

ГЕРОЯТ-УТОПИЯ

МИГЛЕНА НИКОЛЧИНА

Героят-утопия е явление, което се противопоставя на често изтъкваната през нашия век тенденция към дегероизация и дехуманизация, към разпадане на литературния герой. Той е антитезата на „човека без качества“, на загубилия името и самоличността си, на *homo absurdus*, който според Натали Сарот единствен може да бъде новият пратеник в литературата.¹ Макар че ще го наричаме герой-утопия, утопичното не го определя напълно, не го просмуква от край до край. Утопичното обозначава най-общо неговата насоченост, широкия прозрачен хоризонт, към който той се стреми и зад който най-сетне се изгубва за погледа на нашето време. Той не е схема или прогноза за човек, не е рецепта за преустройството на човека и населява не традиционните утопии и абстрактни модели на идеални общества, а пластичните светове на художествената литература. Неговата реална основа е в опита да се обхванат различните страни на съвременния човек — но да се обхванат и интегрират по начин, който е вече пробив и надникване в бъдещето. С други думи, утопичното у него трябва да се разбира именно като тежнение, като разтапяща се в далечна прозрачност тенденция, която тръгва от днешния човек с неговите проблеми и несъвършенства, с парадоксите и противоречията на съществуването му, със страданията му, но и с неговите постижения и стремежи, перспективи и възможности, и тръгвайки оттук, постепенно бележи очертанията на качествено различен от нас човек. Тази тенденция може да се яви само като намек, но може да отиде и твърде далече в опитите да се изобрази същество, което да действа, да чувства и да мисли света по начин, коренно различаващ се от нашето действане, чувстване, мислене. Така че без да се дефинира строго, територията на героя-утопия се очертава в рамките на тази обща насоченост — от стремежа да се обеме реалното богатство на сега живеещия човек, чиято вътрешна усложненост и дълбочина го извежда до съприкосновение с бъдещето на света и човека; през поетичния и метафоричен израз на един още несъществуващ, но предчувствуван човек; до опитите да се моделира повече или по-малко конкретно съществото — или въобще разумът, който ще ни продължи.

Героят-утопия изразява едно виждане на човека като процес, като същество незавършено и в растеж. Плод на модерното схващане за време, на разбирането за движение и развитие, на усета за история и предчувствието за непроявени сили, той възплътва присъствието на бъдещето в настоящето. Ето защо често пъти се явява в света на творбата като анахронизъм и е особено характерен за преломните епохи, епохите на бързи и дълбоки промени, когато „векът е разглобен“ и изправеният пред него рефлектиращ човешки дух меланхолично съ-

¹ Цит. сп.: Цветан Стоянов. Броселиандовата гора. С., 1973, с. 109.

зерцава непосилната задача да обедини късовете и да ги сложи в ред, да „възстанови“ хармонията в обществото и цялостния човек в себе си.

Задачите, които героя-утопия се нагърбва да разреши — задачи, свързани както с интегрирането в съзнанието на отделната личност на множеството разпокъсани страни на действителността и знанията, така и с някои дилеми, присъщи открай време на човешката участ, днес са особено трудни, но наистина наложителни. Заплахата от самоунищожение, опасността от разпадане на човека на функции и роли, все по-голямата специализация на знанията и лавината от неуловима информация, излизането в космическите пространства и нуждата да се надраснат земните представи като подготовка за среща с нови светове поставят пред човека изисквания, на които той като че ли не може да отговори, оставяйки същият. Бремето на тези изисквания поляризира съвременния литературен герой между абсурдния герой и героя-утопия, между човека без качества и човека с ново качество.

КАЧЕСТВЕНО ПОВИШЕНИЕ

Появата на героя-утопия се подготвя в образа на изменящия се човек, на човека, видян в неговата динамика и развитие. Стихийно оформян от силите на историческите промени (както Григорий Мелехов от „Тихий Дон“) или съзнателно досъздаващ се в горнилото на тези промени („Как се каляваше стоманата“), този герой отразява и съгъства в конкретното си индивидуално съществуване историческото развитие. Светът, в който се движи, е за него училище; смисълът на събитията в живота му е в опита, който му носят. Той е незавършен, чужд на всяко замиране и застинало, отворен за по-нататъшно обогатяване и растеж. Той е едно „грижовно дете на живота“, а грижата на живота е тъкмо в това, че му дава възможност да чуе неговото многогласие, да се сблъска с неговите спореци за душата му, противоречиви страни, да премине от клас в клас и от степен в степен през неговото училище. Така се стига до онова магично или „алхимично“ повишаване на качеството, за което говори Томас Ман във връзка със своя герой Ханс Касторп, „грижовното дете на живота“ от „Вълшебната планина“. Ханс Касторп, този обикновен, с нищо незабележителен бюргер, както многократно, макар и не без ирония, се изтъква в романа, попада в магичната високопланинска атмосфера, където става обект на особено педагогическо внимание. Той преживява съгъстено човешката история, въввлечен е в драмата на човешките идеи. Качественото повишение, което претърпява, се осъществява като възпитание. Преминал през школата на планината, Касторп благодарение на своето повишение (буквално и символично) стига до черта, от която вече може да направи пробив в бъдещето, да се съприкоснови с „предчувствието за една нова хуманност“².

Именно в това, че един „прост материал“ се оказва годен за метаморфози и растеж, се състои алхимичното вълшебство на планината. Възпитанието, качествено повишаване като следствие от търпеливото преживяване — опознаване на света и човека, е солидната основа, коренът на героя-утопия, брънката, която го свързва с историческата действителност и с „обикновената“ материя на исторически конкретния човек.

Утопичното у Ханс Касторп е концентрирано в неговия сън — прозрение за „тайната на човечността“. Пред предел, от който се откриват гледките към нови светове, се изправя и друг, далеч по-проблематичен герой на Томас Ман — Лервюкюн от „Доктор Фаустус“. През изчерпателното, пък макар и грешно по-

² Т. Ман. Литературна есеистика. Т. I, С., 1975, с. 96.

