

ЛИДИЯ ДЕНКОВА

GENB 029
ЕСТЕТИКА И ТЕОРИЯ НА ИЗКУСТВОТО

УЧЕБНО ПОМАГАЛО

Основни текстове към семинари и практически занимания
Академична 2010/2011 година

Съдържание:

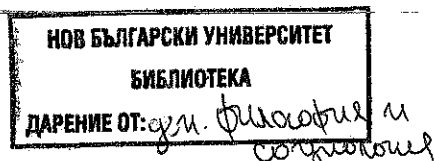
Пол Валери. ВЪВЕДЕНИЕ В МЕТОДА НА ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ. –
В: Човекът и раковината. С., Народна култура, 1988, с. 204-235.

Мартин Хайдегер. НАЧАЛОТО НА ХУДОЖЕСТВЕНАТА ТВОРБА. –
В: Същности. Гал-Ико, 1993, с. 65-128.

Валтер Бенямин. ХУДОЖЕСТВЕННОТО ПРОИЗВЕДЕНИЕ В
ЕПОХАТА НА НЕГОВАТА ТЕХНИЧЕСКА ВЪЗПРОИЗВОДИМОСТ.
– В: Озарения. Критика и хуманизъм, 2000, с.127-160.

Артър Данто. ПРИБЛИЖАВАЙКИ КРАЯ НА ИЗКУСТВОТО. – В:
Следистории на изкуството. С., 2001, с. 11-26.

Ханс-Георг Гадамер. АКТУАЛНОСТТА НА КРАСИВОТО.
ИЗКУСТВОТО КАТО ИГРА, СИМВОЛ И ПРАЗНИК. – С., Критика и
хуманизъм, 2000, 93 с.



000000158863

ВЪВЕДЕНИЕ В МЕТОДА НА ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

1894.

На Марсел Швоб¹

От човека остана онова, което навяват името му и произведенията, превръщащи въпросното име в показател за възхищение, омраза или безразличие. Ние си мислим, че той е мислил, и откриваме в произведенията му мисъл, която всъщност му приписваме: винаги можем да преработим неговата по подобие на своята. Лесно си представяме един обикновен човек, чиито подтици и елементарни реакции възкръсват просто от спомена. Между безличните действия, съставляващи външната страна на неговото съществуване, откриваме същата последователност, както при нашите: връзката се установява колкото от него, толкова и от нас, а кръгът от дейности, които предполага неговото битие, не излиза извън рамките на определеното нам. Ако решим, че този индивид се отличава в някаква област, ще ни бъде доста по-трудно да си представим пътищата и поривите на неговия дух. За да не се ограничаваме със смътното възхищение, ще се принудим да задействуваме своята представа за преобладаващото качество в неговата личност, което ние несъмнено притежаваме само в зародиш. Но ако всички способности на избрания от нас ум са еднакво силно развити или ако плодовете на неговата дейност привидно се простират във всички области, обликът му става все по-труден за обхващане в своята ця-

лост и ни убягва. От едната крайност на това мисловно пространство до другата има разстояния, които ние никога не сме изминавали. Верижността в тази съвкупност за нас е неясна, както са ни неясни неправилните късове пространство, разделящи познатите предмети по силата на случайни промеждутъци, и както всеки миг ни се губят множество факти, останали извън малкия брой такива, облечени в езика. Трябва обаче да се задълбочим, да се нагодим, да преодолеем трудността, да положим усилието, което изисква от въображението ни тази съвкупност от най-разнородни елементи. Разумът тук се изразява в установяване на единен порядък, на единна движеща сила и се стреми да оживи по своему системата, която сам си налага. Той се заема да си изработи определен образ. С настървение, зависещо от неговия замах и проникновеност, той най-накрая постига собственото си единство. Сякаш чрез действието на някакъв механизъм изпъква една хипотеза, от която се откроява виновникът за всичко, центърът, където навярно е станало всичко, чудовищният мозък, в който някаква странна твар е изтъкала хиляди чисти връзки между толкова форми, създава е крайно загадъчни и разнообразни градежи и е направила от инстинкта своя обител. Достигането до такава хипотеза е явление, при което може да има различни варианти, но не и случайност. То е равносилно на логическия анализ, на който би трябвало да бъде подложена тя. То е основата на метода, който сега ще изследваме и ще приложим.

Решавам да си представя човек, чиито дейности на пръв поглед биха били тъй разнородни, та ако предположа, че са произтекли от една и съща мисъл, то не би имало по-широка от нея. Освен това ми се ще той да има безкрайно изострено чувство за отликите между нещата, чувство, чиито прояви основателно биха могли да се нарекат анализи. Виждам, че всичко го насочва към едно: той мисли винаги за вселената и строгостта*. Устроен е така, че да не забравя нищо от дебрите на съществуващото, да не му убягва нито едно храстче. Слиза до дълбините на онова, което е общодостъпно, сетне се отдръпва и се самосъзерцава в не-

* *Hostinato rigore* — Неумолима строгост: девиз на Леонардо. — Б. а.

го. Прониква до естествените закономерности и структури, разработва ги от всички страни и често се оказва единственият, който гради, изчислява, вълнува. Издига църкви, крепости; извайва украси, изпълнени с нежност и величие, създава хиляди механизми и точни чертежи въз основа на многобройните си проучвания. Изоставя отломки от незнайно, какви грандиозни занимания. В тези си развлечения, преплетени с науката, която при него е почти страст, той проявява чара непрекъснато сякаш да мисли за друго... Ще го проследя в движението му из първичната цялост и плътност на света, където той така ще опознае природата, че ще започне да ѝ подражава, за да се доближи до нея, и накрая ще се сблъска със затруднението да сътвори предмет, който тя да не съдържа.

Липсва все още име на това въображаемо същество, което да обхваща тъй разширените граници, твърде отдалечени от обикновеното и почти губещи се. И никое не ми изглежда по-подходящо от името на Леонардо да Винчи. Който си представя дърво, е принуден да си представи и небето зад него или някакъв фон, върху който то да изпъква. Тук е налице една почти осезаема и почти непозната логика. Лицето, което имам предвид, се поддава на подобна дедукция. Почти нищо от това, което ще съумея да кажа, не бива да се разбира за човека, прославил името: аз не търся съвпадение, чието установяване смятам за напълно ясно. Опитвам се само да изложа едно-единствено избрано измежду множество въображаеми, гледнище върху цялостния интелектуален живот, да подкажа методите, които предполага всяка находка — модел, който привидно може да е недосягаем, но все пак е за предпочитане пред съмнителните анекдоти, коментарите в музейните каталози и датите. Подобна ерудиция съвсем би изопачила хипотетичните намерения на това есе. Тя не ми е чужда, но държа да не прибягвам до нея, за да не би догадката ми, отнасяща се до най-общи принципи, да се смеси с външните свидетелства за една личност, която е изчезнала тъй безостатъчно, че те със сигурност удостоверяват нейното мислене и съществуване, тъй както ни внушават, че никога не ще я опознаем.

Множество грешки при оценката на човешките творения се дължат на странната безпамятност за техния произход. Фактът, че те невинаги са съществували, често се забравя. Оттук произтича своего рода взаимно кокетирание, което обикновено довежда до премълчаването — а и до пълното укриване — на корените на дадено произведение. Ние се опасаваме, че те са скромни, стигаме дотам да се боим, че може би са естествени. И макар малцина автори да са имали куража лично да опишат как са създали творбите си, мисля, че едва ли са повече и онези, които са се опитали да го узнаят. Подобно проучване започва с болезненото отърсване от представите ни за слава и от хвалебствените епитети; то изобщо не търпи идеята за превъзходство или манията за величие. Води до откриването на относителността под привидното свършенство. То е необходимо, за да се отхвърли схващането, че умовете са тъй дълбоко различни, както изглежда от техните произведения. Например някои научни трудове, особено математически, показват такава чистота на строежа, че бихме ги нарекли ничии. В тях има нещо *нечовешко*. Това положение не е останало без последствия. То е насадило убеждението, че между някои области като науките и изкуствата се простира такава пропаст, че умовете, творили в тях, трябва да са били толкова раздалечени в своите разбирания, колкото изглеждат резултатите от тяхната дейност. Последните обаче се различават само по вариациите върху общата основа, тоест по онова, което са съхранили от нея, и по онова, което са пренебрегнали, създавайки свои езици и символи. Затова трябва да гледаме с недоверие на прекалено чистите писания и изложения. Утвърденото е измамно, а създаденото за показ променя облика си, възвеличава се. Ходовете на мисълта ни служат само докато са още тъкълкани, неопределени, все още зависими от случая, преди да сме ги нарекли развлечение или закон, теорема или художествена творба, преди да са се отдалечили, вече в завършен вид, от първоначалното си сходство.

Под всичко това се таи драма. Драма, преживелици, вълнения — всички думи от този род могат да се употребят, стига да са много и да се коригират взаимно. Но драмата обикновено се губи, също както пие-

сите на Менандър. Все пак ние поне разполагаме с ръкописите на Леонардо и с прочутите бележки на Паскал². Тези откъслечни свидетелства ни заставят да ги изследваме; те ни позволяват да разберем чрез какви скокове на мисълта, по силата на какви странни предпоставки от външни събития и продължителни усещания, след какви безкрайни мигове на унияние пред хората са изплували сенките на техните бъдещи творби, подобни на призраци-предтечи. Без да прибъгваме към особено ярки примери, тъй като те биха ни изложили на опасността да посочим изключения, достатъчно е да проследим човек, който е останал насаме и се отдава на преживяванията си; той *отстъпва* от дадена идея, а после *се хваща за нея*; отряча я, усмихва й се и се муси, изразявайки с мимиката си странното състояние на своята собствена разнородност. Същото правят лудите — но пред очите на всички.

Ето примери, които свързват пряко крайните, съизмерими физически изменения с личностната комедия, за която споменах. Актьорите тук са мисловните образи и лесно разбираме, че ако заличим особеностите на тези образи, за да изтъкнем само тяхната последователност, честота, периодичност, готовността им за свързване помежду си и накрая тяхната продължителност, бързо се озоваваме пред изкушението да им намерим съответствия в тъй наречения материален свят, да ги приравним с научните анализи, да им припишем среда, продължителност, двигателни свойства, скорост, а впоследствие маса и енергия. Тогава установяваме, че са възможни цял куп такива системи, че ни една от тях не струва повече от друга и че тяхното приложение — ценно, понеже винаги изяснява нещо — трябва да бъде всеки миг следено и свеждано до чисто словесния му израз. Защото аналогията не е друго, освен способността да променяме образите, да ги съчетаваме, да заставяме част от единия да се съчетае с част от другия и да схващаме, щем не щем, връзката между техните структури. А от това духът, в който те се съдържат, става невъзможен за описание. В него словото губи своята стойност. То се образува в духа, бликва пред *очите му*: той именно ни описва думите.

Така човекът се сдобива с *видения*, от чиято мощ се

ражда и неговата. Той пренася в тях своята история. Те стават неин геометричен израз. Оттам се раждат удивителни решения, перспективи, светкавични догадки, правилни оценки, прозрения, необяснимо безпокойство, дори глупости. А в някои изключителни случаи, прибъгвайки до разни абстрактни богове, до гения, вдъхновението и хиляди подобни тям, с недоумение се пита: *откъде идват тези случайни попадения?* Тогава за сетен път допускаме, че нещо се е създало изведнъж, защото обожаваме тайнственото и прекрасното дотам, че пренебрегваме кулисите му и приемаме логичното за чудо, докато вдъхновеният встъпност е бил готов отпреди година. Бил е узрял. Мислил е за това непрестанно — може би без да съзнава — и там, където другите още не са съзирали нищо, той вече се е бил вгледал, съчетал е и му е оставало само да разгадае мисловните връзки. Тайната на Леонардо, а също и на Бонапарт, както и на най-висшия разум не може да се крие другаде освен във връзките, които те са открили — които е нямало как да не открият — *между неща, чийто обединяващ закон на нас ни убягва*. Явно е, че в решителния момент им е оставало само да извършат определени действия. Върховното дело, което светът е видал, е било вече проста работа, както сравняването на две дължини.

Подобна гледна точка ни позволява да доловим методичното единство, което ни интересува. В това средище то е естествено, първично. То е самата същност и определение на метода. И когато могъщи мислители като разглеждания тук черпят от това свойство своите тайни способности, те имат право да напишат в миг на висше осъзнаване и просветление: *Facil cosa e farsi universale!* (Лесно е да бъдеш универсален!) За момент те могат да се възхитят на чудния инструмент, който сами представляват — готови обаче незабавно да отрекат каквото и да било чудо.

Ала до такова просветление се стига само след продължителни лутания, след неизбежни идолопоклонничества. Съзнанието за ходовете на мисълта — тази непозната логика, за която говорих — се среща рядко дори у най-мъдрите. Многобройните идеи, способността да ги развиваме, изобилието от находки са друго нещо и те възникват независимо от схващането ни за

тяхното естество. Лесно е да онагледим значението на подобно становище. Представете за цветето, фраза, звук могат да възникнат у нас почти едновременно; ние сме способни да ги накараме да се следват толкова близко, колкото пожелаем; също така един или друг от посочените обекти на мисълта може да се промени, да се изопачи, да загуби впоследствие първоначалния си образ според ума, в който е попаднал; но само съзнанието за тази способност ѝ придава цялата ѝ стойност. Само то ни позволява да критикуваме подобни *съчетания*, да ги тълкуваме, да намираме истинското им съдържание и да не ги пренасяме пряко в реалността. От него започва анализът на различните степени на разума, на всичко, което може да се нарече *лудост*, *идолопоклонничество*, *откривателство* — дотогава необособени един от друг нюанси. Те са били равностойни варианти на обща същност; били са сходни, витаели са хаотично и сякаш напосоки и макар понякога да са носели отделни названия, всички са принадлежали към една и съща система. Съзнанието на човека за мислите му, доколкото са мисли, е в долавянето на тяхното равенство или еднородност; в чувството, че всички комбинации са обосновани и естествени и че методът се състои в това те да бъдат пробудени, точно прозрени и да се открие заложеният в тях смисъл.

В даден момент от наблюдението или от двойствения духовен живот, който свежда обикновената мисъл до нещо като сън наяве, става така, че верижността в този сън, мъглявината от съчетания, контрасти и възприятия, застинала около определено търсене или плъзнала напред, се развива според осезаема закономерност и очевидна като при машина-верижност. Тогава възниква идеята (или желанието) да ускорим хода на тази верижност, да я доведем и до крайност — крайността на нейните възможни образи, *след която всичко ще се промени*. И ако този вид съзнание ни стане навик, ще стигнем например дотам, да разглеждаме едновременно всички възможни резултати от предначертаното действие, всички взаимоотношения на един въображаем предмет, за да можем после да се освободим от тях, да предугаждаме винаги нещо по-ясно и по-точно от даденото и да сме в състояние да се отърсим от мисълта, ако тя се задържи твърде дълго.

Една скована мисъл, каквато и да е тя, започва да наподобява хипноза и става на езика на логиката фетиш; а в областта на поетиката и изкуството — безплодна монотонност. Усетът, за който говоря, тласка ума да се самопредугажда, да си представя целостта на онова, което иначе би съзрял само откъслечно, както и въздействието от тъй изложената последователност — и той именно е условието за всяко обобщение. Този усет се проявява у някои индивиди под формата на истинска страст и е особено поривист, позволява в изкуството всякакви начинания и обяснява все по-честата употреба на сбити формули, съкращения и резки контрасти и в своя рационален вид е залегнал в основата на всички математически концепции. Това е операция, доста подобна на тъй нареченото възвратно съждение, което придава широта на анализите и от обикновеното събиране до диференциалния сбор не само ни спестява безкрайно много безплодни опити, но и се издига към по-сложни начинания, понеже съзнателното подражание на едно действие е ново действие, обхващащо всички възможни варианти на първото.

Тази картина — драми, смутове, озарения, се противопоставя сама по себе си на други пориви и други развои, извикващи в съзнанието ни думите „Природа“ или „Свят“ и спрямо които ние не умеем да постъпваме другояче, освен като се разграничаваме от тях, за да се влеем тутакси обратно в лоното им.

В крайна сметка философите обикновено започват да включват нашето съществуване в това понятие, а него — в нашето съществуване, но почти не отиват по-нататък, защото е известно, че трябва най-вече да обогатят представите на своите предшественици, а не толкова сами да вникнат в него. Учените и хората на изкуството са подхождали различно: едните са почнали да измерват, за да могат после да създават, а другите — да създават, сякаш вече са измерили. Всичко, което те съграждат, се вметва обратно в средата и става част от нея, като я доразвива чрез новите форми, придадени на съставните материали. Но преди да абстрахира и да гради, човек наблюдава: различните по характер сетива според свойствената им управле-

мост разграничават и подбират от съвкупността на наличните особености онези, които ще бъдат усвоени и доразвити от индивида. Отначало наблюдението се осъществява почти без умисъл, с усещането за някакъв наплив, за своего рода бавен и сладостен кръговрат; понякога то пробужда интерес и човек придава нови стойности на нещата, дотогава непроницаеми и неделими; обогатява ги, насочва се към едни или други белези, изразява ги и извършва своеобразно възстановяване на енергията, получена чрез възприятията; скоро тя на свой ред ще измени средата, като вложи в нея разумна човешка мисъл.

Универсалният човек също започва с простото съзерцание и неизменно попиwa явленията. Връща се към опиянението от някой присъщ нему усет и към вълнението, породено от най-дребната реалност, когато и двете са едновременно доловими, ясно ограничени в особеностите си и все пак съсредоточили в себе си всевъзможни последици.

Мнозинството от хората виждат по-скоро с разума, отколкото с очите си. Вместо цветни петна те съзират понятия. За тях една белезникава кубична форма с остъклени отворстия е винаги „сграда“ — тоест сложно понятие, съчетание от абстрактни свойства. При движение изместването на редицата от прозорци, приплъзването на повърхностите, което непрестанно променя възприятието, им убягват — защото понятието си остава същото. Те възприемат по-скоро чрез лексиката, отколкото чрез ретината си; към предметите подхождат тъй неправилно и познават насладите и болките от зора тъй смътно, че са измислили „красивия пейзаж“. Всичко друго пренебрегват. В случая обаче те изпитват удоволствие от самото понятие, което е гъмжило от думи. (Общо правило при този недостатък, съществуващ във всички области на познанието, е именно изборът на очевидни пространства, застоят в определени системи, които улесняват и придават достъпност... Затова винаги може да се каже, че произведението на изкуството е повече или по-малко дидактично.) Но красивият пейзаж също си остава доста непроницаем за тях. Всички изменения, които въз-

никват вследствие на преместване, осветление или настойчиво вглеждане, са им недоловими и нито допринасят за тяхното възприятие, нито му отнемат нещо. Тъй като знаят, че нивото на тихата вода е винаги хоризонтално, те не съзират, че морето се изправя пред очите им; ако нечий нос, рамо, пръст случайно просияят от досега с лъч светлина, вследствие на което се открият сред всичко друго, те виждат само нещо като ново украшение, обогатяващо зрителната им картина. За тях подобно украшение е частица от личността, която единствена съществува, понеже им е позната. И тъй като отхвърлят напълно онова, което няма име, впечатленията им се оказват предварително строго ограничени на брой!*

Приложението на противоположната дарба води до същинския анализ. Не може да се каже, че то се осъществява в природата. Това понятие, което изглежда обобщаващо и уж съдържа възможности за най-широк жизнен опит, всъщност е доста частно. То извиква съвсем лични представи, свързани с паметта или с миналото на индивида. Най-често то поражда образа на смътна и несекваща, бликаща зеленина, на огромен изначален труд в противовес на човешкия, на безкрайна монотонна шир, която един ден ще ни погълне, на нещо по-могъщо от нас, нещо, което се сплита, саморазкъсва, дреме и везе безспир, одухотворявано от поетите, които му приписват жестокост, благост и всевъзможни помисли. Ето защо онзи, който

* Виж в „Трактат за живописца“ пасаж CCLXXI: „Impossibile che una memoria possa riserbare tutti gli aspetti o mutationi d'alcun membro di qualunque animal si sia... E perchè ogni quantità continua è divisibile in infinito...“ Невъзможно е паметта да успее да задържи всички аспекти на един крайник на която и да било твар. Геометрично представяне чрез безкрайна делимост на една непрекъсната величина.

Казаното тук за зрението важи и за другите сетива. Избрах го, защото ми изглежда най-духовно. В съзнанието преобладават зрителните представи. Именно между тях най-често се осъществява способността за аналогии. Долната граница на тази способност е сравнението между два предмета и тя може да възникне дори вследствие на грешка в оценката, придружаваща някое смътно усещане. Формата и цветът на даден предмет са тъй очевидно съществени, че се смесват с възприятията на други негови свойства, отнасящи се към другите сетива. Ако говорим за твърдостта на желязото, почти винаги у нас изниква зрителният образ на желязото, а не слуховият. — Б. а.

гледа и съзира ясно, трябва да е застанал в някое случайно кътче на съществуващото.

Наблюдателят сякаш е затворен в сфера, която никога не се разчупва; настъпващите в нея изменения засягат само движенията и съдържанието ѝ, но повърхността ѝ си остава ненакърнена, въпреки че всичките ѝ части се обновяват и разместват. Отпърво наблюдателят е просто условие за това ограничено пространство: във всеки миг самият той е ограниченото пространство. Никакъв спомен, никаква способност не го смущават, тъй като той се приравнява към самото наблюдение. И колкото и малко да го разбирам в подобен миг, схващам, че впечатленията му почти не се различават от получените насън. Той започва да се чувства добре, зле или спокоен, което се дължи* на възприятието на разнообразни форми, а сред тях е и собственото му тяло. И ето, че едни полека-лека се заличават и вече едва се виждат, докато други успяват да изпъкнат — на същото място, където от край време са си били. Трябва да отбележим и вътрешното обкръжаване между онези изменения в представите, породени от продължителното виждане и умората, и другите, които са плод на обикновеното движение. Някои места в зрителната картина се открояват, както един болен крайник ни изглежда по-голям и придаденото му от болката значение изкривява понятието ни за нещото тяло. Тези ярки точки ще бъдат по-лесни за запомняне, по-забележими. Именно от тях наблюдателят се издига към съновидението и оттам нататък ще може да пренася върху все повече предмети специфичните черти на първите и по-добре познатите. Той усъвършенствува даденото пространство, като си спомня за подобно, предшествуващо. После според волята си подрежда и разтуря последователните си впечатления. Успява да съзре странни съчетания: вижда като ця-

* Без да навлизам във физиологичните въпроси, ще спомена само случай с една личност, страдаща от депресия, която наблюдавах в болницата. Пациентът се намираше в състояние на „забавено мислене“, разпознаваше предметите удивително мудно. Усещанията си получаваше за значителен период от време. У него не се проявяваше никаква необходимост. Тази форма, която понякога се назовава „душевна обедняlost“, е крайно рядка. — Б. а.

лостно и-нерушимо творение, да речем, букет цветя или група хора, ръка или буза, които той отделя, някое светло петно върху стената, няколко случайно попаднали заедно животни. Иска му се да си представя невидими съвкупности, чиито съставки за него са даденост. Той отгатва покривалото, което разстила зад себе си летящата птица, кривата, по която се носи хвърленият камък, повърхностите, определяни от нашите жестове, необикновените прорези, плавните арабески, безформените кутийки, възникващи във всеобхватната мрежа на света като следствие от скрибуцащото трепкане на насекомите, полюшването на дървесата, търкалянето на колелата, човешката усмивка или локвата. Случва се пясъкът или водата да носят следи от подобни представи; след време понякога дори ретината може да отъждестви линията на едно преместване с извършилия го предмет.

От формите, родени от движението, постепенно се преминава към движението, превърнато във форми — само с помощта на малка промяна във времетраенето. Ако капката дъжд ни изглежда като чертичка, хиляда трептения като непрекъснат звук, а грапавината на хартията като гладка равнина, и ако това зависи единствено от продължителността на възприятието, то една устойчива форма може да се замести с подходящо по бързина равномерно преместване на съответния обект (или елемент). Математиците ще могат да вмъкват в науката за формите времето и скоростта, както и да ги изключват от науката за движението; а езикът може да казва, че вълноломът *се проточва*, че планината *се издига*, а статуята *се възправя*. И шеметната аналогия, логиката на последователността довеждат тенденцията, заложенa в тези действия, до крайност, до невъзможност да спрат. Всичко преминава от една степен към друга във въображението. Например спирам се единствено на мисълта, че тук, в стаята, вещите започват да *действуват* като пламъка на лампата: креслото се разпада на мястото си, масата се очертава толкова бързо, че става неподвижна, завесите се леят нескончаемо, непрестанно. Ето една безкрайна сложност; за да се свързем от движението на телата, от кръговрата на контурите, от плетеницата от възли, пътища, свличания, вихри, от кълбото на скоростта, трябва

ва да прибегнем към могъщата си способност да забравяме в определен ред — и без да разрушаваме придобитата представа, да въведем една абстрактна концепция: тази за степените на величините.

По същия начин в натрупването на „даденостите“ отмира опиянението от онези специфични неща, за които няма наука. Ако се вгледаме в тях по-дълго, ако се замислим над тях, те се променят; а ако не се замисляме, изпадаме в някакво вцепенение, досущ подобно на спокоен сън, където сякаш под хипноза се виждаме в ъгъла на даден мебел, в сянката на едно листо, но се събуждаме, щом ги видим. Някои хора особено остро долавят сладострастното *своеобразие* на предметите. Те се радват от неповторимостта на дадена вещ — свойство, присъщо на всички предмети. Подобна любовознателност намира върховния си израз в литературата и драматичното изкуство и в тази си крайност се нарича „способност за отъждествяване“*. Няма нищо по-преднамерено нелепо при описанието от дързостта на дадена личност да се обяви за определен предмет и да твърди, че има неговите възприятия — дори той да е материален**! Няма нищо по-мощно в живота на въображението. Избраният предмет става център на този живот, център на все по-многобройни асоциации, в зависимост от сложността си.

Най-сетне тази способност е само средство да се възбуди жизнеността на въображението, да се превърне една потенциална енергия в действена, дотам, че тя става патологична особеност и започва ужасяващо да води към нарастващо помътняване на разума, който постепенно чезне.

От чистия поглед върху нещата до това състояние духът само е увеличил функциите си, създавал е творения в зависимост от проблемите, които му поставя всяко усещане и които той така или иначе решава, доколкото от него се иска по-голямо или по-малко производство на подобни творения. Видно е, че тук стигаме до самата *практика* на мисленето. Почти през цялото време, което му отделяме, мисленето се състои

* Едгар По, „За Шекспир“. — Б. а.

** Ако успеем да изясним защо отъждествяването с материален предмет изглежда по-нелепо от това с одушевен, бихме отбелязали известен напредък по въпроса. — Б. а.

в това да се лутаме между различни подбуди, за които знаем предимно, че са ни повече или по-малко ясни. Нещата биха могли да се класифицират според лесната или трудността да ги разбираме, според близостта ни с тях и според различната съпротива, която оказват техните състояния или части на нашата способност да си ги представяме в цялост. Остава ни само да предполагаме каква е степента на тази сложност.

В света неравномерно са пръснати равномерни структури. Такива са кристалите, цветята, листата, множество животински кожи на ивици или петна, крилата, черупките, следите от вятъра върху пясъка и водата и прочие. Понякога техният облик зависи от перспективата и от непостоянното им прегрупиране. Те могат да се пораждат или променят в зависимост от нашата отдалеченост. Да се проявяват или заличават във времето. Така и броят на починалите, новородените, престъпленията и злополуките показва в своето вариране равномерност, която изпква още по-ясно, ако я проследим в продължение на години. Най-учудващите и *асиметрични* събития спрямо своите непосредствени съседства се вписват в своеобразен ред, ако ги разгледаме за по-големи епохи. Можем да прибавим към тези примери и инстинктите, обичаите и нравите, та дори привидната периодичност, родила толкова теории на историческата философия.

Изучаването на повторимите съчетания спада към различни науки, а когато не може да се вмести в никоя — към изчисляването на вероятностите. Тук трябва да имаме предвид само направената още в началото забележка: равномерните съчетания, били те във времето или в пространството, са неравномерно пръснати в нашето ползрение. Те сякаш се противопоставят на огромното количество безформени неща.

Смятам, че биха могли да се нарекат „първоучители на човешкия разум“, ако подобно определение не носи и обратен смисъл. Във всеки случай те предлагат *верижност**. Мисълта включва известна промяна

* Тази дума не е употребена тук в математическия смисъл. Не става въпрос да вметим в даден интервал преброяма или непреброяма безкрайност от величини; става въпрос само за най-натяната интуиция, за предмети, които подсказват закони, закони, го-

и прехвърляне (например на вниманието) между наглед неподвижни по отношение на нея елементи, които тя подбира от паметта или от настоящото възприятие. Ако тези елементи са съвършено сходни или ако различието между тях се състои само в известна отдалеченост, в елементарния факт, че не се преливат един в друг, *трудът*, който трябва да положим, представлява чисто разграничение. Така правата линия ще бъде по-лесна за възприемане от всички други, защото при нея усилието на мисълта е най-малко при прехода от една точка към друга, тъй като и двете са сходно разположени спрямо всички останали точки в пространството. Иначе казано, всички нейни части са толкова еднородни, независимо колко малки си ги представяме, че се свеждат до една-единствена и неизменна: ето защо винаги изразяваме параметрите на дадена фигура в прави дължини. При по-висока степен на сложност се изисква устойчивите белези да бъдат предадени чрез периодичността, понеже тази периодичност, независимо дали се осъществява във времето или в пространството, не е нищо друго, освен възможността при определени условия предметът да се дели на взаимозаменяеми части или да се умножава.

Защо само част от всичко съществуващо може да се дели по този начин? Идва миг, когато фигурата става толкова сложна, явлението изглежда тъй ново, че трябва да се откажем от намерението да ги обхванем в цялост и от стремежа да ги изразим чрез последователни величини. Къде учениците на Евклид са застинали в своята представа за формите? На каква точка, в която се прекъсва предполагаемата верижност, са се натъкнали? Тя бележи завършека на едно изследване, което човек се изкушава да възобнови, подмамен от доктрините на еволюцията. И не иска да си признае, че границата му може да е окончателна.

Сигурно е обаче, че всички разсъждения имат за основа и цел разпростирането на верижността посредством метафори, абстракции и език. Колкото до изкуствата, те я използват по начин, за който ще поговорим след малко.

ворещи на очите. Съществуването или възможността за съществуване на подобни неща е първият факт — и не най-малко учудващият — от този порядък. — Б. а.

Стигаме до това да си представяме света като податлив на свеждане тук-там до разбираеми елементи. Понякога са достатъчни само сетивата ни, друг път прилагаме най-изобретателни методи, но пак остават празнини. Опитите ни са неудовлетворителни. И тук идва царството на нашия герой. Той притежава необикновено чувство за симетрия, което навред му поставя задачи. Всяка пукнатина в схващанията се запълва от плодове на неговия дух. Вижда се колко полезен може да бъде той. Подобен е на физическа хипотеза. Би трябвало да го измислим, но той е налице; чрез него можем да си представим универсалния човек. Един Леонардо да Винчи може да съществува в съзнанието ни във вид на понятие, без да го замъглява много-много: мечтанието за неговата мощ едва ли ще се разсее твърде бързо в смътността на думите и високопарните епитети, подпомагащи несъстоятелната мисъл. Да повярваме ли, че и самият той би се задоволил с такива миражи?

Този *символичен* ум съхранява огромна сбирка от форми, нагледна съкровищница на ходовете на природата, вечно присъстваща сила, нарастваща едновременно с разпростирането на полето и на действие. Той е съставен от множество творения, всевъзможни спомени, от способността да разпознава в необятния свят изумителен брой обособени неща и да ги подрежда по хиляди начини. Вниква в лицата, в анатомията, в машините. Знае от какво се състои една усмивка и може да я вложи във фасадата на сграда или в извивката на градинските алеи; разрошва и къдри водните струи, езиците на огъня. Ако ръката му изобразява замислени от него вражески нападения, в букети се изписват траекториите на хиляди снаряди, разбиващи крепостни стени и площади, които сам той едващо е построил и укрепил до най-малки подробности. Промените на нещата сякаш му изглеждат твърде спокойни и бавни, затова той обожаваша битките, бурите, потопа. Издигнал се е дотам, че ги съзира в механичната им цялост, долавя ги в привидната им обособеност или живот на техните съставки, в шепи хвърлен, разпилян пясък, в откъслечната представа на всеки

боец, който тръпне от съкровена страст и болка*. Той е в плахото и буйно детско телце, познава съдържаните жестове на старците и жените, простотата на трупа. Владее тайната да измисля фантастични създания, чието съществуване става убедително, понеже логиката в съчетанието на отделните части е тъй непоклонима, че вдъхва живот и естественост на цялото. Създава Христос, ангел или чудовище, като взима познатото, повсеместното, но в нов ред, използвайки илюзията и абстракцията на живописца, която дава на нещата само едно измерение, но извиква всичките в съзнанието.

От забързванията и забавянията, представени чрез съвличане на земни пластове и камъни, от масивните криви до многокатите драперии; от пушените, които се вият върху покрива до далечните дървеса, до дантелените букове на хоризонта; от рибите до птиците; от слънчевите искри по морето до хилядите огледалца в листака на брезичката; от люспите до трепкащите отблясъци по залива; от ухото и спиралата до застиналите извивки на раковината — той е в движение. Минава от раковината към вихъра на надигащите се вълни, от ципата на блатата към вените, които я охлаждат; към първичното пълзене, към течните змий. Вдъхва живот. Разточва водата около плувеца** на ленти, на пелени, запечатващи усилено на мускулите. Изобразява въздуха в браздата след чайката във вид на разчепкани сенки, на отлитащи мехурчета пяна, които навярно бликат от ефирния ѝ път и от лекото ѝ дишане и се стелят по синкавите листи на простора, по плътния, замъглен кристал на небето.

Той отново съгражда всички здания; изкушават го всички начини за съчетаване на най-разнородните материали. Използува пръснатите в пространството сводове, скелета, напрегнати куполи, дълги редици от галерии и ложи, плътни маси, които се крепят благодарение на разпределението на тежестта в подпорите; рикшети, мостове, дълбините на дървесната зеленина,

* Виж описанието на битката, на потопа и тъй нататък в „Трактат за живописца“ и в ръкописите на Института. В ръкописите от Уиндзор се виждат рисунки на бури, оръдсен обстрел и прочее.

** Рисунка в ръкописите на Института. — Б. а.

разпростираща се в атмосферата, от която черпи сокове; конфигурацията на птиците ята, отлитащи на юг в остри триъгълници, които показват, че става дума за разумни комбинации на живи същества.

Той се забавлява, одързостява се, ясно превежда на своя универсален език всичките си чувства. Позволява го изобилието на метафоричните му първоизточници. Вкусът му да изследва до безкрай съдържанието дори на най-дребната частица, на най-незначителния проявление в света обновява силата и спойката на неговото същество. Радостта му се увенчава с празнични украси и с пленителни изобретения, а когато мечтае да конструира *летящ човек*, той го вижда как се издига, за да носи сняг от планинските върхове и да го пръска по нажежената от лятното слънце градска настилка. Вълненното му се изразява чрез обаянието на прекрасни лица, леко нагънати от очертаните светлосенки, чрез жеста на смълчан бог. Омразата му познава всички оръжия, всички хитрости на изобретателя, всички тайни на стратега. Той измисля чудесни бойни съоръжения, които укрепява чрез бастиони, зидове, отбранителни дъги, канали с шлюзове, способни да осуетят начаса една обсада; и се натъквам на знаменитата италианска предпазливост от шестнадесети век при спомена, че той е построил кули, където четири отделни стълбища, разположени около една ос, разграничавали помежду им наемниците от техните пълководци и редовните от платените войски.

Той превъзнася тялото — мъжко или женско, — което се съизмерва с всичко. Чувствува неговия ръст, факта, че една роза може да бъде издигната до устните му, докато един голям явор двадесетократно го превишава със своята бликнала нагоре и после спускаща се надолу чак до къдриците му зеленина; че самото то изпълва със сияйната си форма някоя проектирана зала и вписания в нея свод или естествената площадка, по която отекват стъпките му. Дебне лекото спускане на краката, мълчаливия скелет под плътта, синхрона на вървежа, цялата игра на топлината и прохладата, галещи повърхността на кожата, плавната белота или бронза, обгърнали този механизъм. Особено го възнува лицето — озаряващо и озарено, най-особеното от всички видими неща, най-магнетичното,

най-трудното за безучастно наблюдение. В паметта на всеки човек смътно се съхраняват поне неколкостотин лица заедно с техните изменения. В неговата те са били подредени, една физиономия е произтичала от друга; една ирония от друга, една мъдрост от друга, по-малка, доброта от божественост. — по-силата на симетрията. Около очите, неподвижни точки с вечно менлив блясък, той разиграва и обтяга до върховна изразителност маската, в която се преливат сложен градеж и ясно видими под гладката кожа двигатели.

Сред множеството човешки умове неговият изглежда като едно от онези *равномерни съчетания*, за които говорих; за разлика от мнозинството умове за неговото разбиране не е нужно той да бъде свързан с други хора, упражняващи същото изкуство. Броят на неговите действия и връзките между тях го превръщат в симетричен обект, в един вид *система, завършена сама по себе си* или непрестанно усъвършенстваща се.

Той е създаден, за да доведе до отчаяние модерния човек, който още от юношеството си е обречен на някаква специалност и вярва, че трябва да я овладее до съвършенство, след като е ограничен в нея: на помощ се призовават най-разнородни методи, безчет подробности, непрестанно натрупващи се факти и теории, но те в крайна сметка само объркват търпеливия наблюдател, прилежния пребротел на съществуващите явления, индивида, сведен — не без своя заслуга, ако може така да се каже! — до дребно спомагателно пособие в сравнение с оногова; за когото тази работа е вече свършена: поета на хипотезата, строителя с аналитични материали. Първият има търпение, еднообразна насока, специалност и колкото си иска време. За него качество е липсата на мисъл. Ала вторият трябва да преодолява разделения и прегради. Неговата роля е да ги нарушава. Бих желал да предложа тук една аналогия на специалността с онези състояния на вцепенение, за които вече споменах и които възникват при по-продължителни възприятия. Но най-непоклонният довод е, че в девет десети от случаите всяка голяма новост в даден установен ред се получава чрез въвеждането на непредвидени дотогава средства и по-

нятия; след като определихме, че развоят произтича от изграждането на образи, а сетне и на език, ние не можем да избегнем следствието, че количеството такива езици, които даден човек владее, оказва особено въздействие върху броя на възможностите му да изнамира нови. Лесно би могло да се докаже, че всички умове, послужили за основа на цели поколения търсачи и опоненти и чиято трошица векове наред са подхранвали човешките схващания и човешката мания за подражание, са били повече или по-малко универсални. Имената на Аристотел, Декарт, Лайбниц, Кант, Дидро са достатъчни, за да го установим.

Сега стигаме до радостта от създанието. Ще се опитаме да защитим с няколко примера гореизложените твърдения и да покажем възможността и почти необходимостта от съвкупна дейност на мисълта в нейното приложение. Бих искал да видите колко трудно биха се постигнали особените резултати, които ще изтъкна, ако в тях не бяха вложени множество крайно странни наглед идеи.

За онзи, който никога не е бил обладан — дори насън! — от замисъла за някое начинание, което би могъл по своя воля да изостави, и от представата за едно завършено построение, което другите виждат само в зародиш; който не е познавал дори за минутка пламенния възторг и отровата на покълналата идея, задръжките, ледения полъх на вътрешните възражения и борбата между противоречивите мисли, най-силната и най-всеобхватната от които трябва да възтържеествува над възприетото и дори над най-новото; за онзи, който не е съзрял в белотата на празния лист образ, замъглен от възможности и от съжаление по всички знаци, които не ще бъдат избрани; за онзи, който не е зърнал в бистрия въздух несъществуващия още градеж, не е бил терзан до умопомрачение от изплъзватата се цел, от несигурността в похватите, от предугажданите забавяния и отчаяния, от обмислянето на последователните фази, от разсъжденията, проникващи в бъдещето и засягащи дори онова, върху което *засега* не бива да се разсъждава, нему са чужди — независимо какви знания притежава — богатството и

силата, духовният простор, който окрилява съзнателния акт на *съзиданието*. И боговете са получили способността си да *творят* благодарение на човешкия разум, тъй като този разум, откъслечен и абстрактен, може дотолкова да разпростре замисъла си, че той да стане необхватен за мисълта.

Съзиданието е процесът, който се осъществява между проекта или определена лична представа и избраните материали. Човек заменя един първоначален ред с друг, независимо какви са подрежданите предмети. Били те камъни, цветове, думи, идеи, хора и прочие, техните особености, общо взето, не изменят условията за възникване на своеобразната музика, в която — ако доразвием използваната метафора — те изпълняват единствено ролята на тембър. Удивително е впечатлението за точност и плътност, внушавано от човешките градежи — направени от съчетанието на привидно неопростими неща, — сякаш онзи, който ги е подредил, е познавал техните тайни сродства. Но изумлението надминава всякакви граници, когато установим, че в огромната част от случаите авторът е неспособен сам да си даде сметка за следваните от него пътища и е носител на сила, чиито извори сам не познава. Той никога не може да разчита предварително на успех. По какъв показател частите на една сграда, елементите от една драма, съставките на една победа стават съпоставими помежду си? Чрез какви смътни търсения може да бъде проучено сътворяването на едно произведение?

В такива случаи, за да осветлим нещата, обикновено прибегваме към инстинкта, но като че ли още не е достатъчно изяснено що е инстинкт; освен това тук би трябвало да се позовем на изцяло изключителни и индивидуални инстинкти, тоест на противоречивото понятие „унаследен навик“, в което има толкова навик, колкото и наследственост.

При положение, че съзиданието като усилие се увенчава с някакъв разбираем резултат, то трябва да ни кара да търсим обща мяра между вложените изразни средства — елемент или принцип, допустим вече със самото му осъзнаване, който може дори да има абстрактно или въображаемо съществуване. Не сме в състояние да си представим едно цяло, направено от

променливи съставки, картина или постройка с множество белези, освен като местодействие за модалностите на една-единствена *материя* или *закономерност*, чиято скрита верижност ние утвърждаваме в същия миг, в който признаем този градеж за цялост, за ограничена област на нашето изследване. Ето още веднъж психическия постулат за верижността, сравним в нашето съзнание с принципа на инерцията в механиката. Само чисто абстрактните, чисто диференциални комбинации, като например бройните числа, могат да се съставят с помощта на определени величини; нека отбележим, че те се отнасят към другите възможни градежи така, както равномерните части от света към неравномерните.

В изкуството има една дума, с която могат да се назоват всички негови форми и приумци и която с един замах премахва всички мними трудности, произтичащи от противопоставянето или сближаването му с вечно и основателно неопределената природа: думата „украса“. Нека си припомним последователно групите от криви, равномерните резки, покриващи най-древните известни предмети, контурите на вази и храмове; квадратите, спиралите, овалите и канелюрите от античността; кристалографията и пищните стени у арабите; готическите очертания и симетрии; вълните, пламъците, японските цветя от лак и бронз; във всяка епоха се установява сходство между растенията, животните и човека и усъвършенствуването на техните подобия в живописата, скулптурата. Да си припомним езика и неговата първична мелодика, разделението на словото от музиката и тяхното разгръщане, раждането на глаголите, на писмеността, на сложна *преносност* при фразите, любопитната намеса на абстрактните думи и, от друга страна, гъвкавата система от звуци, които се простират от гласа до къртенето на природните вещества, задълбочават се чрез хармонията, променят се чрез тембъра. Най-сетне, нека си дадем сметка за успоредното развитие на мисловните операции — от примитивните, породени от чувства звукоподражания, елементарните симетрии и контрасти, през конкретните понятия до метафорите, логическите съждения, формо-

образуването, обобщението и метафизическите умопостроения...

Цялата тази многообразна жизненост може да бъде оценена от гледна точка на украсата. Тогава изобретените прояви биха изпъкнали като завършени частици от времето и пространството, съдържащи различни варианти, които понякога са обособени и познати предмети, макар значението и обичайната им употреба да се пренебрегват, за да останат само тяхното подреждане и взаимовръзка. От това подреждане зависи въздействието. Въздействието е целта на украсата и чрез него творбата става механизъм за създаване на впечатление у публиката, за предизвикване на чувства и отклик към образите.

От тази гледна точка концепцията за украсата изпълнява в отделните изкуства същата роля като математиката спрямо другите науки. Подобно на физическите понятия за време, дължина, плътност, маса и прочие, които са просто еднородни стойности в изчисленията и получават индивидуалност само при тълкуването на резултатите, така и избраните предмети, подредени според търсеното въздействие, са сякаш откъснати от повечето свои качества и ги придобиват отново едва при проявата на това въздействие в непредубедения дух на зрителя. Следователно произведението на изкуството може да се изгради именно чрез абстракция и абстракцията е повече или по-малко действена, повече или по-малко определима в зависимост от това дали заимствуваните от реалността елементи са повече или по-малко сложни, нейни съставки. И обратно: именно чрез своего рода индукция, чрез породените мислени образи се оценява всяка творба на изкуството; и тази индукция трябва да бъде също тъй повече или по-малко действена, повече или по-малко *уморителна* според това дали я налага една проста плетеница върху ваза или сложната фраза на Паскал.

Художникът разполага върху една равнина своите багри, чиито граници, плътност, преливания и контрасти трябва да му послужат да се изрази. Като през прозорец на музей зрителят вижда в тях само повече или по-малко правдив образ на плът, жестове, пейзаж.

Картината се оценява по същия начин като действителността. Едни се оплакват от грозотата на фигурата, други пък са очаровани от нея; някои се отдават на многословно психологизиране, други са се втренчили в ръцете, които все им изглеждат недовършени. Факт е, че по силата на неумолимо изискване картината трябва да възпроизведе физическите и естествените условия от нашата среда. В нея, както и в света, действува притеглянето, светлината се разпространява; и постепенно в челните редици на познанието за живописата се наместиха анатомията и перспективата: смятам обаче, че най-сигурният метод за оценяване на една картина е първо да не се мъчим да разпознаваме нищо, а стъпка по стъпка да извършим онази серия индукции, която изисква едновременно наличие на цветни петна върху ограничено поле, и по този начин да се издигнем от една метафора към друга, от едно предположение към друго, за да вникнем в сюжета, а понякога просто да осъзнаем насладата, която може би ни е липсвала преди.

Мисля, че няма по-забавен пример за всеобщото отношение към живописата от знаменитата „усмивка на Мона Лиза“, към която като че ли неотменно се е лепнал епитетът „загадъчна“. На тази гънка на лицето се е паднало щастието да отприщи цялата фразеология, утвърдена в литературата на всички нации посредством термините „усещане“ или „внушение“ от досега с изкуството. Тя е погребана под купища слова и чезне зад изобилие от описания; в които отначало я назовават „смущаваща“, а накрая свършват с обичайното мъгляво описание на душата. Но тя заслужава по-трезво изследване. Леонардо не си е служил с повърхностни наблюдения и с произволни знаци. Иначе Мона Лиза никога не би била създадена. Ръководила го е постоянна проникновеност.

Във фона на „Тайната вечеря“ има три прозореца. Средният, разтворен зад Исус, се различава от другите по своя дългообразен корниз. Ако продължим кривата, ще образуваме окръжност, в чийто център стои Христос. Всички главни линии от фреската завършват в тази точка; симетрията на композицията е спрямо този център и спрямо дългата линия на общата трапеца. Тайнството, ако има такова, е да узнаем защо

подобни съчетания се оценяват като тайнствени; боя се, че то спокойно може да бъде разкрито.

Ала не в живописта ще намерим необходимия ни пленителен пример за връзката между различните дейности на мисълта. Множеството внушения, породени от нуждата да разнообразиш и запълниш една повърхност, сходството на първите подобни опити с някои природни образувания, развитието на чувствителността на ретината тук не ще намерят място, за да не отвлекат читателя към твърде безплодни умотворения. Друго изкуство, предшествуващо живописта и по-обширно от нея, ще послужи по-добре на намеренията ни.

Ще прибягна до думата „градеж“, която употребих преднамерено, за да наблегна на проблема за вмещателството на човека в съществуващия свят и да насоча ума на читателя към логиката на субекта, да му дам материален ориентир — нека тази дума сега придобие своето тясно значение. Вземаме за пример архитектурата.

Монументалната сграда (даваща облик на центъра на „идеалния град“, представящ почти цялата цивилизация) е такова сложно явление, че ние я възприемаме отпърво като декор, сякаш менлив, и част от небото, а после като пребогата структура от мотиви с височина, ширина и дълбочина, безкрайно вариращи в зависимост от перспективата; сетне като нещо солидно, устойчиво, яко, с белезите на жива твар с подчинителни връзки и снага, и накрая като машина, чиято двигателна сила е тежестта и която от геометричните понятия преминава към динамични интерпретации и към най-дълбоки прозрения в молекулярната физика, подхранвайки нейните теории и нагледни структурни модели. Именно посредством монументалната сграда или по-скоро чрез нейното въображаемо скеле, построено с оглед да се съгласуват помежду им различните изисквания — подходяща външност и стабилност, пропорции и местоположение, форма и материал — и за да хармонират всички тези изисквания, милионите ѝ аспекти, равновесията ѝ, нейните три измерения, ние трябва да възстановим напълно яснота-

та на един Леонардов ум. Той се забавлява, предвиждайки бъдещите чувства на човека, който ще обикаля постройката, ще се приближава до нея, ще се подава от някой прозорец и ще гледа; забавлява се да проследява линиите, проточващи се от върха по стените и сводовете до основата; да чувства застиналата в градежа напрегнатост, трептенията на вятъра, който ще се бори с тях; да предугажда как ще пада свободната светлина върху покрива и корнизите и как ще се разлива из залите, чиито подове слънцето ще докосва. Той ще провери и прецени какво е натоварването на горния прозоречен перваз върху подпорите, подходяща ли е арката, какви са проблемите при сводовете, наклон на стълбите, повесени сякаш от площадките; и цялото творение в крайна сметка представлява трайна, украсена, защитена маса, олекотена от стъпала, създадена, за да живеем в нея, да задържа думите ни и да изпуска дима ни.

Общо взето, архитектурата е подценявана. Схващанията за нея варират от театрален декор до доходносна сграда. Нека извикаме в паметта си понятието за градски център, за да оценим неговата широта и вникнем в сложния му чар, да си припомним безкрайността на неговите аспекти; неподвижността на едно здание е изключение; удоволствието се състои в това да го раздвижиш, местейки се из него, и да използваш всички допустими комбинации на неговите променливи елементи: колоната се завърта, дълбочините изплуват, коридорите се плъзгат, от сградата излитат хиляди видения, хиляди акорди.

(Сред ръкописите на Леонардо се среща не един никога нереализиран, многовариантен проект за църква. Общо взето, в него разпознаваме римската базилика „Свети Петър“ и при сравнението Микеланджеловият изглежда достоен за съжаление. В края на готическия период и в разцвета на възкресението на античността Леонардо се спира между тези два стила на един величав проект във византийски стил; издига купол върху други куполи — надставените издутини на кубетата са струпани около най-високото от тях, но със смелост и чиста орнаментика, каквато Юстиниановите архитекти не са познавали.)

Камъкът съществува в пространството: терминът

„пространство“ е относителен в зависимост от концепцията за желаното здание; архитектурната постройка интерпретира пространството и по доста особен начин ни навежда на хипотези за неговата природа, тъй като тя е едновременно равновесие от материали спрямо гравитацията, видимо статично цяло и — във всеки от материалите — друго съществуващо равновесие: молекулярно, почти неизвестно. Проектантът на една монументална сграда си представя отпърво нейната тежест и сетне веднага прониква в мъглявото царство на атомите. Той се сблъсква с проблема за структурата: да открие какви комбинации биха удовлетворили изискванията за устойчивост, гъвкавост и прочие, налагани от даденото пространство. Вижда се какво е логическото продължение на въпроса и как от архитектурата, общо взето, предоставена на онези, които я упражняват, стигаме до най-дълбоките теории от общата физика и механика.

Благодарение на послушното въображение свойствата на едно здание и тези, присъщи на дадено вещество, взаимно се изясняват. Пожелаем ли да си представим пространството, то в миг престава да бъде празно, изпълва се с множество различни построения и може във всички случаи да бъде заменено от насложени фигури, стига да знаем как да ги умалим до необходимия размер. Едно здание, колкото и да е сложно начертано, размножено и пропорционално умалено, ще представлява елемент от среда, чийто свойства ще зависят от свойствата на този елемент. Така ние се озоваваме в клопка и се движим сред безброй структури. Ако забелязваме как околното пространство е запълнено, тоест как е образувано, замислено, и се стараем да вникнем в условията, чието възприятие произтича от различните предмети и техните специфични качества — плат, скала, течност, дим, — ще получим ясна представа само като увеличим една частица от тези структури и я разгледаме като постройка, която, умножена, ще възпроизведе структура със същите свойства като разглежданата... С помощта на подобни представи можем да се движим безпрепятствено из такива очевидно разнородни области като тези на художника и учения и да преминем от най-постижния, дори от най-фантастичния градеж до осе-

заемия и солидни. Проблемите на създаването са обратни на проблемите на анализа и изоставянето на твърде простите понятия за състава на материята е психологическо завоевание на нашето време, не по-малко значително от зараждането на нови идеи. Овеществените блянове, както и догматичните обяснения изчезват, а науката за създаването на хипотези, имена, образци се отърсва от възприетите теории и от идолопоклонничеството пред простотата.

Изложих накратко, за което читателят или ще ми благодари, или ще ме извини, една важна според мен идея. И не бих могъл да я онагледа по-добре освен със следното изречение от съчиненията на Леонардо, в което всяка дума сякаш е натоварена със значение и изчистена дотам, че се е превърнала в основно понятие за съвременното познание за света: „Въздухът, казва той, е изпълнен с безкрайни лъчисти прави, които се пресичат и наслагват на места, но така, че никога никога не заема пробег на друга и именно те представят при всеки предмет истинската **ФОРМА** на своята първопричина (на своето обяснение).“ „L'aria è piena d'infinite linee rette e radiose insieme intersegate e intessute senza occupatione luna dell'altra rapresantano aqualunque obieto lauera forma della lor chagione.“ Тази фраза сякаш съдържа зародиша на теорията за светлинните вълни, особено ако прибавим към нея и няколко други на същата тема*. Тя очертава схемата на една система от вълни, в която всички линии ще бъдат посоки на разпространение. Но аз съвсем не държа на подобни научни пророчества, които са винаги подозрителни; хората и без това си мислят, че древните са открили твърде много. Дадена теория е значима само в своето логическо и експериментално развитие. Тук имаме просто няколко *съждения*, чийто интуитивен произход може да бъде само от наблюдението на лъчите, на водните и звуковите вълни. Цитатът е интересен със своята форма, която ни дава автентична яснота върху един метод — същия, за който

* Виж ръкопис „A. Siccome la pietra gittata nell'acqua...“, както и любопитната и жива „История на математическите науки“ от Г. Либри и „Опит за изследване на математическите трудове на Леонардо“ от Ж. Б. Вантюри, Париж, 1797 г. — Б. а.

