

своята оригиналност за сметка на обективното съдържание; поради това, че той е в „правото“ си да не приеме никакво съдържание със сериозност.¹⁾

Още при немските романтици (Новалис, Тик, Вакенродер) иронията, разбираема от тях в по-друг смисъл, се тълкува като еквивалент на неприемане на действителността от страна на твореца и оттук узаконяването на пълновластието му в неговата суверенна област — изкуството. Обаче колкото повече нараства субективизмът, толкова повече иронията бива обезбървена от критико-социалната си насоченост до степен, когато тя разтрогва връзките си с реалния свят и неговите обективни значения. Заключена в херметическата обвивка на творчески оригиналното виждане и самобитността на отрицаващата позиция, тя заплашва да се превърне в самоцелен нихилизъм. В доклада си Славов ясно указва, че именно днес при представителите на западноевропейския театър, литература и кино тя се обръща сама срещу себе си (например Йонеско тълкува собствения си театър като „пародия на пародията“). Като не поддържа връзка с действителността, иронията — и това е така логично! — се самоизяжда, самоотравя, разрушава себе си като художествен феномен, реалните си творчески възможности.

Тези съвременни тенденции в използването на иронията безусловно би трябвало да бъдат преценени като малокръвие на съответните творби или поне като признаци за настъпващо болестно състояние. Те обаче най-добре сочат първопричината за това състояние: от момента, в който изкуството се отчужди от реалния живот, то започва да агонизира, доколкото се превръща в самозадоволяващо се „експлоатиране“ на присъщите нему структури, форми, изразни възможности и т. под.

Изкуство против изкуството! — този феномен, така типичен за художествения авангард днес, бе проследен относно пародията и иронията. Никога досега естетическата мисъл не се е срещала с таква проява, дали основание за не една песимистична прогноза. Приведените по-горе примери не са единствените. Макар и мимоходом, нека посоча друг крещящ факт — навлизането на безкусицата (кича) в неприкосновената поне до края на 50-те години област на изящното изкуство (живописа и скулптурата). Чрез поп арта например, който замества силата и оригиналността на художествения израз чрез сантиментални съдържания, сензационни сцени, тривиални и банални изображения (съдържания, характерни и за традиционния кич), съвременното авангардно творчество култивира в публиката такива емоции, вкусове, представи, които се отличават с неестетическата си природа. С това модерното изкуство в лицето на някои течения на Запад хвърля предизвикателно ръкавицата срещу модерната естетика, респ. срещу нейните принципи и схващания за характера на пълноценното естетическо въздействие от изкуството, за признаците на естетическия вкус, емоции и т. под.

Бих желал да засегна още един доклад, спорен в някои от изводите си, но не и в предпоставките, от които изхожда. Той разглежда актуалния въпрос за широкото навлизане на символите в съвременната творба. Авторът на доклада Миклош Саболчи (Унгария) правилно констатира, че много съвременни поети, драматурзи, писатели и др. насочват съзнателно усилията си натам да създадат нови символи-знаци. Дали това е една носталгия по „архаичните пластове на историята“²⁾, е трудно да се каже; във всеки случай както старите, така и новите символи внасяли в творбата³⁾ един ирационален, магичен елемент. Явно е, че символът по начало съдържа в себе си известна неопределеност, на която указва друг участник в конгреса — Уилям Марлин (САЩ). Американският естетик намира, че при символа-знак отпадна въпросът за „правилното“ или „неправилното“ му интерпретиране, тъй като този въпрос се предreshава единствено от възприемащото съзнание (лично или колективно). Нали символът придобива ценност едва чрез значението, което човек влага в него, а това се извършва чрез твърде свободни, дори произволни асоциативни връзки между някакъв обект и някаква идея, мисъл. Въпреки всичко това възприемането, респ. дешифрирането на знака (включително и символа, който има знаков характер),

¹ Hegel, Ästhetik, S. 303.

² Abstracts, p. 79. Докладът е озаглавен: „Неосимволичност, неоматия: две явления в съвременното изкуство“.

³ М. Саболчи третира проблема само относно западното изкуство, за което обстоятелство би трябвало да се съжалява, понеже същото явление се наблюдава и в социалистическите страни, например при монументално-декоративните творби, при поезията и пр.

не зависи само от индивидуалните възможности и култура на отделния индивид, а преди всичко от неговата принадлежност към някаква социална общност (народ, племе, класа). Най-старата история на човешката художествена култура убедително доказва, че изкуството на всеки народ (племе) е боравело с определени символи, комуникативни за него, но неразбираеми за други етнически или социални общности.

Тъкмо този момент относно комуникативния потенциал на символа разглежда М. Саболичи. Символите, с които например си служела латиноамериканската литература, днес били комуникативни, тъй като се позовават на фолклорните традиции и първоизточници. Другояче стои този въпрос при развитите капиталистически страни, където съществуват процеси на разрушаване на старите общности, на дълбоко отчуждаване на хората или, както се изразява Саболичи, на „атомизиране на масите“. Старите символи тук губят значението си; новите символи, с които работи съвременното изкуство, трябвало да способствуват за създаването на нови духовно-обединяващи връзки между хората. Според унгарския естетик това не било възможно в условията на буржоазното общество и представлявало своего рода романтична антикапиталистическа реакция.

Саболичи е прав, че разрушаването на старите народности и социални общности лишава традиционните художествени символи от комуникативния им диапазон и води до пълното разкъсване на комуникативния им контакт с хората (изключение могат да правят само специалните-изкуствоведи). Художествените знакови системи, утвърдени в течение на векове например в стария Египет, старо Мексико, стара Индия или средните векове, са били израз на определено духовно-естетическо усвояване на света от една или друга социална общност. Затова те днес са вече неразбираеми.

Струва ми се обаче, че при унгарския теоретик откликва един друг мотив: символът е неравностоен спрямо художествения образ. Символът е знак, при който съществува несъответствие между значение и изображение, между вложената идея и нейното външно, „предметно“ проявление. Обратно, художественият образ (разбран в същинското му значение като претворяване на типично в индивидуалното) не познава такъв дисонанс; идеята (смисълът), вложена в него, логично и задължително произтича от изобразената ситуация или характери. С други думи, символът като знак притежава органично в себе си една вътрешна „непълноценност“ и възможност за неяснота и двусмисленост. Поради това Саболичи твърди, че широко разпространяващата се неосимволичност в съвременното западно изкуство е кризисен феномен.

В същност по разискваната тук тема за възможностите и ролята на символа-знак и на образа в изкуството се влигат два твърде различни аспекта. От естетико-гносеологически аспект за художествения образ могат да се изброят редица преимущества. Важен е обаче и вторият аспект — социалнокомуникативният, при който възниква въпросът за особените форми на комуникативни контакти, свойствени на символа-знак, от една страна, и на образа, от друга. Факт е например, че широко практикуваните в миналото канонични системи, които „стереотипно“ разработват дадени стойки, жестове, лицеизраз и пр. и пр., са били по същината си и знакови. Но тъкмо те са били изключително удобни за общуване на творбата с членовете на социалния колектив, тъй като са изразявали някакви значими за този колектив идеи, мисли, чувства по един „иконографски“ схематизиран, опростен, разбираем от всички начин. Благодарение на тоя характер на комуникативната връзка, изкуството — именно чрез своите канонизирани символи-знаци, „иконографски“ образци и др. под., които все пак са били много различни за различни народи и епохи — е служило и като духовно-обединяващо звено за членовете на определена социална общност.