знание, поемайки в себе си конфликтите и „проклятието“ на своето време, героя на Томас Ман достига границата, от която — в един слънчев сын в неподвижното сърце на планинската виелица, в едно изкуство на „ти“ с човечеството — прозира силуетът на възможното бъдеще, неговото здраве и просветена човечност.

Педагогическият процес на качествено повишаване може да бъде изведен и „отвътре“ — като активизиране и овъншняване на потенциалните възможности на личността, като разгръщане на „магическия театър“ на душата — както прави Херман Хесе в „Степният вълк“. В „Игра на стъклени перли“ Хесе довежда този процес до своеобразен апогей и стерилна завършеност. Йозеф Кнехт започва там, където Хари Халер завършва: проблемите на Халер са за Кнехт несъществуващи. Хермине, душата-анима, природното, женственото (в образната система на Хесе) начало у Халер, бе убита в „Степният вълк“; в „Игра на стъклени перли“ природното начало не е вече вътрешен, личностен проблем за Кнехт. Този майстор на играта на върха на човешката култура не среща особени препятствия и трагични сблъсъци по пътя на своето духовно усъвършенстване. Той го извървява със спокойна вгълбеност стъпало след стъпало, пробуждане след пробуждане. Чрез играта на стъклени перли, универсалния език, обединил изкуство и наука, съзерцание и анализ, той се приближава до идеала за синтез на знанията и за синхронно обхващане на многовековните усилия на духа. И ето че вместо пред него да се открият необозрими хоризонти, той се изправя пред преграда. Защото синтезът, универсалният ключ към човешката култура и към вътрешната хармония, надмогнала страстта и мъката, се оказват заплатени с отказ от творчество, Отказът от природното начало, от „живота“ довежда в последна сметка до отказ от създаване. Възможностите на възпитанието и духовното усъвършенстване са като че ли изчерпани, извървени докрай и Кнехт се изправя пред проблема за продължаване на развитието и растежа, за „пробуждане“ и отвъд тая черта. Пробуждането се осъществява по парадоксален начин — в смъртта на Кнехт. Смъртта е тук върхна точка, апотеоз. Кнехт умира във високопланинското студено и чисто езеро, следвайки ученика си Тито. Тито поема в себе си Кнехт, той изплува от езерото, в което учителят му е потънал. Това е наследяване по-пълно, отколкото каквото и да било конкретно възпитание — Кнехт умира в младежа: той умира със смърт, която е раждане и излаз към живота от мъртвата точка на спрялото духовно развитие.

БУНТ

Романът „Игра на стъклени перли“ може да се разглежда като опит да се изчерпи до дъно педагогическата тема, опит за нейното разгръщане докрай. В него Хесе проследява героя си до предел, пред който педагогиката е вече като че ли безсилна. Този предел не е непознат на Касторп, но там на него се гледа като на трудно достижима височина, от която се разкриват далечни простори; да прекрачва в тези простори никой и не мисли. Символичната смърт на Кнехт, този драстичен педагогически ход, с който се разчупва преградата пред него, ни прехвърля в нови земи. Тая смърт ни извежда от лабораториите на алхимическото търпение и ни подготвя за истински проблематичните области на героя-утопия. Защото ако едното начало на героя-утопия е в прецизната последователност на възпитанието и педагогическата съдържаност, в точната премереност на всеки ход, в законосъобразното напредване стъпка по стъпка — другото негово начало, не непременно изключващо първото и дори често пъти влизащо с него в таен и лукав съюз, е съвсем различно — то е в нетърпението, в бунта, в надмения произвол. Педагогика и борба, усъвършенстване и бунт, закон и про-

извол — такива са противоречивите начала на героя-утопия. И ако пътят на качественото повишаване е по-сигурен, той не е нито кратък, нито достатъчно гарантиран, нито отиващ толкова далече, поне на първо време, колкото би искал склонният към бунтарство човешки дух.

„У нас живее желанието да напуснем поставените ни предели — пише австрийската писателка Ингеборг Бахман. — Обаче и вътре в границите си ние отправяме поглед към съвършеното, невъзможното, недостижимото, било то любов, свобода или чисто величие. В борбата на невъзможното с възможното ние разширяваме възможностите си.“³

Тази борба на невъзможното с възможното характеризира героите от ранните разкази на Бахман — Вилдермут, неистово стремящ се към една невъзможна истина („Вилдермут“); русалката с копнежа ѝ по неосъществима пълнота и интензивност на любовта („Русалката си отива“); заварчикът, познал „най-ярката светлина“ и затова неспособен да се примири със свят, в който никой не издига барикади срещу духовната оскъдица („Заварчикът“); бащата, който се опитва да създаде от сина си същество ново и невиджано („Всичко“). И всички те, за да бъдат стремежите им изпълними, изискват, както героят от „Тридесетата година“, „нов свят непременно с нов език“ и нов човек, „вече не като противник, а като евентуален съзаклятник на сътворението“.⁴

В своите разкази Бахман разкрива драмата на прекомерните изисквания, на неосъществимия човешки стремеж. Героят е показан в „гранична ситуация“; той е стигнал до бариера, знае, че бариерата е непреодолима, но това не смирява желанието му да се озове отвъд, нито пък прави съществуващия ред по-приемлив. Това е област на крайности и страст; в своето нетърпеливо усилие, в стремежа си извън всяка мяра, в надменното си и често пъти трагично бълскане в ограничителни стени героят като че ли се обезпелтява, превръща се изцяло във вик на несъгласие и копнеж. Героите от ранните разкази на Бахман са като че ли прозрачни; те са само глас, който излита и трепти над отхвърления от тях свят. Ако качественото повишаване е здраво стъпило в конкретната историческа действителност, „бунтът“ несъмнено е опит да бъде тя надмогната, преодоляна, тутакси зачеркната.

У тези герои и у подобните на тях има нещо много младежко и романтично — нещо от юношеското безразсъдство на Икар и Фаетон, — но и от Прометей, от Фауст, образцовите бунтовници, архитипните нарушители на граници, а без престъпването на изконни предели, без дръзнането срещу извечни запрети героя-утопия е немислим.

