

а сама по себе си „изключително битие“, онтологизирано, но в същото време и конкретно, защото се опира върху реалността на един механизъм — този на художественото творчество.⁵⁵ Само вътре в творчеството човешката екзистенция се проявява свободно като „самостоятелно“ и „сигурно в себе си битие“, което, макар и затворено в егоцентризма на собственото си удовлетворяване, всякога е отворено за външни въздействия и именно поради това носи отпечатък на противоречието между обществото и личността.

Но подобно противопоставяне между общество и личност е в същност противопоставяне на две неравностойни единици поради самия факт, че ако личността се представя в своите конкретни и реални измерения с присъщите ѝ индивидуални и придобити социални качества, то обществото влиза в антиномията като една чиста абстракция. И това подсказва в каква именно посока екзистенциализмът вижда и осъществява своята критика на марксистко-ленинската теория за творческия процес. Макар и да не отричат, че всяко художествено произведение има определен идеологически статут, който произтича от връзките на писателя със заобикалящия го свят, представителите на екзистенциализма приемат тази връзка като едно тотално антиномично състояние, което поставя личността не пред въпроса за устройството на обществото, а пред смисъла на нейните творчески амбиции. Тази позиция произтича според тях както от факта, че художественото произведение е територия, в която социалните закони нямат абсолютно никаква валидност, така и поради самата природа на творческия процес. Създаването на една творба е едностранна субективна дейност, в нея външният свят участва само като провокация и като избор на такива форми, чрез които най-сполучливо биха могли да се очертаят границите на човешката трагедия. Това, което е антиномия в областта на интерреалните обекти, включващи и отношението личност — обществена среда, се отличава категорично от това, което е диалектика на идеите в художествената творба. И тази диалектика има за единствен източник човека, той е в крайна сметка, който създава идеите и им вдъхва живот.

Човекът, от друга страна, се оказва и ключ за разчитане на антагонистическите тенденции в обществото. Именно този човек, който по природа е противоречив, който е такъв по формите на своите мисли и действия, прави света противоречив, защото чрез творчеството създава сили, способни да раздвижат по думите на Киркегар „заспалото тяло на живота“⁵⁶. Но в схващанията на екзистенциалистите противоречията, които обуславят човешкото съществуване, се развиват само в една посока и се конкретизират единствено *във* и *чрез* иронията, която е функция и цел на всяко творчество, двигател на художественото въображение. Тази ирония обаче стои отдалечена от всяко съзнателно отношение към обществената действителност; нейно собствено съдържание е затвореният свят на човешката душевност. „Иронията — пише Киркегар — възниква тогава, когато аз, желаяйки да кажа „не“, говоря „да“ и в същото време това „да“ аз казвам изключително за изразяване и изявяване на моето искрено „не“. И по-нататък: „Същността на иронията се заключава в това, че аз, изговаряйки „да“, не скриям своето „не“, а именно като го изразявам, го правя реално и по този начин действено. Моето „не“ остава като самостоятелен факт, но то зависи от изразеното „да“, нуждае се от него, утвърждава себе си в него и без него няма никакво значение.“⁵⁷

Една подобна интерпретация на иронията, респ. на художественото творчество като съзнателно и изкуствено, а не произтичащо от съществуващите вътре в изобразявания свят противоречия, противопоставяне на „две мнения“, на „две

⁵⁵ S. Kierkegaard. Krankheit zum Tode, F. am M., 1959, S. 103.

⁵⁶ Idem, S. 94.

⁵⁷ Idem, S. 102.

позиции“, на „две гледни точки“, но изолирани вътре в личността, се оказва доста перспективно за съвременната буржоазна литературна наука. Върху него впрочем укрепват своите формалистични анализи голяма част от западните структуралисти и привържениците на естетическия прагматизъм. Но представяйки творческата дейност като единство на субективни противоречия, на „взаимно-изключващи се степени“ в собствената структура на творческия процес те стигат до една крайност, която се оказва фатална за по-нататъшната съдба на екзистенциализма, за неговата привлекателност и способност да даде отговор на въпросите, които поради една или друга причина се намираха извън обсега на марксистическата литературна наука. Защото всяко изясняване на предиен план на противоречието като общовалидно и единствено основание за творческата дейност на човека отстранява съзидателния елемент, легнал в основата на художествената амбиция, отрича неговата историческа перспективност и присъщата му способност да преодолява разрушителните сили на нихилизма и да излиза върху широкото поле на общественото развитие. А, от друга страна, не означава ли това, че основен двигател, който провокира и направлява творческата дейност, не е общественият живот, а частното несъответствие между замисъл и реализация, между художествената идея и средствата за нейната реализация, най-общо казано — между формата и съдържанието?! Нещо повече, можем ли да приемем иронията, така както я представят екзистенциалистите, като определяща функция на човешкото творчество само поради това, че тя „изразява превъзходството на субекта над обекта“?!

Съвсем очевидно е в този случай ограниченото разбиране на творческата дейност, съзнателното стесняване на нейните връзки с действителността. Едно такова схващане е не само логически обречено, защото не може да се обясни дадено явление със самото себе си, но и исторически безперспективно, тъй като прекъсва всички контакти на художественото произведение с неговия обективен източник, както и с неговия читател, убеждавайки го още в самото начало, че всяка страница, всеки герой, всяка идея е чиста илюзия, плод единствено на въображението, а не резултат от развитите се социални условия.

Неслучайно тази активност на писателя, за която екзистенциалистите отделят толкова място, е в същност едно самоизчерпващо се отношение и в крайна сметка потиска свободата на творческата личност да взема такова решение, което ще отговаря най-пълно на нейните задачи и на изискванията на времето, в което живее и твори. Оттук способността на човешкото познание да открива заобикалящия го свят и неговите постоянно изменящи се контури се изразжда в отрицание на собствената същност, а всяка творческа дейност се дешифрира като нещо безсмислено, като нещо по думите на Сартър „практически глупаво“.

Тенденциозното изчистване на „общественото“ от всички негови конкретни и исторически дадени качества и презумирането му като една абстракция, срещу която антиномично стои отделната личност с присъщата ѝ противоречивост, само по себе си и в контекста на изострящата се класова борба е прикрита политическа позиция, от висотата на която всяка социална категория изглежда изкуствена спекулация в името на определени цели. И трябва веднага да подчертаем, че всички представители на екзистенциализма не отричат тенденциозния характер на техните разсъждения, на художествената си дейност. Идеологията, утвърждава Сартър, е нещо, „без което нито политическият лидер, нито писателят могат да осъзнаят своята функция“. И в това се състои трагичния характер на всяко творчество, защото там, където има идеология, провъзгласява Ж. Марсел, там властва насилието, доминиращ е методът на дресировката.⁵⁸

⁵⁸ G. Marcel. Les hommes contre l'humaine. Paris, 1951, p. 13,

Идеологията според екзистенциалистите е необходима, но не като политическа програма за действие, а като едно изпитание за художествения талант, проверка на неговата мощ и неизчерпателност. Защото в творчеството човек открива себе си, по пътя на самопознанието формира необходимите за неговата личност качества. Докато идеологията го отдалечава от истинските цели на неговата екзистенция, нарушава вътрешното му равновесие за сметка на задълбочаващите се противоречия вътре в неговия духовен свят и в заобикалящата го среда.

Човек идва на този свят, за да осъзнае и наложи себе си — такъв е в общи линии изходният тезис на Сартър и Камю, на Ясперс и Киркегар, на Хайдегер и Марсел. В това осъзнаване е необходимо безсмисленото да стане смислено, безличното да постигне своя образ, непознатото да стане познато. Единственият начин да се осъществи нещо лежи в самия процес на неговото сътворяване. С други думи, всяко нещо има смисъл, може да бъде реалност само когато е сътворено, т. е. когато е докоснато от човека. Творческият процес в този смисъл е изход от едно неустановено положение — това на човека, който получава някакво понятие за себе си само когато създава. Но когато създава, т. е. когато дава форма на идеите, които се представят пред него в процеса на творчеството или които преди това е вече носил във въображението си, художникът открива, че самият той, а оттук и неговата творба са зависими от света. Свят, който го потиска със своя контрол и със своите изисквания (норми, закони, условности и т. н.). Тогава да се твори означава да се поставя личността на едно постоянно изпитание, от което единственият изход е или съдбата на легендарния Сизиф с неговите взаимозключващи се надежда и съзнание, че всичко е жестока илюзия, или съдбата на интелектуалеца, оставен сам със своето отвращение от себе си и от света, на който принадлежи. Илюзията и отвращението идват от чувството за съществуване, но съществуване, което се изражда в градираното отгатване на абсурдността, с която се показва действителността пред човека. Такъв е героят на Сартър, такива са героите на Камю и Киркегар, в такова състояние на духа можем да ги открием при критическите анализи на Хайдегер, Ясперс и Унамуно.

Събрал в себе си качества на уморения от житейските си приключения Лафкадио на Андре Жид и песимизма на Томазо Измамника — тъгуващия по невзвратимите илюзии на юношеството герой на Кокто, Антоан Рокуентин на Сартър в същност е един паднал, развенчан герой, който обаче за разлика от персонажа на Кокто и Жид смело търси последните шрихи на своя портрет.⁵⁹ Това е личност, обречена да бъде всякога нещастна, да бъде заобиколена винаги от вещи, които са загубили своята функция. Но всички нейни размисли в крайна сметка приключват с ракурса на човешкото тяло като чиста възможност, без разум и без някаква собствена цел. Ако трябва да бъдем по-точни, можем да допуснем присъствието на определена цел — това е амбицията да се визира животът като нещо ужасно, така както е ужасно самото вегетиране на това тяло, родено със своята абсурдност. Светът на тази личност е свят на отвращение, свят на безсилие и на една вцепняваща безмълвна самота.