Конгресът постави проблеми, много от които останаха неразрешени. Но те едва ли могат да бъдат решени априори, настрана от художествената практика.

Налице са и нови тенденции в естетиката, близкото бъдеще ще покаже коя от тях е а „правото“ си, коя концепция за модерната естетика ще бъде най-резултатна.

ЗА ПРОТОТИПОВЕТЕ НА ТАЛЕВИТЕ ГЕРОИ

ИЗ МОИТЕ СПОМЕНИ ЗА ДИМИТЪР ТАЛЕВ

Коста Църнушанов

Почти всеки, който е прочел романите и разказите на Димитър Талев, е имал впечатление, че галерията художествени образи в тях, толкова живо и убедително обрисувани, имат свои прототипове. Това по начало е напълно вярно. И все пак да се отгатнат и определено посочат те съвсем не е лесна работа, защото трябва да се познава почти целият живот на големия писател заедно с обстановката, в която е расъл, и с човешката среда, в която се е движел. И не само това. Необходимо е да се знаят и всички ония живи и писмени извори, от които е черпел впечатления и данни, тъй необходими за неговото творчество.

Въпреки тия трудности аз се решавам да поема тая задача. Смелост ми вдъхнаха няколко обстоятелства. На първо място приятелството, което съществуваше между мене и Талев още от детските години. То ми даваше възможност да водя разговори с него за общото ни минало, като си припомняме важни преживявания, събития и хора. При тия разговори се случваше неволно да надничам в неговото „художествено ателие“, където неочаквано познавах много от някога живите лица, които му „позираха“ при рисуването на художествените образи на героите.

На второ място идваха спомените ми за цялата оная обстановка в родния ни град Прилеп, в която живяхме двамата дълги години. Кыците ни бяха в една и съща махала, имяхме почти една и същи съседни, а и семействата ни се познаваха добре и си общуваха.

Макар и Талев да беше четири години по-възрастен от мене, ние все пак като деца се срещяхме на едни и същи места — поляните край недалечните турски гробища или малкия мегдан пред Талевата къща; гонехме се по тесните и криви сокаци, а зиме се пързяхме на пързалката недалеч от тая къща — все рояк малчугани от махалата.

Освен това Талев бе съученик на сестра ми в прогимназията и често идваше у нас да ѝ донесе някой учебник или заедно с другари да я придружи вечерно време до черквата, където при тържествени дни пееше техният ученически хор.

Нашата махала представляваше един малък свят, в който се срещаха хора от всички съсловия. Едни бяха видни граждани — местни първенци, търговци, учители, други пък — прости хора, но със здрав народен инстинкт — занаятчий, еснафски първенци и шумно множество от калфи и чираци. Край тях все повече се срещаха селски хора, свенливо заели трудово място като прости аргати по нивите и градините на богатите или като фурнаджии, колари, цепачи на дърва и пр.

Целият тоя свят бе постоянно пред нашите очи. А и един и същ пейзаж пълнеше погледа ни — широкото поле на Пелагония, оградено от високи планински вериги, надничаша една зад друга с назъбените си върхове. Всичко ни беше общо, дори и учителите, които ни поемаха в отделенията и класовете, макар и в различни години. А по-късно станаха ни общи и другарите.

Училището, в което се учехме, беше централно и се намираше край нашата махала. В широкия му двор, където се намираше и историческата черква „Св. Благовещение“ (прототип на черквата от „Железният светилник“), ние не само се учехме и играехме, но ставахме и свидетели

задълбочаваща се криза. Това бе категорично оспорвано от буржоазни автори, които възхваляваха абстракционизма например като връхна точка на художественото развитие. Не са се изминали и десет години оттогава и ето, на Букурещкия конгрес западните естетици заявиха за пръв път така единодушно и недвусмислено: да, авангардното изкуство е в криза, която заплашва съществуването му.

От не по-малък интерес са и дискусиите относно настоящето и бъдещето на естетиката. Трябва ли да бъдат все още отстоявани позициите на философската естетика, защитени от М. Ф. Овсяников (СССР), Вл. Татаркевич (Полша) и др. или пък трябва да се даде предимство на т. нар. „научна“ естетика, използваваща изследванията на семиотиката, социологията, теорията на информацията, математиката и др.? Трябва ли тя да бъде „в основному ретроспективна, тъй като обобщава опита на историята на изкуството от определено „разстояние““ (Атанас Натеv), или пък трябва да програмира художественото творчество, без да изпада в нормативизъм? Трябва ли тя да се превърне в „социология на изкуството“ (Ер. Йон, ГДР) или пък трябва да изследва „изкуството като самодвижение“ (Ат. Натеv), без при това да го откъсва от преките му връзки със социалната действителност? И ако се създаде „социология на изкуството“, като самостоятелна наука ли ще съществува тя или пък ще бъде включена като част от естетиката (Йозеф Хлавичек, ЧССР)? Въпроси, които чакат отговор.

513 делегати и много гости дискутираха върху почти всички важни естетически проблеми. Борбата на мнения бе проведена на научно равнище. Основните идеологически различия между естетиките от западните и социалистическите страни неведнъж излязоха на първи план. От капиталистическите страни присъстваха обаче и прогресивни, включително и марксистки мислещи естетици.

С настоящия материал се ограничавам само с една тема: ще се спра на твърде малък брой доклади и изказвания относно проблема „криза и смърт на изкуството“, като се позова главно на западни автори, за да бъде своевременно информиран българският читател за техните възгледи и схващания. Това не означава, че позицията на делегатите от социалистическите страни е била по-малко конструктивна; напротив, и това би проличало достатъчно ясно, ако се вземе под внимание работата на конгреса като цяло. Това обаче не бихме могли да сторим в следните редове.

„Смърт на изкуството?“ — една колкото конфликтна, толкова и странно прозвучала поне на пръв поглед тема! Тя обаче не е съвсем нова, тъй като още в началото на нашия век я срещаме при руските конструктивисти и дадаистите, които от различни идейносоветогледни и философско-естетически позиции призоваваха да се сложи край на изкуството като обществено явление. В същност темата неволно ни отвежда към Хегел, в чиито лекции по естетика се твърди, че изкуството е вече ретроспективен феномен; неговият апогей — древна Гърция — е отдавна преминал; макар и да продължава да съществува, при което едни художествени форми отмират, а се раждат нови, то вече не съответствувало на потребностите на духа. Художниците могат да подражават на класически образци, но това били безкрили подражания на формално-стилови признаци; защото освен класическите форми съществува и класическо съдържание, което обаче е исторически отмирало и невъзвратимо. „Може да се надяваме, че изкуството все по-нататък ще се развива и усъвършенствува, но неговата форма (Хегел третира изкуството като една от формите на самосъзнаване на Абсолютния дух — В. А.) е престанала да бъде висша потребност на духа.“¹ Немският мислител обаче никъде не казва, че изкуството „отмира“² или отива към края си. Напротив, то щяло да продължи да съществува и когато в саморазвитие си Абсолютният дух навлезе във втората или третата си форма, респ. религията и философията.