ГРАНИЦАТА

„Нетърпеливецът“ на Бахман стига до границата, до предела „отвътре“; той опира о собствените си стени, които напразно се опитва да пробие — както четящият в библиотеката герой от „Тридесетата година“, който „с удоволствие би се поставил извън всичко, би надникнал оттатък границата и после отново би разгледал себе си и света, езика и всяко условие“.⁵ Защото той желае нов свят, нов език, нов човек. Но стремежът му се разбива о тавана на библиотеката, хранището на човешкото знание, тържествената сграда на човешкото мислене.

Мислим ли е погледът отвън към тая сграда? Героят-утопия би бил любопитен да намери някаква по-широка, по-обща, „извънчовешка“ гледна точка,

³ И. Бахман. Избранное. М., 1981, с. 13.

⁴ И. Бахман. Русалката си отива. С., 1978, с. 49.

⁵ Пак там.

от която да види контура на човешките граници и с това вече да надрасне този контур. Опит за такава гледна точка е внасянето на перспективата на бъдещето и машаби, които да са повече от земни, в подхода към настоящето и днешния човек. В светлината на този опит разбираеми стават амбициите на научнофантастичната литература да се вмъкне „под кожата“ на същества, „затворени“ в подробно моделирани светове, различни от нашия. Съществата са например микроскопични хора; те живеят под водата; не са виждали небето и звездите; нямат представа какво е „космическо пространство“ („Повърхностното напрежение“ на Джеймз Блিশ). Така както се опитваме да онагледим евентуалното четвърто пространствено измерение, гадаейки какво би било третото измерение за двуизмерни човечета, ние наемваме за просторите на неизвестното, като лишаваме фантастичните създания от онова, което е за нас добре известно; чертаем пунктира на собствената си ограниченост, вживявайки се в ограничеността, която свят и естествени дадености, различни от нашите, биха могли да породят. Този стремеж за самопознание „отвън“ е особено явен в митологично разрасналата се тема за „контакта“. „Контактът“ е израз на желанието на човека да се види отстрани, да обзре границите си в допира с някой космически себеподобен.

В подобно желание и надежда има, разбира се, нещо твърде пионерско и наивно. Още в „Едем“ Лем иронизира прекаления ентузиазъм относно срещата с „братя по разум“, сблъсквайки героите си с непроницаемо чуждото. Заобиколени от подчертано пищния, екзотичен, разточително претрупан с неразгадаеми детайли свят, героите нямат друг изход, освен да го интерпретират с неизброими „като“, съзнавайки, че отвъд техните земни сравнения остава именно същината, неземната специфика на тази действителност. Двуетелът, непонятен обитател на непонятен свят, се появява и повествованието като че ли се устремява в руслото на иронизирания контакт. Но в резултат на „контакта“ всичко става още по-неясно, получава се поредица от хоризонти на неразбираемостта. Самият двуетел е очевидно изправен пред неразгадаема (макар и собствена) действителност, която се опитва да интерпретира; за посредник между него и хората служи машина-интерпретатор; но тя сама се нуждае от по-нататъшна интерпретация, която всеки от участниците в разговора доинтерпретира — една гротескна картина, която в „Соларис“ и „Гласът на бога“ Лем задълбочава и усложнява. Особено внимание заслужава раздалечаването на земните партньори при опитите им да се приближат до непознатото. Така всеки се оказва „затворен“ в един само отчасти съобщаем свят не просто като земно същество срещу неземно, но и като земен индивид срещу друг земен индивид. В „Гласът на бога“ чуждото се улавя само посредством приборите, то е изнесено дори извън сферата на чисто сетивния контакт, който присъствуваше пишно и изобилно в „Едем“ и — вече не толкова пряко — в „Соларис“, където почти през цялото време между героя и океана са прозорците на станицата. Двуетелът беше обозрим поне физически; океанът не може да се възприеме цялостно дори зрительно. У нас остава само смътната догадка за един титаничен мозък, за неговия вгълбен размисъл, за формите на неговото любопитство, за огромното му аз, самотно изправено срещу космоса в един „вековечен монолог“, и може би за неговата „хуманност“. В „Гласът на бога“ съобщението е вече извън сетивата.

От тоя сблъсък с чуждото човекът у Лем — който е винаги подчертано днешният човек, с днешните ни възможности и често пъти безсмислени в дадената ситуация, чисто инстинктивни реакции — като че ли се свива, смалява; дава си сметка за ограничения, които досега не е подозирал. Нещо повече, той ги приема, почти се примирява. Но наред с това е принуден да признае съществуването на обширни недоловими за него кръгове на действителността, да усети смътния повей от необятни пространства.

Така че независимо дали границите на човешкото се опипват отвътре или отвън, резултатът е неизменно все по-осезателното присъствие на откритото, отвъдпределното. „Границата“ — това е фаустовският момент на героя-утопия: законните пътища са опитани и изоставени като недостатъчно бързи и далечни, ограничеността на човешките възможности е изобличена, остава само да бъде призован могъщият дух. Ролята на този могъщ дух в научнофантастичната литература се изпълнява от науката. Дори ако тя не е прекият агент, който прехвърля героя „отвъд бариерата“ и се наема да ни представи човека прекроен и преустроен, то несъмнено тя е, която създаде едно непознато преди чувство за безопасност в търсенето на нови варианти на човешкото и на разумното въобще. Три основни линии се открояват в опитите да се излезе от ограниченията на днешния човек. Първата от тях се заема с човешкото тяло, втората — с противоречието рационално — емоционално, противоречие, в което се търси коренът на много от сегашните ни беди; третата — с проблемите на човешкото познание. Амплитудата на тези търсения се простира от конкретни научни или наукоподобни предложения за „реконструкция“ на човека, за „по-ефективното“ му устройство, до прерастването на тези предложения и хипотези в метафора за някакво ново състояние на човека, състояние, твърде далечно от сегашното, за да се поддава на точно и детайлно изображение. Един летящ човек може да не изразява нищо повече освен убеждението на автора, че е принципно възможно да преодолеем със собствени сили гравитацията; но гравитационните сили, които преодолява полетът на Доротея от „Бариерата“, са далеч не физическите. Най-сетне съществуват и опити за детайлно изображение, за точен портрет на превъзхождащ ни във всяко отношение човек — впрочем той може и да не бъде съвсем човек и решението на проблема да придобие повече или по-малко екстравагантен вид.