⁵⁹ Става дума за известния роман на Сартър „Отвращението“. Реализирано като дневник на Антоан Рокуентин, тази книга в действителност е философска и нравствено-естетическа интерпретация на ситуациите, в които може да се окаже един интелектуалец от капиталистическото общество. Подчертаният философски характер на романа, неговият в известна степен комплиран и отвлечен стил обаче не намаляват художествените достоинства на повествованието. Но както всички други произведения на Сартър, така и това си остава повече убедително доказателство за способността на френския автор да подчинява повествователната логика на своя предварителен тезис, и то така, че този тезис да се развие в територията на художествената творба не като резултат от философски спекулации, колкото от едно въображение, чиито инвенции имат на разположение „всички“ предпоставки, за да станат познание за човека и за неговия свят.

И ако ние сега насочваме погледа си върху героя от книгата на Сартър, ако, макар и в общи линии, уточняваме параметрите на неспокойния му дух и вътрешното съдържание на ония причини, които правят от него ребус на трагичната човешка апатия, то е защото Антоан Рокуентин отразява в съвсем завършен вид идеологическия обскурантизъм на екзистенциализма, философската слепота на едно течение, което вярваше, че носи в себе си компромисното решение на някои сложни проблеми. Такъв е впрочем и героят от не по-малко известния сборник разкази „Стените“. „Съзнанието — философствува той — съществува като едно дърво, като стрък трева. То дреме, то се отегчава. . . И ето чувството за своето съществуване: това е чувството да бъдеш в повече. И се разтваря, разпилява се, стреми се да се загуби върху кафявата стена, далече в отблясъците или там долу в дима на вечерта. Но никога не забравя за себе си; то е съзнание да бъде съзнание, което забравя себе си.“⁶⁰

Дори и когато прави опити да се измъкне от тази потискаща гравитация на пълното отрицание на човешкото съществуване, дори и когато в неговите произведения, написани след Втората световна война, вече влизат герои, които създават ценности, умеят да поемат отговорност и да бъдат свободни в своя избор, Сартър постоянно се връща към рефлексите за „човешката излишност“. В изследването си например за Бодлер Сартър пише следното: „Бодлер не можеше да приеме твърде сериозно своето дело: той вижда твърде ясно, че не може никога да получи от него повече от това, което е дал. . . Ако е могъл да мисли често за самоубийство, причините трябва да се търсят в това, че се е чувствувал един човек, „в повече“. Той се е отегчавал и това „отегчение“ е чистата скука от живеенето, за която говори Валери, и е удоволствието, което човек изпитва от самия себе си, удоволствието, че съществува. . . Животът не е нищо повече от една игра, човекът трябва да избере сам за себе си една цел, без заповеди, без предупреждения, без съвети. И когато е разбрал вече истината, че не съществува друг край в този живот освен този, който по природа е даден, няма повече голямо желание да търси, да създава и да унищожава.“⁶¹

Отъждествяването на света с човешкото съществуване, свеждането на истината за обществената действителност до познанието за индивидуалната човешка душевност, поставянето под общ знаменател, на едно и също онтологическо ниво социално-политическото и нравствено-естетическото логически извежда екзистенциализма до идеята за обречения характер на всяка творческа дейност. Обясним е в този случай доминиращият във всички студии, философски трактати или художествени творби тезис за мълчанието като единствен и същностен критерий за човешкото съществуване и за качествата на самата творческа дейност.

Перифразайки изповедните думи на Заратустра от известното съчинение на Ницше („За да не узнаят никога моята воля и за да не проникнат в дълбочината на моята душа, аз избрах дългото и светло мълчание“), Ясперс например стига до убеждението, че мълчанието е „последната инстанция“ на творчеството — „само човек — твърди той, — имащ да каже, умее да мълчи“. А Сартър насочва своите съждения към „аксиоматичната формула“ за творчеството като „свобода да мълчиш“. И това не е в никакъв случай методологическо указание за границите на естетическата мяра, защото тук критерият на мълчанието не се опира върху присъщия на всеки талантлив писател усет към такива повествователни или лирически форми, които най-пълноценно и без излишна претрупаност и фриivolност ще уплътнят художественото съдържание. Критерият на мълчанието при екзистенциалистите не се явява като система от естетически принципи, визираща стилистичната кодификация на произведението, а е определена форма на обществено

⁶⁰ J.-P. Sartre. Le mur. Paris, 1939, p. 83.

⁶¹ J.-P. Sartre. Baudelaire, Paris, 1947, p. 61.

държане, конкретна проява на такава класово политическа селективност, чиито функции не са нито толкова безобидни, нито пък интуитивно импровизирани, както смятат някои съвременни критици на екзистенциализма.⁶²

И човек може да се учудва на познатата от край време способност на идеализма да заплита и най-обикновените неща; може да се пита откъде идва тази постоянна противоречивост на възгледи и на позиции — от непрекъснатата линия на развитие или от непоследователността на това развитие? Но поставени в контекста на съвременната буржоазна наука, амбициите на Киркегар да ни убеди, че „когато човек прави нещо, винаги съжалява за това, както и ако не прави нищо, тогава пак стига до огорчения“⁶³, или привичната за Ортега-и-Гасет категоричност, която изключва всяко съмнение в това, че „тялото не е материя, не са такива и нещата, с които то се сблъсква; то и те са чист шок и затова чист динамизъм“⁶⁴ и сигурността на Марсел, че „светът е продължение на моето тяло“⁶⁵ издават съвсем определено предразположеността на тези автори към такава политическа позиция, от която трудно могат да се видят сложните извивки на общественото развитие. Техните идеалистически възгледи правят невъзможна методологическата яснота и революционната последователност на научната и на художествената дейност. И това не е случаен факт. Неговото обяснение трябва да търсим както в настоячивото желание на буржоазията да си осигури тоталния контрол над човешкото съзнание, използвайки всевъзможни средства за потискане на вярата му в себе си в своите възможности да разгадае тайните на собственото си и на другите съществуване, така и в класовата природа на екзистенциализма, която именно детерминира проявяващият се по различен начин страх от обществената практика, където няма място за спекулации и където всяко упражнение на духа се измерва с точния критерий на социалната и на политическата ангажираност.

⁶² В изследването „Der französische Existenzialismus. Theorie und Aktualität“ (1957) X. Холц определя като показателна за екзистенциалистите черта умението да съчетават острата критичност с благородната толерантност, строгата логичност на наблюдението с интуитивната природа на заключението. Най-висше тяхно достойнство според немския автор е, че оставят свободно пространство за своите опоненти и че с най-крайните си увлечения не нанасят никаква вреда на непрекъснато развиващия се процес на човешкото познание. Размисли от подобен характер можем да срещнем и в трудовете на W. D e s a n. The Tragic Finale: an Essay on the Philosophy on Sartre. Cambridge, 1954; S. H a n n e d o u c h e. Le problème du mal chez quelques écrivains contemporains — Cahiers d'Etudes Cathares, VIII, 1957—1958; J. W i l d. Existentialism: a New View of Man. — University of Toronto Quarterly, 27, 1957—1958.

⁶³ S. Kirkegaard. Antologia kierkegaardiana, 1952, p. 316.

⁶⁴ H. O r t e g a y G a s s e t. El Hombre y la Gente. — Revista de Occidente. M., 1958, p. 108.

⁶⁵ G. M a r c e l, Journal mathaphysique, p. 265.

ИДЕОЛОГИЧЕСКА СЪЩНОСТ НА ФЕНОМЕНОЛОГИЧНИТЕ И ЕКЗИСТЕНЦИАЛИСТИЧНИТЕ ВЪЗГЛЕДИ ЗА ХУДОЖЕСТВЕННОТО ТВОРЧЕСТВО*

Любен Бумбалов

Създаването на едно художествено произведение е съзнателна дейност, при която социално-политическите фактори и индивидуално-психологическата нагласа на писателя всякога се намират, макар и в различна степен и на различни нива, в динамично изменящи се и постоянно обогатяващи се връзки. Художественото произведение е резултат преди всичко от сложното взаимодействие между обществената действителност и индивидуалното съзнание и това в крайна сметка определя идеологическия характер на творческия процес. Най-общо казано, идеологическият статут на художествената литература се формира вътре в четирите задължителни за всеки автор условия: да твори високоталантливи произведения; да твори с ясното съзнание за ангажирана, в смисъл на отговаряща и съобразяваща се с историческите обстоятелства литература; при създаването на дадено художествено произведение да пристъпва от точни и последователни мирогледни позиции; да носи отговорност пред този, към когото е адресирана творбата. Тези задължителни условия са присъщи на творческата дейност във всичките нейни форми на реализиране.

Природата на художественото отражение, механизмът, в който протича това отражение, както и стойностните еквиваленти на крайните резултати не могат да съществуват извън природата и механизма на социалното и политическото развитие, защото то е оня фактор, който се явява единственият и доминиращ източник на всички идеи, занимаващи писателя в съзнателната му творческа дейност.

Но в каква степен тази обществена действителност влияе директно или опосредствувано върху творческата работа, която е и сама „сътворител“ на идеи? Кои са ония вътрешни и външни причини, които ѝ позволяват да внася свои, собствени корекции в частните и в общите проблеми на живота, нещо повече — да ускорява, а в някои случаи да изпреварва конкретната социална практика?

Това са ключови въпроси, чийто отговор сочи експлицитно не само собствената идеологическа същност на художественото творчество, но и органограмата на теоретическите изследвания и на техния методологически арсенал.