¹ Hegel. Ästhetik. Berlin, 1955. S. 139.

² Позволявам си да отбележа, че автори-марксисти твърдят, че Хегел допускал „отмирането на изкуството“ като първа и най-несъвършена форма на самосъзнаването на духа. Точно такава мисъл обаче не се среща, а и тя би противоречала на целия контекст от разсъждения върху изкуството, тъй както са изложени в лекциите му по естетика.

А може би Хегел е прав, ако се има пред вид примерно състоянието на модерното изкуство на Запад от половин век насам и особено художественият авангард днес? Та кой би могъл да оспори факта, признат впрочем и от наши, и от западни автори, че авангардното творчество се намира в състояние на дълбока и перманентна криза! Тук обаче се изключва съвременният реализъм, който не е загубил (а и няма симптоми за това) значението си за обществото и чиято социално-художествена функция го утвърждава като „медиум на прогреса“.

Впрочем тезата за смъртта на изкуството е подхваната нееднократно през XX в. от естетици с твърде различни идейни убеждения. Тя прозвуча и в залите на конгреса, където поплахо или по-открито се заговори за старческата немощ на авангардното изкуство, за неговото лутане в един безкраен лабиринт, чиито изходи засега не са ясни поне за повечето буржоазни естетици. Ако трябва да бъдем достатъчно прецизни, редно е да добавим: не се касае за единна теза, а за множество схващания, които тук бихме сумирали в три основни точки:

I. Изкуството е несъвместимо с характера и особеностите на съвременната техника, която обаче все по-дълбоко прониква в неговата тъкан, хвърляйки раковите си метастази в най-съкровената му същина. . . и поради това, разрушавайки го. Авторите, които отстояват тоя възглед, изхождат от постановките на широко известния в Западна Европа теоретик и публицист Валтер Бенямин, съгласно които репродуцирането на художествената творба, възможно чрез използването на определена техника, променя из основи функцията на изкуството; неговата същност или, както казва Бенямин, аура, респ. неговата еднократност, единичност, неповторимост бива сериозно уязвена или унищожена.¹ „Репродукционната техника. . . откъсва репродуцираното произведение от сферата на традицията. Като умножава репродукцията, тя поставя на мястото на еднократното явление масовото.“²

Приемем ли тая теза, че без уникалност няма пълноценна художествена творба,³ трябва да заключим, че техниката (в случая репродуциращата, но и всяка друга), която довежда до повторимостта на творбата в графиката, живописата, скулптурата, приложното творчество и др., е органично враждебна на художествената специфика. Оттук тръгват Дж. Престипино (Италия) и Н. Блуменкранц (Франция), които противопоставят ръчнозанаятчийския труд като създател на красотата спрямо техниката; първият твори художествени обекти, които са уникални и носят печата на творческата оригиналност; втората познава само стандарта и анонимната серийност. Въпреки че разискват върху отношението изкуство—техника, двамата естетици имат пред вид приложното изкуство и неговата участ днес. Тяхната концепция представлява обаче едно повторение на твърде старата теза на Джон Ръскин и Уилям Морис (от средата и края на XIX в.) за несъвместимостта на машината с художественото производство.

Вярно е, че понастоящем в ерата на машинното производство „зелена улица“ е открита за дизайна, който, строго погледнато, невинаги е изкуство. Нему е съдено да участва като „първа цигулка“ в естетическото организиране на съвременния бит, интериор и др. Приложното изкуство в развитите индустриално западноевропейски страни вегетира и заплашва с изчезване. У нас то съществува и се развива, но и тук основната му задача — да стигне до ежедневния бит на хората — е спорна и твърде проблематична.⁴

II. Втората теза бихме формулирали накратко така: изкуството трябва да се слее с живота, да се разтвори без остатък в него, и то по такъв начин, че да загуби своята самоопределеност и специфика. Това е модерна концепция, прегърната от десетина години от авангардистите, с която биха могли да бъдат обяснени много от техните крайности.

¹ Вж. Walter Benjamin. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. FaM 1963. S. 25.

² Ibidem, S. 16.

³ Тая теза се радва на широко признание, което идва още от естетиката от края на XIX и началото на XX в. Само един пример: П. Бейлин охарактеризира изкуството тъкмо чрез неговата автентичност. „Автентичният на художественото произведение е в известна степен идентичен с неговата неповторимост. Автентичното произведение в цялост е неповторимо“. (Die Nicht-mehr-schönen Künste. München, 1968. S. 397.)

⁴ Вж. разговора върху съвременното приложно изкуство у нас. — Проблеми на изкуството, кн. 2 от 1972 г.

Но да тръгнем по-отдалеч! В съвременното художествено творчество се наблюдават процеси, които дават хранителна почва за убеждението, че между изкуството и различните житейски явления се извършват процеси на взаимопреливане. Да посочим например навлизането на документалността в художествения кинофилм или в театъра (включване на откъси на речи на политически лица, на протоколи от съдебни следствия и пр.); в литературата се появява жанрови форми, където научното разгръщане на мисълта или научната трактовка на дадени факти (дори с цитати от научни трудове) се влива в художествената структура на творбата; в изобразителните изкуства се създадоха релефи, при които бяха използвани готови етнографски предмети, като хлопатари, пафти, или пък реални вещи (рога, въжета и пр.) и т. н. Това, разбира се, се върши в границите на реализма, докато при авангардизма тези процеси на заличаване на синора между изкуството (считано от традиционната идеалистическа естетика като автономна, „затворена“ в себе си сфера) и живота са доведени до крайни, почти невероятни предели.

Още при дадаизма (и в поезията, и в живописа), но особено сега при т. нар. антиизкуство съществува добре изразеният стремеж да се изостави традиционната структура на художествената творба — стремеж, който невинаги, но много пъти е бил мотивиран като акт на преосмисляне мястото на изкуството спрямо реалността. Йозеф Бойс например, проф. от Академията на изкуствата в Дюселдорф, призовава „целия свят да стане изкуство“, а всеки човек — творец (или, както той казва, „слънчев цар“). Подобна теза разви на конгреса и Микел Дюфрен в даденото от него интервю. На въпроса, каква е най-възбуждащата за него проблема, той отговаря: „... интересува ме как може да се дойде до изкуство, което няма да бъде повече изкуство, за масите, а изкуство на самите маси. Това блестящо формулира Маркс — „в комунистическото общество не ще има художници, а ще има хора, които се занимават с живопис“ (Бюлетин № 3 на конгреса, с.8.) Дюфрен защити един възглед, който справедливо бе оценен от марксистката естетика като „левичарски“. Възможно ли е изоставянето на професионалното художествено творчество — засага или пък в близкото бъдеще, — ако то е в състояние да изпълнява отговорните си и важни функции, които му се възлагат! От друга страна, тезата на Дюфрен би могла да бъде използвана (разбира се, спекулативно) за оправдаване на nihilisma на съвременните антихудожници, повечето от които дори нямат художествено образование и поради това не правят живопис или скулптура, но асамблажи (натрупвания от различни, взети от бита вещи), хепънинги и др. под. Отдавна крайният авангард прилепва етикета „художествена творба“ към предмети, взети направо от ежедневието: пътна чанта, велосипедно колело, писоар (М. Дюшан), кофи с хоросан, лопати, купчина стари вестници (Й. Бойс), книжни отпадъци, натъпкани в целулоидна кутия, изкуствени челюсти и др. (Арман) ... Но това аргумент ли е, че професионалното творчество ще изчезне, а изкуството ще се разтвори в сивия делник!

