

СЪВРЕМЕННО МИТОТВОРЧЕСТВО И РАЗВЕНЧАВАНЕ НА МИТОВЕ

Минко Николов

Един от парадоксите на Запад е поддържането на едно митическо положение на модерното съзнание и то при едновременната свръхрационална организация и централизирано насочване на всички области на материалното и духовно производство. Модерната литература също развива парадоксално състояние, при което крайният интелектуализъм и то в най-безкръвните му, почти математически форми съжителствува с невъздържаната фетишизация на всичко първично, елементарно и пещерно. Дори интелектуалните конструкции се използват като метод за съзнателно и рафинирано дълбаене в прастарите, архаични пластове на живота. Една уморена цивилизация, една разкъсана от неврози психика, един изчерпан интелект търсят възбудители и преливане на кръв, за да възвърнат загубените жизнени енергии, да се освежат от живата вода на първоизворите. Модерният писател — свръхрационален, скептичен и изолиран в камерата на тясната си специализация — създава съвременни митове. (Рационално изстуденият и заплашен от пагубно самоотчуждение поглед се хвърля в обятията на ирационалните слепи стихии, за да си възвърне загубеното първично зрение. Това се извършва чрез голямата вълна на модерното митотворчество.)

Митът на древните съхранява стадий на наивно художествено мислене, на първична поезия. Той е запазената памет за детството на човечеството, за първородството на човека. Той е фантастичният образ на един непознат свят, на една неизучена действителност, с нейните загадки и тайни, най-голяма от които е тайната на самия човек, с неговите скрити сили и възможности, на неговите божествени и демонични начала, на способността му да бъде могъщ и безсилен, велик и нищожен, великодушен и жестоко отмъстителен. Митологическото въображение е неразделно от съзнанието на древните хора, които чрез митически измислици олицетворяват в първично поетична форма своите представи за неопознатите природни и социални стихии. Те населяват своите планини, своите гори и реки с божества и чудовища, с приказни създания и гноми, с титани и джуджета. Те измислят един недостъпен свят на безсмъртните богове и паралелно с него друго подземно царство на Хадеса, където потъват сенките на тленното съществуване, наречено човек. В това митотворчество живее радостта от първооткритието и страхът от неизвестното, наивната доверчивост в силата и тревожните предчувствия за безсилието на човека. Народът-митотворец в своите легенди, предания и саги е съхранил духовния си потенциал, самосъзнанието за своето безсмъртие през вековете, въпреки преходността на всяко човешко начинание.

Митът на модерната литература е нещо друго. Той не е продукт на наивно художествено мислене, на блажено предвкушане на неовладените тайни на света. Съвременните митотворци са деца на един век, който е разглобил частиците на атома и е преминал практически към овладяване на космическата неизвестност. За боговете и митическите същества става все по-трудно да намерят място и да се заселят, тъй като човешкото познание ги прогонва отвсякъде. Но ето че именно художниците на една свръхрационализирана и съмняваща се във всичко епоха сътворяват нови митове. За тях митът е проекция на тяхната несигурност, на отдалечаването от човешката им същност, на техните страхове и неврози. Митът е реакция срещу тоталната рационализация и технизация на живота, които заплахват индивида с отрязване на всичките му корени, с прекъсване на всичките му връзки със земята, с първичната почва, с „прахумата“ на човешкото съществуване. Чрез митотворчество модерното изкуство призовава наивитета на началото, езика на прадумите, заговорва с ония образи и знаци, които съдържат вечните символи на живота. Или пък чрез модерна интерпретация на старинни митове съвременният автор пародира сам себе си и своето време, дава диагнози за застрашителното отчуждение на модерното съзнание, обременено от комплекси, уморено от самоанализи. Митовете на древните се заменят с митове на страха, отчуждението, заплахата и гибелта на нашата цивилизация.

Големият пример на пародийно-скептичен подход към митическата поезия на древността даде Джойс, един от патриарсите на модерния роман, авторът на „Улис“. По законите на една свръхрационална схема, на една неумолима литературна конструкция Джойс съществува своя потаен замисъл — да напише Одисеята на съвременния човек, която ще покаже крещящата деформация на героическите представи на античността в условията на модерната градска цивилизация. Съвременната Одисея според Джойс може да бъде само една народностна пародия на гениалната наивност на древния епос, пародия, математически разчетена и изработена в прецизната и свръхсложна лаборатория на един крайно развит и вече уморен интелект. Модерната Одисея развенчава не само героичния образ на античния човек, епопеята на мъдростта, храбростта (Одисей) и на верността (Пенелопа). Тя отнема и всякакви илюзии за възможността в наше време да се създава титаничен епос (от омировски тип) с неговото цялостно, нераздробено, непосредствено-наивно художествено съзнание.

Това не е митотворчество, а транскрипция на мита. Творчеството на много модерни писатели е едно непрекъснато занимание с древни митове и тяхно скептично преосмисляне. Модерното изкуство е населено с възкръсналите образи на Орфей и Евридика, Сизиф, Пан и Минотавъра, Антигона и Креон, Електра и Орест. Някогашните величави, изпълнени със страхопочитание и пиетет рожби на древното въображение, сега са марionетки, разигравани в трагикомическия карнавал на нашата епоха. Те са маски, от които трябва да се излъчва идеята за едно обезсилено съзнание и за едно обезсмислено съществуване.

Покрай модерната и пародийно-скептична интерпретация на известни митически образи и мотиви, покрай модерните парафрази на древни сюжети, модерната литература развива и собствено митотворчество. То има богати разклонения, в него се срещат разнородни тенденции, които свидетелствуват за непресекващата борба на идеи, концепции и светоотношения. Защото митът на модерната литература е далеч от наивността и неизкусеността на древната фантазия. Той служи често като онагледяване, като притча и интелектуален модел на сложната съвременна действителност, така както тя рефлектира в съзнанието на различните автори. И тук е голямо разстоянието между

ония писатели, които чрез митотворчество оформяват своите безутешни идеи за „финалното състояние на света“, за връщане на нашия съвременник към „първородния грях“ и обреченост на човека, за заживяване в атмосферата на модерния апокалипсис, на предстоящия свършек на света и писателите, които чрез мита обогатяват нашето самопознание, дават силно възплъщение на нашите тревоги, мъчителни въпроси и жажда за самопознание. Те възпроизвеждат митически стадии на наивното, първичното и примитивното, не за да ги канонизират като вечни и неподлежащи на изменение състояния на човечеството, а за да ни осветлят всички пропасти и пещери, през които минава човекът. „Митът“ може да бъде средство както за затъмнение, така и за просветление на съвременното съзнание. Той е средство за забуване, за захвърляне на индивида в тъмната пещера на атавистични страсти и слепи инстинкти, за самоунижение на човека като орган на ирационалното, жестокото и престъпното в природата. Но той е и картина на неприкритата реалност, на общуване с дъното, с цел да осъзнаем както опасностите, така и възможностите за съпротива срещу злите сили на нашата цивилизация.