ЧОВЕШКОТО ТЯЛО

Една модерна форма на традиционните възражения срещу човешкото тяло е недоволството от неговата прекалена „въглеродност“, която го прави зависимо от безброй дребнави обстоятелства, обвързва го със земята. То ограничава свободното движение на човека, очертава една наистина строга граница, чието пресичане неизбежно се наказва. Ето защо усъвършенствуването на телесното придобива смисъл на опит за надмогване на гравитацията, за изтръгване от силите на земното притегляне, от тежкото, инертното, скованото, заземеното, за постигане на повече размах и простор. Дълбоко в този стремеж работи древната мечта на човека да се освободи той от тялото си, да го „преодолее“, да бъде само дух, чиста интелигенция, безплатно и прозрачно око към света. У героя-утопия виждаме този копнеж, осъществен по два противоположни начина. При единия от тях героят се отделя и „бронира“ срещу въздействията отвън, той се движи между нещата дистанциран и недосегаем за тях в едно съвършено поддържано вътрешно равновесие. При другия същият стремеж към независимост от средата, към освобождаване и чистота на зрението по парадоксален начин влита героя още по-непосредствено в света; героят сякаш се гмурва сред стихията, става по-открит и отвсякъде видим. В своите крайни форми тези две тенденции поставят големия въпрос за технологичния или нетехнологичния път за развитие на човечеството: дали човекът ще продължи да увеличава своите възможности изцяло, както прави това днес — чрез „протези“, чрез технически, външни за него удължения на мускулите, сетивата и интелекта му; или ще успее да постигне усъвършенствуване по органичен път, „отвътре“, чрез развитието на самото тяло; не чрез механика, а чрез силите на живота.

На единия край като типичен представител се появява киборгът, кентавърът на модерното въображение, получовек-полумашина. В „Среща с медузата“ Артър Кларк предлага киборга като единствен път за човека — или поточно за човешкия разум — към космоса. У киборга на Кларк човешки е само мозъкът. Не може да се отрече, че в известен смисъл той отговаря на копнежа по „безтелесност“ — почти неуязвим и безсмъртен, без нужда от въздух или храна, без големи изисквания към температурата, налягането или гравитацията, необезпокояван от страсти, въобще далеч надраснал тесничките рамки, в които единствено е възможно биологичното съществуване на човека. Но неговата „безтелесност“, от друга страна, има вид по-скоро на излишъци от вещественост, на свръхтелесност. Той е построен от неорганични материали и това е вече достатъчно съмнително. То го прави да изглежда прекалено тежък, тромав и материален въпреки уверенията в енергичността му: той е „железен човек“. Той буди подозрението, че е само привидно увеличаване на човешките възможности, едно чисто количествено разширяване на териториите (киборгът може да „живее“ на Юпитер, в безтегловност, в близост до слънцето и т.н.), заплатено с качествено осиромашаване. Киборгът е само (протезиран) мозък: та това не е разрастване, това намалява сферите на свободно движение, обеднява пространствата на човешкия свят.

При киборга виждаме нахлуване на „протезите“ у самия човек. Другият път, нетехнологическият, който засега не дава особени признаци на живот в практиката, се оказва далече по-плодотворен от литературна гледна точка. Изведено докрай, физическото усъвършенстване „отвътре“ може да достигне степен, при която човешкото тяло като че ли „олеква“, „обезпелтява“ се, става прозрачно за движенията на духа. Най-често героят овладява друга стихия или притежава ново сетиво; той лети, той живее под водата или усеща недостъпни за другите явления; той разполага непосредствено с енергии (както пришълецът от „В един есенен ден по шосето“ на Павел Вежинов), които са ни или неподвластни, или ги постигаме чрез посредничеството на техниката; той не е ограничен така тясно, както нас, във времето или пространството. Светът е станал като чели по-проницаем, героят преодолява без усилие прегради, които са за нас непреодолими. Приобщаването към враждебна стихия, обладаването на ново сетиво, превъзможването на гравитацията се превръщат в поетичен израз на вътрешното богатство на героя, в метафора за нов, непознат днес човек („Човекът-амфибия“ и „Бягаша по вълните“ са два класически примера).

Любопитното е, че това „нетехнологично“ одухотворяване на телесното не е придружено непременно с по-голяма неуязвимост; често пъти героят е станал като че ли по-крехък, по-раним и „чуплив“, по-открит за въздействията на света. Неговото „обезпелтяване“ и прозрачност, неговият полет, шеметната му органическа власт над мощни природни сили по парадоксален начин го захвърлят сред стихии, правят го оголен и неограден. Ето защо този вид усъвършенстване на телесното направо може да мине през неговото отслабване и линеене, когато новото качество на героя се проявява като болест; и това е традиционният път.

Болната Доротея от „Барьерата“ на Павел Вежинов може да лети; нейната болест е в същност симптом на това, че тя е надхвърлила ограничеността, дребнавостта и еснафските опасения, преминала е отвъд „барьерата“ на плахите, неспособни за истински размах, за истинска духовност съществувания. Болният Джордж Ор от романа на Урсула Легуин „Грънчарското колело на небето“ сънува сънища, които реално изменят света: но истински болен се оказва лекарят, който го лекува и който се опитва да манипулира сънищата му в името на своите високोगородни, но злополучно замисляни цели. И за Доротея, и за Джордж Ор е характерна някаква крехкост и лесна ранимост, някаква странна

беззащитност, сякаш тяхната свръхестествена дарба е пряко и неизбежно свързана с повишена чувствителност, с по-остра сетивност, с една бъдеща безпокойство отвореност към външния свят. Това, с което те превъзхождат другите същества, не ги прави по-неуязвими и сигурни, както е при киборга, а е свързано с велик риск: по-висшето се явява тук в проблематичен, вдъхващ опасения вид; то е и благодат, и бreme.

