

СЮРРЕАЛИЗМЪТ КАТО ФОРМА НА КЪСНОБУРЖОАЗНАТА ЕСТЕТИКА И ИДЕОЛОГИЯ

Симеон Хаджикосев

Прощавайки се с дадаизма, френският писател Филип Супо пише в коментарите си към своя роман „Добрият апостол“: „Сега е още трудно да се говори за дадаизма. Може би никой и не знае какво е изразявал той. Той имаше подвижно лице, което беше огледало за всичко и всекиго. Да се вдигат скандали! Защо най-сетне да не признаем, че страстно обичаме скандалите? В това има определена смелост и определена страхливост. Но сега всичко това е вече минало.“¹

Дадаистите се умориха да скандализират общественото мнение, а и то неусетно привикна към безопасните им закачки. С течение на времето ставаше ясно, че Дада се беше самоизчерпал и трябваше да отmine в литературната история.

Сюрреализмът израсна постепенно из недрата на Дада като негова вътрешна опозиция.

Според признанието на Андре Брьотон зараждането на сюрреализма трябва да се отнесе към 1919 г., когато за пръв път писателят си поставя задачата да изследва поетическата ценност на работата на мисълта при съноподобни състояния. През 1921 г. излиза от печат първият сюрреалистичен текст „Магнетични поля“, написан съвместно от Брьотон и Супо, които се стремят към максимално точно възпроизвеждане на мисли, изплували от подсъзнанието в състояние на съзнателно провокирана „пасивна рецептивност“. След разпадането на Дада през 1922 г. сюрреализмът естествено се очертаваше като негов продължител. Първият манифест през 1924 г. прокламира едно напълно оформено течение, макар че теоретическата му обосновка и аргументация беше и по-нататъшна грижа. Но още от самото начало ставаше ясно, че е по-перспективен от предшественика си. Докато Дада беше възплъщение на голото отрицание, сюрреализмът потърси неизследвани поетически територии. Сюрреализмът беше съзнателно потапяне в ирационални — полусъзнателни и подсъзнателни — състояния и зафиксирването им. В това отношение той се противопоставяше на Дада — най-прекия му предшественик. Подобен момент на съзнателно ирационализиране на творческия акт има и във възникналия около десетилетие преди това (1911—1913) абстракционизъм, който в двете си направления — негеометричното, абстрактния експресионизъм на Кандински и супрематизма на Малевич — беше довеждане до абсурд изходните позиции на експресионизма в първия случай и на кубизма — във втория. Това волево, преднамерено потапяне в сферата на съни-

¹ Philippe Soupault, *Profils perdus*, 1963, p. 159.

щата, халюцинациите и бляновете при сюрреализма даваше основание на някои съвременни критици да го тълкуват като регресия към „духа на романтизма“ в противовес на „неокласицизма“ на последния същински символ-лист Маларме и на Пол Валери. В книгата си „Литературна равностетка на XX в.“ Р. Алберес твърди, че в първата четвърт на века френската литература се характеризира с настъпление на романтизма срещу реализма, и по-специално заявява: „Романтизмът беше по същността си спиритуалност и само сюрреалистите показаха по-късно възможността за материалистичен романтизъм.“¹

Трудността да се обясни явление като сюрреализма произтича от неговата многопосочност и вътрешна обемност. Той включва в себе си значителен брой от най-актуалните научни, обществени, литературно-естетически доктрини от началото на века. По мнението на френския изследовател на сюрреализма Жорж Льомер той е резултантната от сложното взаимно влияние и взаимодействие на символистко-сюрреалистичното творчество на Лотреамон и Рембо, на кубизма и дадаизма, на Айнщайновата теория за относителността и на Фройдовото учение за психоанализата.² Без да влизам в спор с френския изследовател, ще отбележа, че не е възможно да се даде едносложно определение на това литературно и философско направление. При все това едни от най-характерните белези на сюрреализма са подчертаната му рационалистичност и стремежът към регламентация. Може би няма друга национална литература, в която творческите цехове и манифестите да са играли толкова значителна роля. Достатъчно е да се споменат само явления като френския енциклопедизъм, парнализъм, натурализъм и символизъм. В отличие от дадаизма, който се зароди в Швейцария в космополитични среди, отвратени и отчаяни от войната, сюрреализмът носи по-определено френски характер тъкмо с конструктивистичния си дух и стремежа към философска аргументация. Вярно е, че Брьотон и неговите последователи не се стремяха да ограничат направлението в строго национални рамки. Видна роля в неговата краткотрайна, но шумна история играят чужденци, като Маркс Ернст, Джорджо де Кирико, Салдавор Дали, Марко Ристич, Паул Клее и много други, но по същността си той беше чисто френско явление. При опит за най-обща характеристика на това литературно направление, оставило трайни следи в западноевропейското изкуство, веднага се налага на вниманието неговата философска и естетическа еkleктичност. Задача на конкретния анализ на основните положения на сюрреалистичната космогония и естетика е да покаже тази еkleктичност. Не може да не се подчертае обаче, че тя е вътрешно присъща на всички къснобуржоазни явления в естетиката и културата. Подобни явления претендират да са органичен синтез на противоречиви и често пъти взаимноизключващи се съставки. Неизменна тяхна характеристика е мнимата им революционност и максималистичните претенции за универсалност. Изключение в това отношение не прави и сюрреализмът. Неговите съвременни изследователи на Запад съвсем сериозно считат, че той преодолява „ограничеността“ както на съвременния философски идеализъм, така и на диалектическия материализъм. Еkleктичността на сюрреализма се предопределя от невъзможността да се съчетаат в едно трите му основни съставки — окултизма, психоанализата и марксизмът. Теоретикът му Брьотон счита, че то се поставя над ограничеността на посочените съставки, и визира индивидуалното, а след време и колектив-

¹ R. M. Albérès, *Bilan littéraire du 20-e siècle*, p. 58.

² G. Lemaître, *From Cubism to Surrealism in French Literature*, Cambridge, 1945, p. 186.

ното овладяване на „свръхреалността“ като едно достижимо състояние на психическа реалност, при което човек ще достигне „загубената си мощ“. В този пункт сюрреализмът се приближава твърде много до библейската версия за „първородния“ грях и до съвременната теория за митовете. На остра критика са поставени в сюрреалистическите манифести и изявления психоанализата заради нейната клиничнопропедевтична утилитарност и особено марксизма, обвиняван в неразбиране и извращаване на диалектиката. Но марксистката диалектика беше недостъпна не само за някогашните сюрреалисти, тя остава *terra incognita* и за съвременните изследователи на направлението. Така например за Мишел Каруж, автор на монументалното изследване „Андре Брьотон и основните положения на сюрреализма“, диалектиката е тясна взаимозависимост между двата свята на „субективното и обективното“¹. Това не е нищо друго освен познатата Авенариусова схема на „принципиалната координация“, разобличена от Ленин още в началото на века. А проблемът за „интегрирането“ на марксизма в сюрреализма е разрешен от Брьотон във Втория манифест по следния начин, който поразително напомня прагматизма на съвременния неопозитивизъм и структурализъм: „Проблемът за социалното действие е, и аз държа да се върна отново на него и настоявам, само една от формите на един по-общ проблем, който сюрреализмът се задължил да повдигне и който е този за човешкото изразяване във всичките му форми. А който казва „изразяване“, казва, за да започнем — език.“² В „Сюрреализъм и марксизъм“ тази „интеграция“ е осъществена още по-леко: „Да се преобрази светът“ — каза Маркс; „Да променим живота“ — каза Рембо: тези две думи за нас са едно.“³ Странното е, че ако по отношение на психоанализата и марксизма сюрреализмът проявява съдържаност (или неразбиране), отнася се резервирано към Фройд и предпочита „готическата психология“ на Линер, с неохота споменава Маркс и от време на време се позовава на Енгелс и Троцки, увлечението на неговите последователи по окултизма, алхимията и всякакви разновидности на „черната магия“ е направо стъпсващо. Голямата заслуга в това отношение принадлежи на Андре Брьотон, чието въображение е запленило от чара на „превъзходния XVI в.“, на езотеризма и онирическите идеи, на „черните“ романи и на „черния“ хумор. Това е точката, в която чисто литературните идеи се преплитат с въпроси на приложната психология и на философията. Макар че Брьотон старателно се отграничавал от медиумно-спиритическите похвати, за да не изпадне във вулгарен идеализъм, осмян още от Енгелс, на практика той тласкаше сюрреализма към най-необуздан ирационализъм, на какъвто биха завидели дори немските романтици. Когато през 1930 г. във Втория манифест на сюрреализма Брьотон призова към „дълбока и истинска окултизация на сюрреализма“⁴, се очерта най-острият момент в кризата на течението, започнала още няколко години преди това. По този повод Мишел Каруж, който не може да бъде упрекнат в липса на симпатии към Брьотон, пише в книгата си: „У него и у мнозина сюрреалисти се чувствава истински вкус към „прокълнатото заради прокълнатото“, което надвишава широко целите на антирелигиозната борба.“⁵