Общуването с мита в модерната литература на Запад се свързва с някои от откритията на психоанализата и особено с учението на цюрихския психиатър К. Г. Юнг за „колективното неосъзнато“, за архаичните пластове в човешката психика, в които тя отново изнамира своя елементарен „праопит“. Чрез митотворчеството се осъществява вътрешният контакт между митичното „предвреме“ и нашето съвремие. Според Юнг индивидът носи като наслойка прастари образи, онаследени възможности и представни способности, които не спадат към областта на индивидуалния опит, на личните възпоминания. Той обозначава тези картини и мотиви като „архетипове“. Архетипът или образът на колективното неосъзнато съдържа както най-хубавото във вечното поведение, опит и мисъл на човека, така и най-лошото, позорното-всяко „дяволско начинание“, на което хората са били способни. Преживява, нето на архетипа е именно възвръщане към праопита, към предлогичните стадии на съществуването.¹

Чрез изкуството и неговата символика архетиповете намират свое възплъщение, своя манифестация. Художественото произведение се тъква като несъзнателно потапяне в скритата област на колективно-неосъзнатото. Потенциалната възможност за онагледяване, за представяне на архетиповете се осъществява чрез символа на изкуството. Според Юнг символът е именно форма на прехода от единичното към вечното, от частното към типичното „Този, който говори с първични образи, говори сякаш с хиляди гласове, завладява и покорява, издигайки в същото време онова, до което той се докосва, от областта на преходното и временното в сферата на неизменното съществуващото и същностното.“ Чрез символа изкуството ни препраща от конкретното към всеобщото, от единичността към повтаряемостта, от локалното към универсалното. Когато говорим за дадено явление или образ, че символизира нещо, ние неволно се мъчим да извлечем по-траен, по-дълбок и общочовешки смисъл. Тълкуването на символа може да ни доведе и до сферата на колективно-неосъзнатото, на ония наслоени исконни представи и образи, които преминават в безброй варианти в легендите, в приказките и сагите на много народи, съответно оцветени според социалните, племенни и географско-регионални условия и национални традиции. Такива „прамотиви“ на народната фантазия са например олицетворенията на добрите и злите сили, „слънчевото“

¹ При наивния човек според Юнг тези представи не са разделени от индивидуалното съзнание, тъй като боговете и демоните за това съзнание съществуват реално. При съвременния човек всичко това е изтласкано в сферата на неосъзнатото.

и „дяволското“, божествения и демоническия архетип или Анимуса и Анимата, мъжкото и женското начало, оплодяващото и оплоденото.

Учението на Юнг за архетиповете страда от присъщата на всички психоаналитически школи едностранчивост и метафизичност, която ограничава до минимум ролята на социално-историческия опит на човека, на неговата обществена и духовна еволюция, за да абсолютизира „исконната“, неизменна и неподлежаща на култивиране същност на човека, която по начало се предопределя от човешкото тяло, едно животно с душевна система, подчинена безусловно на първични нагони. Но освободено от претенциите си за общовалидност и универсалност, разбирането на Юнг за колективното-неосъзнато ни помага да разберем един момент от художествената символика, някои белези на трайния, общочовешки смисъл в образите на изкуството.

Според мнозина западни автори романът „Моби Дик“ от Херман Мелвил е един от първите големи образци на митотворчество в литературата и западногерманският критик Г. Блъкер се бе изразил, че на герба на модерната литература трябва да бъде изобразен Моби Дик, Белия кит. Големият американски романист написа своето произведение преди повече от един век, през 1851 г. Той разказва историята на китоловния кораб Пекууд, който преследва Белия кит и в това титанично двуборство между човека и кита намират гибелта си всички членове на екипажа, освен спасеният като по чудо Исмаил, хронистът на това събитие. Чрез историята на преследването, чрез развихрянето на гибелната страст на преследвача, капитана на кораба, злия гений на действието и олицетворение на човешката неукротимост, Мелвил успява да напише книга, която надраства рамките на прекия си китоловен сюжет и се издига до общочовешка символика. Той наистина ни връща към първоизворите, обръща ни с лице към „тъмната страна на земята“, жител на която е неговият капитан, който излъчва някакъв магнетизъм и приковава чрез него всички наоколо си, действа хипнотично и едновременно отблъскващо с фанатичната си неумолимост. В упорството на капитан Ахав, в неговото велико и страшно безумие се таи нещо предопределено, нещо предлогично и пещерно. „Ахав ще си остане всякога Ахав, човече. Това, което става тук, е предопределено и не може да се промени. И ти, и аз сме го репетирали милиард години, преди да се появят вълните на този океан.“

Но Ахав няма нищо общо с една мършава литературна схема. Той не е марionетна фигура, която онагледява модерни идеи на „черната литература“. Той е пълнокръвно създание и живее върху страниците на един роман, които пулсират от излишък на сили, в които всеки ред излъчва жизнени флуиди. Вярно е, че както капитан Ахав, така и Белият кит приемат фантастични очертания, израстват като скулптурни олицетворения на демонични сили и неукротими страсти. Моби Дик е чудовищен символ на злото, възплътена фикс-идея на варварните сили, плаващ „всевластен демон из океана на живота“. Той е сякаш свръхестествено същество, което поражда с магьоснически удари, с предвечната си злоба. Но всеразрушаващата сила на Белия кит, на злото, не е и всепобеждаваща. Човекът докрай се съпротивлява срещу него, бори се до последен дъх, загива непокорен. Това е и смисълът в последните слова на капитан Ахав, който умира непобеден, един фанатик на човешката съпротива, на човешката несломимост дори и в поражението.

Не, образите на „Моби Дик“ не са просто маски на извечните зли сили в човешката природа и извън нея. Романът съществува едновременно върху няколко плоскости, неговият смисъл е богат и многозначен. Преди да бъде символ, Белият кит е животно, истински кит. Символиката не подчинява първичните стихии, не обезкръвява човешките образи. Авторът е обладан изцяло от малкия свят на китоловния кораб, който благодарение на неговата

страст, художествено въображение и прозрение, добива очертанията на цяла вселена. Романът ни поразява със своя универсализъм. С привидна, а и действителна сериозност хронистът ни води из всички загадки на окена, той сякаш пише своеобразна енциклопедия на китознанието и китоловството, толкова солиден научно-документален и фактически познавателен фундамент полага под своя сюжет, макар че в същото време неговото изложение във форма на трактат по китоловство е просмукано с неуловима ирония. Ако специалистът по тази материя би задоволил много от интересите си с научната документация на въпроса за китоловството, то младият читател, който е жаден за приключенско четиво, би възприел сюжета на романа преди всичко като приключенска история. Романът е многопластово произведение и всеки опит да се отдели единият пласт и изолира от другите значи да се накърни полифонизмът на произведението. Мелвил се отдава на неустово опиянение пред безкрайното и необозримото, в него бушуват енергии на енциклопедичен ренесансов дух. И в същото време той предчувствува задаващите се пристъпи на скептицизма, мефистофелските нашепвания на една отиваща към релативистично мислене епоха. В чужда цялостност и универсализъм у него съжителствуват неустовият романтик и ироничният скептик, приключенският романист и библейският философ, научният документалист и вулканичният художник.

