

## РЕЦЕНЗИЯ

от проф. д-р Пламен Шуликов върху дисертационния труд на Таня Сашкова Илиева **„Визуалните метафори на XX век. Типология, функции и развитие на графичните символи в печатната реклама”**, 2017 г. (Софийски университет „Св. Климент Охридски”, Факултет по журналистика и масова комуникация, Катедра „Пресжурналистика и книгоиздаване”, научен ръководител проф. д-р Веселина Вълканова)

Темата на предложението от Таня Илиева дисертационен труд *„Визуалните метафори на XX век. Типология, функции и развитие на графичните символи в печатната реклама”* е безспорно основателна поне по силата на две изходни предпоставки. Едната от тях, впрочем понякога драматично осезаема чрез личния социален опит и в този смисъл като че ли аксиоматично призната, се състои във все по-интензивната и дори агресивна визуализация на публичното общуване. Накратко, социалната комуникация необратимо се визуализира. Макар и левичарска по своите най-авторитетни политически употреби, констатацията, че върху съвременните общества тегне „потисничеството на образа”, отдавна не се нуждае от антикапиталистическите аргументи на С. Зонтаг. Дори политически непредубеден тълкувател, предприел аргонавтски поход из парижките потайности, неизменна пропеедвична част от хуманитаристкото знание за които са и любимите на В. Бенямин парижки пасажи, е в състояние да констатира напрегнатото съжителство на реч и икона в съвременната градска среда. Що се отнася до етиологията на медийния феномен, допускам, уместно е да припомним, че нечовешкият по обема си изследователски план на В. Бенямин, разгърнат върху повече от 1000 страници, има за свой обект Париж от XIX век. И тук идва ред на втората предпоставка, основана върху фундаменталния медиен дебат на новото време – *„scriptura vs. pictura”*, доктринално заченат още в началото на XVII век. Тогава фундаменталистката съпротива на Римската конгрегация срещу светотатственото инструментално „проникновение” на Галилеевия телескоп отвъд метафизичния рационализъм на Писанието е основана върху херменевтичния принцип *„sola scriptura”* (само [единствено] *Писанието*). Ако обаче потърсим реторическа изгода от правоверното и фанатично раболепие на Конгрегацията към каноничното *слово*, бихме разширили (не съвсем без основание) обхвата на понятието „Писание”, за да го прочетем спекулативно като „писано” или изобщо като представено чрез реч. Всъщност непоклатимият авторитет на каноничното Писание и без друго подкрепя преображението му в общоупотребима метафора на речевата дескрипция, в най-инертен и стабилен рецептивен стереотип, през който виждаме света във форми, цветове, звуци, аромати и вкусове. В този смисъл коленопреклонната вярност към тълкувателския принцип *„sola scriptura”* е послушнически резултат от далеч не само верски обосновано и ревностно спазвано екзегетическо предписание, но същевременно,

поне отчасти, представлява и спонтанен акт на самозащита от медийния шок, причинен от незаобиколимия „графичен садизъм” (В. Бенямин), в този случай - на Галилеевия телескоп. Със сигурност такъв дискомфорт би бил предизвикан именно от аргументативното откровение на образи-нагледни, каквито и оптиката на телескопа предоставя. Единствено тяхната аргументативна безспорност притежава ресурса да оспори легитимни иконографски авторитети, специално охранявани от изобразителния религиозен Канон. Традициите на речевото описание приоритетно формират дефинитивната представа за „мимесис” въз основа на оптималното референциално съответствие между думите и нещата (М. Фуко), скрито в метафоричната способност „да поставя пред очите”. Омировото речево описание на Ахиловия щит, например, хилядолетия съхранява еталонната си стойност на своего рода „метрологичен” образец, с който фундаменталната (за да не кажа фундаменталистка) практика на онагледяване чрез слово задълго се съобразява. Священото *писане* (вероятно и по етимологични причини) се схваща като поредна свръхавторитетна опора на все същия рецептивен стереотип. Схваща се като последен рубеж пред стихийните нашествия на незнания и затова особено опасни медийни варвари, добавящи все повече и повече драматизъм към историческата контроверзия „*scriptura vs. pictura*”.