Освен чисто литературното родословие на сюрреализма, което изисква специално разглеждане, с посочените три негови съставки са свързани някои

¹ Michel Carrouges, André Breton et les données fondamentales du surréalisme, 1967, p. 228.

² Ibid. p. 108.

³ Cit. d'ap. André Breton par Jean-Louis Bedouin, p. 26.

⁴ André Breton, Les manifestes du surréalisme, Gallimard, p. 139.

⁵ Michel Carrouges, André Breton..., p. 60.

основни понятия на сюрреалистичната космогония и естетика. От окултизма са зависими понятията „обективна случайност“ и „обективен“ (по-късно — „черен“) хумор, психоанализата предопределя особеностите на „автоматичното“ писане като най-характерна черта на сюрреалистичната естетика, а сюрреалистичният „марксизъм“ подменя принципите и целите на класовата борба с „революция“ в отношенията между половите. Чисто литературен произход има т. нар. „ефект на изненадата“, който също заема съществено място в естетиката на течението. Всичко това очертава сюрреализма като сложен конгломерат от явления, чийто критически анализ е не само твърде труден, но и сериозно усложнен от характерната за него псевдореволюционна фраза.

Най-пълна дефиниция на явлението срещахме в първия манифест от 1924 г. Там Брьотон дава двойно — естетическо и философско — определение на понятието: „Сюрреализъм. Чист психически автоматизъм, чрез който се цели да се изрази било словесно, било писмено, било по някакъв друг начин реалното функциониране на мисълта. Диктовка на мисълта при отсъствието на какъвто и да било контрол, упражняван от разума, вън от всякакви естетически или морални съображения.“

„Енцикл. философ. Сюрреализмът почива върху вярата в по-висшата реалност на известни форми на асоциация, пренебрегвани преди него, във всемогъществото на бляна, в незаинтересованата игра на мисълта. Той цели да унищожи окончателно всички други психически механизми и да ги замени в разрешаването на главните проблеми на живота.“¹ Под това определение стоят подписите на 19 сюрреалисти от първата генерация, по-голямата част от които скоро изоставят безплодния експеримент.

Названието „сюрреализъм“ е употребено за първи път от Аполинер в написаната от него през 1917 г. драма „Гърдите на Тирезия“. Има всички основания да се счита, че големият поет, на когото сюрреализмът дължи немало, е и кръстник на течението. Брьотон обаче счита, че Аполинер е употребявал думата в съвсем друг смисъл, и споделя в манифеста колебанията си относно възприемането на посочения термин и употребения от Нервал в посвещението към „Огнени момичета“ — „супернатурализъм“.²

Съвременната френска идеалистическа естетика оценява заслугите на сюрреализма и на неговия теоретик Брьотон главно в две основни направления. „Същественото дело на Брьотон в експериментален план е най-напред откритието на естествената връзка, съществуваща между автоматизма на съня и проявленията на поезията.“³ „Втората съществена страна на делото на Брьотон е откритието на естествената връзка, съществуваща между субективния автоматизъм на личността и универсалния автоматизъм.“⁴

Веднага трябва да се подчертае, че отличителна черта на сюрреализма е тъкмо неговият лабораторен, експериментален характер. Когато припомним времето на създаването на „Магнетични поля“, М. Каруж пише: „Не се касаеше да се конструира произведение на изкуството, а да се произнася като Сибилите пророческо слово. Оттам често напевният тон на работите на Брьотон и сакралната атмосфера на мисълта му.“⁵ Самият Брьотон е принуден да признае лабораторния характер на течението във втория манифест, когато

¹ André Breton, Les manifestes du surréalisme, p. 37—38.

² Ibid. p. 36—37.

³ Michel Carrouges, André Breton..., p. 16.

⁴ Ibid., p. 17.

⁵ Ibid., p. 18.

то е изправено пред сериозни трудности от идеен и философски характер: „Казвам, че сюрреализмът е още в периода на подготвителните работи, и бързам да добавя, че е възможно този период да трае толкова дълго, колкото самият аз.“¹ Обстоятелството, че сюрреализмът си поставя за цел да изследва подсъзнателното като източник на естетически преживявания, е причина да си съседствуват у него строга логика и най-ирационални състояния, граничещи с психопатологията. При това сюрреализмът отстъпва от позициите на естетиката, експериментът се превръща в самоцел, доколкото се обявява за безразлично дали получените резултати биха имали някаква естетическа стойност. Тъкмо това твърди Брьотон по отношение на опита, проведен съвместно със Супо, от който се раждат „Магнетични поля“. В преследване на подсъзнателния поток на мисълта законодателят на сюрреалистическата естетика се обявява категорично срещу каквато и да било проява на артистичност като намеса на съзнателен субективен фактор. В „Разсъмване“ срещаме следните редове: „Макар че първоначално се касаеше само да се улови в нейната непрекъснатост и да се фиксира писмено произволната словесна изява, като се въздържа от всякакъв вид качествено суждение по отношение на нея, критическите сравнения не пропуснаха да изтъкнат по-малките или по-големи богатства и елегантността на вътрешния език у тоя или оня. В тази игра отвратителното поетическо съперничество трябваше бързо да намери изгода.“² Така основна особеност на сюрреализма наред с лабораторно-експериментаторския характер на неговата естетика и практика е стремежът да се р а ц и о н а л и з и р а т и р а ц и о н а л н и с ъ с т о я н и я. В това отношение сюрреалистите наследяват една доста богата традиция, но тяхна отправна теоретична точка остават мислите на Рембо, изказани в „Писма на зрящия“: „Поетът става зрящ чрез дълго, огромно и пресметнато объркване на всички сетива. Всички форми на любов, страдание и лудост той търси в самия себе си, изчерпва всички отрови.“³ Посоченото „объркване на сетивата“ е един от основните сюрреалистични термини. Но докато при Рембо то се постига чрез „обикновена халюцинация“, А. Брьотон въвежда понятието „доброволна халюцинация“. В неговата интерпретация на „объркването на сетивата“ се долавят моменти, присъщи на психологията на човека в къснобуржоазното общество: „За да се подпомогне систематичното объркване на всички сетива, объркване, прогласено от Рембо и поставяно постоянно на дневен ред от сюрреалистите, считам, че не трябва да се колебаем — и подобна инициатива би могла да има такова последствие — да се отчужди чувствуването“ (разр. — С. Х.).⁴

Като основен елемент в поетиката на сюрреализма автоматичното писане има свои аналози в сферата на изобразителното изкуство. Това е техниката на „фротаха“ и „колаха“, широко практикувана не само от художниците, но и от писателите сюрреалисти, а така също и „параноично-критическият“ метод на Салвадор Дали, който се отличава от автоматичното писане по това, че е по-близо до психопатологията със стремежа да се наподобят психическите реакции на параноично болните.