то говорих в цялото това изследване. Тук обяснението *все още* не показва характер на мярка. То се изчерпва с подхвърлянето на образ, на конкретна мисловна връзка между явленията или, ако бъдем по-взискателни, между образите на явленията. Леонардо, изглежда, е съзнавал този вид психическо експериментирание и ми се струва, че през трите века след смъртта му методът не е бил разпознат от никого; макар всички да си служим с него — по необходимост. Струва ми се също — макар може би да отивам твърде далече, — че прословутият извечен въпрос за пълното и празното навярно произтича от съзнаването или несъзнаването на тази *образна логика*. Ние не сме способни да си представим действие, което се извършва от разстояние. Определяме го само чрез абстракция. В нашето съзнание единствено абстракцията *potest facere saltus*³. Дори на Нютон, дал на действията от разстояние аналитична форма, бе известна невъзможността те да бъдат обяснени. Но на Фарадей се падна честта да открие във физиката метода на Леонардо. След славния математически труд на Лагранж, Д'Аламбер, Лаплас, Ампер и много други той внесе удивително издържани концепции, които буквално са само продължение на наблюдаваните явления, постигнато чрез въображението; а въображението му е толкова забележително проникновено, „че идеите му могат да се изразяват с обикновени математически формули и да се сравняват с тези на професионалните математици“. В неговото съзнание *равномерното групиране* на стружките около магнитните полюси представлява модел за препредаване на едновременното „действие от разстояние“. Той *вижда* също системи от линии, обединяващи всички тела и изпълващи цялото пространство, за да *обясни* явлениято електричество и дори земното притегляне; тези силовни линии оценяваме тук като линиите на най-малкото съпротивление спрямо разбирането! Фарадей не е математик, но той се отличава от математиците само по изразяването на мисълта си, по липсата на аналитични символи. Там, където математиците виждат силовни центрове, които се привличат от разстояние, Фарадей вижда с очите на своя разум силовни линии,

* Клърк Максвел, Предговор към „Трактат за електричеството и магнетизма“. — Б. а.

пресичащи цялото пространство; там, където те съзират само разстояние, той съзира среда*. След Фарадей физиката навлиза в нов период; и когато Дж. Клърк Максвел⁴ превежда на математически език идеите на своя учител, научното въображение се изпълва с ред подобни преобладаващи представи. Изследването на средата като местодействие на електрически сили и междумолекулярни взаимодействия, чието начало постави той, и до днес си остава главното занимание на съвременната физика. Все по-голямото изискване към представянето на формите на енергията, стремежът да *видим* и, тъй да се каже, „кинетичната мания“ довеждат до появата на хипотетични конструкции от огромно логическо и психологическо значение. За лорд Келвин⁵ например необходимостта и най-неуловимите естествени явления да бъдат изразени чрез мисловна връзка, дотолкова ясна, та да може да се реализира материално; е тъй силна, че всяко обяснение му изглежда непременно завършващо с някакъв механичен модел. Такъв вид разум замества инертния, точен и вече остарял атом на Боскович⁶ и физиците от началото на века с един необикновено сложен механизъм, заимствуван от структурата на етера, който на свой ред се превръща в построение, достатъчно усъвършенствувано, за да задоволи крайно разнообразните условия, на които трябва да отговаря. За този разум не представлява никакво усилие да премине от строежа на кристала към този на камъка или желязото; в нашите колонни мостове, в симетрията на подпорите и хоризонталните греди той открива симетрията при съпротивлението на гипса и кварца срещу стягането и разсичането или, с други думи, срещу траекторията на светлинната вълна.

Подобни люде, изглежда, са предугаждали посочените методи; позволяваме си дори да разпрострем тези методи отвъд границите на физиката и смятаме, че не би било нелепо или невъзможно да се опитае да си създадем модел на верижността в нитектелуалните операции у един Леонардо да Винчи или у всеки друг разум, определен от анализа на необходимите условия...

* Клърк Максвел. — Б. а.

Хората на изкуството и неговите любители, които може би ще прелистват тези страници с надежда да открият в тях впечатления от Лувъра, Флоренция или Милано, ще трябва да ми простят настоящото разочарование. Все пак не смятам, че съм се отдалечил твърде много от тяхното любимо занимание, макар привидно да е тъй. Напротив, мисля, че докоснах главния им проблем — композицията. Без съмнение ще учудя мнозина от тях, като кажа, че подобни трудности, свързани с ефекта, обикновено се разглеждат и решават с помощта на крайно мъгляви понятия и водят до хиляди обърквания. Не един прекарва времето си в опити да промени определението за *красивото*, *живота* или *съкровено*. Но само десет минути на самовглъбяване навярно ще стигнат, за да отрече тези свои *idola specus*⁷ и да осъзнае колко безсъдържателно е свързването на едно абстрактно, вечно празно название с винаги лична, и то строго лична представа. По същия начин отчаянието на творците до голяма степен се дължи на трудността или невъзможността да *предадат* със средствата на своето изкуство един образ, който им се струва обезцветен и обезличен, щом го запечатат във фраза, върху платното или на петолинието. Бихме могли да прекараме още няколко минути в *осъзнаване*, за да установим, че е напълно илюзорно да желаш да възпроизведеш в чуждия ум фантазиите на своя собствен. Подобно начинание дори е почти неразбираемо. Тъй наречената *реализация* е всъщност въпрос за производителност, който в никакъв случай не е свързан с личния усет, с ключа, който всеки автор придава на своите материали, а само с естеството на тези материали и с духа на публиката. Едгар По, който в този смутен литературен век бе същинска умопомрачителна мълния и поетична буря и при когото анализът понякога завършва като тоя на Леонардо — със загадъчна усмивка, — заложи на психологията и на вероятните ефекти, за да въздейства на своя читател. От тази гледна точка всяко преместване на елементите, извършено, за да бъде забелязано и оценено, зависи от няколко общи закона и от специфично приспособяване, предварително определено за дадена категория умове, към които изрично се обръща; и произведението на изкуството става машина, предназначена

да вълнува и да съчетава индивидуалните плодове на тези духове. Отгатвам негодуванието, което може да предизвика подобно твърдение, съвсем отдалечено от обичайната представа за върховното; но дори негодуванието ще бъде добро доказателство за моето предположение, без да претендирам, разбира се, че настоящото писание е някакво произведение на изкуството.

Представям си как Леонардо да Винчи задълбочава тази механика, която наричаше „рая на науките“ със същата естествена дарба, която влага в измислянето на чисти и омекотени лица. И същото сияйно пространство с неговите възможни покорни обитатели става местодействие на явленията, които забавят ход, за да се превърнат в отделни творения. За него те не съдържат страсти: на последната страница от тъничката тетрадка, изписана със загадъчни писмена и с дръзки изчисления, убежище на любимото му занимание — авиацията, — помитайки с един удар своя несвършен труд, озарявайки търпението си и пречките чрез появата на висш духовен взор и упорита убеденост, той се провиква: „Голямата птица ще направи първия си полет на гърба на огромен лебед; и вселената ще изпадне във вцепенение, и всички книжини ще се изпълнят с нейната слава; хвала на гнездото, в което е родена!“ „Piglierà il primo volo il grande uccello sopra del dosso del suo magnio cecero e empiendo l'universo di stupore, empiendo di sua fama tutte le scritture e gloria eterna al nido dove nacque.“

полага и изпреварва едно реално историческо време. Като исторична същност тя е единствено съществена.

Убого и оскъдно е времето, но затова пребогат е поетът — толкова богат, че често пъти се сковава в припомняне на миналото и в търпеливо очакване на бъдещето, желаейки да спи и да сънува, захвърлен в мнимата пустош. Но той е на пост в нищото на тази нощ. Останал буден в призиването си, във висшата си самота, поетът е единственият, който осъществява истината и е верен на своя народ. Ето как ни се известява това от онази седма строфа на елегията „Хляб и вино“. В нея поетично е изказано и всичко, което тук можах да опиша мисловно:

„Приятелю, идваме късно!
Боговете живеят все още,
но някъде там, високо над нас,
в друг един свят.
Безспирно създават и сякаш нехаят
живеем ли ние,
с което щадят ни небесните.
Много. Защото не вмести ги
тесният създ на нашата мисъл
и само понявга понася човекът
божествени дарове.
Животът ни тук сън е за тях.
Но низ от заблуди помага в съня
и силни ни прави тъгата в нощта,
докато герои в златните люлки израснат,
свс мощ във сърцата,
богоподобни, както преди.
Гръмко ще дойдат от горния свят.
А мен ми се струва, добре е да спя.
Че иначе — как? —
без другари да бъда и как да очаквам,
какво да създавам, какво да говоря.
Не знам и защо са поети в убогото време?
Но те са, ти казваш, на Дионисий
светите жреци,
които навсякъде странстват във
святата нощ.“

НАЧАЛОТО НА ХУДОЖЕСТВЕНАТА ТВОРБА (В памет на Теодор Хетцер)

Начало тук означава онова, откъдето и чрез което едно нещо е такова, каквото е и както е. Това, което нещо е, това, както нещо е, ние го наричаме неговата същност. Началото на нещо е потеклото на неговата същност. Питането за началото на художествената творба пита за нейното същностно потекло. Според обичайната представа творбата произтича от и чрез работата на художника. Но чрез какво и откъде художникът става това, което е? Чрез творбата разбира се; защото това, че една работа хвали майстора си, тук ще рече: едва творбата позволява на художника да се прояви като майстор в изкуството. Художникът е начало на творбата. Творбата е начало на художника. И нито едно от двете не може да съществува без другото. Ала също така нито едно от двете не препраща себе си пряко към другото. Художник и творба съществуват в себе си и във взаимодействието си чрез нещо трето, което собствено е първото, именно чрез това, от което художникът и художествената творба имат името си, чрез художественото творчество, изкуството.

Колкото неминуемо художникът по друг начин е начало на творбата в сравнение с начина, по който творбата е начало на художника, толкова е и очевидно, че по един още по-друг начин изкуството е начало за художника и за творбата. Но може ли изкуството изобщо да е начало? Къде и как имаме изкуство? Изкуството — та това сега е само още една дума, на която вече не отговаря нищо действително. Тя би могла да важи като събирателна представа, в която ние подвеждаме единствено това, което е действително в изкуството: творбите и творците. Дори и когато самата дума „изкуство“ би трябвало да означава нещо повече от такава събирателна представа, то и тогава предполагащото с думата „изкуство“ би могло да съществува само въз основа

29 През 65-та година...
творби?

на действителността от творби и творци. Или нещата стоят обратно? Има творба и творец само дотолкова, доколкото съществува изкуството като тяхно начало?

Каквото и да е решението, питането за началото на художествената творба става проблем за същността на изкуството. Но тъй като все пак трябва да остане открито дали и как изобщо съществува изкуството, нека се опитаме да намерим същността му там, където изкуството неминуемо присъства действено. Изкуството присъства в художественото произведение. Ала какво и как прави едно произведение такова, че да е творба на изкуството?

Какво е изкуството трябва да се открие откъм творбата. Какво е творбата ние можем да научим само откъм същността на изкуството. Всеки лесно ще забележи, че сега се движим в кръг. Обичайният разсъдък изисква да се избягва този кръг, защото бил в нарушение спрямо логиката. Пък и се мисли, че какво е това изкуство, можело да се разбере чрез сравнително разглеждане, като се извлече художественото от наличните творби. Но как да сме сигурни в това, че за съответното наблюдение предполагаме тъкмо произведения на изкуството, щом не знаем предварително какво е изкуство? Така, както същността на изкуството не може да се открие със събирането на художествени белези от налични творби, така и тя не може да бъде изведена от по-висши понятия; защото и това извеждане ще има пред очи предварителни определения, които трябва да са достатъчни, за да ни се представи като такова онова, което вече сме приели за художествена творба. Събирането на белези от творби и извеждането от основоположения в случая са по един и същ начин невъзможни, а където биват упражнявани, са и самозаблуда.

И така, трябва да вървим в кръга. Това не е престо- рена принуда, не е и недостатък. Да се тръгне по този път е силата, и да се остане на този път е празникът на мисленето, при положение, че мисленето е занаят. Не само решителната стъпка от творбата към изкуството е кръг като стъпката от изкуството към творбата, но и всяка отделна стъпка от многото, които опитваме, кръжи в този кръг.

За да намерим същността на изкуството, което пре- бивава действено в творбата, нека потърсим действи- телната творба и нека попитаме творбата какво е тя и как е тя.

Всекиму са познати художествени творби. Творби на архитектурата и живописата виждаме на обществени места, в църкви и къщи. В музейни сбирки и по изложби са подбрани художествени творби от различни времена и народи. Когато гледаме тези творби в тяхната чиста действителност и не привнасяме нашите си илюзии, то е повече от ясно: Творбите са така естествено налични, както и всички останали предмети. Картината виси на стената, както виси пушка или шапка. Една картина, например онази на Ван Гог, която изобразява чифт селски обувки, пътува от изложба в изложба. Творбите се доставят – както въглищата от Рурската област или както трупите от Шварцвалд. Хьолдерлиновите химни по време на поход се редяха във войнишките раници както превързочните пакети. Квартетите на Бетовен лежат събрани в склада на издателската къща, както лежат и картофите в избата.

Всички творби притежават тази вещественост. Изоб- що биха ли съществували без нея? Но може би този достатъчно груб и външен поглед към творбата ще ни отблъсне. В такива представи за художествена творба би могъл да се движи някой бакалин или чистачката в музея. Значи ще трябва да вземем творбите така, както ги възприемат онези, които ги преживяват и харесват. Ала и многообсъжданото естетическо преживяване на- дали ще може да подмине вещното в творбата. Камен- ното е в архитектурата. Дървеното е в дърворезбата. Цветното е в картината. Звучащото е в стиха. Мелодич- ното е в музиката. Вещественото е толкова неотнимае- мо от художествената творба, че по-скоро би трябвало да казваме така: творбите на архитектурата са в камъка; резбата е в дървото; картината е в цвета; стихът е в звука; музиката е в тона. Лесно е да се каже – естествено. Но каква е тази естествена вещественост в художестве- ната творба?

Може би ще бъде излишно и объркващо да го изс- ледваме, защото художественото произведение е нещо много повече извън това веществено. Това друго, което

е в него, за-вършва истински художественото. Художествената творба наистина е нещо обработено, но тя ни казва и нещо повече, отколкото ни се казва със самата вещ *αλλο ὅτιον*. Творбата очевидно ни запознава с друго, тя откроява нещо друго; тя е алегория. Наред с обработената вещ в художествената творба се въвлича нещо друго. Такова въвличане се казва на гръцки *συμφύλλειν*. Творбата е символ.

Алегория и символ образуват рамката на представата, в чието ползрение отдавна се движи определянето на това какво е художествена творба. Всъщност това едно в творбата, което разкрива нещо друго, това едно, което въвлича нещо друго, е тъкмо вещественото в художественото произведение. Нещата изглеждат така сякаш вещественото в художествената творба е нещо като основа, в която и върху която се надгражда другото и истинското. Нима тъкмо това веществено в творбата не е онова, което художникът изработва в своето ръководство?

Ние искаме да намерим непосредствената и пълна действителност на художествената творба; защото само така ще открием в нея и истинското изкуство, действителното изкуство. Следователно най-първо трябва да доведем до зора си яснотата на това, какво е вещественото в творбата. Но затова пък ще ни трябва да знаем достатъчно ясно какво значи „вещ“. Само тогава ще ни е позволено да кажем дали художествената творба е вещ, към която се прилепва нещо друго; едва тогава ще може да се реши дали по принцип творбата е наистина нещо друго и никога само вещ.

ВЕЩТА И ТВОРБАТА

И наистина – какво е вещта, доколкото е вещ? Когато питаме така, ние искаме да опознаем вещественото битие (вещността) на вещта. Задачата е да опознаем вещността на вещта. Затова трябва да познаваме онази област, в която се среща всичко съществуващо, което ние отдавна го наричаме с името вещ. Камъкът на пътя е вещ, вещ е и буцата пръст на нивата. Чашата е вещ, вещ е и чешмата на пътя. Но как стоят нещата с мякото в чашата, с водата от чешмата? Разбира се, и това са

вещи, както вещи са и облакът в небето, тръните в полето, понесеното от есенния вятър листо и дори птиците в гората. Всичко това в действителност трябва да се нарече вещ, дори и тогава, когато понякога под тази дума попадат и такива неща, които не се явяват като изброените по-горе. Такова нещо, което само не се показва, именно „нещо в себе си“, е според Кант например целостта на света; такова нещо е дори сам Бог. Неща в себе си и неща, които се явяват, всичко съществуващо, което изобщо е, се нарича в езика на философията „вещ“.

Самолетът и радиото принадлежат днес наистина към най-свойствените ни неща, но когато ние имаме предвид онези крайни неща, които ни засягат, ние мислим за съвсем друго. Тези последни, крайни неща, са вещи, които вещаят – това са смърт и съд. Изобщо тук думата вещ означава същото, както и нещо, тоест онова, което не е изцяло нищо. Според това значение художествената творба е вещ, доколкото тя изобщо е нещо съществуващо. Все пак това понятие за вещ няма да ни помогне особено или ще ни помогне твърде малко в намерението да отграничим съществуващото като начин на битие на вещта от съществуващото като начин на битие на творбата. На всичко отгоре ние някак се свеним да кажем, че Бог е вещ. По същия начин някак се срамуваме да приемаме за вещ селянина на полето, огняра пред котела, учителя в класната стая. Човекът не е вещ, не е нещо. Наистина ние понякога казваме дори „нищо и никакъв човек“, но го казваме само затова, че по определен начин изпускаме цялостното битие на човека и смятаме, че с това определение сме изразили онова, което е образувало една невидимост – че е вещ в нещо. Ние се противим да приемем за вещи сърната в горския гъстак, бръмбарите в тревата, синурът в полето. По-скоро за нас такива неща, вещи, са напр. чукът, обувките, бравата, часовника. Но и те не са просто вещи. За такива ние смятаме само камъка, буцата пръст, парчето дърво. С други думи безжизненото в природата и в човешката употреба. Това са и нещата, които обичайно наричаме вещи.

Така ние се връщаме от широката област, в която всичко е вещ (вещ = *res* = *ens* = нещо съществуващо), към тесния кръг на чистите вещи. „Чисто“ тук веднъж

значи: чиста вещь, която си е просто такава и нищо повече; „чисто“ същевременно означава нещо в почти вече негативен смисъл, позволяващ ни да пренебрегнем тази вещь. Тези чисти неща, от които се изключват дори и вещите за непосредствено ползване, са именно вещите в собствения смисъл на думата. В какво се състои сега вещността на тези вещи? От тях трябва да се определи вещността на вещите изобщо. Определението ще ни даде възможност да открием и вещността като такава. Така въоръжени, ние ще можем да характеризираме онази почти опипваема действителност на творбите, в която след това се открива нещо друго.

Отдавна се знае, че още в древността, когато се е питало какво е съществуващото изобщо, на преден план са излизали като критерии за съществуване вещите в тяхната вещественост. Съобразно това в останалите до днес тълкувания на съществуващото ние ще трябва да се срещнем и с ограниченията на вещността на нещата. Значи ние се нуждаем само от едно: да сме сигурни в това предадено ни знание за нещата, за да избегнем безплодните усилия в собствените ни търсения. Отговорите на въпроса, какво е вещь са по някакъв начин така изплъзващи се, че почти не е останало нищо достойно за питане.

Тълкуванията на вещността са тълкувания, които господствуват по протежение на цялото западноевропейско мислене, отдавна са станали саморазбиращи се и днес са във всекидневно обръщение; те могат да се сведат до три.

Една чиста вещь е например това парче гранит. То е твърдо, тежко, протяжно, масивно, безформено, необработено, има цвят, отчасти тъмен, отчасти блестящ. Всичко, което изброихме, ние можем да видим положено някак на камъка. Тоест, ние разпознаваме белезите му. Но все пак под белег се има предвид и това, което е свойствено на камъка. Значи изброените неща са негови свойства. Тази вещь ги има. Тази вещь? За какво мислим сега, когато казваме вещь? Очевидно вещта не е вече сбор от белези, не и натрупване на свойства, чрез което вече да възниква една общност. Вещта е, както всеки мисли, че знае, онова, около което са се събрали свойствата. В такъв случай се говори за „ядрото на

нещата“. Изглежда това е, което гърците са нарекли *υποκειμενον*. За тях тази сърцевина на нещата е била напълно очевидна; тя е лежала пред погледа им като нещо пред-намерено. Белезите обаче те наричат *τα συμβεβηκота*. Под това се разбира онова, което винаги е в съответствие с пред-намереното и се среща наред с него.

Тези наименования не са обикновени съществителни. В тях говори нещо, което ние не можем да покажем. Говори гръцкият основен опит и о-пит за и на битието на съществуващото в смисъл на присъствие и при-същност. Но чрез тези определения се задвижва меродавното оттук нататък тълкувание на вещността на нещата и се установява западноевропейското схващане за битието на съществуващото. Тълкуванието започва с приемането на гръцките думи или с преминаването им в римско-латинското мислене: *υποκειμενον* става *subjectum*; *υποστασις* става *substantia*; *συμβεβηκος* става *accidens*. Този превод на гръцките имена в латинския език в никакъв случай не е останал без последствия, както обичайно се смята днес. По-скоро зад тези изглеждащи буквални и затова точни преводи, се крие едно превеждане и привиждане на гръцкия опит към друг начин на мислене. Римското мислене приема гръцките думи без съответния изначален опит за това, което те казват, приема ги без гръцкия *λογος*. С този превод започва безпочвеността на европейското мислене.

Определянето на вещността на нещата като субстанция с нейни акциденции сякаш отговаря напълно на естествения ни опит с тях. Не е чудно, че според този обичаен възглед за нещата се е оформило нашето поведение спрямо тях – именно да изискваме нещо от тях и да говорим нещо върху тях. Самото просто изречение се състои от субект, което пък е латинския превод, а това значи и претълкуване на *υποκειμενον*, и от предикат, в който се имат предвид отнетите от вещите белези. Кой би си губил времето да разсъждава върху тези прости принципни положения за връзката между неща и изречения, между строеж на изреченията и строеж на вещността? Въпреки всичко, ние трябва да попитаме: е ли строежът на простото изречение (свързването на субект и предикат) огледален образ на строежа на вещите (съединението на субстанция с акциденции)? Или пък е

вярно обратното, а именно, че току-що представеният строеж на вещите е нахвърлян според структурата на изречението?

Нима има нещо по-разбираемо от това, че човекът прехвърля своето схващане за нещата от изказванията върху строежа им към самата им природа? Това на пръв поглед критично, но все пак твърде прибързано мнение във всеки случай би трябвало да обясни как е станало възможно такова пренасяне — на строежа на изречението върху строежа на вещта — преди самата вещ да е станала видима. Въпросът, кое е първично и определящо — строежът на изречението или строежът на вещта — и днес не е решен. Дори остава съмнително дали и изобщо решим поставеният по този начин въпрос.

По принцип нито строежът на изречението ни дава мярката за строежа на вещта, нито пък последната се отразява просто в изречението. И двете — строеж на изречението и строеж на вещта — произлизат в своето различие и във взаимоотношенията си от един общ първичен извор. Във всеки случай това първо тълкуване на вещността на вещите, вещта като носител на свойства, въпреки своята обичайност не е толкова естествено, колкото се представя. Това, което ни се представя за естествено, вероятно е само навикът, свикването с една дълга обичайност, която е забравила необичайното, от което е произлязла. Ала все някога това необичайно се изправило като чуждо пред човека и е довело мисленето до почуда.

Доверието към обичайното тълкуване на вещта е обосновано единствено в мнимо. Освен това, подобно схващане за вещь (като носител на свойства) не се отнася само към чистите вещи, а важи и за всичко съществуващо. С негова помощ никога не може да се отдели съществуващото като вещь от изобщо съществуващите неща, които прекрасно могат и да не са вещи. Трезвият поглед в кръга на нещата ни казва преди всяко размишление, че това понятие за вещност на нещата не се отнася до онези вещи, които са самопроизлезли и са някак завършени в себе си. При това схващане ние имаме чувството, че твърде отдавна вещността на вещите е изнасилена и че в това насилие се е намесило мисленето, поради което все се вричат в него, вместо да се помъчат

самото мислене да стане промисляне. Ала какво търси при това определяне на същността на вещите тъкмо едно чувство, щом като единствената дума трябва да я има мисленето? Може би все пак това, което ние тук и в подобни случаи наричаме чувство или настроение, е по-разумно, а именно — по-възприемчиво, защото е по-открито към битието, отколкото всеки разум, който станал междувременно *ratio*, е и рационално изопачаване. В това отношение залитането към ирационалното, онова изчадие на непромисления разум, може да ни окаже странна помощ. Наистина обичайното понятие за вещь приляга във всяко време за всяка вещь. Въпреки това то, вместо да ги поеме, напада съществуващите неща.

А може би такова нападение не е неизбежно? Как? Сигурно тогава, когато дадем на вещта свободно поле, за да може тя непосредствено да изложи своята вещност. Всичко, което би застанало между вещта и нас като първоначално схващане и изказване, трябва да бъде преодоляно. Едва тогава ще си пред-оставим недокоснатото присъствие на вещта. За това непосредствено среждане на вещта ние не се нуждаем нито от специални изисквания, нито от съответни нагласи. Срещата се случва сама. Тя се случва в това, което ни носи зрението, слухът, допирът, възприемането на цветовете, звукът, твърдостта, грапавостта; тъкмо в това вещите ни допират изцяло в буквален смисъл, те опират тялото ни. Вещта е *αἰσθητόν* — тоест това, което се дава чрез възприятията в отделните сетива и в сетивността. Съобразно това традиционно по-нататък ще стане онова обичайно понятие за вещь, според което тя не е нищо друго освен единството на многообразието, дадено в сетивата. А дали това единство се схваща като сбор, цялост или просто като образ, не променя нищо в основната характеристика на това понятие за вещь.

В наши дни това разбиране на веществеността е станало толкова правилно и доказуемо, колкото и предишното. От своя страна, само това вече е достатъчно, за да се усъмним в истинността му. Размислим ли изцяло за онова, което търсим — какво са вещите — то тогава това понятие за вещь отново ще ни остави безпомощни. Ние никога не възприемаме, както то предпо-

лага, в явяването на нещата най-напред и собствено напорът, съвкупността от усещания, например тонове, шумове, а чуваме свистенето на вятъра в комина, моторите на самолета, различаваме непосредствено шума на колите и даже можем да кажем: това е „Мерцедес“, оня е „Адлер“. На нас много по-близки и привични са самите неща, а не усещанията за тях. Ние чуваме как се затваря вратата у дома, но никога не чуваме акустичните усети или пък чистите шумове. За да чуем един чист шум, ние не трябва да чуваме нещата, а някак трябва да отделим ухото си от тях, сиреч длъжни сме да чуваме абстрактно.

Всегла описаното понятие за вещь не присъствува вече толкова нахвърлянето към нещата, а много повече хиперболизираният опит вещьта да се доведе до самите нас в една възможно най-висша непосредственост. С една вещь това никога не може да се постигне, посочим ли за нейна същност чувствено възприетото. Докато първото тълкувание на вещьта постепенно я отделя от тялото ни и я запраща твърде далеч, то второто я опира твърде плътно до него. И в двата случая вещьта изчезва. Ето защо би било добре да бъдат избегнати преувеличенията на двете тълкувания. Вещта трябва да бъде оставена сама в своята успокоеност. Тя трябва да се вземе в собственото ѝ постоянство. Изглежда, че това се постига в третото тълкуване, старо колкото вече споменатите.

Това, което дава постоянството и вещьността на нещата, което също причинява и начина на сетивното им явяване, цветовото, тоналното, твърдото, масивното и т.н., е именно вещественото в нещата. В това определяне на вещьта като вещество (*υλη*) вече е положена формата (*μορφη*). Постоянното в едно нещо, неговата консистенция, се съдържа в това, че едно вещество е облекено в определена форма. Вещта е оформено вещество. Това разбиране на вещьта се позовава на непосредствената видимост, с която една вещь стига до нас чрез своя облик (*eidos*). В този синтез от вещество и форма най-сетне е намерено понятието за вещь, което с еднаква сила важи както за природните, така и за изкуствено произведените неща.

Това понятие за вещь ни дава възможността да отговорим на въпроса за вещественото в художествената творба. Вещественото в творбата очевидно е вещество, от което тя е направена. Веществото е подложката и полето за художественото оформяне. Това сякаш просветляващо и познато твърдение бихме могли да го дадем още в началото. Защо ни трябваше да се губим из иначе също така валидните до днес понятия за вещь? Просто защото ние не се доверяваме и на това понятие за вещь, според което тя ни се представя като оформено вещество.

Но има в областта, в която сега би трябвало да се движим, не е валидна тъкмо понятийната двойка „вещество – форма“? Естествено. Различаването между вещество и форма и то в най-различни одежди чисто и просто е понятийната схема за всяка теория на изкуството и за всяка естетика. Това неоспоримо положение обаче нито доказва, че разделението между вещество и форма е достатъчно обосновано, нито пък показва, че то принадлежи изначално към областта на изкуството и художествените творби. Също така тук може да се добави, че областта, в която тази понятийна двойка важи, отдавна се е разпротряла далеч извън рамките на естетиката. Форма и съдържание са понятия за всяко нещо в света и под тях може да се подведе всичко и всякога. Предостави ли се формата на рационалното, а на ирационалното – веществото, вземе ли се рационалното за логическото, а ирационалното – за алогическото, обвърже ли се с понятийната двойка „форма – вещество“ още и субект-обектното отношение, то тогава представата разполага с една понятийна механика, на която нищо не може да се оприе.

Но ако наистина така стояха нещата с разликата между вещество и форма, как би трябвало с нейна помощ да схванем особената област на чистите вещи в различието им от всичко съществуващо? Все пак тази характеристика според вещество и форма може би губи определящата си сила само когато я свеждаме до общовалидност и изпразваме от съдържание тези понятия. Така е, но това предполага, че ние знаем в коя област от съществуващото тя изпълнява истинската си определяща роля. Че това става само в областта на

чистите вещи, досега е чисто предположение. Подчертаването на безразборната употреба на тази понятийна структура в естетиката по-скоро би могло да ни наведе на мисълта, че вещество и форма са собствено определения на същността на художествената творба и едва оттук са били върнати към вещите като техни определения. Къде е началото на тази структура – във вещността на нещата или в сътвореността на художествената творба?

Застиналият в себе си към гранит е нещо веществено в една определена, пък била тя и сурова форма. Тук „форма“ означава пространствено-местното разделяне и подреждане на веществените части, което има за следствие един особен откъс от действителността – именно този към гранит. Но също така стоящо във форма вещество е чашата, брадвата, обувките. Тук дори формата като откъс собствено не е следствие на разпределяне на материал. Напротив, формата определя нареждането на веществото. И не само това: тя предписва всяка особеност и избор на веществото – не пропускаем за чашата, достатъчно здрав за брадвата, не пропускаем, здрав и същевременно гъвкав за обувките. Наличното тук преплитане на вещество и форма се води освен това предварително и от представата за какво служат чашата, брадвата и обувките. Тази служба на съществуващото във вида му на чаша, брадва, обувки никога не се посочва и никога не се определя допълнително. Но тя не е и нещо, което витае някъде извън тях като цел.

Служенето е онази основна черта, от която ни гледа, тоест осветява, и с която всъщност присъествува това съществуващо и тъкмо така е това съществуващо. В тази служба се основават както даването на форма, така също и предварително даденият от нея избор на вещество, а с това – и господството на структурата от вещество и форма. Съществуващото, което попада под нея, е винаги резултат на едно действие. Произведението се приготвява като вещь за нещо. Съответно, вещество и форма като определения на съществуващото са възлечени в същността на вещта. Това име „вещ“ именува собствено про-из-веденото за употреба и неговия начин да е нещо за нещо. Вещество и форма в никакъв случай

не са първични определения на вещността на чистите вещи.

Една вещь, например като обувката, постоянствува като нещо завършено в себе си, както и чистата вещь, но тя няма в себе си оня собствен начин на самопокъляване, както го има гранитният блок. От друга страна, вещта вещае за своето родство с художествената творба, доколкото е про-из-ведение от човешка ръка. Но пък художественото произведение чрез своето самодостатъчно присъствие прилича по-скоро на самопокълялото и за нищо непредназначено нещо. Независимо от това, ние не причисляваме художествените творби към чистите вещи. Вещите, които ползваме, са ни най-свойствени и те единствени в собствен смисъл на думата са такива – вещи. Така вещта само донякъде е вещь, доколкото е определена от вещността и все пак е нещо повече – служи. Същевременно тя донякъде е и художествена творба – вещае, но все пак е по-малко от нея, защото ѝ липсва нейната самодостатъчност. Вещта има своеобразно междуместие всред мястото на чистите вещи и творбите, при предположението, разбира се, че ни е позволено такова едно преднамерено среждане. Ала структурата „вещество – форма“, чрез която най-напред се определя битието на вещта, с лекота се дава и за непосредствено разбираемо устройство на всичко съществуващо, просто защото тук съучаства оформящият нещата човек – именно в начина, по който една вещь стига до битието си. Доколкото вещта заема междуместията сред чистата вещь и творбата, дотолкова е лесно с помощта на нейното битие (структурата „вещество – форма“) да се схване не само съществуващото в облика му на определена вещь, но и самите чисти вещи, творбите и най-накрая – всичко съществуващо.

Склоността да се взима конструкцията „вещество – форма“ за устройството на всичко съществуващо получава освен това и един особен подтик, който предварително ни представя чрез една вяра, именно библейската, целостта на съществуващото като сътворено, а това ще рече – завършено. Философското тълкуване на тази вяра наистина може да ни увери, че всяко творческо действие на Бога ние сме длъжни да си го представяме по-различно от работата на един занаятчия. Но дори и

в този случай, когато същевременно или предварително вследствие на едно верско предопределение томистката философия излага Библията и мисли *ens creatum* откъм единството *materia – forma*, то тогава самата вяра е претълкувана от позицията тъкмо на една философия, чиято истинност почива в нескритостта на съществуващото; нескритост, притежаваща друг изглед, различен от мисления във вярата свят.

Затова основаващата се на вярата мисъл за творчеството може да загуби сега своята ръководна сила за знанието по отношение на съществуващото в цялост. И въпреки това, може да ни остане само някога зачекнатото, освободеното от чуждата ни философия на теологическото тълкуване за всяко съществуващо действително съзерцаване на света според вещество и форма. Това е станало в прехода от Средновековието към Новото време. Неговата метафизика почива на ярко изпъкващата средновековна конструкция „форма – материя“, която все още само на думи напомня за скритата същност на *eidos* и *ύλη*. По този начин разбирането на вещта според двойката вещество и форма, все едно дали си остава средновековно или става кантианско-трансцендентално, придобива своята обичайност и саморазбираемост. Ето защо то не по-малко от споменатите две тълкувания за вечността на вещите представлява едно насилие над тяхното битие. Същността на нашата задача се открива вече щом наречем собствено нещата „чисти вещи“. Това „чисти“ означава, че тук имаме очистване на погледа от характерните за вещта служба и оформеност според нея. Чистата вещь е такъв вид вещь, какъвто го имаме в разголено вещно битие. Битието на вещта се състои в това, което остава трайно. Но този остатък не е собствено определен в своя битиен характер. Въпросът е в това, дали е възможно по пътя на абстрахирането от всичко вещно в смисъл на служещо, нещо, все някога да се появи вечността на вещите. Така и третият начин на тълкуване на вещите, оня който върви по линията на конструкцията вещество и форма, ни се представя като насилие над вещите.

Трите приведени начина за определяне на вечността разбират вещта като носител на свойства, като единство на чувственото многообразие, като оформено ве-

щество. По протежение на постоянно случващата се истина за съществуващото споменатите изложения са се преплели едно с друго – нещо, което сега сме преодолели. В това преплитане изложените схващания са се подсилили дотолкова, че всяко от тях важи по еднакъв начин за чиста вещь, за произведена вещь, за художествена творба. Така от тях изниква начинът на мислене, според който ние не мислим вече специално за чисти неща, вещи и творби, а мислим изобщо за съществуващото в цялост. Този по същество стар и отдавна обичаен начин на мислене обгръща всеки непосредствен опит за съществуващото. Обгръщането привързва мисленето към битието на всяко съществуващо. Така се стига дотам, че господстващите понятия за нещата ни препречват пътя към тяхната вечност също толкова добре, колкото и към вечността на вещата вещь, а най-добре и в действителност – към изкусността в творбата.

Това положение е основанието, което направи необходимо да се запознаем с тези схващания за вещта, за да можем в това знание да осмислим не само собствения им произход и безгранично разпростиране, но и най-вече – мнимостта на тяхната саморазбираемост. Това знание е още по-необходимо тогава, когато се осмеляваме да видим и изкажем веществеността на вещта, вещостта на вещта и изкусността на творбата. Затова сега е нужно само едно: чрез отдалечаването ни от предположенията и свръх-понятията на оня начин на мислене да оставим вещта в спокойствието на нейното битие на вещь. Какво изглежда по-лесно от това – да оставим съществуващото само като съществуващо, което то е? Или пък с тази задача ние стигаме до най-трудното, поне когато едно такова намерение – да оставим съществуващото каквото е – представлява противоположността на онова безразличие, което обръща гръб на съществуващото за сметка на едно непроверено понятие за битие? Ние трябва да се обърнем към съществуващото, да мислим за самото него в неговото битие, но същевременно да го оставим да почива в неговата същност.

Това напрежение на мисленето сякаш среща най-голяма съпротива при определянето на веществеността на вещите; защото къде другаде може да се крие осно-

ванието за несполуката на споменатите опити? Неявяващата се вещност се използва на естеството на мисленето. Или тази оттегленост на чистата вещ, тази нейна към-нищо-ненасоченост, трябва да принадлежи тъкмо към вещността ѝ? Не трябва ли тогава именно тази отчужденост и затвореност в същността на вещта да стане близка на едно мислене, което се опитва да мисли нещо? Ако работите стоят така, то тогава на нас ще ни е отказано да се движим силно по пътя към вещността на нещата.

За това, че вещността на нещата може да се изкаже особено трудно и рядко, имаме неоспорими свидетелства във вече намекнатата история на нейното тълкуване. Тази история се покрива със съдбата, по силата на която западноевропейското мислене е измисляло досега битието на съществуващото. Разбира се, сега ние не само установяваме това. В тази история ние виждаме същевременно и едно указание. Нима е случайно, че от тълкуванията на вещите, особена сила е придобило тъкмо това, което върви по линията „вещество – форма“? Това определение за вещите произтича от тълкуването на вещното битие на вещта. Съществуващото веща вещ, по особен начин е най-близко на представите на човека, защото придобива биването си чрез нашето собствено участие. Това така близко ни в битието си съществуващо, вещта, има същевременно едно своеобразно междуместие сред чистата вещ и творбата. Ние ще следваме това указание и ще търсим най-напред вещостта на вещта. Може би оттук до нас ще достигне и нещо за веществеността на вещите и за изкусността на творбата. Ние трябва само да избегнем прибързаността да направим нещата и творбите разнovidности на вещите вещи. Ние ще се абстрахираме от възможността, която ни говори, че още в начина, по който съществува една вещ, са налични исторически предопределения и разлики. Но кой е пътят, водещ към вещостта на вещта? Как трябва да научим какво в действителност е една вещ? Необходимото ни сега движение очевидно трябва да страни от ония опити, които веднага водят със себе си набезите на обичайните тълкувания. Затова ние можем да се подсигуририм най-добре, когато просто опишем

една вещ без помощта на каквато и да е било философска теория.

Нека вземем например една обикновена вещ: чифт селски обувки. За описанието им ние не се нуждаем от специално наличен чифт от тази най-обичайно употребяема вещ. Всеки знае какво са обувки. Но тъй като все пак става дума за едно непосредствено описание, ще е добре да улесним онагледяването си. Затова ни стига и една рисунка. Избираме например познатата картина на Ван Гог, който много пъти е рисувал точно такива обувки. Какво чак толкова може да се види тук? Нали всеки знае какво е обувка? Ако не са точно дървени или плетени, обувките се състоят от подметка и кожа, съшити с конци и скрепени с пирони. Някои обувки имат и налчета. Тази вещ е веща за ходене, тя служи на краката. Според службата – дали са за полска работа или за танци – обувките се правят от различно вещество и имат различна форма.

Тези точни данни просто обясняват това, което всички знаем. Вещното битие на вещта се състои в нейната използваемост – вещта служи, вещта е веща. Но как стоят нещата със службата? Схващаме ли ние с нея вещостта на вещта? Не трябва ли, за да успеем изобщо да я схванем, да разгледаме вещата вещ тъкмо когато служи? На полето селянката е с обувките. Едва тук те са това, което са. Те са толкова по-истински, колкото по-малко по време на работа тя мисли за тях, колкото по-малко ги гледа или усеща. Тя стои в тях и ходи с тях. Така те наистина служат. В тази употреба на вещта трябва да срещнем нейната вещост.

Но това значи, че доколкото изобщо си представяме чифт обувки или ги съзерцаваме на картината само като нарисувани, неупотребими, ние никога няма да разберем какво в действителност е вещното битие на вещта. В картината на Ван Гог ние даже не можем да установим къде изобщо са тези обувки. Около чифта селски обувки няма нищо, на което и към което те биха могли да принадлежат; само едно неопределено пространство. По тях няма дори и кал от нивата или пътя в полето, което все пак би могло да ни насочи към употребата им. Чифт селски обувки и нищо повече. И все пак.

От тъмния отвор на събутите обувки ни гледа втрещено мъката на стъпките в усилената работа. В спечената тежест на обувките застива бавният ход през проснали-те се и винаги еднакви бразди на нивата, над която се носи суровият вятър. По кожата им лежи влагата и плодородието на земята. Под подметките се промъква самотността на пътя в полето, пресичащ припадащата вечер. В обувките шепти глухият повик на земята, тихият дар на зрялото зърно и необяснимата спокойна тъга в пустинната угар на зимното поле. От тази вещ, прости селски обувки, струи смиреният страх за сигурността на хляба, безмълвната радост от победената нужда, тревожното очакване на идващото раждане и трепетът от витаещата смърт. На земята принадлежи тази вещ и е приютена в света на селянката. Из тази приютена при-над-лежност кълни към своето спокойствие вещаещата вещ.

Но може би само ние виждаме всичко това в картината. Селянката – тя просто си носи обувките. Но де да беше това нейно носене така просто! Колкото и често да оставя тя по здрач настрана обувките след усилената, но здрава умора, колкото и често да посяга към тях в зори, колкото и често да минава покрай тях, незабелязвайки ги в празничния ден, тя знае без всякакво наблюдение и съзерцание всичко това, което изброихме. Вещното битие на вещта наистина се състои в това, за което вещта служи. Но то самото почива в пълнотата на същностното битие на вещта. Това ние наричаме „доверяване“. Благодарение на него селянката е допусната в мълчаливия зов на земята, по силата на това доверяване на вещта тя има ясен свят. Свят и земя за нея са нещата, които я придружават в живота ѝ, те съществуват само така тук: във вещта. Ние казваме „само“ и лъжем; защото едва доверяването на вещта придава на света свойствената му откритост и осигурява на земята свободата на постоянното ѝ самопораждане.

Вещното битие на вещта, прозрачното доверяване, събира в себе си всички неща – всяко според неговия облик и разпростиране. Това, че вещта служи, е следствие само на същностната ѝ прозрачност. Тя израства в нея и без нея вещта би била нищо. Отделната вещ се употребява и изчерпва; но ведно с това и самото изпъл-

зване влиза в употреба, шлифова се и става обичайно. Така вещното битие обеднява, пропада и става чиста вещ. Такова обедняване на вещното битие е загуба на доверието. Но тази загуба, на която дължим натрапчиво скучната обичайност на вещите, с които боравим, е само един предвещаващ свидетел за изначалната същност на вещното битие. Изчерпаната обичайност на вещта тогава изпъква като единствен и изключителен начин на явяване на собствения ѝ вид битие. Така се явява само все още разголено онова, за което вещта служи. То ражда илюзията, че началото на вещта лежи в чистата направа, която дава форма на едно вещество. Но независимо от това, вещта продължава да пътува към своето истинско вещо битие. Вещество и форма и разликата между тях имат много по-дълбоки корени и начала.

Спокойствието на успокоената в себе си вещ се крепи в доверяването. Тук виждаме най-напред какво наистина е вещ. Но ние все още нищо не знаем за това, което преди всичко търсим, не знаем нищо за вещността на вещите. Най-сетне ние не знаем и онова, което всъщност търсим. А ние търсим изкусността в творбата в смисъл на произведение на изкуството. И все пак без да искаме, някак покрай другото, не сме ли научили нещо досега и за сътвореното битие на творбата, за изкусното?

Открихме вещното битие на вещта. Но как? Не чрез описание и обяснение на действително наличната вещ „обувки“; не чрез изследване на процеса по направата им; както не и чрез разглеждането на тук и там действителната употреба на обувките, а само чрез това, че ние вземем за пример картината на Ван Гог. Тя ни проговори. В близостта с творбата ние бяхме някъде другаде, много по-далеч оттук, където обичайно пребиваваме.

Художествената творба ни научи какво наистина са обувките. Би било най-лоша самозаблуда, решим ли да смятаме, че нашето описание като една субективна работа е обрисувало всичко по горния начин и след това го е натрапило на обувките. Ако има нещо тук все пак проблематично, то е само това, че ние сме научили твърде малко в близостта си с творбата и че сме изказали наученото твърде грубо и непосредствено. Преди

всичко творбата не служеше, както най-вече би могло да изглежда, единствено за по-добро онагледяване на това какво е една вещ. Много повече едва чрез творбата и само в творбата вещното битие на вещта стига собствено до своя истински изглед.

Какво става тук? Какво твори в творбата? Картина на Ван Гог е разтварянето на това какво наистина е една вещ, един чифт селски обувки. Това съществуващо излиза в нескритостта на своето битие. Нескритостта на съществуващото е наречена от гърците *αληθεια*. Ние казваме „истина“ и съвсем малко мислим при тази дума. В творбата, когато в нея се случи откриването на съществуващото каквото е и както е, твори случващата се истина.

В произведението на изкуството истината за съществуващото е положена на дело. „Полагане“ тук значи довеждане до трайност, застиналоост. Едно съществуващо, чифт селски обувки, застива на дело в творбата, в светлината на своето битие. Битието на съществуващото влиза в постоянството на своята видимост.

Тогава същността на изкуството би била: полагане на истината за съществуващото в творба. Но досега изкуството е имало работа все пак с красивото и с красотата, а не с истината. Онези изкуства, които раждат творби, за разлика от изкуствеността в занаятите, даващи ни вещи, се наричат изящни изкуства. В изящните изкуства изящна е не изкуствеността, а изявата на красивото. Истината по традиция принадлежи, напротив, към логиката. За естетиката обаче е запазено красивото.

Но не става ли така, че с положението „изкуството е полагане на истина в творба“ да се съживява щастливо преодоляното мнение, че изкуството е подражание и отразяване на действителността? Пресъздаването на наличното във всеки случай изисква съответствие на съществуващото, съизмерване със същото; в Средновековието на това са му казвали *adaequatio*; още Аристотел говори за *ομοιωσις*. За същност на истината отдавна се приема съответствието със съществуващото. Но имаме ли предвид тогава, че картината на Ван Гог отразява наличен чифт обувки и е творба само затова, защото това му се е отдало? Смятаме ли, че картината е взела

от действителното един образ и го е превърнала в продукт на художествената продукция? В никакъв случай.

И така, в творбата става въпрос не за пресъздаване на някакво налично, особено съществуващо, а напротив – за пресъздаване на всеобщата същност на нещата. Но къде и как съществува тогава тази всеобща същност, за да може после да се съгласуват с нея художествените творби? С какво същност на кое нещо трябва да се съгласува един гръцки храм? Кой би могъл да предположи невъзможното, а именно, че в такава творба на архитектурата е отразена идеята за храм? И въпреки това, в такава творба, щом е творба, на дело е положена истината. Или нека си спомним за Хьолдерлиновия химн „Рейн“. Какво е предзададено тук на поета и как му е предзададено, та да може той да го пресъздаде в стих? Дори и да би могло в случая с този химн и с други подобни стихотворения очевидно да се откажем от мисълта за съотразителното отношение между нещо действително и художествената творба, то чрез една творба от типа на тази, която ни показва стихотворението на К.Ф.Майер „Римският водоскок“ отлично ще се потвърди мнението, че творбата в действителност отразява.

Римският водоскок

*Изскача струя-лъч, залива
тя мраморния светъл кръг,
а той, препълнен, се отлива
във втори, който дава път
на нови приливи отвъд стените –
в трета чаша, която струите поема
и пуска ги така богато.
За да почине. И да вземе.*

Тук нито е изобразен поетично един действителен водоскок, нито пък е пресъздадена всеобщата същност на римския. Но делото на истината е положено в творбата. Но коя истина се случва в творбата? Може ли изобщо истината да се случва и така да е исторически случай? Истината, казват, е все пак нещо безвремево и надвремево.

Ние търсим действителността на художествената творба, за да намерим действителното изкуство, което пре-

бивава в нея. Като най-първа действителност в творбата се разкри вещната ѝ основа. За да схванем обаче тази вечност, традиционните понятия за вещ са недостатъчни; защото самите те изопачават същността на вещността. Господстващото понятие за вещ, вещта като оформено вещество, първично не е изведено от същността на чистата вещ, а от тази на вещата вещ. Също така беше показано, че вещото отдавна има своеобразно предимство при тълкуване на съществуващото. Независимо от това, неосмисленото по същество предимство на вещото битие ни даде повод отново да поставим въпроса за вечността, сега вече чрез избягване на обичайните тълкувания. Какво е вещата вещ ние можахме да кажем благодарение на една творба. Така на бял свят, нищо че някак случайно и покрай другото, дойде онова, което се твори в творбата: откриването на съществуващото в неговото битие: събитието „истина“. Но щом сега действителността на творбата не може повече да се определя чрез нищо друго, освен чрез това, което се твори в нея, как стоят нещата с нашето намерение да открием действителната художествена творба в нейната действителност? Напразно се лутахме докато предполагаме най-напред действителността на творбата в една вещна основа. След това лутане сега стоим пред един забележителен резултат, ако изобщо това може да се нарече резултат. Виждаме нещо двойствено:

Първо: средствата да схванем вечността в творбата – господстващите понятия за вещ – са недостатъчни.

Второ: това, с което ние искахме да схванем най-близката действителност на творбата – вещната ѝ основа – като такава не принадлежи към творбата.

Когато се абстрахирахме от творбата като такава, ние непредпазливо я приехме за вещ, на която освен това ѝ приписахме и една надстройка, където трябва да се съдържа художественото. Но творбата не е вещ, която между другото е накичена с една естетическа ценност, залепена някак на нея. Творбата е толкова малко вещ, колкото и чистата вещ е веща вещ; вещата вещ разкрива собствения си вещ характер, когато може да служи и да се обработва.

Значи нашата постановка на въпроса за творбата е несигурна, тъй като досега ние питахме не собствено за

нея, а донякъде за това какво е вещ, донякъде за това какво е веща вещ. Тази постановка, която най-напред развихме, не беше собствено постановката на нашия въпрос. Така поставя въпросът естетиката. Начинът, по който тя разглежда предварително художествената творба, робува на традиционните тълкувания за всичко съществуващо. И не разколебаването на тези обичайни постановки на въпроса е същественото. Това, за което става дума тук, е само първото отваряне на очите ни, че творенето в творбата, вещото във вещта, вечността в чистата вещ ще се доближат до нас едва тогава, когато мислим битието на съществуващото. Ето защо е необходимо най-напред да се преодолеят ограниченията на саморазбираемостта и да се оставят встрани обичайните понятия. Затова трябваше да вървим по обиколен път. Но същевременно това е пътят, който може да ни доведе до определянето на това какво нещо е творбата. По този път не бива да бъде отхвърляна вечността на творбата; но тази вечност трябва да бъде мислена откъм творенето, щом като тя вече принадлежи към сътвореното битие на творбата. Поставят ли се така нещата, то тогава пътят към определянето на вещната действителност на творбата ще върви не през вещта към творбата, а през творбата към вещта.

Художествената творба разкрива по собствен начин битието на съществуващото. Това разкриване в творбата е събитие, тоест откриване, тоест събитието на истината на съществуващото. В художествената творба на дело се полага истината на съществуващото. Изкуството е полагане на истината. Какво собствено е истината, която понякога съ-битува като изкуство? Какво е това събитийно полагане?

ТВОРБАТА И ИСТИНАТА

Началото на художествената творба е изкуството. Но какво е изкуство? Изкуството е действително в художествената творба. Затова ние най-напред ще търсим действителността на творбата. В какво се състои тя? Художествените творби показват постоянно, дори това да става по различен начин, една вечност. Опитът да разберем този характер с помощта на обичайни поня-

тия за вещь се осуети. И то не защото тези понятия не обхващат вещността, а защото изнасилват предварително творбата с въпроса за вещната ѝ основа, чрез което вече е зазидан достъпът до битието на творбата. Каква е вещността ѝ, никога не може да се открие, докато не е показано чистото пребиваване на творбата в себе си.

Ала винаги ли е достъпна творбата сама по себе си? За да се случи това, би било необходимо да извлечем творбата от всички отношения към онова, което е друго, за да остане успокоена тя сама в себе си. Това обаче е и най-интимният стремеж на художника. Творбата трябва да бъде оставена чрез него в едно чисто самопребиваване. Тъкмо в голямото изкуство, а само за него тук става дума, художникът остава по отношение на творбата си като нещо безразлично, почти като едно самоунижаващо себе си прехождане във възходането на творбата към битие.

Така самите творби стоят и висят в сбирки и изложби – без твореца. Но дали и тук те са сами в себе си? Или са по-скоро предмети на едно предприятие, наричано изкуство? В него творбите стават достъпни средства за задоволяване на обществения или индивидуален художествен вкус. За творбите се грижат разни служби. Покрай тях се въртят, търсейки работа, познавачи на изкуството и художествени критици. За покупко-продажбата им се грижат търговци и рекламни агенти. Изследванията по история на изкуството правят от творбите предмет на една наука. Но творби ли ни срещат в това боравене с тях?

„Ериниите“ в Мюнхенската сбирка, „Антигона“ на Софокъл в най-доброто и критично издание като творби, каквито безспорно са, са изтръгнати от същностното им място. Тяхната ценност и впечатляваща сила може пак да си е голяма, запазването им така може да е още по-добро, гълкуването – още по-сигурно, но пренасянето им в сбирките или в книгите ги е откъснало от техния свят. Дори и когато се помъчим да осуетим такива премествания на творбите, например когато видим храма в Паестум на мястото му, или Бамбергската катедрала на площада, то и тогава светът на срещнатите творби се е разпаднал.