Нашата задача в тази студия е да проследим пътищата и средствата на феноменологическата и екзистенциалистката интерпретация на художественото творчество; казано с други думи: да очертаем идеологическата същност на техните възгледи за литературата и литературния процес.

* Това изследване е част от подготвената за печат книга „Идеология и литература“.

ХУДОЖЕСТВЕННОТО ТВОРЧЕСТВО КАТО „НЕЗАВИСИМА ПАСИВНОСТ“ НА ДЕЙСТВИТЕЛНОСТТА СПРЯМО ЛИЧНОСТТА

Схващането за творческия процес като за процес, в който човешкото съзнание се стреми да даде конкретност на една или друга идея, не е откритие на съвременната литературна наука, на съвременната философска мисъл. Неговите корени лежат още в античността. Но рядко друго направление в многовековното развитие на идеализма се е занимавало така настойчиво с него, с такава сигурност в оригиналността на своите съждения, както правят това феноменолозите. Неудовлетворени от методологическата аморфност на Платоновата философия и нейната представа за творчеството като откриване сянката на идеите във вещите, от идеалистическата непоследователност на Хегел и на неговите предшественици, те се насочват към художественото творчество от позициите на типичния за нашата съвременност компромис между обективния и субективния идеализъм, в който компромис „съзерцателният“ характер на единия се коригира от „активната“, „съзидателната предразположеност“ на другия.

За основоположника на съвременния феноменологизъм Е. Хусерл е задължително предварителното приемане на художественото творчество като независима от обективния свят област; в основата на всяко изследване трябва да легне априори самостоятелната продуктивност на човешкото съзнание, чиито стимули стоят не в материалния свят, не в обществената практика, а в творческата енергия. „Изкуството — твърди американската феноменоложка С. Лангер — това е една постоянна и динамична обективизация на чувствата и субективизация на природата.“¹ „Всяко нещо — ни убеждава в книгата си „Натурализъм и субективизъм“ М. Фабер — е реално, когато е сътворено. Творчество има само там, където е човекът.“²

Предимството на един Декарт, Спиноза, Беркли, Кант или Хегел беше въпреки сложната конструкция на разсъжденията тяхната философска точност, методологическата им последователност. Цел на цялата им дейност беше не само доказателството на една или друга идея за света, но и да останат верни на себе си, да поддържат постоянно буден разграничителен критерий. Нещо, което трудно бихме могли да кажем за съвременните идеалистически течения. Не е лесно например да се посочи от къде започват и къде свършват границите на Декартовото „мисля, следователно съществувам“, на свободните превъплъщения на духа, така както ги виждаха и разбираха на времето Спиноза и Хегел, на определящата функция и мястото, което заема в йерархията на съществуващия и несъществуващия свят „чистият разум“ на Кант.

Но пък не са необходими много усилия да се разбере, че в изследванията на съвременния идеалист всичко се свежда до равенството между обективния свят и познанието за него, между съществуването и човешкото съзнание, до отричането най-вече на детерминираната природа на творческия процес. (Върху тази основа впрочем изчезват всички спорове, всяко методологическо несъгласие, на които често ставаме свидетели при контактите ни със съвременната идеалистическа наука. Убедителен пример за това е общата точка, в която се оказват феноменолозите с един от най-активните критици на Хегел Бенедето Кроче.) Неслучайно интросекцията, така както я разбираше Хегел, а именно — като противоречие между съзнанието и обективния свят, се замества от Хусерл и неговите последователи със собствената диалектика на художественото съзнание. Обяснимо е в този случай защо опонирането на Хегел в голяма част от произведенията

¹ S. L a n g e r. An Essay on Human Feeling. Vol. I. Baltimore, 1967, p. 87.

² M. F a b e r. Naturalism and Subjectivism. Springfield. 1959, p. 269.

на съвременната феноменология става по посока на отхвърлянето на всякаква възможна връзка, която може да съществува между изкуство и обществена действителност.

Наистина не всички автори са така крайни в интерпретацията на субективния характер на художествените идеи. Ако например известният немски феноменолог Ханс Зедлмайер е убеден, че „не само спрямо изкуството, но и спрямо духа е необходимо да се преодолее реалността“, че „човешкият дух в своята най-голяма дълбина и в своята най-конкретна форма е обусловен от отношението си към абсолютния дух, от отношението си към бога“³, то Р. Ингарден сочи като определящ критерий за художествената творба „логическата непротиворечивост, линейната последователност на предметите, дадени в произведението, вярност към характера на техните взаимоотношения и т. н.“⁴. Но един по-внимателен поглед върху това различие ще ни даде възможност да открием, че както за Зедлмайер, така и за Ингарден общовалидно се оказва не материалният свят, а „независимостта на битието на художественото произведение от предметите, които са представени в него“, „дълбочината и истинността в самоизразяването на автора“ (Р. Ингарден) или „привързаността на писателя към абсолютната истина, към истината на откровението“ (Х. Зедлмайер). И за двамата „Битието“ и „Съществуването“ се оказват оправдани във вечността само като естетически феномен, т. е. като „преживяна действителност“. Въпреки уговорката, че е „абсурдно да се идентифицира литературната творба с разнообразието на психологическите преживявания на автора, защото преживяванията на автора престават да съществуват тъкмо в този момент, в който започва да съществува създадената от него творба“⁵, Ингарден не отива по-далече от своя учител Хусерл, за когото „творческата личност“ е едно „чисто аз“ независимо от материалния свят и способно да създава „конкретни вещи“, освободени от гравитацията както на обективната действителност, така и от творческото съзнание. Макар и да манифестира навсякъде несъгласието по някои съществени точки с Хусерл, той в крайна сметка отстоява неговото схващане за творческата личност като нещо, което всякога е „феноменологично *Епох*“, „трансцендентално и феноменологично аз, област на вътрешния трансцендентален и феноменологичен опит“⁶.

Тясното опериране с категориите на Хегеловата философия при съзнанието, че това е единствената възможност да се коригира и развие естетиката на гениалния немски мислител, определя омагьосания кръг, в който се въртят съвременните феноменолози между усилието да се постигне познанието за света и агностицизма.

Ние не можем да твърдим, че те не са разбирали обречеността на всеки опит да обяснят природата и механизма на художественото творчество върху основата на едно по-гъвкаво и по-свободно прочитане на субективната и обективната идеалистическа философия. Но мисълта, и в това не трябва да има никакво съмнение, че литературата е „художествена морфология на класовата борба“, всякога ги е стимулирала да търсят прегради към живата плът на обществената действителност, всевъзможни начини да се докаже, че „историята на общественото развитие няма нищо общо с историята на художественото творчество“. Това обаче налага като предварително условие да се игнорира логиката на литературния процес, която всякога е носила отпечатъка на законите, по които се развива светът на природата и на обществото.

Тогава най-сигурното спасение се оказва изкуствено наложената алтернатива, че човешкото познание е останало между двете големи фигури на идеализма Кант

³ H. Sedlmayr. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte. Hamburg, 1961, S. 261.

⁴ R. Ingarden. Das literarische Kunstwerk, S. 86.

⁵ Ibidem. S. II

⁶ E. Husserl. Meditations cartesiennes. Paris, 1931, p. 23.

и Хегел и че това познание е способно да се развива не като отчита откритията на съвременността, а като комбинира спекулативно ценностите на миналото, но минало, разбирано само като история на идеалистическата мисъл. Така „чистата наука“ при тях слиза от пиедестала на „обективното, неутралното и освободено от класовите предразсъдъци“ познание и се представя в същност като идеологическа база в съвременния етап на класовата борба.

Основна тактическа цел на съвременната феноменология, на всички нейни известни представители (Хусерл, Зедлмайер, Мерло-Понти, М. Фабер, Х. Вагнер, А. Банфи и др.) всякога е била и си остава атакуването на диалектическия и историческия материализъм. При постигането на тази си цел те се опират върху Хегеловото схващане за феноменологията като познание на градиращите форми, в които се развива Духът, преди да се реализира в своята абсолютност. Но когато използват авторитета на големия немски философ при отстраняването на всяко съмнение в нематериалистическата основа на творческия процес, респ. на художественото произведение, те в същото време игнорират признанието, което Хегел прави за обективния, т. е. независимия от човешкото съзнание характер на заобикалящия го свят. В своята „Естетика“ Хегел развива тезата за творческата личност като медиатор, един вид посредник при проявата на идеите по пътя на тяхното откриване в обективно даденото. За Хусерл обаче, а това се отнася и за всички негови последователи, създаването на една творба, самото художествено произведение е затворена операция на съзнанието, при която именно се сътворява идеята. В рамките на тази операция идеята се перцепира като „единичен случай“, като „актуално преживяване“, а творчеството, „доколкото изразява определена същност“, като „априорно в дълбокия смисъл на думата движение на художественото съзнание“⁷. С други думи, движението на художественото съзнание към творбата не минава през действителността с всички нейни обществени и природно дадени качества и стойности, а се реализира вътре в човешката душевност като преоткриване, по-точно като установяване на една даденост, която е фиксирана в своите трансцендентални измерения.