Въпреки подчертаната тенденция към научна обосновка автоматичното писане несъмнено има ирационален характер. Това е изтъкнато от Брьотон, който счита, че сюрреализмът е „наследник на медиумите.“⁵ Една дълга ре-

¹ A. Breton, Les manifestes du surréalisme, p. 137.

² André Breton, Point du jour, Gallimard, p. 244.

³ Cit. d'ap. André Breton..., p. 107.

⁴ André Breton, Position politique du surréalisme, p. 138.

⁵ André Breton, Le surréalisme et la peinture, p. 92.

дица свързва сибилческите пророчества на древните с модерната техника на сюрреалистите. В нейното начало стои Платон, който възхвалява бълнуванията на делфийската пророчица и на жрицата на Дидона поради народополезното им значение. В предисторията на автоматичното писане си съдействуват имената на Рестиф дьо ла Брютон, Хофман, Ницше, Барбе д'Оревили и наред с тях на Доде, братя Гонкур, Лонгфелоу, Джордж Елиот. Болшинството от посочените автори обаче едва ли би могло да свидетелства в полза на предвзетата сюрреалистична теза. Лично Брютон с особена охота цитира Робърт Уолпол, автора на „черния“ роман „Замъкът на Отрант“, и ранния Хамсун. Истинските предшественици на сюрреализма по отношение на техниката на писане — Нервал, Лотреамон, Рембо, Маларме — в същност стоят настрана и изискват специален анализ.

Техниката на автоматичното писане е предопределена не само от постиженията на психоанализата. Тя не е елементарен аналог на психоаналитичната „говорена мисъл“. Според признанието на теоретика на течението Брютон сюрреализмът е задължен преди Фройд на Уилям Джеймз с неговото откритие на „вътрешния монолог“, оказал огромно влияние върху модерната европейска литература. Прякото влияние на Фройд откриваме в известен стремеж да се наподобява неговата психоаналитична пропедевтика. В „Скачени съдове“¹ А. Брютон говори сериозно за приложението на тази техника. Фройдистка терминология откриваме и в интерпретацията на „черния“ хумор, който се обяснява като бягство на човека от „аз“-а в „свърхаз“-а. Техниката на автоматичното писане е добре осветлена. Значителна заслуга за това има Андре Брютон, който е фиксирал всички подробности около възникването на течението и неговите творчески похвати. Подробно е обяснено състоянието, предшестващо автоматичното писане, разликата между него и „бляна“ в зависимост от преобладаването на вербалното начало в първия и на визуалното — във втория случай.

Ирационализъмът на автоматичното писане е естествено свързан с мистиката на езотеризма, кабализма и алхимията. Сам Брютон изрично подчертава това във Втория манифест на сюрреалистите: „Аз искам да се забележи добре, че сюрреалистичните изследвания представят, заедно с алхимическите, забележителна аналогия в целта; философският камък е това, което трябваше да позволи на въображението на човека да вземе върху всички неща блестящ реванш. . .“² Нека припомним, че основна цел на сюрреализма е възвръщането чрез въображението на „загубената власт“ на човека.

Интересът към проблематиката на езотеризма е свързан с продължителни занимания с Кабалистичната книга, със средновековни и предренесансови окултистки автори, като Фламель, Абрахам Юиоф, Корней Агрипа, Парацелзий, Реймон Люл, Йоаким дьо Фльор, кардинал дьо Кюз. Кунрат, Джон Дий и др. Търсенето на „висшата точка“, която е аналог на „философския камък“ на алхимиците, е присъщо не само на средновековните кабалисти, но както справедливо забелязва Мишел Каруж, „то е крайъгълен камък на сюрреалистичната философия.“³ Тази несъмнена близост хвърля допълнителна светлина върху проблема за „диалектичността“ на сюрреализма. Претенциите да се издигне над „ограничеността“ на съвременния идеализъм и на диалектическия материализъм в същност скриват една банална перифраза на кабалистичната „висша“ точка. Диалектичността на явленията и понятията се улавя не в тяхната динамика и вътрешно развитие, а като ме-

¹ André Breton, *Vases communicantes*, p. 166.

² André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 135.

³ Ibid., p. 92.

тафизически неподвижен център на вселената, който спокойно може да бъде наречен „висша сила“ или бог. Ето как е фиксирана сюрреалистичната „диалектика“ във втория манифест: „Всичко навежда на мисълта, че съществува известна точка на духа, където живот и смърт, реално и въображаемо, минало и бъдеще, предаваемо и неподаваемо, престават да бъдат възприемани противоречиво. Би било напразно да се търси друга подбуда за сюрреалистичната дейност във от надеждата за определение на тази точка.“¹ В кабалистичните представи „висшата точка“ също е мястото, където се анулират всички противоречия и престават да действуват обективните закони на времето и пространството. В този аспект възприемат сюрреалистите и Айнщайновата теория на относителността. Така идеята за относителността се превръща у тях в невероятна амалгама от модерни физически концепции и кабалистически представи.

Трудно отделими от кабалистичните и езотерични влияния са и аналогите с алхимията. Разликата е може би в това, че докато кабалистиката е свързана предимно с космогонията на сюрреализма, приликите с алхимията са в естетически план. Изследователите посочват несъмнената близост между алхимията и сюрреализма в областта на речника. Става дума за наличието на особена символика на минералите и металите, изобилието от злато, скъпоценни и полускъпоценни камъни, зафиксирването на „основните“ стихии — вода, огън, земя. Нещо повече, първите образци на сюрреалистични текстове Брътон намира у алхимиците. Той цитира един откъс от Хермес като „езотеричен текст от голяма класа“: „Главата на гарвана изчезва с нощта; на утрото птицата лети без криле, повърща небесна дъга, тялото ѝ става червено и върху гърба ѝ изплува чиста вода.“³ В този дух не липсват и преки аналогии. За сюрреалистично се обявява творчеството на големия художник от XV в. Йероним Бош. „Фигурите“ на Никола Фламел, „изобретател на философския камък“, се обявяват в манифестите за „изненадващи предшественици на сюрреалистични картини“², Макс Ернст се уподобява на „великия Корней Агрипа“⁴, а като свързващо звено между двете епохи — на алхимията и сюрреализма, — се посочва делото на големия английски поет и гравьор Уилям Блейк, живял през XVIII в.

Естествено продължение на интереса към езотеризма и алхимията е вниманието към т. нар. „готически“ или „черен“ роман. Той привлича вниманието на сюрреалистите с литературната си техника, с наченките на автоматизъм, за каквито говори Уолпол във връзка с написването на романа си „Замъкът на Отрант“. От „черния“ роман сюрреалистите заемат и често срещаната в творчеството им тема за „призрачните замъци“, които се характеризира с мрачна готическа екзотика и присъствието на „ирационален страх“.⁵ „Черният“ роман е и опосредовано звено по отношение на „обективния“ или „черен“ хумор. Наченки на „обективен“ хумор сюрреалистите намират в творчеството на Суифт и на Луис Карол, автор на знаменитата книга „Алиса в страната на чудесата“. Френските застъпници на „обективния“ хумор са непосредствени предходници на сюрреализма — Жари, Ваше, Русел, Дюшан, Риго. Наред с тях обаче се цитират и имената на Едгар По, Томас де Куинси, Вилие дьо Лил-Адам, Петрюс Борел, Тристан Корбниер. „Обективен хумор, обективна случайност — постановява Брътон, — това са, собствено казано,

¹ André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 92.

² M. Carrouges, *André Breton...*, p. 75.

³ A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 166.

⁴ A. Breton, *Peinture*, p. 162.

⁵ M. Carrouges, *André Breton...*, p. 66—68.