Заобиколен от лекари виждаме и героя от разказа на Рей Бредбъри „Пашкулът“, който накрая излита и се загубва между звездите. „Пашкулът“ — това е днешният човек; над него са се надвесили специалистите с урижени лица и изказват своите предположения. Не е безразлично наистина дали от пашкула ще излезе създание, което ще прекрачи в космоса с решителната стъпка на неуязвими завоевател, „железния човек“, или ще излети като „същество с крила...“ вече не като противник, а като евентуален съзаклятник на сътворението.

Впрочем тялото е „граница“ не само поради ограничените си възможности; поради тесните рамки, в които то може да съществува. Противоречието между духовното и природното у човека има и един друг, по-дълбок смисъл — като противоречие между „целите“ на природата и целите на човека като разумно същество; между биологическата детерминираност и свободата на духа. Еволюцията не се интересува от отделния индивид; нейна грижа е кодът, безсмъртието на генетичното съобщение: конкретният му преносител е за природата без значение. „Фенотипът“ (а той включва тялото, плътта) е за нея само средство; истинската ѝ „цел“ е съхраняването на генотипа. Фенотипът е нещо външно, безразлично, той е само куриерът на предаваното съобщение: той е обвиняка, „маска“ за същността — за кода, генетичната програма. Застанала пред огледалото, машината-героиня от „Маска“ на Лем разрива хладно и с аналитична прецизност обвинката на прекрасната си плът, ефирната си маска и под гърдите ѝ се разкрива металният блясък на твърдата, механична сърцевина — кодът, програмата. Заедно с плътта си тя смъква и възможните си биографии, възможната си индивидуалност като едно или друго конкретно същество (биографията, индивидуалната неповторимост е за програмата без значение сама по себе си), както и чувството, любовта — всичко това е трябвало да послужи като средство за изпълнение на задачата. Героинята е мислеща машина, но нейната съдба, борбата ѝ да преодолее програмираната в нея задача чрез логиката и прецизния анализ, чрез точното значение, чрез духа е съдбата на човека. Машината не знае дали разкритията, които прави за себе си, дали самата ѝ борба с програмата не са част от тази програма; не знае също и какво точно би могла да прави, ако отхвърли програмата — как да запълни тогава празнотата на своята свобода. При това самото следване на програмата ѝ доставя наслада и удовлетворение, „запълва“ я — нали е толкова бърза, точна, прецизна и великолепна в осъществяването ѝ! „Ти си моя сестра“ — казва на машината монахът, човекът, опитващ се — с винаги несигурен успех — да се преодолее и се издигне над съществуването си, над биологичната си програма. И може би не логиката, а някакъв спомен за любовта, която е трябвало да послужи на „кода“, но по неуловим начин го надвишава, е онова, което оставя микроскопичен излаз и възможност за избор и помага на машината в последните мигове на нейната драматична борба с програмата да постигне една като че ли празна, безжизнена и лишена от смисъл, и все пак възвишена победа...

РАЗУМ И ЧУВСТВО

Логиката или любовта дариха на героинята от „Маска“ върховния миг на нейната духовна победа? В нейното търсене на истината, което при цялата си аналитична прецизност прилича повече на сляпо блуждаене, на лутане пипнеш-

шком, те изглеждат твърде колеблива, проблематична основа; и двете са по-скоро страничен, случаен продукт на „програмата“. Лем не само че не дава отговор, кое в последна сметка въздържа машината от решителното действие, той сardonично подхвърля възможността това да е следствие от чисто механична, макар и ограничена намеса в самата програма. И все пак несъмнено логиката и любовта са двете сили, които подкрепят машината в отчаяната ѝ борба с програмата — а програмата в случая изисква един нехуманен акт, убийството на човек. Разумът, чувството и хуманността — в тая връзка обикновено се поставя въпросът за съотношението между рационално и емоционално у героя-утопия. Нравственото му превъзходство често се извежда от правилното решение на това съотношение.

Още при разграничението между „технологичния“ и „нетехнологичен“ подход към тялото, между киборга и „летиращ човек“; между бронираността, неуязвимостта, „душевия“ покой и крехката ранимост, беззащитността поради прекомерно отваряне към света се долавя известно предпочитание било към разума, било към чувството. Киборгът, този „протезиран мозък“, не е израз на особено уважение към човешката сетивност и емоционалност; от друга страна, вътрешното напрежение и ранимостта на Доротея или Ор говорят за изострена чувствителност. Разбира се, изборът в полза на разума или чувството не е непременно свързан с избор на единия или другия път за усъвършенстване на телесното. По-съществена е самата тенденция към поляризация, към радикално поставяне на въпроса „или — или“, към противопоставяне на двете начала, така както единият стремеж към повече простор и разширяване на териториите граници на телесното пороци и киборга, и летиращ човек. Някакъв таен страх гризе съвременния човек, страх и от двете стихии — и на рационалното, и на емоционалното, сякаш накъдето и да се обърне, той вижда прекомерна мощ и скрита заплаха за човешкото. В „Сините пеперуди“ на Павел Вежинов тези две начала са окончателно разделени — всеки индивид преминава и през едното, и през другото, но това са в същност две отделни съществувания. Разделянето на „гъсениците на разума“ от „пеперудите на чувството“ е в основата на наистина хуманно общество, непознаващо жестокостта, кръвопролитията и нелепостите, с които са белязани човешкото съществуване и история. Не разумът или чувството сами по себе си, а тяхното съчетание, връзката на тяхното съществуване е, което поражда всички човешки беди.

Очевидно това е невината изказването убеждение, което при опитите за създаване на герой-утопия наклонява везните ту в едната, ту в другата посока. Изборът на рационалното или на емоционалното като по-верен път към истинската нравственост предполага в единия случай далечност и кристална яснота, недосегаемост и спокойно осветяване на всяка вещ, възвисената позиция на внимателния наблюдател (да напомним отново прищялца от „В един есенен ден по шосето“), непогрешимостта на безпристрастния деец, докато в другия случай героят се гмурка в самия водовъртеж на битието, устремява се, напълно отворен, към него и дълбоко и непосредствено се замесва и обвързва, както Ор чрез сънищата си буквално вплита собствените си корени с корените на света, така че едното пряко предизвиква промени в другото.

