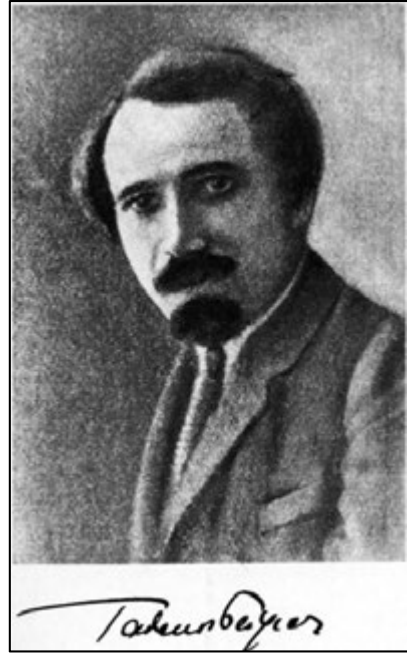


Тадеуш Пайпер (Tadeusz Peiper, 1891 – 1969) е емблематична фигура на полския авангардизъм в областта на поезията, прозата, драматургията и литературната критика. По време на Първата световна война и първите години след нея живее в Мадрид, където участва активно в културния и литературния живот. Когато се връща в Краков, той вече е творец с изграден профил и ясна естетическа програма, което прозира в основаното от него списание „Звротница“ („*Zwrotnica*“, 1922 – 1923 и 1926 – 1927). Именно като редактор на това списание той се вписва в мощната по онова време вълна на авангардизма и много скоро бива признат от своето поколение за негова ключова, първостепенна фигура, генерираща оригинални модернистични идеи.



Пайпер настоятелно изисква от своите съвременници да се въздържат от крайностите на антитрадиционалистичните императиви и да не игнорират предхождащите ги явления в областта на модернизма, имайки предвид групата на полските символисти „Млада Полша“ и Станислав Пшибишевски. Търсейки оригинални насоки на полската литература, които обаче в същото време да съответстват на европейския дух на авангардизма, той се откроява като идеолог и теоретик на групата „Краковски авангард“ („*Krakowska awangarda*“) и заедно с Юлиан Пшибош (1901 – 1970), Ян Бженковски (1903 – 1983) и Ялу (Франчишек) Курек (1904 – 1983) насочва вниманието на творците с антиромантическа и антимииметична нагласа към новите измерения на модерния живот, към образа на модерния град, към възможностите, които научно-техническият прогрес открива пред различните видове изкуство.

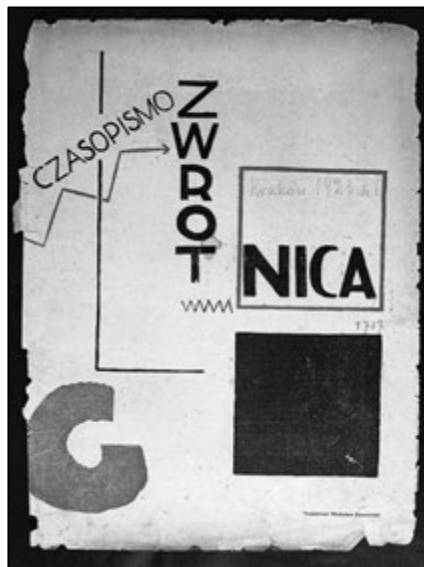
Застъпвайки естетиката на конструктивизма, Пайпер изразява преди всичко цивилизационния оптимизъм на това поколение, вярата в новите перспективи на науката и техниката, но без да изпада във футуристична ексцентричност. В студията си *Нова уста* (*Nowe usta*, 1925) извежда като принцип на новите поетически форми отказа от прякото назоваване в полза на перифразиращата реторика. В тази посока Пайпер формира една цялостна концепция за модерната метафора.

Като поет публикува авангардните стихосбирки *A* (1924), *Живи линии* (*Żywe linie*, 1924), *Раз* (*Raz*, 1929) и др., които са конфискувани от цензурата. С автобиографичен характер са разказите *На 22 години (е)* (*Ma lat 22*, 1936), *Христофор Колумб – откривателят* (*Krzysztof Kolumb odkrywca*, 1949), както и алегоричната пиеса *Шест е! Шест е!* (*Szósta! Szósta!*, 1925), драмата *Щом го няма* (*Skoro go nie ma*, 1933).

По време на Втората световна война Пайпер е арестуван (каквато е съдбата на голяма част от авангардистките творци поради техните леви убеждения), а след като е освободен, заминава за Куйбишев (днес Самара) и Москва. Става свидетел на комунистическия терор и на арестите на видни полски артисти. Последните години от живота си прекарва в мизерия и самота, работейки върху *Книгата на мемоариста* (*Księgą pamiętnikarza*), в която записва своите страхове, фобии и нереализирани мечти. Завършва живота си след тежко боледуване, потънал в забрава.



Т. Пайпер, *Шест е! Шест е!*, 1925



Сп. „Звротница“, 1922, кн. 2

Представяме Тадеуш Пайпер с неговото есе *Град, маса, машина* (1922), известно още като „трите М“ заради повтарящата се начална буква и на трите думи в заглавието – *Miasto, masa, maszyna*. Текстът е определян за един от основополагащите манифести на полския авангардизъм. Публикуван е в сп. „Звротница“ в книжка втора от първата годишнина на списанието. За настоящия превод е ползван текстът, включен в двутомната антология, съставена от Анджей Лам, *Полският поетически авангард*, чийто втори том съдържа основополагащите за полския авангардизъм манифести (Andrzej Lam. *Polska awangarda poetycka. Programy lat 1917 – 1923. Manifesty i protest*. Kraków, 1969, II, 307 – 324).

ГРАД, МАСА, МАШИНА

I

Градът е бил чужд на човека. Причините са
общокултурни: постоянният спор между новостта на творенията на
града и старостта на идеите на човека;
обществени: буржоата е опозорил града;
физиологични: половината от красотата на достойния за възхище-
ние пейзаж произлиза от вдишвания въздух.

В нашата епоха тези причини започват да се заличават. Променя се емоционалното отношение на човека към града.

На основата на това ново отношение може да се роди понятието за новата красота.

Бидейки средоточие на хора, обединени от общите ползи, обусловени от съжителството, градът се е развивал така, както го е изисквал животът. Вследствие на природата му като средоточие се е редуцирала ролята на волята на отделния индивид. От целта, заради която се е формирало средоточието, е произлязло издигането на полезността до нивото на главна норма на развитие. Действието на тези две особености е формирало развитието на града в съответствие с жизнените интереси на колектива. Капризът или упорството на единиците, или пък някои отживели мисловни системи са могли да изкривят за по-кратък или по-дълъг период от време линията на развитие на града, но те не са били в състояние да я накарат да поеме в посока, различна от тази, която самите житейски потребности са диктували.