Разбира се, дори и в крайните субективистични увлечения на някои съвременни феноменолози (какъвто е случаят с персонализма или автора от рода на Зедлмайер) обективната действителност си остава една реалност, един факт, с който те се съобразяват и който признават. Това впрочем можем да забележим още в редакцията, която Хусерл прави на Хегеловата феноменология. В своите основни трудове, „Идея за една чиста феноменология и за една феноменологическа история“, „Идея за феноменологията“, „Феноменологически изследвания върху фундаменталните структури“ и „Феноменологията и фундаментите на науките“ той обсъжда феноменологията като наука, която описва феномените по начина и в границите, в които те се представят на съзнанието. Нещо, което показва, че за Хусерл феноменът и познанието не само са неравнозначни неща, но и че за да могат да съществуват, те имат нуждата от една действителност. Феноменът е нещо, което се представя като такова пред нашето съзнание. Но съзнанието не е способно да види нещата такива, каквито са, защото този контакт между него и феномена става под знака на придобитите навици и „според една преценка за нещата, формирала се у нас, преди още да се насочим към тях“⁸. За да се освободим от тази „предрешена ограниченост“ на нашето съзнание, за да можем да „видим“, необходимо е да се откъснем от всекидневното и от „тъмнината, в която изминаваме нашето съществуване, загубени в големия и безкраен свят“⁹. Само тогава ще можем да говорим за познание на нещата, когато съумеем да ги „видим“

⁷ E. Husserl. Kritische Ideengeschichte. 1956, S. 176.

⁸ E. Husserl. Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins. Halle, 1928, S. 76.

⁹ Idem, S. 82.

като феномени. Но какво представлява според Хусерл „феноменът“? Преди всичко и в никакъв случай обществено даденото нито пък природно присъщото, така както го виждаше Хегел например. Във всекидневното ние — твърди Хусерл — сме свикнали да преценяваме, преди да гледаме. Ето защо, за да има познание, трябва да избягваме всякакъв вид оценка. Чрез това избягване ние поставяме света извън нас и имаме възможност да погледнем на него като нещо, което срещаме за първи път. Само така ние ще се освободим от всичко натрупано в нашия всекидневен живот, а представата ни за света ще дава форма и съдържание на това, което наричаме феномени. Феноменът е нещо повече от обикновения предмет, от обикновеното явление, защото познанието за него надхвърля познанието на индивидуалното, на характерното. Връзката в този смисъл между феномена и познанието се реализира чрез „интуиране на същността“. Човешкото съзнание, продължава Хусерл, притежава способността да излезе от себе си, да стане нещо повече от „*cogito*“, т. е. не само мисъл, но и „живееща реалност“, при която отношението между съзнанието и нейните обекти е отношение интенционално.¹⁰ И картезианският принцип, трансплантиран върху обективноидеалистическата диалектика на Хегел, получава за Хусерл ново звучене: „*Ego cogito cogitata qua cogitata*.“¹¹

Тази феноменологическа операция показва, че за Хусерл не е толкова важно дали интенционирани от съзнанието обекти са реални или нереални, логически конструирани или измислени; определящото в случая е това, че макар и откъснати от съзнанието, обектите присъствуват в него. Но те присъствуват реконструирани или конструирани от трансценденталното Аз, кондиционализирани от идеалистически разбраното „*cogito*“. И макар Хусерл да не твърди в никое свое произведение, че светът е сътворен от „*cogito*“, т. е. от мисленето, макар и да прави разлика между модалността на съзнанието („*ноези*“) или обектите, които съответствуват на тази модалност („*ноеми*“), в крайна сметка той се затваря в идеалистическата формула за трансценденталното Аз, което се концептира като *дистанцирано съзнание*, откъснато от всекидневното до такава степен, че да може да открие в себе си структурата на света като истина — за този свят, който е освободен и изчистен от всякакви предразсъдъци. Формулата за трансценденталното Аз впрочем става ключа, с който феноменолозите се опитват да разчат сложната система на творчеството.

Внимателното вглеждане в изследванията на съвременната феноменология, която последователно следва разсъжденията на Хусерл и ги приема изцяло като своя методологическа база, ще ни открие мотивите, които карат един Ингарден или Мерло-Понти, Лангер или Хартман да изолират художествената творба, да я представят като „затворен свят“, който е откъснат от обществената действителност, нещо повече, от самия писател до степен, в която художественото се явява резултат от творческата способност не на постоянно движещата се и възприемаща личност, а на едно трансцендентно Аз, враждебно на всичко външно, пречиращо всеки контакт с всекидневното. И ако идеята за „ейдентичната философия“, за „ностичното познание“ е инвенция на едно теоретично мислене, което е предразположено да гради своите силогизми върху спекулативните вариации на различни, понякога взаимноизключващи се идеалистически разсъждения, то страхът, изключителната предпазливост да не се признае фактът, че творецът всякога си остава обвързан от историческите условности на своето време, че е зависим от социалните и от политическите тенденции на общественото развитие ясно сочи политическите граници, класовата теоритория, вътре в която практикува

¹⁰ E. Husserl. *Meditations cartesiennes*. Paris, 1931, p. 7—26; *Idee per una fenomenologia pura e una filosofia fenomenologica*. T. 1950, p. 14—63.

¹¹ „Аз мисля мислените неща като мислени неща“.

„чистата наука“, вътре в която се разполагат „изчистените“ от всякакви идеологически елементи феноменологически категоризации.

Неслучайно съществен момент в изследванията на Хусерл, Ингарден, Мерло-Понти, Лангер и др. си остава отъждествяването на творческия процес с непосредственото човешко преживяване, представянето му като емоционален акт. Това обаче не означава, че те отричат гносеологическия характер на творчеството, способността на художественото произведение по един специфичен начин да изразява обективната истина. Амбицията на Хусерл и на неговите съвременни последователи всякога е била да докажат, че идеята е резултат от дейността на човешкото съзнание и именно като такава е познаваема. Но тази амбиция не отива по-далече от представата за истината като „знание за индивидуалното, за човешки схващаното“. И когато Ингарден издига като един от няколкото важни принципа на художественото творчество условието „средствата за изображение всякога да съответствуват на изобразявания предмет“¹², това, от една страна, означава, че диалектиката между формата и съдържанието предполага задължението за всеки автор да опознава директно, т. е. да се намира в материална връзка с предмета на художественото изображение, че проверката на художествено постигнатата истина трябва да става и в конкретната практика, разбираена като социален, нравствен, политически и пр. опит. Но, от друга страна, Ингарден не се отказва от уговорката, че всеки жест на осмисляне и откриване на реалните измерения, на същността на изобразяваната действителност се свежда само до идеята, която е имал за нея писателят, и до формата, която е идеален продукт на неговото въображение. Ето защо изискванията, които този автор поставя пред художника, за „съвършенство на възплъщението, единство в ансамбъла на качествените моменти и искреност на чувствата“ са изисквания от чисто формално естество и зад тях се крие не уважението, съобразяването и признаването на конкретните пропорции на реалността, а преклонение пред всемогъщия дух на идеите, разбираани в духа на Лайбниц като монади на човешката същност и като безкрайни хоризонти на истината за съществуващия свят, чрез които творецът се издига над „хаотичната и често пъти несъгласувана природа на всекидневната действителност“¹³.

Накратко казано, за феноменолозите творческият процес е една своего рода машина за идеи, а художественото произведение е реалността на тези идеи, чрез които писателят подсказва своето съществуване, материализира априорните представи на своето въображение. Според тях всяка детерминираща връзка между творческия акт, художественото произведение и външната даденост е нещо илюзорно; нито писателят, нито пък самата творба са посредници при опознаване на обществената и на природната действителност. Единственото, което е валидно, има някакво значение, в случая е способността на съзнанието да открива по възможност най-съвършената форма за това, което е предварително дадено, но което не съществува като конкретна проява на човешкото движение сред обществото и природата, а се представя като нещо интеркурентно, съгласувано в сферата на трансценденталния дух.

Идеологическото в този смисъл за феноменолозите се заключава в личните съображения на писателя, при това — съображения, чиято валидност не се проверява в широката и многообразна област на обществените отношения, а се задоволява само с наличните, априорно дадени предпоставки на човешкото съзнание. „В режима на „репродукцията“ — твърди Мерло-Понти — има само съзнание, неговите актове и интенционален обект.“¹⁴ Кое то означава, че дори и

¹² R. Ingarden. Das literarische Kunstwerk, S. 196.

¹³ Idem, S. 16.

¹⁴ M. Merleau-Ponty. Le philosophe et son ombre. Phenomenologia, 4, p. 196.

когато гледат на феноменологията като на „философия на ангажираното съзнание“, а на художественото творчество като „задължение на човека да взема страна в динамичната и диалектична система на реалността“¹⁵, цялата тази активност на творческата личност се уточнява като свободно движение на съзнанието в една територия на инертни отношения и на обекти, които сами по себе си нямат онова значение, което откриваме в художественото произведение. С други думи, светът става система от значения поради способността на творческото съзнание да излезе от себе си и да гледа по думите на Хусерл с визиони, т. е. с „ейде“.

Тази тенденция, която е впрочем характерна за голяма част от буржоазната наука, да изравнява идеологията с гносеологията, да представя „територията на познанието“ като единствената реалност на активната човешка дейност, като независима линия в общественото поведение на личността, произтича от пасивния характер на всяко идеалистическо обяснение за връзката между човека и света, който го заобикаля. Неслучайно генерализиращата мисъл на Маркс за задачата на философията не само да обяснява света, но и да се включи в неговото изменение не намира добър прием при феноменолозите. И това не трябва да се обяснява само с тяхната субективноидеалистическа позиция („Ако искаме — пише Хусерл — да изучим проблемата за отношението между съзнанието и битието, трябва да разглеждаме последното като корелат на съзнанието“¹⁶), но и с метода, който използвават в своите изследвания. Ако например хвърлим бегъл поглед върху тяхната аксеологическа концепция за творчеството, ще видим, че в основата на използвания метод ляга предварителното условие да се игнорира всяка връзка на взаимообусловеност между художествен предмет и обективна действителност. За тях естетическата оценка ляга в основата на всяка творба и в крайна сметка се оказва единствената цел на творческия процес. Тази оценка обаче не съдържа нито обективната истина за предметите, нито това, което се представя като тяхна атрибутивност. Тя е чист резултат от движението на съзнанието, защото „външното не притежава ценност“ (Мерло-Понти). „Външното“ по думите на Хусерл има някакво значение само когато е в отношение с човека, а неговата ценност е „чисто духовна същност, постигаща себе си в творческия процес“¹⁷. „Ценностите — твърди един от най-ярките представители на съвременния феноменологизъм Дж. Сантаяна — възникват от непосредствените и необяснимите реакции на жизнените импулси.“¹⁸

А това имплицитно означава, че всеки детерминиращ елемент на социалната действителност според американския феноменолог загубва своята функция в областта на художественото творчество. Съществено за него се оказва не коригиращата способност на обективно даденото, а координатите, в които творческото съзнание извлича естетическата и нравствената мяра за добро и зло, красиво и грозно. Така всяка оценка, която стои в основата на едно или друго художествено произведение и става организиращ стимул в системата от образи

¹⁵ M. Merleau-Ponty. La structure du comportement, Paris, 1954, p. 63.