И. Ф. Фрьолих (Англия) се пита: дали съвременното изкуство не стои пред Хамлетовия въпрос „to be or not to be“ или пък се касае само за огромни изменения в структурата и формите на художествените произведения? За нея шумно разгласяваната „смърт на изкуството“ представлява не друго нещо, но аналог на пукването на клетъчната ципа, щом като съдържанието отвътре не може да се побере в нея. Ако би трябвало да се говори за някаква „смърт“, тя била в две главни насоки: „Първата насока е, че изкуството изскача извън своите изолиращи го граници и се вмъква в окръжаващия обикновен живот — както при поп арта, където обикновени предмети стават произведения на изкуството или при „хепънингите“, където театърът е асимилиран в нещо, което става“¹; втората насока се изразява в това, че при някои свои прояви „изкуството се приближава до науката или става обект на интелектуално размисление“². Очевидно Фрьолих има пред вид една условна „смърт“ на изкуството — отричането на творби с чисто музейна, елитарна стойност, носещи признака на отчужденост от живота и неговите въпроси. И наистина свидетели сме как старите граници на художественото творчество биват отместени далече напред; художествените явления, които в миналото бяха наричани „периферни“ или бяха окачествявани като „нижши жанрове“, сега претендират за равноправие с „висшите“.

¹ Fanchon Fröhlich. Contemporary Arts: Death and Transfiguration of the Arts? — Abstracts (VII-th international Congress of Aesthetics. Bucharest, 1972, p. 44.

² Ibidem.

Накратко, на конгреса се очертаха по разискваната тук теза три основни позиции: първата — на Дюфрен, втората — на Фрьолих с обективистично-безпристрастно констатиране на фактите и третата, оправдаваща даже най-екстремните действия на разрушаване на изкуството заради вливането му в живота. Последната позиция бе защитена най-ярко от Ф. Голд-Глюк (САЩ). Анализирайки последните авангардни течения — концептуал-арт, хепънинга и деструктивизма, — тя (Голд-Глюк) търси да очертае критическата им насоченост спрямо буржоазното общество, третира ги като един резонен отговор на съществуващата социална действителност. Например концептуал-артът¹ се домогвал към ликвидирането на художествената творба, тъй като тя (и това е съвсем вярно) била обект на спекулативни сделки от страна на частни търговци, галеристи, собственици на къщи за изкуство и музеи. „Разрушете художествения обект, с това вие воювате с печалбарите!“ И деструктивизмът (разбирай антиизкуството, чиято кардинална цел е да разруши традицията) трябвало да бъде осмислен в този аспект: като посегателство срещу установените порядки и норми (художествени и други) в капиталистическия свят. Дори да допуснем, че Голд-Глюк е права, доколкото указва на социално-критическите подбуди в антиизкуството, открит остава един немаловажен въпрос: може ли разрушаването на изкуството да бъде преценено като положително действие? Отричайки това обществено явление с хилядолетна традиция и безспорна необходимост за всеки социален колектив, антихудожникът продемонстрира само едно нихилистично съзнание, респ. анархизиращото поведение на дребнобуржоазния интелигент, който не приема социалната действителност, но не познава верните пътища за борба с нея.

От друга страна, антиизкуството е непонятно за широките маси на Запад. Макар и да е протест срещу частнособственическите порядки и спекулации с художествени ценности, те именно — частните търговци, галеристи и меценати — му предоставят изложбени помещения, те финансират дебелия каталози и му дават популярност. В края на краищата социалният патос на отрицанието на буржоазния строй при антитворбата също така става своеобразна „стока“, с която се прави сензация, получава се признание за откривателството на нещо ново в художествения живот и... се печели. Това не обезсмисля ли позицията на антихудожника! Не се ли превръща неговият социален протест в чуждост, която никой не приема за нещо сериозно, още по-малко за фактор с преобразяващо въздействие върху социалната действителност!

Тази трета позиция едва ли ще издържи една обстойна и сериозна критика. Във всеки случай едно нещо е безспорно: границите между художествено и нехудожествено (съгласно определенията на традиционната идеалистическа естетика) са разчупени; между тия две сфери се извършва процес на постоянно абсорбиране на съдържания. Тъкмо затова теориите от Фолкелт, Липс, Десоар до феноменологическата школа стават все по-малко пригодни да обяснят състоянието на съвременното изкуство — не само поради идеализма им като органичен техен недъг, но и поради динамичната и многостранна връзка между изкуство и живот, която бе жертвувана заради проучването на иманентните признаци на художествената творба, на творческия процес, на естетическото възприятие и преживяване.

III. На трето място ще групираме концепциите, съгласно които първопричините за евентуалната смърт на изкуството са заложени в твореца или в зрителя (възприемащия произведението). В същност това са най-разнородни схващания, които търсят да намерят един задоволителен отговор пред вид на все по-задълбочаващата се криза в авангардното изкуство. Мария Т. Марчалис (Италия) например вижда тия първопричини в коренните промени, характеризиращи днес „естетическата наслада“, която зрителят получава от творбата. Ако се вземе под внимание това, че на пиедестала на изкуството се издигат най-банални предмети (за каквато практика вече споменахме), това ще рече, че като източници за „естетическа наслада“ се утвърждават и явно неестетични такива. Вярно е, че грозни, отвратителни, пошли или вулгарни постъпки са били прицел на художествено претворяване и като художествен факт — източник на естетическо преживяване. Но възможно ли е последното, шом като пиететът на авангардиста към грозното, патологичното, престъпното, сексуалното се предлага натуралистично, чрез порно-

¹ Това направление не създава художествени творби, а само предлага идеи за тях, написани върху къс хартия, цигарена кутия и пр., и те именно се представят в изложбените зали (вместо реализирани произведения).

литературата или апологията на престъпното! Марчалис счита, че опитът за прекомерно разширяване на границите на изкуството чрез въвлечането и на антиизкуството превръща творбата в извор на негативни емоции от естетическа гледна точка. Естетическата наслада бива заместена от други емоции, привидно идентични с нея, а в същност твърде различни по природата си — еротичен гъдел, интерес към сензационно-пикантни случки, жажда за новост на всяка цена и пр. Лишено обаче от възможността да бъде източник на естетическа наслада, авангардното изкуство подравя основата, върху която би могло да съществува. А може би това съзнателно се цели от авангардиста?

