

## РЕЦЕНЗИЯ

от доц. д-р Елка Димитрова (Институт за литература при БАН,

направление „Нова и съвременна българска литература“)

за дисертационния труд на ас. **Биляна Борисова Гаврилова** (докторант на самостоятелна подготовка в СУ „Св. Климент Охридски“, ФСлФ, катедра „Българска литература“)

на тема:

**„Българският художествен авангард. Контексти. Типологизация. Проявления“** –

за присъждане на **образователна и научна степен „доктор“** по научна специалност 2.1.

Филология (Българска литература от Освобождението до наши дни)

Дисертационният труд на ас. Биляна Борисова „Българският художествен авангард. Контексти. Типологизация. Проявления“ е действително амбициозно усилие да бъде интерпретирана една нееднородна съвкупност от пост- и контра-символистичната ни литература, в по-голяма или по-малка степен свързана с модернизма. Тази амбиция е осъществена в една неутвърдена в българското литературознание теоретична рамка – избор, който залага и трудности, и предизвикателства.

Дисертацията е сериозен опит и за обхвaten преглед на световната теория на авангардното изкуство, макар работещите акценти да са избирателно подбрани (предимно немски, руски и български) и макар пристрастията видимо да клонят към недотам съвременни автори.

Интересен подстъп е изследването само на авангардите – тъй като в общи линии литературните прояви на авангардизъм в България, особено конкретно художествените, са подценявани.

Интересен подстъп е и разделянето на без друго оскъдните авангардни прояви в художествената ни литература в две типологично различни групи (които изследването, облягайки се теоретична основа, заета предимно от Петер Бюргер и Иван Сарандев, се опитва да открие и да ни убеди, че съществуват в българската литература).

Когато се говори аргументирано за авангардизъм в българската литература, обикновено се залага на съществен (ако не и преобладаващ) свод от критически,

културологични и културнопублицистични текстове. В настоящия дисертационен труд тезата за наличието на значителен български авангард е защитена с цената на едно разширяване на термина, минаващо през специфицирането му в две посоки – в съответствие с използваната теза на Петер Бюргер за *историческия и аисторическия авангард*.

Привлечен е действително обемен емпиричен материал. В това отношение добро впечатление създава акцентиранието върху ямболските модернисти и „тунджанския авангардизъм“ – доколкото това е една доста спорадично и фрагментарно изследвана територия. Тук е направен сполучлив опит за панорамен, но и аналитичен поглед, макар, що се отнася до фактологията, авторката да е видимо задължена на книгата на Кирил Кръстев „Спомени за културния живот между двете световни войни“ (1988). Тоест голяма част от текста ѝ по темата пресъздава (и цитира, и преразказва) написаното от К. Кръстев без видима работа с архивен материал. В това отношение обаче проблем може да са били и липсата или затрудненият достъп до други източници. Факт е все пак, че списание „Crescendo“ е щателно изчетено.

Като принос бих отбелязала и вниманието, което се отделя на проекта „Новис“. Това е малко изследвана тема в съвременното ни литературознание. Доколкото ми е известно, след разработките на Мая Горчева това е втори мащабен съвременен опит да се обърне погледа към списанието и идеологическия кръг около него – с неговото единство, разделение (на „идейници“ и „качественици“), с динамиката на съществуването му във времето (1929 – 1932 г.) – колкото „своевременно“, толкова и отложено сред модернистичните проекти в България.

Също така като положителна страна ще отбележа голямото и ясно обособено място, което се дава на поезията на Никола Вапцаров при изследването на авангардните тенденции в българския литературен XX век. Макар че тук трябва да добавя и дълбокото съмнение в конкретната класификация, в която настоящият труд го вписва.