¹⁶ E. Husserl. La philosophie comme science rigoureuse, Paris, 1955.

¹⁷ E. Husserl. Kritische Ideengeschichte, 1956, S. 71.

¹⁸ G. Santayana. The Sense of Beauty. New York, 1955, p. 23. Тази концепция, която американският философ и писател извлича от Хусерловата нормативна естетика и която се оказва за него най-сигурното оръжие срещу триумфиращия в края на XIX в. и началото на XX в. в САЩ прагматизъм, бива развита по-късно в „Poetry and Religion“ и „The Life of Reason“ по посока на съзнателния компромис пред социалната действителност. Но интересът му към „разума в социалните чувства, в религията, в изкуството и науката“ всякога се манифестира като определена несигурност в способността на човешкото познание да преодолява „съществуването на света“ или да обогатява непрекъснато „универса“. Социалните отношения за Сантаяна са не територия, в която писателят може да провери на практика своите идеи, а „инструмент за доминиране“ и един творец е толкова по-талантлив, колкото по-рядко прибегва към тяхното използване, към тяхната помощ.

и действия, не е следствие от перманентните контакти на писателя със заобикалящия го свят, а е само „чист субективен акт“, като този акт е в крайна сметка ирационален по механизма на неговото протичане, несъвместим с „променящата се истинност на всекидневие“ и неподдаваща се на никаква научна номенклатура, за която е характерна строгата логичност, т. е. последователната рационалност. Това постоянно акцентуване върху самостоятелната и независима от общественото развитие природа на художественото творчество, респ. на художествената творба, което забелязваме в изследванията на всички съвременни представители на феноменологическото направление във философията и в литературната наука, не е случайна проява. Причините трябва да търсим както в изкуственото освобождаване на художественото творчество от всякакво емпирично съдържание, така и в идеалистическото концепиране на художественото произведение като „интенционален обект“, т. е. като нещо, което не може да се открие в реалния свят, защото е „компромисно състояние“ на творческото съзнание по отношение както на обективната действителност, така и на самото себе си. И в тяхното твърдение, че там, където има закони, логически конструкции и задължения, там няма изкуство, лесно можем да открием рефлексите на буржоазната политика в областта на изкуството. Интимната цел на феноменологическото направление както в изявата на неговите основоположници, така и в цялата научна дейност на съвременните му последователи е била и си остава да противопоставят литературата на науката и на политиката, да представят художественото творчество като особена форма на едно религиозно съзнание, пред което не стои задължението и необходимостта да изпълнява определена социално-политическа роля — негова основна функция е да интуира своето място в света и да съхранява „свободата на човека, успял да потисне класовия егоизъм и ограничените политически интереси“¹⁹.

Но в какво в същност се заключава според феноменолозите „свободата на художественото творчество“? Трябва веднага да кажем, че отговорът на този въпрос се оказва един от възловите пунктове за цялото феноменологическо направление (а, както ще видим, и не само на него!) и в същото време — база за методологическо различие между отделни негови представители. Автори като Р. Ингарден, С. Лангер и Н. Хартман обсъждат творческия процес като „свободна организация на идеите“ (С. Лангер), като „свободно, без всякакви социални или политически съображения сравняване на реално съществуващото и художествено въобразимото“ (Н. Хартман) или като „процес, в протичането на който личността открива идентичността на идеалното“ (Р. Ингарден). Когато излиза например от тезиса на Хусерл за „*einfuehlung*“, за онова движение на творческото съзнание, при което оценката за обекта се пренася върху самия субект и по този начин прави от него естетически обект, Р. Ингарден издига принципа за свободен избор на художествения предмет, но този принцип се свежда до признаването обективността не на самата действителност с нейните социални и природни измерения, а не резултатите от творческата дейност, представящи се като „предмет, конструиран от самото съзнание и със средствата на съзнанието и сякаш обективиращ се по отношение на него“²⁰. Според Н. Хартман пък „интенционалният обект“, макар и да не е самата действителност, тъй като творческият акт е „уединяване от действителността, загуба на реалността“, всякога изпитва нуждата от нея, защото „реалното му е необходимо дори и само като съединяващ член, в който може да се яви иреалното.“²¹

Хусерл разбираше интенционалното (формула, с която впрочем се съгласява и Ингарден!) като отношение между субекта и обекта, отношение, в което опре-

¹⁹ M. Merleau-Ponty. La structure du comportement. Milano, 1963, p. 48.

²⁰ R. Ingarden. Das literarische Kunstwerk, S. 132.

²¹ N. Hartman. Philosophische Gespräche. 1955, S. 106.

деляща всякога се явява функцията, изпълнявана от творческото съзнание; понеже творчеството не е нищо друго освен стремеж да се внесе установен смисъл в битието. Според Хартман обаче освен „динамична връзка между персоналния и обективния дух“ всяко интенционално състояние съдържа и резултата от тази връзка, а именно самия „обективиран дух“. Тези три прояви на духа според немския феноменолог са ключ към истината за човешката творческа дейност, за априорно дадената му способност“ да създава своя изходна база, върху която именно ще се постигне т. нар. „чисто съзнание“. Най-важната, съществена се оказва третата проява на духа, т. е. неговата обективизация; тя е идентифицираният знак на истинския творчески процес, защото, от една страна, е идеална, свръхисторическа реалност, а, от друга — не е изолирана от материалното развитие на човека.

Обмислена като ревизия на Хусерл върху основата на Хегеловата диалектика, тезата на Хартман е насочена изцяло именно към унищожаването и на най-малкото съмнение в извънидеологическата природа на художественото творчество, на съзнателната човешка дейност въобще. Поради това, когато приема „персоналния дух“ като реалност на човешката обич и омраза, отговорност и вина, познание и самопознание, а „обективния дух“ като „свръхиндивидуална формация, отговаряща на това, което е история“, Хартман допуска, че всяка една от тях поотделно е носителка на идеология, но вътре в интенционалния обект, респ. в процеса на самата творческа дейност загубва всяка идеологическа тенденция и получава своята автономност по отношение на материалния свят. Накратко казано, за Хартман художественото творчество, изкуството въобще е сигурна бариера срещу „потискащата със своите социални и политически ограничения действителност“²².

Но ако Хартман, а в известна степен Ингарден, Лангер и Мерло-Понти признават, че „*intentio recta*“ на художественото произведение се опира и върху нещата в материалния свят, а не само върху това, което е „дадено на съзнанието“, то привържениците на нашумялата през 50-те години персоналистична теория свеждат „интенционалния обект“ единствено до отношението между човека и бога. (Идея, която, както ще видим, не е чужда и за някои представители на екзистенциализма като Ясперс и Марсел!) Персоналистите тръгват от една алтернативна констатация — творческият процес е динамично усвояване на реалното, обективно даденото. Но когато създава своето произведение, творецът се насочва към реалността с цел, различна от тая на учения, който се ограничава само с опознаването ѝ: художникът — било то когато борави със словото или когато моделира безжизнения материал на камъка и глината — се стреми да измени формите, в които се представя пред него действителността. Творчеството, което всякога е духовен акт, е подобно на религиозния екстаз, но притежава в повече едно ново качество — „движението отвътре навън“. При това движение „обективното се преобразува в субективно, а субективното става обективно“²³ и като резултат от него се достига до една „инфраструктура с особено предназначение“²⁴. Тази инфраструктура е единственото място, където човек може да бъде свободен в духовната си дейност. Именно поради това в процеса на творчеството личността се намира в активна позиция спрямо битието — като въздейства върху него, без обаче да изпитва никакво решаващо влияние върху себе си. В такъв смисъл творчеството само по себе си е трансцендентно, защото се реализира в сферата на духа и като такова е подвластно само на бога. Но то е способно да се свързва прагматически и с конкретния опит. „Чрез творчеството — твърди Ж. Мадиние —

²² N. Hartman. *Das Problem des geistigen Seins*. 1933, S. 23.

²³ G. Siegmund. *Nature et Histoire*. Joiden, 1965, p. 67.

²⁴ E. Monnier. *Le personnalisme*. Paris, 1949, p. 26.

бог води човека към най-висшето могъщество.²⁵ Ето защо „свободата“ на твореца по отношение на обществената действителност се оказва при персоналистите в същност „тясна зависимост“ от идеалното съществуване на бога, чрез когото именно личността може „да осигури човешката си тоталност, човешкото си своеобразие“²⁶.