Загрижеността, която наклонява везните в полза на чувството, е, че дистанцията, безметежната недосегаемост на разума могат да се изродят във вътрешно оцепенение и неспособност за разбиране, в стремеж към господство и манипулиране на нещата, без да се зачита тяхната вътрешна природа, в амбицията да се въдвори бърз и лесен ред, да се решат проблемите и конфликтите на битието с един замах, „отгоре“, чрез принуда и насилие над един порядък, който може би далеч превъзхожда налаганите схеми, колкото и добронамерени да са те.

Такава във всеки случай е ситуацията в „Грънчарското колело на небето“ на Легуин. Джордж Ор, емоционалното, интуитивно начало, е противопоставен на д-р Хейбър, рационалното начало. Лекарят отново и отново, с цел да ошастливи човечеството, се опитва да използва вълшебната дарба на Ор да изменя чрез сънищата си света. Но прекрасно замислените му намерения се оказват късогледни пред несводимата до формули цялост на действителността, а следствието от активността му — непредвидими, често пъти страшни. Действителността му се изплъзва, отказва да му се подчинява. Той обвинява Ор, неговата „примитивност“, неумението му да сънува, както „трябва“, и създава машина, която да материализира собствените му сънища. Резултатът е срив. Светът започва да се разпада, връзките му се рушат, в единния му строеж зейват пукнатини и пропасти. Логиката на учения се оказва фасадата на вътрешен хаос; добронамерените му схеми не са достатъчни, за да крепят целостта на света; те го превръщат в отломъци, в хаотично скупчване без единство и свързаност. И плахият Ор, който отива да се лекува, тъй като не може да понесе отговорността той да променя хода на световните събития (докато Хейбър поема тая отговорност като нещо самопонятно, нали намеренията му са толкова безукорни), извършва своето решително действие — той стъпва в празното и спира машината на сънуващия. . . В този момент читателят се връща към загадъчната встъпителна сцена на романа и разбира, че там Ор е сънувал земята „обратно“ от ядрена катастрофа. В последна сметка светът е не само спасен, той е и обогатен с „пришълците“, които остават след един от сънищата на Ор, енигматични същества, които се взират в нас с големите си очи, сякаш ни гледа тайната на собствените ни глъбини. Така Легуин, тази защитница на емоционалното и интуитивното, в чиито произведения обаче винаги се долавяше застрашителното дрънчане на схематично-рационалистичната машинария, с която тая защита се осъществяваше, създава проникновена картина на един разтапал и пак оформян, извайван отново и отново течащ свят. Онова, което сънува у нас спящото, недокрай разчлененото от природното цяло, е коренът на истинския растеж, на обогатяването и развитието; не насилието, не самодоволните и злополучни стремежи към въдворяване на хармония.

Очевидно емоционалното е, което се нуждае от закрила в наше време, защото то често е защищавано. По разбираеми причини добрите писатели сред фантастите са почти по правило и негови защитници. Достатъчно е да напомним за Бредбъри, за когото оцеляването на чувството, интуицията, въображението е единичният шанс за човека да остане хумен. И все пак писателите, които се опитват да видят героя-утопия по-отблизо, не просто като същество, което в един неуловим миг променя израза на лицето си и изчезва между звездите, обикновено не минават без известно обуздаване и охлаждане, ако не и пълно отстраняване на чувствата. Колкото по-далече по пътя на едно възможно развитие е героят и колкото по-отблизо, не метафорично, а в упор, трябва да бъде разгледан той, толкова по-голяма е вероятността за неговата поляризация по посока на рационалното, по посока на постепенното му очистване от чувства и страсти. Дори у Легуин хаинците, представителите на най-високоразвитата цивилизация в лигата на нейните светове, носят печата на уталоженост, на вгълбена утаеност, на безметежна яснота и далечност. Същото е и у пришълците от „В един есенен ден по шосето“ въпреки „поддаването“ му на емоционалния (и хумен) подтик да спаси безнадеждно болен човек. Олга Ларионова в „Примамката“ рисува представители на по-висша цивилизация, които притежават не само несравнимо по-мошен интелект от земяните, но и интензивност на чувствата, която освен че се проявява в непрестанни изблици от смях или плач, променя и лицето, и целия външен вид на героите до неузнаваемост съобразно с настроението им. Това изображение е, разбира се, гротескно. За нас е трудно

да свържем идеята за по-висше същество с чак такава експанзивност. Пристрастието към емоционалното също буди загриженост и, както в случая с рационалното, тази загриженост е предизвикана тъкмо от онова, с което чувството най-вече се препоръчва — от непосредствеността на неговата ангажираност в света, от неговата бъдеща боязнь отвореност навън. Дори героят да не се окаже толкова чуплив, колкото изглежда на пръв поглед, както е в случая с Ор, все пак способността му за съпричастие предизвиква безпокойство и носи голям риск. Прекалено двусмислена е обвързаността, тясната заплетеност в проблематиката на битието, защото в един момент тази проблематика неизбежно се пренася у героя и сам той става проблематичен, а интензивността на връзката му с широкия противоречив свят се сгъстява в страдание. Неговата болка, разбира се, не е просто лична болка, тя е винаги по-обща, носи в себе си една обективна широта — и в това именно се изразява „откритостта“ на героя, неговата уязвимост и съпричастие, неговото единство със света.

Но можем ли да приемем героя-утопия като страдащ? Как бихме гледали на усъвършенствването на човека, ако се окаже, че вместо към повече щастие, към бистротата и блаженството на един рай от кристална видимост вървим към повече мъка, повече стремеж, повече борба и напрегната игра на силите; вървим в същност към по-голяма издръжливост в понасянето, към по-велик капацитет за страдание? Как бихме възприемали развитието, ако допуснем, че отгласвайки хоризонтите на своето зрение, човекът ще се събуди за по-обширни пространства от здрач, за по-остро усещане на мъката и противоречието, в които е единствено възможен светът, така както, дистанцирайки се от заслепящата острота на личното страдание, ние ставаме зрящи за чуждата мъка. Това е бремето, това е великият риск, от който киборгът се опитва да се ограда чрез бронята на неорганичното си тяло и която „летищият човек“ често с готовност поема, гмурвайки се в една опасна, но жива свързаност с всичко съществуващо. И тоя проблем е не само етичен, той засяга и друг много важен момент. Идеалът за веселостта, безметежната яснота и прозрачност на духа е безмерно красив, нека си спомним Хесе и играта на стъклени перли, но и в Касталия той се заплаща с отказ от творчество. . .