Слушайки техния глас, градът се е обновявал постоянно. С оглед на общите интереси е побеждавал всички други съображения и е търсил все нови и нови начини за удовлетворяване на тези интереси. Така градът е станал производител на постоянни новости. Тази негова новаторска природа го е водела до постоянен конфликт с наследените начини на мислене. Най-новите творения на града са предизвиквали неприязън у т. нар. културен човек, т. е. у този човек, който най-силно е влияел върху формирането на отношението на колективната душа към обкръжаващата среда. Променял се е животът; променял се е градът, който

все пак е пътят и следата на живота; не са се променяли само просветените хора. Създавало се е състояние на вътрешен конфликт между вкусовете на човека, които много бавно се поддават на еволюция, и града, който постоянно се е променял. Даже самият външен вид на града, който се е оформял всеки път съгласно с новите нужди на живота, е дразнел съвременниците. Новостите, които градът е въвеждал в своя външен вид, са се коренели в икономическите нужди и необходимостта от удобство и именно този факт, неоснователно пренебрегван, е принижавал новостите в усещанията на изтънчените индивидуалности. Следователно всеки град във всеки един от периодите на развитието си трябва да е изглеждал грозен за своите съвременници. Можело е да има сгради или улици, които да са били смятани за хубави, но това със сигурност са били сгради и улици с античен характер. Обаче това, което се е изграждало стихийно като израз на живота, е будело отрицателна реакция от страна на жителите и едва тогава, когато се е покривало със сивотата на времето, когато се е сливало в меланхоличната мъгла на миналото, чак тогава е започвало да пробужда чувствителността на наблюдателя. И така тесните криволичещи улички са станали любимо място за туристите. Когато са възниквали, са били резултат от местните нужди и без съмнение домораслите естети са ги приемали с неприязън, отвращение или ужас. Когато са станали част от образа на миналото, са унаследили от него чара на отминалите неща.

Но емоционалната неприязън към града е имала и друго основание: общественото основание. Градът първоначално е бил творение и седалище на обществената класа, която не е била гледана с добро око от съвременните създатели на ценности. Възщност кой е създавал скалата на ценностите в епохата на възникването на градовете? Интелектуалните наемници на феодалите и църковните писатели. И едните, и другите са имали дълга редица от исторически мотиви, повеляващи им да поставят гражданина на най-ниските стъпала на обществената и културната стълбица. Тази ниска позиция на градското съсловие се е пренесла и върху града, който е бил нейно дело и който в сравнение с феодалния дворец, надменно самотен и изящен с широките гардероби на традицията, непрветрявани от ветровете на времето, вероятно е бил смятан за просташко творение на ежедневните и посредствени изисквания на масите за практичен живот. Градът не е притежавал аристократичния блясък, великолепие на уважаваната и адмирирана обществена класа, не е предизвиквал страхопочитание, не е фабрикувал митове и величия. А после, когато това състояние на нещата се е променило благодарение на Френската революция, са се появили нови обстоятелства от общест-

вен характер, които са запазили онова враждебно отношение към буржоата и града. Френската революция е освободила буржоазията и ѝ е дала материалната власт над света. Но не ѝ е дала моралната власт. Деветнайсети век създава социалистическата идея, която завладява най-добрите умове и прониква във всички мисловни системи на епохата. Социализмът става отново източник на враждебност към буржоазията, а косвено – и несъмнено противно на основните си идеали – със своите несъобразени, непредвидени и нежелателни афективни последици формира негативно отношение на човека към града. Завистта отгоре и ненавистта отдолу са се обединили в човешката чувствителност и са създали в нея ново химическо съединение: презрение към буржоазията и нейното творение – града. Буржоата опозориха града.

Струва ми се, че обстоятелствата от чисто физиологичен характер са станали причина за формирането на негативно отношение на човека към града. Органиката на човека е дело на природата. Човешките органи и техните функции са творение на условията, в които първоначално се е развивал животът на човешкия вид. Природата като среда. Широки кръгове на отворени хоризонти. Въздух, ухаещ на свежа земя. Дейности, в които са участвали мишците и нозете. Към тези условия е бил приспособен човешкият организъм. Градът е създал не просто различни, а направо противоположни условия. В тези условия човекът трябва да се е чувствал зле ф и з и о л о г и ч е с к и. И поради това, че състоянието на организма прехвърля своето влияние върху нашето душевно състояние, влияе на отговорите, които нашите чувства дават на външните предмети, влияе на нашите усещания за красиво и грозно, градът, тегнейки физиологически на човека, вероятно му е тежал и естетически. По аналогични причини красотата на природата е противопоставяна на грозотата на градовете или когато на града (на стария град) е била признавана известна красота, тя е поставяна по-ниско от красотата на природата. Който успее да се освободи от възгледите, изфабрикувани в книгите, който успее да избърше от нещата стария библиотечен прах, той ще забележи, че ако се вземат предвид единствено формите и цветовете, няма никакво основание за естетическо предпочитане на природния пейзаж пред градската гледка. Допускам, че ще прозвучи преувеличено, но само защото е афористично, твърдението ми, че половината от красотата на всеки предизвикващ възхищение пейзаж произлиза не от неговата форма или цвят, а и от въздуха, който вдишваме, когато го наблюдаваме. Наред с влиянията, които процесът на дишане оказва на нашето емоционално отношение към града, несъмнено могат да бъдат изтъкнати и много други физиологични влияния, които действат по

подобен начин. На едно от тях бих искал да обърна внимание. Струва ми се, че не греша, долавяйки във функционирането на мускулите на очната ябълка един от факторите, които имат съществено отношение към въпроса, който ни интересува. Окоето на човека е устроено за големи разстояния – за тези разстояния, сред които е живеел първобитният човек. В затворените пространства на града двигателните мускули, които вземат участие в процеса на зрителната акомодация, постоянно се намират в състояние, пригодено за малки разстояния, а следователно – в състояние, което първоначално е било много рядко и кратковременно, тъй като е било потребно само за някои специфични занимания на човека. Тази принудителна промяна от извънредно към обичайно състояние изисква определено постоянно усилие и естествено предизвиква съпротива на окоето. Когато човек е извън града, окоето отново намира разстоянията, към които първоначално е било приспособено; двигателните му мускули се връщат към състоянието, характерно за тяхната изначална природа; съпротивата на окоето изчезва и отстъпва място на физиологичното блаженство; зрителят гледа с удоволствие и изпитва наслада от това, което вижда. Искам да кажа следното: значителна част от красотата на всеки съзерцаван пейзаж произлиза не от неговата форма или цвят, а от насладата на очните мускули, които се завръщат към своето естествено състояние. Тези физиологични предимства на природата са принижавали града в очите на човека.