Оттеглянето им от света и разиръсването им из света никога повече не могат да бъдат спряни. Творбите вече не са това, което са били. Наистина те са тези, които познаваме, но по същество са про-съществували. Като про-съществували те са ни подхвърлени от традицията и са запазени. Оттук нататък те ще останат все такива предмети. Тяхното противостоене спрямо нас като предмети наистина е следствие на някогашното им постоянство, но то вече не е пребиваване. Постоянството е избягало от тях. Всяко предприемачество в изкуството, дори да бъде то безкрайно префинено и да прави всичко само в полза на творбите, винаги стига най-много до предметното битие на творбата. Но не това е нейното битие.

Тогава остава ли една творба все още такава, когато стои извън всяко отношение с други неща? Не принадлежи ли към творбата това, че тя стои в отношения? Разбира се, така е; остава само да се попита – в какви?

Към какво принадлежи творбата? Творбата като творба принадлежи единствено към областта, където разкрива самата себе си. Защото сътвореното битие на творбата съществува и просъществува само в такова разкритие. Ние казахме, че в творбата се твори случването на истината. Опит да се изрази това схващане бе примерът с картината на Ван Гог. По отношение на този опит дойде въпросът, какво е истина и как би могла да се случи истината.

Сега ние о-питваме питането за истината с оглед на творбата. За да ѝ стане близко това, което стои в питането, отново ни е необходимо онагледяване на една видимост: случването на истината в творбата. За този опит преднамерено е избрана една творба, която не се отнася към изобразителното изкуство.

Един строеж, един гръцки храм не отразява и не изобразява нищо. Той просто стои тук, сред насечената скалиста долина. Строежът обгражда лика на Бога и го пропуска от тази обител през откритата колонна зала навън – в просветлено пространство. Чрез храма Богът пребивава в храма. Това присъствие на Бога е безгранично разпростиране на едно свято място. Храмът и околността му не изчезват в неопределеността. Сътвореният храм запълва и ведно с това събира около

себе си единството на пътищата и пътеките, чрез които на човешкото същество е представен лик на неговата предначертана орисия – раждане и смърт, порок и благочестие, победа и слабост, твърдост и упадък. Траещата широта на тези открити предначертания е светът на един народ с история. От нея и в нея той се връща към себе си при осъществяването на своето предопределение.

Спокойно стои строежът на скалата. Тази успокоеност на творбата изважда от скалата тъмнината на нейната безформена и за нищо непредназначена, ненатрапчива основа. Строежът стои твърдо срещу стремоглавия вятър и в този строеж показва силата на самия вятър. Отблясъкът на гладкия камък, привличащ се само под зарите на слънцето, води до при-видността светлината на деня, широтата на небето, здрача на нощта – така тях вече ги има. Видимата му снага довежда до видимост невидимия въздух. Непокосимостта на сътвореното стои срещу морския прилив и така от спокойствието извайва бушувашото. Дървото и тревата, орелът и бикът, змията и совата намират своя превърнат образ и се виждат такива, каквито са. Това произлизане или възникване – като едно или много – гърците са го наричали най-напред *φύσις*. Същевременно то осветява онова, върху което човек основава дома си, обитаването си. Ние го наричаме Земя. От това, което тук значи думата, трябва да бъдат отстранени както представите за една насипана някак материя, така и астрономическите представи за една планета. Земята е това, което опазва възникването на всичко възникващо, запазването му като такова. Във възникващото Земята присъствува като пазителка.

Сътвореният храм разкрива в постоянството си цял един свят и го поставя същевременно върху Земята, която едва по този начин се разкрива като твърд – крепост – обител. Но хората и животните, растенията и нещата никога не са налични и ние не ги познаваме като непроменливи предмети, за да могат да представят истинското обкръжение на храма, който някой ден също ще стане една просто налична вещ. По-скоро ние ще се приближим към това, което съществува, когато мислим всичко обратно, предполагайки естествено, че

предварително имаме яснота в погледа си за това как всичко се обръща по друг начин към нас. Само чистото преобръщане, вършено за самото себе си, не ни дава нищо.

В своето постоянство храмът дава лице на нещата и на човека. Този лик остава открит дотогава, докато творбата е творба, докато Богът не го е напуснал. Така стоят нещата и с образа на божеството в културата, която го прославя като победител в една борба. Тя не е отражение, с което трябва да се разбере по-лесно как изглежда Бога, а е творба, която оставя присъствието на Бога и така Богът е сам той. Същото важи и за словесните творби. В трагедията не се показва и представя нещо, а се води битка между новите и старите божества. Когато словесната творба се роди в сказанията на един народ, вече не се говори за тази борба, а самото сказание се превръща в онова съществено слово, което води борбата и поставя на съд въпросите за това, какво е свято и какво не, какво е велико и какво мизерно, какво е смело и какво подло, какво е благородно и какво низко, какво е господар и какво е роб (срв. Хераклит, Фрагмент 53).

И така, в какво се състои сътвореното битие на творбата? Към току-що достатъчно грубо описания постоянно изглед, нека най-напред да поясним две съществени черти на творбата. При това ще изходим от отдавна познатата видимост на сътвореното битие – от вечността, която затрудни нашето обичайно отношение към творбата.

Когато една творба влезе в една изложба или се запази в някаква сбирка, за да се показва на хората, обикновено се казва, че творбата се излага. Но това излагане по същество е различно от излагането в смисъл на полагането на един строеж, излагането на едно действо, предлагането на една трагедия по време на празника. Такова излагане е въздигане, възправяне, въвеждане в смисъл на посвещаване и славене. Значи тук под излагане нямаме предвид чистото показване. Празничното чествуване означава освещаване в смисъл, че в сътвореното изграждане се освещава светинята като светиня и в откритостта на неговото присъствие бива призовавано божеството. Към освещаването принадле-

жи прославата, чувствуването на достойнството и светостта на Бога. Достойнство и святост не са свойства, до които и зад които между другото стои Бог: в достойнството, в светостта присъствува Бог. В просветването на тази святост свети, тоест осветява ни онова, което наричаме свят. Въз-правяне ще рече: откриване на правото в смисъл на по-нататъшно сочеща мярка, която тъкмо като такава дава същината на пътищата. Но защо излагането на творбата е посвещаващо-славещо въз-правяне? Просто защото това го изисква творбата в своето сътворено битие. Как стига творбата до изпъкване на такова излагане? Просто защото тя самата е изложена в своето сътворено битие. Какво излага творбата като творба? Възвисена в себе си, творбата открива един свят и го удържа в траещо присъствие.

Сътворено битие значи: да се изложи един свят. Но какво е това – един свят? Това вече беше намекнато по отношение на храма. Същността на един свят може да се открие по пътя, който вече ще трябва да пропътуваме. Това откриване може да се изчерпи дори и в защитата на онова, което иска да обърка погледа към същността.

Светът не е просто събиране на налични изброими или безбройни, познати или непознати неща. Светът не е и една само въобразена, наложена към съвкупността на наличното рамка. Светът присъствува и е по-съществуващ от осезаемото и възприеманото, в което ние езически вярваме. Светът никога не е предмет, който стои пред нас и може да бъде съзерцаван. Светът е винаги непредметното, на което ние сме подчинени докато ни държи въвлечени в битието онази връзка от раждане и смърт, благослов и проклятие. Светът присъствува там, където падат съществени решения на нашата история, приети от нас или отхвърлени, превратно познати или поставени под съмнение; в това светът светува. Камъкът е без свят, растенията и животните също нямат свят; но те присъствуват в мътното изискване на едно обкръжение, в което и чрез което са зависими. Селянката, напротив, има свят, защото тя обитава откритостта на съществуващото. Вещта в своята прозрачност, в своето доверяване придава на този свят собствена необходимост и близост. Когато се открие

един свят, всички неща получават своята посока, своята далечина и близост, своята широта и сбитост. В светуването е сбит оня простор, в който ни се дарява запазващия благослов на божествата; или ни се отказва. Дори и този съдбовен отказ, изоставянето ни от Бога, е начин, по който светът светува.

Когато една творба е наистина творба, тя ни дава този простор. Това чисто даване тук значи: освобождаване за открито, свободно присъствие и възвисяване на тази свобода в нейните отношения. Това възвисяване е следствие на споменатото вече за-вършване. Творбата като творба излага един свят. Творбата държи отворено световото отваряне. Но излагането на един свят е само една от онези същностни черти на сътвореното битие на творбата, които обсъждаме тук. Другата, която има своето място, ние ще се опитаме да я доведем до видимост откъм видимостта на творбата.

Когато една творба бъде извлечена от един или друг материал – камък, дърво, желязо, цвят, думи, звуци – обикновено се казва, че е произведена от него. Но така, както творбата изисква едно излагане в смисъл на освещаващо-славещо възвисяване, защото сътвореното битие на творбата се състои тъкмо в излагането на един свят, така става необходимо и произвеждането, защото самото творене на битие на творбата има характера на производство. Творбата като творба в своята същност е про-извеждаща. Но какво про-из-вежда творбата? Ние ще научим това едва тогава, когато проследим видимото и обичайно така наричано произвеждане на творби.

Към битието на творбата принадлежи излагането на един свят. Същност на какво е, от гледна точка на това определение, онова в творбата, което иначе се нарича материал за творчество? Вещта, защото е определена чрез службата си и използваемостта си, взима това, от което се състои с оглед на служенето. Камъкът се употребява и следователно се изчерпва в направата на една вещь – например каменна брадва. Той изчезва в това, за което служи. Веществото е толкова по-добро и податливо за обработка, колкото с по-малка съпротива потъва във вещното битие на вещта. Творбата, напротив, не допуска изчезването на веществото, когато открива един свят, а го прави видим и то едва в откри-

тостта на света на творбата: скалата изпъква в носещото си спокойствие чрез храма и така става скала. Металите стават светлина и блясък, цветовете – игра на светлината, звуците – тон, словото – сказание. Всичко това се ражда, когато творбата застине в масата и тежестта на камъка, в здравината и гъвкавостта на дървото, в твърдостта и блясъка на желязото, в светлината и сянката на цвета, в шума на звуците, в именуващата сила на думата.

Това, в което застива творбата и това, което се ражда в това застиване, ние нарекохме Земя. Тя е възникващо-пазеща. Земята е това, което не е предизвестие за нещо, но което е безболезнено неуморимо. На Земята и в нея историческият човек прави своя дом в света, обитава я. Когато творбата излага един свят, тя произвежда Земя. Производство тук трябва да се мисли в строгия смисъл на думата. Творбата крепи и държи самата Земя в скритостта на един свят. Творбата прави Земята Земя.

Но защо това производство на Земята трябва да става по такъв начин, че творбата да се крепи на нея? Какво всъщност е Земята, че да може точно по този начин да стигне до нескритост? Камъкът тежи и оповестява своята тежест. Но когато тя ни противостои, същевременно ни отказва всякакво проникване в него. Опитаме ли да проникнем, разбием ли скалата, то в нейните части никога няма да ни се покаже нещо вътрешно и прозрачно. При този опит камъкът тутакси се отдръпва в глухотата на тежестта и масивността на своите части. Опитаме ли се пък да схванем по друг начин съпротивата му, тежестта, като го поставим например на кантар, то тогава ще я измерим само с една външна пресметливост. Това може би твърде точно определяне на камъка ще си остане винаги едно число, ала същността му отново ще ни се е изплъзнала. Така и цветът само свети и иска единствено да свети. Когато го разложим заради разбирането му в числата на честотите на спектъра, той изчезва. Показва се само когато остава неразкрит и необяснен. Ето как Земята разбива в себе си като в крепост всеки опит за проникване в нея. Тя превръща в разруха пресметливото нахлуване към нея. Последното може да носи на знамето си илюзията

за господство и прогрес под образа на научно-техническо опредметяване на природата, ала това господство в последна сметка си остава безсилие на волята. Открито осветена, каквато всъщност е, Земята се явява единствено там, където се пази и опазва като същностно непроницаема Земя, бягаща от всеки опит за разкритие, а това ще рече, че Земята постоянно се държи затворена. Всички неща на Земята, самата тя в своята цялост, се събират в едно взаимонасочено съзвучие. Това събиране не е загуба, изчезване. В него тече успокоеният поток на разграничаването, което ограничава всичко съществуващо в неговото пребиваване. Така във всяко от самозатварящите се неща пребивава едно и също непознаване на самото себе си. По същество Земята е затварящото себе си. Да се произведе Земя ще рече: да се доведе до откритост затварящото себе си.

Това произвеждане на Земята се случва в творбата, когато последната се крепи в нея. Самозатварянето на Земята обаче не е еднообразно застинало присъствие, а се разгръща в неизчерпаемата пълнота от начини и образи. Наистина скулпторът използва камъка така, както работи с него и зидаят. Но скулпторът не изчерпва камъка. Последното се случва само тогава, когато, както казваме, творбата не се получава. Също така е истина, че и художникът употребява боите, но в тази употреба те не се изразходват, а просветват. И поетът употребява думи, но не така, както те би трябвало да бъдат употребявани в обичайното говорене и писане, а така, че едва тук думата наистина става дума и остава слово.

Никъде в творбата не присъствува нещо като творческо вещество. Дори е много съмнително дали при същностното определение на вещта това, от което тя се състои, е именно подчертаването на веществения ѝ характер.

Излагането на един свят и извеждането на Земята до видимост са две съществени черти в сътвореното битие на творбата. Но те си съпринадлежат в единството на сътвореното битие. Когато осмисляме постоянството на творбата и се опитваме да изясним затворения ѝ покой в нейната самодостатъчност, ние собствено търсим това единство.

Със споменатите същностни черти ние изказахме, ако разбира се сме сполучили, все пак едно случване в творбата я в никакъв случай — покой. Защото какво ще е покой, ако не тъкмо противоположното на движението? Но покойт никога не е противоположност, която изключва от себе си движението; той го включва. Само движещото се може да се успокои. Вид покой ние имаме само винаги според вида движение. Покойт е пълната противоположност на движението, само когато мислим последното като чиста промяна на мястото на едно тяло. Когато покойт включва движението, тогава може да има покой, който е вътрешно събрание от движения, значи е висша задвиженост при положение, че видовете движение изискват такъв покой. От такъв вид винаги е покойт на покоящата се в себе си творба. Следователно ние ще се доближим до този покой, щом успеем да схванем единната задвиженост на случващото се в битието на творбата. Питаме: излагането на един свят и „произвеждането“ на Земята показват ли някаква насоченост в самата творба и ако да — то каква?

Светът е разгръщащата се откритост на широките пътища за прости и съществени решения в съдбата на един народ с история. Земята е нещо, което непринудено извежда постоянната самозатвореност и следователно я пази. Значи свят и Земя са същностно различни, но никога не са разделени. Светът се основава на Земята, Земята пронизва света. Но самото това отношение между свят и Земя в никакъв случай не закрънява в празното единство на безразличното противопоставяне. Светът се стреми да надвиси Земята чрез своето успокояване на нея. Като нещо самооткриващо се, той не търпи самозатвореността. Земята, напротив, като нещо пазещо, се стреми към това винаги да привлича и да пази в себе си света.

Противополагането между свят и Земя е един стар спор. Ние, разбира се, винаги твърде лесно недовиждаме същността на спора, когато по същество го равнополагаме с кавга и побой и затова го познаваме само като нарушение и разруха. Но в спора по същество спорешите взаимно се възвисяват — както единият, така и другият — да самоначалието на своята същност. Самоначалието на същността не е никога самозастиване

на едно случайно положение, а е самовъзвисяване в скритата изначалност на произхода на собственото битие. В този спор всяка страна изнася другата извън себе си. Така спорът става все по-спорен и все по-истински, отколкото е. Колкото повече той надхвърля себе си, толкова по-непоколебимо спорешите се впускат във вътрешността на своята принадлежност. Земята не може да съществува без откритото, щом трябва да изяви сама себе си като Земя в свободния напор на самозатварянето си. От своя страна, светът не може да избегне Земята, щом трябва да се основе като световен простор и път за всяка съществена съдба при всяко решение.

Когато творбата изложи един свят и произведе Земя, тогава се е случило подклаждането на този спор. Но това не става, за да може творбата по-нататък да отхвърли спора и да го заглади в едно превъзможване, а става само затова, за да запази спора като спор. Като излага един свят и като произвежда една Земя, творбата за-вършва този спор. Сътвореното битие на творбата се състои в оспорването на спора между свят и Земя. Тъй като спорът стига до завършеност в простотата на вътрешността, то затова в оспорването на спора се случва единството на творбата. Оспорването на спора е постоянно надхвърлящо се единство на задвижеността в творбата. Без вътрешността на спора, покоящата се в себе си творба намира своята същност като покой на покоящите се.

Едва от този покой на творбата ние можем да видим какво се твори в нея. Като предварително допускане досега винаги оставаше положението, че в художествената творба е задвижена положената там истина. Доколко истината наистина се случва в сътвореното битие, тоест доколко сега тя се случва в оспорването на спора между свят и Земя? Какво е истина?

Безгрижието, с което ние си позволяваме да употребяваме тази съществена дума, показва колко недостатъчно и някак безглаголно е знанието ни за същността на истината. С истина се има предвид най-вече една или друга истина. Това ще рече — нещо истинно. То може да е някакво знание, което се изказва в някакво изречение. Истинно обаче ние не наричаме само изречението, но и определено положение на нещата: напри-

мер истинско злато за разлика от фалшивото, изкуственото. Тук истинско значи действително злато, злато в собствен смисъл. Но какво се има предвид с думата действително? Има се предвид това, което истински съществува. Истинско е това, което отговаря на действителността, а действително е това, което е истинско. Кръгът отново се затвори.

Какво значи истинско? Същността на истинското е истината. А за какво мислим, когато казваме същност? За същност обикновено се схваща онова общо, в което наистина се включва всичко истинско. Тя дава родовото и всеобщото понятие, което важи за всички неща, неща безразлични едно към друго. Тази безразлично важаща същност (същността в смисъл на *essentia*) е обаче само същността, която в същност не съществува. А в какво се състои съществуващата същност на нещо? Вероятно тя ще се състои в това, което ще е наистина съществуващото. Истинската същност на едно положение на нещата се определя от истинското му битие на положение, от истината на всяко съществуващо. Само че сега ние не търсим истината на същността, а същността на истината. Появява се едно забележително объркване. Но дали последното е само една забележителност или е просто празнословно остроумничене в една понятийна игра; не е ли това една бездънна пропаст?

Истина означава същност на истинското. Истински я мислим, като си спомним за думата на гърците. *Алегеа* значи нескритост на съществуващото. Е ли това вече определение на същността на истината? За характеристика на едно положение не си ли служим тук само с проста промяна на словоупотребата – вместо истина – откритост? Във всеки случай нека останем при смяната на имената, докато не научим какво трябва да се случи, за да сме истински принудени да изказваме същността на истината с думата нескритост.

Може би затова ни е необходимо едно възобновяване на гръцката философия? Разбира се, че не. Такова възобновяване, дори когато тази невъзможност би била възможна, никак няма да ни помогне: защото скритата история на гръцката философия след нейното начало се състои и в това, че тя не е останала съобразена с просветнатата в думата *алегеа* същност на истината,

поради което изначалната ѝ мъдрост и мяра е трябвало да се изместят от същността на истината все повече и повече към изясняването на една производна същност на истината. Същността на истината като *алегеа* остава в мисленето на гърците и още повече в последвалата ги философия непромислена. Нескритостта е най-скритото за мисленето в битието на гърците, но същевременно тя определя и всяко присъствие на присъстващото.

Но защо тогава да не се обърнем към онази същност на истината, която ни е близка от векове насам? Днес истина значи това, което е значило и отдавна: съответствие на познанието с положението на нещата. Но за да може да се съотнесе със знанието и познанието чрез едно оформящо и изказано изречение самото положение на нещата, то предварителното положение на нещата ще трябва да бъде съотносимо с изречението, тоест изказването им трябва да носи и да показва самото им положение като такова. Как може това да се покаже, ако я нямаше възможността да се излезе от скритостта, ако самото положение на нещата не стоеше в нескритостта? Изречението е истинно, когато се отправя към нескритото, тоест към истинното. Истинността на изречението съществува само като тази правилност. Критическите понятия за истина, които след Декарт изхождат от представата за истината като яснота, са само разклонения на определенията за истината като правилност. Тази познатата ни същност на истината, правилността на представянето, се закрепва и изчезва с истината като нескритост на съществуващото.

Когато ние тук и на други места схващаме истината като нескритост, ние не бързаме само към нея с един дословен превод на едно гръцко слово. Ние осветляваме за нас това, което лежи в основата на познатата ни и затова изчерпана вече същност на истината в смисъл на правилност, тоест осветляваме го като не-о-питано. Понякога хората си правят услуга с признанието, че ние, разбира се, за да докажем и разберем правилността (истинността) на някое изказване, би трябвало да се върнем към нещо, което е вече очевидно. На дело тази предпоставка не можело да се заобиколи. Докато говорим така и смятаме така, ние ще разбираме истината само като правилност, която наистина се нуждае от още

една пред-поставка, правена от нас самите Господ знае защо и как.

Но не ние предпоставяме нескритостта на съществуващото, а нескритостта на съществуващото (битието) ни поставя в една такава същност, че в пред-ставите си оставаме винаги спрямо нея из-оставени и зле-поставени. Не само това по какво се насочва едно познание трябва да бъде някак си нескрито, а също и целият обхват, в който се насочва познанието за нещо, а също така и онова, за което се открива едно съпоставяне на изказаното с положението на нещата, тоест като цялост това вече трябва да е разиграно в нескритостта. С всичките си правилни представи ние не бихме стрували нищо, не бихме могли нито веднъж да предположим, че вече има нещо очевидно, към което се насочваме, ако нескритостта на съществуващото не ни беше поначало поставила в онази осветеност, в кръга на която всяко съществуващо изниква за нас и от която то може да се оттегли.

Но как става това? Как истината се случва като тази нескритост? Нека преди това все пак да кажем още по-ясно какво собствено е самата нескритост.

Нещата и хората естват. Даровете и жертвите естват. Естват животните и растенията, вещите и творбите. Съществуващото естествено стои в битието. През битието минава една забулена зависимост, от двете страни на която са спуснати божественото и противобожественото. Човекът не може да овладее много от съществуващите неща. Познава малко от тях. Познатото остава приблизително, измайстореното остава несигурно. Съществуващото никога не е, както лековерно често пъти ни изглежда наша направа или дори само наша представа. Мислим ли тази цялост в едно, тогава ще схванем как изглежда всичко, което ества, което е, нищо че го схващаме достатъчно сурово.

И все пак: свръх съществуващото, но не вън от него, а откъм него, се случва нещо друго. В средината на съществуващото в цялост просветва едно открито място – пролука. Тя е, мислена от мястото на съществуващото, по-съществуваща от него. Тази открита средина не е затворена от съществуващото, а е осветляваща

средината, която обкръжава както нищото, което ние почти не познаваме, така и всичко съществуващо.

Съществуващото може да бъде съществуващо само тогава, когато стои в и извън осветеността на тази пролука. Само тази пролука приближава към нас и ни дава на нас, хората, подстъпа към съществуващото, което ние самите не сме и достъпа към съществуващото, което ние самите сме. Благодарение на тази пролука, в определена и променлива степен съществуващото е нескрито. Защото скрито самото съществуващо може да бъде само на осветено място. Всяко съществуващо, което стои пред нас или ни обгръща, носи със себе си тази странна враждебност на присъствието, с което същевременно се оттегля в една скритост. Пролуката, в която стои съществуващото е и подслон, в който то се скрива. Но този скрит подслон приютава съществуващото по два начина.

Съществуващото в него ни бива отказано до онова едно единствено и сякаш най-малко, което срещаме изобщо, щом можем да кажем за него само това, че просто съществува. Скриването като отказ не е първата и постоянна граница на познанието, а е началото на пролуката за проличаването. Но скриването също е и в границите на проличаването се, разбира се, по друг начин. Тук съществуващото се намества някак пред друго съществуващо, едното забулва другото, затъмнява го, по-малкото разгражда по-голямото, единичното измества множествеността. Скриването вече не е просто отказ, а по същество съществуващото проличава откъм пролуката, но ни се явява друго, а не каквото е.

Това скриване в пролуката на съществуващото е изместване. Ако съществуващото не би измествало друго съществуващо, то ние никога не бихме могли да се измамим и да се изгубим в него, не бихме могли да го избегнем и да изходим от него и най-накрая – никога не бихме могли да се излъжем. Че съществуващото като облик на нещо може да ни мами, вече е условие за това, че ние можем да грешим, но не и обратно.

Скриването може да е отказ или просто изместване. И тъкмо тук на нас не ни става ясно дали то е едно или друго. Подслонът крие и същевременно се измества. Това ще рече: откритото място сред съществуващото.

пролуката, никога не е застинала сцена, на която ние виждаме как се играе драмата на съществуващото. По-скоро пролуката се разиграва само като това двойно скриване. Затова нескритостта на съществуващото не е едно налично състояние, а е събитие. Нескритост (истина) в никакъв случай не е нито свойство на нещата в смисъл на съществуване, нито е свойство на изказванията.

В най-близкото обкръжение на нещата ние вярваме, че „сме“ си у дома. Съществуващото е познато, доверчиво, уютно. Въпреки това през пролуката се процежда постоянното скриване в двойния си облик на отказ и изместване. Уютното по принцип е неуютно; то е учудващо. Същността на истината, тоест нескритостта, се обгръща от едно разочарование – недоверие. Това разочарование не е недостатък или грешка, сякаш истината е ненакърнима разкритост, която се е освободила от всяко скриване. Би ли могла да върши това, тоест да не се и скрива, то тогава тя не би била самата истина. Към същността на истината като нескритост принадлежи това разочарование в модуса ме на двойно скриване. В своята същност истината е не-истина. Това е казано така, за да се посочи в една може би отблъскваща заостреност, че към нескритостта като пролука принадлежи и едно разочарование в начина му на скриване. Положението, че същността на истината е неистината, не трябва да означава, че по принцип истината е лъжа. Също толкова малко с това положение са утвърждава, че истината никога не е самата себе си, а е диалектически представяна, винаги своя противоположност.

Истината присъствува като самата себе си, доколкото едва като отказ скриващото я разочарование мami към постоянното начало, а като изместване бабулва неотнимаемата острота на самозалъгването. „Скрито разочарование“ трябва да се нарече онова пренасочване в същността на истината, което пребивава в нея между пролуката и подслоняването. То е противостоеното в първичния спор. Същността на истината в самата себе си е праспориът, в който се оспорва онази открита средина, където е вместено съществуващото и откъдето самото то се измества.

Тази откритост се случва в средината на съществуващото. Тя ни показва една същностна черта, която

впрочем вече наметнахме. Към откритостта принадлежат светът и Земята. Но светът не е просто откритостта, която отговаря на пролуката, а Земята не е затвореността, която отговаря на запазването. В много по-голяма степен светът е пролуката на пътищата за съществените насоки, където се вмести всяко решение. Всяко решение обаче се основава на нещо непроницаемо, скрито, измамливо, защото иначе не би било решение. Земята не е просто затвореното, а това, което се въздига като самозатварящо се. По своята същност свят и Земя са спореши и оспорими. Единствено като такива те встъпват в спора между пролуката и скриването.

Земя пронизва света, светът се основава само на Земя, доколкото се случва истината като първоспор между пролука и скриване. Но как се случва истината? Отговаряме: тя се случва по малко на брой съществени начини. Един от тях е този на сътвореното битие на гворбата. Полагайки един свят и извеждайки Земята, гворбата е оспорване на она спор, в който се спори за нескритостта на съществуващото изобщо – истината.

В траенето на храма се случва истината. С това се няма предвид, че тук се представя нещо правилно и то се препредава, а преди всичко, че в нескритостта се изнася съществуващата цялост и се удържа в нея. Тук удържането е в първичния си смисъл на подслоняване, запазване. В картината на Ван Гог се случва истината. Това не значи, че тук правилно се е нарисувало нещо, а означава, че в откриването на вещното битие на вещта съществуващото изцяло достига в нескритостта, в противоборството между свят и Земя.

В творбата твори истината, а не само се твори нещо истинно. Картината, която ни показва селските обувки, стихотворението, което ни разказва за римския водоскок, не само съобщават какво собствено е това отделно съществуващо, ако те изобщо го съобщават; те позволяват да се случи нескритостта като такава по отношение на съществуващото изобщо. Колкото по-просто и същностно едни само обувки се въздигат до същността си, колкото по-неукрасено отиват към същността му описанията на един водоскок, толкова по-непосредствено и по-възприемчиво с тях всяко съществуващо става все по-съществуващо. По този начин проличава скри-

ващото се битие. Даденият по този начин лик помещава своята видимост в творбата. Красотата е начин, по който истината трае като нескритост.

В някои отношения сега същността на истината е схваната по-ясно. Съответно така е станало по-ясно и какво е това, което твори в творбата. Ала самото това творено в творбата битие все още не ни казва нищо за най-близката и натрапчива действителност на творбата, не ни казва нищо за вещественото в творбата. Нещата изглеждат така, сякаш сме имали единствено намерението да схванем по възможност най-чистата самодостатъчност на творбата, при което напълно сме изпуснали единствено валидното определение, а именно – че творбата винаги е дело, което всъщност ще рече, че тя винаги е обусловена. Ако нещо отличава творбата като творба, то това важи най-вече за сътвореното битие на творбата. Доколкото творбата бива сътворена и творенето се нуждае от среда, от която и в която тя се твори, дотолкова пред нас се изправя и веществеността в творбата. Това е безспорно. Но остава въпросът: как сътвореното битие пребивава в творбата? Това може да се осветли, когато се изясни двойствеността:

1. Какво значи тук битие на нещо сътворено и творене за разлика от направа и битие на една направа?

2. Каква е най-вътрешната същност на творбата едновременно откъм която може да се измери доколко към нея принадлежи битието на нещо сътворено и доколко това определя битието на творбата като творба?

Творене тук се мисли винаги по отношение на творбата. Към същността на творбата принадлежи случването на истината. Същността на творенето ние ще определим предварително откъм нейното отношение към същността на истината като нескритост на съществуващото. Съпринадлежността на сътвореното битие към творбата може да бъде осветлена само откъм едно поизначално просветляване на същността на истината. Въпросът за истината и за нейната същност отново се е върнал при нас.

Значи ние трябва да го зададем отново, ако не искаме положението „в творбата твори истината“ да остане просто предположение.

Едва сега ние трябва да цитаме по-същностно: доколко в същността на истината лежи една черта, подобна на тази, която е заседнала в творбата? Същност на какво е истината, за да може да се положи на дело в творбата или при известни условия да заседне вътре в нея, за да бъде истина? Полагането на истината в творба ние вече го определихме като същност на изкуството. Оттук идва и звученето на поставения сега въпрос.

Какво е истината, за да може да се случва като изкуство или дори да трябва да се случва така? Доколко изобщо го има изкуството?

ИСТИНАТА И ИЗКУСТВОТО

Началото на художествената творба и на художника е изкуството. Началото е произходът на същността, където пребивава битието на едно съществуващо. Какво е изкуството? Същността му ние я търсим в действителната творба. Действителността на творбата се определя от това, което твори в нея, определя се от случването на истината. Това случване ние го мислим като оспорването на спора между свят и Земя. В цялостното движение на това оспорване присъствува покой. В него се основава самопокоенето на творбата.

В творбата твори на дело случващата се истина. Но това, което твори така, все пак е в творбата. Съобразно това сега вече действителната творба се предполага като носител на споменатото случване. Така тутакси пред нас застава отново въпросът за веществеността на личната творба. В последна сметка става ясно: ние можем да се въртим с питання за самодостатъчността на творбата докогато си искаме, но все ще пропускаме нейната действителност, щом не сме се разбрали да разглеждаме творбата като нещо обусловено. Да се приемат така нещата е най-близко до нас: защото в думата творба ние чуваме сътворяването. Това, което всъщност е в творбата, е сътвореното; то е сътворено от художника. Сигурно изглежда странно, че това най-близко и изясняващо всичко определение бива споменато едва сега.

Сътвореното битие на творбата очевидно може да се схване само чрез процеса на творчеството. Така ние

трябва да разберем (и вече по принуда от същността на нещата), че е нужно да навлезем и в действителността на художника, за да се срещнем с началото на изкуството. Следователно опитът да определим сътвореното битие на творбата откъм самото него се оказва неуспешен.

Ако сега забравим за творбата и тръгнем по същността на творенето, то нека поне задържим в съзнанието си онова, което беше казано най-напред за картината със селските обувки и по-сетне – за гръцкия храм. За творчеството ние мислим като за про-из-веждане.

Но производство е и направата на една вещ. Разбира се, занаятчийта не създава творби, въпреки че – забележителна игра на езика – неговото произведение, когато трябва да се съпостави с една фабрична стока, се нарича изкусно. По какво се различава тогава производството като творчество от производството като направа изобщо? Колкото и лесно по звученето на думите да разграничаваме сътворяването на творбата от направата на вещ, толкова е трудно да проследим тези два начина на произвеждане в същностните им характеристики. Следвайки непосредствената видимост, ние ще намерим същите характеристики в дейността на грънчаря и на скулптора, на бояджията и на художника. Освен това, най-великите майстори в изкуството ценят най-много майсторството в занаята. Те изискват грижливото му запазване и пълното му овладяване. Преди всичко техните усилия са насочени към постоянното му упражняване. Най-сетне – достатъчно много е посочвано, че гърците, които все нещо са разбирали от произведения на изкуството, са използвали думата *τεχνη* както за занаят, така и за изкуство и са наричали занаятчийта и художника с едно и също име – *τεχνιτης*.

Затова няма да е лош съветът да определим същността на творчеството откъм неговата занаятчийска страна. Но самото посочване на гръцката употреба на думата, която изразява гръцкия опит с тези неща, трябва да ни накара да се замислим. Колкото и да е обичайна и изясняваща забележката, че гърците са наричали занаят и изкуство с една и съща дума – *τεχνη*, то толкова е и повърхностна; защото тя не означава нито занаят, нито изкуство, а най-малко техническото в днеш-

ния смисъл; с *τεχνη* изобщо се няма предвид никакъв вид практическо постижение.

Думата *τεχνη* означава най-вече един начин на знание, мъдрост. Знание ще рече: да си видял в най-широк смисъл на думата „виждане“, което ще рече: да си възприел присъстващото като такова. За гръцкото мислене същността на знанието се крие в *αλεθεια*, тоест в разкриването на съществуващото. Това разкриване крепи и насочва всяко поведение спрямо съществуващото. Като гръцки опит в знанието *τεχνη* е дотолкова произвеждане на съществуващото, което извежда присъстващото из скритостта в собствената нескритост на неговата видимост и ни го пред-оставя; *τεχνη* никога не означава работата по една направа.

Художникът не затова е *τεχνιτης*, защото е и занаятчийа, а затова, защото както произвеждането на творби, така и произвеждането на вещи се случва онова пред-оставяне, което изначално допуска съществуващото да може да излезе от своята видимост в своето присъствие. Но това става и в самопокръвящото съществуващо, във *φύσις*. Обозначаването на изкуството като *τεχνη* в никакъв случай не ни говори за това, че тук делото на художника се разглежда откъм занаята. Това, което в сътворяването на творбата изглежда занаятчийско, е от друг вид. Делото на художника се определя от същността на творенето, пронизва се от нея, и остава запазено за нея.

Тогава в каква насока, щом не е тази на занаята, ние трябва да мислим същността на творчеството? Какъв е този друг начин, който не е и откъм творбата? Въпреки че творбата става действително в завършеността на творчеството и така в действителност зависи от него, същността на творчеството не се определя от същността на творбата. Независимо че сътвореното битие на творбата има отношение към нея, то все пак както сътвореното битие, така и творчеството трябва да се определят от битието на творбата. Сега вече не ни изглежда чудно това защо ние най-напред се занимавахме надълго и нашироко с творбата, за да стигнем едва накрая до изясняване на сътвореното ѝ битие. Ако сътвореното битие принадлежи толкова същностно към творбата, колкото ни подсказва думата, то тогава ние трябва да

се опитахме да разберем по-изначално онова, което досега се определяше като битие на творбата.

От гледна точка на постигнатото същностно определение за творба, според което в творбата твори случващата се истина, ние можем да характеризираме творчеството като пред-оставяне на нещо про-из-ведено. Да стане творбата творба е начин на ставане и случване на истината. В чиято същност лежи всичко. Но какво тогава ще е истината, за да може да се случи в такова нещо, каквото е сътвореното? Доколко истината има в недрата на своята същност отношение към творбата? Може ли това да се разбере от разясняваната досега същност на истината?

Истината е не-истина, доколкото към нея принадлежи рожденното лоно на все-още-не-(не)-разкритото в смисъл на запазване. В не-скритостта на истината пребивава същевременно другото „не“ на едно двойствено опазване. Като такава истината присъствува в противоположеността между пролука и двойствено скриване. Истината е праспорът, в който винаги по някакъв начин се оспорва откритото, спор, където е вмесено всичко и откъдето всичко иска да избяга, което иска да се покаже като съществуващо и да се изпълне. Винаги, когато и където този спор избухне, тогава и там чрез него се случва раздялата на спорещите – пролука и скритост. Така се оспорва откритостта на спорното пространство. Откритостта на това открито, тоест истината, може да съществува каквато е – именно тази откритост – когато и докато се въздигне сама в себе си. Затова в тази откритост винаги трябва да пребивава едно съществуващо, в което откритостта намира своето място и постоянство. Когато откритостта заеме съществуващото, тя го държи отворено и го издържа. Място и заемане навсякъде тук се мисли откъм гръцкия смисъл на *φύσις*, което по същество значи „полагане на нескритото“.

С насочването си към възвисяването на откритостта в откритото пространство мисленето се успокоява в една област, на която не ѝ е тук все още мястото да се излага. Нека отбележим само, че ако същността на нескритостта на съществуващото принадлежи по някакъв начин към битието (вж. Битие и време, 44), то според неговата същност винаги се появява на такова място

(пролуката винаги тук) и го ражда като такова, в което всяко съществуващо навлиза по собствен начин.

Истината се случва само така, че се изгражда в творения от нея спор и простор. Тъй като истината е противоположност между пролука и скритост, то тя принадлежи към онова, което тук ще бъде наречено вграждане. Но истината не е преди това някъде сред звездите, не е налично нещо в себе си, за да може след това да бъде подслонена някъде, вградена в съществуващото. Това е невъзможно, защото едва откритостта на съществуващото дава възможност да съществува едно „някъде“ и едно изпълнено от присъствия място. Пролука за откритото и вграждане в откритото си съпринадлежат. Те са една и съща същност на случващата се истина. Тъй като обаче тя се случва по различен начин, тя е и историческа.

Един съществен начин, по който истината се вгражда в откритото от нея съществуващо, е делото на истината в творбата, творенето в творбата. Друг начин, по който истината присъствува, е делото по изграждане на една държава. По-нататъшен начин, по който се проявява истината, е приближеността на това, което не е просто съществуващо, а е най-съществуващото от съществуващите неща. Друг такъв начин, по който се основава истината, е същностната жертва. Още по-друг начин, по който става истината, е питането на мислителя, което като мислене за битието изказва последното в неговата изложена за питане и обвърната към нас страна – о-питва го. И напротив – науката не е първично случване на истината, а винаги е изчерпване на една вече открита област на истината и собствено – експлоатиране – чрез схващане и обосноваване на това, което изпълква в своята област като най-възможно и правилно. Когато и доколкото една наука стигне извън правилото до една истина, а това значи – до същностно разбулване на съществуващото като такова, тогава и дотолкова тя е философия.

Тъй като към същността на истината принадлежи вграждането ѝ в съществуващото, за да може едва така тя да стане истина, то затова и в нейната същност пребивава и напорът към дело и творчество като една от

отличителните възможности на истината: да стане съществуваща сред съществуващото.

Вграждането на истината в творба е пред-оставяне-то и пре-доставянето на едно такова съществуващо, което преди това не е било и което след това никога няма да бъде. Пред-оставянето поставя това съществуващо в откритото по такъв начин, че оставеното осветлява откритостта на откритото, в което то се намира. Където пред-оставянето остави собствено откритостта на съществуващото, истината, там пре-доставеното е творба. Такова пред-оставяне пре-доставяне е творчеството. Като такова оставяне то по-скоро е приемане и отнемане в рамките на отношението към нескритостта. В какво се състои тогава сътвореното битие? То ще бъде изяснено с две същностни определения.

Истината се изгражда и изгражда творбата. Истината присъствува само като спор между пролука и подслон в противопоставеността на свят и Земя. Като такъв спор между свят и Земя истината иска да се помести на дело. Спорът не трябва да бъде въздигнат в едно самоизграждащо се съществуващо, както и не трябва да бъде подведено от такова, а трябва да се открие чрез съществуващо и в него. Следователно такова съществуващо трябва да носи в себе си същностните черти на спора. В спора се оспорва единството на свят и Земя. Разкрие ли се един свят, той поставя за решение пред човечеството, историческото човечество, победа и поражение, благодат и проклетие, господство и робство. Възхождащият свят извежда до видимост все още нерешено и неопределено, за да открие така скритата необходимост от мяра и решимост.

Но когато се открие един свят, изпъква и Земята. Тя изпъква като всичко крепящата, като нещо принципно скрито и постоянно затварящо се. Светът се нуждае от нейната решимост и от нейната мяра, като позволява на съществуващото да достигне до откритостта на своите пътища. Носещо изпъкваща, Земята се стреми да се запази затворена и да подведе всичко под своя закон. Спорът не е срез като разцепване на една просто зейваща пустота; спорът е вътрешността на съпринадлежността в него между спорещите. Този срез откъсва противостоящите от собствените им късни основания и ги

втъкава в потеклото на тяхното единство. Той е разкъсването, което изтъква основните черти в просветването на пролуката за съществуващото. Този къс на битието, този разрез, не позволява на спорещите да избягат от себе си; по-скоро той ги довежда до мярата и границата на собствения им битиен откъс.

Истината се изгражда като спор в едно положено за предоставяне съществуващо само по начина, който открива това съществуващо; така то бива доведено до битието си на къс битие. Срезът е единството от отрез и разрез, от прорязване и битиен срез. Истината се изгражда в съществуващото и то така, че самото съществуващо да заеме откритото от нея място. Но това заемане се случва само така, че предоставеното, откъсът битие, се доверява на самозатварящото се, което изпъква, и на откритото. Късът битие трябва де се превърне и да застане в привличащата тежест на парчето камък, в безглаголната твърдост на парчето дърво, в тъмния блясък на частицата цвят. Щом Земята отново поеме в себе си този къс, едва тогава той бива произведен в откритото и така доведен, тоест положен в това, което като самозатварящо се и самозапазващо изпъква в откритостта.

Доведеният до такъв къс и превърнатият в Земя, а с това и установен спор, е сътворен отрез битие – образ. Сътвореното битие на творбата значи: установено битие на истината в образ. Образът е пълнотата, която се изпълва като битиен срез. Това, което наричаме тук образ, трябва винаги да се мисли като полагане и напрана, в които творбата пребивава, доколкото се излага и прави.

В сътворяването на творбата спорът като откъс битие трябва да се върне в Земята, самата Земя трябва да се предостави като самозатваряща се и да бъде използвана. Това използване обаче не употребява Земята и не злоупотребява с нея като с едно вещество; едва то я освобождава да се насочи към себе си. Това съприкосновение със Земята е работа с нея, която наистина изглежда като занаятчийската – работи с вещественост. Оттук произлиза илюзията, че сътворяването е и занаятчийска дейност. Такава то не е никога. Но това не му пречи никога да остава използване на Земята и нужда

от нея при установяването на истината в образа. Напротив, изработването на вещта никога не е непосредствено задействане на случая „истина“. Да се изготви една вещ, означава да се оформи едно вещество и то като готово за употреба. Да е готова една вещ, означава тя да е освободена към това, за което служи и тогава тя „влиза в употреба“.

Не е така със сътвореното битие на творбата. Това ще стане ясно с втората характерна черта, която вече може да бъде приведена.

Изготвянето на една вещ и сътворяването на една творба имат своето единство в това, че образуват областта на произведеното. Ала сътворяването на творбата, за разлика от всяко друго произвеждане, има тази особеност, че е нещо сътворено в самото сътворено. Ала не важи ли това за всичко произведено, както и за което и да е някак възникнало? Към всяко произведено, ако е изобщо вещ, му е предзададено самото произвеждане. Разбира се, така е, но в творбата сътвореното битие е сътворено всъщност в самото сътворено и то така, че изказва само себе си. Ако нещата наистина стоят така, то тогава трябва да можем да разберем какво е сътворено битие единствено в творбата.

Произтичането на сътвореното битие от творбата не значи, че в творбата трябва да виждаме направата ѝ от голям художник. Сътвореното не трябва да ни насочва към постижението на майстора в изкуството и по този начин да вдига цената му в очите на публиката. Не N.N. fecit трябва да ни осведомява, а само простото „factum est“ трябва да стои в откритостта на творбата; трябва да ни казва, че тук ние имаме случая на нескритостта на съществуващото и едва че в този случай нещо изобщо се случва; трябва да ни казва, че това е творба и не е нищо повече. Подтикът, че творбата като такава е творба, и срещата с неотнормимостта към нищо друго образуват като една невидимост постоянството на творбата, нейното спокоичество. Където художникът, процесът и условията на възникване на творбата остават непознати, там идва този подтик, който ни говори, че съществува такава творба, тоест там изпъква най-чисто сътвореното битие откъм творбата. Разбира се, за всяка налична и влязла в употребата вещ важи това, че е

„направена“, но това, че е „направена“, не личи на нейната повърхност, а изчезва в това, за което вещта е веща. Колкото по-добре вещта приляга към ръката, толкова по-незабележимо остава например това, че тя е чук, толкова по-обичайно тя се крепи във вещното си битие. Изобщо ние можем да видим във всяка налична вещ, че тя съществува; но това бива само съзряно за миг, за да бъде забравено по-нататък в обичайния ѝ изглед. Какво може да е по-обичайно от това, че съществуващото е? Напротив, необичайното в творбата е това, че то е такава. Събитието на едно сътворяване не просто мъждука в творбата, а ни говори преди всичко, че творбата е такава творба, изнася творбата пред себе си и собствено винаги я е изнасяло. Колкото по-същностно се открива творбата, толкова по-ясна става изключителността на това, че тя е и че не е нищо повече. Колкото по-съществено този сблъсък навлезе в откритото, толкова по-отчуждена и самотна остава творбата при срещата си с другото, което не е творба. В предоставянето на творбата стои оставането, че тя просто е.

Питането за сътворяването на творбата трябваше да ни приближи до творенето в нея и с това – до действителността ѝ на творба. Сътворяването бе разкрито като установено битие на спора чрез битийния срез в образ. При това самото сътворено битие собствено е построено в творбата и пребивава като тих сблъсък на онова съществуващо в откритостта. Но и в сътвореното битие не се изчерпва действителността на творбата. Тъкмо напротив – едва този поглед към същността на сътвореното битие в сътворяването на творбата ни поставя в положението да направим стъпката, към която се стремеше всичко казано дотук.

Колкото по-самотно стои в себе си творбата, установена в образ, колкото по-ярко изглежда да е скъсана всяка връзка с човека, толкова по-просто в нея изпъква наоткрито сблъсъкът, че такава творба е, толкова по-същностно ни притеснява необичайното и толкова по-отбито е досега изглеждащото обичайно. В това многостранно сбиване няма нищо насилствено; защото колкото по-чисто самата творба е дала гръб на съществуващото чрез разкритата от самата нея откритост, толкова по-просто тя ни обръща лице в лице с тази откритост и

същевременно – гръб в гръб с обичайното. Да се следва това притесняващо ни обръщане значи: да се променят обичайните отношения към света и към Земята и оттук нататък да се държим встрани от всяко обичайно действие и преценка, знание и гледна точка, за да удържим случващата се в творбата истина. Едва съдържаността на това удържане оставя сътвореното да е творбата, която е. Това „да оставим творбата да е творба“ ние наричаме запазване на творбата. Само за запазването си творбата се излага в своята сътвореност като нещо действително, тоест като сътворено пребиваване.

Колкото малко творбата може да е творба без да е сътворена, колкото същностно и да се нуждае от творците, толкова малко и самото сътворено може да остане съществуващо без пазещите го.

Но ако една творба не намери пазещите, не ги намери така непосредствено, че те да откликнат на случващата се в творбата истина, то това в никакъв случай не значи, че творбата е творба без тях. Щом изобщо е творба, тя остава отнесена винаги към пазещите; такава тя остава също и когато и тъкмо когато ги чака и се бори за тяхното идване в своята истина, застивайки. Дори забравата, в която творбата може да изпадне, не е нещо нищожно; тя също е пазене. Забравата струи от творбата. Да се запази творбата ще рече: да се остава при случващата се в творбата откритост на съществуващото. Ала оставането вътре в нещо е вече знание. Все пак знанието не се състои от чисто познаване и представяне на нещо. Оня, който наистина знае съществуващото, знае също и какво търси сред него.

Споменатото тук волево търсене като пребиваване сред нещо, в което не се прилага никакво знание, нито пък нещо се предрешава, е мисленето от гледната точка на оня опит за мислене, който беше приложен в **Битие и време**. Знанието, което остава волево търсене, и търсенето на волята, което остава знание, е екстатичното, самонапускащото се впускане на екзистирания човек в нескритостта на битието. Мислената в **Битие и време** решителна разкриваемост или разкриващата се решителност не е предписана акция на един субект, а е разтваряне на обхванатото ни в съществуващото наше би-

тие към откритостта на битието. В екзистенцията си човекът все пак не излиза от една вътрешност към нещо, стоящо в една външност; същността на екзистенцията е стоящото навън вътрешно постоянство в същностната противопоставеност на пролуката в съществуващото. Нито споменатото по-горе творчество, нито и споменатото сега волево търсене, са мислени като постижение и действия на един положил сам себе си като цел самостремиещ се субект.

Волята е трезвата разкриваемост на екзистирашото самонадхвърляне, което стои под откритостта на съществуващото като положено в творба. Така вътрешното постоянство се довежда до основно положение – до твърд. Запазването на творбата като знание е трезвото постоянство в необичайността на случващата се в творбата истина.

Това знание, което като воля е задомено в истината на творбата и само така остава знание, не изтръгва творбата от нейното вътрешно постоянство, не я въвлича в областта на чистото преживяване и не я принижавя до ролята ѝ на нещо, което предизвиква преживявания. Запазването на творбата не съсредоточава отделните хора към техните чувства, а ги въвлича в съпринадлежността им към случващата се в творбата истина и така основава битието на със-за-при-на-към-другите като историческо събитие, в което постоянствува битието ни тук и сега по отношение на нескритостта. Най-сетне знанието, в битността му на запазване, е далеч от онова само кулинарно подсладено познание на вкуса от формалното в творбата и познаване на нейните качества, възбуждащи пикантерии сами за себе си. Знанието в начина му „да си видял“ и битието на „да си решил“; то е вътрешно постоянство в спора, който творбата е задвижила в битийния срез.

Битността на истинското запазване на творбата се сътворява и се отличава само в творбата. Запазването става по различна степен, с различен обхват и богатство, състоятелност и яснота на знанието. Предложат ли се творбите само на чистия художествен вкус, все още не значи, че те като творби остават запазени.

Когато оня сблъсък в необичайното се погледне откъм обичайното и познавателното, около творбата ту-

такси е започнало предприемачеството. Самото грижливо и традиционно предоставяне на творбите на публиката, научните опити за тяхното автентично разбиране никога не постигат самото битие на творбата, а само водят до един спомен за него. Но дори и само това може да предложи на творбата едно място, от което тя пресътворява историята. Собствената действителност на творбата идва само там като носител на историята, където творбата се запазва в случилата се чрез самата нея истина.

Действителността на творбата в основни линии е определена от същността на битието на творбата. Сега ние отново можем да се върнем към първоначалния въпрос: как стоят нещата с веществеността в творбата, която трябва да запази нейната непосредствена действителност? Но сега нещата стоят така, че ние вече не питаме за вещността в творбата; защото докато питаме така, ние набързо и предварително взимаме творбата за един наличен предмет. По този начин ние никога не питаме откъм творбата; така питаме откъм себе си. Значи питаме от нашето място, от самите нас, от тези, които не оставяме творбата да е битие на творба, а си я представяме като предмет, който, разбира се, е длъжен да предизвиква в нас някакви състояния.

Това, което във взетата като предмет творба изглежда като вещь в смисъла на обичайното понятие за такава, е собствено земното в творбата, разбрано откъм творбата. Земята изпълва в творбата, защото творбата присъествува като такава вещь, в която твори истината, а истината присъествува само тогава, когато се вгради в едно съществуващо. В Земята като същност на запазващото се откритостта на откритото намира своята най-висша съпротива и чрез това – мястото на своето постоянно постоянство, в което трябва да се установи, да намери своя стан в образа.

Беше ли тогава излишно да навлизаме във въпроса, какво нещо е вещта? В никакъв случай. Разбира се, от битието на вещта не може да се определи битието на творбата, но тъкмо от знанието за битието на творбата може да се постави на прав път питането за битието на вещта. Това не е незначително, ако си спомним за ония открай време обичайни начини на мислене за битието

на нещата, които нанаят съществуващото в цялост, водят до господство на схващането, което остава безразлично към същността на вещта и творбата, като ни правят слепи за изначалната същност на истината.

За определянето на битието на вещта е недостатъчен както възгледът за носител на свойства, така и оня за многообразието на сетивно даденото в неговото единство, както и този за суетно представящата се структура „вещество – форма“, взета всъщност от битието на вещта вещь. Едно справедливо и трайно разбиране за гълкуването на битието на вещта трябва да тръгва от принадлежността на вещта към Земята. Същността на Земята като нещо непредизвикано носещо, самозатварящо се се разкрива най-вече в изгъкването на един свят, в спора Земя – свят. Този спор е установен, вижда се и е настанен в образа на творбата и едва чрез нея става открит. Това, което важи за вещта, а него го научихме едва чрез творбата, важи и за битието на вещите изобщо. Това, че ние никога непосредствено не знаем какво е това битие и ако знаем, то е само неопределено, означава всъщност, че ние се нуждаем от творбата, която показва непряко, че в сътвореното битие твори случаят на истината, откриването на съществуващото.

Но – бихме искали най-сетне да отвърнем – не трябва ли самата творба от своя страна, и то от нейната сътвореност, да бъде върната към веществеността на Земята, към природата, ако тя от своята си страна – наистина я изтласква в откритото? Един от тези, които сигурно е трябвало да го знаят, Албрехт Дюрер, е казал познатото: „Тъй като изкуството наистина се крие в природата, изкусен е този, който може да го изреже от нея.“ „Изрязвам“ тук значи откъсване на отрязък и оформяне на къса с резеца върху дъската за рязане. Но веднага идва следващ въпрос: как може да се изреже този отрязък, ако предварително не бъде открит тъкмо като отрязък чрез творческото намерение, а това значи – ако предварително не е спор на мяра и неопределеност? Ясно е, в природата се крие един срез, мяра и граница наред със свързаните с това възможности за предоставяне и произвеждане – изкуството. Но също така е ясно.