В този смисъл фокусирането върху Гео Милев, Никола Фурнаджиев, Чавдар Мутафов и Атанас Далчев не е особена изненада. Нито е нещо ново, макар в разработката на Биляна Борисова – вероятно в желанието за ново виждане, по техен адрес да са изказани и редица труднозащитими твърдения. Особено що се отнася до Фурнаджиев – с идеите за неговия „концептуализъм“, „разсъдъчна схема“ и философска нагласа. С оглед

на илюстрирането на приетата теза за двата вида авангард обаче подборът на авторите е обоснован. Би могъл дори да се разшири (поне с имена като Багряна, Светослав Минков, Александър Вутимски например). Би могъл и да излезе от все пак видимото затваряне в това, което традиционно определяме като „авангардизъм“. И може би това е основният асинхрон на теория и практика в текста на дисертацията. От една страна, ни се подава радикално преобразуващата идея за преподаване на представите ни за авангарда в България, за мисленето му като исторически, но и като аисторически групиран – второто би трябвало да отвори интерпретацията към широкото понятие за авангард (не че тази базисна разлика в употребите на думата е нещо революционно, разбира се). От друга страна, авторите и текстовете, с които работи дисертацията, се движат именно в статуквото на „стария авангардизъм“ и неговите разнородни отблясъци – не изключвам от този кръг и Вапцаров. В този смисъл, бих била любопитна към евентуалното включване на автори като Константин Павлов и Биньо Иванов.

И това разширение, мисля, щеше да е добре да стане за сметка на дялове в дисертацията като историческия и културологичния, които остават някак самостоятелни, откъснати в цялостната аргументационна прицеленост на труда.

Това са обобщените ми впечатления от работата на Биляна Борисова. А сега ще обърна внимание на някои по-конкретни проблеми в нея.

Ще започна с един цитат, тъй като основната изследователска теза на Биляна Борисова е доста специфична и добре би било да прозвучи в оригинал:

„Наистина, във всяка епоха би могло да се открие направление или дори група от направления, които проправят пътя на изкуството в нови, неизследвани и неовладени територии. В своето настояще те изпълняват ролята на авангард в прекия военен смисъл на думата, превръщайки се в „челен отряд“, „предно подразделение“, което проверява възможности, проправя нови художествени пътища. Те наистина тласкат изкуството напред и са абсолютно необходими за развитието му. [Тук коментарът ми в скоби е, че работата изобилства с подобни категорични и еднозначни изявления, които будят известна подозрителност, когато става дума за многопластова, изменчива и нееднозначна материя като литературата и културата въобще. Е. Д.]. В исторически план такива естетически

новопоявявания съставляват феномена на „аисторически авангард“ спрямо „историческия“ по определението на Петер Бюргер. Те променят реално естетическата система, но без това да засяга самия начин на функциониране на изкуството и без да изменят неговия статус.

За разлика от тях **историческият авангард**, който възниква в първата трета на XX век променя не само европейското изкуство, но и самия свят. Като естетико-идейни платформи дадаизмът, футуризмът, кубофутуризмът, конструктивизмът, сюрреализмът асимилират не само промените, случили се около и във военното време, но стъпвайки върху платформите-предходници, достигат до проникновението за значението на случващото се и предлагат нова реакция, като сътворяват концептуален идеен и естетически ответ със статут на реалност.“ (с. 5)

По-нататък в дисертационния текст обаче това разделение – при все важната концептуална роля, която му се възлага, донякъде се обезсмисля – чрез наблюдението за хибридността на явленията в българската среда (с убедено позоваване на Иван Сарандев):

„Именно чрез „хибридизацията“, „хибридността“ и под знака на „специфичността“ той [Сарандев] успява да свърже в общата картина на българския авангард двете му форми на изява – аисторическата и историческата. Така и в неговата „Антология Български литературен авангард“, наред с Ламар, Теодор Драганов, Тодор Чакърмов, Славчо Красински, са включени Гео Милев, Чавдар Мутафов, Емануил Попдимитров, Светослав Минков, Владимир Полянов, Атанас Далчев, Никола Фурнаджиев и други следвоенни български модернисти.“ (с. 9)

В хода на изясняване на Бюргеровата представа за изкуството изобщо в дисертационния текст стигаме и до следното разделение: „*религиозно, придворно, буржоазно изкуство и авангард*“ (с. 16).