Видяна днес особено отчетливо в остроумната дефинитивна формулировка на А. А. Бергер от 1984 г. „*seeing is believing*” (*да виждаш значи да вярваш*), тази фундаментална медийна контроверзия открива ретроспективен хоризонт, ако не чак към V-IV в. пр. н. е. на Платон, който в „Държавата” недвусмислено сочи вярата (*πίστις*) като често неистинна предпоставка на мнението (*δόξα*), поне към XIX в. на Ч. С. Пърс. Тогава той, така да се каже, предговаря своята прагматистка доктрина чрез труд именно върху „Закрепването на *вярванията*” (1877 г.). Статутът на вярванията като илюзорен гарант на истината (на Платоновата *ἀλήθεια*) съпътствува и ранните талантиливи разсъждения на френския криминолог Ж.-Г. Тард в „Закони на подражанието” (1890 г.), за жалост неоснователно подценен днес, ако се съди по позоваванията върху този негов труд в съвременните изследвания на общественото мнение. Най-накрая, на самия изход на XIX в., твърде често цитираният (за разлика от Тард) Г. Льобон също подема разговор върху кръвната връзка между вярванията и мнението, макар да прави това твърде схематично в „Психология на тълпите” (1895 г.). Той обаче като че ли за пръв път успява да формулира с нужната яснота природата на хомогенизиращия разнородната тълпа агент – формулировка, която остро засяга рекламистката практика, пропагандата и изобщо управлението на масови човешки струпвания. Става дума, разбира се, за емотивната съпричастност на публиката. Според екзамплума на Льобон, когато става дума за емоции, реакциите на професора по нищо не се различават от реакциите на неговия общар. Трайно сключена в своего рода дефинитивна конвенция още през XIX век, каузалната парабола „емоции – вярвания – мнение” логично прекрачва междувековната граница и намира естествено съзвучие с представата на теоретици на пропагандата от 20-те години на XX век като У. Липман и Е. Бернайс за приоритетния инструментариум на тъй

нареченото от тях „невидимо правителство”. Възпроизводството на вечната му власт, независимо от неговите временни политически преобразования, е възможно преди всичко заради стереотипната инертност на вярванията, допълнително укрепвани чрез емоционални „аргументи”.

По изброените причини, а и далеч не само затова, изборът на Т. Илиева да се фокусира върху убеждаващото или по-скоро манипулативното въздействие на визуалната метафора приемам като надежден критерий за вярна ориентация в актуалността на разискваната проблематика, разположена между логицизма на метафизическия рационализъм и непредвидимия полет на творческото въображение. Интерпретативните затруднения при осмисляне на метафората остроумно представя още Дж. Вико, впрочем коректно цитиран от Т. Илиева: „Как да полудеем по правилата на разума?” Този проблематичен тълкувателски зев разпознаваме и в късния опит (Е. Сепир, Б. Уорф) да бъде създадено своего рода лингвистично подобие на Айнщайновата теория на относителността, известно като *теория за езиковата относителност*. Ако трябва да представя съответствието образно, бих повторил анекдота, според който божествената сила е равна на производението от божествената маса и божественото ускорение. Ето така в метафората се пресичат двата възгледа за нейната същност – единият, според който тя е, тъй да се каже, молекула на познанието, и вторият, Платоновият, който пък е представен в известното Платоново намерение поетите да бъдат прогонени от идеалната държава, тъй като метафоричната им речева практика – идея на идеята на идеята – трайно ни отдалечава от истината за света и мястото на човека в него. Разбира се, съществуват и оптимистични интерпретации, представящи дори „Математиката като метафора” (Ю. И. Манин, 2008 г.). Като проследява дебата върху познавателния ресурс на метафората, Т. Илиева неизбежно засяга и въпроса за аргументативната надеждност на този фундаментален троп. Възщност, представен в крайни примери от интерпретативния ни опит, въпросът може да се опрости: кой е прав по повод на познавателния и аргументационен потенциал на метафората – Аристотел, от една страна, или Х. Перелман и Л. Олбрехт-Титека, от друга?