И когато приемат творчеството като „опит в безкрайното“ или като „неопределимо движение към по-високо битие“²⁷, като „изразяване на това, което е зад пределите на даденото, трансцендентално по отношение на даденото“²⁸, или като „възможност да се стигне до бога“²⁹, персоналистите не отиват по-далече от Кантовия компромис, от неговия идеалистически императив, при който идеологията е заменена с абстрактното разбиране на морала, а класовата позиция — с религиозния критерий за междучовешките отношения. С други думи, художественото произведение, самият творчески процес няма никакъв идеологически статут, тъй като всяка идеология според тях означава потискане на въображението, унищожаване на личния избор. Единственият възможен статут на художественото творчество съдържа в себе си само несъмнените качества на талантливост, които обаче се търсят не в подготовката и в придобитата предразположеност на писателя да разбере и да предаде вярно динамичните връзки между човека и света, който го заобикаля, а в умението да се изяви, да се изрази по думите на М. Дюфрен в произведението.³⁰

Но тази констатация, която пронизва всички изследвания на съвременните феноменолози, провокира редица въпроси, чиито отговор съзнателно се пренебрегва от тях: ако приемем, че художественото произведение не изразява нищо друго освен себе си, а творческият процес не е нищо друго освен специфична форма, в която човешкото съзнание се самозадоволява и самооткрива, тогава по какъв начин и с какви средства бихме могли да стигнем до познанието за източника на тази енергия, която придвижва „творческата машина“? Къде и в коя точка трябва да се очаква срещата на художественото съзнание с представата за идеята, която му предстои да реализира като един „интенционален обект“? Ако приемем, че „действителност има само за онзи, който открива в реалното някакво значение и при това — значение, което, откъснато от всекидневния поток на събитията, загубва своята конкретност“, че „единството на света произтича не от единството на реалното, а от единството на погледа, който се отправя към него“, тогава ще си обясним съществуващото и доказано по категоричен начин единство между психологически акт на възприемане и реализиращия се чрез образи творчески процес, единството в цялата дейност на човека?

В крайна сметка не е необходимо да отиваме много далече в силогическата продуктивност на съмнението, което следва всеки контакт с феноменологическата интерпретация на художественото творчество. Достатъчно е в случая да открием какво е тласкало нейните последователи към това пълно отъждествяване на творческата подготовка и крайните резултати, за да разберем, че заблуденията и съзнателните деформации, манифестиращи се най-често чрез комбинацията на една или друга спекулативна формула, имат за основен източник игнорирането на класовата борба, потискането на всяка политическа тенденция, в която се оглежда историческата перспектива на общественото развитие. Когато се отрича социалният характер на индивидуалната подготовка при създаването на творбата, когато тази творба се представя като свят, заменящ обществената действителност,

²⁵ G. Madinier. *Le conscience morale*. Paris, 1960, p. 149.

²⁶ P. Ricoeur. *Prevision économique et choix éthique*, Esprit, 1966, No. 2, p. 190.

²⁷ C. Moix. *La pensée d'Emmanuel Monier*. Paris, 1960, p. 194.

²⁸ G. Siegvall. *Natur et Histoire*. London, 1965, p. 153.

²⁹ P. Ricoeur. *Philosophie de la volonté*. M., 1964, v. II, p. 3.

³⁰ M. Dufrenne. *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris, 1951, p. 555.

когато се отрича отражателният характер на художественото изображение, естествено е да се стигне до „откритието“ за ирационалната природа, подсъзнателния характер на творческия процес, до защитата на неговата формообразуваща способност.

Деформирането на идеологическата същност на художествената литература е класово определена форма, в която се проявява политиката на буржоазията в областта на изкуството и на литературната наука. От друга страна, разголва идеалистическата софистика, нейната илюзорна самомнителност по отношение на всяка революционна теория; показва, че зад всяко „оригиналничене“ се крият стари и реакционни теории, че в усилието да се докаже органическата несъвместимост между художествено творчество и непосредствена социално-политическа ангажираност лежи идеологическата непримиримост на буржоазната научна мисъл.

ХУДОЖЕСТВЕННОТО ТВОРЧЕСТВО КАТО „ОБРЕЧЕНА АКТИВНОСТ“ НА ЛИЧНОСТТА СПРЯМО ДЕЙСТВИТЕЛНОСТТА

Всеки по-внимателен и достатъчно критичен поглед би открил, че при феноменологическото схващане за художественото творчество липсва един важен момент — интересът към вътрешния двигател на творческия процес, към самия механизъм, в който протича създаването на художествената творба. Както Хусерл, така и неговите съвременни последователи не отиват по далече от абстрактната селективност на Кантовата методология. За тях художественото произведение е затворена в себе си система от идеи, чиято функция се ограничава единствено в провокирането на творческото въображение, респ. въображението на читателя. Тази система от идеи има всички предпоставки да се самозаражда и самоунищожава, без да изпитва нуждата от външни мотиви, и именно поради това се оказва независима от обществената действителност.

Омагьосаният кръг, в който се движи личността, безпомощна да утвърждава себе си като битие по пътя на една непрекъсната борба със заобикалящия свят, е типичен резултат от тази спекулативна аргументация на творческия процес. Съзнателното отстраняване на онтологическата истина, че всяко битие притежава особеното качество да бъде необходима даденост и в същото време алтернативен източник за всичко, което съществува извън него, беше привлекателна презумпция за буржоазната наука. Но историческият опит на идеализма, както и прагматичният усет на неговите съвременни тълкователи тласна известна част от буржоазните философи и литературни изследователи към едно по-рязко акцентуване ролята и мястото на личността в създаването на художествената творба, на връзката на тази личност със социалната среда, в която живее. Показателно е обаче това, че субективноидеалистическата редакция на феноменологията, каквато в случая е екзистенциализмът, беше реализирана не в посока на отношението личност — обществена действителност, а в търсене и обяснение на всички форми, в които се изявява амбицията за самоутвърждаване, за извоюване на собствена позиция в сложната система от междучовешки контакти. Неслучайно по-голямата част от екзистенциалистите търсят покритието на своите философски възгледи не в социално-политическата практика, а в съзнателно изолираната от тях територия на художественото творчество. Католическият екзистенциалист Ж. Марсел, според когото единственият път към познанието за света и за човека минава през тайнствената среща с бога, е известен като автор на драмите „Божият човек“, „Разбитият свят“, а Жан-Пол Сартър наред с философския си трактат „Битие и нищо“ (1943) пише романите си „Досадата“ и „Стената“. По-късно публикува почти едновременно „Критика на диалектическия разум“ и първите

два романа от цикъла „Пътища на свободата“, автобиографичното си есе „Думите“, „Мухите“ и др. Може да се каже, че няма нито един последовател на това идеалистическо течение, който да не прави опит да защитава своите философски възгледи и със средствата на художественото изображение.

При това за разлика от почти всички философи в миналото те открито признават органическата си зависимост от художественото творчество, невъзможността на философията да съществува извън и без помощта на художествения текст. Във всички свои трактати Сартър цитира Дж. Елиот, Зола, Стендал, Пруст, Достоевски, а Карл Ясперс не формулира нито един свой възглед, без преди това да е привлякъл в помощ произведенията на Стриндберг и Рилке. Хайдегер защитава убедителността на своите тезиси с примери от Хьолдерлин, а Хосе Ортега-и-Гасет се опира върху творбата на Сервантес „Дон Кихот“. Нашумелият на времето и често цитираният в изследванията на западната наука трактат на испанеца М. Унамуно носи заглавието „Дон Кихот и Санчо Панса“. Самият основоположник на екзистенциализма Серен Киркегар е бил познат преживе повече като писател, отколкото като философ.

Това кара някои западни изследователи да смятат, че екзистенциализмът е най-близо до решението на въпроса за природата и механизма на творческия процес, до правилното разбиране на този процес, при който човешкото въображение постига пълната истина за света.³¹

Но дали в действителност е така и какво в същност се крие вътре в тази особеност на една от най-разпространените идеалистически теории днес?

Когато в своята дисертация „Понятие за иронията“ Киркегар се опитва да докаже, че Хегел не е убедителен в тезиса си за истината като система, която може да съществува само в нейната обективна достоверност и за свободата като „характеристика на всеобщото“ като „присъща черта на духа“, докато за личността „тя е необходимост“ и отрича правото на своя учител да бъде сигурен водач към разбирането на „тази неподвластна на никакви логически съждения формула за свободата и истината“³², в никакъв случай не означава, че датският писател и философ отрича философските възгледи на Хегел и че тази ревизия представя амбицията да се свалят мистичните одежди, в които дотогава идеализмът е обличал творчеството. Нито пък е стремеж да се потърсят истинските причини, които тласкат даден писател да гледа на своето произведение като на трибуна, като на атака срещу обществената действителност. На него просто не му допада игнорирането на субективното, жертвуването му в името на абсолютизираните прерогативи на духа. В номиналното отъждествяване на естетическото и етичното, характерно за древните гърци и прието от Кант и Хегел като императивна даденост, Киркегар съзира опасността от установяване на такъв критерий, при който обществената практика би се оказала задължителна за всяка форма на творческата дейност. Тази опасност става по-късно за автори като Хайдегер и Сартър основна изходна позиция, от която се интерпретира схващането на Хегел за феномена. „Феноменът — пише Сартър — е абсолютно битие, така както се открива пред самото себе си.“³³ На същото мнение е и Хайдегер, когато в „Съществуване и време“ определя феномена като „битие, показващо се в самото себе си“, като „das sich-an-ihm-selbst Zeigende“.³⁴

Според Сартър и Хайдегер феноменът се показва пред човешкото съзнание като даденост, чиято определеност е зависима не от това, което човекът открива

³¹ I. Mardoch. Sartre romantic rationalist. N. H., 1960, p. 8—30; Ch. Cascalez. L'Humanisme d'Ortega y Gasset. Paris, 1957, p. 72—108; R. Joliet. Le problème de la mort chez Martin Heidegger et J.-P. Sartre. Paris, 1949, p. 18—34; M. Reding. Die Existenzphilosophie. Heidegger, Marcel und Jaspers in kritisch-systematischer Sicht. Düsseldorf, 1949, S. 7—9.