Напразно, за да угодят на една превзета схема, някои западноевропейски и американски критици абстрахират само ония страни от поетиката на Мелвил, които са им изгодни, за да го обявят за предтеча на песимистичните, на „черните митове“ в модерната литература. Мелвил трудно се вмества в този черен герб. Той притежава универсализма на едно художествено мислене, което по-късно се разпадна на множество единични и разпокъсани гледни точки, лишени от цялостност и перспективност.

Космосът на Мелвил, в който е събран целият опит на човечеството до тогава, опит социален и исторически, опит научен и художествен за пътешествията на човека върху „тъмната страна на земята“, зазвучал многогласово и могъщо, с неустово жизнелюбие и с недоверчиво скептични гласове, е вече немислим при художниците на една уморена западна цивилизация. В най-добрия случай те стесняват космоса до алегория, която в съзнателно-пречистен и опростен вид поднася едно хуманно светоусещане за устойчивостта и жилавостта на обикновения човек, въпреки всички превратности и заплахи, с които е заобиколен. Сто години след Мелвил Хемингвей — един от големите писатели на XX век създаде модерния вариант на вечната притча за победата на мъжествения дух в поражението и го нарече „Старецът и морето“. Всъщност цялото творчество на този скрит зад скъпернически си стил художник е утвърждение на човешката съпротивителна мощ, на човешкото достойнство в един свят без ценности, загубил чувствителност. В „Старецът и морето“ този мотив е разработен най-опростено и безизкусно, като библейска притча, зад която стои голямото изкуство на художника, овладял своя писателски занаят за цената на упорит труд и дълголетно изковавано умение. Той няма претенции за универсализъм, той не позволява на своята материя вулканични избухвания. Той я дисциплинира стилистично, подчинява я на строга обработка, на един скъпернически режим, който усъвършенствува словото, тъй както спортният режим — техниката на спортиста. „Техниката“, с която Хемингвей организира модерния мит за победата на човека в поражението, е оръдие за самоотбрана на самия автор, за прикритие на вътрешната му несигурност и наранимост от една действителност на човешкото отчуждение. Родословието на повестта нескрито води към „Моби Дик“. Акулата на Хемингвей и нейното преследване от стария рибар Сантьяго е сродна с историята

за преследването на Белия кит, тъй както една от основните максими на Хемингуей, изречена от старика: „Може да унищожиш човека, но не можеш да го победиш“, е отблясък от фанатичната съпротивителна мощ на капитан Ахав, от думите му за всеразрушаващата, но не и всепобеждаваща сила на Белия кит. Затова някои критици полушеговито, полусериозно обичат да подхвърлят, че „Старецът и морето“ е филе, отрязано от огромното туловище на Белия кит.

Ако Хемингуей бе съпътствуван от постоянни задръжки, който сякаш се страхуваше от шумни изяви, въпреки че героите му бяха бикоборци, риболовци, войници и алкохолици, поради което мелодиката на неговите произведения е повече скрита и подземна, то друг американски автор, сигурно най-големият от американските автори на XX век, Фолкнер, даде простор на всичко вулканично в света на своите герои. Той е антипод на Хемингуей, на неговата скритост, на неговия лаконизъм, на неговия спартански режим в изявата на емоции и страсти. Фолкнер е далеч от обуздаването на ужаса, на първичните стихии чрез усмирителната ризница на литературните конструкции. Той експериментира, но не с формата, а със страстите на човека. Поради неограничената му способност да властва в зоните на елементарното и първичното, него го наричат същинския мъжки талант на съвременната литература.

Наричат Фолкнер и един от големите митосъздатели на модерната литература. Под „митотворчество“ у Фолкнер разбират способността му да се потапя в първични, предлогични стадии на човешкото съществуване, да заставя героите си да живеят сякаш в архаични времена. Неговите хора носят нещо неистово, диво и бясно, което ги запраща срещу препятствията, като слепи животни, без задръжките на разума и логиката. Те сякаш са произлезли от някакви доисторически недра, от епохи, преди човекът да е осъзнал историческите форми на своето съществуване. Врящата лава на страстите, образите на заслепението, ненавистта, яростта поради съгъстващата течност на неговия талант се втвърдяват в символи. Това е суров реализъм с тъмна боя, с горчива жилка. Сякаш е избликнала тъмна струя като от нефтов извор: черна, гъста и обилна. Фразата не е изчистена, а е обрасла, изобилствува с епитети, със сложни разклонения, в противовес на всяка скъперническа естетика в литературата. Той не обича късите изречения на Хемингуей, неговата нетърпимост към прилагателните, стилистичната му дисциплинираност и трезвеност, а се оставя във властта на могъщата си художествена интуиция, която трупа синтактичните грамади, подготвя еруптивните изригвания на неговия стил. Фолкнер никога не се е грижил за „техниката“ на писателския занаят. Той смята, че писател, който се интересува преди всичко от техническата страна на своя труд, би трябвало да изучава по-добре хирургия или зидария, отколкото да пише (вж. интервюто).

Може би затова той не се стеснява да отрече американското духовно потекло, да нарече „европейци“ всички ония американски автори, които са повече интелектуално-изтънчени, отколкото сурови и първични, като Хенри Джеймс. Според него те са европейци повече, отколкото американци, тъй като не са отгледани на първична и самобитна американска почва, а върху изтънченото дърво на европейската култура.

Но Фолкнеровият свят на пещерни страсти, на диви ерозии крие своята тайна в родната почва на писателя. „Митичният“ или по-точно общочовешкият смисъл на неговите произведения се излъчва от конкретна, регионално определена действителност. Това е американският Юг, американските южни щати, с победите и пораженията в тяхната тъмна история, с расовите предразсъдъци и омрази, със съдбовното разделение между бели

и черни, между стари аристократически родове и новобогаташи от буржоазната ера. Това е историята на Юга, със социалните му и расови плетеници, с ваковните вражди и упоритите традиции, със старите съсловни предразсъдъци и новата буржоазна безскрупулност. Това е, по думите на друг голям художник на Юга Томас Уулф, „пустинята на Америка, диво избуяващата, могъществена, хаотична, престъпна Америка. Това е убийщата, напоената с кръв Америка, дивата, сляпа, безумна Америка“. Същата Америка, която уби двама свои президенти и в която гъмжат най-заплашителни страсти и човеконенавистничество.

В многотомния си цикъл от романи Фолкнер откри тъмния образ на своята провинция, на американския Юг и по този начин откри пропастите, пред които е изправена американската цивилизация и не само тя. Той сътвори от факти, легенди и фантазии един митически край, наречен Йокнапатафа, в центъра на който постави измисленото селище Джеферсон. Митическият ландшафт на Йокнапатафа намира реално покритие в границите на родния щат на писателя Мисисипи и в града, в който протече голяма част от живота на писателя. И както е било винаги при голямата литература, „провинцията“ на художника стана център на света. „Регионалният“ автор сътвори общочовешко изкуство. Границите на Йокнапатафа се разшириха дотолкова, че в тях може да се побере цялата територия на нашата съвременност, заплашена от слепи страсти, упорити предразсъдъци и вековни наслоения.