двата полюса, между които сюрреалистът вярва, че ще накара да бликнат най-дългите му искри.¹ Интересна дефиниция на хумора дава югославският сюрреалист Марко Ристич: „В контакт с поезията хуморът е краен израз на конвулсивна неспособност“ (разр. негова).² Андре Брьотон преминава към понятието „черен хумор“ едва през 1939 г., когато съставя антология под същото название. Характерно за него е отдалечаването му от определението на Хегел за хумора, дадено в неговата „Естетика“ и приближаването до тълкуването на Фройд, присъщо на което е прехвърлянето на функции от „аз“-а към „свърхаз“-а. Ето едно обяснение на „черния хумор“: „Това е смехът на човек, който съзнава, че е смазан, но се смее, защото се вижда смазан. Това е смях на предизвикателството (разр. м. — С. Х.). Но то няма нищо общо с предизвикателството на стоиците, нито с будистката усмивка преди унищожението.“³ В друго едно определение на Мишел Каруж с основание е подчертан, макар и във фройдистки дух, моментът на самоотчуждение в механизма на „черния хумор“. Другояче казано, той се изключва емоционално от кръга, който го задушаваша, отчуждава се от света, от обществото, от своето обикновено „аз“. Ако той се смее над себе си, то е, защото се отнася към себе си като към друг. Чрез това удвояване той изоставя света, обществото. . . и се затваря в своето второ „аз“, този суверенен в своите видения дух.⁴ Многобройни илюстрации на „черен хумор“ сюрреалистите извличат от творчеството на споменатите писатели, но може би най-характерен е примерът, който Брьотон заимствува от Фройд: един осъден на смърт, когото водят в понеделник на бесилката и който се провиква: „Ето една седмица, която започва добре“⁵. Съвсем очевидно е, че естетическа доминанта на „черния“ хумор е парадоксалността на ситуацията и трагикомичният ѝ характер, в който преобладава зловещото начало. Може би тук е мястото да добавим, че „странното, барокното, чудесното, блудкавото, ужасното, неузнаваемото, разхвърляното не са само добавени орнаменти, те са същността на сюрреалистичната поезия“⁶. В този план лежи и „ефектът на изненадата“ като основен технически похват на сюрреалистичната поезия. Трябва да се посочи, че този принцип намира опора както във френската поетическа традиция, така и в някои съвременни физически представи. В „Луда любов“ Брьотон цитира една мисъл на физика Жюве из книгата му „Структура на новите физически теории“: „Тъкмо в изненадата, създадена от един нов образ или от нова асоциация на образи, трябва да се вижда най-важният елемент за прогреса на физическите науки, тъй като изненадата възбужда логиката, която е винаги твърде студена, и я задължава да установява нови взаимоотношения. . .“ „Изненадата трябва да бъде търсена безусловно заради самата себе си.“⁷ Подобни изказвания за ролята и значението на въображението и изненадата, облечени нерядко в парадоксална форма, се срещат у мнозина крупни представители на съвременната физика. Що се отнася до литературните прототипи на „ефекта на изненадата“, за първоизточник може да се смята Бодлеровият възглед за „странната“ красота, която релативизира не само етическите, но и естетическите ценности, давайки открито предпочитанията си на нездравото, болезненото и уродливото. Тази

¹ A. Breton, *Limites non frontières du surréalisme*, p. 206.

² A. Breton, *L'humour, attitude morale*, à „Surréalisme ASDZR“.

³ M. Carrouges, *André Breton...*, p. 124.

⁴ *Ibid.*, p. 128.

⁵ A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, p. 12—13.

⁶ M. Carrouges, *André Breton...*, p. 133.

⁷ A. Breton, *Amour fou*, p. 122.

„странна“ красота взема категорични очертания в творчеството на Лотреамон, който е един от предвестниците на сюрреализма. Според Брьотон при Лотреамон „словото, а не стилът преживяват основна криза“¹. „Един принцип на непрестанна мутация (разр. негова — А. Б.) овладява вещите, както и идеите, стремейки се към тяхното цялостно освоение, като имплицира освобождението на човека. В това отношение езикът на Лотреамон е едновременно разтворител и зародишна плазма без еквивалент.“² Илюстрация на този принцип са станалите антологични за сюрреалистите образни комплекси като „патица на съмнението с устни от вермут“ или „хубав като случайна среща на шевна машина с чадър върху дисекционна маса“³. Трябва да се подчертае, че принципът на изненадата е валиден не само по отношение на сюрреалистичната поезия, но и на сюрреалистичната живопис. Определението на Макс Ернст за колажа като „случайна среща на две раздалечени реалности върху неподходящ план“⁴ е напълно приложима към цитираните мисли на Лотреамон. Но за определението на „ефекта на изненадата“ сюрреализмът е особено задължен на Пиер Реверди, един от спътниците на дадаизма и сюрреализма, издателя на в. „Север—Юг“, в който сътрудничат бъдещите привърженици на направлението. У него срещаме за първи път определението, че образът „не може да се роди от сравнение, а от сближаването на две повече или по-малко отдалечени реалности“⁵. „Колкото повече връзките на двете сближени реалности бъдат далечни и точни (?) — продължава Реверди, — толкова по-силен ще бъде образът — ще има повече емотивна сила и поетическа реалност.“⁶

В немалка степен е задължен сюрреализмът и на Аполинер, макар че Брьотон винаги се е старал да подценява това влияние. Аполинер счита „ефекта на изненадата“ за основен конструктивен елемент на модерната поезия. „Неочакваното — казва той, — това е най-важният източник на сила за новата поезия.“⁷ „Чрез изненадата тъкмо, чрез най-важното място, което отрежда на изненадата, новият дух се отличава от всички артистични и литературни течения, които го предшествуват. Той не е, не би могъл да бъде естетизъм, той е враг на формулите и снобизма.“⁸

В такъв нов и все по-формализиращ се аспект възприемаха „ефекта на изненадата“ дадаисти и сюрреалисти. При „инвентаризацията“ на неочакваните странно красиви образи във френската поезия на първо място беше включен Аполинеровият стих:

Езикът ти — червена риба във чашата на твоя глас.⁹

Друг начин за постигане на „ефект на изненадата“ е разработен от Реймон Русел и се състои в разлагането на предварително написано изречение на морфемните му съставки и произволното им комбиниране след това. Такъв пример с френската песен „Имам хубав тютюн в табакерата си...“ дава самият Русел в книгата си „Как написах някои от книгите си“¹⁰. Подобен тип литературна техника Брьотон нарича „уравнения от факти“¹¹. Тези похвати напомнят някои от процедивите на късния руски футуризм.

¹ A. Breton, Anthologie de l'humour noir, p. 100—101.

² Ibid.

³ Lotréamon, Les chants de Maldoror, p. 124.

⁴ Cit. d'ap. M. Carrouges, André Breton..., p. 235.

⁵ Cit. d'ap. Les manifestes du surréalisme, p. 38.

⁶ Ibid.

⁷ Cit. по История французской литературы, т. 4, стр. 149.

⁸ Cit. d'ap. M. Carrouges, André Breton..., p. 119.

⁹ По-подробно в L'Evidence poétique от Пол Елюар.

¹⁰ Raymond Roussel, Comment j'ai écrit certains de mes livres, p. 19.

¹¹ A. Breton, Anthologie de l'humour noir, p. 207.

Друг начин, чрез който се постига изненада, е с и м у л т а н е и с т и ч - н и я т принцип на изображение. Симултанизмът, разпространил се във френската поезия в годините преди Първата световна война, е свързан с бързото развитие на техниката в началото на века. Характерно за симултанизма е едновременното изобразяване на събития и явления, отдалечени във времето и пространството. Без съмнение този изобразителен принцип е свързан не само с усъвършенствването на съобщителните средства, но и с влиянието на Айнщайновите физически идеи върху умовете в началото на века. Симултанистичният принцип на изображение е потенциален резервоар за сюрреалистичния „ефект на изненадата“. В поезията на Аполинер има немалко стихотворения, подчинени на този принцип. В „Зони“, „Пътникът“, „Емигрантът от Лейндър Роуд“ и др. различни пространствени събития са транспонирани върху единния план на паметта. Симултанистичен и зареден с „ефект на изненадата“ е и въведеният от Макс Жакоб и Аполинер свободен запис в поетична форма на случайно дочути откъслечи от разговори из кафенетата не с оглед на логическата им последователност, а във връзка с моментално изчерпващия се за фиксиращото ги лице фактор актуалност.