М. Сезон (Франция) поставя същия проблем в отношение към творческото въображение. Доколкто поп артът, хиперреализмът и пр. се придържат към един фотографски натурализъм, с това те обричат художника на вегетиране, а изкуството — на гибел. Френската изкуствоведка указва, че традиционното буржоазно изкуство обича фантазмите, но същевременно се откъсва от живота, за да удовлетвори салонни, елитарни вкусове. Тя пледира за творчество, което няма да бъде чуждо на реалността, но не ще бъде и обезкръвено от полета на художническото въображение. Трябва да се съжاليا, че тя има пред вид само ситуацията на западното изкуство, с което обстоятелство би трябвало да бъдат обяснени песимистичните нотки в доклада ѝ.

Що се касае до Антонио Теста (Италия), Марио Перниола (Италия) и двама други техни сънародници, те поставят въпроса за кризата на изкуството и евентуалната му смърт върху социологическа основа. Авангардистът-художник не бил отчужден от действителността, но просто бил вмъкнат мимо волята му в системата на стоков фетишизъм; „ирационалната“ му позиция била мнима, тъй като произтича от мястото на художника в буржоазното общество. (Косвено Теста прави критика на апологетизираната „абсолютна свобода“ на творците на Запад.) Той апелира за изкуство, което е политически устремено; то би могло да бъде действено, ако бъде непосредствено въвлечено в класовата борба. Чрез два кратки въпроса и отговора той обобщава съдържанието на доклада си така: Смърт на буржоазното изкуство — да! И това е желателно. Смърт на изкуството въобще — не! Като обществено явление то не е загубило отговорната си задача.

Преобладаващото мнозинство на западните естетици говореха обаче само за криза в изкуството, като някои от тях потърсиха причините ѝ в самото буржоазно общество. „Изкуството не умира. Изчезват само определени становища спрямо изкуството и определени форми на изкуството“ (Х. Лютцелер, бюлетин № 4, с. 6); „Западното общество дойде до кръстопът. . . Изкуството е призвано да способствува за разбирането на тая сложна и решаваща ситуация, а трябва да признаем, че стоим пред алтернативата да преживее или загине то“ (Жан Алер, Холандия, бюлетин № 1) и др. Показателна бе обаче вечерната лекция на Алер¹ под наслов „Кризис на изкуството? Изкуство на кризиса?“, където бе застъпена тезата: в същност западното изкуство не е в криза, то по-скоро „документира“ кризисното състояние на буржоазния свят; затова „то е изкуство на кризисните симптоми“.

Л. Гарсен (Франция), Ев. Муцопулос (Гърция), Мария Попа (Румъния), З. Барбу (Англия) и др. описаха съвременната художествена фаза като отличителна с резките си „трансформации“, „трансфигурации“, пробиви, „когато всички традиционни понятия се подхвърлят на критика и с оглед на новото развитие“ (Вл. Татаркевич, Полша). Констатирайки единодушно състоянието на кризиса, естетичите на конгреса се разделиха относно пътищата за преодоляването му. Докато едни търсят изход във възраждането на изкуството към социалните проблеми на времето (Теста), други виждат спасението в самия художник. „Съществува ли изход от тая глуха улица, това могат да решат самите художници. Ако те се примирят с подобна недостойна ситуация, положението на нещата ще се запази“ (К. Скилшад, Норвегия); „интуицията на художника трябва да помогне да се намери изход от кризиса“ (Жан Алер). За отбелязване е, че някои потърсиха спасителния бряг там, където кризисните симптоми са най-силно изразени. Джон Фи-

¹ Жан Алер е генерален секретар на Интернационалния комитет на конгреса.

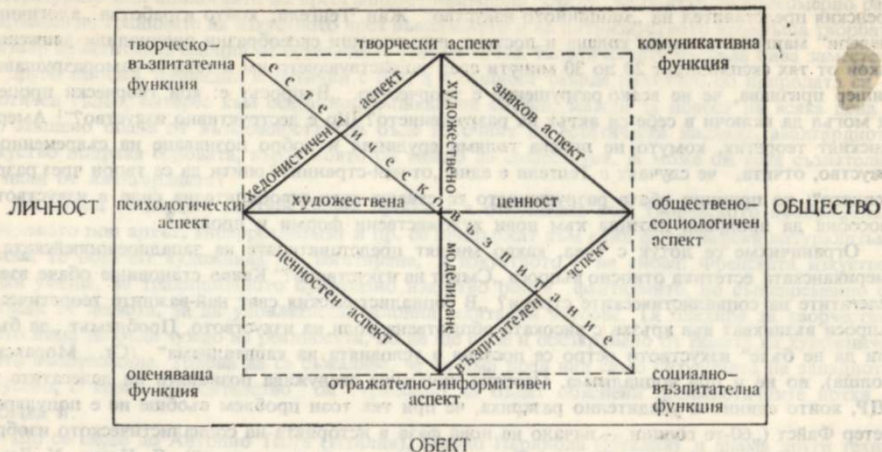
шер (САЩ) например в доклада си „Разрушението като начин на творчество“ се позовава на френския представител на „машинното изкуство“ Жан Тенгели, който изработва „алогични“, „нелепи“ машини от стари колела и лостове, извършващи своеобразни причудливи движения; някой от тях експлодират 20 до 30 минути след задействуването им и така се саморазрушават. Фишер признава, че не всяко разрушение е творчество. „Въпросът е: кои творчески процеси би могъл да включи в себе си актът на разрушението? Що е деструктивно изкуство?“¹ Американският теоретик, комуто не липсва голяма ерудиция и добро познаване на съвременното изкуство, отчита, че случаят с Тенгели е един „от най-странните опити да се твори чрез разрушението“; по принцип обаче разрушението се схваща като освободителна сила в изкуството, способна да попречи пътища към нови художествени форми и прояви.²

Ограничихме се дотук с това, какво мислят представителите на западноевропейската и американската естетика относно въпроса „Смърт на изкуството?“ Какво становище обаче взеха делегатите на социалистическите страни? „В социалистическия свят най-важните теоретически въпроси възникват във връзка с високата обществена роля на изкуството. Проблемът „да бъде или да не бъде“ изкуството остро се поставя в условията на капитализма“ (Ст. Моравски, Полша), но не и при социализма. Особено внимание заслужава позицията на делегатите на ГДР, които единно и убедително разкриха, че при тях този проблем въобще не е популярен. Петер Файст („60-те години — начало на нова фаза в историята на социалистическото изобразително изкуство“), Анелизе Гросе („Повторно раждане на изкуството“), Я. Клаус, Х. Леч и др. единодушно заявиха, че „дебатите относно „смъртта на изкуството“ вътре в социалистическото движение изобщо нямат почва“ (А. Гросе); напротив, актуален е въпросът за голямата и отговорна задача на творца. В тия доклади прозвучаха нови термини и постановки: „художествен прогрес“, неразривност на творческите възможности на прогресивните класи с художествения реализъм (Ервин Прахт) и пр.