Такива са били трите (в общи линии) групи причини, които са насадили в душата на човека неприязън към града и не са му позволили да забележи около себе си – тук, възможно най-близко, на една ръка разстояние, новата красота, която не може да се сравни с никоя друга красота по своето неизчерпаемо богатство на средства и с напълно непредвидимото си възможно въздействие.

В наше време това трудно обяснимо отношение на човека към града започва да се променя. Причината? Бавното изчезване на действието на споменатите причини.

Конфликтът между старите човешки инстинкти и идеи и новостите на града пороци взаимна отчужденост. Но ето че този конфликт все повече губи своята острота. И я губи, защото както идеите на човека, така и новостите на града претърпяха промени. Подложени на съвременна критика, старите идеи се пропукаха и много хора видяха тяхната непригодност за живота. А за умовете, за които те още не са изгубили напълно своята жизнена сила, поне не притежават повече онази мунументална недосегаемост, която представляваше основният източник на тяхното въздействие. Що се отнася до новите, произлизащи от нашата

епоха идеи, то те никога няма да станат причина за конфликт между човека и обновяващия се град; това никога няма да им се случи, защото те никога няма да остарееят. Участници сме във време, в което истините живеят по-кратко от хората. Някоя истина няма в себе си толкова живот, че да доживее до следващото поколение и да се напласти в неговата душа. От друга страна, някои новости на града се създават вече по друг начин. Не спонтанно. Не като стихийен и неконтролируем израз на потребностите. А по план. По артистичен план, съставен предварително. Градът, който преди беше своего рода природа, става произведение на изкуството. Произведение на изкуството, създавано съобразно със съществуващите естетически тенденции. Прераства в идеология на времето. От своите градежи съзнателно твори лицето на времето. Този пренос на определени идеи върху града частично изкривява същинския му характер, но същевременно смекчава стария конфликт.

Обстоятелствата от обществен характер, които създаваха около буржоата и града атмосфера на недоброжелателност, вече нямат същото влияние. Промени се отношението към буржоата. Все по-видна става неговата културна роля. Негово дело са всички научни постижения на XIX век – века, за който може да се каже, че пръв е извадил от своето лоно модела на големия човек. С помощта на буржоата се създаваше и изкуството. Буржоата парвено започна да се съревновава в областта на културата с класата, спрямо която беше в равни политически и материални позиции. Започна да трупа традиции. Печелеше благосклонността на меценати и повдигаше самочувствието си. Прояви загриженост към изкуството и към артиста, който до този момент беше придворен слуга, и му отреди място до олтара. Беше полезен дори тогава, когато беше смешен. От неговата смешна суета се роди целият лукс на съвременния градски живот. Буржоата започна бавно да обраства със заслуги и да се облича в блясък. В тази нова светлина образът му започна да изглежда по друг начин. В периода на първата вълна на социалистическата екзалтация той беше единствено уличаван като грабител на добавените стойности, но по-късно в него бяха забелязани и черти на сеяч на стойности. В резултат на това се промени отношението към него и към неговото творение – града.

Физиологичните причини за неприязънта на човека към града също започват бавно да изчезват. Организмът на човека се приспособява към града, а градът се приспособява към организма на човека. Вековното битуване в градска среда се отрази на физиологията на човешкото тяло и тя се нагажда към новите условия. Позволено ѝ беше да понесе полесно всичко, което преди я заплашваше със сериозни органични смущения. А откакто развитието на града е подчинено на идеята за негово-

то планиране, при строителството на всеки дом, при разчертаването на всяка улица и на всяка градска градинка се проявява все по-голяма съобразителност с постулатите на физиологията. Днес това се прави все още с прости средства и с увеличаване на пространството за въздух и за естествена светлина. В бъдеще при все по-усъвършенстващата се техника това ще се прави по все по-изискан начин. А що се отнася до въздуха, може би по образец на водопроводите ще бъдат построени кислородопроводи, които да доставят кислород от високо издигащите се над сградите атмосферни пластове или от горите, простиращи се далеч извън града. А може и това да се окаже нещо много просто и в самия град да съществува специално предприятие, което да произвежда кислород за дишане и да го разпраща на своите консуматори по начин, подобен на този, по който го правят сега фабриките за газ и електроцентралите. Но стига за хиксовете на бъдещето. Факт е, че процесът на приспособяване на града към човека вече започна и стана причина в немалка степен съществуващият помежду им конфликт да отслабне.

С изчезване на причините, подхранващи неприязънта на човека към града, теренът на техните взаимоотношения се разчиства от факторите на отчуждението и на враждата. На разчистения терен могат да се появят нови емоционални нагласи. Градът може не само да престане да бъде грозен, но може да започне да се разхубавява. Може да окаже силно въздействие върху художественото творчество. Само трябва да се постигне реализация на новата красота, реализация на новите естетически закони в живота. Не е достатъчно обаче да се разглежда градът като художествена тема¹, каквато е практиката днес на много поети, които при това запазват негативното отношение към новата тема. Става въпрос градът с неговата най-дълбока същност да бъде възприет такъв, какъвто е, със специфичните качества на неговата природа, с това, което го отличава от всичко друго и което поради това не трябва да бъде оценявано с естетически мерки, заемани от други области. Улиците на днешния Берлин, които са една от най-великолепните гледки на света, будят антипатия у всички, които безцеремонно и с вид на експерти повтарят прочетени или подочути формулировки, а не умеят да погледнат към този каменен паметник на новия живот с поглед, достигащ дълбината на нещата и извеждащ правилата на новата красота от новите условия на живот. А именно за това става въпрос. Да откриеш красотата в правите, дълги, разчертани според потребностите на живота булеварди,

¹ Проф. Мариан Шийковски в рецензията за бр. 1 на „Звротница“ погрешно допуска, че в статията *Исходна точка (Punkt wyjścia)* препоръчвам града, масата, машината като художествени т е м и. – Б. а.