³² S. Kierkegaard. Furdit und Zittern. Frankfurt am Main, 1959, S. 49.

³³ J.-P. Sartre. L'être et le néant. Paris, 1943, p. 16.

³⁴ M. Heidegger. Sein und Zeit. Tübingen, 1953, S. 28.

в своите постоянни контакти със заобикалящия го свят, а само от възможните връзки, които могат да се породят между два или повече феномени. „Нашата теория за феномена — подчертава Сартър — заменя реалността на вещите с обективността на феномена, която се обосновава върху базата на безконечния ред от феномени.“³⁵ Идеята, че всеки феномен е едно самостоятелно битие, което става такова именно защото отстоява своята независимост срещу съображенията на човешкото съзнание, на пръв поглед сочи амбицията на Сартър да открие материалния характер на всичко „ставащо“ извън човека. Нещо, което можем да забележим и при Хайдегер, когато, поставяйки под съмнение метафизиката на Кант, утвърждава, че чистото познание е „една фалшива илюзия“, защото „реалният човек не е едно чисто познание, а преди всичко едно същество (Dasein), което съществува с другите (Mitdasein)“³⁶. Както Сартър, така и Хайдегер постоянно се връщат към тази идея, при всеки възможен случай се стремят да подкажат, че за тях материалният характер на света е реален факт и че не към неговото игнориране са насочени техните съждения.³⁷

Но това в никакъв случай не означава, че за тях предметният свят е естествената среда, в която човек намира всичко необходими условия да утвърди и да реализира себе си. Обратно, всеки опит на личността да постигне една или друга цел е възможен само тогава, когато материалният свят се осъзнае не като собствена среда на човешките амбиции, а именно като даденост, която провокира състоянието на алиенираност поради самото условие, че тези амбиции се намират в отношение на съподчиненост спрямо обществената, колективната дейност. Материалният свят, който съдържа в себе си връзките между предметите, така и отношенията между отделните личности (екзистенциализма не отрича наличието на дадени производствени отношения, но пък елиминира тяхната функция в човешкото познание) в този смисъл се налага като антиномия на интенционалното съзнание. С други думи, всяка връзка между отделния предмет и човешкото съзнание, така както го разбираха феноменолозите, т. е. като отношение вътре в духовния свят на личността, която е субект и обект на самата себе си в едно и също време, при екзистенциализма вече е връзка на един вечен антагонизъм; на антагонизъм, който обаче не произтича от класовата природа на обществената среда, а от самата природа на съзнанието, на неговата вродена, дадена априори „критическа алергия“ към всичко, което го заобикаля. „Трансфеноменалното битие на това, което съществува за съзнанието, само по себе си е битие в себе си“ — твърди Сартър в „Битието и нищото“.³⁸ Но това „битие в себе си“ (être-en-soi) постоянно заплашва човешкото съзнание — „Всеки миг ние усещаме материалната действителност като заплаха за нашия живот, като съпротива срещу нашия труд, като граница на нашето познание.“³⁹

Ето защо признаването на активността, на дейния характер на съзнанието при Сартър не е нищо друго освен опит да се придаде по-голяма убедителност на твърдението, че то, съзнанието, в никакъв случай не е детерминирано от света, понеже този свят е „нещо преходно“, а съзнанието — вечно и способно да „съществува вечно“, „посредством самото себе си“.⁴⁰ В духа на картезианците съзнанието се представя като реалност, която е абсолютна в своята субстанционалност, т. е. абсолютна по отношение на всичко друго освен на самата себе си. И ако това суб-

³⁵ J.-P. Sartre. L'être et le néant, p. 12.

³⁶ M. Heidegger. Kant und das Problems der Metaphysik, S. 86.

³⁷ Вж. например съчиненията на Хайдегер: Vom Wesen des Grundes, S. 11—43; Was ist Metaphysik, S. 2—9, както и тези на Сартър. Critique de la raison dialectique, p. 9—64; L'existentialisme est un humanisme, S. 19—69.

³⁸ J.-P. Sartre. L'être et le néant, p. 23.

³⁹ J.-P. Sartre. Critique de la raison dialectique. Paris, 1961, v. I, p. 247.

⁴⁰ J.-P. Sartre. L'être et le néant, p. 22.

станционализиране, което при Декарт се затваря в пантeистично интерпретиране на Демиург, усвоен до степен на пълно сливане между първичното и същностното, то за Сартър не е нищо друго освен една последователно развиваща се творческа способност, която всякога опонира на обективното битие. Нещо повече, френският екзистенциалист поставя обективното битие в положение на съобразяващо се с „творческите движения на съзнанието“.⁴¹ В същия смисъл Мерло-Понти издига като валиден критерий на човешкото съществуване, респ. за творческата дейност, тоталната независимост на личността от всичко, което може да има някаква връзка с нея. „Аз-ът — пише той — се явява абсолютен източник. Моето съществуване не зависи нито от моите предшественици, нито от моето физическо и социално обкръжение, то е насочено към тях и те го поддържат, защото аз създавам битие за себе си.“⁴²

За всички представители на екзистенциализма — както в неговата атеистична (Сартър, Хайдегер, Камю и др.), така и в неговата религиозна (Киркегар, Марсел и др.) редакция — особено важно се оказва условието, че светът може да реализира своята същност и своя смисъл само *чрез* и *във* човешкото съществуване. Обявявайки се срещу Кантовата метафизика, срещу максимализма на Беркли, те в крайна сметка се връщат към тях, защото ако в контекста на познавателната, на творческата дейност съзнанието е реалност, която носи в себе си следите на преживяна, отреагирана действителност, то неговата онтология в концепцията на екзистенциализма се анализира като метафизическа, т. е. неизменно и затворена в себе си екзистенция. Не напразно автори като Сартър и Хайдегер са така скрупулозни и с такава настойчивост всякога подчертават, че за тях съществуването като обикновено присъствие (*essentia*) и съществуването като осъзнаване на самото себе си (*existentia*) са две различни неща и че твърдението, според което съществуването (*existentz*) като форма на човешката реалност е в едно и също време основа и граница за всяка онтология, оттук и на проблемата за смисъла на съществуването, си остава главната теорема на екзистенциализма.

Антропологическото разчитане на екзистенцията, нейното пълно отъждествяване със съзнанието, разбирано изцяло като една динамична нравствено-естетическа система (*Gewissen*)⁴³ подсказва в каква именно посока се търсят отговорите на основните въпроси на творческия процес. За екзистенциалистите съществено се оказва разглеждането на творческата личност като неутрална, извисена над обществената действителност даденост, която персонализира представата и оценката за света, отстранявайки на заден план, а доста често и игнори-

⁴¹ От друга страна, това за Сартър е необходимо съображение, което всякога може и трябва да се има пред вид при доказателството на самоопределящия се и самосъхраняващия се характер на човешкото съзнание. Човешкото съзнание е една реалност, защото протича като свободен и независим процес на мислене. Но доколко този процес на мислене е свободен от всички условия и ограничения на исторически сложилата се обществена действителност, това не интересува Сартър. За него съществен е само механизъмът, в който човек осъзнава себе си, но не като част от една цялост, каквато е обществото, а като интровертиран *homo sapiens*, като пространство за свободни и неконтролирани от нищо-външно логически комбинации. „Нашата изходна точка — подчертава Сартър — в действителност е *субективността* на индивида. И това по *строго философски съображения*. Не защото сме буржоа, но защото изискваме една доктрина, основана върху истината, а не една съвкупност от изцяло теории, пълни с надежди, но без реални основания. Не може да има като изходна точка друга истина освен тази: мисля, следователно съществувам; това е абсолютната истина на съзнанието за самото него“ (курс. м., Л. Б.) — „L'existenzialisme est-un humanisme“, p. 64

⁴² M. Merleau-Ponty. Les sciences de l'homme et la phénoménologie p. 48. Изказването на Мерло-Понти в същност показва общата философско-идеалистическа основа, върху която разполагат своите естетически възгледи феноменолозите и екзистенциалистите. Този факт въпреки обяснява и трудностите, които придружават всеки опит да се определи разграничителната линия между тях.

⁴³ M. Heidegger. Essere e Tempo. M., 1976, p. 63—125, 227—278; J.-P. Sartre. L'existenzialisme est-un humanisme, p. 9—86.

райки контекста, в чийто граници обективната истина може да бъде изразена с формите на художественото изображение.

Не по-малко важно за тях е и условието, че критерият за всяка творческа дейност лежи в дейността на самия индивид, а не в отношението на другите към нея. Писателят, респ. отделната личност, е само субект на творчеството, но не и негов обект, защото, за да бъде обект, означава експлицитно, че смисълът на всяко произведение би трябвало да се търси вътре в диалектиката на обществените отношения. И това именно екзистенциалистите не искат да признаят. Според тях обществените отношения като определена материална реалност потискат свободата на личността, конвенционализират нейната творческа изява. „Художественият процес — пише Ж. Марсел — е непосредствено преживяване на самия себе си и именно поради това неговите резултати са адекватни на субекта, но субект, разбран не като нещо обективно, а като една самоутвърждаваща се величина.“⁴⁴ С други думи, при създаването на художествената творба съображенията от обществен характер нямат никакво значение, не играят никаква роля. За Сартър например „писателят създава своята творба, като мисли не за тия, които ще я четат, а за нейната абсурдност“⁴⁵.