В Аристотелевата „Поетика” има едно интригуващо място, което се радва на частична, може би изборна популярност. Когато обсъжда ценността на различните изкуства, Аристотел твърди, че историята, разбирана от него преимуществено като хроника, е по-нисше изкуство в сравнение с философията и поезията, тъй като историкът-хроникьор е призван единствено да фиксира събитията. Обратно, философията и поезията той оценява като високи изкуства именно въз основа на способността на философа и поета да разпознават в събитията жизнената логика и закономерностите на нейното предсказуемо възпроизводство. Тази част от разсъждението на Стагирита е широко цитираната. Обичайно се спестява обаче по-интересната част от него, където Аристотел причислява към философите и поетите, съсредоточени върху същинското познание за живота, и *остроумците*. Тяхното изкуство философът намира в способността им *да откриват общото*

*между неща, които на пръв поглед нямат нищо общо помежду си.* Накратко, той придава метафоричния смислов пренос, така да се каже, в професионално владение на философи, поети и остроумци, като между редовете на неговите разсъждения се разчита дори тенденция метафората да бъде свръхконцептуализирана и от обичаен троп тя да бъде схващана като фундаментална мисловна нагласа. Впрочем такава е широкото разбиране за метафората, разпознаваемо в днешните употреби на понятието, за които е почти нерелевантно изходното дефинитивно разграничение между троп и фигура. Тук е мястото да спомена, че и Т. Илиева е възприела тази неосъдителна свобода на употребата. Макар в този конкретен случай да заемам консервативна позиция, която ме кара да бъда скептичен дори към таксономията на Лиежката група, предпочитам да обясня избора си единствено с възрастови причини. Признавам избора на младостта, която има предимството на порива.

Алтернативната гледна точка намира радикалната си формулировка в неореториката на Х. Перелман и Л. Олбрехт-Титека, които буквално твърдят, че „аналогията е неустойчив способ за аргументация”. Двете крайни позиции очертават твърде широкия периметър на знанието за метафората, която впрочем и до днес не е охладила примката на своята феноменална съблазън около съвкупното тяло на изследователя-хуманитарист. Това обстоятелство е очевидна и основателна причина теоретичната част на обсъждания докторантски труд да натежава, без да вменияваме известната архитектурна асиметрия в грях на авторката. Впечатляващата многостранност на изследователските ракурси към визуалния образ – от необхватното поле на графичната комуникация на ХХ век, през безчислените утилитарни употреби на иконичния образ в рекламата и респектиращото дори само с обема си теоретично знание за метафората, та чак до социално-инженерните практики на новото време – създава, тъй да се каже, „триизмерна” визуализация на изследователския предмет и възможните му роли в публичната комуникация. Такъв размах на изследователските намерения многократно надхвърля и най-строгите критерии за дисертабилност. Подобен избор може да се саморазпознае в мащабите на епичния проект на В. Бенямин „Das Passagen-Werk”, който и досега удивлява с широтата си на изследователска програма за цял живот, дори за повече. В този смисъл пожелавам на авторката научно дълголетие.

Исторически приучена на изнурителен смислопреносен труд в речевата практика, метафората пренася този натрупан функционален опит в практиката на графичния дизайн, където докторантката, подкрепена от своята научна ръководителка проф. д-р Веселина Вълканова, очевидно се усеща твърде уютно. Естествено създал своите традиции в дългата, спокойна и съзерцателна история на печатната книга, съвременният графичен дизайн неизбежно пази носталгичен спомен както за нейната медийна топлина, така и за рецептивния комфорт на визуалния образ в най-присъщата му родилна среда - аналоговата. В нея и писмо, и реч имат сравнително ясно обособени употребителни периметри. Ако се върнем към началото на ХХ век, сигурно бихме си спомнили дори двете почти скандални