Пряко свързано с „ефекта на изненадата“ е и друго основно сюрреалистическо понятие — „обективна случайност“. Би могло да се помисли, че то е интерпретирано в диалектико-материалистически план, защото марксистическата философия признава обективното съществуване на случайността. При сюрреализма случайността получава мистични очертания, тя се превръща в поредния елемент на езотеричните символи. Най-пълно определение на „обективната случайност“ срещаме в Брьотоновата „Луда любов“. Писателят говори за „един почти забранен свят, който е светът на внезапните сближавания, на зашеметяващи съвпадения, на рефлексии, присъщи на всеки индивид, на позлатени акорди на пиано (?), на проблисъци, които биха направили да се вижда, но да се в и ж д а (разр. — А. Б.), ако не бяха по-бързи от другите. . . Става дума за факти, които могат да бъдат от порядъка на чистата констатация, но които представят всеки път привидността на с и г н а л, без да може да се каже точно на какъв сигнал. . .“ (разр. м. — С. Х.).¹ Така наред с мистиката в обективната случайност естествено се включва и елемент на профетизъм. Брьотон счита своя текст „Нощта на слънчогледа“, писан през 1923 г., за пророчески по отношение на първата среща със съпругата му, състояла се 11 години по-късно. В сюрреалистичния орган „Минотавър“ е подробно изяснен случаят с художника Браунер, който загубил дясното си око вследствие на удар. Според твърденията на Пиер Мабий в последните картини на Браунер преди инцидента имало много еднооки фигури.² В „Разговорите на Гьоте с Екерман“ се разказва за това, как поетът усетил във Ваймар земетресението в Месина. Сюрреалистите посочват и друг пример на „обективна случайност“ из многотомната Гютева книга „Поезия и истина“³. Друго основно понятие, свързано с „обективната случайност“, е очакването. Както се изразява Брьотон в „Надя“, „очакването е шестото чувство, което ни позволява да доловим сигналите на обективната случайност“⁴. В „Луда любов“ то е определено като „чувство, което ни диктува това „лирично поведение“⁵. Нека припомним, че състоянието, предшествуващо непосредствено „автоматичното писане“, се определя като „пасивна рецептивност“. Очакването не се отличава по същество от нея. Нищо пресилено няма в извода, че сюрреализмът плаща

¹ André Breton, *Amour fou*, p. 22—24.

² *Minotaure*, p. 12—13.

³ Cit. d'ap. M. Carrouges, André Breton..., p. 267.

⁴ André Breton, *Nadja*, p. 23.

⁵ A. Breton, *Amour fou*, p. 77.

дан на мистиката и ирационализма. „Обективната случайност“ е обикновено суеверие, въздигнато в ранг на откровение. Сюрреализмът спекулира с явления, недостатъчно добре обяснени от науката, за да може, оперирайки с псевдонаучна терминология, да прикрива собствената си обскурантистка и ретроградна същност.

Въпреки драпировката на сюрреализма с псевдоматериалистически лозунги неговата идеалистическа философска същност не подлежи на съмнение. Платоновата идея за познанието като „припознаване“ на отдавна съществуващото в света на идеите е привнесена изцяло в сюрреализма. В повика на Брьотон за потопяване в подсъзнателното е заложена „идеята, че завоюването е по-скоро повторно завоюване, познанието — по-скоро повторно познание.“¹ Тази идеалистическа концепция лежи в основата на схващанията и за любовта независимо от обстоятелството, че отношенията между мъжа и жената се интерпретират в открито еротичен план в духа на идеята за „всеобщата еротизация“. В „Аркан 17“ Брьотон говори за любимата жена: „Виждайки те за първи път, аз те припознах без ни най-малко колебание.“²

Идеалистическата основа на сюрреалистичното мислене, подкрепена от постоянното влечение към ирационални състояния, логически довежда до исторически фатализъм. Напълно разбираемо е защо сюрреализмът не можа да предложи никаква сериозна алтернатива на индивидуално и колективно обществено поведение в тревожните години, предшествуващи Втората световна война. Неговият арсенал се изчерпваше с бягството в света на подсъзнателното с помощта на нездравео вдъхновение, което обезсилваше всички реални антиномии. Без да засягам засега политическата дейност на сюрреалистите, необходимо е да подчертая, че във философски план направлението беше безсилно да даде отговор на основните въпроси на епохата и не се издигаше над равнището на клерикалния обскурантизъм. Това е особено характерно за късния сюрреализъм, когато около Андре Брьотон не беше останал нито един от големите творци, придали интерес на направлението. В текста „Големите трансперанти“, включен в Брьотоновите „Прологомени към трети манифест на сюрреализма или не“, написани в самия разгар на Втората световна война, авторът тръгва от правилната предпоставка, че човекът „не е център, точка на отражение на света“³. Макар че този въпрос е разработен още в Енгелсовата „Диалектика на природата“, това не отнема правото на сюрреализма за интерпретация в подробности. Така Брьотон допуска съществуването на същества, които „убягват по съвършен начин на неговата (на човека — бел.м., С. Х.) система на чувствени отношения“⁴. Това също е предположение, за чиято достоверност или несъстоятелност науката не е представила достатъчно аргументи засега. Ретроградността на философското и политическото мислене на Брьотон проличава, когато той конкретизира идеята си за реалността на подобни „същества“: „Разглеждайки пертурбациите от тип „циклон“, на който човек е безсилен да бъде друго освен жертва или свидетел, или тези от типа „война“, по повод на които са издигнати явно недостатъчни версии, не ще бъде невъзможно в течение на една обширна работа. . . да се достигне до това, да се направят вероятни структурата и характерът на такива хипотетични същества (разр. м. — С. Х.), които ни се разкриват смътно в страха и в чувството за случайност.“⁵ И в този късен сюрреалистически документ правят впечатление псевдонаучната мотиви-

¹ M. Carrouges, André Breton..., p. 40.

² A. Breton, Arcan 17 (Sagitaire), p. 35.

³ A. Breton, Manifestes du surréalisme, p. 175.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

вировка и разпилиният маниер на изложение. В тази формулировка са загатнати и „обективната случайност“, и „ирационалният страх“. И ако подобна трактовка на природните явления и на световноисторическия процес няма нищо общо с науката, нейната поява през 1942 г. е позорна капитулация пред фашистката чума и фактическо съучастничество с престъпленията ѝ. Такава беше в действителност индивидуалната позиция на вдъхновителя на сюрреализма и не е случайно, че в ония години позицията му съвпаднаше с основния тезис на екзистенциализма.

Във всички случаи, когато сюрреализмът парадирал със своята революционност, не е трудно да се открият корените на дребнобуржоазната му анархистична природа. Позоваването на марксизма бяха само спекулация с лява революционна фраза. Сюрреализмът претендираше да преодолява „ограничеността“ на марксизма, който според него преследва само целите на социалната революция. Брьотон, идеологът на течението, призоваваше към „обединяване на духовете около истинските проблеми на революцията: трансформация не само на икономическите отношения, които разделят социалните класи, но и тази на интелектуалните и морални отношения, които са в основата на съществуването на хората и на цивилизацията“¹. Подобна постановка на въпроса за революцията отстъпва от принципите на марксизма, доколкото изтъква на преден план явления от чисто надстрочен характер. Трябва да се добави още, че във философията на сюрреализма идеята за революцията нерядко се измества от еволюционни идеи. Съвсем сериозно сюрреалистите твърдяха, че любовта между мъжа и жената е „единственият отговор на желанието за подобряване съдбата на човека“.² От философско гледище подобно схващане е абсолютно несъстоятелно, но не случайно е централното място, което заема жената в сюрреалистичната космогония. В Брьотоновите „Скачени съдове“ срещаме следното определение: „Жената е основният камък на материалния свят.“³ Както по отношение на „отвоюването на загубените сили“⁴ сюрреализмът се приближава до юдейско-християнския и мюсюлманския херметизъм, така и по отношение на любовта той имплицира библейската концепция за „падението“. И все пак неговите референции са от по-ново време. Идеята за „колективната еротизация“, която е основна за сюрреалистичната етика, възхожда пряко към френската прецизност, късното рококо и либертинизма на XVIII в., а в съвременен аспект се свързва с теорията за митовите. По този начин се сключва кръгът на странната сюрреалистична логика, която определя революцията като „съвсем пряко екзалтиране и еманципация на тази любов в една колективна еротизация“⁵. В естетически план трансформацията на любовната тема е далеч по-интересна. Така например тя е централна тема в творчеството на Елюар до 1936 г.