Тази еквилибристика между идеализма на Кант, на картезианската школа и на Хегел, от една страна, и антропологическият материализъм на буржоазната прагматична социология — от друга, не е просто едно „упражнение на човешкия дух“, както се опитва да го представи Лев Шестов⁴⁶, а тенденциозно и с ясно определени идеологически цели опериране в областта на философията и на художественото творчество като най-деликатните и най-сложни прояви на човешката познавателна и съзидателна дейност. Тенденциозно — защото не прикрива, както става това при феноменологията, с абстрактните формули на една „неутрална наука“ своя интерес към политическата същност, към класовата характеристика на всичко, което има някаква връзка с човека и неговите движения в обществената действителност. Целесъобразно — защото настойчиво преследва доказателството за „естетическата нестабилност“ на всеки опит художественото творчество да се разглежда през призмата на класово-партийните интереси. И ако вътре в конкретната практика на някои екзистенциалисти, в тяхната гражданска позиция, какъвто е например случаят със Сартър и Камю, можем да открием противоречие между теоризация и художествен опит, между философски възгледи и житейски път, то в областта именно на идеологията екзистенциализмът показва една удивителна последователност. Още в първите прояви на това философско течение — с публикувания от Сартър, Анри Льофевр, Норберт Гутерман, Пиер Морану и Жорж Политцер „Манифест“ през 1920 г. в сп. *Philosophique*, както и програмната статия на Ж. Марсел „Екзистенция и обективност“ (1929), та до последните изследвания и художествени произведения на Х. Рийд, Камю, Сартър и др. като червена нишка преминава идеята за едно изкуство, което не се страхува от „съблезните на идеологията“, не „бяга от преките задължения на литературата към обществото“, защото това изкуство, тази литература е способна поради „самата си природа да превъзмогва всяка политическа гравитация“ и да не остава при „тесните интереси на една или друга класа“. „Той, художникът — провъзгласява Х. Рийд във „Философия на модерното изкуство“ — може да въстава против социалното устройство — така постъпват революционните художници, — и тогава изкуството се налага като средство, с което може да се преобразува обществото. Но подобен тип творец е нещо твърде рядко. При това

⁴⁴ G. Marcel. *Journal métaphysique*. Paris, 1949, p. 26.

⁴⁵ J.-P. Sartre. *Que'est-ce la littérature?*. Paris, 1948, p. 63.

⁴⁶ Л. Шестов. Гнозис и екзистенциална философия. — Сов. записки, 1938, № 63, с. 48.

в такъв случай се предполага, че изкуството ще се използва в името на предвзети идеи, нещо, с което истинският художник не може да се съгласи.⁴⁷

От друга страна, антропологическият акцент при интерпретирането на творческата дейност, идентифицирането на едно или друго художествено произведение със стойностите на човешкото съществуване е компромисна форма, в която съвременният идеализъм опонира с ленинската теория на отражението. Интересът на екзистенциалистите към художественото творчество е в същност манипулиран интерес към вътрешните състояния на човешкото въображение, което не черпи своите импулси от социалния живот на личността, а от нейните ирационални, подсъзнателни предпоставки. В този именно пункт, както ще видим по-нататък, екзистенциалистите не ни казват нищо ново, нищо повече от познатия ни философски силогизъм на Плотин „Човекът е мярка за всички неща“, от перцептивната аргументация на Джордж Беркли с неговото „Thier esse is persicū“⁴⁸. И тук, както в многобройните идеалистически съвременни теории, не е трудно да открием мимикрията на един непоследователен изследователски метод, както и странното, но напълно обяснимо за еkleктичната природа на буржоазната наука смесване на философските възгледи с нравствените постулати, на най-общи методологически положения с правила от частен характер. При това „изследователската диалектика“ на екзистенциализма е в същност едно цялостно отричане на материалната, конкретно-обществената основа, върху която се реализира творческата дейност. В едно от своите произведения „Критика на диалектическия разум“ Сартър категорично потвърждава, че „всяко свеждане смисъла на един обект към чистата материалност на същия тоя обект е положение, чиято абсурдност е несъмнена, както и противоположна за всяка естетическа дейност“⁴⁹.

Желанието на Сартър да постави на критическа основа отношението между марксизма, определен от него като „необходима философия на нашето време“, и екзистенциализма визира в основни линии проблемата за преминаването на „частното съзнание“, т. е. „изолираното съзнание на човека“ в едно „тотално“, „диалектическо съзнание“, проблема, който според френския автор заема ключова позиция в отношението творческо въображение — диалектически разум. Но в крайна сметка кодифицирането на това отношение при Сартър се затваря в една тясна антропологическа система, откъсната от непрекъснато изменящия се обществен контекст. Тук именно трябва да търсим метафизическата обреченост на Сартъровата „диалектика“, философската ограниченост на неговите схващания за художественото творчество, които не се отличават кой знае колко от субективноидеалистическата онтология, върху основата на която съвременните неотомисти изграждат своята теза за творческия процес, от техния индивидуализъм, свеждащ всичко, което има някаква връзка с човешката дейност, до вътрешната диалектика на творческите инвенции, откъснати от материалния свят и непризнаващи никакви правила и идеологически ограничения.⁵⁰

⁴⁷ H. Read. The Philosophy of Modern Art. New York, 1952, p. 27.

⁴⁸ Съществува само това, което е възприемано.

⁴⁹ J.-P. Sartre. Critique de la raison dialectique. V. I, p. 125.

⁵⁰ Според Ван Лие например „творческият процес — това е мигновено настъпващо съответствие между обекта и нашата способност да се наслаждаваме, когато това съответствие се разглежда в границите на съзерцанието като самоцел“ — H. Van Lieer. Les arts de l'espace, p. 35. А в своята книга „Естетическият процес“ известният неотомист Б. Морис отрича изцяло емпиричната природа на творчеството: „Естетическата дейност — твърди той — не може да бъде нито доказана, нито показана, а само призната. И нейното признание може да стане само в областта на творческия процес. Именно поради това тя няма нищо общо, нещо повече — е противоположна на всяка практическа и дидактическа цел“ — B. Morris. The Aesthetic Process, 1953, p. III.

Ето защо провъзгласената от екзистенциалистите „диалектика на творческия процес“ е в същност една чиста спекулация, която се затваря в омагьосания кръг на самоизчерпващото се и самовъзбуждащото се художествено съзнание, активно спрямо себе си и без ония необходими връзки с обективната действителност, без които се оказва невъзможно неговото реализиране. Когато изнася например на преден план творческия критерий за същността на човешката екзистенция (нещо, което само по себе си е вярно!), Сартър в действителност поставя непреодолима граница между субекта-творец и обекта-действителност, отрича функцията на тази действителност да бъде естествена среда, източник и критерий за творческата дейност на личността. И ако във философската спекулативност, изградена върху изкуственото противопоставяне на битието (Umwelt) и съзнание-то (Gewissen), често пъти е трудно да се открият както мотивите, така и практическата цел на екзистенциализма, то проектираните възгледи върху природата на творческия процес върху механизма на неговото протичане, върху самото художествено произведение сочат ясно истинските стимули на една субективноидеалистическа операция. Когато Сартър твърди, че съществуването е само процес на самопознание, а Ж. Марсел го интерпретира като „динамично разгръщане се усещане, като особен род интуиция, посредством която най-пълно, адекватно се постига единството на човека със света“, то и в двата случая това означава, че всеки художествен акт е нещо „дообективно“ и „доотражателно“. Или, с други думи, действие с ограничени познавателни параметри и най-важното действие, което е неспособно не само да дава познание за външния свят, но и да посочва начина и средствата, с които може да бъде изменен.

Нещо повече. Светът в техните схващания не е нито „обществен“, т. е. социално-политически устроен и наситен с определен тип класови противоречия, нито пък е едно постоянно развиващо се единство, в което действуват исторически детерминирани по своята структура и същност закони. Писателят се манифестира като обикновено огледало на самия себе си, в изображението на което може да се открие само сянката на материалния обществен живот. И всеки акт на действие, насочено към този обществен живот, е обречен на неуспех, защото човекът не е способен да въздейства върху нещо, на което самият той не принадлежи. Връзката в този смисъл между човека-творец и света, който го заобикаля, е илюзорна, защото е осъдена още в самото си начало да бъде връзка на две отчуждени, отчаяно враждуващи дадености.⁵¹

Така творческата дейност на човека в концепцията на екзистенциализма се представя като активност на една затворена в себе си духовност, която обаче се намира в пасивно състояние спрямо външния свят. И всеки контакт с този свят е „осъден на безсилие“, изчерпва се с безсмисленото изразходване на човешката енергия в откриване на нищото,⁵² превръща твореца в жертва на самия себе си, отчуждавайки го от всичко, което е бил и е смятал да бъде.⁵³

В една от първите си работи „Духовна ситуация на времето“ К. Ясперс обсъжда творческия процес като един вид „екзистенциалистична комуникация“, благодарение на която човек информира другите за това, което той знае за себе си, а не това, което знае за света, в който живее.⁵⁴ Това тълкуване в същност се опира върху тезиса на Киркегар за човека като не една от формите на битието,

⁵¹ „Ако аз бих бил дърво — песимистично констатира А. Камю — сред дърветата, животното сред животните, тогава животът щеше да има смисъл, или по-скоро този проблем не би бил всъщност, защото аз щях да бъда част от този свят, аз щях да бъда в този свят, на който сега се противопоставям с цялото си съзнание и с цялата си необходимост от общуване с хората“ — А. С а м т и s. *Le mythe de Sisyphe*, p. 74.

⁵² Idem, p. 41.

⁵³ J.-P. Sartre. *Critique de la raison dialectique*, p. 161.

⁵⁴ K. Jaspers. *Die Geistige Situation der Zeit*, S. 161.