Сам Фолкнер винаги е имал точна представа за характера на своя „провинциализъм“. Американският му колега романистът Шервуд Андерсон го нарича селско момче и му пише в едно писмо: „Всичко, което познавате Вие, то е малкото парче земя там, в Мисисипи, откъдето сте произлезли“. Фолкнер не отрича това, но той дава други, „космически“ измерения на своето „регионално“ творчество. „Започвайки от „Сарторис“ — казва той — аз открих, че моята собствена мъничка пощенска марка земя си струва да пиша за нея, че целият ми живот няма да стигне, за да изчерпя своята тема. Аз създадох собствен космос. Склонен съм да разглеждам сътворения от мене свят като крайгълен камък на вселената: отместят ли го, вселената ще рухне.“

В поредицата на Фолкнеровите романи може да се открие цялата история на Юга, с упадъка на старите класи, на някогашните аристократи от рода на Сарторис и с възхода на новите, индустриални магнати от типа на Снопес. Над отношенията в това кошерище на страсти и омрази тегне първородният грях на Юга, робството, което не е привършило с войната на северните генерали срещу южната армия, а продължава с уродливите си психически наслоения.

Проклятието на Юга висне върху Джо Кристмас, неопределеният по раса човек от романа „Светлина през август“, който живее сред тези мрачни гъсталаци на расовите предразсъдъци и който се заплита в тях със съдбовна неотменност. Той е сякаш обречен на гибел от тази среда, която не знае милост и след това на изкупление чрез още по-жестока смърт, идваща като финал на един живот, минал през преизподните. Паралелно с историята, на обявения за негър бездомник се развива повествованието за момичето Лена, което търси изчезналия баща на своето дете. И ако пътят на Кристмас е безлязан със знака на библейската символика, с мъченията на преследването, залавянето и линчуването (не случайно името му Кристмас значи Коледа и се свързва с мита за кръстните мъки на Христос), ходенето на Лена по прашните пътища на Юга под лъчите на южното лято олицетворява друга митическа сила, силата на майчинството, безкрайността на майчинското търпение и жертвот готовност. „Митичното“ в тези образи е в способността им да заживеят в недрата на вечността, да се открият като масиви на всечовешкото,

на великото и страшното във вулканичната материя на човека. Като че ли те са образи, които идат от предисторически времена, от сдрача на човешкото обществено, верни на неотменните закони на рода и на племето. В историческата съдба на южните щати е заложено гнездото на вековни страсти, накърнена гордост, болезнени комплекси и брутално насилие и оттук непреклонност и жестокост в отношенията между съсловия, раси и семейства. Но в тези застрашителни отношения на хората от американския Юг действуват вековни закони на човешкото сърце. „Великият примитивист“ и „регионалистът“ Фолкнер всъщност изцяло е разтворил творчеството си с неговите прозрения към старите и всемирни бездни на човешкото съществуване, без които исторически преходното е осъдено да бъде само една ефимерност. В своето малко парче земя той е открил отново вселената, непреходните и вечни истини за човека. И може би затова преди сънародниците му да забележат, че е световен писател, него го откриха европейците. Героите му носят своите жестоки съдби от трагичните противоречия на Юга, но те винаги са по-значителни, по-всечовешки от непосредственото си социално-историческо потекло, географските и историческите точки на тяхната съдба се пресичат с нишката на човешкото съществуване, което е без начало и без край.

Хората на Фолкнер живеят в конкретния отрязък от едно историческо време и са извън него, извън хронологичното време, в неопределените сдрачици на мита. Както у него, така и у други представители на американската проза от XX век се утвърждава линията на елементарния, бруталния живот на първичния човек, която издава както младостта, така и опасните избухливи материи на американската цивилизация и нехармоничното развитие на американското индустриално общество. Тази враждебност и отчуждение от интелектуалната изнеженост, от уморителните самоанализи на едно изтънено и затворено в себе си съзнание, от „европеизма“ като синоним на изтощена и рафинирана духовност, определят по-особеното място, неизтощимата виталност на американската проза в наше време. В най-значителната си част тя се създава не от професионалисти, а от първични хора, изпробвали десетки професии, скитали навсякъде, поддържащи един неинтелектуален стил на живот и след като стават писатели.

Автори като Фолкнер ни запращат в архаични, митични пластове отвъд „времето на часовниците“, но не за да се опиянят от избухването на бевсовските инстинкти, а за да ни разтърсят и предупредят за опасните зони на човешкото съществуване. Те си остават големи хуманисти, въпреки че цялото им изкуство минава през тези застрашени територии.

Други автори, които носят типичната европейска хуманитарна традиция, също навлизат в областта на митотворчеството, но вече не само интуитивно, но въоръжени с ариаднината нишка на познанието, на интелектуалната себеоценка, дошла в резултат на осмислянето на огромен общокултурен, хуманитарен и художествен опит. Такова дълго подготвяно и проведено на висотата на съвременното научно мислене „пътуване в мита“ извърши Томас Ман още през 30-те години в редица свои произведения и главно в четири томния си роман „Йосиф и неговите братя“.

Томас Ман е големият пример на интелектуално европейско преборване с проблемите на модерното митотворчество. За него заниманието с мита е форма на преход от частно-индивидуалното и камерно психологическото към митично-типическото. И според него митичното е завръщане в детството на човека, в „правремето“, „прамястото“ и „праформите“ на живота, както писателят развива мисълта си във виенската си реч по повод осемдесетия рожден ден на Фройд. „Праосновите на човешката душа са едновременно правреме, кладенчова дълбочина на времената, където митът е у дома си и където

се държат пранормите и праформите на живота.“ Според него античният човек е имал съзнание далеч по-слабо разграничено и самоизключващо се, отколкото съвременният. Античното съзнание е било много широко отворено наизазад и е приемало всичко, което някога е „ставало“, което се е повтаряло. Античният човек естествено търси в миналото образец, възприема своя живот като архаизиращо поведение, т. е. протичащ в кръговрата на една повтаряемост. Животът на античните хора, като съживяване и събуждане на миналото, като кръговръщане Томас Ман определя с термина „митична идентификация“, възобновяване на мита в плът и кръв. Такова възвръщане, което значи отменяне на времето, са празниците, обрядите, обичаите, карнавалните игри и празничните зрелища. Томас Ман дава пример с египетската Клеопатра, която естествено се чувства като земно въплъщение на богините на любовта, асирийската Ашар, египетската Астарт, гръцката Афродита, събрани в едно лице. Митът е бил част от нейното съзнание, от нейното непосредствено самочувствие като жена — въплъщение на вечното божествено начало в любовта. Тя е била Афродита.

Именно за да въплъти идеята за този живот в мита, той разработи в огромнен роман старозаветните предания за Йосиф, еврейското момче, синът на Яков, което е продадено от братята му в Египет и там след много изпитания стига до съветник на фараона, закрилник и хранител на египетската земя през „седемте гладни години“. С добросъвестността на учен големият романист събира всички възможни извори и легенди, изучава различни издания на еврейските сказания и мохамеданския коран, гръцката и източната митология, всички древни религии и философии. Неговият Йосиф черпи от митовите и чрез митична идентификация, т. е. като оприличава себе си на божества, египетски и гръцки, като се представя за земно въплъщение на мита за Тамуз, Адонис и Озирис, той успява да внуши на обкръжението си тази представа за него като избранник и да улесни възхода си към върховете на държавническата дейност в Египет.