че това изкуство в природата се разкрива едва чрез творбата, защото то поначало е скрито в нея.

Усилията да намерим действителността на творбата трябва да бъдат подготвяни почвата, чрез която да намерим в действителната творба изкуството и неговата същност. Питането за същността на изкуството, пътят на знанието за него, едва сега трябва да се постави из основи. Отговорът на въпроса като всеки истински отговор е само въстъпването в последната стъпка на един дълъг ред от подстъпи към въпроса. Всеки отговор остава в сила като отговор, само доколкото е вкоренен във въпроса.

Сега действителността на творбата е станала за нас не само по-истинна, но и същевременно по-същностна откъм позицията на нейното битие. Към сътвореното битие на творбата принадлежат съществено както творците, така и запазващите я. Ала творбата е това, което дава възможност на творците да изявят своята същност; според своята същност тя се нуждае и от пазещите. Ако изкуството е начало на творбата, то това вече значи, че изкуството остава същностно съпринадлежащо към нея, а творците и пазещите биват поставени в положението да тръгнат откъм изначалната си същност. Но какво е самото изкуство, че с право да можем да го наричаме начало?

В творбата имаме случая на истината и то по начина ѝ на творене в творба. Съобразно това, същността на изкуството бе определена най-напред като полагане на истината в творба, като задвижване на истината. Разбира се, това определение е съзнателно двусмислено. Веднъж то казва: изкуството е установяване на вграждащата се в образ истина. В творчеството това става като извеждане и предоставяне на нескритостта на съществуващото. Но полагането като задвижване същевременно и значи: битието на творбата е пуснато в ход и се случва. То се случва като запазване. Следователно изкуството е: творещо запазване на истината в творбата. Тогава изкуството е ставане и случване на истината. Значи истината изниква от нищото? В действителност е така, ако ние под нищо разбираме чистото отрицание на съществуващото и ако при това съществуващото е представено като онова обичайно налично, което тъкмо

поради това идва на бял свят като вероятно истинското. Съществуващото чрез постоянството си в творбата бива разколебано в нея. Но от наличното и обичайното никога не може да бъде отличено нещо като творба. По-скоро откритостта на откритото и пролуката на съществуващото се случва само тогава, когато срещащата се в обичайността захвърленост като откритост бива необичайно нахвърлена като художествена творба.

Истината като пролука и подслон на съществуващото се случва тогава, когато бъде сбито представена. Това сбиване е поезия. Всяко изкуство като предоставящо ставане на идващата истина за съществуващото като такова е по същество поезия. Същността на изкуството, в която най-напред се покои художествената творба и художникът, е задвижването на истината в творба. От поетично сбита същност на изкуството идва и събитието, което отваря в средината на съществуващото едно открито място, откритост, в която така или иначе си стои всичко останало. По силата на вложения в изкуството проект за нахвърляне на нескритостта на съществуващото, всичко обичайно и досегашно става несъществуващо за нас. Изкуството има възможността да дава и пази битието като мяра. При това най-странното е, че творбата по никакъв начин не задействува чрез каузални взаимодействия досега съществуващото. Въздействието на творбата не се състои в действието. То почива в едно идващо от творбата случващо се обръщане на нескритостта на съществуващото, а това ще рече: небитието.

Поезията обаче не е произволно съзерцание на каквото си искаме и не е отвлечане на чистата представа и въображение в недействителното. Това, което поезията осветяващо нахвърля в разкъсаната нескритост и го подхвърля в среза на образа, е откритото, което тя оставя да се случи и то по такъв образец, че едва сега откритото остава същото в средината на съществуващото: свети и звучи. Погледнато по същество, отношението на същността на творбата и отношението към случващата се истина за съществуващото все още си стои под въпрос – дали същността на поезията, а това значи – и на художественото творчество, може да бъде

изчерпателно мислена от позицията на въобразяването и чрез силата на въображението?

Сега получената широка, но пък затова не неопределена научена същност на истината ще бъде удържана като нещо, което иска питане, като нещо, което едва сега може да се осмисли.

Ако всяко изкуство по същество е поезия, то сигурно към нея трябва да бъдат сведени и строителното изкуство, и изобразителното, и дори музиката. Което е чист произвол. Естествено, че е произвол, докато все още смятаме, че споменатите изкуства са разновидности на словесното изкуство, ако ни е позволено все пак да подведем под тази лесно изонначаваща се рубрика самата поезия. Но поезията е само един начин на светло нахвърляне на истината, тоест на поетическото изкуство в широк смисъл. Наред с това словесната творба, поезията в тесен смисъл, си има своето запазено място в целостта на изкуствата.

За да се види това, е нужно само правилно понятие за езика. В ширешите се представи езикът фигурира като вид споделяне, комуникация. Той служи за разговаряне и уговаряне, накъсо – за разбиране. Но езикът не е само и не е най-напред звуков и писмен израз на онова, което трябва да се сподели. Той изразява откритото и покритото като такива не само най-напред в думи и по-нататък – в изречения; най-напред езикът изважда съществуващото като съществуващо в откритостта. Там, където не господства езикът – в камъка, растенията, животните – няма и откритост на съществуващото, а следователно – и на несъществуващото и пустото.

Когато езикът за пръв път назове съществуващото, едва тогава на съществуващото му е дадена думата – то е изведено във видимостта. Това назоваване призовава съществуващото към битието му откъм самото него. Такова казване е хвърлянето на лъча, чрез който се указва като какво това съществуващо ще се покаже в откритостта. Нахвърлянето е излъчването на един жребий, в който нескритостта се изпраща към съществуващото като такова. Нахвърленото указание тутакси става и отказ от всеки ням разноръч, в който съществуващото се скрива и убява. Такъв изказ е поезията:

сказанието за света и за Земята, сказанието за сцената на техния спор и следователно – за мястото на всяка близост и отдалеченост на божествата. Поезията е сказанието за нескритостта на съществуващото. Всеки език е повествование на това сказание, в което за един народ исторически изгрява неговият свят и в което Земята му бива запазена като затвореното. Нахвърленият изказ е онова, което в грижата за изказуемото тутакси извежда на бял свят и неизказуемото. В такъв изказ за един исторически народ изпъква новостта на неговата същност, принадлежността му към историята на света.

Поетичното тук е мислено в един толкова широк смисъл и ведно с това – в толкова същностно единство с езика и словото, че трябва да остане открито дали изкуството, и то във всичките му видове – от архитектурата до поезията – изчерпват същността на поетичното.

В най-същностен смисъл самият език е поезия. Но тъй като поезията е онова събитие, едва в което за човек са разтваря съществуващото като съществуващо, то поезията, поетичното в тесен смисъл, е изначално поетичното и в широк смисъл. Езикът не затова е поетичен, защото е първопоезия, а поезията се извява същностно в езика, защото тъкмо той запазва тази най-изначална същност на поезията. Строенето и рисуването, напротив, се случват само в откритостта на сказанието и наименуването. Те се произват и биват водени от него. Затова те остават особени пътища и начини, по които истината се гради в творба. Те винаги са едно собствено поетизиране сред пролуката на съществуващото, което вече незабелязано е проличало в езика.

Изкуството като задвижване на истината в творба е поезия. Не само творенето на творбата е поетично, но също така поетично, само че в собствения му вид, е и запазването на творбата; защото една творба е само тогава действителна като творба, когато ние сами загърбим нашата обичайност и се обърнем с лице към откритото от творбата, за да се успокои нашата собствена същност в истината на съществуващото.

Същността на изкуството е поезията. Поначално обаче същността на поезията е основаване на истината, ней-

но подкрепяне. Тази подкрепа ние разбираме в тройка смисъл: подкрепа като дар, подкрепа като основаване и подкрепа като начало. Подкрепата обаче е действителна само като запазване. Така на всеки начин за подкрепа отговаря и един такъв на запазването. Сега вече ние можем да направим ясен този същностен строеж на изкуството само в известни черти и то само дотам, докъдето ни дават насоки по-раншните характеристики на същността на творбата.

Задвижването на истината в творба се сблъсква с необичайното и същевременно отблъсква обичайното и това, което се смята за такова. Откриващата се в творбата истина никога не може да се докаже с познатото и да се изведе от него. Познатото, досегашното бива победено в своята единствена досега действителност чрез творбата. Това, което подкрепя изкуството, тъкмо затова не може никога да бъде спечелено и укрепено чрез наличното и използваемото. Подкрепата е излишък, дар.

Поетичното нахвърляне на истината, което застива в творбата като образ, също така никога не се извършва в пустото и неопределеното. В творбата истината бива подхвърлена по-скоро към идващите, които ще я запазят, тоест – към хора с история. Това, което се подхвърля, никога не е нещо своеволно предположено. Истински поетическото нахвърляне е откриване на онова, в което като историческо е захвърлено човешкото ни битие. Изобщо това е Земята, а за един народ с история това е неговата Земя, пазещата го твърд, върху която той се е успокоил с всичко това, което – скрило все още само себе си – вече съществува. Но това е и неговият свят, който присъства по отношение на човешкото битие в отношението му към нескритостта на битието изобщо. Затова всичко дадено с човека трябва да бъде изведено за човека от затворената твърд и собствено да бъде укрепено на нея. Така тя се основава като носеща твърд.

Тъй като имаме такова изваждане, то всяко творчество е и изчерпване (да вадим вода от кладенеца значи да черпим вода). Модерният субективизъм изцяло преиначава творческото начало, когато го мисли в смисъла на гениално постижение на самото господстващо и

самоизграждащ се субект. Подкрепата на истината като начало не е само подкрепа в смисъла на свободно подаряване, а същевременно е и подкрепа в смисъл на това основополагащо основаване. Поетичното нахвърляне на истината идва сякаш от нищото, защото то никога не взема своите дарове от обичайното и досегашното. И все пак то никога не идва от нищото, доколкото подхвърленото от него е само предварително определяне на самото историческо човешко битие.

Дарът и основата имат в себе си непосредствеността на това, което ние наричаме в себе си начало. Разбира се, тази непосредственост на началото, своеобразието на скока извън опосредстващото, не изключва, а по-скоро включва това, че началото се подготвя най-дълго и най-незабележимо. Истинското начало като скок е винаги първата крачка преди втората, първа, в която вече е надскочено всичко идващо, пък било то и съвсем скрито. Началото съдържа вече скрито края. Истинското начало никога няма началата на примитивното. Примитивното е лишено от бъдеще, защото му липсва даряващия, основаващия скок и онези преди него. То не може да направи нищо повече от това, освен да са втурне сляно напред, защото просто не съдържа нищо повече от това, което го е държало дотогава.

Напротив, началото съдържа винаги нескритата пълнота на необичайното, а това ще рече – на спора с обичайното. Изкуството като поезия е подкрепа в третия смисъл на започване на спора за истината, то е подкрепа, даваща начало. Винаги, когато самото съществуващо изобщо като съществуващо търси собственото си основание в откритостта, тогава изкуството намира историческата си същност като подкрепа. На Запад това за пръв път се е случило в битието на древните гърци. Това, което по-нататък се нарича битие, е задвижено чрез полагането му в творба. Така откритото съществуващо в цялост се е променило по-късно като съществуващо в смисъл на създадено от Бога. Това е станало в Средновековието. Съществуващото всъщност отново е било променено в началото и по протежение на цялото Ново време. С тези промени всеки път е изгрявал един нов и същностен свят. Всеки път откритостта на съществуващото е трябвало да се вражда

чрез установяване на истината в образ в самото съществуващо. Всеки път се е случвала нескритостта на съществуващото. А тя се задвижва в творба и това задвижване осъществява изкуството.

Винаги, когато се разиграва случаят изкуство, тоест когато имаме начало, в историята идва един тласък; тя започва едва с него или отново с него. История тук не значи последователността на някакви, пък били те и много важни дадености във времето; история е обръщане на един народ в неговата даденост като връщане в неговата създаденост.

Изкуството е задвижване на истината в творба. В това положение се крие една съществена двусмисленост, според която истината същевременно е субект и обект на задвижването. Но субект и обект тук са невалидни имена. Като такива те осуетяват мисленето на тази двусмислена същност, мислене, което като задача не влиза сега в намеренията ни. Изкуството е историческо и като историческо то е творческото запазване на истината в творба. Изкуството се случва като поезия. Тя е подкрепена в троякия смисъл на дар, основа и начало. По същество като подкрена изкуството е историческо. Това не значи само: изкуството има история във външния смисъл, че в различни времена то се среща покрай всичко останало и се мени, прехождат и предлага различни исторически възгледи. Изкуството е история в съществения смисъл на повествование, защото основава историята.

Изкуството позволява на истината да произлезе. Тя произлиза като подкрепящо запазване на истината за съществуващото в творба. Да произлезе нещо, да се изведе нещо в битието с подкрепящия скок на същността произход означава думата начало.

Началото на художествената творба, тоест началото на творците и на пазещите, тоест на историческото постоянство на един народ, е изкуството. Това е така, защото в своята същност изкуството е начало; един отличителен начин, по който истината става съществуваща, което ще рече – историческа.

Ние питаме за същността на изкуството. Защо питаме така? Ние питаме така, за да можем да опитаме по-съществено дали изкуството е начало или не в на-

шето историческо битие, дали и при какви условия то може и трябва да бъде такова. Такова намерение не мисли да насилва изкуството и неговото ставане. Но това осмислено знание е предварителната и затова неминуемата подготовка за ставането на изкуството. Само такова знание дава простор на творбата, път на творците и крепост на пазещите.

В такова знание, което може да расте само бавно, се решава дали изкуството може да е начало и следователно да има едно предначало, или дали то трябва да остане само една добавка и следователно да може да бъде само упражнявано като обичайно останало явление от културата. Дали в нашето историческо битие ние сме при началото? Знаем ли, тоест ценим ли същността на началото? Или пък в отношението си към изкуството ние все още се позоваваме на въображаемо образовани знания за миналото? За това „или-или“ и за неговото разрешаване ние имаме един непогрешим знак. Хьолдерлин, поетът, чието творчество немците ще трябва да усвояват, го е дал, когато казва:

*„Трудно напуска мястото си това,
което с началото в близост живее.“
Странстването IV, 167*

ПОСЛЕСЛОВ

Горните размишления се отнасят до загадката на изкуството, загадка, каквато е самото изкуство. Далеч е от намерението загадката да бъде решена. Задачата е да се види загадката.

Почти по същото време, в което собствено започва разглеждането на изкуството и на творците, е било казано, че това разглеждане е естетическо. Естетиката взима художествената творба като предмет и то като предмета на *αἰσθησις*, тоест на сетивното възприятие в широк смисъл. Днес това го наричат преживяване. Начинът, по който човек възприемал изкуството, трябвало да ни даде сведения за неговата същност. Преживяването е меродавният извор не само за художествения вкус, но и за художественото творчество. Всичко е преживяване.

Но може би преживяването е елементът, в който изкуството умира. Смъртта върви толкова бавно пред себе си, че явно ѝ трябва няколко века.

Наистина говори се за безсмъртни художествени творби и за изкуството като вечна ценност. Това се казва с оня език, който никак не се застоява тъкмо при всички съществени неща, защото да се застоиш така в последна сметка значи: да мислиш. А кой страх е по-голям днес от страха от мисленето? Имат ли съдържателност и състоятелност приказките за безсмъртни творби и за вечната ценност на изкуството? Или те са само полупромислени начини на изразяване в едно време, в което голямото изкуство заедно със същността си е избягало от хората?

В най-всеобемашото осмисляне на същността на изкуството, което Западът притежава, всеобемашо, защото е мислено откъм метафизиката, в Хегеловите Лекции по естетика стоят думите:

„За нас изкуството вече не е най-висшият начин, по който истината съществува“ (W.W.X, I, c.134). „Разбира се, може да се надяваме, че изкуството ще прогресира и ще се осъществява все по-пълно, но неговата форма вече е престанала да бъде най-висшата потребност на духа“ (пак там, стр.135). „Във всички тези отношения изкуството е и остава според най-висшето си предназначение за нас нещо минало.“ (X, I, c.16).

Присъдата, която Хегел дава в тези положения, не може да се отмени с това, че е твърде лесно да се установи: след като през зимата на 1828-29 година в Берлинския университет за последен път са били прочетени Хегеловите лекции по естетика, ние виждаме да възникват много и нови художествени творби и направления. Тази възможност Хегел никога не е искал да отхвърли. Но остава самият въпрос: е ли изкуството все още един съществен и необходим начин, по който в нашето историческо битие се случва истината, или то не е повече такова? Ако то не е вече такова, то тогава остава въпросът, защо е така. По отношение на Хегеловата присъда решение все още няма; защото зад тази присъда стои западноевропейското мислене от гърците насам; мислене, което отговаря на една вече случила се истина

за съществуващото. Присъдата върху присъдата ще падне, ако изобщо падне, само от тази истина и върху нея. Дотогава присъдата ще остава в сила. Само поради това е необходим въпросът, дали истината, която стои в Хегеловата присъда, е окончателна и как стоят нещата, ако е така.

Такива въпроси, които ни засягат понякога по-ясно, друг път смъртно, могат да бъдат задавани само когато предварително сме осмислили същността на изкуството. Като поставяме въпроса за началото на художествената творба, ние се опитваме да направим няколко стъпки нататък. Важно е до погледа да се доведе характера на творбата в битието ѝ на творба. Това, което тук се има предвид с думата „начало“, е мислено само откъм същността на истината.

Истината, за която се говори тук, не съвпада с това, което обикновено се познава под това име и се присъжда на познанието и на науката като качество, за да може по-нататък да бъде отличена спрямо красивото и доброто, които като имена са валидни за ценностите на нетеоритическото отношение към съществуващото. Истината е нескритостта на съществуващото като съществуващо. Истината е истината на битието. Покрай тази истина не се среща красотата. Когато истината се задвижи в творба, тя просветва. Просветващото явстване е – като такова битие на истината в творбата и като творба – самата красота. Така красивото принадлежи в събитийността на истината. Тя не се отнася към харесването и не е само негов предмет. Красивото при това се основава във формата, но само поради това, че някога тази форма се е излъчила от битието като съществуващността на съществуващото. Тогава битието се е изявило като *εἶδος*. *Idea* се е включила в *μορφή*. *Συνολον*, собствената цялост на *μορφή* и *εἶδος*, именно *εργον* е по битие *εὐεργεσις*. Този начин на присъствие става *actualitas* на *ens actu*. *Actualitas* става действителност. Действителността става предметност. Предметността става преживяване. В начина, по който в западноевропейския свят съществуващото е действително, се крие едно своеобразно припокриване на красотата с истината. На същностните промени на истината съответствува същ-

ностното повествование на западноевропейското изкуство. От позицията на взетата сама за себе си красота, то може да се разбере толкова малко, колкото и от тази на преживяването, при положение, разбира се, че метафизическото понятие за изкуството достига до същността на изкуството.

ЗА „ХУМАНИЗМА“

ПИСМО ДО ЖАН БОФРЕ, ПАРИЖ

Ние далеч не осмисляме достатъчно решително същността на действащото. Действащото е познато само като причиняване на някакво въздействие. Неговата действителност се оценява според ползата от него. Но същността на действащото е изпълняването. Изпълняване означава: разгръщам нещо в пълнотата на неговата същност, извеждам до нея, *produce* се. За това изпълнимо въздействие е само това, което вече е. Но това, което „е“ преди всичко, е битието. Мисленето изпълнява отношението на битието към същността на човека. То не прави и не предизвиква това отношение. Мисленето само го поднася на битието като това, което на самото него му е предадено от битието. Това поднасяне се състои в това, че в мисленето идва в езика битието. Езикът е домът на битието. В неговото обиталище живее човекът. Мислещите и създаващите поезия са пазачите на това обиталище. Тяхното бдение е изпълняването на откритостта на битието, доколкото чрез своята реч те я довеждат и съхраняват в езика. Мисленето не става действие едва когато от него произтича някакъв ефект или когато то се прилага за нещо. Мисленето действа като мисли. Това действие е вероятно най-простото и същевременно най-висшето, защото засяга отношението на битието към човека. Но всяко въздействие се основава на битието и се стреми към съществуващото. Мисленето, напротив, може да бъде ангажирано от битието, за да каже истината за битието. Мисленето изпълнява това можене. Мисленето е *l'engagement par l'Etre pour l'Etre*¹. Не зная дали е възможно езиково двете („*par*“ et „*pour*“)² да се кажат в едно, именно чрез: *penser c'est l'engagement de l'Etre*³. Тук думата за родителен падеж „*de l'...*“ трябва да изразява, че родителният падеж е едновременно *gen. subjectivus* и *objectivus*. При това „субект“ и „обект“ са неподходящи названия на

щат у дома, съответ-
ствено за всички мъ-
вярата в безсмъртие:
собствения ни живот
неуместни онези хри-
рая (доста по-разли-
пораждат от стремеж
в основния пласт. С
символът на падащата
изразна форма на о
възприела от мисте-
онзи момент, в кой-
вения на нея език и
сфера. Поради това
намира го единствен-
то" в най-строгия
ние в "Родства по
епическа основа в
та в страстта и
увенчаване в мисте-
терии се завършва
остава единият с
нейното звучене. И
което обещава повече от помирение, об-
бавление. То е "изписано" на плочата, която Георге поставя
на родната къща на Бетовен в Бон:

Преди за бой да се калите — на вашата звезда,
ще ви изпея битки и победи — на висшите звезди.
Преди телата да си укротите — на тази тук звезда,
мечта ще ви намеря — при вечните звезди.

За възвишена ирония е предназначено сякаш това "пре-
ди телата си да укротите". Влюбените не ги укротяват —
нима тогава е от значение, че никога не са се каили за
борбата? Единствено заради онези, които не могат да се
надяват, ни е дадена надеждата.

ХУДОЖЕСТВЕННОТО ПРОИЗВЕДЕНИЕ В ЕПОХАТА НА НЕГОВАТА ТЕХНИЧЕСКА ВЪЗПРОИЗВОДИМОСТ*

Формирането на изяжните изкуства и установява-
нето на различните им типове се извършва във
време, съществено различаващо се от нашето, и
от хора, чиято власт върху нещата и отношения-
та е била съвсем незначителна в сравнение с
нашата. Невероятното нарастване на приспособи-
мостта и прецизността на нашите средства обаче
ще ни изправи в близко бъдеще пред най-дъл-
боките изменения в античната индустрия на кра-
сивото. Всички изкуства имат един физически
аспект, който не може повече да се разглежда и
третира така, както преди; той не може вече да
остане незасегнат от въздействията на модерната
наука и модерната практика. От двадесет години
насам нито материята, нито пространството, нито
времето са това, което са били от край време.
Трябва да сме подготвени за това, че множество
съществени нововъведения ще променят цялата
техника на изкуствата, чрез това ще окажат влия-
ние върху самата инвенция и накрая може би
ще стигнат дотам, да променят самото понятие
за изкуство по най-магичен начин.

(Paul Valéry: *Pièces sur L'art*. Paris [o. J.],
p. 103/104 ("La conquête de L'ubiquité").

Предисловие

Когато Маркс предприема анализ на капиталистичес-
кия начин на производство, този начин на производство е
още в зародиш. Маркс така разгръща изследванията си, че
те придобиват прогностична стойност. Той стига до фунда-
менталните отношения на капиталистическото производство и
ни представя по такъв начин, че от тях проличава какво
още може да се очаква в бъдеще от капитализма. Става
ясно, че от него може да се очаква не само непрекъснато
изостряща се експлоатация на пролетариите, но в крайна
сметка и създаване на условия, които правят възможно
собственото му ликвидиране.

Дълбоката промяна в надстройката, която се осъщест-
вява много по-бавно от тази на базата, се е нуждаела от

повече от половин век, за да наложи изменението на условията за производство във всички области на културата. Под каква форма е станало това, може да се установи едва днес. Към тези данни би следвало да се предявят известни прогностични изисквания. Подобни изисквания провокират не толкова твърдения за изкуството на пролетариата след вземането на властта, още по-малко за изкуството на безкласовото общество, колкото твърдения за тенденциите на развитие на изкуството при съвременните условия на производство. Тяхната диалектика се забелязва в надстройката в не по-малка степен, отколкото в икономиката. Затова би било погрешно да се подценява стойността на подобни твърдения като средство за борба. Те оставят настрана редица унаследени понятия като "творчество" и "гениалност", "вечна ценност" и "тайнство" — понятия, чието неконтролирано (и в момента трудно подаващо се на контролиране) прилагане води до преосмисляне на фактическия материал във фашистски смисъл. Въведените по-долу нови понятия в теорията на изкуството се отличават от по-често употребяваните по това, че са напълно непригодни за целите на фашизма. Затова пък могат да служат за формулирането на революционни искания в политиката на изкуството.

I

По принцип художественото произведение винаги е било възпроизводимо. Всяко нещо, създадено от хора, е можело винаги да се превърне в обект на подражание от други хора. Подобно възпроизвеждане се е правело от ученици с цел упражняване в изкуството, от майстори — за разпространяване на техните творби, и накрая — от жадни за печалба хора. За разлика от това техническото възпроизвеждане на художественото произведение е нещо ново, което се налага в историята периодично, чрез отдалечени във времето тласъци, но затова пък с нарастваща интензивност. Гърците познавали само два метода на техническо възпроизводство на художествени произведения: отливката и отпечатъка. Бронзовите скулптурни фигури, теракотите и монетите били единствените художествени произведения, които те са могли да произвеждат масово. Всички останали били уникални и неподлежащи на техническо възпроизвеждане. Чрез дърворезбата графиката за първи път станала технически възпроизводима; и е била такава дълго преди писаният текст да стане също технически възпроизводим чрез печатането. Невероятните промени, които печатането, т.е. техническата възпроизводимост на писания текст, е предизвикало в литера-

турата, са известни. Те обаче са само един, макар и твърде важен особен случай на това явление, което тук се разглежда в световно-исторически мащаб. През средновековието към дърворезбата се прибавят и медната гравюрата и офорът, както и литографията — в началото на XIX в.

С литографията техниката на възпроизводство достига едва принципно нова степен. Този много по-точен метод, който различава нанасянето на рисунката върху камък от нейното изрязване върху дърво или от нейното гравирание върху медна плоча, дава за първи път възможност на графиката не само да произвежда продуктите си масово (както преди), но и всеки ден да предлага нови форми за това. През литографията графиката придобива способността да съпътства илюстративно всекидневното. Тя започва да върви успоредно с печатането. Само няколко десетилетия след нанасянето на литографията обаче, още в началните си тя е надмината от фотографията. С фотографията става възможно ръката за първи път да се освободи от най-важните задължителни за художника операции в процеса на възпроизвеждане на картините. Отсега нататък тези операции са отредени единствено на гледащото в обектива око. Тъй като обхваща обекта по-бързо, отколкото ръката би могла да го нарисова, процесът на възпроизвеждане на картините бива ускорен до такава степен, че сега той може да върви успоредно с говоренето. С едно завъртане на ръчката филмовият оператор в ателието фиксира картините със същата скорост, с която говори актьорът. Ако в литографията по-специално се е съдържал илюстрираният вестник, то във фотографията е бил скрит като възможност озвученият филм. Техническото възпроизводство на звука започва в края на XIX век. Тези насочени в една и съща посока усилия благоприятстват настъпването на една ситуация, която Пол Валери характеризира с думите: "Също както водата, газта и електрическият ток идват с помощта на едно почти незабележимо движение на ръката отдалеч в нашето жилище, за да ни обслужат, също така ще бъдем снабдявани и с картини или серии от звуци, които се появяват с помощта на едно съвсем леко движение, почти знак, и по същия начин ни напускат."¹ Около 1900 г. техническото възпроизводство достига такъв стандарт, при който то не само започва да превръща в свой обект съвкупността от унаследените произведения на изкуството и да подлага тяхното въздействие на най-дълбоки изменения, но и успява да си присвои собствено място сред художествените методи. За изучаването на този стандарт няма нищо по-поучително от

¹ Paul Valéry: *Pièces sur l'art*. Paris [o. j.], p. 105 ("La conquête de l'ubiquité").

това, как възпроизвеждането на художественото произведение и филмовото изкуство като две негови разнородни проявления въздействат обратно върху изкуството в неговата традиционна форма.

II

И при най-съвършената репродукция липсва едно нещо: тук-и-сега на художественото произведение, неговото уникално битие на мястото, на което то се намира. Това уникално битие обаче, и нищо друго извън него, е мястото, където се осъществява историята, чрез която то неизбежно преминава в хода на своето съществуване. Тук спадат както промените, които неговата физическа структура е претърпяла в хода на времето, така и променящите се отношения на притежание, в които то е попадало.² Следата на първите промени може да се проследи само чрез химически и физически анализи, които не могат да се осъществят върху възпроизвеждането, следата на вторите е предмет на една традиция, чието проследяване трябва да започне от мястото на оригинала.

Тук-и-сега на оригинала е в основата на понятието за автентичност. Химическите анализи на патината на една скулптурна фигура от бронз могат да са от помощ за установяването на нейната автентичност; съответно доказателството, че даден ръкопис от средновековието произхожда от архив от XV в., може да помогне за установяването на неговата автентичност. Целокупната област на автентичността обаче се изплъзва на техническата — и разбира се, не само на техническата — възпроизводимост.³ Но докато по отношение на ръчното възпроизвеждане, което по правило е било заклемявано от автентичното произведение като фалшификация, то все още запазва своя абсолютен авторитет, то че

² Разбира се, историята на художественото произведение обхваща много повече: например историята на "Мона Лиза" обхваща вида и броя на копията ѝ, направени през XVII, XVIII и XIX в.

³ Тъкмо защото автентичността не подлежи на възпроизвеждане, интензивното нахлуване на някои възпроизвеждащи способности главно технически — дало повод за диференциране и степенуване на автентичността. Култивирането на подобни различия било важна функция на търговията с произведения на изкуството. Тя имала явен интерес да разграничава различните отпечатъци от едно клише за гравюра на дърво — тези преди и тези след писмения текст — от една медна плоча за гравирание и други такива. Може да се каже, че с изнамирането на дърворезбата качеството на автентичността било засегнато в дълбочина, преди да е достигнало късния си разцвет. Една картина на Мадоната от средновековието все още не можела да се определи

отношението му към техническото възпроизвеждане това вече не важи. За това има две причини. Първо, по отношение на оригинала техническото възпроизвеждане се оказва в много по-голяма степен самостоятелно, отколкото ръчното. Във фотографията например тя може да подчертае такива аспекти на оригинала, които са достъпни само за подвижния и произволно избиращ гледната си точка обектив, но не и за човешкото око, или с помощта на известни способности като увеличението или високо-скоростната кинокамера да улови картини, които направо се изплъзват на естествената оптика. Това е първата причина. Второ, техническото възпроизвеждане може да постави копие на оригинала в ситуации, които са непостижими за самия оригинал. И преди всичко тя му дава възможност да стигне до възприемащия, било то под формата на фотография, или на грамофонна плоча. Катедралата напуска мястото си, за да намери прием в ателието на някой любител на изкуството; хоровата творба, която е била изпълнявана в концертна зала или под откритото небе, може да се слуша и в стая.

Обстоятелствата, при които може да бъде поставен продуктът на техническото възпроизвеждане на художественото произведение, може впрочем да не засегнат неговото по-нататъшно съществуване, но при всички случаи те обезценяват неговото тук-и-сега. Дори това в никакъв случай да не важи единствено за художественото произведение, а по същия начин и за един пейзаж например, който преминава пред погледа на зрителя в киното, чрез този процес се докосва най-чувствителното ядро в предмета на изкуството, който не е толкова уязвим в нито един природен предмет. И това е неговата автентичност. Автентичността на едно произведение обхваща всичко в него, което от самото му възникване има траене, от неговата материална трайност до качеството му да свидетелства за епохата. Тъй като последното е здраво закрепено за първото, то в процеса на възпроизводство, в който първото се е изплъзнало от властта на човека, бива разколебано и второто, а именно способността на произведението да свидетелства за епохата. Нанстина само това; но другото, което бива разколебано по този начин, е авторитетът на произведението.⁴

Всичко, което тук отпада, може да бъде обобщено с понятието „аура“ и да се каже, че това, което закъснява в епохата на техническата възпроизводимост на художествено-

като "автентична" по времето на своето изработване; тя станала такава през следващите векове и може би в най-голяма степен през миналия век.

⁴ И най-окаяното провинциално представление на Фауст има при всички случаи предимство пред един филм за Фауст в такъв

то произведение, е неговата аура. Този процес е симптоматичен; неговото значение излиза извън пределите на изкуството. Най-общо той може да се формулира по следния начин: техниката на възпроизводство откъсва възпроизведеното от областта на традицията. Като размножава репродукцията, тя заменя неговата уникална поява с масовото му производство. И като позволява на репродукцията да стигне до възприемащия в дадената му конкретна ситуация, техниката на възпроизводство актуализира възпроизведеното. Тези два процеса водят до сериозно разколебаване на унаследеното — едно разколебаване на традицията, което е обратната страна на съвременната криза и обновление на човечеството. Те са в най-явна връзка с масовите движения в наши дни. Техният най-мошен агент е киното. Неговото обществено значение и в най-положителната му форма, и то тъкмо в нея, е немислимо без тази негова деструктивна, катарзисна страна, а именно ликвидирането на ценността на традицията в културното наследство. Това явление е най-осезателно при големите исторически филми. То въвлеча все нови и нови позиции в своята орбита. И когато през 1927 г. Абел Ганс ентузиастично провъзгласява: „Шекспир, Рембранд, Бетовен ще бъдат филмирани... Всички легенди, митологии и митове, всички основатели на религии, нещо повече: всички религии... очакват своето филмово Възкресение, а героите се трупат на вратите“⁵, той, без наистина да предполага, приканва към всеобща ликвидация.

III

През големи исторически периоди от време заедно с цялостния начин на съществуване на човешката общност се променя и начинът на нейното сетивно възприятие. Начинът, по който се организира сетивното възприятие на човека, средата, в която то протича, са не само природно, но и исторически обусловени. Не само изкуството, но и възприятието през епохата на преселението на народите, в която възникват късноримската художествена индустрия и „виенският генезис“, са различни от тези в античността. Учените

смята, че то е в идеална конкуренция с първото Ваймарско представление. И тези традиционни значения, които могат да бъдат извикани в спомена пред рампата, са станали безсмислени пред киноскрана, като например това, че прототипът на Мефистофел е приятелят на Гьоте от младия Йохан Хайнрих Мерк и още много други.

⁵ Abel Gance: *Le temps de l'image est venu*, in: *L'art cinématographique* II. Paris 1927, p. 94-96.

от Виенската школа — Ригел и Виххоф, — които се противопоставиха на тежестта на класическата традиция, под която е било погребано онова изкуство, първи стигнаха до идеята да направят от него изводи за организацията на възприятието в епохата, в която то е било валидно. Колкото и значителни да са били техните прозрения, те са били ограничени в такъв смисъл, че тези изследователи са се задоволявали с това, да покажат набора от формални белези, присъщи на възприятието в късноримската епоха. Те не са се опитали, а може би и не са имали надежда да покажат обществените преобразувания, намерили израз в тези промени на възприятието. Що се отнася до съвременността, условията за подобно разбиране са далеч по-изгодни. И когато промените в средата на възприятието, чинто съвременници сме ние, се схващат като разпадане на аурата, неговите обществени условия могат да бъдат посочени.

Препоръчително е предложеното по-горе, отнасящо се до исторически предмети, понятие за аура да се илюстрира с понятието за аура на природните предмети. Последната ни дефинираме като уникално явление на една далечина, колкото и близо да е тя. Когато в летен следобед, почивайки си, проследяваме с очи някоя планинска верига на хоризонта или някой склон, който хвърля сянката си върху нас — това означава да вдишваме аурата на тези планини, на този склон. С помощта на това описание вече е по-лесно да се разбере обществената обусловеност на съвременния упадък на аурата. Той почива върху две обстоятелства, свързани с нарастващото значение на масите в съвременния живот. Става дума за следното: „приближаването“ на нещата до себе си в пространствен и човешки смисъл е също толкова страстно желание на съвременните маси⁶, колкото и тенденцията им към преодоляване на уникалността на всяка даденост чрез възприемането на нейното възпроизвеждане. Потребността да се овладее предметът в картината, по-скоро в копието, във възпроизвеждането от най-непосредствена близост, се проявява всекидневно с все по-голяма настойчивост. И няма съмнение, че възпроизвеждането, което винаги е под ръка на илюстрирания вестник и седмичния преглед, се различава от картината. В нея уникалността и трайността са толкова тясно преплетени, колкото преходността и повто-

⁶ Приближаването на нещата до масите в човешки смисъл може да означава, тяхната обществена функция да бъде премахната от зрителното поле. Нищо не гарантира, че когато един съвременен портретист рисува известен хирург по време на закуска и в кръга на неговите близки, той ще пресъздаде неговата обществена функция по-точно, отколкото един художник от XVI в., който изобразява представително лекарите си, както например Рембранд в своята „Анатомия“.

римостта във възпроизвеждането. Изваждането на предмета от неговата обвивка, разрушаването на аурата е белег на едно възприятие, чийто „усет за еднотипното в света“ с нараснал до такава степен, че чрез възпроизвеждането то печели за сметка на уникалното. По този начин в сферата на образността се проявява онова, което в сферата на теорията се забелязва като нарастващо значение на статистиката. Насочването на действителността към масите и на масите към нея е процес с неограничен обхват на действие, както за мисленето, така и за съзвучанието.

IV

Неповторимостта на произведението на изкуството е идентична с неговата положеност в контекста на традицията. Тази традиция от своя страна е, разбира се, нещо съвсем живо, нещо изключително променливо. Една антична статуя на Венера например е стояла при гърците, които са я превърнали в предмет на култ, в контекста на съвсем други традиции, отколкото при средновековните духовници, които са виждали в нея едно пагубно мнимо божество. Това, което обаче и в двата случая се е проявявало по един и същи начин, е било нейната неповторимост, казано по друг начин: нейната аура. Първоначалният начин на полагане на произведението на изкуството в контекста на традицията е намерил израз в култа. Както знаем, най-старите художествени произведения са възникнали в служба на някой ритуал, първоначално на магически, а след това на религиозен ритуал. От решаващо значение е, че този ауратичен начин на съществуване на художественото произведение никога не се откъсва напълно от своята ритуална функция⁷. С други думи: уникалната стойност на „истинското“ произведение на изкуството има основанията си в ритуала, в който то намира своята първична и първоначална потребителна стойност. Колкото и опосредена да е тази фундираност на художественото произведение в ритуала, тя може да се открие и в най-профанните форми на служенето на красотата като секу-

7 Дефиницията на аурата като „уникално явяване на една далечина, колкото и близо да е тя“, не е нищо друго освен формулирането на куловата стойност на художественото произведение в категории на пространствено-временното възприятие. Далечината е противоположното на близостта. Същностно далечното е недостъпното. В действителност недостъпността е основно качество на куловата картина. По своята природа тя остава „далечина, колкото и близо да е“. Близостта, която може да се постигне по отношение на нейната материя, не накръпява далечината, която тя запазва след своето явяване.

ларизан ритуал⁸. Профанното служене на красотата, което започва с Ренесанса, за да остане валидно в продължение на три века след изтичането на този период, позволява при това тежко разтърсване, което го сполетява, да се разкрият ясно онези фундаменти. Когато с появата на първото действително революционно средство за възпроизвеждане, а именно на фотографията (съвпадаща по време с началото на социализма), изкуството усеща приближаването на кризиса, която след още сто години става явна, то реагира с движението *l'art pour l'art*, което представлява теология на изкуството. От нея по-нататък е произлязла една абсолютно негативна теология под формата на идеята за „чисто“ изкуство, което отхвърля не само всяка социална функция, но и всяко определение чрез конкретен сюжет. (В поезията на Маларме е постигнал това положение.)

За един анализ, който се занимава с художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост, е крайно необходимо да изяви тези зависимости. Защото те подготвят познанието, което в случая е решаващо: техническата възпроизводимост на художественото произведение го еманципира за първи път в световната история от паразитното му съществуване в ритуала. Възпроизведено художествено произведение става във все по-голяма степен възпроизвеждане на едно, създадено с оглед на възпроизводимостта, произведение на изкуството⁹. От фотографска-

⁸ В степента, в която се секуларизира куловата стойност на картината, представите за материалния носител на нейната уникалност стават по-неопределени. В представата на възприемащата уникалността на владеещото куловата картина явяване се изгласква все повече от емпиричната неповторимост на художника или на неговото творческо постижение. Разбира се, никога съвсем без остатък; понятието за автентичност никога не престава да се стреми да излезе извън рамките на понятието за приписване на автентичност. (Това може да се види особено ясно при колекционера, който винаги запазва у себе си нещо от фетишиста и чрез притежаването на художественото произведение има дял в неговата кулова сила.) Независимо от това функцията на понятието за автентичност при разглеждането на изкуството си остава еднозначна: със секуларизирането на изкуството автентичността заема мястото на куловата стойност.

⁹ При произведенията на филмовото изкуство техническата възпроизводимост на продукта не е налагащо се отвън условие за тяхното масово разпространение, както при произведенията на литературата и живописата например. Техническата възпроизводимост на произведенията на филмовото изкуство има основанията си непосредствено в техниката на тяхното производство. Тя не само прави възможно по най-непосредствен начин тяхното масово разпространение, тя по-скоро ги принуждава към това. Принудата произтича от това, че производството на един филм е толкова скъпо, че един отделен човек, който например е можел да си позволи една картина, вече не е в състояние да

та плака например могат да се направят множество копие, въпросът за истинското копие няма никакъв смисъл. В момента, в който обаче автентичността като мащаб на художествената продукция губи смисъла си, се променя радикално и цялостната социална функция на изкуството. И мястото на неговата фундираност в ритуала идва неговата фундираност в една друга практика: а именно в политика.

V

Възприемането на художествени произведения се осъществява с различни акценти, измежду които два поляри противоположни изпъкват особено ясно. Единият от акценти пада върху произведението на изкуството, вторият — върху неговата изложителна стойност^{10, 11}. Производството

си позволи филма. През 1927 г. е било изчислено, че за да рентира, един по-голям филм трябва да достигне деветмиларда на публика. Вярно е, че с появата на звуковия филм първоначално се налага обратната тенденция; неговата публика става зависима от езикови граници, а това се осъществява едновременно с подчертаването на националните интереси посредством фашизма. По-важно обаче от регистрирането на тази обратна тенденция, която между впрочем е била отслабена чрез синхронизирането, е да се насочи вниманието към нейната връзка с фашизма. Едновременността на двете явления почива върху икономическата криза. Същите смущения, които, погледнато най-общо, са довели до опита за запазване на съществващите отношения на собственост с открито пасивае, са политически застрашения от кризата филмов капитал да формира подготовката на звуковия филм. Въвеждането на звуковия филм е допосло тогава временно облекчение. И то не само за звуковия филм отново напълнил киносалоните, а и за новобединил нови капитали от електрическата индустрия с филмовия капитал. По този начин, отвън погледнато, той подпомогнал национални интереси, отвътре погледнато обаче, той интернационализирал филмовото производство в още по-голяма степен.

- 10 Тази полярна противоположност не може да се изяви в естетиката на идеализма, чието понятие за красота я включва съществува като неделима (съответно на това я изключва като делима). И все пак при Хегел тя се очертава толкова ясно, колкото изобщо е възможно в границите на идеализма. "Изображения е имало винаги — се казва в *Лекции по философия на историята*, — набожността се е нуждала от тях за своите молитви още в ранни времена, но тя не се е нуждала от красиви изображения, нещо повече: те са били пречка за нея. В красивото изображение винаги се съдържа нещо външно, доколкото то е красиво, неговият дух намира отклик у човека в онези молитви обаче съществено е отношението към нещото, тъй като самите те са само едно лишено от дух приличане на душата... Изящното изкуство е възникнало... в самата църква... въпреки че изкуството вече се е осинобило от църквата.

художествени произведения започва с такива, които са в служба на култа. Както може да се допусне, за тези произведения е по-важно да съществуват, отколкото да бъдат издани. Лосът, който човекът от каменната ера изобразява върху стените на своята пещера, е един магически инструмент. Разбира се, човек го излага пред ближните си, но той е предназначен преди всичко за духовете. Днес култовата стойност като такава се стреми като че ли с всички сили да

ципа на църквата." (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten. Bd. 9: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte.* Hrsg. von Eduard Gans. Berlin 1837, p. 414.) Едно място в лекциите му по естетика също показва, че тук Хегел е усещал проблем. "...Ние вече не можем" — се казва в тези лекции — да обожествяваме произведенията на изкуството и да им се кланяме. Впечатлението, което те праят, е в по-голяма степен свързано с разсъдъка, и това, което те подбуждат у нас, изисква по-висок критерий". (Hegel, 1. c. Bd. 10: *Vorlesungen über die Ästhetik.* Hrsg. von H. G. Hotho. Bd. I. Berlin 1835, p. 14.)

- 11 Преходът от първия към втория вид художествено възприятие определя историческия ход на художественото възприятие изобщо. Независимо от това за всяко отделно художествено произведение може по принцип да се установи известно колебание между тези два полярни вида възприятие. Да вземем за пример "Сикстинската мадона". След изследването на Хуберт Грим се знае, че първоначално "Сикстинската мадона" е била нарисувана с цел да бъде изложена. Проучванията на Грим са били провокирани от следния въпрос: Какво означава дървеният перваз в предния план на картината, върху който се опират двете ангелчета? Как е могъл един Рафаел, пита Грим след това, да стигне до идеята, да нарисува небето с чифт завеси? В резултат от изследването се оказало, че "Сикстинската мадона" е била поръчана по случай публичното излагане на тленните останки на папа Сикст. Излагането на тленните останки на папите е ставало в един строго определен страничен параклис на църквата "Св. Петър". Опряна на ковчега, в задната част на този параклис, която е имала формата на ниша, картината на Рафаел е била абсолютно подходяща за случаите на тържествено излагане на тялото. Това, което Рафаел е изобразил на тази картина, е било как от задната част на обградената със зелени завеси ниша Мадоната се приближава сред облаци към папския ковчег. При възпоменателното тържество в чест на покойния Сикст картината на Рафаел постига невероятно висока изложителна стойност. Известно време след това тя стига до главния олтар на църквата в манастира на черните монаси в Пиаченца. Причината за това загощение е в римския ритуал. Той забранява картини, които са били излагани при погребални тържества, да бъдат поставяни в служба на култа на главния олтар. Чрез това предписание произведението на Рафаел е до известна степен обезценено. За да получи все пак подobaваща цена за него, папският двор се решил да търси мълчаливо картината на главния олтар. За да се предотврати скандалът, картината се изпраща на братството в отдалечения провинциален град.

държи произведението на изкуството скрито: някои статуи на божества са достъпни само за жреца в античния храм; някои изображения на Мадоната остават почти през цялата година забулени; някои скулптурни фигури по средновековните катедрали остават невидими за този, който ги наблюдава от равнището на земята. С еманципирането на отделните художествени практики от лоното на ритуала нарастват възможностите за излагане на техните продукти. Възможностите за излагане на един скулптурен бюст, който може да бъде разпращан на различни места, са по-големи, отколкото тези на една статуя на божество, която има своето строго определено място във вътрешността на храма. Възможностите за излагане на една картина, изработена върху дърво, са по-големи, отколкото тези на мозайката или фреската, които са я предшестващи. И ако възможността за излагане на една литургия поначало може би не е била по-малка от тази на една симфония, все пак симфонията е възникнала в момента, когато възможностите за нейното излагане са обещавали да станат по-големи от тези на литургията.

С различните методи на техническо възпроизводство на художественото произведение, възможностите за излагането му са нараснали до такава степен, че количественото разместване между неговите два полюса преминава в качествена промяна на неговата природа, също както в първобитните времена. Тъй както в първобитните времена художественото произведение е било на първо място инструмент на магията благодарение на абсолютната тежест, която се е поставяла върху култовата му стойност, и е било разпознато като художествено произведение до голяма степен едва по-късно, така днес, благодарение на абсолютната тежест, която се поставя върху неговата изложителна стойност, художественото произведение става образувание със съвсем нови функции, от които тази, която сега осъзнаваме, а именно художествената, изпъква като такава, която по-късно може да се схване като странична¹². Едно е си-

¹² Аналогични разсъждения на друго равнище предлага Брехт: „Ако понятието произведение на изкуството вече не може да бъде отнесено до нещото, което възниква, когато едно произведение на изкуството се превръща в стока, тогава трябва да изоставим внимателно и предпазливо, но решително, това понятие, ако не искаме да станем съучастници в ликвидирането на функцията на това нещо, тъй като то трябва да премине през тази фаза, и то без униние. Това в никакъв случай не е никакво незначително отклонение от правия път, по-скоро това, което се случва с него тук, ще го промени из основи, ще заличи миналото му до такава степен, че при условие че старото понятие бъде отново възприето — а това ще стане, и защо не?, — то няма да може да предизвика никакъв спомен

за онова нещо, което някога е обозначавало.“ (Bertolt Brecht: *Versuche* 8-10. Heft 3. Berlin 1931, p. 301/302; „Der Dreigroschenprozess“.)

VI

Във фотографията изложителната стойност започва да изгласква култовата стойност. Тя обаче не е лишена без съпротива. Тя намира едно последно укрепление, и то е човешкото лице. Не е случайно, че портретът е в центъра на ранната фотография. Култовата стойност на картинния образ намира последно убежище в култа към починалите за далечни или отишли си от този свят любими хора. В беглия израз на едно човешко лице от ранните фотографии за последен път ни се усмива аурата. Тъкмо им придава тяхната меланхолична и с нищо несравнима красота. Там обаче, където човекът се оттегля от фотографията, там за първи път изложителната стойност се излага над култовата. Несравнимо за установяването на този процес е значението на Атже, който в началото на XX век е заснел парижките улици в тяхната лишеност от човешко присъствие. За него са казали с пълно право, че не е заснел като място на престъпление. Защото и мястото на престъплението е лишено от човешко присъствие. Неговото заснемане се прави заради уликите. При Атже фотографските снимки вече стават веществени доказателства в историческия процес. Това е в основата на тяхното скрито политическо значение. Те вече изискват възприемане в определен смисъл. За тях вече не е подходящо свободно нещо се съзерцание. Те предизвикват безпокойство у наблюдателя; той чувства, че трябва да намери определен път към тях. В същото време илюстрираните вестници започват да му предлагат пътеводители — все едно верни или погрешни. В тях текстът към илюстрациите става за първи път задължителен. И е ясно, че неговият характер е съвсем различен от този на заглавието на една картина. Заглавията, които наблюдателят на картини в илюстрираното списание получава чрез текста, стават скоро след това още по-прецизни и неумолними във филма, където разбирането на всяка отделна картина изглежда предписано от поредицата от всички предходни.

за онова нещо, което някога е обозначавало.“ (Bertolt Brecht: *Versuche* 8-10. Heft 3. Berlin 1931, p. 301/302; „Der Dreigroschenprozess“.)

VII

Спорът, който живописиста и фотографията са водели, продължение на целия XIX в. за художествената стойност на своите продукти, днес изглежда погрешен и обркън. Това обаче не намалява неговото значение, а по-скоро подчертава. Всъщност този спор е бил израз на един съвременно-исторически прелом, който обаче не се е осъзнавал като такъв от нито един от двамата партньори. Когато епохата на техническата възпроизводимост на изкуството откъсва от неговия култов фундамент, угасва завинаги сиянието на неговата автономия. Но свързаната с това промяна във функциите на изкуството изпада от зрителното поле на века. Тя дълго време убягва и на XX в., който преживя развитието на киното.

Ако преди това са били изразходени много напрасни мисловни усилия за разрешаването на въпроса, дали фотографията е изкуство, без преди това да е поставен въпросът дали чрез изнамирането на фотографията не се е променил цялостният характер на изкуството, то много скоро и теоретиките на киното възприемат съответната прибързана постановка на въпроса. Но трудностите, които фотографията създаде на традиционната естетика, са детска игра в сравнение с тези, пред които я изправя киното. Оттук произтича неслепото насилие, което характеризира наченките на филмовата теория. Така например Абель Ганс сравнява киното с йероглифите: „Ето как вследствие на едно невероятно забележително завръщане към обичайното ние отново се оказваме на изразното равнище на египтяните... Образният език още не е достигнал зрелостта си, тъй като очите ни още не са в състояние да се справят с него. Все още не съществуват достатъчно признание, достатъчно култ към това, което изразява чрез него.“¹³ Северин-Марс пък пише: „На изкуство е била отредена мечта, която... да е едновременно поетична и реална! От такава гледна точка киното би представлявало абсолютно несравнимо изразно средство и в неговата атмосфера би трябвало да се движат само хора, най-благородно мислене в най-съвършените и загадъчни моменти от своя жизнен път“.¹⁴ От своя страна Александър Арну завършва една фантазия върху немия филм направен във въпроса: „А дали всички тези смелни описания, с които ние служехме тук, не би трябвало да се сведат до дефиницията на молитвата?“¹⁵ Много поучително е да се види как стъ-

пват към това, да се присъди на киното звание „изкуство“, принуждава тези теоретици да му приписват с безпогрешна безогледност култови елементи. И все пак по времето, когато са били публикувани тези спекулации, вече са съществували такива творби като „L'Opinion publique“ и „La mort vers l'or“. Това обаче не пречи на Абель Ганс да изглежда сравнението с йероглифите, а на Северин-Марс да говори за киното така, както би могло да се говори за картини на Фра Анджелико. Характерно е, че и днес някои особено реакционни автори търсят значението на киното в същата посока и ако не непременно в сакралното, то все пак в свръхестественото. По повод екранизацията на Райнхард на „Сън в лятна нощ“ Верфел констатира, че онова, което досега е пречело на киното да се въздигне до царството на изкуството, е без съмнение стерилното копие на целия свят с неговите улици, интериори, с неговите гари, ресторанти, автомобили и плажове. „Киното все още не е избрало своя истински смисъл, своите действителни възможности... Те се състоят в уникалната му способност, с технически средства и несравнима убедителност да дава изглед на приказното, необикновеното, свръхестественото.“¹⁶

VIII

По правило художественото постижение на театралния актьор се представя на публиката от самия него чрез собствената му личност; обратното на това художественото постижение на киноактьора се представя на публиката от апаратура. Последното има две следствия. Апаратурата, която трябва да представи постижението на киноактьора пред публиката, не е пригодена за това, да вземе под внимание това постижение като тоталност. Под ръководството на кинооператора тя непрекъснато заема позиция по отношение на това постижение. Поредицата от заети позиции, които монтажистът композира от предоставения му материал, образува готовия монтиран филм. Той обхваща известен брой моменти на движение, които трябва да бъдат разпознати от зрителите като такива — да не говорим за специални технически като снимане в едър план. По този начин постижението на актьора се подлага на поредица от оптически тестове. Това е първото следствие от обстоятелството, че постижението на киноактьора се представя посредством апаратура. Второто следствие почива върху това, че киноактьорът —

¹³ Abel Gance, I. c., p. 100/101

¹⁴ cit. Abel Gance, I. c., p. 100.

¹⁵ Alexandre Arnoux: Cinéma. Paris 1929, p. 28.