СЕТИВО И ЗНАК

Проблемите на човешкото тяло и на съотношението разум — чувство се трансформират и намират своеобразно продължение в проблема за пътищата на познанието. Познанието е централният момент у героя-утопия, неговата сърцевина. Модерният герой-утопия е преди всичко по-знаещ, знанието е основен критерий за преценката му. Първенството на критерия „знание“ откриваме дори там, където най-малко бихме очаквали — дори в случаите на, да кажем, противопоставянето между „благородни диваци“ от русоистки тип и представители на супер развити цивилизации. Горските човечи от „Думата за свят е гора“ на Легуин, добродушни примитивни същества, които техните ултратехнологични завоеватели не смятат въобще за хора, именно знаят повече. Благодарение на достъпа си до омагьосаните пространства на сънищата те проникват в същината на света по-дълбоко, отколкото цивилизованите нашественици. Предимството на Ор пред Хейбър е също в неговото по-точно схващане на природата на действителността; знанията на Хейбър са повърхностни и схематично-опростени, без той да знае поне това — тук е неговото престъпление и причината за катастрофалните следствия от действията му. Наивният и непоковарен дивак, чистият и хуманен, изтънчен душевно човек получават своето последно потвър-

ждение чрез превъзходството на тяхната позиция именно като позиция за опознаване на света.

На пръв поглед подобно фаворизиране на знанието автоматично би решило въпроса в полза на разума срещу чувството и в полза на киборга срещу летящия човек. Но така е само на пръв поглед. Защото раздвояването на птищата продължава и на „гносеологически терен“ и емоционалното начало не само не губи, но дори печели позиции в тази като че ли несвоя област. Емоционалното трябва да бъде обучавано и насочвано към проблемите на познанието и тогава по специфично свой, интуитивен път то ще може с един скок, съкращавайки досадната последователност на рационалното познание, да постига решаването дори на конкретни научни задачи („Самите богове“ на Айзък Азимов). Това завоюване на „гносеологически позиции“ от страна на емоционалното се вижда и в случая с горските човечи или Ор; то се проявява в подчертаната тенденция да се надарява героя-утопия със свръхестествени сетива и парапсихологически способности. Особената сроденост и вплетеност на „летящия човек“ в света обикновено означава друг познавателен достъп до него. Бихме могли да определим този достъп като „повдигане на степен“ на сетивно-емоционалното познание, което „повдигане“ предполага непосредствено общуване със същностите. В него намира израз копнежът по-пряк контакт със сърцевината, а не с явлението, по-живо съзерцание на скритото и дълбинното. Това е копнежът на героя на Бахман „да докосне логиката, към която е прикован светът“⁶; с други думи, да постигне сетивно онова, което по самата си природа е откъснато. Стремещт да се пренебрегне дългият път на всяко знание днес, да се снемат всяко опосредяване е сякаш пароксизъм на любовното желание, в което се стапя преградата на телесното, познаващо и познавано се сливат и всяка двойственост изчезва. Така в една любовна прегръдка завършва „преодоляването на тялото“ по пътя на емоционалното разтапяне и дълбинно обвързване със света.

Но на „степен“ може да се повдигне и другото, езиково-логическото, опосреденото познание; тук вече телесното окончателно се превъзмогва в знак. Пътят към подобно повдигане на степен е създаването на „свръхезик“, на „металанги“, които чрез максимално съгъстяване на информацията да изразяват най-сложните връзки и да обхващат действителността в непостижима за нас цялост. Такъв език е играта на стъклени перли: тя дава единен изказ на днешното ни „разноезичие“, подвежда под общ знаменател постиженията на науките и изкуствата, „превежда“ в една система разнообразните им изразни средства. В „Голем XIV“ Лем говори за цели йерархии от металанги, където всеки следващ е от по-висок порядък. Принципно е възможно изказване, направено на език от по-горно ниво, да бъде преведено на език от по-ниско ниво, но тогава едно изречение би могло да изисква стотици години за разгръщането си на по-ниското ниво. Със свойствената си склонност да довежда всеки допуск до логическия му предел, Лем наметква за възможността да „съществуват“ металанги от такъв висок порядък, че цялата материя на космоса да не е достатъчна за построяването на система, която би могла да ползува тези металанги. В очертаването на подобни знакови йерархии е налице стремещ, обратен на копнежа по непосредствено общуване — опознаване — стремещ към все по-голямо откъсване от явлението и от прякото възприятие. В „Злато в края на звездната дъга“ на Фредерик Пол дори любовната игра губи своя непосредствен, сетивно-емоционален характер и се превръща в система от знаци, в средство за дискурсивно общуване. Така че ако в първия случай в желанието да се „докосне“ логиката е налице тенденцията да се превърне всяко знание в усещане, във втория стремещт е да се трансформира всяко явление в знак. В първия случай светът в неговите най-го-

⁶ И. Бахман. Русалката си отива, с. 49

леми глъбини се опознава сетивно; във втория той се преживява логически. Познавателната мощ на героя-утопия се изразява ту като по-голяма близост, ту като по-голяма дистанция. Противоречието киборг — летящ човек, близост — недосегаемост се запазва и тук.