И още при това изображение Томас Ман изясни своето диференцирано отношение към мита, по-малко готовност да третира митовите като „наивен художник“, повече способност да се дистанцира, да ги приема критично и дори в свойствения му ироничен и изтънчено-пародичен стил. Развитието в четирите тома на романа е движение от митичното съзнание, т. е. от слепото доверие в свръхестественото към просветлението на мита чрез разума. В последните части на романа героят става Йосиф хранителят, който провежда реформи през гладните години в Египет, усъвършенствува напоителните системи, ограничава владението на едрите земевладелци. Осъвременяващите акценти в дейността на Йосиф като преобразител и реформатор явно контрастират с онова тълкуване на библейския мит, което изключва идеята за разумната и гравивна дейност и затваря ползрението на героя единствено в неизменяемостта и повтаряемостта на вечните страсти, в жаждата за въздигане, славолюбие и отмъщение. Пътуването на Томас Ман в мита не затъмнява, а просветлява древните легенди, за да утвърди едно развитие от стадния закон на „племето“ към самоосъзнаването и обособяването на личността и насочването на нейните енергии в разумна, гравивна дейност. И именно тук, в намирането на обществено съзидателния смисъл, Йосиф заживява от „кладенеца“, в който отначало са го захвърлили братята му, от същество, затворено в ямата на атавистични страсти и отношения, към върха на едно осмислено съществуване в полза на другите.

Това е хуманизирането на мита, за което Томас Ман говори като за главно свое намерение в романа. Митичната легенда се просветлява, хуманизира се чрез психологическо вникване и разчленяване на „тъмното“, „пе-

щерното“ у хора с едно предлогическо, митическо светоотношение, които са още извън историческия поток на времето, които живеят в преддверието на осъзнатата от човека история. Развитието на Йосиф от митично, племенно-сляпото към индивидуалното самосъзнание е именно хуманитарната операция, на която Томас Ман подлага мита. Неговото занимание с мита има и пряко полемичен смисъл. По времето, когато пише четиритомния роман за Йосиф, в неговата страна избухва епидемията на фашизма, която разпространява своите човеконенавистнически теории и националистически митове и затъмнява съзнанието на хиляди немци. Едно от програмните произведения на нацистката идеология е „Митът на XX столетие“ от Алфред Розенберг, което именно прави опит да мистифицира историческото съдържание на понятията за „народ“, „нация“ и „вожд“, да ги обвие в заслепящата мъгла на митичното възлюбство и обожествяването. Цялата пропаганда на хитлеристите си служи именно със затъмняващите функции на арийските митове, с цел да се увековечи расовото и племенно величие, да се въздигне в култ героизмът и непобедимостта на арийската раса, на синеоките рицари — варварите на XX век.

Томас Ман напуска Германия и по време на работата си върху следващите тонове на романа води кореспонденция с големия унгарски митолог Карл Керени, в която именно споделя съкровено си намерение да противопостави своето навлизане в мита на национал социалистическата митология. Чрез цялата си книга той води полемично настъпление, иска да изझे мита от ръцете на нацистките фалшификатори и да го преобрази чрез хуманно тълкуване. Средството за това той открива в психологическото осветление на неговите тайни, в комбинацията „мит плюс психология“. На психологията той отрежда тази роля да пренесе мита от тъмно на светло, т. е. да го очисти от всичко, което предизвиква мистично страхопочитание и да го очовечи.

Големият хуманист се противопоставя изобщо на оная вълна на пълно подчинение на индивида пред ирационалните стихии, която залива духовния живот на Запада от няколко десетилетия насам. По повод на една статия с програмното заглавие „Назад към ихтиозавъра“ писателят развива своите мисли за опасното и губително въздействие на тенденцията, която се отнася злонамерено към развитието на „големите полукълба на човешкия мозък“ и демонстративно разнася своята враждебност спрямо интелектуалното развитие на човека. „С ирационалната мода — казва Томас Ман — често е свързано пожертвуването и захвърлянето през борда на ония достижения и принципи, които правят не само европейца европейец, но дори човека човек.“ За него модното презрение към интелекта не е просто снобистична и глупава форма на самоохуване, а движение с много опасни последици. Крайната степен на разрушение на духа и творческото начало, до която довежда модерния интелект това подчинение пред духовното оварваряване и господство на ирационалното, Томас Ман подлага на анализ в романа си „Доктор Фаустус“.

Унгарският митолог Керени формулира идеята си колко знаменателно е заниманието на големи съвременни автори с мита, според него това е синоним на общочовешкото, на тенденцията към него. „Романът тъкмо сега, в най-високата точка на своето развитие, се връща към своя първоизвор и разкрива първичната си природа. Това връщане назад е същинско завръщане у дома.“

Творчеството на Томас Ман, „който винаги изминава разстоянието от „мита“ към „интелекта“, който интелектуализира мита, сменя хипнотичната му сила чрез психология и ирония, е изобщо представително за един процес, който протича паралелно с митотворчеството в модерната литература и чийто смисъл може да се нарече „развенчаване на митове“. Има модерни митове, които забулват социалния и историческия опит на човечеството, отчуждават

и отдалечават от всяко усилие да се намерят някакви зависимости между човека и историческата му съдба, които ни захвърлят безпросветно в бездните на страха, чувствуват безсилието и поражението пред демоните на атомната епоха. В тях човекът е лишен от всякакви обществени връзки, неговото единствено предопределение е да се потопи в дивата и тъмна маса на „първоматерията“, праисторична и предлогична, в едно доисторическо бласто, в което крещат и надигат окосмени снаги само древните инстинкти. На това митотворчество се противопоставят големи писатели, които — често с противоположни средства — подлагат на хуманна перспектива мита. На единия полюс на хуманизирането, при Фолкнер, примитивизмът изминава всички кръгове на една презиподня, създадена от човека за човека, и по този начин не робува, а ни изправя пред реалните заплахи на собственото ни съществуване, а на другия, при Томас Ман, съвременният интелектуалец заема дистанция и подлага на изтънчен интелектуален художествен анализ съпътното и атаквистичното у човека, за да установи откъде идва то, кой го поддържа и разпалва и какъв е неговият потаен смисъл.

„Митотворчеството“ и „развенчаването на митове“ са две тенденции, които протичат в срещулежащи посоки и често се пресичат и сливат в творчеството на един и същ автор. „Митът“ на модерната литература, взет в хуманните му проекции, е израз на нейното тежнение към общочовешкото, колективно-типологичното, вечното. Той е „завръщането у дома“, за което говори Карл Керени. Развенчаването на мита, демитологизацията, е инструмент на една критична и съмняваща се във всичко художествена мисъл, която не се задоволява с фасади и измамни „очевидности“, а прониква в сърцевината, в скритите и потайни връзки на явленията.