¹⁶ Franz Wertel: Ein Sommernachtstraum. Ein Film von Shakespeare und Reinhardt. „Neues Wiener Journal“, cit. Lu, 15 novembre 1935.

доколкото не представя сам своето постижение на публиката — загубва отредената на театралния актьор възможност, време на изпълнението да нагажда постижението си към нея. По този начин публиката възприема поведението на едно несмущавано от никакъв личен контакт с актьора непотентно лице. Публиката се вживява в актьора единствено посредством вживяването си в апарата. Тя следователно приема поведението на апарата, тоест подлага актьора на проверки¹⁷. Това в никакъв случай не е поведение, което е съвместимо с култовите стойности.

IX

Това, че актьорът представя пред публиката някакъв друг, има за киното много по-малко значение от факта, че самият той се представя пред апаратурата. Един от първите, които са усетили това преправяне на актьора посредством постижението му от проверката, е бил Пирандело. Фактът, че бележките, които той прави относно това романа си „Снима се филм“, се ограничават върху изтъкването на отрицателната страна на нещата, не ги накръпява особено. Още по-малко ги накръпява фактът, че те се отнасят до немия филм. Защото звуковият филм не е променил нищо съществено в това положение. Решаващо остава, че се играе за една апаратура или в случая със звуковия филм — за две. „Филмовият актьор — пише Пирандело — се чувства като в изгнание. Прогонен не само от сцената, но и от собствената си личност. Със смъртно неудовлетворение той усеща необяснимата пустота, която се поражда от това, че тялото му се превръща в отпадъчно явление, че се изпарява и че са му отнети неговата реалност, неговият живот, неговият глас и шумовете, които създава, когато се движи

и да се превърне в няма картина, която погрещва за миг на екрана и изчезва после в тишината ... Малката апаратура ще играе с неговата сянка пред публиката, а самият той трябва да се задоволи с това, да играе пред нея.“¹⁸ Общото фактическо положение може да се обозначи по следния начин: за първи път — и това е делото на киното — човекът попада в положение, да трябва да твори наистина с цялата си личност, но лишавайки я от нейната аура. Лицето аурата е обвързана с неговото тук-и-сега. От нея не може да се направи копие. Аурата, която обгръща Макбет на сцената, не може да се откъсне от онази аура, която за живата публика обгръща актьора, който го играе. Особено на заснемането в киностудиото обаче се състои в това, че на мястото на публиката то поставя апаратурата. По този начин отпада аурата около изпълнителя, а заедно с това — и тази около представяния образ.

Не е учудващо, че тъкмо един драматург като Пирандело засяга в характеристиката на киното неволно причина за сполетялата театъра криза, на която днес сме свидетели. Няма по-явна противоположност на онова художествено произведение, което — както филмът — е изцяло обхванато от техническото възпроизводство и произтича от него, от театралната сцена. Всяко по-внимателно разглеждане го потвърждава. Вещи наблюдатели отдавна са разбрали, че във филмовото изпълнение „най-голямото въздействие се постига почти винаги тогава, когато се играе колкото е възможно по-малко...“ През 1932 г. Арнхайм вижда „последната тенденция“ в това, „актьорът да се третира като реквизит, който се избира според характера и ... се поставя на подходящото място.“¹⁹ С това е най-тясно свързано нещо друго.

¹⁸ Luigi Pirandello: *On tourne*, cit Léon Pierre-Quint: *Signification du cinéma*, in: *L'art cinématographique* II, 1, c., p. 14/15.

¹⁹ Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*. Berlin 1932, S. 176-177. В тази връзка някои привидно незначителни подробности, с които кино-режисьорът се отдалечава от практиките на сцената, предизвикват повишен интерес. Пример за това е опитът, актьорът да играе без грим, който наред с другите осъществява и Драйер в „Жана д'Арк“. Той е изразходил месеци за това, да намери четиридесетте и няколко души, от които е съставен инквизиционният съд. Търсенето на тези изпълнители е приличало на търсенето на трудно достъпни реквизити. Драйер е положил огромно усилие за това, да избегне всякакви прилики във възрастта, фигурата и физиономията. (ср. Maurice Schultz: *Le masquillage*, in: *L'art cinématographique* VI. Paris 1929, S. 65-66). Когато актьорът се превръща в реквизит, то от друга страна, рядко реквизитът започва да изпълнява функцията на актьор. Във всеки случай няма нищо необичайно в това, че киното стига до положението, да дава роля на реквизита. Вместо от безкрайното многообразие от примери да привеждаме някои

¹⁷ „Киното ... дава (или би могло да даде) приложими обяснения за човешките действия в детайли ... Всяко мотивиране от гледна точка на характера отпада, вътрешният живот на действащите лица никога не е основната причина и само в редки случаи представлява най-важният резултат на действието“. (Brecht, I p. 268.) Разширяването на полето на подлежащото на проверка, което апаратурата постига по отношение на киноактьора съответства на изключителното разширяване на полето на подлежащото на проверка, което се осъществява по отношение на индивида в резултат на икономическите условия. Така непрекъснато нараства значението на изпитите за проверка на годността за дадена професия. При тях най-важни са отделни части от постижението на индивида. Заснемането на един филм и изпитът за проверка на годността за дадена професия се осъществяват пред комисия от специалисти. Ръководителят на снимките в киностудиото е в същата позиция, в която ръководителят на опита при изпита за проверка на годността.

Актьорът, който играе на сцената, се въплъщава в една роля. Киноактьорът много често е лишен от тази възможност. Неговото постижение не е цялостно, а е съставено от множество единични постижения. Освен съобразяването с такива случайни неща като наемането на ателие, разполагемостта с партньори, декора и т.н. елементарните изисквания на машинарията са тези, които водят до разпадането на актьорската игра на поредица от подлежащи на монтиране епизоди. Става дума преди всичко за осветлението, чието инсталиране принуждава представянето на един процес, който протича бързо на екрана като цялостен, да бъде овладян в поредица от отделни снимки, които в студиото при определени обстоятелства могат да бъдат отделени с часове помежду им. Да не говорим за по-очевидните монтажи. Така например един скок от прозореца може да бъде заснет в студиото като скок от скеле, а последвалото го бягство — евентуално седмици по-късно при външни снимки. Между другото не е трудно да се конструират още по-парадоксални случаи. Възможно е, след почукване на вратата, да се поиска от актьора, той да потрепне от уплаха. Това потрепване обаче може и да не се осъществи според изискването. Тогава режисьорът може да прибегне до следното спасително средство: когато актьорът при друг случай отново е в студиото, да нареди без негово знание да се произведе изстрел зад гърба му. Уплахата на актьора в този момент може да бъде заснета и монтирана във филма. Няма нещо, което да показва по-драстично, че изкуството е напуснало царството на „красивата илюзия“, което дотогава се е считало за единственото царство, в което изкуството е могло да вирее.

произволни, нека да се спрем на един, който притежава особена доказателствена сила. На сцената един работещ часовник ще действа винаги смущаващо. Тук не може да му бъде предоставена неговата роля да мери времето. И в една натуралистична пиеса астрономичното време не би съвпаднало със сценичното. При тези обстоятелства за киното е крайно показателно, че при случай то без проблем може да оползотвори меренето на времето по часовник. По това можем да разберем по-ясно, отколкото по някои други характеристики, как при дадени обстоятелства всеки отделен реkvизит може да поеме решаващи функции в него. Оттук има само една стъпка до констатацията на Пудовкин, че „играта на актьора, която е свързана с един предмет и е изградена върху него... е един от най-силните методи на филмовото изображение“ (W. Pudowkin: *Filmregie und Filmmanuskript*. [Bücher der Praxis, Bd.5] Berlin 1928, S. 126.) В този смисъл киното е първото художествено средство, което е в състояние да покаже как материята участва в играта заедно с човека. Поради това то може да бъде превъзходен инструмент за материалистично изображение.

X

Недоумението на актьора пред апаратурата, както Пирандело го описва, е поначало от същия вид, както недоумението на човека пред образа си в огледалото. Тук обаче последният образ може да се откъсва от него; той е физикален преносим. И къде се пренася? Пред публиката²⁰. Знанието за това не напуска киноактьора нито за миг. Докато стои пред апаратурата, киноактьорът знае, че в последна сметка го прави за публиката, за публиката от всички, които образуват пазара. Този пазар, към който той се отправя не само с цялата си работоспособност, но и с мисълта и кости, с душа и сърце, в момента на неговото предназначено за пазара постижение е толкова далечен за него, колкото и за някакъв артикул, произведен в една фабрика. И няма ли това обстоятелство дял в сковаващата сила на новия страх, който според Пирандело обзема актьора пред апаратурата? На изчезването на аурата киното отговаря с изкуствено изграждане на „personality“²¹ извън студиото. Поощряваният от филмовия капитал култ към звездата консервира онази магическа сила на личността, която отдавна вече е сведена само до гнилата магия на нейния емоционален характер. Докато филмовият капитал диктува всичко, днешното кино като цяло не може да се припише друга революционна заслуга освен тази да спомага за революционна критика на традиционните представи за изкуство. Ние

20 Изменението на начина на изложение чрез техниката на възпроизводство, което може да бъде констатирано тук, се забелязва и в политиката. Днешната криза на буржоазните демокрации включва криза на условията, които в значителна степен определят представянето на управляващите. При демократиите управляващият се представя непосредствено като личност, и то пред депутати. Парламентът е неговата публика! С нововъведенията във фотографската апаратура, които позволяват говорещият да бъде чул по време на речта му от безкрайно много хора, а скоро след това и да бъде видян от неограничен брой хора, поведението на политика пред тази фотографска апаратура излиза на преден план. Парламентите се обезлюдяват едновременно с театрите. Радиото и киното променят не само функцията на професионалния актьор, но също така и функцията на този, който подобно на управляващите сам се представя пред тях. Посоката на това изменение, независимо от неговите различни специални задачи, е една и съща при киноактьора и при управляващия. То цели установяването на подлежащи на проверка и дори на заимстване при определени обществени условия постижения. Това води до нов подбор — подбор пред апаратурата, от който звездата и диктаторът излизат като победители.

21 англ. — личност; б. пр.

не оспорваме, че в особени случаи съвременното кино може да спомага и за революционна критика на обществените отношения и дори на икономическия ред. Но акцентът на настоящото изследване се поставя също толкова малко върху тази възможност, колкото и акцентът на западноевропейското филмово производство.

Също както с техниката на спорта, така и с техниката на киното е свързан фактът, че в постиженията, които демонстрират, всеки присъства като половин специалист. Достатъчно е човек само веднъж да чуе как група момчета, които разнасят вестниците, подпирани на велосипедите си, обсъждат резултатите от някое колоездачно състезание, за да започне да разбира този факт. Не напразно издателите на вестници организират надбягвания с велосипеди за своите разносвачи на вестници. Те събуждат голям интерес сред участниците, тъй като победителят в тези надбягвания има шанс да се издигне от разносвач на вестници до състезател в колоездачни надбягвания. Така например и седмичният кинопреглед дава на всеки шанс, да се издигне от обикновен минавач до статист във филм. По такъв начин при определени обстоятелства той може да се окаже и участник в художествено произведение — да си припомним „Три песни на Лени“ на Вертов или „Боринаж“ на Ивънс. Всеки съвременен човек може да предяви претенция, да бъде сниман във филм. Един поглед върху историческата ситуация на днешната писменост позволява най-добре да се изясни тази претенция.

В продължение на векове нещата в писмеността са изглеждали по следния начин: срещу малко на брой пишещи са стояли хилядократно повече четящи. Към края на миналия век в това съотношение настъпва промяна. С нарастващото разширяване на пресата, която непрекъснато предоставя на читателската публика нови политически, религиозни, научни, професионални, локални органи, все по-голяма част от читателите попадат — първоначално случайно — сред пишещите. Тази промяна започва с това, че всекидневната преса отваря „пощенската си кутия“ за читателите и днес нещата стоят така, че едва ли има европейец, участник в трудовия процес, който да не може по принцип да намери възможност да публикува където и да е свое преживяване от работата, оплакване, репортаж или нещо подобно. С това разграничението между автор и публика е на път да загуби принципния си характер. То става функционално, осъществяващо се по един или друг начин в различните случаи. Четящият е готов по всяко време да се превърне в пишещ. Като експерт в един крайно специализиран трудов процес, какъвто той ще не ще е трябвало да стане, пък

било то и само като експерт при някоя незначителна операция, той получава достъп до авторство. В Съветския съюз говори самият труд. И представяне с думи е част от уменията, което се изисква за упражняването му. Литературната компетентност се обосновава не в специализираност, а в политехническото образование, и така става общо достояние²².

Всичко това може да се пренесе без уговорки върху днешното, където размествания, които в писмеността са траели

²² Съответните техники изгубват характера си на привилегии. Алдъс Хъксли пише: „Техническите успехи доведоха ... до вулгарност ... техническата възпроизводимост и ротативната преса направиха възможно едно необозримо размножаване на писмени текстове и картини. Общото училищно образование и сравнително високите заплати създадоха много голяма публика, която може да чете и е в състояние да си набави четиво и картини. За тяхното изработване се утвърди една значителна индустрия. Художествената дарба обаче е нещо твърде рядко; от това следва ..., че по всяко време и навсякъде по-голямата част от художествената продукция е била малочислена. Днес обаче процентният размер на отпадъците в общата художествена продукция е по-голям от когато и да било преди това... Тук сме изправени пред един елементарен аритметически факт. През миналия век населението на Западна Европа се е увеличило малко повече от два пъти. А материалите за четене и картините са се увеличили, доколкото мога да преценя, поне в отношение 1 към 20, а може би и към 50 или дори към 100. Ако населението от 1 милиона има 1 художествени таланти, то населението от 2х милиона ще има вероятно 2п художествени таланти. Ситуацията може да се обобщи по следния начин: ако преди сто години е била публикувана една печатна страница с материал за четене и илюстрации, то днес на нейно място се публикуват двадесет, ако не и сто страници. Ако от друга страна, преди сто години е съществувал един художествен талант, то днес на негово място съществуват два. Признавам, че днес вследствие на общото училищно образование голям брой потенциални таланти, които някога не биха могли да разгърнат своите дарования, могат да станат продуктивни. Да допуснем следователно ..., че днес три или дори четири художествени таланта се падат на един художествен талант от преди. Въпреки това си остава несъмнено, че консумацията на четива и картини далеч е надминала естественото производство на даровити писатели и художници. Не е по-различно положението и с материала за слушане. Благосъстоянието, грамофонът и радиото създадоха публика, чиято консумация на материали за слушане е абсолютно непропорционална спрямо нарастването на населението и съответно на това — спрямо нормалния прираст на талантиви музиканти. От това следва, че във всички изкуства — както абсолютно, така и относително — производството на отпадъци е по-голямо, отколкото е било преди; и така ще бъде, докато продължава сегашната несъразмерно голяма консумация на четива, картини и материали за слушане.“ (Aldous Huxley: *Croisière d'hiver. Voyage en Amérique Centrale* (1933) [Traduction de Jules Castier]. Paris 1935, p. 273-275.) Този начин на разбиране очевидно не е много напредничав.

векове, са се осъществили за едно десетилетие. Защото и практиката на киното — и преди всичко на руското — това разместване отчасти вече се е осъществило. Част от срещашите се в руското кино изпълнители не са изпълнители и нашия смисъл на думата, а хора, които представят себе си — и то на първо място в своя трудов процес. В Западна Европа капиталистическата експлоатация на киното забранява да се вземе под внимание легитимната претенция на днешния човек да бъде възпроизвеждан. При тези обстоятелства филмовата индустрия има огромен интерес от това, да подклажда съучастието на масите посредством илюзорни представи и двусмислени спекулации.

XI

Снимането на филм и особено на звуков филм предлага гледка, която никога и никъде преди това не е била мислима. Тя представлява процес, към който не може да се причисли вече нито една гледна точка, от която не принадлежат към играта като такава снимачна апаратура, осветителна инсталация, асистентски щаб и други, да не попадат в зрителното поле на съзерцаващия. (Само ако нагласата на неговата зеница не съвпада с тази на снимачния апарат.) Тъкмо това обстоятелство превръща — повече от всяко друго — съществуващите донякъде прилики между една сцена в киностудиото и в театъра в повърхностни и маловажни. В театъра по принцип има място, от което събитието не директно трябва да се прозрے като илюзорно. По отношение на заснетата сцена в киното това място не съществува. Неговата природа на илюзия е второстепенна; тя е резултат от монтажа. Това означава, че в киностудиото апаратурата е проникнала толкова дълбоко в действителността, че нейният чист, свободен от чуждото тяло на апаратурата аспект е резултат от особена процедура, а именно от снимката, направена със специално нагласения фотографски апарат и от нейното монтиране с други снимки от същия вид. Свободният от апаратурата аспект на реалността тук се е превърнал в нейния най-изкуствен аспект, а гледката на непосредствената действителност — в синьото цвѳе в страната на техниката.

Същото положение на нещата, което се откроява по този начин по отношение на театъра, може да се съпостави и с положението в живописата, което е още по-показателно. Тук трябва да поставим въпроса, как операторът се отнася към художника? За да отговорим на този въпрос, ще си позволим една помощна конструкция, която се опира върху

понятието за оператор, познато от хирургията. Хирургът представлява единия полюс на един ред, на чийто друг полюс стои магьосникът. Поведението на магьосника, който лекува някой болен, като поставя ръката си върху него, е различно от това на хирурга, който предприема интервенция в болния. Магьосникът запазва естествената дистанция между себе си и лекувания; по-точно казано, той съвсем малко я намалява, като поставя ръка върху болния и я увеличава много по силата на своя авторитет. Хирургът подхожда по обратния начин: той значително намалява дистанцията спрямо лекувания, като прониква в него, и я увеличава съвсем малко чрез предпазливостта, с която ръката му се движи между органите. С една дума: за разлика от магьосника (който се крие и у практикуващия лекар), хирургът се отказва в решителния момент от това, да застане срещу своя болен като човек срещу човек; той прониква по-скоро оперативно в него. Магьосникът и хирургът се отнасят по един и същи начин както художникът и кинооператорът. В своята работа художникът спазва естествена дистанция спрямо даденото; кинооператорът, напротив, прониква дълбоко в тъканта на даденостите²³. Картините, които двамата извличат от това, са невероятно различни. Картината на художника е статална, тази на кинооператора — многократно раздробена, при което нейните части се събират според един нов закон. За съвременния човек филмовото изображение на реалността е несравнимо по-важното, защото то гарантира свободния от апаратура аспект на действителността, който човек с основна изисква от художественото произведение, и то тъкмо на основа на най-интензивното проникване в действителността чрез апаратурата.

Дързостите на кинооператора нанстина са съпоставими с тези на хирурга. В един списък на специфично жестоки майсторски постижения на техниката Люк Дюртен посочва онези, „които са необходими в хирургията при някои тежки операции. Ще взема за пример един случай от ото-рино-ларингологията ...; имам пред вид така наречения ендоназален перспективен способ; или ще посоча акробатските майсторски постижения, които трябва да осъществи ларинговата хирургия, ръководейки се от обратното изображение в ларингоскопа; бих могъл да спомена и напомнящата прецизната работа на часовникари ушна хирургия. Каква богата скала от най-фина мускулна акробатика се изисква от човека, който трябва да поправи човешкото тяло или да го спаси, достатъчно е да помислим само за операцията на перде на окото, при която сякаш се води спор между стоманата и почти течните части на тъканта, или за важните хирургически интервенции в слабинната област (лапаротомия).“ (Luc Durtain: *La technique et l'homme*, in: *Vendredi*, 13 mars 1936, No. 19).

Техническата възпроизводимост на художественото произведение променя отношението на масите към изкуството. От най-назадничавото — примерно по отношение на един Пикасо — то се превръща в най-напредничавото — например по отношение на един Чаплин. Тук напредничавото поведение се характеризира с това, че при него насладата от гледането и преживяването е най-непосредствено и тясно свързана с поведението на компетентното преценяване. Подобна връзка е важен обществен индикатор. Колкото повече намалява общественото значение на едно изкуство, толкова повече се разбягват критичното и удоволственото поведение у публиката, както това ясно се вижда при живописата. Конвенционалното предизвиква безкритична наслада, а действително новото се критикува с нежелание. В киното критичното и удоволственото поведение на публиката съвпадат. И наистина, решаващото обстоятелство тук е, че в киното реакциите на отделните единици, чиято сума образува масовата реакция на публиката, се оказват в по-голяма степен, отколкото където и да било другаде, предварително обусловени от непосредствено предстоящото им масовизиране. И като изразяват себе си, зрителите се контролират. Сравнението с живописата може да бъде от полза и по-нататък. Картината винаги е имала отличителната претенция да бъде разглеждана от един отделен човек или от малко на брой хора. Едновременно разглеждане на картини от голяма публика, което възниква през XIX в., е ранен симптом на кризата в живописата, която в никакъв случай не е предизвикана само от фотографията, а е относително независима от нея и е свързана с претенцията на художественото произведение да въздейства върху масите.

Проблемът е в това, че живописата не е в състояние да предложи предмет за едновременно колективно възприятие, което открай време е било валидно за архитектурата, както някога за епоса, което и днес важи за киното. И дори да не може от това обстоятелство да се правят принципи заключения за обществената роля на живописата, то все пак придобива значение като тежко увреждане в момента, когато живописата, в резултат на особени обстоятелства и до известна степен противно на нейната природа, живописата бъде непосредствено конфронтирана с масите. В църквите и манастирите от средновековието и в княжеските дворове докъм края на XVIII в. колективното възприемане на картини се е осъществявало не едновременно, а многократно степенувано и йерархично опосредено. Ако това положение на нещата се

е променило, то тук намира израз особенният конфликт, в който е била въввлечена живописата посредством техническата възпроизводимост на картината. Но при все, че са били предприети опити тя да бъде доведена до масите в галериите и салоните, то не съществува път, по който масите да могат сами да се организират и контролират при такова възприемане²⁴. Така същата тази публика, която реагира напредничаво по отношение на един гротесков филм, става назадничава по отношение на сюрреализма.

XIII

Киното придобива своята характеристика не само от начина, по който човек се представя пред фотографската апаратура, но и от начина, по който с нейна помощ той си представя заобикалящия го свят. Един поглед върху психологията на постиженията илюстрира способността на апаратурата да тества. Един поглед върху психоанализата я илюстрира от друга страна. Киното всъщност обогатява нашия възприемаем свят с методи, които могат да бъдат илюстрирани с тези на Фройдовата теория. Преди петдесет години една грешка при разговор е оставала повече или по-малко незабелязана. Това, че тя изведнъж е разкривала една дълбочинна перспектива в разговора, който преди това е изглеждал като повърхностно протичащ, сигурно се е смятало за изключение. След „Психопатология на всекидневния живот“ тази ситуация се променя. Тя изолира и прави същевременно подлежащи на анализ неща, които преди това са минавали незабелязано в широкия поток на възприятието. Киното е имало като последица подобно задълбочаване на аперцепцията в цялата широта на оптичския, а сега вече и на акустично възприемаемия свят. Фактът, че постиженията, които киното представя, са много по-точни и могат да бъдат анализирани от много повече гледни точки, отколкото постиженията, представени на картината или на театралната

²⁴ Този начин на разглеждане може да се стори на някого груб; но както посочва големият теоретик Леонардо, такива начини на разглеждане могат да придобият валидност в своето време. Леонардо сравнява живописата и музиката по следния начин: „Живописата превъзхожда музиката затова, защото тя не загива, след като бъде създадена, както е случаят със злополучната музика ...Музиката, която се изпява в момента, в който бъде създадена, отстъпва на живописата, която с употребата на лака е станала вечна.“ ([Leonardo da Vinci: *Frammenti letterarii e filosofici*] cit. Fernand Baldensperger: *Le raffermissement des techniques dans la littérature occidentale de 1840*, in: *Revue de Littérature Comparée*, XV/1. Paris 1935, p. 79 (Ann. I).)

сцена, е само обратната страна на това положение на нещата. По отношение на живописиста онова, което прави представените в киното постижения в по-голяма степен поддаващи се на анализ, е несравнимо по-точното предаване на ситуацията. По отношение на театъра по-голямата податливост на филмово представеното постижение на анализ е обусловено от по-голямата възможност за изолиране. Това обстоятелство — такова е неговото основно значение — проявява тенденцията да благоприятства взаимното проникване на изкуството и наука. И наистина за едно изолирано при идеалните условия на дадена ситуация поведение — подобно на мускула на едно тяло — едва ли може да се посочи нещо повече, с което то да ни завладява по-силно, от неговата артистична стойност или от неговата научна използваемост. Една от революционните функции на киното ще бъде тази, да направи възможно художествената и научната употреба на фотографията, които преди това са се разглеждали в повечето случаи като разделени, да бъдат разпознати като идентични²⁵.

Като увеличава, от една страна, разбирането за принудителностите, които управляват съществуването ни — чрез снимки в едър план от инвентара на фотографията, чрез подчертаването на скрити детайли от познатите ни реквизити, чрез изследването на банални ситуации под гениалното ръководство на обектива, — киното, от друга страна, успява да ни осигури невероятна и неподозирана свобода на действие! Изглеждаше ни безнадеждно да обхванем нашите кръчми и улиците на големия град, нашите канцеларии и мебелирани стаи, нашите гари и фабрики. Но дойде киното и взриви този подземен свят за стотни от секундата, така че сега ние спокойно предприемаме необикновени пътешествия измежду неговите пръснати надалеч развалини. Снимката в едър план разтяга пространството, а високо-скоростната кинокамера — движението. И както при увеличението на снимката не става дума просто за това, да се покаже по-ясно

нещо, което и „без друго“ се вижда неясно, а по-скоро за това, да се излязат напълно нови структурни образувания на материята, така и високо-скоростната кинокамера не показва само познати мотиви на движението, а открива в тях съвсем непознати мотиви, които „изобщо не въздействат като забавяне на по-бързи движения, а като странно плъзгащи се, зигаещи, свръхестествени движения“²⁶. По този начин става ясно, че пред камерата се разкрива една природа, съвсем различна от тази, която се разкрива пред окото. Различна преди всичко поради това, че на мястото на едно пространство, проникнато от съзнанието на човека, идва несъзнателно проникнато пространство. Ако вече е нещо обичайно човек да си дава сметка, пък било то само в най-общи линии, за тървежа на хората, то той със сигурност не знае нищо за тяхното поведение в мига на тръгването. Ако в груби линии ни е познато движението, с което посягаме към запалката или към лъжицата, то ние не знаем почти нищо за това, което всъщност протича между ръката и метала, камо ли за това, как то се променя с различните настроения, в които се намираме. Тук се намесва камерата с нейните помощни средства, с нейното рязко спускане и издигане, с нейното прекъсване и изолиране, разтегляне и свиване на протичането на процесите, със способността ѝ да уголемява и умалява. Едва чрез нея ние научаваме за оптически-несъзнателното, както за инстинктивно-несъзнателното научаваме чрез психоанализата.

XIV

Открай време една от най-важните задачи на изкуството е била да създаде търсене, за чието пълно задоволяване все още не е настъпил часът²⁷. Историята на всяка худо-

²⁶ Rudolf Arnheim, 1. с., р. 138.

²⁷ „Художественото произведение — казва Андре Бретон — има стойност само дотолкова, доколкото е разтърсено от отражения на бъдещето“. Всъщност всяка развита художествена форма е на пресечната точка на три линии на развитие. Първо, именно техниката работи в посока към определена художествена форма. Преди да се появи киното, е имало фотокнижки, чийто картинки с едно натискаше на палеца са преминавали бързо пред погледа на разглеждащия ги, показвайки му един боксов мач или един тенис-мач; имало е и автомати по базарите, при които смяната на картините е била задвижвана чрез едно завъртане на ръчката. Второ, традиционните художествени форми през определени етапи на своето развитие работят усилено в посока към определени ефекти, които по-късно неспирно достигат от новата художествена форма. Преди киното да се наложи, дадените са се опитвали чрез организираните си

²⁵ Една показателна аналогия на тази ситуация може да се намери в ренесансовата живопис. Там също се натъкваме на едно изкуство, чийто несравним възход и значение почиват не на последно място върху обстоятелството, че то интегрира известен брой нови науки или поне нови научни данни. То използва анатомията и перспективата, математиката, метеорологията и учението за цветовете. „Едва ли има нещо по-далечно за нас — пише Валери — от изненадващата претенция на един Леонардо, за когото живописиста е била върховна цел и най-висша демонстрация на познанието, и то така, че по негово убеждение тя е изисквала всъзнание и самият той не се е стъпнисвал пред един теоретичен анализ, пред който ние — днешните хора — стоим смаяни заради неговата дълбочина и предизност.“ (Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, 1. с., р. 191. „Autour de Corot“.)

жествена форма има критични периоди, в които тази форма се стреми към ефекти, които могат да се установят независимо едва при променен технически стандарт, т.е. в една нова художествена форма. Установяващите се по този начин — особено в така наречените периоди на упадък — екстравагантности и сурови форми в изкуството произтичат от действителност от неговия най-богат исторически център на сили. С такива варваризми е бил препъннат и дадаизмът. Неговият импулс става разбираем едва сега: дадаизмът се е опитал да произведе със средствата на живописата (съответно на литературата) онези ефекти, които днес публиката търси в киното.

Всяко принципно ново, епохално производство на търсене ще надхвърля целта си. В тази насока дадаизмът стига дотам, че жертва пазарните стойности, които в много по-висока степен са присъщи на киното, в полза на по-значителни интенции, които той, разбира се, не осъзнава в описаната тук форма. Дадаистите са отдавали много по-малко значение на меркантилната страна на своите художествени произведения, отколкото на тяхната стойност като предмети за съзерцание. Те се опитват да постигнат тази меркантилна неизползваемост не на последно място чрез принципно оскверняване на материала. Техните стихотворения представляват „словесна салата“, те съдържат неприлични изрази и всички езикови отпадъци, които човек може да си представи. Не по-различни са картините, върху които те монтират копчета или билети за градския транспорт.

Форми на изява да внесат раздвижване сред публиката, което един Чаплин след това е предизвиквал по естествен начин. Трето, често незначителни обществени промени работят в посока на промяна на възприятието, която е от полза едва за новата художествена форма. Преди киното да беше започнала да създава своя публика, в царската панорама са се възприемали картини (които вече са престанали да бъдат неподвижни) от събрана на едно място публика. Тази публика се е намирала пред един параван, на който са били прикрепени стереоскопи, по един за всеки посетител. Пред тези стереоскопи са се появявали автоматично отделни изображения, които за миг остават неподвижни и после отстъпват мястото си на други. С подобни средства сигурно е работил още Едисон, когато е представил първия филм (преди още да са били познати филмовият екран и методът на прожекцията) пред малка публика, която се е взирала в апарата, в който е преминавала поредицата от изображения. Между другото в устройството на царската панорама се изразява особено ясно една диалектика на развитието. Малко преди разглеждането на картини да се превърне чрез киното в колективно, пред стереоскопите на това бързо остаряващо място за развлечения индивидуалното разглеждане на картини се проявява още педнж със същата острота, с която някога се е проявявало в съзерцанието на божественния образ от свещеника в целата.

Филмът, който постигат с подобни средства, е едно бездережното унищожаване на аурата на техните творения, върху които те със средствата на художествената продукция налагат клеймото на репродукция. Невъзможно е, пред картина на Арп или стихотворение на Август Шрам да отделяме време за вглъбяване и заемане на позиция, както пред картината на Дерен или стихотворение на Рилке. На вглъбяването, което при израждането на буржоазията става школа за асоциално поведение, се противопоставя развлечението като вариант на социално поведение²⁸. Всъщност дадаистичните прояви са осигурили едно твърде несдържано развлечение, пренасяйки художественото произведение в център на скандала. То е трябвало да отговори преди всичко на едно искане: да предизвика публично негодувание.

От привлекателна гледка или омайващо творение от режисури художественото произведение се превръща при дадаистите в снаряд. То върхлита зрителя. То придобива тактическо качество. С това благоприятства търсението на киното, чийто развлекателен елемент е също така на първо място тактически, доколкото почива върху смяната на местата на действие и нагласите, които върхлитат на тласъци зрителя. Нека да сравним платното, върху което се прожектира филмът, с платното, върху което е изобразена картината. Последната приканва наблюдателя към съзерцание; пред нея той може да се остави на потока на своите асоциации. Това не може да стане пред филмовото изображение. В момента, в който човек насочи погледа си към него, то вече се е променило. Филмовото изображение не може да бъде фиксирано. Дюамел, който мрази киното и не е разбрал нищо от неговото значение, но пък е схванал някои неща от неговата структура, отбелязва това обстоятелство със следните думи: „Вече не мога да мисля за това, за което искам да мисля. Подвижните картини са напълнили мястото на мислите ми.“²⁹ В действителност потокът от асоциации на човека, който наблюдава тези картини, бива веднага прекъснат от тяхната промяна. На това се основава шоковото въздействие на киното, което като всяко шоково въздействие налага то да бъде овладяно чрез пови-

²⁸ Теологичният първообраз на това вглъбяване е съзнанието да бъдеш сам със своя Бог. От това съзнание във великите времена на буржоазията е укрепнала смелостта ѝ да се освободи от опека на църквата. Същото съзнание във времената на нейния упадък е трябвало да държи сметка за скритата тенденция онези сили, които отделният човек влага в общуването си с Бога, да не се допускат до работите на общността.

²⁹ Georges Duhamel: *Scènes de la vie future*. 2^e éd., Paris 1930, p. 52.

но присъствие на духа³⁰. Но силата на своята техническа структура киното освобождава физическото шоково въздействие от амбалажа на моралното, в което то като че ли все още е опаковано при дадаистите³¹.

XV

Масата е утроба, от която понастоящем се ражда цялото обичайно поведение, отнасящо се до художествените произведения. Количеството се е превърнало в качество: много-по-големите маси от заинтересовани са съждали друг интерес. Наблюдателят не бива да се заблуждава от факта, че първоначално този интерес се явява в съмнителна форма. Не са липсвали обаче и такива, които страстно са се придържали тъкмо към тази повърхностна страна на нещата. Най-радикален от тях е Дюамел. Той обвинява киното преди всичко за вида интерес, който то събужда у масите. Дюамел нарича киното „забавление за нлоти, развлечение за необразовани, низки, съсипани от работа тварн, смазани от грижите си ... зрелище, което не изисква никаква концентрация, не предполага никаква способност за мислене, не възпламенява сърцата и не събужда никакви други надежди освен смешната надежда, да станеш някой ден „звезда“ в Лос Анжелес.“³² Както се вижда, става дума за старото обвинение, че масите търсят развлечение, а изкуството изисква от наблюдателя вглъбяване. Това е общопризнатата истина. Остава само въпросът, дали тя предлага пер-

30 Киното е опасна художествена форма, която отговаря на повърхностната опасност за живота, пред която са изправени днешните хора. Тяхната потребност, да се излагат на шокови въздействия, е форма на приспособяването им към застрашаващите ги опасности. Киното съответства на дълбоките изменения на аперцептивния апарат — изменения, които пречиства всеки участник в движението на големия град в мащаба на частното съществуване и всеки съвременен гражданин — в исторически мащаб.

31 От киното могат да се изведат важни изводи не само за дадаизма, но и за кубизма и футуризма. Двете изглеждат като незадоволителни опити на изкуството да държи сметка за своя страна за проникването в действителността с апаратура. За разлика от киното тези школи предприеха своя опит и чрез използване на апаратурата за художественото изображение на реалността, а чрез един вид спояване на изобразената действителност и изобразената апаратура. При това в кубизма преобладаваща роля играе усещането за конструкцията на тази апаратура, която почива върху оптиката; във футуризма — предчувствието за ефектите на тази апаратура, които се произвеждат в съвкупното движение на филмовата лента.

32 Duhamel, 1. с., р. 58.

на за изследване на киното. Затова е необходимо по-отделно вглеждане. Развлечение и вглъбяване са в противие, което позволява следната формулировка: вглъбеността е резултат от произведението на изкуството, наблюдателя потъва в него, той влиза в това произведение, както става според легендата с един китайски художник при вида на неговата рисувана картина. В противовес на това различието се заключава в произведението на изкуството в себе си. Това се постига най-добре при постройките. Архитектурата откроява и предлага прототипа на едно художествено произведение, чието възприемане се осъществява чрез развлечение и групов принцип. Законите на нейното възприемане са различителните.

Постройки съпътстват човечеството от неговата прародина. Много художествени форми за възникнали и отмирали. Трагедията възниква с гърците, за да изчезне с тях и да се съживи отново след векове само според техните „пра-родителни“ Епосът, чието начало лежи далеч назад в младостта на родите, умира в Европа с края на Ренесанса. Кавалет-живопис е творение на средновековието и нищо не ѝ гарантира непрекъснатото траене. Потребността на човека от нея обаче е постоянна. Строителното изкуство никога не е останало неизползвано. Неговата история е по-дълга от тази на всяко друго изкуство и припомнянето на въздействието му е от значение за всеки опит да се държи сметка за отношенията на масите към художественото произведение. Постройките се реципират по два начина: чрез употребата на архитектурата и чрез възприемането им. Или по-добре казано: тактично и оптично. За подобно реципиране не съществува разлика, ако си го представим като вглъбено, което е обичайно например за туристите, когато стоят пред прочути сгради. На страната на тактическото реципиране не съществува нищо противопоставено на онова, което на оптическата страна представлява съзвучието. Тактическото реципиране обаче не толкова по пътя на концентрирането на вниманието, колкото по пътя на навика. По отношение на архитектурата навикът дори определя до голяма степен оптическото реципиране. По начало то също се осъществява не толкова под формата на напрегнато внимание, колкото като неопитно забелязване. При определени обстоятелства обаче архитектурата е формирана, въз основа на архитектурата възприемане на канонична стойност. Защото задачите, които се поставят пред човешкия перцептивен апарат в исторически преломни моменти, изобщо не могат да се разрешат по пътя на оптиката, тоест на съзвучието. Те биват овладявани единствено според насоките, които задава тактическото реципиране, или чрез привикване.

Да привикне може и този, който се развлича. Нещо повече: способността на човек да овладява някои задачи различае се, показва на първо място, че тяхното разрешаване се е превърнало за него в навик. Чрез развлечение то, което трябва да предлага изкуството, скрито се контролира до каква степен новите задачи на аперцепцията са станали разрешими. Тъй като между впрочем за отделния индивид съществува изкушението да избягва подобни задачи, то изкуството ще подхване най-трудната и най-важната от тях там, където е в състояние да мобилизира масите. Това то прави понастоящем в киното. Реципирането чрез развлечение, което все по-настойчиво се забелязва във всички области на изкуството и е симптом за дълбоки промени в аперцепцията, намира в киното своя същински инструмент за практикуване. Със своето шоково въздействие киното отговаря на тази форма на възприемане. То изтласква културната стойност не само с това, че поставя публиката в позицията на вещо лице, но и с това, че в киното поведението на вещо лице не изисква съсредоточаване на вниманието. Публиката е екзаминатор, но такъв, който се развлича.

Послеслов

Нарастващото пролетаризиране на днешните хора и нарастващото формиране на масите са две страни на едно и също явление. Фашизмът се опитва да организира новопоявилите се пролетаризирани маси, без да докосне отношенията на собственост, към чието отстраняване те се стремят. Той вижда спасението си в това, да даде възможност на масите да се самоизразят (но за нищо на света — да им се признаят правата)³³. Масите имат право на промяна на

33 Тук е от особена важност едно техническо обстоятелство, особено с оглед на седмичния кинопреглед, чиято пропагандна стойност едва ли може да се надцени. На масовата репродукция отговаря най-вече репродуцирането на масите. В големите празнични шествия, в огромните събрания, в масовите спортни мероприятия и във войната, които днес без изключение подлежат на заснемане, масата гледа сама себе си. Този процес, чиято значение не се нуждае от изтъкване, е най-тясно свързан с развитието на снимачната и възпроизводителна техника. Като цяло масовите движения се представят по-ясно пред апаратурата, отколкото пред човешкия поглед. Кадри със стотици хиляди хора могат да се обхванат най-добре от птичи поглед. Ако тази перспектива е достъпна за човешкото око също така, както и за апаратурата, то все пак картината, която окомотна ся със себе си, не може да се подложи на увеличаване, както снимката. Това означава, че масовите движения, а също и войната, представляват форма на човешко поведение, която в значителна степен отговаря на апаратурата.

отношенията на собственост; фашизмът се опитва да придаде израз на тези отношения чрез тяхното консервиране. Фашизмът се стреми последователно към естетизиране на античестия живот. На насилието над масите, които той едгиска чрез култа към водача, съответства насилието над самата апаратура, която той подчинява на създаването на култови стойности.

Всички усилия за естетизиране на политиката кулминират в една точка. Тази точка е войната. Войната — и единствено тя — прави възможно да се припише цел на най-мощните масови движения, без да се променят унаследените отношения на собственост. По този начин се формулира фактическото положение от гледна точка на политиката. От гледна точка на техниката то се формулира по следния начин: само войната прави възможно да се мобилизират всички технически средства на съвременността, без да се променят отношенията на собственост. От само себе си разбира, че величаенето на войната от фашизма не си служи с тези аргументи. Въпреки това един поглед върху нея може да бъде поучителен. В манифеста на Маринети по повод на колониалната война в Етиопия се казва: „От двадесет и седем години ние футуристите се борим срещу войната, войната да се характеризира като антиестетична... С оглед на това ние констатираме:... Войната е красива, защото благодарение на противогазите, на всяващите ужас мегатони, на огнестрелките и на малките танкове обосновава господството на човека над покорената машина. Войната е красива, защото освещава бленуваното метализиране на човешкото тяло. Войната е красива, защото обогатява една цвятяща ливада с огнените орхидеи на картечиците. Войната е красива, защото обединява пушечния огън, канонадите, паузите между престрелките, ароматите и миризмите от разлагането в една симфония. Войната е красива, защото създава нови архитектури като тези на големите танкове, на симетрично подредените орляци от самолети, на димните пирали, издигащи се над горящите села и много други ... Поети и художници на футуризма ... спомнете си тези принципи на една естетика на войната, за да оозарят те чистата борба с една нова поезия и една нова пластика!“³⁴

Този манифест има предимството, че е ясен. Начинът, по който е поставен в него въпросът, заслужава да бъде върнат от диалектика. За него естетиката на днешната война се представя по следния начин: щом естественото използване на производителните сили бъде задържано от реда на отношенията на собственост, то повишаването на

³⁴ cit. La Stampa Torino.

техническите палиативи, на темповете, на енергийните източници започва да намира към неестествено оползотворяване. То го намира във войната, която с разрушенията си доказва, че обществото не е било достатъчно зряло, за да превърне техниката в свой орган, и че техниката не е била достатъчно усъвършенствана, за да овладее първичните обществени сили. В своите най-ужасяващи характеристики империалистическата война се определя от несъответствието между мощните средства за производство и тяхното недостатъчно оползотворяване в производствения процес (с други думи, от безработицата и недостига на пазари). Империалистическата война е бунт на техниката, която предявява към „човешкия материал“ онези изисквания, които обществото не ѝ позволява да предяви към своя естествен материал. Вместо да канализира реки, тя насочва човешкия поток в коритото на стрелковите окопи; вместо да пръска семена със своите аероплани, тя сее запалителни бомби над градовете, а в газовата война е намерила средство за това, да премахне по нов начин аурата.

„*Fiat ars — pereat mundus*“³⁵ — заявява фашизмът и очаква от войната художественото удовлетворяване на промененото от техниката сетивно възприятие, както признава Маринети. Това очевидно е пълното осъществяване на *l'art pour l'art*. Човечеството, което някога при Омир е било зрелищен обект за олимпийските богове, е станало сега такова за самото себе си. Неговото самоотчуждение е достигнало онази степен, която му позволява да преживява собственото си унищожение като първостепенна естетическа наслада. Така стоят нещата с естетизирането на политиката, което е работа на фашизма. Комунизмът му отговаря с политизирането на изкуството.

ПАРИЖ — СТОЛИЦАТА НА XIX СТОЛЕТИЕ*

Водите са сини, а цветята — розови;
наслада е да се съзерцава вечерта;
Хората излизат на разходка. Разхождат се
знатните дами, а след тях вървят обикновените.
Nguyen-Trong-Hiep:
Paris capitale de la France (1897)

I. Фурне или пасажите

De ces palais les colonnes magiques
A l'amateur montrent de toutes parts
Dans les objets, qu'étaient leurs portiques
Que l'industrie est rivale des arts.
*Nouveaux tableaux de Paris (1828)*¹

Повечето Парижки пасажи възникват за периода от петнадесет години след 1822 г. Първото условие за появата им е разцветът на текстилната търговия. Изникват *magasins de nouveauté*, първите заведения, които поддържат на място големи складове за стоки. Те са предшественици на универсалните магазини. Това е времето, за което Балзак пише: „Le grand poème de l'étalage chante ses strophes de couleur depuis la Madeleine jusqu'à la porte Saint-Denis.“² Пасажите са център на търговията с луксозни стоки. При оборудването им изкуството се поставя в услуга на търговеца. Съвременниците им се възхищават неуморно. Дълго време те си остават атракция за чужденците. В един „Илюстриран проспект на Париж“ пише: „Тези пасажи, ново откритие на индустриалния лукс, са покрити със стъкло, облицовани с мрамор проходи през масиви от сгради, чийто собственици са се съюзили със спекулативна цел. От двете страни на тези осветявани отгоре проходи се подредят най-елегантните магазини, така че подобен пасаж представлява един град,

* Превод: Кольо Коев; 6. изд.

1 фр. — „Вълшебните колони на тези дворци / показват от всички страни на любителя на изкуството / в предметите, изложени в техните покрити галерии, / че индустрията е съперница на изкуствата“; 6. пр.

2 фр. — „Великата поема на изложените стоки припява своите цветни строфи от Мадленската чак до портата Сен-Дени.“; 6. пр.

³⁵ лат. — Да живее изкуството, ако ще и светът да загине; 6. пр.

Артур ДАНТО

ПРИБЛИЖАВАЙКИ КРАЯ НА ИЗКУСТВОТО

Arthur C. Danto.

Touching the End of
 Arthur C. Danto.
 Tale of the Art
 The Hall Press.
 New York.

Бих искал да цитирам три изказвания от монументалните лекции на Хегел върху философията на изкуството – „Vorlesungen über die Aestetik“ („Лекции по естетика“), които Мартин Хайдегер нарича „най-изчерпателните размисли за природата на изкуството, с които Западът разполага“. Хегел* пише:

За нас изкуството вече няма валидността на най-висшия начин, по който истината си създава съществуване (т. 1, с. 162).

Наистина можем да се надяваме, че изкуството ще възлиза и ще се усъвършенства все повече и повече, но неговата форма е престанала да бъде най-висшата нужда на духа (т. 1, с. 163).

Във всички тези отношения, взето от страна на своето най-висше определение, изкуството е и остава нещо отминало за нас (т. 1, с. 40).

Завладял съм в тези изказвания от мисълта, че изкуството „в своето най-висше призвание“ е стигнало до край и че периодът, в който живеем, е своеобразен епилог на историята на изкуството. Тази мисъл, ако не друго, предлага възможност да се размишлява върху това, което може да се нарече философска история на изкуството.

В „Автобиографията“ на Джон Стюарт Мил има един странен и трогателен абзац, в който този философ откликва доста меланхолично на мисълта, че не след дълго цялата музика ще бъде изразходвана. Съществува ограничен брой комбинации от ноти, размишлява Мил, затова скоро всички възможни мелодии вече ще бъдат открити и няма да остане нищо за композиране. Увеличаването на октавата чрез дванайсеттоновата стълбца, нещо, което Мил, разбира се, не отчита, само би отложило малко неизбежното изчерпване, но така или иначе бъдещата история на музиката ще се състои от повторения на всички съществуващи тонови комбинации. Мил би могъл да намери известно утешение във факта, че самите концертни изпълнения са безкрайни повторения на едни и същи композиции, но предмет на неговия интерес е именно творчеството и това, че то вече няма да е възможно в композирането на музика.

Твърдението на Мил, което тук няма да разглеждам подробно, изпреварва едно много по-мощно космологично предположение на Ницше, че самата вселена, която според

...ципити по
 ...стетика, т. 1,
 ...Прев. Генчо
 ...изд. на БКП.

него се състои от краен брой възможни състояния, от които на свой ред могат да се получат отново краен брой възможни поредици и комбинации, накрая неизбежно ще изчерпи възможността за обновление и ще започне да се повтаря монотонно и вечно. Това е прословутата теория на Ницше за Вечното завръщане, но за разлика от Мил (когото мисля за свършек довежда до униние, нетипично за човек, олицетворявал оптимизма на своето време), Ницше се въодушевява от това, което смята за огромно откритие. Може би Мил унива именно защото е оптимист по убеждение, а точно тук вижда граници за оптимизма си, докато Ницше се възторгава, защото по природа и убеждение е толкова дълбок песимист по отношение на човека. Според Ницше Вечното завръщане е проверка и ако успеем да издържим тази проверка, за нас може би има някаква надежда. Ако можем – въпреки знанието, което той приема за научно и неоспоримо – да продължим да действаме, въпреки че дотогава безброй пъти сме действали по съвсем същия начин в периоди на вселената абсолютно еднакви с настоящия (самият той е фаза, която ще се завърща отново и отново), значи в своите действия сме постигнали определен смисъл и своеобразна морална сила. Защото действието ще се разглежда като извършено само за себе си, а не заради каквото и да било възможни неговии последствия; защото според теорията на Ницше в крайна сметка то не може да има някакво значение за развитието на вселената. Той е убеден: ние знаем, че каквото и да правим, ще го правим отново – безкрайно и вечно. Затова не може в крайна сметка да има различен резултат.

Тъй като създаването на изкуство често се възприема като дейност, която носи вътрешна отплата и е самодостатъчна, може да ни се стори, че тя е отличен пример за смислен акт от гледна точка на Ницше. „Всичко, което правите, правете така, сякаш създавате произведение на изкуството!“ – това може да бъде императивът, препоръчан от неговата теория за Вечното завръщане. А периодът на изобразителното изкуство, на който ще се спра, периодът на 1970-те години, според мнозина олицетворява безкрайния кръговрат на еднакви неща – възглед, сходен с този на Мил и дори на Ницше. Но безпокойството, породено от това, показва до каква степен изкуството е било мислено от своите създатели по-скоро като исторично, отколкото като безкрайно, с императиви за пробив, обновление, революционизиране на всичко, правено преди, издигане на историята на изкуството на ново ниво. И наистина, създадени бяха много почти безсмислени произведения единствено с убеждението, че с тях се постига исторически напредък. Въпросните открития бяха свързани с природата на самото изкуство, защото изкуството на XX век може да се интерпретира като колективно дирене на същността и природата на изкуството – интерпретация, която се потвърждава от нетърпимостта, предизвиквана от всеки етап в този напредък, когато новите

форми претендираха, че са уловили и извлекли чистата природа на изкуството.

Но тогава, през 1970-те, всичко това сякаш спря. Артистичните сезони минаваха, без да се случи нито един от онези резки обрати или трансформации на художествения възглед, които артистичният свят приемаше за дадени от само себе си. Вместо това виждахме все същите неща, повтаряни с леки модификации и вариации. И старият пуританизъм и нетърпимост – обвинението, че всичко, различно от това, което правиш, *всъщност не е изкуство* – отстъпи пред някакъв плурализъм, сам по себе си признание, че вече е изгубена вярата в истинността на изкуството. През 1970-те художникът абстракционист беше готов да признае реализма, минималистът се примири с декорацията, а привържениците на острия контур – с тези на мекия, лобителите на абсолютната плоскостност проявяваха разбиране към онези, които разработваха въображаемото пространство – и ако искаше, човек можеше да нарисува одирането на Марсий* или свалянето от кръста, да се върне към стилове и образи, изоставени в миналото. Всичко беше разрешено. Плурализмът си има хубави страни, след като на човек е позволено да прави каквото си иска, но прави впечатление, че когато е разрешено всичко, до известна степен се губи моментът на избора – и несъмнено в онези години художественият свят донякъде беше обзет от меланхолия. Според мен това до голяма степен се дължи на факта, че историческите предпоставки, които правеха дадено изкуство смислено, не предполагаха друг вид изкуство да бъде също толкова смислено и допустимо. Защо изобщо да правим точно това, щом е напълно в реда на нещата да се прави какво ли не? Защо да правим цветни петна върху платното, когато другите рисуват пейзажи, правят инсталации или перформанси?

И така през 1970-те нямаше как да не се мисли, че изкуството е стигнало до своя край – в смисъл, че се е изчерпало. Настоящото започна да изглежда така, както винаги се е възприемало миналото: цялата музика на XIX век е композирана и вече няма начин към нея да се прибави нещо, цялата тази история вече я има. През 1970-те като че ли цялата история на бъдещето вече съществуваше, като че ли човек не можеше да се надява на нещо повече от това, да повтаря – като на концерт – нещо известно. Не се очакваха никакви по-нататъшни пробиви, теоретици, критици и дори художници говореха за „края на живописата“ и „края на изкуството“. Разбира се, може да се каже, че това беше в контекста на едно общо мислене за културата. Естествено, говореше се също за смъртта на романа и за края на философията; и в областта на философията, както в изкуството, плурализмът изглеждаше неизбежен. Но малко форми на културата са търпели толкова метаморфози, колкото живописата – и *нейният* свършек изглеждаше особено драматичен. „Проблемът с живописата – писа един тълкувател към края на този период (1981) – е, че досега всички възможни вариации „подредено – разхвърля-

но“, „дебело – тънко“, „голямо – малко“, „просто – сложно“ и „кръгло – квадратно“ вече са направени.“ Колко прилича това изказване на думите на Мил!

Може би точно защото в толкова много случаи, в които се мислеше и говореше за изкуството в онези години, плурализъмът беше видян като затруднение, съществуваше негласно мнение, че отговорът на въпроса – какво всъщност е изобразителното изкуство – трябва да съществува сред известните форми. Просто определянето на неговата идентичност вече се разглеждаше като въпрос не на художествено откритие, а на философско доказателство, което никой не знаеше как да формулира. Но в същото време, в което художниците виждаха задачата си като все по-философска, институциите в артистичния свят продължаваха да вярват в проби и – и действително да ги очакват; галериите, колекционерите, списанията за изобразително изкуство, музеите и накрая фирмите, които се бяха превърнали в най-големи меценати на епохата, също очакваха пророци и откровения. Навремето ми се струваше, че една влиятелна част от художествения свят се втурва към сцената със стъклената пантофка на Пенепляшка, но пантофката все е голяма, а крачетата – малки. И въпреки това се надаваха възторжени възгласи: „Става! По мярка е!“, докато всяко следващо много малко краче откриваше, че не може да обуе огромната пантофка, за да направи и най-микроскопична стъпка към историческото бъдеще. А онези, които вярваха в историческия завършек, вероятно бяха на мнение, че при всяко положение няма да има място за това краче, защото изкуството е заключено в собствената си вътрешна логика. Историята беше свършила.