Когато става дума за сюрреалистичния експеримент, не може да се отминат и друг съществен въпрос. От Лотреамон, който заемаше предно място в листата на великите „предшественици“, беше взето схващането, че „поезията трябва да се прави от всички, не от един“.

Афоризмът на Лотреамон стана обосновка и оправдание на колективното сюрреалистично творчество. Механизмът на автоматичното писане нивелираше неизбежните индивидуални различия, свеждаше съзнателното, лежащо в основата на личността, до минимум. Още първият сюрреалистичен текст — „Магнетични поля“ (1920) — беше написан съвместно от Брьотон и Супо. Вло-

¹ André Breton par Jean-Louis Bedouin, p. 29.

² Ibid., p. 54.

³ A. Breton, Vases communicants, p. 81.

⁴ André Breton par J. L.-Bedouin, p. 54.

⁵ Ibid.

следствие това стана любима практика. Достатъчно е да се споменат само творбите на Елюар, написани в съавторство: „Нещастията на безсмъртните“ (1922), „Повторения“ (1922), „По липса на тишина“, „Пълна песен“, „Животните и техните хора“ (1920) — съвместно с Макс Ернст; „152 пословици, съобразени с вкуса на деня“ (1925) — заедно с Бенжамен Пере; „Непорочното зачатие“ (1930) — с Брьотон; „Да забавиш работите“ (1930) — с Брьотон и Шар, и т. н. и т. н. За отбелязване е, че това сътрудничество между художници и писатели се осъществява на напълно равноправни начала. Художниците излизат от пасивното си положение на илюстратори и в известни случаи стават водещи фигури. Известно е влиянието, което е оказал М. Ернст върху Елюар при написването на „Повторения“, а „Свободни ръце“ е книга, съставена от поета по сюрреалистични наброски на Мен Рей. Идеята за „демократизиране“ на творчеството се изразяваше и във взаимопроникването на съседни творчески зони. Още Аполинер задълбочи калиграфичните идеи на Маларме от „Едно хвърляне на зарове“ (1897), като написа знаменитите си „Калиграми“ (1917), а и правеше несръчни скици и рисунки към творбите си. Мнозина от художниците сюрреалисти пишеха стихове, а нерядко явление беше и обратното — поетите рисуваха. Но тяхно любимо занимание беше обяснението на някоя сюрреалистична картина, което нерядко се превръщаше в ключовото и словесно транспониране. В статията си „Независимата поезия“ (1938), отговор на анкета за това, кои 20 стихотворения са прекосили заедно с него жизнения му път, Елюар цитира и следните стихотворения от художници сюрреалисти — „Хебдомерос“ на Кирико, „Мисъл без говор“ на Пикабия, „Женената, разголена от самите си ергени“ от Дюшан, заглавията на колажите на М. Ернст, стиховете на С. Дали, на Х. Арп и Пикасо.

Особена форма на колективно „творчество“ бяха също анкетите, при които въпросите и отговорите се съпоставяха едва след самостоятелното им записване без предварителни указания, или известната сюрреалистична забава, наречена „Изисканият труп“, при което всички участници рисуват, без да знаят какво е нарисувал предидушният. Това бяха в същност най-ярките форми на рационализиране и обективизиране на творческия процес като механизъм и на ирационализирането му като същност. Получените резултати можеха да бъдат любопитни като експеримент, но те нямаха нищо общо с художественото творчество. Това е и точката, в която сюрреализмът се пресича с някои от похватите на съвременния абстракционизъм (Ив Клейн например).

На практика революцията, мислена от сюрреалистите „само като социална“, се осъществи единствено в сферата на индивидуалните им интелектуални преживявания, претопи се в съмнителната революционност на новия стил. Взаимно изключващи се тенденции съпътстваха развитието на сюрреализма още от момента на създаването му. Между повелителните центро-стремителни сили, бликащи от Брьотон, който искаше да превърне движението във философия, и стремежа на мнозина от останалите към действителна, а не мнима революционност, между духа на регламентацията и експеримента и непринудения порив към творчество — бяха заключени непреодолими противоречия.

След първоначалния период (1922—1924), наречен от сюрреалистите „епоха на сънищата“, „на медиумите“ когато се проявиха ранните майстори на автоматичния запис Пере, Крьовел и Деснос, след „игрите на думи“ на Дюшан и откриването на цялото творчество на Жан-Пиер Брисе, в започналото да излиза през 1924 г. списание „Сюрреалистическа революция“ се разглеждаха и социално-обществени проблеми. Нееднократно там се заявяваше, че сюрреалистите са готови да осъществят революцията. В някои случаи е трудно да се разграничи спонтанната революционност от лявата фразеология. Про-

цесът на сближение с комунистите беше бавен, но закономерен и неотклонен. Сюрреалистите подкрепяха тяхното становище по отношение на империалистическата война в Мароко, през 1926 г. Арагон, Елюар и Деснос се бяха споразумели с бившата редакция на „Кларте“ („Светлина“) относно издаването на съвместен вестник и само намесата на Брьотон предотврати това. Като сътрудници на този марксистки вестник сюрреалистите се свързаха с Жорж Полицер, Жорж Фридман, Анри Льофевр и Пиер Моранж и през същата 1926 г. това доведе до влизането на Арагон, Брьотон, Пере, Юник и Елюар във ФКП.¹ Тогава те бяха далече от разбирането на марксистическия социологичен анализ. В кратка бележка, излязла изпод перото на Елюар и отпечатана в „Сюрреалистическа революция“,² се отправят упреци към философите-маркнисти и се спори с тях по въпроса за „тоталната революция“. Според автора тя не се изчерпва със социалната революция, определя се от иманентни, извънобществени фактори и е валидна за хората, които се раждат революционери, а не се обуславя от социалното им положение. Тези революция, наречена „перпетуелна“ в противовес на социалистическата, назована от марксистите „тотална“ по понятия съображения, се схваща в определено анархистичен аспект като война срещу „реда, здравия смисъл, логиката, труда, възпитанието, социалния дълг, училището, семейството, армията — всички вериги, с които сме обременени“.³ Това сътрудничество не се крепеше на идейна близост и не можеше да бъде трайно. Ето как примирява твърде далечните гледища Брьотон при встъпването си в комунистическата партия: „Нека добре се разбере, че при настоящото състояние на обществото в Европа ние сме за принципа на всяко революционно действие, дори ако то има като изходна точка борбата между класите, стига само да води достатъчно далече.“⁴ Впрочем „марксизмът“ на Брьотон не е бил никога нещо повече от това. Във втория манифест на сюрреализма, който прилича повече на политически памфлет, насочен към разправа с другоячемислещите, Брьотон помества отговорите си на една анкета, проведена през 1928 г. На въпроса „Вярвате ли в съществуването на литературата и изкуството, изразяващи аспирациите на работническата класа? Кои са според вас главните ѝ представители?“, той отговаря категорично отрицателно, като се позовава на статията на Троцки „Революция и култура“, отпечатана в „Кларте“ през 1923 г.⁵

Наред с призова за окултизация на сюрреализма най-ярка теоретическа характеристика на втория манифест е уклонът към открит анархизъм. „Най-простото сюрреалистично действие — пишеше Брьотон — се състои в това, да се слезне на улицата с револвери в ръцете и да се стреля наслучки, докато е възможно, в тълпата.“⁶ Теоретикът на сюрреализма никога не се откажа от своя анархизъм и когато през 1933 г. беше изключен от партията, той продължи откровено дейността си в тази насока.