Често в едно и също произведение този процес протича в своята двустранност и двупосочност. Големият исландски романист Халдор Лакснес например разработва материя на един суров, първичен живот и на едно фантазно творчество, каквото е митологията на исландските легенди и саги. В тях живее гордият и независим дух на древните викинги, от тях появяватърът на северно достолепие и непреклонност. Рибарските селища, изобразявани от този властен реалист, крият особен характер като прародина, прамайка на митични страсти и избухвания. В първата част от романа „Салка Валка“ в нашите уши заечава дяволският глас на рибаря Стейнхор, когото възприемаме като вечен орган на мъжествеността в скалистата северна провинция. От неговите уста говори сякаш първобитният мъж, който излъчва изкушение, тъмно и греховно. В откровеното повествование за неговата любов със Сигурлина, майката на Салка и за потайното влечение на самата Салка към него ни докосва митически поевей от пещерната предвечност на човешкото съществуване, от завладяващите стихии на „мъжкото“, на пана. Малкото селце на скалистия фиорд сякаш става център на света и както при Фолкнер, ние осъзнаваме колко отличителен знак е то за всяка голяма литература, която локализира сърцето на вселената в своята „провинция“.

Един митотворец от друго идейно потекло би спрял дотук, до опиянението от това общуване с клетките на предлогичното, дивото и първичното. Но големият реалист Лакснес, приобщен към най-напредничавото диалектическо мислене на своето време, не спира дотук. Във втората част на романа започва демитологизацията, критическата проверка на митовете. Майката умира в тъмнина, неведение и невежество. Дъщерята обаче няма да повтори нейния живот, митичната „повторяемост“ ще се наруши. В същото селце на малкия фиорд Салка ще открие един нов континент, континента на пробуденото самосъзнание, чрез просветлението и образозванието, които ще я доведат до новата солидарност на рибарския колектив, организиран за защита на

рибарските права срещу хищничеството на едрите собственици. Тя ще открие наново човека у себе си, образа, който в безпросветното съществуване на майката никога не е събуждан. В рибарското селище на примитивни страсти и отношения отекват бурите на революционното време и преобразяват душевността на хората. Дъщерята усеща как в нейната кръв бушува прамайката и едновременно тя се отдалечава от нея. И както пише Лакснес, целият живот на Салка Валка е може би „спомен за майката и едновременно бягство от този спомен“.

Безмилостно е развенчан и митът на „прамъжа“ Стейнхор, който заминава, подобно на древен викинг, из чужди морета, а се връща в селото като разбогатял и дори физически противен търговец. Пръстенът, който преди заминаването си той е подарил на Салка, се оказва фалшив. Пада ореолът от един бог, от силния човек, който е бил „някакво видение, зло същество, покрито с фалшиво лустро“. Дори свещеният викингски дух в някои от сцените на романа се оглежда карикатурно като подбудител на комични зрелища, плод на убийствено и тъпо невежество.

Лакснес докрай не се отказва от традицията на сагите, от вплитане на елементи на митическа символика в образите, което им придава общочовешка едрина, издига ги като масиви. Докрай физическият образ на Салка олицетворява едно същество, първобитната простота и дивата красота на страната, чиито пространства векове наред са кръстосвани само от пъстри тюлени и студени, ширококрили чайки. Но тайната на човешкия произход, на „праначалото“, загадките на човешката „вечност“ не само не изключват, а предполагат историческата изменчивост, новото пресъздаване на човека — от стадото към индивида и отново към колектива, но вече на една висша степен на развитието. Тъй както новите форми на съществуване, пробуждането и обособяването на социално-борческото съзнание съвсем не задушават диханието на „вечността“. Големият писател съсредоточава своя свят в „мястото“, в „областта“, която познава и чрез дълбоките му прозрения „мястото“ заживява като кристализационен център за съедините на цялото човечество.

Литературата на нашето време е единна, но с янусово лице. Тя приема пътешествия в „мита“, в типично общочовешкото, но тя с рентгенова проникателност и развенчава много от досегашните митове. Наричат интелектуализма една от болестите на XX столетие. Това е справедливо, доколкото се отнася до умората, изчерпаността и обезверяването, които съпътствуват ред духовни прояви на Запада. Безкръвният интелектуализъм наистина е немислим като орган на големи художествени откровения, на пулсиращи от първичен заряд художествени открития.

Представата за интелектуализма обаче не се ограничава само в студения, разчетливи и безжизнени литературни конструкции, които демонстрират един стадий на безтегловност и интелектуална изчерпаност. Ако интелектуализмът не разполага с бездънни резерви и суровини от една кипяща и първична действителност, той притежава поне прецизни инструменти, хирургически игли, рентгенови апаратури за анализ и самоанализ. Той има специални свои заслуги в тоя процес на демитологизация, който е тъй неизбежен в една епоха на всеобщо подозрение към готовите и саморазбиращите се истини.

Австрийският писател Карл Краус се бе изразил, че ние живеем в епоха, в която машините стават все по-сложни, а мозъците — по-примитивни. Но именно интелектът на съвременния писател, неговата интелектуална хирургия прави дълбоки разрези на съвременните аномалии, на скритите болести и тумори на буржоазната цивилизация.

Колко напред е отишла в демитологизиращата си функция съвременната литература показва еволюцията на един от големите митове на недалечното

минало, митът на индивидуализма, на силната личност, на „свръхчовека“. В края на миналия и началото на нашия век много модерни течения бяха родени в една индивидуалистична психоза, която отреждаше на художника място на горд самотник, на неприютен странник в прозявания ход на буржоазния делник. Дори в творчеството на големи писатели като Ибсен и Хамсун, да не говорим за модни автори от рода на Пшибишевски и Арцибашев, хвърляше тайнствени отблясъци нищезанската идея за силните и аморалните, за свръхчовеците, които живеят „отвъд доброто и злото“, извън презрените норми на господстващия еснафски морал. Техните герои, в известен смисъл симптоми за умонастроението на онова време, Нагеловци, Саниновци, Фалковци, живееха като чудаци, презиращи тълпата и обществото, обособени в своята крепост на жрчески, антисоциален, недостъпен индивидуализъм (вж. Морено от пиесата на Хамсун).

Преживените обаче от човечеството световни войни и революции, чудовищните апарати за масово унищожение, лагерите на душегубките, митът на XX век на националсоциалистите, масовите психози на вождовете и фюрерите, всичко това постави в съвсем ново положение модерния художник спрямо неговите предшественици. Митът на силната личност и свръхчовекът бе жестоко развенчан, формулата на индивидуализма „Силен е този, който е сам“, бе безвъзвратно бита. Колективните движения, презряната някога „маса“ и „тълпа“ пое върху си всички изстъпления на човеконенавистническата идеология и практика. Съвременникът откри в колектива не само заплахата и принуда спрямо „скъпоценната му личност“, но и свой шанс за солидарно съпротивление. А идеализираните някога горди единици, свръхчовеци на фанатичната еднолична воля, загубиха всякаква привлекателност, след като ги видяхме реализирани в обществени водачи и хипнотизатори на цели народи.