И така 1970-те бяха до известна степен нестабилен, дори противоречив период и в артистичния свят се сблъскаха различни възгледи за изкуството и историята на изкуството. Всички художествени институции бяха водени от схващането, че изкуството притежава такава история, която може временно да се прекъсне. Но доста художници и критици бяха на друго мнение: това, което другите виждаха като спиране, за тях беше изчерпване. Те разглеждаха историята като завършена, докато другите я виждаха като открита и блестяща.

Всичко казано дотук трябваше да очертае фона на събитието, което всъщност ме интересува в случая – експлозивното изригване в началото на 1980-те в Европа и в Америка на безочливия нов стил – неоекспресионизмът, който според мнозина представляваше достатъчно голям и здрав крак, за да премести с крачка напред стъклената пантофка на историята на изкуството. Изведнъж се появи нещо достатъчно значимо за колекционерите – изкуство с *прираст*, както би го нарекъл някой – изкуство, орисано, по аналогия с някои легендарни акции, с времето да повишава неимоверно цената си. Може да се каже, че изкуството на 1970-те се колекционираше от *amateurs*, във френския

смысла на думата: образовани ценители на определен стил на минимализма или реализма. Но както отбелязах, имаше цял комплекс художествени институции, които очакваха изкуство от друг ранг, новаторско, голямо и значимо; търсене, което съществуваше и може би дори нарастваше през безплодния период на 1970-те, когато не съществуваше нищо, което да го удовлетвори. Бях поразен от факта, че в сборника си с критически есета, който обхваща годините 1972 - 1984, Хилтън Крамър говори за художници, които вече са утвърдени имена в началото на периода и просто правят по-отчетлив даден възглед, без да се случва нищо истински новаторско с изключение в края на тези дванадесет години на самия неоекспресионизъм. Затова съществуваше нещо, което марксистите биха могли да тълкуват едва ли не като противоречие в света на изкуството между търсене и предлагане. И тук се появиха неоекспресионистите, за да направят несъответствието, като осигурят произведения на изкуството, които да изглеждат исторически значими и да дават на колекционерите възможност да купят нещо, което за нула време да повиши стойността си, както беше станало с произведенията на абстрактните експресионисти или дори, може би още по-удивително, с непочтителните творби на попарта. *Три знатена* на Джаспър Джоунс, продадена за 1 милион долара (на Музея за американско изкуство „Уитни“) през 1980 г. За комиксите на Рой Лихтеншайн, за които днес колекционерите плащат същата сума. *Две жени* на Де Кунинг, продадена от „Кристис“ за един милион и деветстотин и осемдесет хиляди долара през 1984 г. – и макар това все още да е най-високата цена за творба на жив американски художник, тогава всички бяха категорични, че ще бъде надскочена. По мащаб и безумие неоекспресионистите, изглежда, попадаха в същата класация. Скритият императив гласеше: „Купувайте, преди да е станало късно!“, и се създаде пазар. Това не бяха творбите, които стават притежание на приятелите на художниците и на неколцина почитатели: те изискваха незабавно признание и притежание, те заявяваха предварителната си стойност като значимо изкуство почти едновременно със своето създаване. Беше време на буен купеж, както при откриването на петрола. Изкуството изплува от зоната на безветрието.

Екзалтацията, разбира се, не беше всеобща. Имаше неизбежно негодувание, че млади и бързо нашумели художници са окупирали сцената и се радват на огромно внимание и безумни цени. В своето есе от ноември 1982 г., посветено на този подем, Крамър отбелязва това „внезапно и застрашително присъствие на международната художествена сцена“. И го обясни философски: „В края на краищата промяната – непрестанната и неотменима промяна – от незапомнени времена е закон в живота на изкуството.“ Но според мен това е твърде неубедително обяснение за промяна от този характер. Без съмнение дори в периоди на крайна стабилност – например когато са се баели статуи на фа-

раоните или са се зографисвали икони – скрито мече непрекъснатата промяна, и въпреки цялата външна инертност през 1970-те външност трябва да са станали промени. Нищо не може да бъде толкова стапично в изкуството, а и в живота изобщо. Но това беше преломна промяна, *разривна* промяна, промяна от различен порядък. Толкова остри и сякаш подчертани промени не бяха „непрестанната и неотменима промяна“ в историята на изкуството. Тогава въпросът е: откъде идва усещането за прекъсване в историята, за изместване на посоката?

Крамър, естествено, съзнава изместването. „Несъмнено – пише той – то представлява един от най-зрелищните и неочаквани „разводи“ в съвременната история на културата.“ И: „От възникването на попарт в началото на 1970-те в областта на съвременната живопис не сме виждали нищо, което да се сравни с това.“ Наистина я има приликата, отбелязана от Крамър. Но моята гледна точка, която изисква да се изведе на преден план различно от неговото усещане за историята, е, че наблюдаваме преломи от различен характер. Аз твърдя, че първият прелом е вътрешен за историята на изкуството. Вторият беше своеобразен желан прелом, несвързан с историята на изкуството. С други думи – единият беше истински, а другият – просто подобие.

Наистина не е лесно да се свърже творчеството на един човек с онези измерения в живота му, които обясняват това, което то изразява, но изкуството не е само сбор от биографиите на отделни художници – и това е особено валидно, когато боравим с художествено *течение*. Защо в даден момент толкова много художници, различни по своите биографии, започват да работят почти еднакво? Разбира се, може да има един-двама, които да попаднат на нова мисъл в и да я споделят с останалите – но защо останалите я приемат? Кое е онова нещо в почвата на културата, което помага на семената на едно ново изкуство да покланат? Струва ми се, че за да се отговори на подобни въпроси, е необходимо по-глобално понятие за история на изкуството. Аз мисля, че дадено течение в изкуството трябва да се разбира във връзката му с определена историческа необходимост; и според мен попартът беше отговор на философския въпрос за природата на изкуството, който повече или по-малко стимулираше цялата живопис на XX век. Абстрактният експресионизъм въпреки всичко беше поставил този въпрос и беше извяляк донякъде находчиви отговори – живописиста е боя, тя е актът на живописване, тя е действие от определен вид, а всичко останало, което привидно принадлежи към същността на изкуството, в действителност е случайно. Попартът постави въпроса по различен начин – и в неговата истинска философска форма: защо това е изкуство, когато нещо, което изглежда по същия начин – обикновена купия *Brillo* или обичайна консерва със супа, не е – особено когато произведението на изкуството и реалният предмет толкова си приличат, че не могат да се различат? За мен този въпрос

беше повдигнат особено ярко на изложбата на кутията *Brillo* на Анди Уорхол в галерия „Стейбъл“ през 1964 г. И макар че един философ трябва да устои на изкушението да идентифицира това, което го е събудило от собствения му догматичен сън, с онова, което е събудило историята от *нейния* догматичен сън, аз допуснах, че разбирам каквото е за себе си изкуството през 1964 г. Изкуството задаваше, отвътре и в най-категоричната му форма, въпроса за философската си природа. Както отбелязах в *Пролога*, всички въпроси във философията имат една и съща форма: те питат защо две неотличими външно неща да принадлежат към коренно различни философски категории. Защо произведенията на изкуството да изглеждат външно като ежедневни предмети? До възникването на попартата (може би с изключение на Дюшан) произведенията на изкуството никога не бяха приличали външно на нещо друго дотолкова, че да повдигнат въпроса в тази форма, макар че още когато изкуството се мислеше като имитиране, вече витаеше усещането, че в това има някаква истина. Фактът, че въпрос от такъв характер може да бъде зададен относно изкуството, доказва, че самото изкуство е философски значима категория, което, разбира се, философите по един или друг начин винаги са разбирали, тъй като размислите за природата на изкуството винаги са били част от философското занимание. Наистина то трябва да стане неразлично от предметите, които не бяха нито вдъхновяващи, нито красиви, нито живописни, за да се почувства проблемът – и баналната, скучна, празна кутия *Brillo* послужи за тази цел великолепно.

Един мой познат художник изобщо не хареса тази изложба на Уорхол и надраска обидата в книгата за посетители. Години по-късно аз му казах, че една от разликите между художниците и философите е, че художниците пишат „Лайно“, когато философите пишат неща от рода на „Преобразуването на баналното“; това беше моят начин да откликна на една изложба, възприета по-скоро като проблем, отколкото като обиди.

Обратно на попартата като изкуство, неоекспресионизмът изобщо не постави философски въпрос – а всъщност не би и могъл да постави въпрос, който да не е някакъв вариант на онзи, зададен в свършената му форма от Уорхол. От друга страна, фактът, че неоекспресионизмът се появи по такъв преломен начин, повдигна въпрос за философската структура на историята на изкуството, който спокойно можеше и да не се осмисли, ако не беше свързан с нещо толкова крещящо празно, като този нов художествен стил. В резултат моят отговор на неговото възникване беше: *Не се очакваше да последва това*. Тази мисъл ми дойде по време на биеналето „Уитни“ през 1981, където неоекспресионизмът направи необузвано нашествие. И следващата ми мисъл беше: *Е, ако не се очакваше да последва това, какво се очакваше?* И внезапно осъзнах, че се съгласявам с определен вид философия на историята, според която изкуството трябва да има

точно такава история, защото има точно такава природа: в историята на изкуството съществува определена необходимост, определена логика. Тогава видях попарта като вътрешно събитие в историята на изкуството, тълкувана философски. Неоекспресионизмът, от друга страна, изглеждаше чисто и просто външно явление, породено може би от кампаниите на пазара за художествени произведения и очакванията му за историята на изкуството. Така, макар двете явления наистина да си приличаха, както казва Крамър, те принадлежаха към философски различни истории и отговаряха на промени от различен порядък. И те изискваха различни по вид исторически обяснения.

Моята мисъл е, че с Уорхол изкуството беше издигнато във философия, след като въпросът, който постави, и формата, в която го постави, беше пределът, до който изкуството би могло да стигне – отговорът трябваше да дойде от философията. Би могло да се каже, че с превръщането му във философия изкуството стигна до определен естествен край. Неоекспресионизмът беше решение на съвсем различен проблем: а именно – какво ще правят художниците, когато с изкуството вече е свършено и когато механизмите на пазара изискват да се случи нещо, което прилича на продължение на историята на изкуството? Сега ще разгледам някои от причините за тази разлика.

Идеята, че изкуството трябва да стигне до подобен край, е изказана за първи път във великия труд (който цитирах в началото на тази глава) „Vorlesungen über die Aestetik“ на Хегел, който той изнася за последен път през 1928, три години преди смъртта си – наистина много отдавна – и оттогава насам са създадени безброй художествени произведения. Затова е естествено изкушението да кажем: Добре, Хегел просто е сгрешил, и повече да не се занимаваме с това. Философите са казвали какви ли не смахнати неща за реалния свят. По причини, за които можем само да гадаем, Аристотел твърди, че жените имат по-малко зъби от мъжете. В средновековни изображения той често е представян на четири крака, възседнат от жена с камшик в ръка. Това е била Филис, любовницата на неговия ученик Александър. Като се има предвид позата на еротично подчинение спрямо една жена, в която е бил лудо влюбен, Аристотел по-скоро би трябвало да предположи, че тя има повече зъби от мъжете, като демонстрира, че дори мазохистът би могъл да бъде сексист. Във всеки случай достатъчно е човек само да погледне в устата на най-близката жена, за да опровергае великия мислител. Самият Хегел доказва, че според космическата необходимост трябва да има точно седем планети, но през 1846 г. е открит Нептун, през 1930 г. – Плутон, а ако включим и малките планети, които вече са повече от хиляда, да се твърди на рационална основа, че трябва да има седем планети, означава да се рушат устоите на вселената. Така твърдението, че изкуството е свършило до 1828, звучи като поредната, спохождаща философите от време на време злощастна мисъл за света, който отказва да им

съеиства. Хайдегер, чието есе за *произхода* на изкуството излиза през 1950 г., не е особено впечатлен от възможното опровергаване на Хегел, основаващо се на факта, че изкуството продължава и след смъртта на Хегел.

„Присъдата, която Хегел дава в тези положения, не може да се отмени с това, че е твърде лесно да се установи: след като през зимата на 1828-29 година в Берлинския университет за последен път са били прочетени Хегеловите лекции по естетика, ние виждаме да възникват много и нови художествени творби и направления. Тази възможност Хегел никога не е искал да отхвърли. Но остава самият въпрос: е ли изкуството все още един съществен и необходим начин, по който в нашето историческо битие се случва истината, или то не е повече такова? По отношение на Хегеловата присъда решение все още няма (...)“²

Предполагам, че най-простият начин евентуалната истинност на Хегеловото суждение да се свърже с историческите факти след 1828 г. е да се разграничат прекъсване и край. Прекъсването е външно – нещо е принудено да спре, когато би могло и да продължи. А крайът е вътрешен, той е въпрос на ход и завършек, когато, както в една мелодия или разказ, вече не може да се случи нищо, което да стане причина за продължаването на мелодията или на разказа. Един разказвач прекъсва приказката си, за да я продължи на следващата нощ – и тогава научаваме какво е станало по-нататък. Една писателка изоставя романа си и никога не го подхваща наново, и макар да е прекъснат, не можем да разберем как би свършил. Или пък един писател умира и от нас се иска, както с „Тайната на Едуин Друк“, да измисляме алтернативни завършеци. Всички ние разбираме тази разлика, дори да не сме усвоили някоя добра теория на повествование, която би ни обяснила факта, че има истории, които спират, *защото* са стигнали до своя край. Но в подобни случаи, макар историята да е завършила, животът продължава: след като принцът и принцесата заживяват щастливо за дълги години, се случват много неща – кралят, баща му, умира и вече той е владетел, а тя става кралица, раждат им се деца, тя започва тайна любовна история със сър Ланселот, надигат се бунтове по границата... но все пак разказът е свършил, когато любовта, към която ги тласкат съдбите им, стига до взаимно осъзнаване, когато те разбират, че са родени един за друг.

Хегел мисли, че изкуството е стигнало до своя край в повествователния смисъл на завършека – като епизод в едно по-голямо повествование, в което изкуството играе определена роля. Историята на изкуството е историята на неговата роля в голямата история на духа. Имало е изкуство преди, ще има изкуство и след това, но висшето призвание на изкуството е да постави по-голям въпрос. Настъпил е миг, в който енергиите на изкуството съвпадат с енергиите на самата история – и тогава то се превръ-

ща в нещо друго. Ако е могло да има промяна от такъв порядък, то тя е промяна, различна от времените, които сякаш предшествали и последвали. Затова въпросът дали има повествователна структура в историята на изкуството, в която да се стигне до край, би било почти въпрос на логика, или историята на изкуството е само хроника на неща, които следват едно след друго и чийто архив са безброй поредни колонки художествена критика. Архивът на неотменимата промяна, единствената, която допуска Хилтън Крамър, е философията на историята на един журналист, който проследява ден след ден събитията в артистичния живот: новините, актуалното, следващото. В такъв случай въпросът е дали изкуството има структура от един вид, или от друг (която е не-структура), и отпък – дали може да стигне или да е стигнало до край, или може само да спре за малко. Бихме могли да си представим как изкуството секва в условията на деспотично управление или по време на вледеняващия мрак на ядрената зима, когато цялата ни енергия се поглъща от усилията да останем живи.

Дълго време живописиста определено е мислена като повествоваща, като последователно овладяване на зрителни образи. Художниците са се стремели постъпателно да представят околното с онова, което то би възприело измежду естествените природни явления. Разказът на Гомбрих за историята на изкуството като правене и търсене на съответствия е точно такава история на напрежка. Отчаянието на Мил пред свършека на мелодичните комбинации предполага подобен разказ за музиката, в който може би развитието на инструменти, позволяващи нови и нови композиционни възможности, съответства на техническите способности на художника да постигне визуални еквиваленти чрез изкуствени средства. Това определено трябва да е била целта на гръцкото изкуство, ако спорогата критика, която срещаме при Платон, има някакво основание в практиката, макар че древногръцките художници са били силно ограничени в средствата, с които да градят визуални образи, неразличими с простото зрение от тези, които предоставя самата реалност. Има знаменити легенди, които потвърждават тази цел и дори свидетелстват за поразителни успехи – птички, подмамени да кълват фалшиво гъвузмерно грозде.

В рамките на този възглед за историята на изкуството откриването на перспективата е куминационна точка, а откриването на въздушната перспектива – може би още една. Кой би избрал бледосивите нюанси, необходими за обозначаване на отдалечени предмети, ако не се интересува от въздушните промени, причинени от разстоянието? Кой изобщо би имал нужда да обозначи разстоянието, ако не цели правдоподобност? Великите драми на средновековното изкуство се разиграват в мистични пространства, чиято геометрия и оптика нямат почти нищо общо с човешкото зрение. Във всеки случай ние охотно можем да си представим как този разказ стига до своя

край – със същите тези открития, с които в краища сметка е постигнат напредъкът. Разбира се, ще продължи да се създава живопис, но нейната истинска история ще бъде приключена. В нея не би могло повече да има кулминации от ранга на творчеството на Микеланджело според вълнуващия разказ на Вазари:

Докато най-добрите и най-трудолюбивите художници се стараеха, озарени от примера на Ахило и на неговите последователи, да дадат на света образци според способностите, позволени им от благосклонността на звездите и богатството на въображението, и жадуваха да уподобят съвършенството на природата чрез превъзходството на изкуството... Небесният повелител благосклонно обърна своето милосърдие към земята и като вида безпощадността на толкова много труд, редовните усилия без всякакъв резултат... реши, за да ни избави от такива големи грешки, да изпрати на света дух, надарен с универсални способности във всяко изкуство...

Този приповдигнат и маниерен пасаж посочва защо теорията на подражанието се радва на толкова възраждане през Ренесанса. Като наподобява природата, художникът наподобява Бог: творчеството на художника е в съперничество с божественото творение. При всяко положение с Микеланджело разказът е стигнал до своя край, но, разбира се, изкуството продължава: трябва да се изписват зали, да се рисуват портрети, да се украсяват сватбени ракли.

Този напредък има определени, присъщи граници просто защото определени качества на предметите, достъпни за зрението, не могат да се представят пряко в живописа. Очевидно движението е едно такова качество – художникът може да пресъздаде *факта*, че нещо се движи, но не може да имитира самото движение. По-скоро зрителят трябва да отгатне, че представеният предмет се движи – за да си обясни защо картината изглежда по този начин – да речем, кракът на човека не докосва земята. Тук трябва доста рязко да прекъсна разказа си, но другаде съм показал нашироко, че цялата концепция за живописа е трябвало да се промени, когато се открива, че движението може да се покаже пряко само чрез съвършено различна техника – на кинематографията или на по-примитивните ѝ предшественици. Историята на изкуството като откриване на видими съответствия не свършва с киното, но историята на дотогавашната живопис, разглеждана като миметичен акт *par excellence*, достига до своя край. Целта на историята вече не може да се смята за постижима от художниците и щафетата се предава нататък. Моето собствено усещане за историята подсказва, че историята на живописа прави рязък обрат, когато това се осъзнава. Странно е, че фотографията не ни изправя пред такава трудност – а по-скоро предоставя някакъв идеал. Но кинематографът показва нещо, по принцип непостижимо от живописа, и към 1905 г., когато, общо взето, е периодът на фовизма, всички структури за повествователното кино са вече налице.

Самият факт на фовизма налага възгледа, че на определено равнище на осъзнаване художниците са разбрали, че трябва да преосмислят значението на живописта, или да приемат факта, че като развитие в мимезиса живописът е свършила. Художниците са могли да се държат архаично, както майсторите на мечове, които практикуват церемониалния си занаят в епохата на огнестрелните оръжия. Но вместо това те започват да преразглеждат основите на своята практика и последвалите десетилетия и стават най-удивителния период в историята на изкуството досега. Основната причина за това според мен е фактът, че големият въпрос за самоопределянето е поставен пред живопис, която вече не може да се подчинява на характеристика, приемана за даденост в продължение на две хиляди и петстотин години с малки прекъсвания. Кинематографията се явява като неимоверно освобождаване за изкуството, но променя и неговата посока. Сега, независимо какво прави, изкуството трябва да изясни собствената си природа. То трябва да открие каква всъщност е природата му. Казано с думите на Хегел, то достига до някакво съзнание за себе си като проблем. Дотогава изкуството борава с определен кръг от проблеми, но не е проблем за самото себе си. Може би е било проблем за философите. Но сега, превръщайки се в проблем за себе си, то започва да придобива определено философско измерение. То се изправя пред онази криза на самоличността, пред каквато може да се изправи един чувствителен човек в определен момент от живота си, когато съществуването вече не може да се приема като даденост, когато можеш да продължиш напред само като откриеш кой си – и съзнанието за този проблем отпук нататък става *част* от твоята същност. Хайдегер говори за човека като за същество, за което въпросът за неговото съществуване е част от това съществуване. Дълбоко философски момент е, когато това става въпрос за съзнание в нечий живот, и аз твърдя, че след появата на кинематографията подобно съзнание започна да дефинира изкуството. В преосмислянето на своята идентичност изкуството трябва, разбира се, да преосмисли и значението на своята история. То не може повече да приема, че историята му трябва да бъде стремежът към напредък, както изглежда дотогава.

Известни са ми два теоретични отговора на този въпрос, единият е доста разпространен днес. Това е една теория за историята на изкуството, която най-добре се илюстрира може би от великата и оригинална мисъл на историка на изкуството Ервин Панофски. Панофски предлага забележителна теза в един не по-малко забележителен текст от 1927 г. (точно един век след предсказанието на Хегел) – „Die Perspektive als symbolische Form“ – „Перспективата като символна форма“. Дръзката теза на Панофски е, че вместо да стане белег за определен етап в прогресивното овладяване на зрителни образи, перспективата отбелязва определена промяна в историческата насока: тя е фор-

ма, чрез която нейната цивилизация започва да пресъздава света на символно ниво, сякаш оптиката е по-скоро въпрос на значение, отколкото на мимезис. Перспективата, или оптичката точност например, няма никакво значение за художествената традиция, в която дори да я познават, творците се интересуват от други начини за симболизиране на света. Тя не играе никаква роля в майсторенето на маски от племето гуро от Брега на слоновата кост, чиито творби, посветени на магията и тъмните сили, при които намесата в живота е различна от тази, позволена от зрителното наподобяване, не биха имали никаква полза от онзи тип знание, което перспективата представява. Ето защо според Панофски перспективата е символна за онова, което би могло да се нарече „Ренесансова философия за човека и света“.

Със сигурност е вярно, че живописата в периода след 1905 изоставя перспективата не защото художниците са изгубили техниката, а защото тя няма никаква връзка с търсенията им. Наистина, ако перспективата е символна, отхвърлянето ѝ също би било символно и част от значението на новата творба би било носено от очевидната ѝ липса или от нейното изкривяване. И с тази нова символна форма се случва изместване, аналогично на онова, което започна да се нарича „изместване на парадигмата“ в науката. И така според теорията на Панофски в историята на изкуството не съществува напредък, това е просто изработването на различни символни форми, докато по един или друг начин някакво вътрешно сътресение не породи нова култура и нови групи символни форми. Подходът на Панофски, който той нарича „иконология“, се опитва конкретно да определи онези моменти в историята, в които стават подобни трансформативни промени, и да открие символните форми, чрез които се дефинира новият период. Изкуството на този период, заедно с всичко останало, характерно за него, изразява културата, както нашето поведение и речта ни изразяват нашата личност.

Във всеки случай е ясно, че според Панофски историята на изкуството няма повествователна структура. Вместо това съществува единствено хроника от символни форми, които следват други символни форми. Историята на изкуството може да прекъсне, макар че не се знае дали изобщо би имало социален живот без някакъв идиом на символно пресъздаване, колкото и безцветна да е действителността. Няма какво да се разказва. Сигурно нещо подобно е имал предвид Гомбрих, когато, до известна степен в противоречие със собствените си теории за историята като напредък, твърди в учебника си върху изкуството, че изкуство няма, съществува само животът на художниците.

Това е един начин да се мисли за историята на изкуството. Хегел е другият.

Често съм казвал, че е невъзможно да се обобщи философията на Хегел с извънмер-

ната ѝ, необузdana тоталност, но, казано накратко, според неговата пъза историята представлява-последователно достигане до философско съзнание за собствените ѝ процеси, така че философията на историята е край на историята и е вътрешно свързана с нейното движение. Хегел приветства историята за това, че е постигнала съзнание за себе си чрез него самия, защото според него във философията му се съдържа значението на историята. Достигането до това съзнание протича чрез разливни етапи – това е именно диалектиката, която определени теории за историята толкова много ценят. Така че по някакъв начин моделът на Хегел за историята съчетава черпите и на двата модела, за които говорих тук: той е разказ, защото има край, но е прекъснат, защото има вътрешна причина за съществуването на тези преломни промени, изразени външно чрез символни форми. (Всъщност идеята на Панофски за символните форми е преформулиране на Хегеловата теория за духа, или *Geist*, на дадено време.) Повтарям, най-добрият пример за демонстриране на тази структура би бил самият живот, не като последователност от събития, представен на ниското ниво на биографията, а като преминаване от един етап на съзнанието към друг чрез натрупване, докато в един миг на зрелост човек започне да разбира своя живот – след което става пълен господар на живота си. Хегел, както и Маркс, предполага, че щом веднъж осъзнаем за историята или историята осъзнае за себе си чрез нас, ние влизаме в царството на свободата и вече не сме подвластни на строгите закони на развитието и преобразуването. Цялото на историята е структурата на един цял човешки живот, изписан напълно. Тя е прогрес, но не линеен прогрес. Всеки етап е предизвикването на коренна промяна в предшестващите етапи, докато поникват семената на революцията.

Искам да кажа, че сега подобна на тази структура се илюстрира от историята на изкуството. Според моето разбиране, нахърнявайки собствената теория за себе си, живописата е трябвало да разбере или да се опита да разбере каква е била истинската ѝ самоличност. С това нахърняване тя е влязла в ново ниво на себепознание. Повтарям, живописата е трябвало да бъде авангардно изкуство просто защото никое изкуство не е било така тежко наранено от появата на киното. Но неговото търсене на самоидентичност се е ограничавало от факта, че тъкмо *живописата* става авангардното изкуство, защото тя си остава несловесна дейност, при все че в произведенията на изкуството започва да навлиза все повече и повече словесност – „рисувани думи“, според уместния, но повърхностен израз на Том Уолф. Ако нямаше теория, кой би видял като произведение на изкуството празно платно, квадратна оловна плоскост, наклонен лост, висящо въже? Може би същият въпрос се е дискутирал в художествения свят, но за мен той най-сетне стана очевиден на онази изложба на Анди Уорхол в галерия „Стейбъл“ през 1964 г., когато кутините *Brillo* в крайна сметка задаваха въпроса защо то-

би е изкуство, а нещо, с което то си прилича като две капки вода, не е. И с това, така ми се струваше, историята на изкуството достигна онази точка, в която трябваше да се обърне към собствената си философия. Като изкуство то беше стигнало предела. С обръщането към философията изкуството стигна до края. Оттук нататък прогресът можеше да се осъществи само на нивото на абстрактното самоосъзнаване, каквото може да съдържа само философията. Ако художниците искаха да участват в този прогрес, те трябваше да търсят нещо много различно от онова, за което са ги подготвяли в художествените академии. Те трябваше да станат философи. Така както в един модел на своята история изкуството прехвърли отговорността за напредъка върху киното, в друг я прехвърли върху философията. Живописца не спира, когато стига до подобен край. Но навлиза в нещо, което бих искал да нарека постисторически период.

Във великия си философски етап, от около 1905 до около 1964 г., модерното изкуство се заема с мащабно изследване на собствената си природа и същност. То тързва да търси за себе си форма, толкова чиста като изкуство, че вече не може да му се случи нищо подобно на онова, което го подтиква да започне самото търсене. То осъзнава, че е идентифицирало същността си с нещо, без което би могло да съществува: създаването на визуални съответствия, и неслучайно абстракцията е сред първите блестящи етапи в неговия чудесен възход към себеразбиране. През тези шест-седем десетилетия на модерната епоха се появяват повече дефиниции за изкуството, представящи определено течение, отколкото през предишните шест-седем века. Всяка дефиниция е съпроводена от яростно осъждане на всичко останало като не-изкуство. Появява се почти религиозна разпаденост, сякаш историческото спасение зависи от това да откриеш истината за собственото си съществуване. Прилича на борба между воюващи секти. Всичко това вече го няма в днешния артистичен свят. И това ме връща в седемдесетте години, с които започнах този философски разказ. Седемдесетте бяха период на свободна търпимост, на благ плурализъм, период на „както ви се харесва“ в затишието след великите войни между стиловете.

Това бяха първите години на постисторическия период и понеже той беше толкова нов като период, как би могъл да не бъде непоследователен? От една страна, съществуваше усещането, че нещо е стигнало до своя край. От друга – усещането, че нещата трябва да продължат както преди, тъй като артистичният свят беше подвластен на историческата картина, която настояваше за нещо следващо. Аз твърдя, че в този смисъл не трябва да има нищо следващо. Времето за следващите неща отмина. Краят на изкуството съвпада с края на история на изкуството, която има подобна структура. След това не остава нищо, освен да си живеем щастливо дълги години. Все едно

да стигнеш до края на света, защото вече всички континенти са открити. Сега трябва да правим обитаеми онези континенти, които съществуват. Трябва да се учим да живеем в границите на света.

Според мен това означава завръщане на изкуството към човешките цели. Все пак създаването на подобия носи пълно удовлетворение и нищо чудно, че настъпи такъв разцвет на реализма. Пълно удовлетворение се крие и в простото нанасяне на боята. Рисуването на картинки и играта с кал са най-ранните прояви на импулсите, които се превръщат в изкуство. Затова не е изненадващо, че преживя разцвет експресионизмът. Имаше следващи неща, но те не отговаряха на представите на артистичния свят с неговата визия за историята, като изискване от художествения пазар. И нищо чудно, че на този пазар има безумни колебания.

Няма нищо лошо в това, изкуството вече да е възвисяване на човешкия живот. И според Хегел именно в качеството си на такова възвисяване ще продължава, дори да е свършило. Само че Хегел не допуска, че щастието е най-висшето призвание на едно духовно съществуване. За него най-висшето призвание е самопознанието – и според него това трябва да постигне философията. Изкуството стигна предела си в тази посока – във вървенето към философията през настоящия век. Това е, което Хегел навярно е имал предвид, казвайки, че изкуството стига до своя край. Сравнението с философията не е мислено като обига. И философията свършва, но за разлика от изкуството, тя наистина трябва да спре, когато стигне до своя край, защото, щом изпълни задачата си, вече няма какво да прави.

Бележки

1 Arthur C. Danto. The State of the Art. Prentice Hall Press. 1987. New York.

2 Мартин Хайдегер. Същности. С., 1999 (1993), изд. ГАЛ-ИКО. Съст. и превод Димитър Денков и Христо Тодоров, с 162.

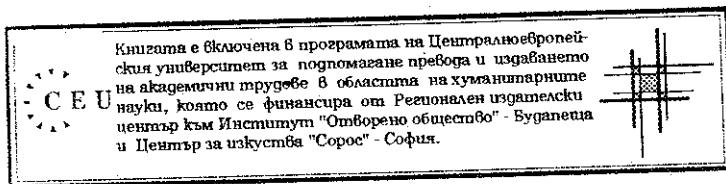
Ханс-Георг ГАДАМЕР

*Актуалността
на красивото*

изкуството
като игра,
символ и празник

превод
Димитър Денков





Hans-Georg Gadamer
Die Aktualität des Schönen

© 1977 Philipp Reclam jun., Stuttgart

Ханс-Георг Гадамер
Актуалността на красивото

© Димитър Денков, превод
© Веселин Праматаров, художник на корицата
© ИК  София, 2000

ISBN 954-587-065-6

СЪДЪРЖАНИЕ

АКТУАЛНОСТТА НА КРАСИВОТО	7
Биографична бележка	91
Х.-Г. Гадамер - Избрана библиография	93

Изглежда ми твърде многозначително, че при въпроса за оправданието на изкуството нещата опират не само до една актуална, но и твърде стара тема. На този въпрос аз посветих първите си опити като учен, публикувайки през 1934 г. работата *Платон и поетите*¹. Новото философско убеждение и новите претенции към мисленето, които издига сократиката, в действителност са онова, под което в историята на Запада за пръв път, доколкото знаем, изкуството се поставя пред изискването за легитимацията си. Тук за пръв път се вижда, че съвсем не е саморазбираемо, че препредаването на традиционни съдържания в образна или разказна форма, които с лекота биват приемани и тълкувани, притежава онова право на истина, за което претендира. Ето защо става дума за една сериозна стара тема, която винаги се подхвърля, когато някоя нова претенция към мисленето се противопостави срещу традиционната форма, течаща в облика на поетична новост или в образния език на изкуството. Нека си спомним късноантичната култура с нейната често осъждана враждебност към образите. Тогава, когато стените са били покрити с инкрустации, мозайки и декорации, представителите на изобразителното изкуство постоянно се оплакват, че тяхното време е минало. Същото важи за стесняването и залеза на речевата и поетическа свобода, което се сто-

1 Понастоящем в: Gadamer, *Platos dialektische Ethik*, Hamburg 1968, S. 181-204

варва над късноантичния свят с римската империя и за което Тацит се оплаква в прочутия си диалог за упадъка на ораторското изкуство, *Dialogus de oratoribus*. Но нека преди всичко си спомним — а с това се приближаваме към днешния ден повече, отколкото си мислим на първо време — за отношението, което християнството приема към заварената традиция. Когато се осъжда иконоборството, което се налага в развитието на християнската църква от първото ѝ хилядолетие, най-вече през VI и VII век, то имаме вече решение от секуларно естество. Тогава църквата достига до едно ново осмисляне за образния език на изобразителните изкуства, а по-късно и за изказните форми на поезията и разказвателното изкуство; едно осмисляне, което носи нова легитимация на изкуството. В този смисъл това е обосновано решение, тъй като тъкмо новото съдържание на християнското послание се оказва това, в което по нов начин би могъл да се легитимира образният език, станал вече традиционен. Библията за бедните, *Biblia pauperum* — като разказ в картини — се превръща тогава в един от меродавните мотиви за оправдание на изкуството в Западна Европа за онези, които не са могли да четат или не са знаели латински и затова не са възприемали с пълно разбиране езика на откровението.

В образованото си и образно съзнание ние определено живеем от плодовете на това решение, т.е. от великата история на западноевропейското изкуство, което, минавайки през християнското изкуство на Средновековието и хуманистичното обновяване на гръцкото и римско изкуство и литература, развива един общ по форма образен език за общите съдържания на нашето саморазбиране — до дните на залязващия XVIII век, до големите обществени проекти и

политически и религиозни промени, с които започва XIX столетие.

В Австрия и Южна Германия съвсем не се нуждаем от словесно описание на антично-християнските съдържания, които тъй живо ни се представят във величавите напори на барокото художествено и архитектурно творчество. Несъмнено тази епоха на християнското изкуство и на християнско-античната, християнско-хуманистичната традиция също така притежава своите спорни моменти и страда от промени, към които не на последно място се числи влиянието на Реформацията. От своя страна последната поставя в центъра по особен начин един нов художествен вид: вида на носената от общия запев форма на една музика, който, тръгвайки от словото, одушевява по новому образния език на самата музика — нека споменем Хайнрих Шюц и Йохан Себастиан Бах, с което продължава и допълва с нещо ново цялата мощна традиция на християнската музика; една традиция без прекъсвания, която започва с хорала, т.е. в последна сметка с единството на латинския език на химна и на грегорианската мелодия, дадена в дар на великия папа.

На този фон проблемът, т.е. въпросът за оправданието на изкуството, получава определено една първа ориентация. В постановката на въпроса ние можем да потърсим помощта на онези, които са мислели над него далеч преди нас. При това съвсем не се отрича, че новата ситуация в изкуството, която преживяваме в нашето столетие, не трябва да се приема за действително прекъсване на една единна традиция, чиито последни мощни напливи бушуват през XIX век. Когато Хегел, великият учител на немския идеализъм, чете най-напред в Хайделберг, а по-късно в Берлин своите лекции по естетика, един от въвеждащите мотиви

за него е учението за "преходния характер на изкуството"². Когато се реконструира и преосмисли Хегеловата постановка на въпроса, то с учудване се открива как тя сякаш задава първата форма на собствените ни въпроси за изкуството. Аз бих искал да я представя накъсо в едно въвеждащо разглеждане, за да може да се осъзнае мотивацията, по силата на която в хода на настоящата работа ще трябва да питаме не само за, но и зад саморазбираемостта на господстващото понятие за изкуство, както и да разкрием онези антропологически основи, на които се крепи феноменът на изкуството и според които ще трябва да разработим неговата нова легитимация.

"Преходният характер на изкуството" е Хегелова формулировка, с която се изразява в радикална заостреност претенцията на философията, целяща да превърне самото ни познание на истината в предмет на нашето познание, т.е. сами да знаем нашето знание на истинното. Тази задача и тази претенция, която философията отдавна издига, за Хегел е завършена едва тогава, когато философията схваща в себе си като сума и плод истината, както тя се е явила на бял свят по време на историческото си разгръщане. Затова претенцията на Хегеловата философия е да разгръне също така и преди всичко истината на християнското послание в понятието. Най-дълбоката тайна на християнското учение се състои в това,

2 Вж. напр. работата ми *Hegels Dialektik*, Tübingen 1971, S. 80 ff., и преди всичко статията "Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart. Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel" von Dieter Henrich, in: *Immanente Ästhetik — Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*. Hrsg. Wolfgang Iser, München 1966, както и моята рецензия във *Philosophische Rundschau* 15 (1968) S. 291 ff.

че тайната на Троицата, в която лично вярвам и която винаги далеч превъзхожда — както като изискване към мисленето, така и като проглас — границите на човешкото разбиране, постоянно е оживявала хода на самото човешко размишление в Западна Европа.

В действителност е погрешна претенцията на Хегел, че самата негова философия би могла да заостри, уточни, задълбочи и събере в себе си под формата на понятието пълната истина на това християнско учение за собствената му най-дълбока тайна, върху която от столетия насам работи мисленето както на теолозите, така и на философите. Без да привеждам тук този диалектически синтез на една, така да се каже, философска троица, на едно постоянно възраждане на духа по начина, какъвто се опитва от Хегел, то все пак трябва да се спра малко и върху него, за да се разбере изобщо Хегеловото отношение към изкуството и схващането му за неговия преходен характер. Това, което има предвид Хегел, на първо място не е именно край на западноевропейската християнска образна традиция, който — както си мислим днес — наистина вече е бил достигнат по онова време. Това, което той е възприемал като съвременник, съвсем не е било някакво пропадане в отчуждение и предизвикателства, каквито преживяваме ние днес като съвременници в творбите на абстрактното и непредметно изобразително изкуство. Със сигурност Хегел надали би реагирал като всеки днешен посетител на Лувъра, който пристъпва в залите на това велико сборище на високото и зряло изобразително изкуство на Запада и бива завладян най-напред от революционните и коронни образи на революционното изкуство от късния XVIII и ранен XIX век.

С още по-голяма сигурност може да се твър-

ди, че Хегел не е смятал — как ли би и могъл?, — че с барока и късните му рококо-форми на сцената на човешката история встъпва последният западноевропейски стил. Той не е знаел това, което знаем ние, а именно, че тогава започва историзиращото столетие, както и не е предполагал, че в XX век смелото самоосвобождение от историческите окови на XIX век ще доведе до истинност в един друг, уточнен смисъл положението, че всяко досегашно изкуство се явява нещо преходно. Когато говори за преходния характер на изкуството, преди всичко Хегел смята, че изкуството вече не се разбира от само себе си по начин, по който се е саморазбирало в гръцкия свят и неговото изобразяване на божественото. В този свят явяването на божественото в скулптурата и храма, който прозрачно се вмества в гледката под южната светлина, никога не се затваря за вечните сили на природата; голямата скулптура е това, където чрез човешко формиране и в човешка форма нагледно се представя божественото. Собствено Хегеловата теза е, че бог и божественото за гръцката култура същински и истински се изобразяват открито във формата на собствения си облик и художествен изказ и че вече с християнството в неговия нов и задълбочен възглед за отвъдността на Бога става невъзможен адекватният израз на истината му във фигуративния език на изкуството и в образния език на поетичната реч. Дело на изкуството вече не е самото божествено, което почитаме. Преходният характер на изкуството сега се оказва теза, която включва в себе си и това, че с края на античността феноменът на изкуството започва да се нуждае от оправдание. Вече споменах, че дългът за това оправдание е откупен от християнската църква и хуманистичното спояване с античната тра-

диция по величав начин в хода на столетия, което и наричаме християнско изкуство на Запада.

Не е трудно да се убедим, че тогава изкуството, стоейки в особено тясна връзка на оправданieto си със света около себе си, е довело до естествена интеграция между общност, общество, църква и саморазбирането на художествения творец. Ала сега нашият проблем е тъкмо в това, че тази саморазбираемост и следователно единство на схващането самосъзнание престава да съществува — и то още в XIX век. Това собствено изпъква в Хегеловата теза. Още тогава големите творци започват да осъзнават, че повече или по-малко те нямат място в едно индустриализиращо се и комерсиализиращо се общество, и то така, че потвърждават в собствената си бохемска съдба стария усет и слава на странстващите люде. Още в XIX век става така, че всеки творец живее със съзнанието за прекъснатата саморазбираемост на комуникацията между него и хората, сред които живее и за които твори. Творецът от XIX век не съществува в общност, а си създава една общност — с цялото разнообразие, което предполага подобна ситуация, и с всички онези прекалени очаквания, които по необходимост са свързани с това, когато наличното разнообразие трябва да се свърже с претенцията, че истински действителна е собствената форма на творчество и носеното от нея творческо послание. В действителност това е месианското съзнание на твореца от XIX век; в своята претенция към хората той се чувства своего рода "нов Спасител" (Имерман): носи ново евангелие на примирението и като човек, който стои извън обществото, заплаща тази претенция, съществувайки творчески с изкуството си вече само за изкуството.

Ала какво ли представлява това, сравним ли го с отчуждението и ударите, които се еипят над

собственото ни общностно саморазбиране от страна на по-новото художествено творчество през нашия век?

Тактично бих прѣмълчал за това, колко е трудно например изпълнителят да доведе до слуха модерната музика в една класическа концертна зала. В повечето случаи той може да стори това само като вмъкнат откъс в програмата — иначе слушателите или идват ненавреме, или си тръгват преди време: а това е израз на ситуация, която преди е била невъзможна и върху която следва да поразмислим. Това, което се изразява в нея, е раздвояването между изкуството като образна и образователна религия, от една страна, и изкуството като провокация на модерния творец, от друга. Първите стъпки и постепенното изостряне на този конфликт лесно могат да се проследят например в историята на живописата през XIX век. Подготовката на тази провокация вече е налице, когато през втората половина на XIX век се разклаща една от основните предпоставки на многовековната саморазбираемост в изобразителното изкуство: значението на централната перспектива.³

Най-напред това може да се види в картините на Ханс от Маре, а по-късно то се свързва със силното революционно движение, което получава световно значение преди всичко в шедьоврите на Пол Сезан. Определено централната перспектива не е една саморазбираема даденост на художественото виждане и творчество. В християнското средновековие тя липсва изобщо. Едва по време на Ренесанса, в епохата на силното, обновително съживяване на радостта от природонаучните и математически конструкции, централната перспектива като едно от

великите чудеса на човешкия прогрес в изкуството и науката се превръща в нещо значимо за живописата. Бавното изчезване на естественото очакване за централна перспектива постепенно разширява и най-сетне напълно отваря зора ни за голямото изкуство на високото средновековие, т.е. за времето, в което образът не чезне като поглед през прозореца, разтварящ се от близкия план към далечния хоризонт, а остава ясно четлив като писмен знак, като едно писмо от образи, за да възсъедини нашето духовно поучение с духовното ни извисяване.

Следователно централната перспектива е само една исторически наложена и преходна форма за представяне на нашето художествено творчество. Ала нейното преодоляване се оказа предходник на онова развитие на модерното изкуство, което го доведе далеч отвъд и го отчужди от цялата наша образна традиция. Нека напомня само за кубистичното разбиване на формата, около което кръжаха почти всички големи съвременни художници към 1910 г. — всеки от тях поне известно време се опитваше в това, а също така и в превръщането на този кубистичен разрыв с традицията в пълно отрицание на предметното отношение под формата на художественото изобразяване изобщо. Можем да оставим настрана питането, дали е напълно действително това отрицание на предметните ни очаквания. Едно обаче е сигурно: очевидно така изоснови е разбита наивната саморазбираемост, че картината е образ, подобен на онзи, който ни дава всекидневният опит и оформената от човека природа. Една кубистична картина или един образ на непредметното не може повече да се възприеме *ipso intuitu*, с един чисто образен усет. Тук човек трябва да постигне една особена форма на дейностното си битие: трябва да синтезира в собствената си работа различните клетки на картината, явяващи се накъсано върху плат-

³ Gottfried Boehm, *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in der Frühen Neuzeit*. Heidelberg 1969.

ното и накрая да бъде завладян и въздигнат от дълбинното съзвучие и правилност на една творба точно толкова, колкото това безвъпросно се е случвало в предишните времена по силата на една обща образност. Какво означава това за нашето мислене, остава подвъпросно. Или нека спомена съвременната музика, нека напомня за изцяло новия речник на хармония и дисонанс, който бива използван в нея, нека не забравяме и за своеобразното съгъстяване, постигнато чрез скъсването със старите композиционни правила и архитектурата на високата музикална класика. Да пренебрегнем всичко това е толкова трудно, колкото би било трудно да се абстрахираме от факта, че когато вървим из музей и навлизаме в залите на най-новите художествени експонати, все пак сме напуснали вече нещо истинско. Когато човек се впусне в новото, то при връщането след това към старото се забелязва едно своеобразно избледняване на нашата готовност за възприемане. Със сигурност това е само една контрастно-ответна реакция и в никакъв случай не е трайният опит от не по-малко трайна загуба, ала тъкмо така изпъква остротата на контраста между тези по-нови художествени форми и старите.

Нека спомена херметичната поезия, която от край време привлича специалния интерес на философите; просто защото там, където никой не разбира нищо, философът си въобразява, че е призван. Поезията на нашето време в действителност е напреднала до границата на натовареното с някаква значима разбираемост и може би тъкмо големите постижения на най-великите сред художниците на словото носят печата на трагичното замлъкване в неизречимото.⁴ Нека напомня и съвременна-

⁴ Срвн. съчинението ми *Verstummen die Dichter?*, in *Zeitwende. Die neue Furche* 5 (1970), S. 364 ff; *Kleine Schriften IV*, Tübingen 1977.

та драма, за която класическото учение за единството на време и действие отдавна звучи като забравена приказка и в която съзнателно и подчертано се разбива единството на характера; нещо повече, в нея нарушаването на старите предписания се е превърнало в движещ принцип на по-новото драматично представление, например при Бертолд Брехт. И накрая нека спомена съвременната архитектура: що за свобода — или изкушение — имаме тогава, когато с помощта на новите материали вече може сериозно да се противопоставя нещо срещу традиционните закони на статиката, което вече няма нищо общо със строежа и напластяванията на камък върху камък и тухла върху тухла, а представлява по-скоро изцяло ново творение — да речем тази сграда, която стои сякаш на палци или на тънки, слаби опори и чиито стени откриват вътрешната обител към палаткоподобни тавани и покриви. Този кратък обзор имаше за цел да доведе до ясно съзнание онова, което всъщност се е случило, и да постави въпроса защо тъкмо изкуството поставя нови въпроси. Казано иначе: защо разбирането на това какво е днес изкуството стои като задача пред мисленето?

Ще се опитам да разгърна тази задача на различни равнища. Най-напред има един висш принцип, от който аз ще изхожда, а именно, че при мисленето върху този проблем трябва да се приемме такава мяра, която да обхване двете неща: високото изкуство на миналото и на традицията и съвременното изкуство, което не само се противопоставя на първото, но е и извлякло от него собствените си сили и импулси. Първата предпоставка е, че и двете трябва да бъдат разбрани тъкмо като изкуство и следователно си съпринадлежат. Това не означава само, че днес никой човек на изкуството не би могъл изобщо да развие собствените си спо-

собности без познаване на езика на традицията, както не означава и само, че възприемащият художествените творби постоянно е заобиколен от едновременността на минало и настояще. Последният дори не е в този си модус на средоточие само тогава, когато минава от зала в зала в музеите или пък когато — може би против желанието си — бива конфрнтиран в една концертна програма или театрална пиеса единствено с модернистични възпроизведения на класическото изкуство. Възприемащият съществува винаги в този модус. Всекидневният ни живот е постоянно вървене през едновременността на минало и бъдеще. Възможността да се върви така с този хоризонт на открито бъдеще и неповторимо минало по същество е това, което ние наричаме „дух“. Мнемозина, музата на паметта, музата на припомнящото приобщаване, която господства тук, е същевременно музата и на духовната свобода. Паметта и споменът, който съдържа в себе си миналото изкуство и традицията на днешното ни творчество, смелостта на новите експерименти с нечуваните им, противни на класическата форма форми, са едно и също задвижване на духа. Ние ще трябва да се запитаме какво следва от тази свобода на минало и настояще.

Тази свобода обаче не е само въпрос на естетическото ни саморазбиране. Тя не е единствено задачата да осъзнаем как една дълбинна последователност свързва миналите езици на формите с днешното им разбиване. В претенциите на съвременния художник ние имаме един нов обществен деец. Това е своего рода противопоставяне срещу буржоазната вяра в образованието, срещу религията на знанието и нейния церемониал на насладата; едно противопоставяне, което по най-разнообразни начини мами днешния художник по онези пътища, из които той се опитва да въвлече нашата актив-

ност към собствените си претенции, както става например при прословутото построяване на една кубистична или непредметна картина, където моментите на сменящите се ракурси постепенно трябва да бъдат синтезирани в цялостен облик от наблюдателя. В намеренията на художника вече имаме целта да бъде задвижено новото художествено съзнание, откъм което той всъщност твори, не само като творба, но същевременно като една нова солидарност, като една нова форма на комуникация на всеки с всички. С това нямам предвид само, че големите творчески постижения на изкуството се снижават по безброй пътища до света на употребите и декоративните украси; казано по-точно, те не само се снижават, а се разтварят, разпространяват и следователно оформят определено стилистично единство на човешки преработения ни свят. Винаги е било така и няма никакво съмнение, че конструктивното умонастроение, което откриваме при днешното изобразително изкуство или в архитектурата, е проникнало дълбоко чак до най-обичайните уреди за всекидневна употреба, с които боравим в кухнята, дома, транспорта и обществения живот. Никак не е случайно, че художественият творец преодолява в творбата си напрежението между идващите от миналото очаквания и новите навици, за чието въвеждане и той има определен дял. Ситуацията на заострената ни модерност, каквато тя проличава в остротата на конфликта и споменатото напрежение, е достатъчен мотив да постави нашето размишление пред проблема му.

Изглежда тук се сблъскват две неща: нашето историческо съзнание и рефлектираността на съвременния човек и художник. Историческата съзнателност, историческото съзнание не е нещо, с което непременно би трябвало да се свързват особено учени или светогледни представи. Просто в случая

трябва да се мисли за това, което лесно се разбира от всички, които се срещат с каквато и да е художествена творба от миналото. Това е толкова естествено, че хората изобщо не осъзнават как пристъпват към нея именно с историческото си съзнание. Те разпознават облеклото като историческо, възприемат образните съдържания на традицията в променени одежди и никой не се учудва, когато напр. Алтдорфер в "Битката на Александър" с наивна саморазбираемост рисува средновековни храбреци и "съвременни" войници, сякаш точно в тази броня Александър Велики е победил персите.⁵ Това е такава саморазбираемост за нашето историческо съзнание, че бих се осмелил дори да кажа: без такава историческа настроеност изобщо не би била възприемаема правилността, т.е. майсторството във фигурите на по-раншното изкуство. Оня, който се остави да бъде изцяло чужд на другия като друг, както би постъпил или постъпва исторически необразованият (а напълно такъв надали има), никога не ще може да разбере в естествената му непосредственост именно онова единство между съдържание и оформяне, което очевидно принадлежи към същността на всяко истинско художествено изображение.

Следователно историческото съзнание не е някакво особено научено или светогледно обусловено методическо поведение, а е вид инструментализация на духовността на сетивата ни, която вече е предопредила нашето възприемане на изкуството и опита ни с него. Наред с това — а то също така е форма на рефлектираност — тук очевидно се съдържа положението, че ние не изискваме ни-

какво наивно ново припознаване, което да постави още веднъж пред очите ни нашия собствен свят в една заздравена валидност, а че просто по същия начин рефлектираме в нейната другост и тъкмо затова можем да удържим както цялата традиция на собствената си история, така и нещо повече — да имаме в тяхното различие именно като наши традиции и формите на чужди светове и култури, които не участват в определянето на западноевропейската история. Това е една висша рефлексия, която всички ние носим и която упълномощава днешния художник за собствената му продуктивна дейност. Очевидно задача на философа е да обясни как може да се осъществи това по такъв революционен начин и защо историческото съзнание и неговата нова рефлектираност винаги се свързва с неизличимата претенция, че всичко, което виждаме, съществува и пряко ни засяга така, сякаш е в самите нас. Ето защо като една от първите стъпки за самоосъзнаването ни бих определил задачата да отработим понятията за постановката на въпроса. Най-напред според положението на философската естетика ще изложа понятийните средства, чрез които искаме да обхванем поставената тема, а след това ще покажа, че в нея водеща роля играят известните три понятия: свеждането на нещата към играта, разработването на понятието за символа, т.е. възможността на нашето саморазпознаване, и накрая празникът като същностно понятие за подновената комуникация на всеки с всички.

Стара задача на философията е да открива общото сред различното. συνὸρᾶν εἰς ἓν εἶδος — "да учи на вглеждане в единното" — това според Платон е задачата на диалектика. Какви средства ни предоставя традицията на философията, за да решим поставената задача или дори само да про-

⁵ Reinhart Koselleck, "Historia magistra vitae", in: *Natur und Geschichte. Karl Löwith zum 70. Geburtstag*, Red. Hermann Braun und Manfred Riedel, Stuttgart 1967.

тивопоставим едно доста по-ясно самоосмисляне на проблема за преодоляването на ужасния разлом между формалната и съдържателната традиции на западноевропейското изобразително изкуство и идеалите на днешните творци? Първи ориентир ни дава думата "изкуство". Никога не бива да подценяваме това, което ни казва самата дума. Та нали думата е тъкмо онова мисловно пред-поставяне и пред-постигане, което е осъществено далеч преди нас! Така думата "изкуство" тук представлява точката, от която трябва да тръгне нашето ориентиране. За тази дума всеки що-годе исторически образован знае, че няма и 200 години, от както тя носи определения си днес и отличаващ я смисъл. В XVIII век все още е напълно естествено, че когато се има пред вид изкуството, човек трябва да говори за "изящното изкуство". Това е така, защото спрямо него стоят в разбираемо твърде по-широката област на човешката изкусност поредица други изкуства — механичните, изкуствата в смисъла на техниката, занаятчийската и индустриална продукция, трудът изобщо. Затова в традицията на философията ние не ще срещнем понятие за изкуство в нашия смисъл. Това, което научаваме от гърците, бащите на западноевропейското мислене, е тъкмо положението, че изкуството принадлежи към общността на онова, което Аристотел нарича ποιητικὴ ἐπιστήμη, т.е. знанието и умението за творчество.⁶ Общото между направата на занаятчийската и творчеството на художника, както и различието между знанието на теорията или на практически-политическото знание и решение, се състои в откъсването на творбата от собствено творческо-

6 Aristoteles, *Metaphysika* 6, cap.1 (вж. Аристотел, *Метафизика*, прев. Н. Гочев, Ив. Христов, ред. Д. Гичева-Гочева, Сонм, С., 2000: 6. пр.).