филологически специализации – *Ohrenphilologie* (филология за ухото) и *Augenphilologie* (филология за окото), които, макар и провокирани от модерното знание за стиха, като че ли все още пазят спомен за онзи античен паритет между писменост и реч, който Платон във „Федър“ представя чрез дебата между бог Тевт и египетския цар Тамус. Дори съвсем не толкова отдавна, в началото на 60-те години на XX век, М. Маклуън (човекът с твърденията, по думите на Нортърп Фрай) някак само мимоходом констатира, че „писаното слово се отразява директно на речта“. Двадесет години по-късно Р. Барт (по повод на фотографията) ще изрече иначе общоизвестното на всеки фотограф обстоятелство, че пред обектива човек се позиционира в образ. Едва след това и ние ще се досетим, че, подобно на обектива, и белият лист активира Хорациевия комплекс „*exegi monumentum*“, а проф. Н. Георгиев с пълно основание дори ще обяви писмената реч и звучащата реч за отделни макростилове. И някак почти изведнъж, ако не държим сметка за т. нар. „тонфилм“, който някак още в самото начало на 30-те омокоти предстоящия рецептивен стрес, писмото заговори. Заговори пълноценно, разбира се, едва от дигиталния екран, откъдето писмото, разбирано „като визуален артефакт“ (с. 40), заяви своята *мултимодалност*, според предпочетеното от Т. Илиева понятие. Стотиците пиктограми на Ст. Кънчев, някои от които гениални, осъмнаха в своята „вечна“ предопределеност на, така да се каже, аутистични или направо неми „*мономодални*“ образи. Същата съдба постигна в известна степен изобщо познанието за медиите. Като неизбежна част от него знанието за графичния дизайн, увлечено в неравна надпревара с интензивния технологичен ръст на дигиталните медии и изтръгнато от комфорта на метафизичното съзерцание, бе заставено да догонва своя обект, да се самоформулира „в крачка“ така, както през XIX век знанието за фотографията се оказва обречено да постига своята системност, едва следвайки темповете, с които патентните бюра регистрират нови и нови авторски предложения в областите на фотохимията, фотомеханиката и фотооптиката. Затова бих привлякъл вниманието на Т. Илиева върху един малко известен (просто защото не е преиздаван, още по-малко – на български) труд на А. А. Реформатски, писан в началото на 30-те, все още в остатъчния контекст на *vita kontemplativa*. Става дума за работата му „Техническая редакция книги“ (1933 г.), която представлява твърде ранна и удивително системна семиотика на книгата. В нея предходният опит на тъй наречената семантична типография е осмислен прагматистки, доколкото авторът я полага върху доктриналната концепция за „*защита на читателското възприятие*“, според блестящата формулировка на самия Реформатски. Представен в конкретен пример, въпросът за смислопреносния ресурс на типографското решение би бил, да кажем, кого (или какво) защитава например елизаветинският шрифт, с който е набрана одата на В. Трелиаковски, посветена на коронацията на императрица Елизавета Петровна. Схващан в известен смисъл като своеобразна регалия на самодържавието, дали шрифтът не защитава от цензорски посегателства самото произведение, иконизирайки го като „визуален артефакт“ в съгласие с дворцовия церемониален протокол? Дали не защитава автора, респективно - статута му на съветник в императорския двор? Дали не легитимира и не защитава престижа на новата

императрица? Или пък, най-накрая, дали не „защитава“ (т. е. не укрепва) трепетните верноподанически възделения на и без друго дълготърпеливия руски читател, като гарантира неговата адекватна (т. е. „правилна“ от позицията на самодържавната власт) рецепция на текста?