Системата на организираното насилие, на могъщите апарати и обслужващите ги идеологии и едновременно с това съзнанието за безсилие на „малкия човек“ породиха разнородни и непознати дотогава психологически реакции. Практиката и опитът на милиони хора допринесоха да се разпространи самочувствието, че човек сам не разполага със себе си, че него го движат като шахматна фигурка, пращат го на заколение, решават участта му далечни инстанции, недостъпни институции, облечени в тайна власт същества. Интелектуалните разрези на съвременната литература са насочени натам, да ни освободят от последни остатъци, от каквато и да е мистификация на свръхчовеците и вождовете, като „разглобяват машинката“, т. е. изнесат на светло скритата в тъмното система на насилието. И тъй като самите „диктатори“ в известен смисъл са не само всесилни, но и безсилни, тъй като те също зависят от един спяно функциониращ апарат, модерният художник се интересува не толкова от тяхната индивидуалност, колкото от начина, по който работи „апаратът“. Естетическият резултат е такъв, че от индивидуалността и неповторимостта на характера се минава към механичните действия на марионетката. „Куклата“ и „марионетката“ заменят характера. Пародията и трагикомедията изместват жанра на психологическия роман и драма. Модерният автор строи марионетния театър на съвременните насилници не за да отгатва индивидуалната „тайна“ на диктатора, а да разпознае системата на насилието, скритата режисура, която дърпа конците на действието. Интелектуалните инструменти на съвременния художник се занимават не толкова с психологическия феномен, колкото с „машинката“ и „системата“ на потисничеството.

Дюренмат направи формулира тази необходимост от пародийна комедия като закон на съвременното изкуство. Той гледа на съвременната действителност като на едно чудовище, пред което обаче не бива да има капитултация. И средството за съпротивление срещу чудовището е именно да бъде то облъчено с

прожекторите на пародията, на пародийното третиране. „Тираните на тази планета не се мръдват от писанията на поетите, те се прозяват при техните обвинителни речи, героичните им песни считат за глупави приказки, при религиозните им творения заспиват. Само от едно се страхуват те: от тяхната подигравка. Така пародията се промъква във всички жанрове и заедно с нея се промъква гротеската, често маскирана в тъмното. Идва моментът да гледате на комичното не като на малоценно, а да го разпознаем като опасно, като правещо разкрития, като предизвикателно и морално.“

Именно този тип пародийно развенчаване, което съвсем не е безобидно, а прави важни разкрития, е особено отличителен за демитологизиращата роля на голяма част от съвременната литература. Цялото творчество на Брехт — едно от основните направления на това творчество, е именно нетърпимостта на упорития материалист и диалектик спрямо масовите психози на XX век, спрямо митовите на коленопреклонното обожествяване, стадното покорство, колективните опиуми на времето. Брехт прибегваше към фигури и паралелни ситуации от римската империя, за да атакува вождисткия мит на XX столетие.

Той обичаше да сваля величествените фигури на официалната историография от бронзовия им постамент, да ги търкаля в праха, с плебейско безсрамие да се надсмива над тяхната осанка. Свалени от бронзовите си поставки, те наистина започваха да изглеждат нищожни, гротесково комични. Те бяха въздигнати на недосегаема висота от един механизъм на самовластие, който съвсем не се оказва толкова тайнствен и непостижим за зрението на просто-смъртните. Напротив, Брехт упорито доказваше, че той може да бъде „разглобен“, подложен на художествено изследване и анализ. В пиесата „Галилей“ това бе механизъмът на средновековната инквизиция, действието на нейните инструменти за изтезание, които спрямо Галилей дори не се прилагат, тъй като според циничните думи на папата, великият физик достатъчно „разбира от инструменти“. Достатъчно е само да му се покажат и той ще капитулира. Същата машинка за смилане на волите осигурява фантастичния възход и на съвременния гангстер Артуро Хи от Брехтовата пиеса. Не случайно това произведение на гротескови кукли и маски се разиграва под формата на криминален сюжет за гангстерска история. Брехтовият Артуро, възплъщение на мита за фюрера, също се мята в мрежата на свои комплекси, мании и страсти. В началото, преди да осъществи болните си амбиции, той се мята като жалка креатура, ръководена от комплекси за малоценност и болезнена подозрителност. Но Брехт насочва своята лупа не толкова към маниакалните комплекси на Артуро, а към машинката, която е пусната в движение и която издига куклата Артуро на върховете на държавната политика. Този механизъм е далеч по-важен за драматурга, отколкото индивидуалните подбуди на неговия психопатологичен герой. Пародийната и гротескова драматургия отрича човешката индивидуалност на своите марионетъчни и маниакални герои. И не толкова че я отрича, а по-скоро не се интересува от нея, тъй като има по-сериозен обект за разкрития.

Как става възможно именно посредствености, безличия и психопати да излизат на авансцената на историята, да тласкат към заклание цели народи, да направляват съдбините на милионите? Ето кое вълнува представителите на демитологизиращата литература, която се разправя тъй безмилостно с вождистките митове на XX столетие. Един от най-скептичните умове на нашето време Карл Краус, още преди десетилетия бе дал неутешителната прогноза, че в нашата епоха оперетъчни фигури разиграват трагедията на човечеството. Именно тази безутешна социално-политическа практика създаде основата, за да проникне чаплиновският и брехтовският подход към „големите диктатори“, да разиграят марионетките си Макс Фриш в „Китайската стена“ или Дюренмат

във „Франк V“. Жестокостта и безумието тук не са обвити в мистична мъгла, те са проникваеми, разсъблечени, доведени до пародийен шок. Това е израз на интелектуалната проникателност на съвременния писател, който е изправен пред парадокса на несъответствието между социалистическата и научно-кибернетическата революция, от една страна, и мистиката на вождовете, от друга. Атомни реактори, космически кораби, междупланетни станции и. . . обожествени водачи, които в истерични крясъци или в недостъпни пози на мандарини „промишляват“ съдбините на човечеството, следват гласа на „проедението“, вземат самовластно решения, „нашепвани“ от тайнствени глашатае. Едва ли има нещо по-абсурдно във века, който с експериментални методи навлиза в най-скритата същност на явленията, в света на „частиците“ и „античастиците“, облича ги в математически формули и изчислителни системи. Свърхрационална организация и научна систематика при направляване на стопанския живот и. . . авантюризмът и развихряне на психопати в политиката.

Войните и атомната заплаха, апокалиптичната реалност на лагерите на смъртта, действието на расовите и други масови психози в наше време направи литературата недоверчива към всички жестове на силата, към хипнозата на индивидуалното величие. Срещу хипнотичните внушения на насилието и идеологическата обработка тя противопостави свои средства на демитологизация и разсъблечане на мнимото величие. Истински ангажираният от проблемите на нашето време автор вече не бяга в екзотични страни и красиви видения, а се преборва със заплахите и психозите на своето време. Безсилно да насочва събитията и да предотвратява катастрофичните обрати, изкуството удържа победа чрез това, че прави посмешище от чудовищата на XX век, чрез оръдията на иронията, пародията и сатиричната гротеска.

Фойхтвангер, писател, който създаде не една епическа и героическа сага из драматичните периоди на човешката история и особено за съдбата и превратностите и ролята на еврейството в древността, саги за историческите движения на цели племена и народи, прибягна към пародийната притча, за да разкрие уродливата политическа реалност в Германия около възхода и сгромолясането на хитлеризма. В своя роман „Лъжливият Нерон“ той възпроизведе събитията около заемането на властта от Хитлер под формата на разказ за появата на един лъжлив Нерон, някакъв си грънчар Теренц, който по външен вид наподобява безумния император и тази прилика бива използвана от сенатора Варо, за да разиграе своята политическа игра. Грънчарят и неговата шайка обаче правят свои сметки и използват дадената им власт за една авантюристична политика, която струва скъпо на империята.