Истинското олевяване на сюрреализма започна с приобщаването на Арагон към Френската комунистическа партия през 1927 г. Новите му позиции бяха затвърдени след срещата му с Маяковски на следващата година и участието му във Втората конференция на революционните писатели, състояла се в Харков през 1930 г. Това беше времето на окончателния разрыв със сюрреализма, преодоляване на един мъчителен процес, за който по-късно в „Комунист“ Арагон писа: „Ние не винаги бяхме комунисти и даже когато вля-

¹ Вж. История французской литературы, т. 4, стр. 154.

² Manifestations philosophiques de 18. 05.1925. d'ap. Le poète et son ombre, R.D. Valette.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ André Breton, Les manifestes du surréalisme, p. 115.

⁶ Ibid.

зохме в партията, трябваше да преразгледаме тежкото наследство на лошите учители от младостта ни, да победим безпорядъка в мислите си, смешението на понятията за подлост и благородство.“

През 1930 г. скъса със сюрреализма и Робер Деснос. Поетът публикува „Трети манифест на сюрреализма“, в който осъди анархистическата идеология на Брьотон. Той разобличи „свърхреалното“ в понятията на Брьотон като нова пътечка към бога и обяви съществуването „само на една единствена всеобемаща реалност, достъпна за всички“¹. Разривът беше неизбежен.

Пиер Навил, един от директорите на „Сюрреалистическа революция“, също напусна този кръг, защото влечението му към пролетариата и неговата революция не срещаша вече отклик. Отдалечиха се от сюрреализма и неутралните Жа. Превер, Антонен Арто, Роже Витрак.

Талантливият журналист, критик и романист Филип Супо напусна сюрреализма в момент на остри идейни разногласия. Ето как обяснява това самият той в книгата си „Изгубени профили“: „След шест години пълна вяроност не можех да понасям повече атмосферата на малък параклис, където се кадиях взаимно, атмосфера, в която ми се струваше, че все по-трудно се диша... Когато моите приятели допуснаха грешката да желаят да поставят сюрреализма в служба на една политическа партия, аз се отделих не без тъга, но без горчивина от тяхната група.“²

Пътят на Пол Елюар, който още през 20-те години се наложи като най-талантливия поет на сюрреализма, беше също сложен и изпъстрен с немалко заблуди и колебания. С приобщаването на Елюар към идеите на народния фронт в края на 30-те години около Брьотон не остава фактически нито една крупна творческа фигура.

Живото участие на най-големите поети екссюрреалисти — Елюар, Арагон, Деснос, Юник — във френската съпротива беше окончателно тържество на патриотизма над анархистичния космополитизъм, на живота над мъртвата рутина, на гражданската поезия над неконтролирания брътвеж, тържество на разокования се талант.

В своята „Литературна равностметка на XX в.“ Алберес твърди, че сюрреализмът е бил втората голяма вълна — порив към абсолютното — след символизма, претърпяла същия крах като него, и в това твърдение има сериозна доза истина, при все че е облечено в извехтия костюм на философския идеализъм.³ Неговата история е интересна не само с оглед към миналото, но и в съвременен теоретически аспект заради поучителните успоредици с проблемите за абсурда и отчуждението в днешния капиталистически свят. Както беше посочено, проблемът за отчуждението се поставяше не в общетеоретичен социологически план, а във връзка с техниката на „автоматичното писане.“ Брьотон говори за необходимостта да се „отчужди чувствуването“, но той не употребява съвременния термин „алиенация“. Не бива да се забравя обаче, че преди 30—40 години проблемите на отчуждението не заемаха толкова централно място, както в съвременната социология. Несъмнена е близостта на сюрреализма с философията на екзистенционализма в онзи пункт, където те се изправят пред призрака на абсурда. При сюрреализма появата на абсурда се интерпретира във фройдишки дух като бягство от „аз-а“ в „свърхаз-а“. Така се обяснява психологическият механизъм на „черния хумор“. В предговора към „Антология на черния хумор“ Брьотон пише по повод Алиса в страната на чудесата: „В присъствието на всякакъв вид трудности духът може да намери идеален изход в абсурда. Благосклонността спрямо

¹ Andre Breton, Les manifestes de surréalisme, p. 156.

² Ph. Soupault, Profils perdus, p. 169.

³ R. M. Albérès, Bilan littéraire du 20-e siècle, p. 40.

абсурда отваря на човека тайнственото царство, където живеят децата.¹ Симптоматично е, че и екзистенциалисти, и сюрреалисти стигат до идеята за абсурда независимо от това, че той е различна отправна точка за тях. При екзистенциализма изправянето на човека пред абсурда му диктува особен нравствен „категоричен императив“, при сюрреализма разрешението е в духа на съвременния „ескейпизъм“ — бягството от абсурда се осъществява като един от вариантите на „отвоюването на загубените права“: потапяне в света на детското съзнание.

Друга аналогия трябва да се направи между техниката на „автоматичното писане“ и „потока на съзнанието“, утвърден в европейската литература от творчеството на Джойс. Не е случайно твърдението на Брьотон, че сюрреализмът е задължен на Уилям Джеймз не по-малко, отколкото на Фройд. В статията си „За сюрреализма в неговите живи дела“, писана през 1953 г., той сравнява „автоматичното писане“ с Джойсовия „вътрешен монолог“. Според него „това са два начина за улавяне на света, които се различават напълно“². Брьотон упреква Джойс за „приближаващата се имитация (разр. негова — А. Бр.) на живота, посредством която той се задържа в рамките на разрешеното изкуство, изпада отново в романтична илюзия, не избягва да заеме място в дългата линия на натуралистите и експресионистите“³. Той счита за недостатък „изработването на едно литературно (разр. негова — А. Бр.) дело“⁴, „както и отнасянето на полифоничния, полисемантичния и други двигатели, предполагащи постоянно възвръщане към произволното“⁵. Що се отнася до сюрреализма, Брьотон счита, че основна задача на сюрреализма е било да се убеди, че е била сложена ръка върху „първичната материя“ (в алхимичен смисъл) на езика⁶. Интересно е да се отбележи, че Джойс, упрекван нееднократно за излизане от сферата на литературата в полето на експеримента, е критикуван от Брьотон за прекалена литературност, за връзките му с традицията.

Несъмнена е близостта между сюрреализма и митическата теория. Няма нищо учудващо, че тя също се осъществява на базата на психоаналитичната интерпретация. Но докато механизъмът на „черния хумор“ се тълкува като бягство от „аз-а“ в „свръх-аза“, тук се наметва фройдисткият термин „то“. Ето как определя Брьотон неговата роля: „Тъкмо в „то“ са депозирани всички мнемонически следи, остатъци от безбройни предишни индивидуални състезания. Автоматизмът е средство за проникване и разтваряне, използувано от духа, за да черпи от тях почва...“⁷ В „Политическа позиция на сюрреалистите“ той заявява още по-определено, че разглежда направлението като „средство за създаване на колективен мит“⁸. Наистина в този „колективен мит“ преобладават черти на митически атаквизъм в лицето на теорията за „всеобщата еротизация“, но идеята за мита се корени още по-дълбоко — в езотеризма, който сближава сюрреализма не само с „юдейско-християнския и мюсюлманския херметизъм“, но и с „всички примитивни митологии, също така в Китай и Индия“⁹.

През 1947 г. в Париж се състоя при голям успех поредната сюрреалистична изложба. Андре Брьотон се опита да събере силите на напълно обез-

¹ A. Breton, *Anthologie de l'humour noir*, p. 7—8.