изпънати като струни, на които гумите на колите и токовете на обувките свирят песен, нечувана никъде другаде. Да откриеш красотата в стените, покрити с цветни афиши, и да се радваш на тази необикновена епопея, която, изпреварвайки седмицата², постоянно възпява живота на града. Да забележиш във витрините на магазините красотата, която е равна на тази на катедралните параклиси. Да забележиш в сребърните отблясъци, плуващи по трамвайните релси, красотата, която си съперничил със слънцето, разпръснато върху гребена на речната вълна. На съвременната и с умение облечена жена, бързаща по тротоара, да се възхитиш като на пеперуда, каквато не би могла да сътвори и природата. В плавното движение на автомобила да видиш същото очарование, каквото изписва линията на слитаща птица. За това става въпрос. По този начин ще стигнем до съвсем нови естетически критерии и ще придобием съвсем ново понятие за красота. А това ще влияе върху художественото творчество по различни начини, ще поставя пред него нови задачи и ще му осигурява нови формални средства.

Сред елементите на града, които ще трябва да влияят на изкуството, най-важни може би са масата и машината.

Постулатът на художествената структура е повърхностният пласт на постулатите на самия живот. Масата общество ще създаде у човека ново понятие за художествената структура.

Митологията на всяко действие е история на парите. Изкуството трябва да се подчини на икономическите закони, за да ги принуди да му служат. Масата тълпа със своята икономическа стойност може да повлияе обновително върху изкуството.

Все по-голям ръст на градската компактност... Все по-голямо диференциране на обществата... Все по-голяма зависимост на единицата от организираната маса... Растящо значение на сдруженията... Народни празненства и забави с участието на тълпата... Растящо политическо влияние на народа... Участието му в културния живот, което постоянно се разраства... Работнически манифестации, придаващи видимост на масата... Масата започва да се появява все по-изразително в предния план на хоризонта. Все по-силно вече е усещана от отделния човек благодарение на зависимостта, в която го държи, и все по-видима благодарение на новите форми на своето присъствие. Масата общество и масата тълпа влияят все по-силно върху съзнанието на човека.

Няма съмнение, че рано или късно ще трябва да повлияят и на изкуството.

² Авторът има предвид седмичните афиши с културната програма на града. – Б. ред.



Марек Влодарски (1903 – 1960), *Улица* (акварел), 1924

II

Масата общество и масата тъпа влияят все по-силно върху съзнанието на човека.

Постулатът за структура, с който подхождаме към всяко произведение на изкуството, не е само докторско изискване на естетиката. Той се проявява като основно изискване във всички области на човешката дейност. Постулатът за художествена структура е повърхностният пласт на постулатите за самия живот. Изграждането на произведението на изкуството е привеждане на хаоса в порядък, на своеволието – в ред. Именно този ред не е само изискване на изкуството, но е и потребност на самия живот. Улеснява живота, прави възможно груповото съжителство на хората, регулира отношението на човека към човека, спестява на човека ценно време и усилия, намалява разстоянието между дланта и плода, подплатява живота с удобства. Благодарение на тази своя биологична роля потребността от ред е проникнала във всички области на човешката дейност. Науката е организиран ред, политиката е организиран ред, художественото творчество е организиран ред. В произведението на изкуството организирането на реда се извършва постоянно въз основа на определени схеми. Тези схеми притежават такава непреклонност, каквато им е наложила трудно променящата се идея за ред, а същевременно такава гъвкавост, каквато изисква най-примитивното желание за новост. Но досега техните най-съществени очертания не са се променяли или пък са се променяли много бавно. Най-добре това може да бъде видяно в живописата. В епохите на съзнателно търсена конструктивност живописната композиция се е опирала на форми, близки до геометричните фигури³. И до наши дни не е променила тази конфигурация. Сезан, Матис, Дерен – оцветена геометрия⁴. Но броят на геометричните фигури е ограничен. Възможността за промени все ще трябва да се изчерпи. Така и композициите, които се опират на тези форми, все повече си приличат. Повтарят се. Тук ще въведат някое преместване на оста, там – някакво незначително нарушаване на линиите, тук-там – някакво по-освободено разтваряне на ъгъла, но самият план на скелето не се променя. И започва да доскучава. Тогава се появява нова тенден-

³ В литературната композиция „геометризмът“ се проявява в различни форми. Кой не би забелязал силното влияние, което стремежът към равни по дължина отделни актове оказва върху структурата на драмата или пък системата от симетрични строфи – върху структурата на поемата? – Б. а.

⁴ В периода, когато Пикасо създава „кръгова“ перспектива, неговите образи изцяло са се отклонявали от старите схеми и са имали за цел изработването на нова форма за ред. – Б. а.

ция, разбира се, противоположна – тенденция към тотално скъсване със схемата. Изхвърлят се простите форми и настава хаос. Конфигурациите доскучаха, да живее разпадът. Изискването за ред е осъдено на изгнание. Историята на живописната композиция е игра на тенис между геометрията и деформацията.

Възниква въпросът дали е възможен такъв художествен ред, който, без да се опира на все по-досадния геометризъм, би могъл въпреки това да стане принцип на точната и логична структура на произведението на изкуството.

Струва ми се, че такава форма на ред е възможна и че рано или късно тя ще бъде възприета от изкуството. Тази форма е понятието за органичност. Органичният ред един ден ще стане модел за структурата на произведението на изкуството. Отделните части на произведението ще бъдат една спрямо друга в отношение на точна функционална зависимост и в тази зависимост ще се състои хармоничното единство на произведението. Структурата на произведението на изкуството значително ще се усложни. Връзката между отделните части ще стане все по-далечна, но не по-малко точна. Единството на произведението няма да бъде отражение на единството на темата или единството на схемата, а резултат от необратима, органична подреденост на неговите части⁵. Този вид органичност наблюдаваме около нас. Срещаме го в света на природата. Несъмнено природните организми вече биха могли да ни внушават идеята за конструктивна органичност. Но наред със своята специфична (органична) структура, която може да служи за източник на композиционно вдъхновение, те притежават най-вече едно друго свойство, което неутрализира предишното предимство: те са изградени предимно на принципа на симетрията. Със своята органична структура те внушават наличието на симетрична структура, тоест геометрична, или структура, на чиито принципи са се подчинявали произведенията на изкуството до този момент и от които не могат да се освободят. Но съществува и организъм, който не е обременен със скучния и все по-малко поносим ред на геометрията – това е масата общество. Това е най-чудният организъм, по-красив от всичко, което е сътворила природата; сложен и прецизен в своето функциониране като машина; построен на принципа на възможно най-точната функционална зависимост; засилващ постоянно тази зависимост, а по този начин укрепващ все по-силно единството на цялото; сътворяващ най-изкусния ред, който човек може да си представи; масата общество – възхитителен и най-

⁵ Драмите на Виткевич в някои свои части създават впечатление именно за такава органичност. – Б. а.