то дело. Това принадлежи към същността на произвеждането изобщо и то следва да се запомни добре, ако искаме да се разбере и да се постави в отредените ѝ граници критиката на понятието за творческо дело, насочена по правило от днешния модернизъм срещу традиционното изкуство и свързаната с него буржоазна наслада от образността. Очевидно тук имаме една обща черта. Творбата като интенционална целева точка на едно протичащо по правила трудово напрежение бива разтоварена от самото него като такава, бива освободена от обвързаността си с произвеждащото действие, просто защото по дефиниция всеки произведен предмет е предназначен за употреба. Затова и Платон обича да подчертава, че знанието и умението на произвеждащия каквито и да било предмети са подчинени на употребата и зависят от препоръките на оногова, който ги употребява.⁷ Мореплавателят казва що за кораб трябва да се построи — това е старият Платонов пример. Следователно понятието за творба насочва към една сфера на общата употреба и с това към общото разбиране, към комуникацията в разбирателството. Сега обаче идва питането как "изкуството" в рамките на това общо понятие на произвеждащото знание се различава от механическите изкуства. Според отговора на античността, който ще ни дава още поводи за размисъл, тук нещата опират до имитативното дело, до подражанието. При това подражанието е отнесено към общия хоризонт на онова, което древните наричат *physis*, т.е. към природата. Тъкмо защото природата в образуванията си остава все нещо за дообразуване и така предоставя едно празно прос-

7 Plato, *Politeia* 601d, e. (вж. Платон, *Държавата*, прев. Ал. Милев, Наука и изкуство, С., 1981; 6. пр.)

транство за образуванията на човешкия дух, е "възможно" изкуство. Но тъй като онова изкуство, което ние наричаме "изкуство", е натоварено — в сравнение с общоразбираемата дейност по произвеждане на неща — с всякакъв род тайнствености, и то така, че "творбата" в "действителност" съвсем не е това, което представлява, а е само имитативно потвърдена, то тук се заплита един възел от висши във философски смисъл проблеми, като преди всичко изпъква проблемът за съществуващата видимост. Какво означава това, че тук не се произвежда нищо действително, а единствено нещо, чиято "употреба" не е действителна употреба и което се изпъква със своеобразно съдържание само при съзерцанието на видимостта? Сигурно за това ще трябва да кажем още нещо, но най-напред нека ни е ясно, че от гърците надали можем да очакваме непосредствена помощ тогава, когато под онова, което ние наричаме "изкуство", те в най-добрия случай разбират определен вид подражание на природата. Това подражание няма нищо общо с натуралистичната или реалистична прибързаност на представите в съвременната теория на изкуството. Това се потвърждава в един прословут цитат от Аристотеловата *Поетика*, където се казва, че "поезията е по-философска от историята".⁸ Именно докато историята разказва как и какво се е случило, поезията ни казва какво и как винаги би могло да се случи. Тя ни учи да виждаме всеобщото в човешките дела и страсти. Но тъй като

8 Aristoteles, *De arte poetica* 1451 b 5. (вж. Аристотел, *За поетическото изкуство*, прев. Ал. Ничев, Наука и изкуство, С., 1975; Софи-Р. С., 1993; също така в Кр. Генев, П. Радев, *Поетиката на Аристотеля*. Пълен превод от старогръцки с критичен увод и бележки, С., 1943, изд. 1947; 6. пр.).

всеобщото очевидно е задача на философията, то и изкуството, предвиждайки всеобщото, се оказва по-философско от историята. Във всеки случай това е първият знак, даден ни от античното наследство.

Друг един знак с още по-голямо значение, отвеждащ ни отвъд границите на съвременната естетика, ни дава втората част от разбирането на думата "изкуство". Изкуство означава "изящно изкуство", т.е. изкуството като изящество и красота, като нещо красиво. Какво е обаче красивото?

Понятието на красивото и днес се среща в многообразни значения, употребява се разностранно, но в последна сметка в него продължават да живеят отсенките на гръцкия усет за думата *κόλόν*. С понятието на красивото ние свързваме също така и редица обстоятелства, напр. това, че нещо е признато по силата на обичай и навик като такова в обществото или сред някоя публика, че красивото — както се казва — привлича погледите и съответно предопределя почитта към себе си. В езика ни живеят изрази като "усет за красиво" и "прекрасен нрав", чрез които дори промисленият немски идеализъм (Шилер, Хегел) характеризира гръцкия политически и нравствен свят в сравнение с бездушието на съвременната държавна машина. Разбира се, "прекрасен нрав" не означава, че нравствеността е преизпълнена с красота и че великолепието ѝ е украсено; напротив, "прекрасен нрав" означава, че той се изявява и изживява във всички форми на съвместния живот, че подрежда и подчинява целостта и по този начин позволява на човека сам да види и отстои себе си в собствения му свят. И за нас е убедително определението, че "красивото" се споделя и признава от всекиго; към това принадлежи също така и естественият ни усет за понятието на красивото, че не може да се пита защо нещо ни харесва. Без каквото и да е

отношение към някаква цел, без каквито и да са очаквания за определена полза красивото се осъществява в своеобразното си самоопределение и се къпе в радостта на самоизявата си. Толкова за думата.

Къде красивото ни среща по този начин, та да се осъществи същността му? За да обрисуваме целия действителен хоризонт на проблема за красивото и — да се надяваме — на онова, което е "изкуство", още в началото трябва да се припомним, че за гръците мястото, където всъщност се разиграва цялата видимост на красивото, е космосът, небесният ред. Това е един определено питгорейски елемент в гръцката идея за красиво. В постоянния ред на небето ние имаме най-величавата видимост за реда, каквато изобщо може да съществува. Периодичната смяна на годишните времена, месеците, редуванията на деня и нощта представляват опорните константи на опита ни за ред в нашия живот изобщо — и то тъкмо в противоположност на двусмислието и променливостта на собствените ни човешки дела и помисли.

Ориентирано така — най-вече в мисловността на Платон, понятието на красивото придобива функция, хвърляща светъл лъч върху проблематиката ни. В диалога си *Федър* посредством един величав мит Платон описва назначението на човека, неговата ограниченост по отношение на божественото и изпадналостта му в земните тегоби на телесното ни, страстно съществуване. Платон описва великото възшествие на душите, в което се отразява въздигането на небесните светила от смячане към ясна нощ. Това е пътуване към небесната твърд — с онази колесница, която се води от олимпийските богове. Човешките души също карат колата си — с един-единствен впряг — и следват боговете, които минават по този път всекидневно.

А там, на небесния връх, пред погледа се разкрива истинският свят. Това, което може да се види там, не е вече променящата се безредица на така наречения ни земен опит със света, а са истинските константи и трайните конфигурации на битието. И докато боговете при тази си среща с истинския свят изцяло се отдават на съзерцанието му, човешките души, бидейки един разюздан душевен впряг, изпадат в безразборна почуда. Тъй като страстите в човешката душа объркват погледа, то душите могат само бегло да погледнат за миг вечната подредба на битието. После те отново падат на земята и биват разделени от истината, запазвайки за нея единствено и изцяло несигурен спомен. Тук идва поуката или това, което всъщност трябваше да разкажа. За обвързаната с тежестите на земното душа, която — така да се каже — е загубила крилете си дотам, че да не може повече да се въздига към висините на истината, все пак остава един опит, при наличието на който пак започват да ѝ израстват криле и тя отново тръгва да се възвисява. Това е опитът на любовта и красивото, опитът на любовта към красивото. В чудни, почти барокови образи Платон мисли това преживяване на събуждащата се любов в единение с духовното удържане на красивото и на истинния свят. Благодарение на красивото се постига постоянното припомняне на истинския свят. Това е пътят на философията. Затова Платон определя красивото като най-изпъкналото и привличащото, или с други думи — видимост на идеалното. Следователно това, което просветва сред всички неща по този начин и има в себе си съответната светлина на истината и подредбата, е онова, което всички ние възприемаме като красиво в природата и изкуството и което ни принуждава да признаем, че "то е истинното".

От тази история като най-важен извод можем да извлечем положението, че същността на красивото не се състои единствено в противопоставеността му спрямо действителността, а в това, че колкото и безнадеждно да я преживяваме, колкото и да е смесица от несъвършенства, злини, безредия, едностранчивости, обезкуражаваща безпътица, все пак истинното не лежи в недостижими далечини, а ни посреща в самата тази действителност. Това всъщност е онтологичната функция на красивото — да затвори пропастта между идеалното и реалното. Така допълващата разбирането на изкуството представа, че в своите изящества то има работа с красивото, ни дава втория същностен знак за осмислянето на самото изкуство.

Една трета стъпка непосредствено ни довежда до онова, което в историята на философията обикновено наричаме естетика. Естетиката е доста късно откритие и — твърде многозначително — съвпада с откъсването на еминентния усет и смисъл за изкуство от връзката с изкусността като сръчност и умение и освобождаването му почти до онази религиозна функция, която имат вече за нас понятието и същността на изкуството.

Като философска дисциплина естетиката възниква едва в XVIII век, т.е. в епохата на рационализма. Очевидно тя е породена от самия него в характерния му нововремеви израз, който се установява на фона на конструктивното природознание, развито от естествените науки още в XVII век и определящо до днес образа на света ни чрез спиращото дъха темпо на превръщането им в техника.

Кое предизвиква философията да се обърне към осмисляне на красивото? С оглед на общата рационалистична ориентация към математическите закономерности на природата и нейното значение

за овладяване на природните сили опитът с красивото и изкуството изглежда област, предоставена изцяло на субективен произвол и случайно харесване. Това е великият разрыв на XVII век. Та за какво може да претендира тук феноменът на красивото? Естествено, припомнянето на античността все пак би могло да ни изясни, че в красивото и в изкуството ние имаме опит с едно излизащо отвъд рамките на всяка понятийност осмисляне на значения. Как се схваща обаче неговата истинност? Александър Баумгартен, основателят на философската естетика, говори за *cognitio sensitiva*, т.е. за сетивно познание. Ала за стабилната традиция в осмислянето на познанието, каквото го имаме след гърците, "сетивно познание" представлява най-вече парадокс. Познание винаги имаме само тогава, когато сме оставили след себе си субективните условия на сетивността и се е намесил разумът, схващащ всеобщото и закономерното в нещата. В своята единичност сетивното се явява тогава единствено като отделен, прост случай от една всеобща закономерност. Несъмнено опитът с красивото както в природата, така и в изкуството не се състои в това да приемем предмета му като нещо очаквано или да го отпратим в простите случаи на всеобщото. Залезът, който ни очарова, не е отделен случай от поредица залези, а е винаги този отделен залез, който ни проиграва вечната "небесна драма". В сферата на изкуството е напълно естествено да нямаме опит с творбата единствено като такава в нейната единичност, когато я средим в някаква цялост; "истината" ѝ за нас не се състои в стигаща до отделна художествена изява обща закономерност. Преди всичко *cognitio sensitiva* означава, че и това, което очевидно е само частично в сетивното познание и по правило бива отнасяно към нещо всеобщо, внезапно може именно с

оглед на красивото да ни удържи и принуди да пребиваваме при индивидуално явяващото се.

Какво ни засяга тук? Кое е онова, което познаваме в него? Що за важност и значимост се крие в това обособено нещо, та от него да се издигне претенцията за истината, и то така, че това да не е истинността само на "всеобщото", каквато я имаме в математически формулируемите закони на природата? Задачата на философската естетика е да намери отговор на този въпрос.⁹ За разбиране на собствено естетическата постановка на проблема ми се струва полезно да се попита: Кое от изкуствата обещава да даде най-съобразен с този въпрос отговор? Всеки знае колко е пълноценен спектърът на човешките художествени творения, колко се различават едно от друго словесните изкуства, да не говорим за разликата им с тъй преходната музика или на всички тях, звучащите, със статуарността на изобразителните и архитектурата. Средствата, с които борави човешкото творчество, го изявяват твърде разнообразно. И отново историята ни напуска отговора. Покрай всичко останало Баумгартен определя на едно място естетиката като "*ars pulchre cogitandi*", ще рече "изкуството да се мисли красиво". Имащите уши тутакси ще дочуят в тази формулировка една аналогия, именно тази с дефиницията на реториката като *ars bene dicendi*, изкуството да се говори добре. Това никак не е случайно. Реториката и поетиката са свързани от край време, при което предимство донякъде има тъкмо реториката. Тя е универсалната форма на човешка комуникация, която и днес определя нашия обществен живот несравнимо по-дълбоко от науката. По отношение на реториката

класическата дефиниция *ars bene dicendi*, изкуството да се говори добре, е непосредствено убедително. Очевидно на тази дефиниция на реториката Баумгартен основава определението си на естетиката и я представя като изкуството да се мисли "красиво". В това се крие и твърде важната насока да търсим може би решение на задачите, които си поставихме, най-вече в особената функция на словесните изкуства. Тази важност става още по-голяма, когато отчетем, че водещите понятия, под които ние подвеждаме естетическото наблюдение, по правило са ориентирани в пряко противоположна посока, доколкото почти винаги онова, към което насочваме размишлението си и спрямо което най-леко прилагаме естетическата понятийност, са изобразителните изкуства. Последното има своите основания не само поради сравнително по-простата видимост и по-голяма привлекателност на статичните творби за разлика от преходното действие на една драма, на музикално произведение или стихотворение и пр., които съществуват мимолетно, но и поради това, че за мисленето ни върху красивото навсякъде трайно присъства Платоновото наследство. Истинното битие се мисли от Платон като първообраз, докато всяка явяваща се действителност е налична като отражение на тази първообразност. По отношение на изкуството това е достатъчно убедително, ако се отстрани всеки възможен тривиален смисъл. Така се оказва изкусително за схващането на опита с изкуството да се потопим в дълбините на мистичното словесно богатство и да се осмелим в употребата на новоизковани думи, каквато например е "отображение" — израз, в който се мисли "свиването" на образа в съзерцанието. Наистина е така и тук става дума за един и същи процес: ние сякаш измъкваме образа от нещата и същевременно го въобразяваме

9 Вж. Alfred Baeumler, *Kants Kritik der Urteilskraft, ihre Geschichte und Systematik*, Bd.1, Halle 1923, Einl.

в тях. По този начин способността за въображение, една чисто човешка сила, означава въобразяването на един образ, към който се насочва преди и покрай всички неща естетическото размишление.

Тук лежи великото постижение на Кант, благодарение на което той оставя далеч зад себе си основателя на естетиката, докантовия рационалист Александър Баумгартен. При опита с красивото и изкуството пръв той разпознава една собствено философска постановка на въпроса.¹⁰ Кант търси отговор на въпроса не какво води до изява на чисто субективната реакция на вкуса, а какво всъщност трябва да свързва с опита и познанието на красивото, когато "намираме нещо за красиво". При последното липсва онази всеобщност, която характеризира природната закономерност, обясняваща като отделен случай единичността на сетивно срещаното. Каква съ-общима истина ни посреща в красивото? Разбира се, определено тя не е истината и всеобщността, за която бихме могли да приложим всеобщността на понятието или разсъдъка. Въпреки това този вид истина, който срещаме в опита с красивото, по недвусмислен начин издига претенцията, че не е просто субективно валидна; нещо повече, това вече означава, че тя съществува, откъсната от свързаност и правила. Когато някой намира нещо за красиво, той не мисли само, че то се харесва нему така, както според вкуса му харесва някакво ястие; напротив, когато намирам нещо за красиво, то тогава имам предвид, че то е красиво. Изразявайки се с думите на Кант: аз "изисквам съгласието на всеки". Това изискване, с което всеки следва да се съгласи, не означава, че аз

мога да убедя някого, когато го засипя с думи. Не те са формата, в която би могъл да стигне до всеобщност самият добър вкус. По-скоро у всекиго трябва да се култивира усетът за красиво, и то така, че да прави разлика между красивото и по-малко красивото. Това не става, когато човек привежда достатъчни основания за собствения си вкус и съвсем не може да се случи, ако се опитват принудителни доказателства. Полето на художествената критика, която предприема подобни действия, се рее между марањята на "научните" твърдения и тежестта на незаменимия с никакво наукообразие усет за качество, който собствено определя съждението: "Критиката", т.е. различаването на красивото от по-малко красивото, по същество не е изводимо съждение, нито пък е едно от възможните научни подвеждания на "красивото" под понятия, още по-малко сравнително окачествяване; тя е самият опит и самото познание на красивото като такова. Многозначително е, че "съждението на вкуса", т.е. видяното откъм явлението и изискано от всекиго намиране на красивото, се илюстрира от Кант най-напред с природно красивото, а не с художествената творба. Тъкмо то е онази "неопределена красота", която ни предпазва да подведем художествено красивото под понятия.

Тук ние привличаме философската традиция на естетиката само в помощ за постановката на въпроса си, който вече разработихме: В какъв смисъл можем да подведем под едно понятие интересуващите ни видимо две неща: какво е било някога и какво е днес изкуството? Проблемът е в това, че нито може да се говори за голямо изкуство, изцяло принадлежащо на миналото, нито пък за съвременно изкуство, станало "чисто" едва след отхвърлянето на всяка преднамереност. Така имаме достойно за удивление състояние на нещата. Кога-

¹⁰ Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Berlin 1790. (вж. И. Кант, *Критика на способността за съждение*, прев. Ц. Торбов, Изд. БАН, С., 1980: 6. пр.)

то за миг се пренесем в рефлексивната позиция да разсъждаваме върху това, което имаме предвид под изкуство и за което говорим като за "изкуството", то се получава парадоксът, че докато държим в погледа си класическото изкуство, собствено виждаме почти неспирно производство на творби, всяка от които в повечето случаи изобщо не е била разбрана като художествена творба, а като религиозна или светски употребима образност, като разкрасяване на собствения жизнен свят и неговите възвишени действия — на култа, на представителността на владетеля и пр. В мига обаче, когато понятието "изкуство" възвърне познатия ни днес и собствено наш привкус, а художествената творба застане, изтръгната от всички житейски връзки, сама за себе си и превърне изкуството в изкуство за себе се в оня смисъл на А. Малро, според когото то вече е *musée imaginaire*, като че ли то никога не е искало да бъде именно изкуство, започва споменатата велика революция в него, стигаща в съвременността до откъсване от всички традиции на съдържателната образност и съзнателно избягване на разбираема изразност — все неща, които го поставят отново под двойното питане: е ли това все още изкуство? и изобщо иска ли това да бъде изкуство? Какво се крие зад това парадоксално положение? Дали изкуството е изкуство, когато не е изкуство?

За да продължим по този път, ние вече имаме определена ориентация, доколкото Кант пръв защитава самостоятелността на естетическото спрямо практическата цел и теоретическото понятие. Той прави това с прословутия израз за "незаинтересованото удоволствие", което е удоволствие от красивото. "Незаинтересованото удоволствие" естествено означава човек да няма практически интерес в "представяното" или явяващото се. Лишеното от

интерес означава също така единствено различието на естетическото поведение, т.е. никой да не може смислено да постави въпроса за какво служи нещо, защото къде е смисълът да се пита "за какво служи това, че човек изпитва удоволствие в онова, в което изпитва удоволствие?"

Наистина, това си остава описание на един относително външен достъп до изкуството, именно описанието на опита на естетическия вкус. Всеки знае, че вкусът представлява в рамките на естетическия опит нивелиращия момент. Като нивелиращ момент той изпъква също така и в "общия усет", както справедливо отбелязва сам Кант.¹¹ Вкусът е комуникативен — той представя това, което оформя повече или по-малко всекиго от нас. В областта на естетиката един напълно индивидуално-субективен вкус очевидно е безсмислен. Дотолкова ние дължим на Кант първенството за разбирането на естетическата претенция да е общовалидна и същевременно това да не означава подвеждане под понятия. Ала в действителност какъв е опитът, какво е познанието, където най-пълно се осъществява този идеал за "свободно" и незаинтересовано удоволствие от харесването на нещо? Кант смята, че това е "природно красивото", напр. красивата рисунка на някое цвете или дори вида на декоративните тапети, чиито играещи линии ни придават чувството за своеобразно възвисяване на жизнения усет. Красиви и нищо повече от красиви се наричат следователно природни неща, в които човек не е вложил никакъв смисъл, или пък произведения на собствено човешката дейност, която напълно съзнателно се отказва от влагане на определен смисъл и се изявява само като игра на форми и цветове.

11 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, §§ 22, 40.

Тук не трябва да се познава и разпознава нищо. Няма нищо по-грозно от натрапващия се танет, чиито отделни образи тъкмо като картинни изображения действително привличат вниманието към себе си. Трескавите ни сънища от детството също пазят спомена за подобни ужаси. Това, до което опират нещата при даденото описание, е, че тук в играта влиза непреднамерено и без понятие единствено и само естетическото движение при харесването, т.е. това, че нещо се вижда и разбира като такова без друго нещо. Това обаче е конкретно описание на граничен случай. При него става ясно, че нещо бива възприето с естетическо задоволство, без то да бъде отнасяно към нещо преднамерено и значимо, ще рече най-накрая — към нещо понятийно споделимо.

Все пак не това е питането, което ни вълнува. Нашият въпрос собствено звучи така — какво е изкуство?, и естествено при него ние не мислим най-напред за тривиалните форми на декоративното занаятчийство. Никой не отрича, че дизайнерите могат да бъдат и забележителни художници, но според собствената им функция задачата им е просто да служат за нещо. Пък и Кант нарича изкуство красотата в собствен смисъл или, казано по-точно с неговите думи, отличеното като “свободна красота”. “Свободна красота” означава красотата, освободена от понятие и предназначение. Разбира се, Кант съвсем не иска да каже, че идеалът на изкуството би се състоял единствено в това да сътворява такава свободна от предназначение красота. При случая с изкуството ние наистина се намираме винаги в един напрегнат разлом между чистата мигновеност на съзерцанието и отобразяването — както го определих по-горе — и значение, което ние предполагаемо разбираме в художествената творба и което разпознаваме в нея според

тежестта на предназначението ѝ за нас, вървящо наред с изкуството. На какво се основава това значение? Каква е тази допълнителност, която се прибавя и чрез която изкуството наистина се превръща в това, което всъщност е? Кант не иска да определи съдържателно тази допълнителност поради причини, които, както ще видим, действително водят до невъзможност за определение. Неговата велика заслуга се състои обаче в това, че той не остава при голия формализъм на “чистото съждение на вкуса”, а преодолява “гледището на вкуса” за сметка на “гледището на гения”.¹² Под гений XVIII век разбира все още живото в спомените му разтърсващо проникване на Шекспир сред оформения от френския класицизъм вкус на времето; на този фон несъмнено Шекспир изглежда “без вкус”. Лесинг е този, който прославя — впрочем по твърде едностранчив начин и в противовес на нормативната естетика на френския класицизъм — Шекспир като глас на природата, чийто творчески дух се въплътява като гений и в гения.¹³ По същество геният се разбира и от Кант като природна сила — той нарича гения “любимец на природата”, т.е. така обичливо благодетелстван от нея, че сътворява нещо по начин, подобен на нейния, а не в съзнателно нагаждане към правила, макар сътвореното да се явява в облик на като че ли създадено според правила, дори нещо повече — в този си облик създаденото като неявило се дотогава се вижда така, сякаш е било сътворено

12 *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1975, S. 39 ff. (вж. Х.-Г. Гадамер, *Истина и метод. Основни черти на една философска херменевтика*, прев. Д. Денков, ред. Хр. Тодоров, ЕА, Плевен, 1997; 6. пр.)

13 Max Kommerel, *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie*, Frankfurt a. Main, 1970.

според непознати досега правила; и в това е изкуството: то създава нещо образцово, без да произвежда нещо правилно. Очевидно в този случай определението на изкуството като творчество на гения никога не би могло да се отдели от конгениалността на възприемащия. Тук имаме една двустранно свободна игра.

Ала такава свободна игра на способността за въображение и разсъдък е и вкусът; при него имаме същата свободна игра, която само се центрира различно при създаването на художествената творба, доколкото зад творенията се артикулират значими за способността за въображение съдържания, които проникват в разбирането или, казано с думите на Кант, позволяват "да се промислят неизказуемо много неща". От само себе си се разбира, че тук не става дума за преднамерени понятия, които биват просто предreshавани в художественото им представяне. Беше ли така, то това би означавало, че ние всъщност отново сме подвели нагледно даденото като случай на всеобщото под самото всеобщо. Не това е естетическият опит. По-скоро тук имаме случая, при който в съзирането на особената, индивидуална творба понятията "отзвучават след туш", както се изразява Кант — впрочем една хубава представа, която произлиза от езика на музиката през XVIII век и се основава в частност на своеобразно глъхнещото въздействие на един от любимите по онова време инструменти, клавикорда, чийто ефект се състои в това, че тонът отзвучава много след последното докосване на струната. Очевидно Кант смята, че функцията на понятието е да разгърне своего рода резонансна дъга, в която ще се артикулира играта на способността за въображение — колкото по-широко, толкова по-добре. Дотук добре, още по-вече, че немският идеализъм също признава значе-

нието или идеята — думата не е важна — в явлението, без при това да превърне понятието в средище на естетическия опит. Ала решава ли се така нашият проблем, проблемът за единството на класическата художествена традиция и съвременното изкуство? Как ще се схванат по този начин непрестанните скъсвания с формата в съвременното художествено творчество, играта с всякакви съдържания, стигаща дотам постоянно да осуетява нашите очаквания? Как ще се разбере онова, което днешните творци или определени направления на днешното изкуство направо определят като антиизкуство — именно хепънингът? По какъв начин, тръгнем ли оттук, ще разберем напр. Дюшан, който набързо изтръгва някой обичаен предмет от всекидневието и ни го инсталира, за да упражни върху нас някакъв естетически шок? Тук не може просто да се каже: "оставете тия дивотии!". Дюшан определено открива така нещо от условията на естетическия опит и познание. Но как да искаме с оглед на подобна експериментална употреба на изкуството в наши дни да си помагаме със средствата на класическата естетика? За това видимо се нуждаем от едно връщане към доста подълбинни форми на човешки опит. Каква е антропологическата основа на нашия опит по отношение на изкуството? Това питане сега ще трябва да бъде разгърнато посредством понятията "игра, символ и празник".

I

Нещата опират най-вече до понятието игра. Първата очевидност, която трябва да удържим, е тази, че играта е елементарна функция на човешкия живот в смисъл, че човешката култура ще се

окаже изобщо немислима без игровия елемент. Това, че упражняването на религиозния култ от хората включва игрови елемент, се подчертава отдавна от мислители като Хьойзинха, Гуардини и много други. Струва си тук да представим в структурите й елементарната даденост на човешкото играене, за да видим не само негативно игровия елемент в изкуството — като свобода от целеви условия, но и като свободен импулс. Кога и в какъв смисъл говорим за игра? Най-напред определено тогава, когато имаме постоянно повтарящо се движение натук и натам — та какво друго означават прости изрази като “игра на светлината” или “игра на вълните”, освен подобно постоянно приближаване и отдалечаване, т.е. едно движение, което не е обвързано точно с някаква цел. Така става очевидно какво отличава такова едно движение — нито единият, нито другият край, нито това “тук” и онова “там” не са неговата цел, при която то би застигнало. По-нататък е ясно също така, че подобно движение се нуждае от място, където се разиграва, т.е. от игрово пространство. Това ще ни даде особен повод за мислене при въпроса за изкуството. Свободата на движението, което се има предвид тук, включва и това, че такова едно движение трябва да има формата на самодвижение. Самодвижението, подвижността представлява основна черта на живото изобщо. Така поне то се описва още от Аристотел, човекът, формулирал мисленето на всички гърци. Което е живо, то има двигателен напор в себе си, следователно то е самоподвижно. По този начин играта се явява като самодвижение, което в подвижността си не се стреми към цели и покой, а към движението като движение, което представлява, така да се каже, един феномен на над-могването и въз-можността, на самоизявата на живото съществуване. И действително това се виж-

да в природата — от играта на комарите до трогателните игрови зрелища във висшия животински свят, особено при малките и младите. Очевидно всичко това произтича от елементарния феномен на надмогването и излишъка на сили, който напират да се изяви в подвижна жизненост. Особеният характер на човешката игра се състои само в това, че играта изкушава към себе си и разума в поставянето на цели и съзнателни стремежи дотам, че това същностно отличие на човека започва да превъзмогва и надиграва самото себе си в целеполагащата си разумност. Човешкото в човешката игра е, че в игровото движение самото то, така да се каже, се самодисциплинира и подрежда във вид, произлязъл сякаш от преследвани цели — да речем, когато детето брой колко пъти му се удава да тупне топката, преди тя да му избяга.

Това, което тук само си налага правила във формата на свободна от цел дейност, е именно разумът. Детето е нещастно, ако още десетия път топката му избяга, а се гордее царски, когато стигне трийсет. Тази свободна от цели разумност в човешката игра ни подчертава един феномен, който ще ни помогне по-нататък. Тук проличава — особено при феномена на повторението, — че се има предвид една клоняща към тъждество самоотнесеност, тъждественост. Целта, към която се стремим в играта, наистина е някак безцелно поведение, но тъкмо то се има предвид като такова в самоотнесеността си. То е онова, което се има предвид в играта. Това имане предвид се осъществява с напрегнато внимание, страст и сериозно себеотдаване и се оказва първата стъпка по пътя към междучовешката комуникация. Когато тук бива представено нещо — пък било то единствено самодвижението, — то започва да важи и за зрителя, който действително има нещо “предвид” така, както и аз,

играещият, се предполага в играта и от позицията на зрител на самия себе си. Функцията на игровата изява не е в това, че се представя нещо своеволно, а че в края на краищата тя се основава на така или иначе определено движение. Поради това играта в последна сметка е самоизява на игровото движение.

Нека допълня веднага: такова определение на игровото движение същевременно означава, че играта изисква съучастие. Дори оня, който наблюдава гонещото насам и натам топката дете, не може да не е и съиграч. Когато той действително "следи" играта, нямаме вече нищо друго, освен *participatio*, т.е. вътрешно участие в едно повтарящо се движение. Най-нагледно е това при по-висшите форми на игра — достатъчно е поне веднъж да обърнем внимание при телевизионното предаване на някой тенис-турнир как публиката си върти до скъсване насам и натам врата: сякаш всеки играе заедно с тенисистите.

Друг съществен момент според мен следователно е и този, че по смисъла си играта е комуникативно действие, при което собствено не се прави разлика между този, който играе, и оня, пред когото се разиграва то. Несъмнено зрителият е нещо повече от чист наблюдател, който вижда някакъв процес пред себе си; напротив, той е съучастник в играта, "взима участие" в нея с другото. При тези прости форми на игра ние, естествено, не сме при играта по отношение на изкуството. Все пак аз се надявам вече да съм показал, че има и по-малко от стъпка, водеща до прехода от култовия танц към представянето на иманото предвид изповядване на самия култ, както и по-нататък, а именно от последното до онова освобождаване на изявата, водещо вече до театър, който видимо израства от споменатия култов контекст до негово представле-

ние. Не повече от стъпка имаме и към изобразителното изкуство, чиято украсителна и изразителна функция изниква изобщо от религиозно-житейската почва. Става въпрос наистина за придвижване на едно към друго. Но тъкмо това, че нещо се придвижва към друго, потвърждава общото, което ние изяснихме при играта, именно че тук се има предвид нещо като нещо, пък било то и не под формата на понятие, смисленост или целесъобразност, а само като чисто самополагащо се предписание за придвижване, т.е. ходове.

Това ми се струва изключително важно с оглед на днешните дебати около модерното изкуство. В крайна сметка въпросът опира до творбата. Един от основните подтици на модерното изкуство се състои в желанието да се преодолее браздата, която лежи между зрителите, консуматорите, публиката и произведението на изкуството. Няма никакво съмнение, че най-значимите художествени творци на последните петдесет години насочват стремежите си тъкмо към пресичането на тази граница. Нека споменем например теорията за епическия театър у Берт Брехт, който яростно изобличава мечтателното потапяне в сценичното действие като един от слабите заместители на съзнанието за човешка и обществена солидарност и поради това разрушава сценичния реализъм, очакванията за обичайно поведение, или накъсо — онази тъждественост, която се очаква от театралната постановка. Въпреки тази отчужденост от традицията във всяка от формите на съвременното експериментиране с изкуството би могъл да се разпознае мотивът за превръщането на зрителската отстраненост в приобщаване на самия зрител като засегнат от творбата съучастник в играта.

Ще рече ли това, че вече няма художествена творба? В действителност много днешни творци — а и естетиците, които ги следват — се самоосъзна-

ват така, сякаш въпросът е в това да се откаже единството на творбата. Припомним ли си обаче онова, което установихме при разглеждането на човешката игра, то ще видим, че там вече сме открили първия опит на разумността в преследването на самоналожени правила, в твърдеството на това, което човек иска да повтори. При нея вече имаме своего рода херменевтична твърдественост — и именно при изкуството тя остава ненакърнима. Дълбока заблуда е да се смята, че единството на творбата означава затвореност спрямо този, който се обръща към нея и бива засегнат от нея. Херменевтичното твърдество на творбата лежи в далеч по-дълбинни основания. Дори най-мимолетното и еднократното се мисли в тази твърдественост, когато се яви и оцени като естетически опит. Да вземем една музикална импровизация — да речем: на орган. Не ще я чуем никога повече — тя е еднократна. Самият органист почти не знае как я е изпълнил, пък и никой не я е нотирал. Въпреки това казваме: "Това бе гениална импровизация (или интерпретация)", или "Днес май не се получи". Какво имаме пред вид с това? Очевидно всички ние се връщаме към тази импровизация. Нещо "стои изпълнено" пред нас и за нас, то съществува подобно на творба, а не е просто упражнение за пръстите на органиста. Не беше ли така, не би могло да се съди за качество или липса на такова. Херменевтичното твърдество следователно е това, което изгражда единството на творбата. Като разбираш аз трябва да отъждествявам, тъй като пред мен е било нещо, което съм оценил и "разбрал". Аз отъждествявам нещо като такова, каквото е било или е, и единствено тази твърдественост изгражда смисъла на творбата.

Ако това е правилно — а аз мисля то да има очевидността на истинното в себе си, — то не би

могло да съществува никаква възможна художествена продукция, която да няма по същия начин предвид това, което произвежда, като такова, каквото то е. Това се потвърждава дори от заострения пример за каквото и да е предмет (в спомения случай с Дюшан — стелаж за шишета), който внезапно се експонира с такъв голям ефект като художествена творба. Тя има своята определеност във въздействието си и като такова въздействие, каквото се е проявило някога. Вероятно тя няма да остане като творба в класическия смисъл на трайност, ала е напълно сигурно, че в смисъла на херменевтичната твърдественост това произведение е "творба".

Тъкмо понятието за творба съвсем не е обвързано с класицистичните идеали за хармония. Даже и да имаше изцяло други форми, в които отъждествяването се изяснява в съгласие, то и тогава би трябвало да се питаме собствено какво предизвиква такова съучастие. В това се крие и един друг момент. Ако това е твърдеството на творбата, то тя ще е имала действителното си възприемане, ще е носила действителния опит с художествена творба само за оногова, който "съучаства в играта", т.е. има дейно и собствено постижение в нея. Как всъщност става това? Във всеки случай не чрез просто удържане на нещо в паметта. Наистина, тогава също имаме отъждествяване, но то не е онова особено съгласие, чрез което "творбата" означава нещо за нас. Кое е това, чрез което една "творба" като творба има своето твърдество? Какво превръща, както може да кажем, нейната твърдественост в херменевтична? Тази по-различна формулировка очевидно означава, че твърдествеността ѝ се състои в това, че в творбата има нещо "за разбиране", че тя иска да бъде разбрана като това, което сама има "пред-

вид" или "казва". Това е произтичащо от творбата изискване, което очаква отзивчивост. Самото изискване очаква отговор, който може да бъде даден единствено от този, който го възприема. И този отговор трябва да е личен, трябва да произлезе от собствена дейност. Към играта винаги принадлежи съиграчът.

От собствен опит знаем, че както посещението например на музей, така и слушането на концерт налагат изисквания пред най-висшата ни духовна активност. Какво да правим тогава с творбата? Определено в двата случая има съществени различия: единия път имаме репродуктивно изкуство, втория става дума не за репродукции, а за непосредствено съприкосновение с оригинали, които са окачени по стените; освен това минал веднъж през музея, човек няма вече онова чувство за живот, с което е влязал; сполетял ли го е обаче действителен опит с изкуството, то светът става по-светъл и по-лек.

Определението на творбата като точка за тъждественост при разпознаването, при разбирането включва по-нататък и това, че това тъждество предполага вариации и различия. Която и да е творба оставя сякаш за всекиго, който я възприема, едно пространство, което той трябва да изпълни. Самият аз бих могъл да покажа това дори и в най-класицистичните теоретически идеи. У Кант например се среща едно във висша степен забележително учение, където се застъпва тезата, че действителният носител на красивото в живописата е формата. Цветът, напротив, е чисто дразнение, т.е. вид сетивен допир, който си остава субективен и дотолкова не засяга собствения художествен или естетически облик.¹⁴ Който познава нещо за

класицистичното изкуство, за бледоаморните му извивки — помислете си например за Торвалдсен, ще признае, че в него на преден план изпъкват тъкмо линията, рисункът, формата. Несъмнено Кантовата теза е исторически обусловена преценка. От своя страна ние никога не бихме се съгласили, че цветовете са чисти дразнения. Защото вече знаем от опит, че може да се изграждат творби само с цвят и че една композиция не се ограничава по необходимост с линии и отчетливост на рисунка. Тук обаче не ни интересува едностранчивостта на този исторически обусловен вкус. Това, което ни интересува, е единствено иманото предвид от Кант. Защо така плътно е подчертана формата? Отговорът е: защото тя трябва да бъде прерисувана, когато се види, защото трябва дейно да се изгради така, както го изисква всяка композиция, и то както в живописата, така и в музиката, както в представлението, така и в четенето. Това е постоянно съучастие-в-действие. А несъмнено тъкмо тъждеството на творбата е онова, което подканя към последното; една дейност, която не е своеволие, а бива водена откъм творбата и съответно включена при всичките си осъществявания в донякъде определена схема.

Да вземем например литературата. Тази разработка е заслуга на големия полски феноменолог Роман Ингарден.¹⁵ Как изглежда например евокативната функция на един разказ? Нека пример ми бъде един прочут образ от Братя Карамазови: стълбите, от които пада Смердяков. Всичко това се описва от Достоевски по такъв начин, че аз точно зная как изглеждат те. Зная откъде започват, зная как става все по-тъмно нагоре и как отиват вляво. За мен всичко това е пределно ясно,

14 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, §13.

15 Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, 1972.

сякаш аз съм ги изкачвал, ала също така знаей, че никой освен мен не "вижда" по този начин стълбището. Въпреки това всеки, който е под въздействието на това разказно-художествено майсторство, ще "вижда" от своя страна точно това стълбище и ще е убеден, че то се е виждала такава, каквато е. Именно това е свободното пространство, което ни е предоставено от художественото слово и което ние запълваме, следвайки изказа на разказвача. По същия начин стоят нещата и в изобразителното изкуство. Става дума за едно синтетично действие. Ние трябва тук да съединяваме, да събираме множества. Както се казва, една картина е също толкова "четмо", колкото е и писмото. Човек започва да "разчита" една картина така, както "разшифрова" някой текст. Не кубистичната картина е първата, която поставя задачата — друг е въпросът за драстичната ѝ радикалност — за подреждането, разлистването на различни клетки на образа в последователност, която да ни представи многообразието им и да го изяви на платно в нови разцветки и пластичност; ние "разчитаме" картината не само при Пикасо, Брак или всички останали кубисти. Винаги е било така. Оня, който се дивил пред шедьоврите на един Тициан или Веласкес и виждайки нарисувания някой от Хабсбургите на кон, само си мисли "ах, та това е Карл V", то той не е виждал нищо в картината. Задачата е да я изгради, да я разчете, така да се каже, дума по дума и накрая да събере всичко в един предизвикал го образ, в който вече ще присъства намекнатото в него значение, влиянието и значението на един владетел, в чиято империя слънцето никога не залязвало.

Ето защо изрично бих подчертал: все едно дали ме занимават образите на наследеното и класическо художествено творчество, или бивам пре-

дизвикан от творбите на съвременното изкуство, винаги е налице едно рефлексивно достижение, едно духовно съизграждане. Съучастието в изграждането на рефлексивната игра лежи като изискване в творбата като такава.

Поради тази причина ми се струва погрешна противопоставката, според която се мисли, че има едно изкуство на миналото, на което човек може да се наслаждава, и друго едно изкуство на днешния ден, при което с най-рафинираните средства на художествената образност той следва да бъде принуден да съучаства в играта. Въвеждането на понятието за игра имаше за цел най-вече да покаже, че всеки в една игра е и съиграч. И за играта в изкуството трябва да важи, че тук няма принципино различие между същинската художествено-творческа фигура и оня, от когото бива възприемана тя. Какво означава това, аз вече синтезирах в изричното изискване, според което трябва да се научим да разчитаме и познатите ни, натоварените с тежестта на съдържателната си традиция художествени творби на класическото изкуство. Четенето не е обаче само буквалистично разшифроване, следване на дума за дума, а преди всичко е провеждане на постоянно херменевтично движение, което се направлява от смисловото очакване на една цялост и се осъществява откъм нещо единично в този процес на осмисляне на цялостта. Представим ли си някого, който изчита текст, без да е разбрал нищо от него, то е близо до ума, че надали някой друг ще разбере какво в действителност е прочетено.

Тъждеството на творбата не е гарантирано чрез някое класицистично или формалистично определение, а решено чрез начина, по който ние приемаме като наша задача изграждането на самата творба. Ако това е завършекът на художествения опит, то

нека си позволим наново да припомним заслугата на Кант, който доказва, че тук не става въпрос за едно отнасяне или подпъхване под понятия на едно особено явяващо се, сетивно образувание. Рихард Хаман, известният теоретик на изкуството и естетик, веднъж формулира това по следния начин: става въпрос за "самозначимостта на възприятието".¹⁶ Това ще рече, че възприятието не се поставя повече в прагматични връзки с живота и съответно не се довежда до функция в тях, а се дава и представя в своето собствено значение. Разбира се, за да се изпълни това положение с цялостния си валиден смисъл, трябва да е ясно какво означава възприятие. Възприятието не бива да се разбира така, както например изглежда напълно естествено за Хаман по времето на залязващия импресионизъм, че то е сякаш онази "сетивна кожа на нещата", единствено с която си имаме работа в естетиката. Да възприемаш, не означава да събиращ напълно различни сетивни впечатления, а означава това, което самата дума ни говори — "да въз-приемаш, т.е. да поемаш нещо повече като истина в мига на съприкосновението". Това обаче ще рече, че предлагащото се на сетивата се вижда и приема като нещо истинно. Ето защо от тези и подобни разсъждения, че всъщност имаме налице едно скъсено догматично понятие за сетивно възприятие, което ние налагаме като естетическа мярка, в собствените си изследвания аз избрах донякъде бароковата формулировка "естетическо неразличаване"¹⁷, за да се изрази дълбинното измерение на самото възприятие. С нея имам предвид, че когато трябва да се абстрахираме от това, което

чрез някакво изкуствено образувание засяга дълбоко някого и искаме изцяло да се ограничим в "чисто естетическото" му признание, то по същество имаме едно вторично отношение и съответно поведение.

Такъв би бил случаят, когато критикът прави разбор на една театрална постановка единствено въз основа на начина на режисиране, на качеството на отделното покритие на ролите и т.н. Добре и правилно е, че той постъпва така, но не това е начинът, по който се виждат от някого както самата творба, така и значението, което тя е открила за него в постановката ѝ. Художественият опит се изгражда тъкмо от неразличаването между особения начин, по който се възпроизвежда една творба, и нейното твърдение зад това ѝ възпроизвеждане. Нещо повече — това важи не само за репродуктивните изкуства и опосредяването им, което те приемат. Това, че творбата говори винаги по особен начин, но все пак като една и съща творба в своята определеност на такава, каквата е, е неотнимаемо положение дори и в случаите на повторни и вариращи срещи само с една творба. Разбира се, при репродуктивните изкуства твърдеството във вариациите трябва да се осъществи по един двоен начин, доколкото на твърдество и вариации са изложени както възпроизвежданията, така и оригиналът. Накъсо: това, което описах като естетическо неразличаване, очевидно изразява същинския смисъл на съвместната игра между способността за въображение и разсъдък, която Кант разкрива в "създението на вкуса". Стара истина е, че човек трябва да мисли нещо дори и тогава, когато просто рее погледа си само за да види нещо. И тук имаме една свободна, ненасочена към понятие игра. Тази съвместна игра ни води до въпроса: Какво е всъщност това, което се изграж-

16 Hamann, *Ästhetik*, Leipzig 1911.

17 Gadamer, *Wahrheit und Methode*, S. 111 f.

да по този начин в свободната игра на образно-творческата и понятийно-разбиращата способност. Каква е значимостта, в която нещо се превръща в постижимо и бива постигнато като такова в опита ни? Очевидно всяка откровена теория на подражанието или на отражението, всяка натуралистична теория за копирането минават далеч покрай същността на въпроса. Съвсем сигурно е, че никога не е имало велико художествено произведение, което изцяло и напълно точно да е отразявало и подчертавало "природата". Във всеки случай несъмнено е това, което споменах по-горе с примера на Веласкесовия "Карл V" — в изграждането на един образ винаги се постига своеобразна стилизация. Такива са конете във въпросната картина на Веласкес — те имат онази особеност, която сякаш ни кара най-напред да си мислим за кончетата-люлки от собственото ни детство, но после идва оня просветващ хоризонт и впереният, повеляващ поглед на воин-император, господстващ над великата империя: та как ще се съчетае всичко това в играта на зрителския поглед, как тъкмо от тази игра ще възникне самозначимостта на възприятието, когато несъмнено всеки, който съзρε тази творба, би могъл да попита дали конят е точно нарисуван или дали този владетел, Карл V, е представен в същинския си образ? Този пример ни кара да осъзнаем, че проблемът е извънредно сложен. Какво собствено разбираме? Как се изразява то, какво ни казва самата творба? За да сложим тук първите препятствия срещу всяка теория на подражанието, ще е добре да си припомним, че ние нямаме естетически опит единствено с оглед на изкуството, но го имаме и пред лицето на природата. Иначе казано, това е проблемът за "природно красивото".

Дори Кант, представяйки пределно ясно автономията на естетическото, се насочва най-напред

към природно красивото. Несъмнено не е лишено от значение това, че ние намираме за красива природата. Че в пораждащата сила на природата към нас избуява красота, и то по начин, сякаш природата иска да ни покаже своите хубости, е един граничещ почти с чудо нравствен човешки опит. У Кант това отличие на човека да застава пред красотата на природата се разполага на един теологически фон за разбиране на творчеството и представлява естествената основа, върху която Кант излага творчеството и на гения, творенето на художника като едно най-висше заостряне на възможността, притежавана от природата, т.е. от божественото творение. Очевидно обаче природно красивото съществува в своеобразна неопределеност на изявата си. За разлика от всяка художествена творба, където ние все пак винаги се опитваме да разпознаем или изтълкуваме нещо като нещо, пък било и тогава, когато това е крайно принудителна задача, онова, което ни заговаря откъм природата и ни принуждава да обърнем внимание на значението му, е някак неопределената душевна мощ на самотната единичност. Едва един по-дълбок анализ на този естетически опит с красивата природа и нейното харесване ще ни поучи, че в определен смисъл това е само видимост и че ние наистина не можем да съзерцаваме вече с други очи природа освен с тези на естетически изкушени от изкуството и съответно възпитани хора. Нека припомним описанията на Алпите от пътеписите през XVIII век: чудовищни планини, чиято страхотна и ужасяваща дивост се възприема като отрицателност на красотата, хуманността и уюта на битието. Днес, напротив, цял свят е убеден, че снагата на планинските върхари изразява не само величието на природата, но и нейната същинска красота.

Ясно е какво се е случило тук. През XVIII

век ние, хората, сме гледали с очите на обучената в рационален ред способност за въображение. Преди да се появи английският градински стил във вида си на ново уподобяване на природата или просто естественост, градините на този век са по правило геометрично конструирани като продължение навън в природата на конструкцията на обитаваното жилище. Както ни учи този пример, в действителност ние виждаме природата с възпитани чрез изкуството очи. Хегел разбира напълно правилно, че природно красивото е рефлекс на художествено красивото¹⁸ и следователно ние се научаваме да откриваме красотата в природата, водени от омото и творчеството на човека на изкуството. Разбира се, казаното не отменя въпроса какво ни помага това в днешната критична за модерното изкуство ситуация. Водени от него, ние трудно бихме достигнали до успешно разпознаване на красивото в някоя гледка, ако имаме само тази гледка. В действителност нещата стоят така, че днес би трябвало да имаме опит за природно красивото почти като коректив спрямо претенциите на едно възпитано чрез изкуство възприемане. Чрез природно красивото на нас отново ни се напомня, че това, което разпознаваме в една художествена творба, съвсем не е онова, в което говори езикът на изкуството. По-скоро то е тъкмо неопределеността на насоката, която ни посреща откъм модерното изкуство и ни изпълва със съзнанието за значимост, за отличително значение на онова, което имаме пред очи.¹⁹ Как стоят нещата с това насочване в неопределе-

ността? Тази функция ние изразяваме в един особено подчертан от немските класици — Гьоте и Шилер — смисъл с една дума: символичното.

II

Какво ще рече символ? Най-напред това е технически термин в гръцкия език и означава възпоменателна пръчица. Домакиният дава на своя гост т. нар. *tessera hospitalis*, т.е. той счупва една пръчка, заназва за себе си едната част и дава на гостя си другата, та като дойде след тридесет или петдесет години някой от наследниците му в същия дом, да бъде разпознат с наставянето на двете части. Антично средство за разпознаване на самоличност — това е първичният технически смисъл на думата символ. То е нещо, благодарение на което разпознаваме някого като стар приятел.

По този повод в *Пир* на Платон се описва една красива история, която според мен ни представя още по-дълбоко вида на онази значимост, носена за нас от изкуството. Аристофан разказва там една впечатляваща ни и до днес история за същността на любовта. Той казва, че хората първоначално били сферични, но тъй като се държали зле, боговете ги разцепили на две. Затова всяка част на това пълно и живо съществуване търси своето допълнение. Това е *συμβολὸν τοῦ ἀνθρώπου*, всеки човек е сякаш само част от човешкото, а любовта е онова, което осъществява очакването, че тази частичност ще бъде преодоляна при среща с допълващата част на цялото. Тази натоварена с дълбок смисъл притча за допълването на душите и избраното им сродство може да се преосмисли с оглед на опита и познанието за изкуство. Очевидно и тук става така, че значимостта, която се

18 Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, hrsg. von Heinrich Gustav Hotho, Berlin 1835, Einl. I, 1.

19 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. Main 1973 (излиза за пръв път в *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Ff.a.M. 1970).

прикачва към красивото в изкуството, към художествената творба, насочва към нещо, което не лежи непосредствено във видимия и разбираем образ като такъв. Но що за насочване имаме тук? Собствената функция на насочването отвежда към нещо друго, към нещо, което човек може да има и разпознае също и по непосредствен начин. Беше ли наистина така, то символът не би се оказал нищо друго, освен познатата ни поне след класическата словоупотреба алегория: казва се нещо, различно от това, което се има предвид или може да се каже пряко. Следствието за класицистичното понятие за символ, който не насочва по този начин, е в това, че при алегорията имаме изцяло неправилното по себе си обозначение на застиналото, безизкусното. Тук се изказва едно значение, което трябва да е предузнато. Напротив, символът, познанието на символичното означава, че това единично, обособено се представя като битиен отрязък, който отправя към съответстващата му до допълващата го с ненакърнима битийна цялост част, или пък, че той е допълващият, винаги търсеният отрязък за целостта на откъса от нашия живот. Това "значение" на изкуството според мен не е свързано с извънредни обществени условия, както предполага къснобуржоазната вяра в образоваността, а означава, че опитът и познанието на красивото и особено на красивото в смисъла на изкуството е упование за един възможен ненакърним ред, където и да се случва това.

Ако продължим за миг тази мисъл, то тогава значимо и важно ще стане тъкмо мултиплицирането на този опит, което ние познаваме твърде добре както като историческа действителност, така и като живо настояще. В последното постоянно и в най-различни форми, които наричаме произведения на изкуството, ни заговаря същото това послание

на здравата цялост. Струва ми се, че в действителност това е точният отговор на въпроса "Какво изгражда значението на красивото и на изкуството?". Той ни напомня, че в особеността на срещата се разиграва опитът не с особеното, а с тоталността на света, с който сме в съприкосновение, и с битийната нагласа на човека в този свят тъкмо като негова крайност спрямо трансценденцията. В този смисъл ние можем да направим една важна по-нататъшна стъпка, казвайки, че това съвсем не означава, че неопределеното смислово очакване, което придава за нас значимост на една творба, винаги може да намери пълното си осъществяване така, та да застанем най-накрая пред пълната смислова цялост и да я присвоим в опита, разбирането и познанието си. Това е, което има предвид Хегел, когато говори за "сетивен отблясък на идеята" като дефиниция на художествено красивото — едно дълбоко определение, по силата на което в сетивното явяване на красивото наистина присъства идеята, към която иначе човек може да хвърли само бегъл поглед. Все пак на мен ми се струва, че това си е чисто идеалистическа заблуда. То не съответства на действителното положение, че творбата говори към нас като творба, а не като посредник за някакво послание. Надеждата да се компенсира с понятие онова сетивно-смислово съдържание, което ни заговаря откъм изкуството, винаги е надмогвала по опасен начин самото изкуство. А тъкмо тя е в руслото на Хегеловото убеждение, което го довежда до темата за преходния характер на изкуството. Това ние тълкуваме като принципно положение у Хегел, доколкото в облика на понятието и на философията може да бъде постигнато и преодоляно всичко онова, което ни заговаря неясно и неразбираемо със сетивно насечения език на изкуството.