На фона на нерадостните или откровено песимистични прогнози това бе оптимистична постановка за неизчерпаните и неограничени възможности на художественото творчество, както и за нарастващата му роля в обществото. Така още през първия ден на конгреса се очертаха две основни, но заедно с това и противоположни позиции, които третират по различен начин не само общественото място и предназначение на изкуството, но по-нататък и неговата специфика и същина. В рамките на това противопоставяне на силите ще бъде редно да се спрем на някои нови естетически постановки на съветски автори. Те дойдоха като допълнение към становището на естетиците от ГДР относно съвременния реализъм като „фактор на художествения прогрес“. Освен това те предлагат един по-задълбочен поглед върху природата на изкуството — върху неговата вътрешна цялостност, както и върху неговата органична връзка с обществото, познанието, морала и др. Най-напред ще се позовем на Л. Столович (СССР), който охарактеризира убедително и аргументирано същината на изкуството като полифункционална и поливалентна. Той си послужи със схема, за да представи нагледно многоликата и многосъставна субстанция на това обществено явление, вътрешната му цялост и своеобразната му пригодност да встъпва в постоянен и непрекъснат видоизменящ се контакт с действителността извън него: Никой отделен аспект и никоя отделна функция (въпреки опитите за изтъкването на приоритета на едни спрямо други) не могат да изчерпят художествената специфика. С оглед на подвижната и поливалентна природа на изкуството Столович твърди (и това според нас е съвсем правилно), че неговото пълно проучване не може да бъде предмет само на естетиката, но и на комплексното участие на различни други дисциплини, като социология, психология, аксиология, семиотика, теория на информацията и пр. Не става дума за следното: другите науки да оказват помощ на естетиката (както се мислеше досега), а за това, че изкуството може да бъде изследвано едва чрез съвместните програмирани действия на споменатите по-горе „клонки“ на научното знание.

¹ Abstracts, p. 43.

² За отбелязване е, че на някои художествени форми с отрицателен характер, например на иронията, бяха посветени няколко доклада. Сигурно това не е случайно, а опит да се осмисли съвременната художествена практика. На тоя въпрос ще бъде отделено място по-долу.



ОБЕКТ

Намирам, че основното преимущество на схемата (респ. концепцията) на Столович е в това, че тя „работи“ както за творческия процес, така и за акта на естетическо възприемане. От нея може да се заключи: същността на изкуството не може да бъде обяснена нито само гносеологически, нито само аксиологически, нито само чрез теорията на знака (семиотиката), нито само чрез комуникативните проблеми (теория на информацията) и пр. Но тази концепция изпуска предметната страна на художественото произведение, която при някои видове и жанрове (живопис, скулптура, приложно изкуство, архитектура и др.) е органично съпричастна с естетическата ценност, създавана от твореца, която е и правилно поставена от Столович в „кръстовището“ на художественото своеобразие.

Представява интерес полемиката, раззила се по доклада на Столович. Според Хайнрих Лютцелер (ГФР) има творби, които предполагат социологически подход, но има и други (той посочи витражите в катедралата в Шартр), където този подход е недопустим. С това основната мисъл на съветския естетик бе поставена под съмнение, доколкото тя третира социологическия аспект като неотделим от художествената същина. Позицията на Лютцелер обаче има далеч по-принципен характер: дали социологическият метод е съвместим с едно пълноценно естетическо изследване? Дали иманентно естетическият анализ (тъй както го разбира феноменологическото направление) не допуска социологичните проблеми като странични, външни и незадължителни? Възраженията срещу тая позиция дойдоха главно от страна на естетичите на ГДР (Ер. Йон, Улрих Кухирт) и на Т. Кнайф (ГФР). В притивовес на феноменологичната естетика, към която принадлежи и Лютцелер поне с трудовете си от 20-те години, много делегати се изказаха за необходимостта от социологичен подход към художествените явления на миналото и настоящето.

Нещо повече, някои теоретици, като Ерхард Йон (ГДР), говориха за назрялата вече потребност: естетиката да бъде заменена от „социология на изкуството“ (Kunstsoziologie), понеже същината на последното могла да бъде разбрана, ако се има пред вид как то функционира при конкретно общество, при определена социална среда (колектив, обществена група). Дали тази замяна би трябвало да бъде допусната, е все още много проблематично. Обаче безспорно е, че въздействието на творбата зависи не само от индивидуалния опит и култура на възприемащия субект, но и от неговия социален опит, че изкуството — тъкмо защото е обществено по генезис и характер — функционира различно при различни социални групи, условия и исторически периоди.

Ако се вземе под внимание този възглед, както и някои констатации, направени по-горе относно традиционните естетически теории, не ще бъде трудно да се обясни защо някои делегати развиха тезата, че не толкова изкуството, но преди всичко естетиката е в състояние на криза. Изключвайки становището на Ад. Васкец (Мексико), че „кризис в днешната естетика няма“,

естетиките от много други страни на Европа говориха за „необходимостта от създаването на нова естетика“ (Й. Гантнер, Швейцария) или направо определиха съвременните теоретически постановки като консервативни и ограничени. Гюла Чехи (Румъния) например заявява, че сме длъжни сериозно да се замислим за здравословното състояние на „нашата наука“; по-добре би било, ако се занимавахме с въпроса за „смъртта на естетиката“, отколкото с темата „смърт на изкуството?“ Не е ли факт, че днес никой повече не говори за „философия на изящните изкуства“ като еквивалент на естетиката, нито пък за „философия на прекрасното“¹, както правеха следхегелианците и теоретиците от края на миналия и началото на настоящия век! Това не е ли достатъчен аргумент (според Чехи), че предметът на естетиката значително се е променил — той не се представява повече от прекрасното и неговите разновидности, а и изкуството не се схваща повече като обективация на красотата; днес той включва и такива явления, които естетиките на XIX в. поставяха в сянката на прекрасното или под негово безусловно подчинение — грозното, безкусичката (кича), непристойното (например в изкуството на западноевропейското средновековие), страшното в литературата и театъра на XVII в., патологичното (в литературата на XX в.) и т. н. Освен това Чехи счита, че такива науки като семиотика, кибернетика, психология на творчеството изземват все по-дръзки части от предмета на естетиката и тя е застрашена с изчерпване; не ще ли се разпадне тя, тъй както старата спекулативна философия се разпадна, след като от нея се отделиха частните науки? „Не е ли присъдено на естетиката да изчезне? Не ще ли се превърнат естетиките в социолози, кибернетици и т. н.“? На тези въпроси той отговаря с въпроса „Защо не?“ — въпрос, който издава едно почти позитивно становище.

М. Валис (Полша) също посвещава доклада си на настъпващите в естетиката промени. Досега тя се е гредила на предпоставката, че изкуството е „затворена система“. „Напротив, тя трябва да бъде гъвкава, винаги готова да вземе пред вид всички нови художествени явления, които днес си проправят път... и да измени старите постановки (former propositions) с оглед на тия нови явления.“² Валис предлага тая нова теория да бъде наречена „открита естетика“ за разлика от старата.