органичен организъм. При това организъм, чиято структура и функциониране ние всички виждаме и усещаме, организъм, който не гледаме отвън, а в който сме, организъм, който се поддържа от нас самите, от нашата личност и нашия труд, организъм, който създаваме с живота на всеки наш час. Този организъм хипнотизира, влияе върху индивида, ражда у него нов инстинкт за ред, а после нов образ на реда, после нова идея за ред. И дори ако вътрешните потребности на изкуството не изискваха обновяване на конструктивните принципи, този нов образ на реда би трябвало автоматично да продължи да съществува в света на художественото творчество. Вътрешните потребности на изкуството правят така, че този процес да бъде желан, и призовават за неговото съзнателно осъществяване. И можем да бъдем сигурни, че този процес ще се осъществи. Масата общество ще наложи на изкуството собствена си структура. Органичността, позната ни най-добре от обществената физиология, ще стане вдъхновителка на художествената конструкция. Произведението на изкуството ще бъде обществено организирано. Произведението на изкуството ще бъде общество.

И това е единият начин, по който, струва ми се, масата ще се изрази посредством изкуството. Това ще бъде израз на масата като организирана общност, израз на масата организъм, израз на масата общество. Но в нашата епоха действат сили, които ще направят така, че в изкуството да намери свой израз и масата като едновременен сбор от единици: маса сума, маса тъпна.

Една от най-съществените черти на нашата епоха е инвазията на икономическия фактор във всички сфери на човешката дейност. Митологията на всяко действие е история на парите. Съотношението между прихода и разхода е решаващо за всяко предприятие; прави го възможно или невъзможно. Щеше да бъде съвсем неестествено, ако действието на този закон не беше засегнало и изкуството. Но не го подмина. Художественото творчество, като всяко друго, чувства върху себе си камшика на икономическите закони. Връзката на естетиката с икономиката става все по-силна. Съществуват хора, които вследствие на това придобиват грубоват вид и ако не са плешиви, си скубят косите, а ако нямат коси, си дерат гърлата и крещат: О, tempora! Парнас рухна и се изравни по височина с бакалски тезгях!... Аполон явно е надянал одеждите на Меркурий, а музите, ако не са сменили своите одежди, то е само защото тяхната прозрачност улеснява разбирателството им със спекулантите. О, mores! Спокойно, господа! Връзката на естетиката с икономиката става все по-силна, но дали не може да се използва в полза на изкуството? Може. Трябва само да се разбере в какво се състои, да

се открият в нея новите художествени ползи, да се приеме като предпоставка и върху тази предпоставка да се гради. Вместо да се противопоставяме на икономическите закони, ръководещи изцяло днешния ни живот, по-добре да се примирим с тях, за да ги използваме в интерес на изкуството. По-добре да вървим след тях с идеята да ги оберем и да вземем от тях всичко, което те могат да дадат на изкуството. Да се подчиним, за да ги принудим да ни служат. Само смешните донкихотовци или тези, които приемат върху себе си смешната страна на донкихотовщината, за да се възползват от нейното мъченичество, могат да смятат това за упадък на изкуството. Новите условия трябва да бъдат приети като факт, за да бъдат използвани за художествени цели.

Как? Ето например така:

Знаем, че всеки импресарио гледа на своето начинание като източник на доходи. Надеждата за масова продажба играе най-важна роля в неговата калкулация. Той може да вложи в своето начинание толкова повече труд, старания и – ! – нововъведения, колкото по-голям е броят на консуматорите, които вижда в сънищата си, т.е. колкото по-голяма е вероятността за печалба. Тази форма на масово художествено потребление, разбира се, влияе и върху формата и посоката на художествената продукция. Книгата, всекидневникът, изложбата на картини⁶, концертната зала, театърът, кинозалонът са красноречив пример. Досега се виждаха предимно отрицателните страни на това влияние, а не положителните. Причината е, че грижата на артистите не се свеждаше само до чисто художествения резултат, който може да бъде осигурен от икономическите ползи на масовото потребление. Не мислеха как по художествен начин да се възползват от това ново явление на съвременността. А масовото потребление на изкуство отваря нови перспективи за изкуството. Позволява в много случаи да се създава съвсем нов тип творчество.

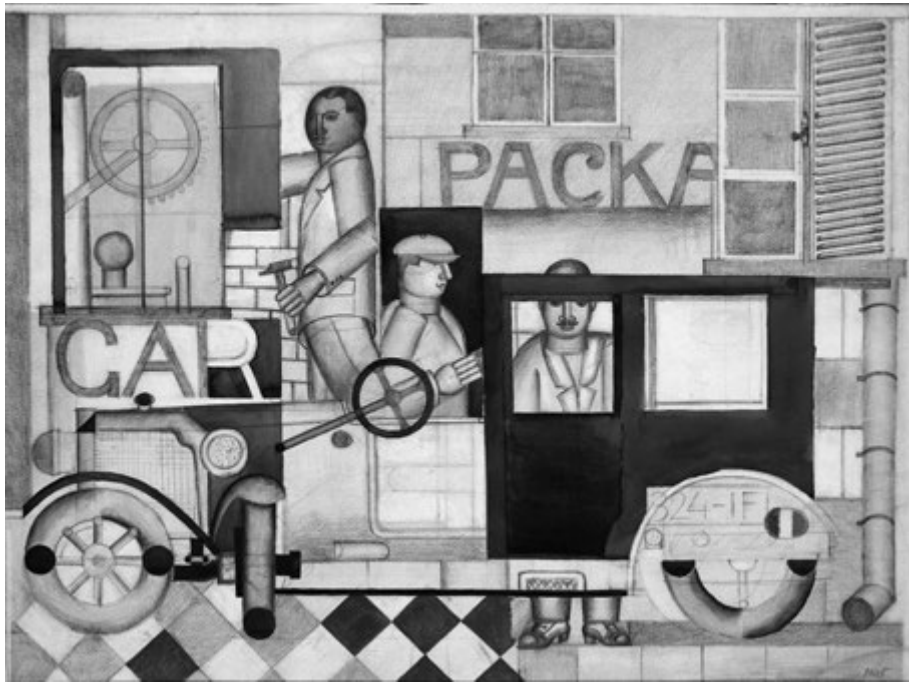
Не мога да обхвамя всички възможности за изкуството, които произтичат от масовия характер на потреблението. Ще ги илюстрирам чрез театъра. Театърът е скъпо начинание. Нито един театрален творец не може да реализира напълно своите виждания поради причините, които дебнат скрити в мрежата от сини квадратчета на билетната каса. Всич-

⁶ Струва си да се отбележи дълбокото въздействие, което върху живописиста оказва фактът, че тя престана да бъде придворно изкуство, което работи само по поръчка, а вече е предназначена за неизвестен потребител, до когото художникът достига чрез изложба, при това с готова продукция. Когато работи по поръчка, художникът трябва да се съобразява с намеренията и предпочитанията на клиента; работейки за неизвестен потребител, той се съобразява единствено със себе си или пък... с предпочитанията на широката публика. Тази разлика хвърля светлина върху развитието на живописиста в последно време. – Б. а.