Както казах, това е идеалистическа заблуда, която се опровергава от всеки опит с изкуството, особено от изкуството на съвременността, изрично отхвърлящо да се очаква от художественото творчество на нашето време такова сетивно-смыслов ориентиране, което може да се схване във формата на понятието. На нея аз противопоставям положението, че символичното и по-специално символичното в изкуството се основава на едно неразрешимо игрово противоборство от ясна насоченост и прикриване. В своята незаменимост художественото произведение не е просто сетивно-смыслов носител, та да може с такъв смисъл да се натоварят други носители. Смисълът на художествената творба се основава по-скоро на това, че тя присъства в наличие. За да избегнем всяка погрешна конотация, тогава би следвало да заменим думата "творба" с една друга, именно с думата "образуване", фигура. Това означава например, че динамичният процес в потока на речта при четенето на едно поетично произведение застива по загадъчен начин и се превръща във фигуративен образ, образуване по начин, подобен на който наричаме образувания и планинските формации. Преди всичко "образуването" в този фигуративен смисъл не е нещо, за което може да се смята, че някой преднамерено го е направил такова (каквито асоциации са налични все пак при понятието творба). Сътворилият едно художествено произведение в действителност стои пред "фигурата", излязла изпод ръцете му, не по-различно от всеки останал човек. Между намерението и работата по осъществяването му, от една страна, и постижението, от друга, винаги стои една межда. Тя "стои" и постоянно е "налице", посрещайки всеки, който се приближава към произведението и се вглежда в неговото "качество". Това е междата, с която художествената творба се отли-

чава в своята единичност и незаменимост. Тя е онова, което Валтер Бенямин нарича аура²⁰ на художествената творба и което всички ние познаваме твърде добре, например възмущавайки се при оскуверняване на художествени творби. Разрушаването на едно художествено произведение носи за нас все още религиозния смисъл на богохулна скверност.

Това разсъждение трябва да подготви осъзнаването на важното положение, че онова, което се осъществява чрез изкуството, не е чисто излагане на смисъл. По-скоро би могло да се каже, че то е запазване на смисъла в празник, и то така, че той да не изчезне или изтлее, а да се утвърди и приюти в плътната структура на образа. Възможността да се освободим от идеалистическото понятие за смисъл и да поемем, така да се каже, битийната пълнота или истина, която ни заговаря откъм изкуството, в двойствеността между откриване, разтваряне, излагане и скритост и приютяване ние дължим в последна сметка на онази мисловна стъпка, която бе направена през нашия век от Хайдегер. Той показва, че гръцкото понятие за откритост, ἀλήθεια, е само едната страна на фундаменталния опит на човека в света. Наред с откритостта и неотделимо от нея стои тъкмо скриването и скритостта, бидейки част от крайността на чове-

20 Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a. M. 1969 (edition suhrkamp 28). (вж. В. Бенямин, "Художествената творба в епохата на нейната техническа възпроизводимост", прев. В. Константинов, във: В. Бенямин, *Художествена мисъл и културно самосъзнание* [съст. А. Натев, ред. Д. Денков], Наука и изкуство, С., 1989; също така В. Бенямин, "Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост", прев. Св. Маринова, във: В. Бенямин, *Озарения, Критика и хуманизъм*, С., 2000; б. пр.)

ка. Този философски възглед, който поставя границите на основания на чистата смислова интеграция идеализъм, предполага също така, че в художественото творчество и в образуванията му има нещо повече от само едно узнавано единствено по неопределен начин значение. То е фактът на това обособено нещо, което изгражда и споменатото "повече": фактът, че има такова едно нещо или да кажем с Рилке — "Сред хората стои нещо едно такова". Това, че него го има, т.е. фактичността, е същевременно непреодолимо препятствие срещу всяко вярващо в надмогващата си сила очакване на смисъл. Художествената творба ни принуждава да признаем това. "И няма място, дето те не вижда. Живота трябва да си промениш" — подтик е това, задвижване, което се случва с нас чрез особеността, в която ни посреща всеки опит с изкуството.²¹

Едва това ни води до едно съобразено със състоянието на нещата понятийно саморазбиране на въпроса за същинската значимост на изкуството. Затова тук бих искал да задълбоча понятието за символично, както то е избрано от Гьоте и Шилер, в очертаната вече насока, съответно да го разгърна в неговата дълбочина, казвайки: символичното не насочва към значението, а го довежда до присъствие, т.е. репрезентира значението. При понятието за репрезентация най-напред следва да се мисли за църковно и държавно-правния смисъл на думата "представителство". При него "репрезентацията", представителството не означава, че тук сякаш нещо бива заместено или присъства непряко

21 M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart 1960 (Reclams Universal — Bibliothek Nr. 8446). (вж. М. Хайдегер, "Началото на художествената творба", прев. Д. Денков, в: Хайдегер, *Същности*, Гал-Ико, С., 1993; 1999: 6. пр.)

и несъщински чрез някакъв свой субститут, заместител. Представяното по-скоро е налице, и то така, както изобщо може да съществува. При приложението му към изкуството в понятието за репрезентация се запазва нещо от това съществуване в качеството му на представителство. Такъв например е случаят, когато някоя известна личност, играеща определена публична роля, се портретира с представителни цели. Картината, която може да е окачена в зала, дворец или където и да е другаде, следва да бъде част от публичното присъствие на самата личност. Представителната роля, която тя има в действителност, е налична и в представителния портрет. Ние смятаме, че самата картина е представителна. Естествено, това не означава едно свръхпочитане на образи и идолопоклонство, но все пак означава, че когато става въпрос за художествена творба, нещата не опират до просто и бегло нахвърляне на опознавателни черти, намеци и замествания на едно съществуване.

За мен като протестант винаги е бил твърде важен ожесточеният спор в протестантската църква по повод тайната вечеря, особено този между Цвингли и Лутер. И аз споделям Лутеровото убеждение, че думите на Иисус "Това е моето тяло и това е моята кръв" нямат предвид, че хляб и вино "означават" това. Според мен Лутер добре е разбрал това и с пълно право, доколкото зная, се е придържал към старата римо-католическа традиция, че хлябът и виното на тайнството са тялото и кръвта Христови. Този догматичен проблем за мен представлява единствено повод да кажа, че нещо подобно можем и дори трябва да мислим, когато искаме да мислим за опита на изкуството, че следователно в художествената творба не само се насочва към нещо, но че и в нея същински присъства това, към което биваме насочвани. С

други думи: художествената творба означава нарастване по битие. Това я различава от всички продуктивни резултати на човечеството в занаятите и техниката, изработващи предмети и уреди на нашия практико-стопански живот. За тях очевидно важи това, че всеки така направен от нас предмет служи само като средство и оръдие. Когато придобиваме такъв предмет в бита си, ние не казваме, че той е "творба"; той е само дял от домакинството. Към него съществено принадлежи повторемостта на направата му и с това — принципната му заменимост като такъв уред или като техническа част в определената функционална връзка, за която той собствено е предназначен.

Напротив, художественото произведение е незаменимо. Това остава истина дори и в епохата на възпроизводимостта, в която ние се намираме и където срещаме размножени с учудващо добро качество художествени творби от най-висш вид. Фотографията или грамофонната плоча са репродукции, ала не са репрезентации. В репродукцията като такава вече няма нищо от онова еднократно събитие, което отличава една художествена творба (така е дори тогава, когато става въпрос за грамофонен запис на събитийно-еднократна "интерпретация", т.е. собствено на една вече репродукция). Когато открия по-добра репродукция, сигурно ще заменя с нея по-старата; когато тя се изтърка от употреба, ще си купя нова. Тогава какво ли ще е това по-друго, което ще присъства все още в художествената творба за разлика от всеки един производим често пъти случайно уред?

На този въпрос има един древен отговор, само че той трябва да бъде разбран правилно: във всяка художествена творба стои нещо като *mimesis*, като *imitatio*. Мимезис тук съвсем не означава да имаме подражание на нещо вече познато, а значи

да доведем нещо до представянето му така, че то да присъства в сетивно-смислова пълнота. Античната употреба на думата идва от танца на звездите.²² Самите звезди представляват чистите математически закономерности и пропорции, които изграждат небесния ред. В този смисъл традицията, струва ми се, има право, казвайки, че "изкуството е винаги мимезис", т.е. то винаги представя нещо. При това обаче ние трябва да се пазим от заблудата да смятаме, че това нещо, което бива представяно, би могло да се схване и по друг начин и "там" така, че да се изяви и по този начин на изказа си. На тези основания лично аз приемам за късогледа художествено-творческа и културно-политическа сплетня уж радикалния въпрос за избора между предметната и не предметната живопис. По-скоро имаме безчислено много фигуративни форми, в които "това нещо" се представя винаги и все пак в съгъстеността на един само такъв и еднократен образ на осъществилото се фигуриране, благодарение на което представящото ни се така става значимо в качеството си на залог за ред, пък бил той и безкрайно различен спрямо нашия всекидневен опит. Символичната репрезентация, която изкуството постига, не се нуждае от никаква определена зависимост от предхождащи неща. Отличието на изкуството лежи тъкмо в това, че в него стигащото до такова представяне ни довежда до спокойствие и съгласие като при препоява на познатото, все едно дали представящото се е бедно или богато на значения, или пък фигурира като чисто нищо. Сега остава да се покаже как откъм

22 Hermann Koller, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern 1954 (Dissertationes Bernenses 1.5).

гази характеристика изглежда вече задачата, която поставя пред всеки от нас изкуството на всички времена и следователно изкуството днес. Това е задачата да се научим да чуваме онова, което иска да ни проговори, и ние ще трябва да признаем пред себе си, че научаването да се чува преди всичко означава да се издигнем над всяко плоско недочуване и недовиждане и да разберем, че тук имаме работа с разпростиране на една винаги мощна в привлекателността си цивилизация.

Ние си поставихме въпроса какво собствено се споделя чрез опита на красивото и по-специално — чрез опита на изкуството. Ключовото прозрение, до което трябва да се достигне, беше, че в случая не може да се говори за просто пренасяне или опосредяване на смисъл, защото беше ли така, то онова, което е в този опит, би се включило предварително в общото смислово очакване на теоретичния разум. Докато красивото в изкуството се дефинира наред с идеалистите и най-вече с Хегел като сетивен отблясък на идеята — едно само по себе си гениално възобновяване на платоновите пътепоказатели към единството на доброто и красивото, то по необходимост ще се предполага, че винаги може да се надмogne и този вид на явила-та се истина и че тъкмо философската мисъл ще е тази, която мисли самата идея и поради това е най-висшата и съобразена със схващането на тези истини форма. Ето защо за нас заблудата или слабостта на идеалистическата естетика се яви в това, че тя не вижда как именно срещата с особеното и с явяването на истинното се състои единствено в такова едно обособяване, в което различието на изкуството ни се представя точно като невъзможно за надмогване. Последното се оказва смисъл на символа и символичното: тук се разиграва един парадоксален вид насочване, което, посочвайки зна-

чението, към което се стреми, същевременно го въплътява и дори приютява в себе си. Единствено в тази съпротивляваща се срещу чистото разбиране форма се среща изкуството: то е тласък, чрез който великото изкуство ни задвижва, тъй като ние винаги сме изложени, неподготвени и обезоръжени пред надмощието на една далеч по-значима от нас творба. Следователно същността на символичното или на натовареното със символи се състои тъкмо в това, че значението му не е отнесено към някаква интелектуално компенсирема цел, а че го съдържа и пази в себе си.

Така изложението върху символичния характер на изкуството съвпада с началните ни разсъждения за играта. Там изходът към нашата постановка на въпроса се разви също откъм положението, че играта е своего рода самоизява. При изкуството това намира съответния си израз в специфичния характер на битийното нарастване, на репрезентацията, на спечелването на битие — един характер, който съществуващото придобива с това, че се представя. В тази точка, струва ми се, идеалистическата естетика се нуждае от сериозна ревизия, тъй като всъщност става въпрос да се схване по-правомерно характерът на този опит с изкуството. Общият извод, който ще трябва да се направи оттук, е вече подготвен именно с положението, че независимо от формата на представянето си, независимо от това дали тя е в съдържанието и близостта на традицията или в лишената от традиции днешна "отдалеченост", изкуството винаги изисква нашето съучастие в строежа му.

Оттук бих искал да изведа едно следствие, което трябва да ни опосреди действително обобщаващия и приобщаващия структурен характер на изкуството. Като общо изискване и не само като необходимо условие за т. нар. съвременност би

следвало да се разбира положението, че при представянето, което е художествената творба, не става въпрос тя да представи нещо, което самата не е, че творбата следователно не е в никакъв смисъл алегория, казваща нещо, за да се мисли съвсем друго, а че, напротив, тъкмо в нея може да се намери онова, което тя трябва да каже. Учудващо наивна форма на предметяващо схващане имаме тогава, когато пред лицето на образа се пита най-напред какво точно е представено с него. Естествено, това разбираме наред с другото. Той се съдържа винаги в нашето възприятие, доколкото можем да го разпознаем; но съвсем сигурно е, че не това имаме пред очи като целева точка във възприемането на творбата. За да се осъзнае това, е достатъчно да помислим за т. нар. абсолютна музика. Тя е непредметно изкуство. Тук е безсмислено да се предполагат здрави, определени отношения, които водят до разбиране и единство — макар понякога се правят и такива опити. Известни са ни също така и вторичните или двойствени форми на програмната музика, на операта и на музикалната драма, които именно като вторични отвеждат към фактичността на абсолютната музика — това велико постижение на абстракцията в музиката на Запада — и към нейния връх: избуялата от културната почва на старата Австрия Виенска класика. Точно с абсолютната музика може да се илюстрира смисълът на нашия въпрос, който постоянно трепти във въздуха, когато слушаме музика: Защо музикалният откъс е такъв, че в последна сметка можем да кажем „Плоско е, не се получи“ или, напротив, „Това е действително велика или дълбока музика“, да речем, някой от късните цигулкові квартети на Бетовен? На какво се основава това? Кое носи тук качеството? Сигурно това не е някаква определена връзка с нещо, което можем да

наричем смисъл. Също така е сигурно, че това надали е количествено определена маса от информация, както иска да ни убеди информативната естетика, все едно че никога не е ставало въпрос тъкмо за вариативност в качеството. Защо една песен, на която танцуват, може да се превърне в хорал? Дали тук в играта не се намесва някакво тайнствено нареждане според словото? Възможно е в играта да има и нещо такова и затова тълкувателите на музиката са винаги изкушени да търсят такива допирни точки, така да се каже — остатъчни моменти на понятийността. На всичко отгоре при съзercанието на непредметно изкуство ние никога не бихме могли напълно да изключим това, че всъщност гледаме към предметите откъм всекидневната си ориентация в света — все пак дори и при концентрацията, в която музиката се превръща за нас в явление, ние слушаме със същото ухо, с което обичайно се опитваме да разберем говор и думи. Така винаги остава една неунищожима връзка между несловесния език на музиката, както обичат да казват, и словесната реч на нашия говорен и комуникативен опит. По същия начин има може би и взаимовръзка между предметното виждане и ориентиране в света и художественото изискване внезапно да изградим от елементите на един такъв предметно-видим свят нови композиции и да съучастваме в удържането на дълбинните им напрежения.

Припомнянето на тези гранични питання се явява добра подготовка за съзиране на комуникативната черта, която изисква от нас самото изкуство и в която ние се единим. В началото аз говорих за това как т. нар. модерност поне след началото на XIX век се намира в състоянието на изпадналост от саморазбираемата общност на хуманистично-християнската традиция; как вече не се

предлагат напълно саморазбираемите свързани съдържания, които така да могат да се приютят във формата на художествения образ, че да се превърнат в познат за всекиго естествен речник за нова изказност. В действителност имаме обратното на това, което формулирах за изкуството, а именно, че оттогава човекът на изкуството не изразява гласа на общността, а се стреми със себичното си самоизразяване да образува своя общност. Въпреки това той изгражда тъкмо своя общност и по насока тя е ойкумен, цялост на обитавания свят и следователно — истински универсална. Всъщност всеки е длъжен — и това е изискването на който и да е художествен творец — да се отвори за езика, който бива говорен в една художествена творба, и да го усвои като собствения си. Все едно дали една естествена общност на нашия възглед за света подготвя и носи формирането и образа на художествената творба, или пък ние трябва да се научим едва при срещата си с художествения образ "да разчитаме" азбуката и езика на оня, който с него ни казва нещо; в сила остава положението, че във всеки от случаите присъства едно общо постижение, постижението на една потенциална общност.

III

Това е мястото, където бих искал да въведа третата част на това разглеждане, именно празника. Ако има нещо, което да е свързано с целия опит на празника, то това е, че той осуетява всяко изоллиране на всеки спрямо другото. Празникът е общност и е представяне на самата общност в нейната завършена форма. Празникът винаги е за всички. Така например ние казваме за някого, че

"се изключва", когато не взима участие в празника. Никак не е лесно да се разминава ясно върху този характер на празника и свързаната с него структура на опита за време. Досегашните изследователски методи не са прокарвали безопасен и утвърден път за това; все пак има няколко значими изследователи, които са обръщали погледа си в тази насока. Бих споменал класическия филолог Валтер Ф. Ото²³, немско-унгарския — и пак класически филолог — учен Карл Керени²⁴, но преди всичко ще напомня, че от край време какво е празник и кое е времеграенето на празника е разбира се, теологическа тема. Вероятно ще е позволено да тръгна от следното първо наблюдение. Казва се "празникът се празнува", "празничният ден е тържествен". Но какво означава това? Какво ще рече "празникът се празнува"? Дали "празнувам" означава само нещо негативно, да речем, "стоя празен, не работя"? И ако да — защо? Все пак отговорът е убийствено ясен: очевидно защото работата ни разделя и отчленява. Ние се обособяваме като единици в преследването на всекидневните си цели при всичкото взаимодействие, което отдавна налагат например общият лов или разделението на труда в производството. Напротив, празникът и тържеството очевидно са определени от това, че тук никой не е "едно", а всеки е "заедно". Това изключително отличие на празника несъмнено е постижение, на което ние надали вече сме способни. Да се празнува е изкуство. По-старите времена и по-примитивните култури далеч ни превъзхождат в него. Пита се: в какво собствено се състои това

²³ Otto, *Dionysos. Mythos und Kultus*, Frankfurt a. M. 1933.

²⁴ Kerényi, "Vom Wesen des Festes" in: *Gesammelte Werke*, Bd. 7: *Antike Religion*, München 1971

изкуство? Очевидно в една не съвсем определена общност, в едно "да се съберем" за нещо, за което никой да не може да каже точно защо всъщност се събираме заедно. Това са изрази, които сигурно не случайно приличат на онези, с които се описва опитът с художествената творба. Празникът се изявява по определен начин. За това съществуват установени форми, които ние наричаме обичай, и то стар обичай, при което мислим всяка от тях така, че да няма никоя, която да не е стара, т.е. да не се е превърнала в един утвърден навик за ред. Тук имаме също така и една форма на изказ, която съответства и се подчинява на празника и тържеството — както казваме "празнична, тържествена реч". Ала към празнуването на празника далеч повече, отколкото формата на празничната реч, принадлежи мълчанието. Затова и казваме "тържествено мълчание". За мълчанието може да кажем, че "пада върху нас", а същото се случва и с всеки, който непреднамерено застава пред някой паметник на художествената или религиозна образност, бидейки сякаш "поразен". Тук си спомням националния музей в Атина, където веднъж на всеки десет години се излага по някое ново чудо, извадено и спасено от водите на Егейско море — когато човек встъпи за пръв път в тази зала, той бива притиснат от едно абсолютно тържествено мълчание. Тогава се чувства как всички са събрани заедно около нещо, което иначе се преживява от всекиго отделно. Това, че празникът бива празнуван тържествено, означава, че това тържествено празнуване всякога е и дейност. Използвайки един изкуствен израз, тя може да бъде наречена интенционална дейност. Ние празнуваме — и това е особено ясно там, където става въпрос за опита на изкуството, като се събираме около нещо. Това не е просто заедно присъствие като

такова, а интенция, която едини всички и ги предпазва да не се разпръснат в отделни и лични разговори или да не се разпилеят в единични преживявания.

Нека попитаме сега за времевата структура на празника и дали откъм нея няма да се приближим до празничността на изкуството и времевата структура на художествената творба. Отново ще си позволя да поема по този път, започвайки с едно езиково наблюдение. Струва ми се, че единственият сигурен начин да се споделят философски мисли, е когато се подчиним на това, което езикът вече знае, а то собствено ни и свързва. Затова ще напомня как казваме за празника, че се чества. Честването на празника очевидно е съвсем специфична проява на нашия начин на поведение. "Честване" — трябва да изострим слуха си за думите, щом искаме да мислим. Честване видимо е дума, която подчертано сменя представата за преследвана цел. Честването се състои в това, че човек не трябва да се запъти към нея, за да я достигне. Като се чества празникът, то той трайно присъства винаги и през цялото време. Времевият характер на празника се състои в това, че "се чества", а не се разпада в траенето на откъснати един от друг моменти. Разбира се, може да се направи програма за празника или да се нареди тържествено богослужение по строго определен начин и дори по точен времеви план. Но всичко това се случва само защото се чества празник. Формите на това честване могат да бъдат отчленени още повече, ала времевата структура на честването очевидно не е тази на времето.

Към празника принадлежи — не искам да кажа "необходимо" (макар защо ли пък не в един по-дълбок смисъл?) — и своего рода постоянно повторение. Наистина ние говорим за постоянни

празници, различавайки ги от еднократните. Въпросът е дали еднократният празник не изисква собственото си постоянство. Постоянните празници не се наричат така, защото постоянно се повтарят в един времеви ред, а тъкмо напротив — времевият ред възниква едва чрез повтарянето на празника: църковната година, житията, също така и формите, в които самите ние при всичкото си абстрактно отброяване на времето не говорим просто за реда на месеците, а тъкмо за Рождество, Великден или каквото и да е друго от този род — всичко това представя по същество примата на онова, което идва "по своето време", което има свое време и не подлежи на едно абстрактно отброяване и изпълване на времето.

Изглежда, че има два основни типа опит за време, за които тук става въпрос.²⁵ Нормалният прагматичен опит за време е "време за нещо", т.е. времето, с което се разполага, което се дели, за което смятаме, че или го имаме, или го нямаме. По структурата си то е празно време — нещо, което трябва да го имаме, за да го запълним. Краен пример на опита за тази празнота на времето е скуката. При нея времето в затворения си кръг от празно повторение се изживява в определен смисъл като мъчително присъствие. Съответно на празнотата на скуката се разполага една друга празнота — тази на заетостта, т.е. тогава, когато нямаме време за нищо и винаги възнамеряваме нещо. Възнамеряването на нещо тук изглежда модусът, в който времето се преживява като необходимо за това или онова или пък като такова, което трябва да бъде уловено в точния му миг. Крайностите на скуката и на заетостта виждат

времето по един и същи начин: като нещо, което е изпълнено или не е изпълнено. Тук времето се преживява като онова, което трябва да бъде "прекарано" или вече е прекарано. Тук времето не е опитано като време. Наред с това съществува напълно друг опит за време, който, струва ми се, е дълбоко свързан както с времето на празника, така и с това на изкуството. За разлика от празното време, което следва да се "запълни", аз бих го нарекал изпълнено време или също така "лично мое" време. Всеки знае от опит, че когато има празник, мигът или траенето му са изпълнени от празничност. Това не става благодарение на някого, който е трябвало да запълни едно празно време, напротив, времето е станало празнично, щом е дошло време за празник, а с това пряко е свързан характерът на празничното честване. Но това е същото, което може да се нарече "лично мое" време, и то е познато всекиму пак от личен опит. Основни форми на това лично време са детство, младост, зрялост, старост и смърт. Тук не се "брои време", тук цялостта на времето не се съставя от бавна поредица на празни моменти. Последователността на равномерния времеви ход, който наблюдаваме и отброяваме по часовник, не ни казва нищо за младостта и старостта. Времето, което прави някого млад или стар, не е отчетеното по часовник време. Очевидно тук имаме една непосредственост. Внезапно някой е остарял, случайно поглеждаме детето си и казваме "не е вече дете" — онова, което потвърждаваме така, е тъкмо "неговото" време, личното време. Според мен това е характерно и за празника, доколкото чрез своята собствена празничност той дава време и така удържа време, за да доведе до особено отпускане — това е празнуването. Тишината пресметливост, себичното разпределение, с които иначе разполагаме

25 Gadamer, "Leere und erfüllte Zeit" in: *Kleine Schriften III*, Tübingen 1972.

и отхвърляме времето, се довеждат, така да се каже, до покой в празнуването.

Преходът от тези типове жизнен опит към художествената творба е прост. В мисленето ни явлението на изкуството винаги е твърде близко до основното определение на живота, който има структурата на "органична" същност. Ето защо всеки разбира, когато кажем "художествената творба е някак си органично единство". Бързо може да се обясни какво се има предвид с това. А се има предвид, че се усеща как тук всяка единичност, всеки момент при съзирането или в текста, или където и да е, тутакси се едini с цялото, и то така, че да не въздейства като нещо отчленено или мъртво, случайно довлечено от един събитиен поток. По-скоро всяко нещо е центрирано към някакъв вид средина. По същия начин под жив организъм разбираме нещо, което има подобна центрираност в себе си, поради което всичките му членове не са подчинени на определена трета цел, а служат на собственото му запазване и жизнестойност. Кант прекрасно обозначава това като "целесъобразност без цел", която е присъща както на организма, така и очевидно на художествената творба.²⁶ Това съответства на едно от най-старите определения, които имаме за художествено красиво: нещо е красиво, "когато към него нищо не може да се прибави или отнеме" (Аристотел).²⁷ Естествено, това не бива да се разбира буквално, а *cum grano salis*. Нещо повече, тази дефиниция може да се преобърне и да се каже: напрегнатата плътност на онова, което наричаме красиво, се из-

разява в допускането на една вариативна област за възможни изменения, промени, допълнения, отнемания, но ставащи винаги откъм една ядрена структура, която никога не бива да бъде накърнявана, ако образът не следва да загуби жизненото си единство. Дотолкова художествената творба в действителност е подобна на живия организъм: едно структурирано в себе си единство. Това обаче ще рече: тя има също свое собствено време.

Естествено, с казаното нямаме предвид, че творбата има младост, зрялост и старост, каквито преживява действителният жив организъм. Със сигурност обаче това означава, че творбата, подобно на него, не е определена чрез отброимото траене на времето си разпростиране, а тъкмо чрез собствената си времева структура. Да си представим музиката. Всекиму са познати беглите темпови отметки, използвани от композитора за обозначаване на отделните части от музикалната творба; с тях е дадено нещо твърде неопределено и все пак то не е, да речем, техническо напътствие, дошло по волята на самия композитор и показващо зависимост от нея за това кое да се "поеме" престо или анданте. Просто трябва да "се поеме" правилно времето, т.е. така, както се изисква от творбата. Темповите отметки са само знаци, за да се удържи "правилното" темпо или да се настрои то съобразно цялостта на творбата. Правилното темпо никога не е измеримо, калкулируемо. Една от големите заблуди, станала възможна през наше време чрез навлизането на техниката в изкуството и обхванала в някои особено централистично-бюрократични страни художествено-творческата дейност, се състои в това, че постоянно се нормира, например когато самият композитор авторизира дотам автентичния запис, че превръща творбата си с всичките ѝ темпа и ритми в нещо канонично. Стрикт-

26 Kant, *Kritik der Urteilkraft*, Einl.

27 Aristoteles. *Ethika Nikomacheia* B 5, 1106 b 9. (вж. Аристотел, *Никомахова етика*, прев. Т. Ангелова, ред. Р. Радев. Гал-Ико, С., 1993; б. пр.)

ното провеждане на тази практика би довело до смъртта на репродуктивното изкуство и пълната му замяна с механична апаратура. Ако в репродукцията бива само подражавано на това, което преди е осъществено като автентично възпроизвеждане, то просто се пропада в издребняването на едно лишено от творчество занятие, и другият — слушателят — няма как да не го забележи, ако все още изобщо забелязва нещо.

Тук нещата опират отново до отдавна познатото ни разделение в областта, където се преплитат тъждеството и различието. Това, което трябва да бъде открито, е собственото време на музикалната пиеса, собственият тон на един поетичен текст, и то може да се случи само в един вътрешен слух. Всяка репродукция, всяко рецитиране или изчитане на един стих, всяко театрално представление, в което все още се явяват великите майстори на миметичното, реторическото или певческото изкуство, ни опосредяват действителен художествен опит за творбата само тогава, когато дочуваме с вътрешния си слух нещо по-различно от това, което в действителност се разиграва пред сетивата ни. Не репродукциите, представленията или миметическите постижения като такива, а едва въздигнатото в тъждеството на този вътрешен слух ни предоставя гравитата за изграждането на творбата. Това е опит, който не е чужд никому — да речем, когато в слуха ни особено звучи някое стихотворение. Човек не може да каже другиму (а дори и на себе си) напълно задоволително това стихотворение. Защо е така? Тук очевидно ни среща отново рефлексивната работа, собствено духовната работа, която се крие в т. нар. вкус. Идеалният образ възниква единствено защото в тази работа ние трансцендираме съставните моменти. За да се чуе отчетливо един стих в чистото му възприемане,

рецитацията не би трябвало да има никакъв индивидуален гласови оттенък. Последният липсва в текста. Ала всеки глас има свой индивидуален тембър. В света няма глас, който да постигне идеалността на един поетичен текст. В известен смисъл всеки глас го накърнява чрез определеността си. За освобождаването ни от тази затворена определеност допринася съвместната работа, която ние трябва да осъществим като съиграчи в тази игра.

Темата за собственото време на художествената творба може да се онагледява особено добре при опита за ритъм. Що за забележително нещо е това — ритъмът? Има психологически изследвания, които ни показват, че ритмизирането е форма на самия ни слух и схващане.²⁸ Ако можем да произведем една поредица от равномерно повтарящи се шумове и тонове, то никой слушател няма да пропусне да я ритмизира. Къде всъщност тогава е ритъмът? Дали е в обективните физически времеви отношения и обективните физически вълнови процеси, тонални поредици и т.н., или е в главата на слушателя? Както и да е, но следващото определено е една алтернатива, която като такава тутакси може да се схване и в нейната сурова опростеност. Нещата стоят така, че ритъмът се чува, усещайки го навън, и се усеща, чувайки го вътре в нас. Този пример с ритъма на една монотонна поредица естествено не е пример за изкуство — ала той показва, че дори и при постоянен във фигурата си ритъм ние чуваме нещо само тогава, когато ритмизираме и откъм себе си, т.е. действително вършим нещо в нас, за да го чуем извън нас.

28 Richard Hönigswald, "Vom Wesen des Rhythmus", in: *Die Grundlagen der Denkpsychologie. Studien und Analysen*, Leipzig, Berlin 1925.

Следователно всяка художествена творба притежава нещо като собствено време, което, така да се каже, ни подчинява. Това важи не само за времево-преходните изкуства, за музиката, танца или словото. Обърнем ли внимание и на статуарните изкуства, ще си спомним, че говорихме за това как доизграждаме или четем картини или пък как "обхождаме" или "преброждаме" архитектурата. Това са все времеви бродове. Една картина никога не е толкова достъпна (по-бързо или по-бавно), колкото друга, да не говорим за архитектурата. Една от големите измами, която дойде от репродуктивното изкуство на нашето време, е тази, че ние често пъти възприемаме с известно разочарование великите строителни творби на човешката култура, видим ли ги за пръв път в оригинал. Те съвсем не са толкова живописни, колкото ни са познати от фотографските репродукции. В действителност това разочарование означава, че изобщо не се е излязло отвъд чистото живописно-образно съзерцание на качеството на творбата по посока на нейното постигане като архитектурно изкуство. За последното човек трябва да пристигне и влезе, трябва да излезе и да се поразходи наоколо, постепенно трябва да обходи и постигне онова в творбата, което тя му казва по отношение и на неговия жизнен усет и собствено възвисяване. Бих искал по-прегледно да обобщя следствията от това бегло размишление: при опита на изкуството нещата опират до това, че край художествената творба ние се учим на особен вид спокойно пребиваване. То е пребиваване, чиято очевидна отлика е тази, че не доскучава. Колкото повече се приближаваме към творбата в това пребиваване, толкова по-разговорчива, по-многообразна, по-богата ни се явява тя. Същността на времевия опит с изкуството е, че ние се научаваме да пребиваваме в присъствие.

Може би то е отреденото ни крайно съответствие на това, което се нарича вечност.

Нека сега обобщим хода на размишленията си. Като при всеки поглед назад, и тук трябва да осъзнаем какви стъпки сме направили за цялостното напредване. Въпросът, пред който днес ни поставя изкуството, предварително съдържа задачата да съберем в едно разбягващото се и противоречиво удържащото се в напрежението му: имаме две илюзорни видимости — от една страна, историческата, а от друга — прогресистката. Историческата видимост може да се обозначи като избледняване на образността и образованието, поради което значимо остава само познатото откъм съответната традиция. Прогресистката видимост, обратно, живее в своето рода идеолого-критическо заслепение, при което критикът вярва, че времето трябва да започва наново от днес и утре и с това издига претенцията да познава и отхвърля зад себе си от край до край традицията, в която е поставен. Същинската загадка, която ни поставя изкуството, е тъкмо едновременността на минало и настояще. Нищо не е чисто преддверие, както нищо не е и чист изход; по-скоро следва да се запитае какво единно разнообразно представящото се изкуство като изкуство и по какъв начин изкуството е преодоляване на времето. Ние опитахме да сторим това в три стъпки. Първата стъпка търсеше антропологическо обосноваване във феномена на игровата възможност. Дълбинно определящо човешкото съществуване отличие е, че в собствената си инстинктивна слабост, в собствената си липса на опори чрез нагонни функции човекът все пак се разбира в свобода и същевременно познава себе си като зап-

лаха за свободата — все тази свобода, която изгражда тъкмо човешкото. В това аз следвам прозренията на инспирираната от Ницше философска антропология, развита от Шелер, Плеснер и Гее-лен. Опитах се да покажа, че тук изниква същински човешкото качество на съществуването, съединяването на минало и настояще, едновременността на времената, на покоя, расите, класите. Това е — както го споменах в началото — бистрият поглед на Мнемозина, музата на запазването и удържането, която ни отличава като хора. Един от основните мотиви на изложението ми бе да се осъзнае, че онова, което ние имаме предвид в отношението си към света и в нашите творчески стремежи — все едно дали създаваме образи или фигурираме като съиграчи, — е резултат от удържането на убягващото.

В този смисъл имаме не случаен, а духовен отпечатък върху вътрешната трансценденция на играта — този напор към случая, към избраното, към свободно избраното, когато в дейността по осъществяването ѝ по особен начин се отразява опитът и познанието за крайността на човешкото съществуване. Това, което за човек е смъртта, е именно стигащото до отвъдността на собственото пребиваване мислене. Погребването на мъртвите, култът към покойниците, цялото неимоверно разгръщане на изкуството около смъртта, даровете — всичко това е удържане на преходното и убягващото в едно негова собствена трайност. Това е стъпката, струва ми се, която ние правим напред откъм цялостта на размишленията си, когато обозначаваме не само надмогващия дадеността характер на играта като същинска основа за изкуството, но и когато откриваме зад нея като по-дълбинен антропологически мотив тъкмо онова, което отделя и поставя над всякакви природни игрови форми чо-

вешката игра и особено играта на изкуството: то е придаването на трайност.

Това беше първата стъпка, която направихме. По-късно към нея се присъедини въпросът какво е собствено това, което значимо ни заговаря в тази игра на формите, нейното превръщане във фигура и "установяването" ѝ в образ. Това се оказа старото понятие за символично, с което ние продължихме вече направената връзка. Тук отново бих искал да направя една стъпка по-напред. Ние казахме, че символът е онова, в което отново се преоткрива нещо така, както домакинът преоткрива своя гост по *tessera hospitalis*. Но какво е това преоткриване? Преоткриването не е да видим нещо още веднъж. Преоткритията не са серия от среци с познати неща; да преоткриеш, означава да познаеш това, което познаваш, като такова, каквото го познаваш. То е, което изгражда същинския процес на човешкото "домуване" — една Хегелова дума, която аз употребявам в случая — по такъв начин, че всяко преоткриване е вече откъснато от първото разпознаване и е въздигнато в идеалното. Всички знаем това. В разпознаващото преоткриване винаги е залегнал усетът, че сега човек познава по-истински, отколкото е бил способен в плена на мигновението при първата среща. Преоткриването изтръгва във видимост трайното от убягващото. Същинската функция на символа и на символичното съдържание във всички езици на изкуството е да завършва този процес. В обсъждането му изникна въпросът, около който мъчително се въртим сега: Какво всъщност преоткриваме тогава, ако става дума за изкуство, чийто език, речник, синтаксис и стил са собствено празни и са чужди както на нас, така и на голямата традиция на образната ни образованост? Не е ли тъкмо белег на модерността това, че тя е затънала в тъй дълбока нужда от

символи, че при всички задъхан прогресизъм на техническото, икономическото и социално напредничаво суеверие на нас ни биват отказвани именно възможностите на преоткриването?

Аз се опитах да покажа, че нещата не стоят така, сякаш ние бихме могли тук просто да говорим за времена, богати на всеобща символна споделеност, и за такива, чиято бедност се изразява в символна празнота, т.е. че както благодатта на времената, така и убогостта на настоящето биха съществували като прости дадености. По същината си символът е задача на построяването. Тук е важно да се постигат възможностите на преоткриването, и то в един сигурно твърде широк обсег от задачи и същевременно спрямо твърде различно повеляващи изисквания на конкретния случай. Несъмнено има съществена разлика дали ние приемаме единствено исторически тъкмо поради нашето историческо образование и съответни навици в буржоазната културната дейност близостта на един речник, който за по-раншните времена е бил естественият им словник, по начин, караш при срещата с изкуството им да заговори така придобитата речникова ученост, или пък от другата страна стои новата азбука на непознати речници, която ни застава поне да се научим да я разчитаме.

Ние все пак знаем какво означава да можем да четем. Да можем да четем, ще рече буквите да изглеждат до незабележимост и да остане единствено смисълът на речта, който се доизгражда. Във всеки случай едва съгласуваната смислова конституция е тази, която ни позволява да кажем: "Разбрах какво се казва тук". Това е, което преди всичко довежда до завършеност една среща с езика на формите, с езика на изкуството. Надявам се да е ясно, че сега става въпрос за едно взаимоотношение. Заслепеният вярва, че може да притежа-

ва едната и да отхвърли другата страна. Не може по-решително да се обясни: този, който смята за безродно модерното изкуство, никога не ще схване действително голямото изкуство на миналите времена. Тук е важно да се научи, че всяка художествена творба най-напред трябва да се разчете буква по буква, след това трябва да се прочете и едва тогава тя ще започне да ни говори. Модерното изкуство е добро препятствие пред вярата, че би могъл да се чуе езикът и на старото изкуство, без да научим азбуката му, без да научим как да го четем.

Разбира се, това е задача за такова постижение, което не просто предполага и благодарно приема като подарък един комуникативно общ свят, а трябва да изгради тъкмо тази комуникативна общност. "Имагинерният музей" — да напомним тази знаменита формулировка на Андре Малро за едновременността в съзнанието ни на всички епохи на изкуството и техните достижения — е едно принудено признание за тази задача, макар и това да е изразено в една превърната форма. Тъкмо наше постижение е да съединим тези сбирки във въображението си, а завършекът е в това, че ние никога не ги притежаваме и не ги пренамираме подобно на музейни експонати, сред които вървим, за да видим събраното от други. Казано иначе: Като крайни същества ние стоим в традиции и това дали ги познаваме или не, дали ги осъзнаваме, или пък те са дотам избледнели, за да смятаме, че трябва да ги подновим, изобщо не променя силата им спрямо нас. Със сигурност обаче нещо във възгледите ни се променя в зависимост от това дали ние гледаме в лицето традициите, в които стоим, и възможностите, които те ни осигуряват в бъдеще, или пък само си въобразяваме, че бихме могли да променим бъдещето, към което

отива животът ни, и съответно да се препрограмираме и конструираме. Все пак традиция не означава просто консервиране, а препредаване. Препредаването обаче не само включва в себе си всичко да се оставя непроменено и консервирано, но и предполага да се научим да казваме поновому старото и съответно да го схващаме. В този смисъл ние употребяваме думата "препредаване" и за превод.

Феноменът превод по същество е модел за това, което действително е традиция. Това, което е било застиналият език на литературата, трябва да се превърне в собствен. Едва тогава литературата е изкуство. Същото важи както за изобразителното изкуство, така и за архитектурата. Нека се замислим що за задача е плодотворно и съразмерно да съчетаем големите архитектурни творби на миналото със съвременния живот и неговите транспортни мрежи, ориентировъчни навици, осветителни възможности и пр. Ще си позволя да разкажа като пример как бях покъртен, когато по време на едно пътуване из Иберийския полуостров пристъпих в една катедрала, в която все още никаква електрическа светлина не затъмняваше истинския език на старите църкви по Испания и Португалия. Пролуките в стъклата, през които прозира светликът, и отворените двери, откъм които светлината нахлува в Божия храм, са били несъмнено същностно съобразената форма на достъпност до тези величествени крепости на Христа. Естествено, това не трябва да означава, че ние просто бихме могли да изключим зрителните си навици. Ни най-малко можем да сторим това, както не можем и да изключим жизнените си навици, навика си за придвижване и всичко от този род. Ала задачата да съчетаем това прозрачно "днес" с онова каменно "вчера" е добро онагледяване за това, което е винаги традицията. Тя не е подър-

жане на паметници в смисъла на запазването им, а е постоянно взаимодействие между наше настояще и неговите цели и всички отминалости, каквито сме и ние.

Следователно нещата опират до това: което съществува да се остави да съществува. Ала оставянето-да-съществува не означава: само да се повтори това, което се знае. Това, което е било, се оставя за този, който е, не във формата на повтарящо се преживяване, а като самоопределило се чрез срещата.

Най-накрая идва и третият момент — празникът. Не бих желал да повтарям как времето и собственото време на изкуството се отнасят към собственото време на празника, а ще се концентрирам върху една-единствена точка, именно тази, че празникът е всесъединяващото. Оpozнaвателен белег на празнуването е, струва ми се, че то не е нищо особено за никого, освен само за този, който участва в него. Според мен то се явява особено присъствие, което изисква съзнателно осъществяване. Напомнянето на това положение включва и съображението, че така критично се опитва собственият ни културен живот с неговите определени места за задоволяване на художествения вкус и с неговите епизоди за освобождаване от жизнените несподоби под формата на образно-образователен опит. Към понятието за красиво принадлежеше, нека припомня, и това, че с оглед на публичността то е пребиваване във видимост. Това обаче предполага, че тук е налице един жизнен ред, който между другото обхваща формите на художествено изобразяване, декорацията, архитектурното оформяне на жизненото ни пространство, украсяването му с всички възможни форми на изкуството и т.н. Ако изкуството наистина си има работа с празника, то това ще рече, че то трябва да преодолее граница-

та на едно такова определение, каквото бе описано, а с това и границата на образователните привилегии — по същия начин, по който то трябва да остане ймунизирано срещу комерсиалните структури на обществения ни живот. С това не се оспорва фактът, че може да се търгува с изкуство и че хората на изкуството вероятно могат да се подчинят на комерсиализацията на творчеството си. Не това обаче е същинската функция на изкуството — било днешното, било всякое. Ще си позволя да приведа някои съображения: например величавата гръцка трагедия — една задача и днес за най-образованите и схватливи читатели. Някои песни на хора при Софокъл или Есхил въздействат в почти херметическата си затвореност чрез сбитостта и поантираността на химническите си скандирания. И все пак атическият театър е единявал всички. Успехът, невероятната популярност, на която се е радвала култовата интеграция на постановките, играни в атическия театър, свидетелства, че това нито са били представления за висшите слоеве, нито пък са служили да задоволят вкуса на един избран за празника комитет, който е раздавал награди за най-добрите изпълнения.

Подобно изкуство е било и сигурно е изхождащата от грегорианската църковна музика история на западноевропейската полифония. Третият пример е от тези, на които ние сме съвременници; за него имаме опит, подобен на оня, който са имали и гърците, а и предметът е същият — гръцката трагедия. Първият ръководител на Московския художествен театър (било е 1918 или 1919 г. след Революцията) бил попитан с коя революционна пиеса ще открие революционния театър — и той поставил с невероятен успех *Едип цар*. Античната трагедия — във всяко време и за всяко общество! Грегорианският хорал и неговото изкусно разгръ-

щане, но също така и музиката на Бах са християнският аналог на същото. Нека никой не се заблуждава: тук не става въпрос вече за някакъв концерт; тук се случва нещо съвсем друго. Бидейки посетител на концерт, всекиму става ясно, че това е по-друга форма на общност от тази, която се е събрала на изпълнението на една меса под високите църковни сводове. Нещата тук стоят както при гръцката трагедия. Те запълват пространството от най-високите претенции на художествена, музикална, историческа образованост до най-простата потребност и чувствителност на човешкото сърце.

Сега твърдя с всичката възможна сериозност: Не по-малко легитимни са *Операта за три гроша* или грамофонните плочи, от които звучат модерните парчета, тъй обичани от днешните младежи. Те също така имат онази възможност за изказ и подбуждане, пораждане на комуникацията, която надхвърля всички класови и образователни различия. С това аз нямам предвид опиянението от масово-психологическата зараза, която също я има и несъмнено винаги е съпътствала същинския общностен опит. В нашия свят на силни дразнения и често пъти комерсиално насочвани страсти към експериментиране безспорно има много неща от такъв вид, за който не можем да кажем, че поражда действителна комуникация. Опиянението като такова не е трайна комуникация. Но сигурно ни се казва нещо с това, че нашите деца по естествен начин взимат пример и лесно виждат самите себе си — изразени от тази музика, както и да се нарича тя, а също така и от абстрактното изкуство в неговите често пъти пряко въздействащи голи форми.

Трябва да ни е ясно, че това, което преживяваме тук като безобидна битка между поколенията — или по-добре: в приемствеността на поколенията, — за програмата, която следва да се слуша,

или за плочата, която искаме да се пусне, е опит, който върви (нали и старите трябва да научим нещо!) и за възрастните в нашето общество. Който мисли, че нашето изкуство е чисто изкуство за горните слоеве, се лъже жестоко. Който мисли така, забравя, че има стадиони, машинни зали, магистрали, народни библиотеки, професионални училища, които с пълно право нерядко са далеч по-люксово оборудвани, отколкото нашите образцови, стари хуманитарни гимназии, в които школският прах си беше почти елемент от образованието — и за които лично аз истински тъгувам. Най-сетне той забравя за масмедията с тяхното дифузно въздействие върху цялото ни общество. Ние не трябва да се залъгваме, че тези неща се употребяват неразумно. В пасивността, която следва от използването на твърде удобните размножителни образи и образованието, несъмнено се крие ужасна опасност за човешката цивилизация. С особена сила това важи за масмедията. Ала тъкмо тук пред всеки застава хуманното изискване — както пред по-стария, който привлича и възпитава, така и пред по-младия, който бива привлечен и бива възпитаван — да учи и да научава чрез собствено дело. Това, което се изисква от нас, е именно следното: да приложим активността на волята си за знание и възможността си за избор по отношение както на изкуството, така и на всичко, което се разпространява по пътя на медиите. Едва тогава ще имаме опит с изкуството. Неделимостта на форма и съдържание става действителна като неразличаването, чрез което ни посреща изкуството в облика си на онова, което ни казва и изразява нещо.

Сега се нуждаем само от изясняване на същуположните понятия, в които — така да се каже — се отразява този опит. Ще опиша две крайности. Едната е формата на удоволствието от познато

качество. Тук, смятам, е лоното на кича, на изкуството-неизкуство. Отвън се чува само това, което се знае; не се иска да се чуе нищо друго и се лее наслада при тази среща като среща на нещо, което не ни възпира, а ни поема и потвърждава по един омаен начин. Донякъде това е равнозначно на случая, когато подготовеният за езика на изкуството усеща тъкмо желаното от своята подготовка. Забелязва се, че тук никак се иска нещо от някого. Всеки кич притежава нещо от тази твърде често добронамерена, благосклонна и добродушна напрегнатост в себе си — и все пак това разрушава изкуството. Защото изкуството е нещо само тогава, когато си служи при изграждането на съществения си образ с изучаването на речника, формите и съдържанията, за да се осъществи действителната комуникация.

Втората форма е другата крайност по отношение на кича: маниакалната естетическа изтънченост, онова своеобразно естетическо чревоугодничество. То ни е познато особено от отношението към хората на репродуктивните изкуства. На опера се ходи, защото щяла да пее Калас, а не защото се поставя точно тази опера. Разбирам защо това е така, но пък предполагам, че това не ни обещава никакво споделяне на художествен опит. Да се осъзнае актьорът, певецът или изобщо творецът в посредническата му функция, е очевидно форма на вторична рефлексия. Завършеният опит с една художествена творба се състои в това, че човек застава учуден тъкмо пред непроницаемостта на творците — те не показват себе си, а довеждат творбата, нейната композиция и вътрешната ѝ свързаност почти до непреднамерена естественост. Тук става въпрос за две крайности: "художественото желание" за определени манипулируеми цели, което се изразява в кича, и пълното пренебрегване на

същинския зов, който отправя към нас едно произведение на изкуството, за сметка на един вторичен естетически слой от "подправки", така ценени от изтънчените манаици в естетиката.

Същинската задача лежи, изглежда, между двете крайности. Тя се състои в това да се приема и удържа онова, което ни се споделя благодарение на силата на формите и образците на истинското изкуство. В крайна сметка въпросът за количеството на включеното тук и опосредено от историческото образование знание остава вторичен и страничен проблем. Изкуството на по-старите времена достига до нас единствено през филтъра на времето и на живо запазената, жизнено променящата се традиция. Непредметното изкуство на модерността може — вероятно в най-добрите си, неразличими от нас днес в сравнение с имитациите им продукти — да има точно същата плътност на присъствието си и същата възможност за пряко заговаряне. В произведението на изкуството се превръща в спокойна, трайна фигура това, което все още не съществува в затворената свързаност на едно образуване, а се намира в състояние на прилив; и то така, че — израствайки до образ — да означава: да ни надрасне. Че "нещо държимо в миг бавен пребъдва" — това е изкуството днес, изкуството вчера и от край време.

[Този текст е преработен вариант на лекциите, изнесени от автора под заглавието "Изкуството като игра, символ и празник" по време на Залцбургските университетски седмици между 29.7. и 10. 8. 1974 г. Първоначалната версия е публикувана в изданията от Ангар Паус сборник на всички изнесени през тази сесия лекции — вж. *Kunst heute*, Graz: Styria, 1975. S. 25-84.]

БИОГРАФИЧНА БЕЛЕЖКА

Ханс-Георг Гадамер е роден на 11.2.1900 г. в Марбург, учи в Бреслау, където завършва гимназията "Свети дух" и започва през април 1918 г. следването си по германистика, история, история на културата и философия в Бреслау, Марбург и Мюнхен.

- | | |
|---------|--|
| 1922 | м. май — промовира се като д-р по философия при Паул Наторп |
| 1924-27 | — следва класическа филология в Марбург, полага държавен изпит за преподавател във висше училище |
| 1929 | — хабилитира се в Марбург при Мартин Хайдегер |
| 1933 | — чете лекции по етика и естетика |
| 1937 | — назначен за извънреден професор |
| 1939 | — става редовен професор по философия в университета в Лайпциг |
| 1946-47 | — ректор на Лайпцигския университет |
| 1947-49 | — редовен професор във Франкфурт на Майн |
| 1940 | — член на Саксонската академия на науките в Лайпциг |
| 1950 | — член на Хайделбергската академия на науките |
| 1951 | — член на Академията за език и литература в Дармщат |

- 1968-72 — президент на Хайделбергската академия на науките
- 1970 — член на Атинската академия на науките
- 1971 — рицар на ордена "Pour le mérite"
- 1971 — носител на Големия федерален кръст за заслуги със звезда
- 1971 — носител на наградата Ройхлин на град Пфортхайм
- 1973 — член на Националната академия в Рим
- 1975 — хоноруван член на Американската академия за изкуства и науки в Бостън

Председател на Комисията "Николай Кузански" на Хайделбергската академия на науките.

Основател и съиздател (с Хелмут Куун) на *Philosophische Rundschau*.

Съиздател на *Heidelberger Forschungen*, *Kant-Studien*, *Archiv für Begriffsgeschichte* и различни международни списания.

Ханс-Георг Гадамер Избрана библиография

- Platos dialektische Ethik. Hamburg: Meiner, ²1968 (¹1931).
- Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik. Tübingen: Mohr, ⁴1975 (¹1960).
- Kleine Schriften I: Philosophie. Hermeneutik. Tübingen: Mohr, 1967.
- Kleine Schriften II: Interpretationen. Tübingen: Mohr, 1967.
- Kleine Schriften III: Idee und Sprache. Platon, Husserl, Heidegger. Tübingen: Mohr, 1972. [С избрана библиография.]
- Kleine Schriften IV: Variationen. Tübingen: Mohr, 1977.
- Zur Begriffswelt der Vorsokratiker. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.
- Hegels Dialektik. Fünf hermeneutische Studien. Tübingen: Mohr, 1971.
- Wer bin ich und wer bist du? Ein Kommentar zu Paul Celans "Atemkristall". Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973.
- Vernunft im Zeitalter der Wissenschaft. Aufsätze. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976.
- Neue Anthropologie. Hrsg. von Hans-Georg Gadamer und Paul Vogler. Bd. 1-7. Stuttgart, München: Thieme und Deutscher Taschenbuch Verlag, 1972-75. ["Theorie, Technik, Praxis. Die Aufgabe einer neuen Anthropologie." от Х.-Г. Гадамер като въведение към т. 1, и "Schlußbericht" от Х.-Г. Гадамер в т. 7]
- Replik. In: Hermeneutik und Ideologiekritik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1971. (Theorie, Theorie-Diskussion.)

- Gibt es die Materie? Eine Studie zur Begriffsbildung in Philosophie und Wissenschaft. In: Convivium Cosmologicum. Helmut Hönl zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Anastasios Giannarás. Basel, Stuttgart: Birkhäuser, 1973.
- Die Unsterblichkeitsbeweise in Platons "Phaidon". In: Wirklichkeit und Reflexion. Walter Schulz zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Helmut Fahrenbach. Pfullingen: Neske, 1973.
- Hegels Dialektik des Selbstbewußtseins. In: Materialien zu Hegels "Phänomenologie des Geistes". Hrsg. von Hans Friedrich Fulda und Dieter Henrich. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1973. (suhrkamp taschenbuch wissenschaft 9.)
- Vom Anfang bei Heraklit. In: Sein und Geschichtlichkeit. Karl-Heinz Volkmann-Schluck zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Ingeborg Schüßler und Wolfgang Janke. Frankfurt a. M.: Klostermann, 1974.
- Idee und Wirklichkeit in Platons Timaios. Heidelberg: Winter, 1974. (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Abh. 2)
- Sinn und Sinnverhüllung - dargestellt an Paul Celans Gedicht "Tenebrae". In: Zeitwende. Die neue Furche 46 (1975); Poetica. Ausgewählte Essays. Frankfurt a. M.: Insel, 1977.

серия 'ex arte'

ДОСЕГА

Макс Вебер

Рационални и социологически основания
на музиката

Валтер Бенямин
Озарения

Пол де Ман
Алегории на четенето

ОЧАКВАЙТЕ

Морис Бланшо