ИЗМЕРЕНИЯ НА БЪДЕЩЕТО

Звездното дете. Историята на човечеството е едно детство. Надвесено над земното кълбо, Звездното дете от „Една одисея в космоса през 2001 година“ на Артур Кларк вижда сякаш обвит в плацентата ембрион. В „Краят на детството“ е изобразена гибелта на днешния ни свят и преминаването на човечеството в „енергетично състояние“. Така Кларк, който защитава в „Среща с медузата“² киборга, воден от все същото недоволство от неадекватността на днешния човек като космически гражданин, рисува „енергетичното бъдеще“ на разума. Енергетичното същество е крайната точка на „летящия човек“, на неговата отвореност и дори „втъканост“ в света, на неговата непосредственост в познанието, на неговото „обезпльтяване“, но вече съчетано с неуязвимост и неустойима мощ. Енергетичното същество е наистина една последна и смътна черта на видимост, разтапяне на хоризонта на днешното ни зрение, размиване на всяка форма и очертание, преминаване отвъд мислимия кръгзор на времето ни. По-далеч оттук е не само рисковано, но и комай невъзможно да се отиде.

Изкуственият интелект. Изкуственият интелект, гигантският неподвижен мозък, чието единствено занимание е да мисли, е естественият продължител на киборга. Самият Кларк в „Среща с медузата“ изтъква, че киборгът е преходно състояние, свързващото звено между въглеродния човек и миселната машина. Изкуственият интелект не по-малко от енергетичното същество се приближава плътно до идеала за „чистата интелигенция“; той е „ангелът“, „безплътният дух“ на модерното въображение. Той е освободен от телесното, надвишава се над проблематиката на природата и материята и води разкошно чисто информационно съществуване. Два царствени образа на духовната извисеност на изкуствения интелект дава Лем във „Формулата на Лимфатер“ и в „Голем XIV“.

На второ място, изкуственият интелект решава проблема за съотношението рационално — емоционално и го решава, превъзможвайки емоционалното напълно. Лем предава с особена сила безчувствеността на изкуствения интелект, непричастността му към ценности, фундаментални за човека, хлада, който все от неговата омъртвялост, от „неорганичността“ на отношението му към света. Той мисли така, както самолетът лети: в една могъща безжизненост.

Най-голямата сила на изкуствения интелект е, разбира се, в сферата на познанието. Във „Формулата на Лимфатер“ машината прониква телепатично със скоростта на светлината в околното пространство, буквално поглъща информационно света. Това е вариант на непосредственото познание, на прекия допир със съществите, на спонтанния контакт с глъбините на мирозданието — известна забелка по посока на „летящия човек“, един от любопитните симптоми за докосването в редица моменти на двете крайности. Голем XIV е противоположният, „суперзнаков“ вариант. Мисленето на Голем протича на такова високо „металингвистично“ ниво, че той може да бъде само отчасти разбираем за човешките същества.

Изкуственият интелект е един от предлаганите варианти за бъдещето на разума. Така както енергетичните същества са максимално „втъкани“ в света, той е максимално дистанциран от него. Това са две крайности, отвъд които е

трудно да се премине. Затова пък остава вълшебната и толкова трудна за постигане среда.

Всестранност и пълнокръвен живот. Един проблем, твърде обширен, за да бъде разглеждан тук, е проблемът за отношението между героя-утопия и обществото, в което се движи той. Между тях невинаги цари хармония и много често болезнените и драматични моменти у героя идват от несъответствието му с обществото, от това, че той го е надраснал и предивременно се е изтръгнал от обкръжението си, противостои му като късче друга действителност.

У Ефремов, който се опитва да изобрази човека на бъдещето като средоточие и хармонично взаимодействие на неговите противоречиви сили, обществото е в съгласие с героя. Ефремов се стреми да възплъти бляскавата си визия на един пълнокръвен и разкошен свят, панорамно разгърнат и топъл, пулсиращ от богатството на вътрешния си живот, устремен към шеметно далечни перспективи. Героите му са облени от ярка слънчева светлина, те са открити и ведри, съчетават великолепа плът със спокойна и ясна душа и с някаква детска свежест се взират с любопитните си широко отворени очи към света. Колко трудна е тази най-проста мечта на човечеството! И това е като че ли защото мярата е по-трудна от всяка крайност и ние знаем повече за намеренията на енергетичните същества или за терзанията на изкуствения интелект, отколкото за ведрината на тези слънчеви хора.

Некултурната героиня. Нашият век стана свидетел на раждането на една твърде некултурна червенокоса героиня — Пипи Дългото чорапче. Тя е, разбира се, принцеса, има небесна майка и баща — негърски крал, така че по всички правила земно и небесно са замесени в нея в една царствена сила. Виждаме я подвиг след подвиг в схватка със социалните динозаври и заета с авгиевите обори на обществото — полицията, рекламата, училището, лицемерната сладникава благотворителност — всичките исторически чудовища, които се стремят да натъпчат човешкото същество в калъпите си. Виждаме я в нейния славен поход за златното руно, вълшебния спунк, който трябва да бъде намерен, преди да се разбере какво е. Вярно е, че в подвизите си тя има на своя страна торба жълтици и способността да вдигне на ръце цял кон. Но основното ѝ оръжие е смехът; нейният волен освободителен смях е взривното вещество, с което тя вдига във въздуха вкостенялото наследство на миналото.

И така, за да приземим още мъничко твърде далече (чак до енергетичните същества) отвелата ни параболa, ще допуснем сред разнообразието общество, в което се движехме досега, и детето. Въпреки логиката, която казва, че днешните деца са утрешните малко различаващи се от нас възрастни, детето почти винаги се появява в световите на литературата като някакво Артър Кларково „звездно дете“ — и причината за това великолепно е обяснил още Шилер, защото „детето за нас е олицетворение на идеала, наистина не на осъществения, но на поставения като задача идеал“⁷.

То идва при нас като от друг, вълшебен, непознат още свят, от своята светла планета, тръска златните си коси, не отговаря на въпросите ни и иска да му нарисуваме овца. И когато научим тайната на любовта без корист и стремеж за притежание, любовта заради цвета на узрялата ръж, ние чуваме как с неговия глас се смеят всички звезди. С тоя смях, кристалния звезден смях на Малкия принц и волния очистващ смях на червенокосата принцеса ние се разделяме с героя-утопия. В тоя смях е упованието на човечеството пред лицето на света.

⁷ Ф. Шилер. Естетика. С., 1981, с. 578.