² André Breton, *Les manifestes du surréalisme*, p. 180.

³ Ibid., p. 190.

⁴ Ibid., p. 191.

⁵ Ibid., p. 181.

⁶ Ibid.

⁷ André Breton, *Anthologie de l'humour noir*, p. 226.

⁸ A. Breton, *Position politique du surréalisme*, p. 13.

⁹ M. Carrouges, *André Breton...*, p. 35—36.

кръвеното и дискредитирано течение. Обединяването на някогашните му съмишленици беше невъзможно. Около Брьотон се организираха само незначителен брой представители на по-младите поколения, чиято грижа беше да възстановят помръкналата му слава. На различни гласове те припяха, че сюрреализмът не може да отмре, защото е изразител на основни човешки въждания. В сложната обстановка на следвоенна Франция, когато буржоазията и нейната идеология бяха изправени пред сериозни проблеми, възкресяването на сюрреалното потапяне в „звездните“ светове на подсъзнателното беше добре дошло за нея. Но сюрреализмът не можеше да издържи конкуренцията на френския екзистенциализъм, нито да се противопостави на растящото влияние на идеологията на Френската комунистическа партия.

В наши дни сюрреализмът е „канонизиран“ — във всички антологии и справочници по френска литература му е отделено подобаващо място. Елементи на сюрреализъм не е трудно да се открият не само в творчеството на т. нар. негови „съпътници“ — Жан Кокто, Пиер-Жан, Жюл Сюпервиел, Сен-Джон Перс, Жак Превер и др., но и на мнозина съвременни писатели от по-младите поколения. Сюрреализмът обаче не съществува в оня вид, в който го замислиха Брьотон и неговите последователи преди 50 години. Той не можа да осъществи революция в живота и литературата, макар че способствуваше за известно разширение на художническата чувствителност.

Съвременната марксистическа оценка на сюрреализма като културно и обществено явление трябва да бъде гъвкава и диференцирана. Не може да не се излиза от общата постановка, че той е рожба на империалистическата култура с характерните за нея отсъствие на оптимистична историческа перспектива, еkleктизъм и теоретическа всеядност. При сюрреализма си съедствуваха стремежът към научна яснота и прегледност с окултисткия ирационализъм. „Свръхрационализъмът“ на неговата теория беше опаката страна на една съвременна мистика. Самото бягство в света на бляна, на мечтата, на досъзнателното беше опит за анулиране на реалните неразрешими противоречия на къснобуржоазното общество и без съмнение носеше определено реакционен обществен характер въпреки голямата политическа активност на сюрреалистите и искрената им готовност да се поставят „в служба на революцията“. Независимо от техните компромиси „заради относителния конформизъм“ съприкосновенията между комунисти и сюрреалисти в началната фаза от съществуването на течението показаха, че техните възгледи бяха органически несъвместими, така както са несъвместими марксизмът и дребнобуржоазният анархизъм. Сюрреалистите никога не можаха да се проникнат (разбира се, имам пред вид ортодоксалните сюрреалисти) от марксистическото схващане за човека като „съвкупност от обществени отношения“, те неправилно противопоставяха социалното му и интимното му битие и бяха на съвсем погрешен път, когато считаха, че реалните обществени антиномии ще се преодолеят чрез разкрепостяване на човешкото въображение, чрез даване възможност на индивида да изживее максимум наслада.

Ако оценката на идейно-теоретическата платформа на сюрреализма от марксистическа гледна точка е в общи линии ясна и определена, въпросът за неговата перспективност и оценка като художествен метод и реализация е значително по-сложен. Нееднократно подчертавах, че сюрреализмът беше замислен и осъществяван като експеримент. Той използваше някои от клинично-терапевтичните похвати на съвременната медицина (Фройд) и по същество беше опит за рационално овладяване на ирационалното. Трябва да се признае обаче, че сюрреализмът действително спомогна с някои свои похвати за разширяване на художествената чувствителност. С него са свързани някои големи майстори на словото и четката от

много страни и това несъмнено допринесе за превръщането му в наднационално, международно явление. Склонен съм да вярвам обаче, че международният успех на сюрреализма през 30-те години беше предопределен в значителна степен от тревожния исторически момент. Той беше своеобразна сублимация на чувството за катастрофичност у дребнобуржоазния интелегент пред неумолимите сили на историята. По-безспорни са като че ли постиженията на сюрреалистичната живопис. Практиката на школите от импресионизма насам беше възпитала у зрителя усет към възприемането на „нефигурални светове“. След кубизма, футуризма и абстракционизма появата на сложната символика на сюрреализма беше действително оригинално явление. В лицето на художници като Салвадор Дали, Джорджо де Кирико, Хаун Миро, Ив Танги, Франсис Пикабия, Макс Ернст, Паул Клее и др. сюрреализмът има твърде интересни представители.

Вълната на сюрреализма достигна и някои славянски страни. По-трайни следи е оставила тя в Чехословакия и Югославия. В Прага през 1935 г. се състоя международна сюрреалистична изложба, за която специално пристигнаха от Франция Елюар и Брьотон. Вървейки по следите на създателя на френската модерна поезия Аполинер, заедно с най-видния представител на чешкия сюрреализъм в поезията Витезслав Незвал, Елюар и Брьотон биват поразени в Бърно от „чудесната среща на колело и крокодил при кметството“, едно своеобразно потвърждение на знаменитата Лотреамонова мисъл, която е залегнала в основите на сюрреалистичната естетика. Ранната поезия на В. Незвал е създадена изцяло под влияние на западноевропейския сюрреализъм и е любопитна като славянски вариант на това литературно направление.

Сюрреализмът прониква и в Югославия между двете световни войни. Следите, оставени от него в словенското, хърватското и сръбското изобразително изкуство и поезия, са твърде чувствителни. На този интересен въпрос е посветено изследването на югославския изкуствовед Васко Попа — „Златната ябълка“.

В България сюрреализмът не можа да проникне. В годините на неговото създаване, а и по-късно той остана непознат за творците на българското изкуство и за широките кръгове на интелигенцията. Причините за това не се крият в „изостаналостта“ на българския вкус, а в особеностите на нашата национална поетика. Трагичните превратности на националната съдба — настъпването на фашизма, Септемврийското въстание от 1923 г. и кървавите погроми — тласнаха българската поезия далеч от здрачените брегове на символизма, към една по-действена, социално-активна и реалистична поезия. Чужд на нашите поети е и духът на рефлексия, сложният теоретичен апарат, създаден от инициаторите на сюрреализма. Наистина у някои наши съвременни поети от средното поколение (Стефан Цанев, Константин Павлов) могат да се открият образни хрумвания, които напомнят за вербалната еквилибристика на сюрреалистите, но един внимателен анализ на поетиката им би показал, че в случая се касае за „вторични“ влияния, доколкото елементи на сюрреалистична техника са присъщи на цялата днешна западноевропейска поезия. В този аспект се натъкваме и на друг важен проблем, който сам по себе си може да бъде обект на самостоятелно научно изследване — за развитието на сюрреализма, експресионизма и футуризма, за техните взаимодействия и взаимно проникване.

Интересът към сюрреализма като литературно-естетическо явление не би могъл да бъде самоцелен. Това се предопределя и от факта, че той е представен от значителна по обем литература, която съставя период в развитието в съвременна Франция. С него са свързали творческата си съдба голям брой

значителни френски поети. Литературната панорама се усложнява още повече, ако се имат пред вид и т. нар. „спътници“, които са се влияли от сюрреализма в една или друга степен. Невъзможно е да се обясни творческият път на поети като Елюар и Арагон, без да се има пред вид участието им в сюрреалистичната група, отношението им към философията и естетиката на направиението. Разбира се, това не изключва и чисто теоретични разработки на проблемите, които биха разкрили от съвременна марксистическа позиция истинската същност на това сложно и противоречиво явление в къснобуржоазната естетика, завладяло на времето умовете на част от опозиционно настроената западна интелигенция.