ко се свежда до разходите. При масовото потребление настъпва относително снижаване на разходите. Дори при изключително високи вложения стойността им спрямо възможните приходи е незначителна. И така театърът по-лесно от всяка друга област на изкуството може да се възползва от масовостта на потреблението. Нужни са две неща: сграда, която да побере няколко хиляди зрители, и спектакъл, който да бъде подходящ за тази маса. Подобни опити вече са правени в Германия и Франция. А фактът, че са били правени от хора, известни със своята чувствителност към повика на икономиката (Райнхарт), е достатъчно красноречив. Това, че тези опити невинаги са се увенчавали с успех, всъщност не говори зле за тях. Защото в този случай неуспехът не се дължи на самата идея за масов театър, а по-скоро на нейната несполучлива реализация. Не е достатъчно да се осигурят няколко хиляди места в амфитеатър. Трябва да има и подходящ спектакъл. Никакъв Едип няма да изпълни тези нови театрални пространства. Няколко хиляди зрители и спектакъл за събраните ведно няколко хиляди сърца – за това става въпрос. Нужен е нов тип спектакъл, различен от всичко, което е било, съвременен спектакъл, роден от инстинкта, от интереса, от емоционалната нагласа и вкуса на днешния човек. Как да бъде направен? С мисъл. С разбиране за неговите бюджетни и художествени предимства, със задълбочено проучване на законите на емоционалния резонанс между новата сцена и новата публика, с извличане на скрития чудотворен резерв на техниката – и работата ще бъде свършена.

Първите стъпки към създаване на масов театър биха могли да се направят още днес. Всеки народ си има празници, чиито участници се явяват под формата на маса гълпа. За да се реализира идеята за масов театър, е достатъчно тази маса да е налична, да изпитва потребност от масово развлечение и нейната платежеспособност да бъде използвана за театрални цели. И ние имаме празници, в които народът взема масово участие. Ренкавка, лайконик, вянки⁷. Организацията на тези празненства е попаднала в грубите ръце на няколко затлачени мозъка, които ги превърнаха в нелепа демонстрация на собствената си дебелищина. А все пак вянки имат в себе си неизчерпаеми художествени възможности. Езическият култ към водата... Уникалният сезон... Природният декор – приказно очарователен и естествен...

⁷ *Ренкавка* – народен празник, честван в Краков в първия вторник или неделя след Великден като възпоменание за легендарното погребално угощение след смъртта на Кракус; *лайконик* – народно увеселение, организирано в Краков на осмия ден от празника Божие тяло и свързано с легендата за нападението на татарите; така се нарича ритуалната фигура на кентавър, участваща в празника; *вянки* – народен обичай, при който момичетата хвърлят венци по течението на реката в нощта на 23 срещу 24 юни. – Б. пр.



Марек Влодарски, *Гараж*, 1925

Блясъкът в очите на тълпата... Виспянски е мечтаел за акрополен⁸ театър на хълма на Вавел⁹. Такъв театър съществува. И има представления. Всяка година. Какво по-лесно от това тези спектакли да станат отправна точка¹⁰. Да представят силна и пъстролика драматургия. Сцена да бъде брегът на Висла. В нея да бъде включена и част от реката – от моста на Звежинецки до Вавел, а дори и самият Вавел и съседните му улици. Тази огромна сцена да бъде изпълнена с тълпа от безмълвни и пъстро облечени актьори. Многолюдната тълпа да бъде извеждана веднъж от едната, друг път – от другата страна; да се разпределя върху плаващи шлепове, на препускащи коне, в каруци и автомобили; да бъде осветявана от фойерверки, електрически лампи или прожектори и при подаден знак да изчезва в сенките и полусенките; да се раздвижва от пружините на сил-

⁸ Понятието „акрополен театър“ отвежда към старогръцката дума за възвишение, хълм, на който се е намирал „горният град“ (ἀκρόπολις). – Б. пр.

⁹ Вавел – кралският дворецов комплекс в Краков, който исторически е свързан още със създаването на полската държава, както и с нейната многовековна история. – Б. пр.

¹⁰ Понятието „отправна точка“ („punkt wyjścia“) е кодово за дискурса на Пайпер. Неслучайно така е озаглавен и неговият манифест, с който се открива първият брой на същото списание (Zwrotnica, 1922, N 1, s. 3 – 4). – Б. ред.

ните страсти, да бъде въвличана в атака срещу индивида или срещу колектива, да се разделя, да се противопоставя, да се разбърква, да се събира и разпръсква. Темата: легенда, история, политика, фантазия, религия – без значение – това надиплено плисе на Полша съчетава всичко – без значение – само и само да се използва присъствието на масата и даденостите на терена. А друг път да се направи същото в подножието на могилата на Крак¹¹. А друг път – сред кулисите на краковския площад. Как да се направи това? С мисъл.

III

Първоначално формата на оръдието на труда, продиктувана от нуждите на живота, сама насочва по прекрасен начин как да бъдат изработвани оръдията на труда.

По този начин обаче машината не е могла да стане красива: работникът, който я произвежда, не е този, който я използва. (Освен това е налице въздействие на културни, обществени и физиологични фактори.)

Отношението на човека към машината се е променило вследствие на потреблението.

Ролята на машината в художественото творчество не се състои в това да налага определена тема или образец, а да преобразява изкуството.