Независимо от очевидната преднамереност на протестната типографска визуализация, предприета от Ф. Т. Маринети в началото на второто десетилетие на XX век, подобни колебания могат да възникнат и по повод на неговите шокиращи визуални решения. Т. Илиева уместно представя практиката на италианския футурист чрез *Parole in Liberta*, където експликативната инициатива е изцяло, така да се каже, „експроприирана“ от сансерифите с тяхното основно предназначение да облекчават рецепцията, да оптимизират визуалната проходимост на типографския филтър. Типографската съдба обаче на „*Zang tumb tumb*“ (1914 г.) в България е малко по-особена. Представена в „*Crescendo*“ (1922 г.) от ямболските футуристи, поемата на Маринети проявява очевидна буржоазна поносимост към серифите, както впрочем и поместеният в непосредствено съседство негов страстен антибуржоазен апел „Механично и геометрично великолепие“. Дори позицията на безспорно ляв интелектуалец като Гео Милев спрямо типографската проблематика в обсъждания тук аспект поразява със своя някак нашенски утилитаризъм, не твърде типичен за вдъхновяващия антибуржоазния патос на Европа от 20-те. Разгневен от правописната реформа на Омарчевски, Г. Милев съпоставя във „Везни“ големия ер и голямата носовка, като заключава, че в тази „филологическа разпра“ право има големият ер, тъй като бил *по-лесен* за писане (тук за четенето дори не става дума). Освен това Г. Милев добавя и един прелюбопитен количествен аргумент на Николай Пиперов, който в книгата си „Механизмът на парите“, издадена в Лайпциг, изчислява, че „с изхвърлянето на Ъ българската литература би спечелила годишно 100 тома повече книги,... или в пари – 250 000 лева. За това само, че се икономисва място, хартия с изхвърлянето на Ъ в края на думите“. По повод на голямата носовка патосът на Г. Милев е още по-неудържим: „Добре, с въвеждането на Ж там, дето в средата на думата е имало Ъ, ритва се пренебрежително цялата тази финансова сметка. Защото Ж е буква, 2-3 пъти по-дебела от Ъ. ...главният ни аргумент против Ж-то е естетически. ...Ж-то е най-грозната буква в българската азбука. Погледнете една книга или вестник, напечатани по новия правопис: пред очите ви се търкалят безбройни дебели разкрячени Ж-та – зрелище, което напомня нещо най-неестетично, напр. скотобойна пълна со свини!“ Тук високият емпазис на зооморфната метафорика парира още в зародиш каквато и да е идея за оптимизация на типографския филтър, през който вниманието на читателя трябва да проникне в текстовото съдържание. Бих бил любопитен да разбера каква е позицията по този въпрос на художници-декоративисти (напр., проф. Ст. Баджов) от тъй наречения „Декоративен отдел“ на Рисувалното училище, преименувано в Художествена академия тъкмо по това време, самото начало на 20-те. Надявам се в близко бъдеще Т. Илиева да насочи специално интереса си към този интересен период от родната ни култура, към историята на възгледите върху типографските шрифтове

като съставна част от историята на графичния дизайн. Би било наистина интересно заради известната противоречивост на процеса, представен в периодиката оттогава. Самият Г. Милев правилно осмисля, например, Н.-Райновия декоративизъм, който според него „надхвърля обикновеното понятие *стилизирана простота*”. Създаваните от Н. Райнов графични елементи („винетки, заглавки”) Г. Милев смята, че „излизат въвн от ограничението да бъдат просто украшение, орнамент”. Разбира се, дори в безспорното му качество на един от най-проникновените ни визуални критици от 20-те, наред със С. Скитник, Ч. Мутафов, Н. Мавродинов, той някак само тангира о знаковата концептуалност на типографския шрифт, без да я обособява като автономен критически проблем на графичния дизайн. Макар че, както свидетелствува А. Цандер, описала детайлно библиотеката на Г. Милев, сред списъка с книги се намира и екземпляр от *Parole in Liberta* на френски със специално посвещение от Маринети: „До приятеля на футуристите Гео Милев”. Още по-показателно е там присъствието на един брой от списанието „Вещ” за 1922 г. на И. Еренбург и Ел Лисицки, където „се обсъжда новият идеал за една конструктивистка типография” (А. Цандер).