Що се касае до Франко Фаница (Италия), който констатира една „всеобща криза“ в естетиката, той вижда един изход: да се изоставят абстрактните, твърде общи разсъждения и да се пристъпи към социология на изкуството. За него естетиката е синоним на теория, опираща се на спекулативни, метафизически ориентирани философски постановки; обратно, социологията на изкуството има реални проблеми и като използва точността на научното изследване, е в състояние да ги разреши.³

Без съмнение изразът „криза в естетиката“ е твърде силен и премного задължаващ, за да бъде приет от наша страна като „чиста монета“. Но ако ние желаем да застанем лице с лице към някои нови явления и тенденции в съвременното изкуство (като се обърнем не само към един вид или жанр, а към колкото е възможно повече художествени прояви), ще трябва да признаем, че някои наши досегашни постановки би трябвало да бъдат доразвити и дообогатени пред вид новите художествени факти, а други би трябвало да бъдат конкретизирани. В поезията, музиката, изобретателното творчество и т. н. днес се срещаме с нови явления. Някои от тях може и да са несъвместими с магистралната линия на развитие на реализма, но това не означава, че трябва да им се обърне гръб.

Идеята, че са необходими промени в естетиката, не беше чужда и на марксистите-естетици от СССР и ГДР. Промените би трябвало да се състоят в „научното изследване на комплексни проблеми на естетиката и съвременното изкуство“ (Ервин Прахт, ГДР), съответно в приближаването на естетическата мисъл до съвременните художествени творби и тяхното най-добро и пълно обясняване; и ако е потребно, да се прибегне решително към новите науки и техните възможности. А. Я. Зис (СССР) обаче предпазва от една реална опасност, която се

¹ Естетиките след Хегел наричат естетиката още „метафизика на прекрасното“; прекрасното се разглежда като централна категория, всички други като негова „модификация“ (възвисяване, трагично) или като „фон“ за неговото проявление (грозно, комично).

² Abstracts, p. 86.

³ За криза в естетиката говорят още Бруно Лауретано (Италия), Романо Галефи (Бразилия) и др.

изразява в това, че научните изследвания на социолози, математици и др. върху художествените явления могат да се провеждат без оглед на естетически-ценностното съдържание, заключено в тях: „Използването на данните на семиотиката, структурната лингвистика и психологията в естетическите изследвания има грамадно значение и съответства на характера на съвременното състояние на науката. Обаче... нашата задача, както ми се струва, не се състои просто в семиотическо или психологическо изучаване на изкуството, а в използването на семиотическия или психологически подход с целите на естетическия анализ“ (интервю със Зис, бюлетин № 6, с. 14).

Това оправдава съществуването и на философската естетика, която поне днес не може да бъде изчерпана или заменена от новите клонки на знанието (каквито становища бяха изразени от Г. Чехи и някои други делегати). М. Ф. Овсяников (СССР) охарактеризира правилно нейните възможности: „Аз съм за философска естетика. Никакво частно изследване (социология, психология или математика) не е способно да обхване сферата на естетическите категории, което съставлява специфичният предмет на дадена наука. Най-конкретните изследвания се нуждаят от общофилософска ориентировка...“ (бюлетин № 1, с. 8).

Разбира се, не е възможно да се маркира с най-голяма точност пределът, до който частнонаучното мислене навлиза при съвременните изследвания върху изкуството. Очевидно е обаче, че техният дял нараства, че едно задълбочено комплексно проучване (от каквото се нуждаем) не може да игнорира постиженията на частните науки и тяхната помощ.

Все пак за изключително големия интерес към частните науки и оползотворяването на техните методи и доказателствена система би могло да се съди от тематиката на IV секция „Нови методи. Нови критерии“. Въз основа на новите клонове на знанието бяха конструирани различни „модел“ и аспекти за естетически изследвания, които съвременният теоретик едва ли трябва да отмени с незачитане. Х. Кавано (Япония) разви идеята за един експериментален „модел, построен върху допустим алгоритъм в изкуството“; З. Мазер (ГФР) предложи кибернетичен модел на естетическите проблеми“; К. Рознер (Полша) говори върху „перспективите на семиотичния метод в естетическото изследване“; и т. н. и т. под. (С това даваме само една информация върху новите насоки в естетиката, без да си поставяме за цел да охарактеризираме слабите или силните им страни.)

Съществува следният въпрос: дали тези разнородни аспекти допринасят за по-задълбоченото разбиране на художественото произведение? Общо взето, да! Но не всеки от предлаганите модели на изкуството притежава такива предимства. Един пример: моделът, който се опира на кибернетиката¹ и теорията на информацията, представен в съвременната естетика от М. Бензе, Аб. Мол и др., просто кодира постиженията на литературознанието и изкуствознанието² в една математически-числова система (Numerische Ästhetik) или с оглед теорията на знака на Пирс, Морис и др. (Zeichen-Ästhetik) и т. н., чиито истини се състоят в следното: те доказват математически това, което е продукт на дълъг емпиричен опит. От друга страна, математическият израз на естетическите истини и заключения не би могъл да преодолее слабите места на досегашните естетически изследвания; напротив, би открил нови уязвими места — характерни за математизиран модел на изкуството (поне такъв, какъвто го виждаме при шутгартската школа на Макс Бензе).

В това е една от причините, поради която идеята за пренасянето на естетическите изследвания изцяло в сферата на науки като кибернетика, семиотика, теория на информацията среща скептично отношение или най-малкото една недостатъчна увереност в резултатността и правилността на такъв подход. Естетиката обаче не може да бъде в застой; тя се развива и на настоящия етап това развитие налага активната намеса на други научни методи и системи в областта на нейните изследвания. Макар и невинаги ефективни, тия методи откриват нови възможности пред съвременната естетическа мисъл, които (ако днес не напълно) утре ще бъдат все по-рационално оползотворени.

¹ Х. Кавано (Япония) използва кибернетиката за т. нар. computer-aided aesthetics (една съвсем тясна област на съвременните естетически проучвания); З. Мазер обаче се позовава на кибернетиката с цел за едно всеобхватно разрешаване на естетическите проблеми.

² Вж. сб. Семиотика и искусствометрия. М., 1972.

Накрая нека пристъпим към някои по-частни постановки, свързани пряко или косвено с темата за кризисните симптоми в творчеството на съвременния художник. Подразбира се, че при една тематика, при която се разисква върху съдбата и близките перспективи на изкуството, бе съвсем редно да бъдат поставени и въпросите за функцията му в съвременното общество. На тези въпроси се спря обстойно Антонин Мокреш (Чехословакия). Авторът счита, че са произлезли значителни промени в „мястото на изкуството в съвременния живот“¹. В цялост то не се е откъснало от действителността; напротив, конфронтира с проблемите на съвременния свят, то дори не е в упадък. Чешкият естетик застава надалече от мисълта за кризисното му състояние, да не говорим за направеното от други естетици предположение за неговата вероятна смърт. И все пак нещо се е променило в отношението реалност (общество) — изкуство.