През 1911 г. като студент в Берлинския университет по време на една от ваканциите отидох в Копенхаген. Времето и целта на пътуването в случая нямат значение. Локализация на спомени, нищо повече. Във връзка с обмислянето на естетическия проблем за машината тези спомени оживяват, припомняйки ми една идея, която по онова време се роди в съзнанието ми за първи път. Разглеждах етнографския музей. Застоях се по-дълго в залите, посветени на праисторическите времена. Идолът на каприза ме задържа особено дълго при експонатите от каменната епоха. В остъклените шкафове – дълги редици от каменни експонати. Различни форми, различно предназначение, различно ниво на техниката на изпълнение. Сред изложените предмети вниманието ми привлякоха оръдия на труда с добре наточено острие, които учудват със съвършената прецизност на формата. Ножове? Длета? Сатъри? Бравди? Без съмнение – и едното, и другото, и третото, и още нещо. Но не става дума за това. Едната серия ножове беше със съвсем гладка повърхност, а върху повърхността на

¹¹ Крак – митичният основател на Краков. Според легендите той издига замъка Вавел, след като убива огнедишация дракон. – Б. пр.

другата беше издълбан някакъв орнамент. Зигзагообразен орнамент със съвършено равни елементи и с идеално чувство за симетрия. Този орнамент не би могъл да има никакво практическо приложение. Със сигурност е бил изработен за радост на ръцете и на очите. За удоволствие. Удоволствие, чиято природа по своята принципна същност не се е различавала много от насладата, която предизвиква у нас създаването и наблюдаването на красивото. Несъмнено пред себе си виждах първите наченки на изкуството.

Започнах да се замислям за психологическия процес, протичащ у онзи първобитен човек, в резултат на който се е родило явлението, което наблюдавах. Какви ли е била плетеницата от примитивни чувства, за да се появи върху оръдието на първобитния човек орнамент, за да стане зигзагът негов основен компонент, а симетричното му разположение да се превърне за онзи първобитен гравьор във вътрешна потребност.

Формата на оръдието винаги се определя от неговата цел. Онова оръдие на труда, за което говоря, е трябвало да завършва с каменен клон, защото тази форма най-добре е съответствала на жизнените нужди на първобитния човек, било е подходящо за едновременното изпълняване на няколко дейности: за сечене на дърва, за разкопаване на земята, за убиване и изкормване на животни. Не само лъкообразната форма на това оръдие обаче е била резултат от житейските потребности; необходимостта от постигане на възможно най-симетрична форма е израз на същия този първоизточник. Първоначално симетрията е била жизненоважна. Ако е толкова разпространена в природата, то е, защото служи на борбата за живот. За да изпълнява практическото си предназначение, оръдието на първобитния човек е трябвало да бъде не само лъкообразно, но и съвършено симетрично. Каменният нож е бил толкова по-удобен, по-сигурен и по-ефикасен, колкото неговата симетрия е ставала по-съвършена. От само себе си се разбира, че първобитният човек се е стремил да постигне идеалната форма на оръдието. Това обаче не е било лесно. Ако се вземе предвид неопитността на човека от онези времена и примитивните му работни инструменти, ще се разбере колко време и труд му е отнемал всеки предмет. Също така е ясно, че увенчаването с успех на подобно тежко начинание, е било за автора извор на дълбоко удовлетворение, на огромна радост. Следователно чувството за наслада в неговата психика е било свързано с постигането на лъкообразната симетрична форма на оръдието. Тази форма за него е била самата красота. По-късно, когато рутината му е позволявала да постига тази форма с по-малко труд, той е започвал да се забавлява и постепенно да я пренася в умален вид върху оръдието под формата на

черти и резки. Навярно точно това представляваше орнаментът, който разглеждах. Зигзагообразният зъб, който представляваше основният компонент, бе повторение на онази лъкообразна форма, с която е завършвало самото оръдие. А идеалната симетрия на целия орнамент е илюстрирала практическите достойнства на симетричността на цялото оръдие. Следователно формата на оръдието, продиктувана от потребностите на живота, се е превърнала в прекрасен начин за работа върху самото оръдие. Верижната последователност изглежда така: житейски потребности – произтичаща от тях форма на оръдието – работа върху нейното постигане – наслада от получения резултат – получената по този начин форма на оръдието на труда се превръща в красота за своя създател.

Така е било с каменното оръдие на труда. А машината? Защо в случая с това съвременно оръдие не е протичал същият процес? Защо машината остава чужда на човека чак до наши дни?

Скицираният по-горе процес (за чиято хипотетичност добре си давам сметка) не е могъл да протече в епохата на машината и основната причина за това е, че съдържащите се в него психологически моменти не могат да се проявят в днешно време. Между епохата на каменното оръдие и епохата на машинния инструмент е възникнало явлението разделение на труда. Хората, изработващи машината, хората, създаващи машината, не я използват в своята практика, не участват в тази част от нейния живот, в която тя започва да изпълнява предназначението си. Следователно не виждат тясната връзка, която съществува между създаването на машината и нейното функциониране. Оттук и липсата на онези психологически моменти, на основата на които е могло да се развие ново естетическо чувство: липсата на онова особено удовлетворение, което се ражда при съпоставяне на формата на оръдието с целта, на която то трябва да служи. Първобитният човек е създавал оръдието и сам го е използвал. Колкото повече се е доближавал до желаната форма на оръдието, толкова поудобно си е служел с него, по-ефективна е била неговата дейност, по-благодатен и ценен е бил резултатът от работата. При всеки отделен случай тази връзка е била съвсем ясна за първобитния човек, не разбираема, но видима за очите и осезаема за ръцете и за стомаха. При тези условия производителят е изпитвал радостно чувство, когато е създавал такава форма на оръдието на труда, която да позволи неговото оптимално приложение. В нашите условия това е невъзможно. Производителят на машината⁶ не познава нейното приложение, не я вижда в процес на работа, не си служи с нея. Той не само че не усеща връзката между формата и целта на машината, но дори не я разбира. Следователно у него не може

⁶ Всъщност на части на машината. Специализация! – Б. а.

да се породи онова специфично чувство на удовлетворение от постигането на форма, максимално подчинена на целта, и няма как тази форма да може в неговата психика да се превърне във форма на красотата.

Дори се е стигнало до нещо още по-лошо. Човекът е възприемал машината като нещо грозно. Причините за това са били подобни на онези, които са предизвиквали естетическата деградация на града. На първо място – конфликт с наследените идеи. Машината е била нещо ново и е създавала нови неща. Развивала се е по иманентните закони на своята същност, непрекъснато е променяла света около себе си, а човешката психика поради това, че се променя бавно, я е следвала с крачката на парализиран старец. Оттук – и постоянното им взаимно отчуждение. След това идва и вторият момент, който е от обществен характер. Машина... фабрика... фабрикант... пролетарий... принадлежна стойност... експлоатация... желание за бунт срещу обществената система, което автоматично се пренася и срещу „средствата за производство“. И накрая – моментът от физиологически характер. Машина... фабрика... кълбета дим над града... улична врява... туберкулозни работници... професионални заболявания... жертви на труда... израждане. Резултатът – недоволство от машината.