Сред огромното количество коментирани от Т. Илиева аспекти на визуалния образ в агресивен графичен контекст тя засяга и напрежението „*вестници срещу списания*”, според точната ѝ формулировка. В този макрожанров „дебат” е снета изобщо вечната полемика между малка и голяма форма, между паремийно изчерпваща експликация и повествователна дескриптивност, между клише и екфразис. Според данните на *Global Media Report*, приведени от докторантката, съотношението между рекламистката активност във вестниците и списанията за 2015 г. е приблизително 4:1 в полза на вестниците. Коректно коментирано от Т. Илиева, това съотношение свидетелствува (вярно, днес някак конспиративно и не толкова видимо) за още един аспект от паралелното, на пръв поглед съвместно, но същевременно и някак конкурентно съсъществуване на вестника и списанието на публичната сцена. Отчетлива яснота този аспект добива в периоди на интензивна пропагандна активност. Тъй например през 20-те години в Русия В. Б. Шкловски (разбира се, неизбежно подсетен от изострените социални напрежения тогава) стига да извода, че изобщо, в сравнение с тъй наречената от него „голяма форма” (списанието), „малката форма” (вестникът) е много по-предпочитана от „изчерпващото изказване”. Сред посочените от Шкловски причини най-съществената е формално провокирана от малкото типографско място на вестникарската рубрика, което по неизбежност дисциплинира речевата (бих добавил – и визуалната) експликация. Като следствие речта се паремиологизира, а визуалният образ неусетно потегля към своята минималистична пиктограмна редукция. Това в общи линии днес отдавна не е тайна. Приносното интерпретативно допълнение на Шкловски обаче засяга поведението на цензурата, която като твърде интуитивен херменевт се стреми да овладее именно малката макрожанрова форма (вестника). Тя е преценена като естествено вместилище на множество малки жанрови форми, стремящи се към изчерпващо изказване от паремийен тип, способно да формира, да мобилизира публичните нагласи ефективно и екстрено. Заради по-малката опасност за властта,

казва той, голямата форма (списанието) се радва на известна независимост от цензурния контрол. Като своеобразна компенсация обаче малката форма, обречена на постоянен конфликт с цензурата, се превръща в същинска стилистична теренна лаборатория на речепотребата, съхраняваща намерението, а много често и физическия живот на автора: изобретява плъзгави и неуловими от контрола ѝ обрати, евфемизира, алегоризира и иронизира стахановски неуморно, произвежда аналогии и намеци, виртуозно жонглира с фигури, изобщо - ежедневно е принудена да заточва перото на стилиста, като умножава и без друго немалкото причини стилистиката да е парадоксално задължена на цензурната рестрикция като на свой формален антагонист, но на практика същински протагонист, макар и под конспиративно прикритие.

Като пропускам огромна част от изкустителните поводи, чрез които работата на Т. Илиева провокира читателска съпричастност, в заключение бих посочил безспорно вярната ѝ позиция по повод мнемоническата функция на тъй наречената история (разказ, наратив) в практиката на печатната реклама. С увереност в очертаващата се продуктивна изследователска перспектива пред докторантката бих искал да ѝ пожелаем безжалостно да експлоатира именно този ресурс на историята (разказа, наратива), когато конструира своето тълкувателско изложение. Така безспорно верните ѝ констатации биха постигали допълнителен артистизъм именно чрез конкретната микроистория на сюжетния екземпляр.

Въз основа на актуалността, която докторантският труд на Таня Илиева **„Визуалните метафори на XX век. Типология, функции и развитие на графичните символи в печатната реклама”** има, на особената широта на осъществения критически екскурс, многократно надхвърлящ изискванията за докторска дисертация, на отличната библиографска осведоменост, на събрания в респектиращ обем от 4100 единици аргументативен визуален материал с безспорна систематизаторска приносност, както, разбира се, и въз основа на направените научни публикации по темата, апробиращи тезите на авторката, убедено предлагам на Таня Сашкова Илиева да бъде присъдена научната степен „Доктор” по докторска програма *Графичен дизайн* в професионално направление 3.5. *Обществени комуникации и информационни науки*.