Във връзка с това становище нека ни бъде позволено да привлечем и някои други мнения, които като че ли доказват тезата на Мокреш. Касае се до мнения, които ще перифразираме по-свободно: изкуството вече е загубило онова място в живота на обществото, каквото някога — през античността, средните векове, Ренесанса — е притежавало. Художникът, който чрез произведението си активно е моделирал общественото съзнание на своята епоха, днес се оказва изгласан на периферията на обществените движения и процеси. Някога той е предугаждал големите истини на своето време, единствено той е давал най-синтетичен, убедителен и мобилизиращ мисълта, чувствата и волята израз на идеалите и стремежите на дадена обществена група или колектив — във форми, които са били органично вплетени в най-важните и периодично повтарящи се социални прояви на колектива (обществото). Днес обаче той по-скоро следва събитията, претворявя явления и разработва обществени проблеми, разрешени и обяснени преди това от обществените науки, „обобщава“ общественния опит, след като той вече е бил обобщен от научната мисъл, синтезиран от публицистиката и разпространен чрез средствата за масова комуникация. Едно нещо обаче не би могло да бъде иззето от областта на художественото творчество: изявата на художническото аз, дори и когато произведението разработва и възплачва значими обществени съдържания. (В този пункт като че ли се извършва едно преповтаряне на Хегеловата мисъл, че изкуството на новото време е загубило субстанционалното си съдържание.)

Доближавайки се до тези гледища, Мокреш твърди, че днес самото художествено произведение е резултат от взаимодействието на фактори и сили, върху които художникът няма повече власт — той не може вече да ги направлява, а само да ги преосмисля в художествени образи. Така чешкият естетик застава пред познатата ни алтернатива: 1) или изкуството да остане в своята „сама за себе си съществуваща граница“; 2) или да я разчупи и да се измъкне извън нея, с което обаче започва един процес на заличаване на ясната му качествена определеност.

Срещу тия възгледи могат да бъдат направени значителни възражения, въпреки че те по начало не са песимистични, а по-скоро представляват опит да се определят промените, настъпили в отношението на изкуството спрямо живота на обществото. Такива промени има и те са недостатъчно проучени засега; едва ли би трябвало да се доказва, че те представляват един много сериозен естетически проблем. При това добре би било, ако те бъдат конкретизирани — относно авангардното изкуство, от една страна, и реализма, от друга.

Няколко различни по характер доклада бяха посветени на феномени, свързани, макар и опосредовано, с някои кризисни явления в съвременното изкуство. На първо място бих се позовал на доклада на Йоханес Гертнер (САЩ) „Изкуството пародиращо изкуство“ („Art debunking art“). Въпреки че поставя ударението върху художественото явление debunk,² авторът не е чужд на социалния му смисъл като „процедура“ на своеобразно отрицание на обекта на изображение, имаща характер на посегателство спрямо установени обществени порядки и отношения (anti-establishment attitude), по-конкретно пародиращо даден обект с цел да го деидеализира, лиши от „значимост и святост“. Във вечерната си лекция на същата тема Гертнер обстойно изтъкна както положителните, така и отрицателните страни на тази художествена форма на отрицанието: тя би могла да бъде „инструмент“ за освобождаване от консервативната традиция,

¹ Abstracts, p. 224.

² Debunk (дибинк) — дума, употребявана като жаргон главно в Америка със значения: разобличавам измама, разобличавам, развенчавам или лишавам от престиж, от значение; в изкуствоведческата литература навлиза като форма на пародийно развенчаване на нещо.

оръдие на социален протест и революционни настроения; но тя могла да поеме в себе си един краен субективизъм, изразяващ се в самоволното принизяване на истински значимото до нищожното, в ненужното разрушаване на традиционните ценности, „в дръзката наглост на дребномислието при представяне на шедеври на изкуството“ и т. н. Парадоксът е там, че тази форма на пародиране днес, както никога досега, все по-упорито бива лишавана от всякаква съотнесеност спрямо реалната действителност и тя се превръща в самоцел, в самодоволно пародиране заради пародирането, в самовлюбеност в самата процедура. Типично проявление на тази самоцелност е фактът, че „самото изкуство става тема за изкуството“. С множество примери из изобразителното изкуство Гертнер показва това: съвременни творци пародийно „копират“ Моне, Пикасо, Сезан и др., но субективистично, без да държат сметка за вложеното в първотворбата съдържание и без оглед на значението ѝ в историята на изкуството. С това се разкриват най-характерните отрицателни страни на debunk-a: потушаването на социално целенасочената критика поради развихрянето на субективистичните ексцеси, респ. „правото“ на художника днес да върши каквото си ще, без всякакъв респект към съществуващите културни ценности. Той се превръща в „типичен феномен на една декадентска цивилизация, която загубва уважение към своите традиции, които тя би трябвало да развива и пред които би трябвало да благодарее“¹.

Може да се стори необичайно, но в три отделни доклада бяха разисквани особеностите и мястото на иронията в съвременното изкуство — на Исак Паси, Д. Мюке (Австралия) и на Иван Славов. Интересът към нея не е случаен, но предопределен от ролята ѝ в западната литература, където тя „носи печата на една опозиция спрямо реалността“ (Мюке). Различни писатели — Дж. Джойс, Томас Ман, Берт. Брехт и др. — са я използвали в широки мащаби, тъй като тя се възприема добре от страна на съвременния читател, защото нейните „принципи съответствуват на неговата по-фина чувствителност, на по-високата му култура и интелектуалност“ (Паси²). Макар и привидно да откъсва читателя от реалността, тя (както и пародията) в същото време му предоставя възможността за един по-изострен критически поглед върху живота и неговите парливи въпроси. Това именно я прави еднакво удобна за художествени направления с различно естетическо верую.

Ако обаче Мюке изследва структурата и формите на съвременната ирония, ако Паси насочва вниманието си към социално-естетическите ѝ измерения, то Ив. Славов проследява видоизменената ѝ функция в изкуството днес. Този последен аспект особено ни интересува тук, тъй като навежда на мисълта за някои кризисни явления, върху които дискутира теоретическата мисъл на Запад.

При използването на иронията в съвременната литература би могло да се говори за два основни аспекта, които винаги са достатъчно ясно разграничени помежду си. Първият аспект е свързан с критико-отрицаващия ѝ патос. Под перото на модерния писател — било това Джеймс Джойс, Роберт Музил или Хайнрих Бьол — тя се превръща в средство, с което той посяга върху онези страни от аристократическата традиция или буржоазното общество, които години наред са били считани за неоспорими, свети и непоклатими. Така тя бива използвана като оръдие за „преоценяване на ценностите“, по-точно за унищожаването на старите ценности, макар че винаги акът на разрушението открива характера на онова, което би трябвало да дойде след неговото осъществяване. Този аспект е най-пряко свързан със светогледно-идейните позиции на творческата личност. Има обаче нещо друго (с това преминаваме към втория аспект), заложено в самата природа на иронията — нещо обезпокоително, за което подсказва още Хегел. В иронията е заложила една „абсолютна негативност, при която субектът се позовава сам на себе си...“³ Като „изкуство на тоталното унищожаване“ (allseitige Vernichtungskunst) тя встъпва в разрез със субстанциалното съдържание, от което се нуждаел идеалът, който според Хегел изгражда ядрата на художественото творчество. Развивайки тези мисли, неизбежно идваме до заключението, че иронията противостои на самата същина на изкуството: поради това, че предоставя на твореца абсолютна свобода и съблазънта да изяви колкото се може по-пълно

¹ Abstracts, p. 207.

² Ibidem, p. 229.

³ Hegel. Ästhetik, S. 186.