Това негативно отношение към машината не е могло да продължава вечно. Много обстоятелства са допринесли за промяната на отношението на човека към съвременното оръдие на труда. Най-важното от тях, струва ми се, е било възникването на нова, така да се каже, психическа ситуация. Машината е смущавала човека, докато е влияела само върху част от неговия живот; престанала е да го смущава чак когато напълно е преобразила човешкия живот. Докато господството ѝ е било частичное, тя е била в ролята на търпяна натрапница; когато изцяло е спечелила властта, се е превърнала в обожаван владетел. Какво се е случило? Трябвало е ползите, които машината е внесла в живота ни, да придобият такъв обхват, че да бъдат забелязани от всички. Трябвало е машината да измайстори невъобразими дотогава острови на удобствата и наладите, достъпни за всички. Трябвало е машината (железницата, електрическият трамвай, автобусът, телеграфът, телефонът, електрическото осветление и т. н.) да може да се използва еднакво от всички и всички да я чувстват като благодат. Ако в миналите епохи доброто отношение на човека към оръдието на труда се е пораждало от неговото производство, днес посредник на тяхното приятелство става потреблението. Благодарение на него машината постепенно спечелва сърцето на човека.

Между сърцето и изкуството има само една спирка – съзнателната воля. След като машината, разкривайки на всички биологичната си стойност, спечели благоразположението на човека, е било нужно само

едно съзнателно от негова страна „искам“, за да се превърне тя във фактор на художествената красота. Това съзидателно „искам“ вече е изречено. Машината навлезе в областта на изкуството. Но как? Някои (футуристите) виждат в нея фетиш, който трябва да се почита и превъзнася от изкуството като всеобща ценност. Други (пуристите) виждат в машината творение на най-съвършената красота, което изкуството е длъжно да приеме за образец. В първия случай машината се въвежда в света на изкуството като божествено създание независимо от художествената му стойност; във втория тя влиза в изкуството като майстор, който изисква да му бъде подражавано. В първия случай се изразява позицията на потребителя на машината, който още не е артист; във втория се има предвид производителят на машината, какъвто артистът не може да бъде. И в двата случая естетическият аспект за машината се разглежда по неподходящ начин. Ако машината беше само божество, нямаше да бъде достойна за вниманието на изкуството; ако беше най-съвършената красота, нямаше да има нужда от изкуство.

Струва ми се, че ролята, която машината може да има в художественото творчество, е съвсем друга. Нито божество, нито майстор. Слуга! Машината трябва да стане слуга на изкуството. Трябва да служи на цели, които възникват от недрата на самото изкуство, от неговата собствена същност. Тук не става дума за обожествяване⁷ или подражаване на машината, а за използването ѝ. Безспорно това вече е направено в някои области на художественото творчество. Светът на десетата муза – светът на кинематографа, се задвижва изцяло от машината. Тя навлиза и в театъра, но крайно фармацевтично, на малки дози, под грижата на естетическите догматици за правилното ѝ храносмилане – бавно, бавничко. Други области на изкуството досега не са правили опит да я използват. А тук става дума именно за това тя да бъде използвана – да бъде въведена в онези полета на изкуството, които до този момент са били недостъпни за нея или до които нейният достъп е бил ограничен. Това е напълно възможно. Като за начало например си представям следното: скулптурата да се постави върху механично движещ се около оста си постамент. Зрителят не я заобикаля; тя сама се върти пред него. Колко по-чисто и по-цялостно е тогава впечатлението. С течение на времето скулпторът ще трябва да се приспособи към новите условия, в които ще се разглежда творбата му, ще трябва да предвиди движението на скулптурата и да я направи така, че да използва това движение за художествени цели. Друг

⁷ Изборът на машината за тема на изкуството може да има значение единствено за манифестите, тъй като тя е символ на новото време. Настоящото изкуство обаче не може да се задоволи само с това. – Б. а.

пример: движението да се извършва не под скулптурата, а вътре в нея. Отделните части на скулптурната творба периодично могат да променят съотношението си и да образуват все нови и нови форми. Това би било не само решение за вече изчерпващия се резерв от истински нови скулпторски идеи, но същевременно и начин да се въведе в пластическото изкуство категорията време, т. е. елементът на изненадата. Същото нещо впрочем би могло да се осъществи и в областта на живописиста посредством синхронизиране на движещи се рисуващи ленти. В театъра, където детинската и бедна духом *pièce à machine*¹² е съумявала всеки път да се възползва от най-новите технически постижения, машината е можела да промени всичко пред и зад завесата, в-с-и-ч-к-о, от гримьорната на актьорите до гардероба на зрителите, всичко, при условие че се намерят хора, които да могат да мислят за театралното зрелище така, сякаш то няма минало и едва ние го създаваме за първи път. От нас и за нас! В другите области на изкуството, като музиката или дори поезията, машината би могла непосредствено или индиректно (чрез въвеждане и на нейни нови продукти) да извърши дълбоки промени, но е трудно да се говори за това без опасност от обвинения в акушерство на утопии.

Обновяване на изкуството чрез машината. Пред художественото творчество биха се открили съвсем нови хоризонти, които изкушават със своя вакуум, очакващ да бъде запълнен, и които хипнотизират с непредвидими възможности. Вместо да гледаме на развитието на изкуството като на движение напред или назад, вместо търпеливо да понасяме безконечния прилив и отлив на едни и същи естетически идеи, вместо да внасяме в света на изкуството – в най-добрия случай милиметрични – промени, можем, завладени за момент от обща идея, с една проява на обща воля да започнем работа, която да ни освободи от скуката на вечното повторение; която да направи от изкуството нещо, което досега все още не е било; която да въведе в него елементи, способни да му придадат изцяло нов облик; която да го превърне в творение, отговарящо на сегашните ни нужди и израстващо от нас, от нас – хората на днешното време. Досегашното изкуство възпроизвеждаше със собствени думи това, което е казвало изкуството на предходните епохи. А вместо да повтаряме, можем да говорим от свое име: вместо да подражаваме, можем да творим.

Превод от полски на първа и втора част: **Лилия Иванова**

Превод от полски на трета част: **Моника Динева**

¹² Pièce à machine (фр.) – вид театрална пиеса, широко разпространена особено през барока, която е използвала различни механични ефекти за постигане на по-голямо въздействие върху зрителя. – Б. пр.