Фойхтвангер разиграва в своя роман действително кукления театър на мнимото величие и вождизма. Фалшивият Нерон е кукла, издигната по стечение на обстоятелствата на пиедестал и разиграваща комедия, която съвсем не е безобидна, а носи гибелни последици. Механизмът на превръщането, който прави от грънчаря император, е разголен недвусмислено от Фойхтвангер. Теренц е един шут, клоун на величието, той е празното нищо, крайната посредственост, нищожеството, което трябва да разиграва ролята на велик човек. Абсолютното безличие трябва да се маскира като личност. За да се постигне резултат, е пуснат в действие механизъмът на един апарат за пропаганда и за слеplение на масите. Всичкото е там, тълпата да повярва в него, суеверието да се разпространи като епидемия. Не действителните качества на грънчаря ще направят от него Нерон. Нерон — това е вярата в Нерон. В момента, в който започнат да се съмняват в него, той отново ще стане жалкия грънчар. Първото усилие на извикалите го на власт сенатори е да го накарат сам да повярва в своето величие. Теренц се разхожда сред бюстовете на своите предшественици, римските императори, за да придобие осанка на вожд, тъй както

Брехтовия Артуро взема уроци от странствуващ актьор, изпълнител на Шекспирови роли, за да придобие поза и дикция. Нищожеството, което е заменимо, посредственият комедиант на Фойхтвангер наистина си въобразява, че е велик актьор върху историческия подиум, велик художник, неразбран от околните, вожд, който се учи да залага всичко в представителността, парадите, блестящите празници с безкрайни негови речи. Той, лъже-Нерон, също има свои преживявания, свои страхове, свои комплекси. Но романистът не се интересува от индивидуалната му психологическа отличителност. За него е важно не лицето, не индивидуалния профил на някой си Теренц, а нищожеството на куклата, заменимостта на Нищото, случайно въздигнато във висините на голямата политика. Теренц, това е вицът на боговете, профанацията на артиста, на изкуството, на зрелището, изобщо на театъра, взет в най-първичното му значение. Върху сцената на историята се подвизава един бездарен шут, който оскърбява самия смисъл на театралното „представление“ с бездариято си. Той може да бъде заменен от всеки друг. Възходът на лъжливия Нерон, т. е. маймуната на истинския обаче е възможен поради кризисни и ненормални тенденции в развитието на нашата цивилизация. Нищожеството на мнимия Нерон е особено убийствено разкрито чрез изнасяне на неговата импотентност като мъж. Той, който разиграва жестове на силата и мъжествеността, се оказва безсилен в брачната си нощ, след бракосъчетанието му с красивата и патрициански горда Марция. Главата за „сватбата на Нерон“ е един спектакъл на тази жалка и нищожна кукла на истинския Нерон, при който Марция първа опознава нищожеството, което е обсебило златния венец на римските императори. „Този, който ѝ подаваше ръка, беше един Някой си, нито стоящ високо, нито ниско, една обвивка без съдържание, един, когото всеки друг може да смени, един Някой, един безразлично кой.“ Отначало от Марция, после фалшивият Нерон бива разпознат от всички като нищожество и той завършва наистина както му се полага, като „дребна риба, която смърди“, обесен и прикован на един кръст и от двете му страни двамата му първи помощници, Требон и Кнопс, като псевдо Христос на кръста с двама истински разбойници до него. Това е пародийната притча за Хитлер, Гьоринг и Гьобелс, за техния възход и падение, онагледени чрез историята на възшествието на грънчаря Теренц.

Ако сравним как Сенкевич изобразява историческата фигура на Нерон в „Камо Грядеши“ или други изображения на цезари в класическата литература, ние ще установим как съвременните автори при развенчаване на вождисткия мит правят решителен преход от характера към марionетката. За Толстой, който цял живот се вълнува от този проблем за ролята на великите личности в историята и който вложи своите занимания в образите на Наполеон от „Война и мир“ и Николай от „Хаджи Мурад“ това е все още въпрос на психологическа реалност, на откриване вътрешните мотиви за действието на тези надарени с необикновена власт самодържци. В знаменитата XV глава на „Хаджи Мурад“ Толстой въведе едно от чудовищата на руската история, всесилният император Николай Павлович, потушителят на декабристкото въстание и кошмарът на няколко поколения в продължение на половин век. Толстой обаче се занимава с психологическия феномен, търси индивидуалните мотиви в жестоките действия на императора. Той влиза вътре в него, в смяната на неговите настроения и желания, капризи и хрумвания, от които зависи животът на цели племена и народи. Дори ужасът, който предизвиква у околните, е приятен на Николай, и чрез него той поддържа самочувствието си на велик човек, избранник на историята. Той е напълно уверен, че всичките му нареждания и решения — обективно безсмислени и несправедливи — са най-добрите, тъй като системата на лакейство и единоначалие го е довела дотам, да не съгласува

своите действия с действителността, с логиката или с простия здрав смисъл, а да ги приема като най-разумни и справедливи поради простия факт, че ги извършва сам той. Толстой показва цялата жестокост, своеволност и безумие на няколко конкретни решения на Николай, но той третира героя си в психологически план, надниква правдиво и аналитично в индивидуалната сфера на безумието, което има свои мотиви, свои оправдания, своя психология и обяснение и за най-безумните постъпки. Великият сърцевед, разбира се, не прощава на самодържеца, той изнася портрета му в сатирична гама, търси обяснение на собствената му самозаблуда в това съзнание на велик човек. А това, че вече разбираш човешки индивидуалните мотиви на едно поведение, е стъпка не към оправданието, но към третирането човешки на образа. Модерните автори обаче не са съгласни да третират като човеци измамните и пагубните самоизмами на своите диктатори. На мястото на психологическия портрет идва паноптикумът на марионетките. Вместо психологическите тайни на вожда — смисълът на механизма, чието оръдие е вождът.

В тези притчи, параболи, алегорични гротески модерната литература пуска интелектуални сонди, просветлява своя читател и зрител за същността на опасните процеси на XX век, в които той е въвлечен. Дали това е гангстеризмът на политическата авантюристична организация в Брехтовия „Артуро Хи“ или разбойническият апарат на финансовата олигархия във „Франк V“ на Дюренмат, или вътрешната логика във функционирането на доведеното до абсурд усъвършенствуване на полицейската система в „Полицай“ на Мрожек, чрез повишената интелигентност модерният автор сигнализира за анахронизма на много съвременни институции и заплахите, които те носят за съвременника. Тя противодействува на политическите митове и религии, на идеологическите маскировки, които чрез свещени понятия и заклинателни фрази се опитват да приспят и затъмнят масовото съзнание. Модерната литература и нейните представители устройват пародийни, марионетни, гротескови спектакли с фигурите и героите на вождисткия мит. Те забиват острието си във всички мними величия и апарати, които олицетворяват отживели времето си ритуали, иерархически системи и институции. Още Монтен бе писал, че колкото на висок трон да седне човек, той все пак седи на собственото си дъно. За съвременния автор-демитологизатор най-важното е да разпознае механизма, който въздига нищожествата на пиедестал.