Прякото прилагане на германската постановка от 1974 г., видимо свързана с Веберовия социологизиращ поглед към културата, в който пък на свой ред личат протестантските основи, буди у мен известни подозрения. Будни подозрения с разделението на изкуството на *религиозно, придворно, буржоазно* – типове, които едва ли

някога в България са били развити дотам, че да има начален тласък за четвъртия – *авангарда*. Буди подозрения и с разделението на авангарда на *исторически* и *аисторически* – тогава когато е видимо, че може да става дума за две различни употреби на думата „авангард“. Буди подозрения и с подбора на автори, който е такъв, че измежду редовете постоянно да изскача въпросът: не става ли дума по-скоро за потенциални класици и маргинали, малко насила естетически групирани в двата типа авангард. Всичко това ме кара да се съмнявам в успешността на избора на теоретичната постановка изобщо.

Пак в едър план: прави впечатление – и в езика на дисертацията, и в изследователския манталитет, с цялата му безапелационна категоричност на моменти, – уклонът да се търси опора в литературознание и културология, които биха звучали по-уместно някъде около 80-те години на миналия век. В този смисъл впечатление правят и преките преноси на концепции и позовавания – без условността, необходима при всяко пренасяне в друга културна среда. Това се отнася и за концепциите на Бюржер, и за едно постсъветско мислене, което невинаги е цитатно конкретизирано. Ще дам един пример, в който се съчетават основните методологически и дискурсивни дефекти на труда:

„В буржоазното общество изкуството играе противоречива роля: то създава образ на *най-добрия* порядък и така изразява протест против господстващия *лош* ред. Но реализирайки този най-добър образ на света във вид на фикция, то едновременно с това освобождава съществуващото общество от натиска на сили, насочени към неговото изменение. Тези сили се изолират в сферите на идеалното. В мярата, в която изкуството изпълнява тази функция, то се явява „афирмативно“ в маркузианския смисъл на думата. Ако двойствената природа на изкуството в буржоазното общество се състои в това, че дистанцията по отношение на процесите на общественото производство и възпроизводство съдържа в себе си както елемент на свобода, така и елемент на уклончивост и практическа неефективност, то и авангардните опити да реинтегрират изкуството в жизнения процес неизбежно придобиват дълбоко противоречив характер. Защото относителната свобода на изкуството спрямо жизнената практика е и условие за критическо постигане на реалността. Изкуството, което е напълно интегрирано в

практиката, заедно с дистанцията към нея губи и своята способност да я критикува.“ (с. 19)

Това за мен е поредица от социологизиращи максими – тенденциозни и безусловни. Ако става дума за авторски манифест – добре, въпреки неактуалността им на фона на изписаното по тези теми. Но при един изследователски поглед подобна категоричност, еднозначност и ретроградност са плашещи. Създават впечатление за недистанциран опит за съживяване на критически поетики от 70 – 80-те години на XX в. Дори марксистката критика от 60-те и 70-те на Запад не е толкова ригидна (примерно Фредрик Джеймисън, Маршъл Бърман и т.н.). В случая „буржоазното общество“ е употребено в една късна, дори ретроградна марксистка интерпретация. А не трябва да забравяме, базисните теории върху модернизма свързват именно буржоазната модернизация (индустриална и социална – с все активите и негативите ѝ) с модернизма в културата и съответно, като по-комплицирана реакция, – с историческия авангард.

Изобщо – и езиково, и методологически този текст, при цялата ми добронамереност, често ме затрудняваше в определянето на културната му генеалогия. В тази последователност ще отбележа пресиленото (според мен) облягане и на руската връзка – дори само при проследяването на възникването и вкореняването на понятието, а и на термина „авангард“. Наистина не ми се вярва мястото на Александър Беное/Бенуа като изобретател на термина през 1910 г. да е толкова безспорно (с. 4 от труда), при условие че Олинд Родриг в своето есе „Художникът, ученият и индустриалецът“, 1825 г., използва термина „авангард“ горе-долу в сегашния културологичен смисъл на думата, призовавайки художниците, хората на изкуството „да служат като авангард“, защото „силата на изкуството е действително най-бързият начин за обществена, политическа и икономическа промяна“. Освен това, дори да предположим, че Беное е успял да изиграе такава съществена роля в назоваването на европейските авангарди, не съм уверена, че културната роля на Русия в първите десетилетия на XX в. в Западна Европа, и във Франция в частност, е такава, че да основополага названия и нагласи все пак в люлката на модернизма. В труда са дадени примери за руското нашествие в Париж, но тук не трябва да се забравя подчертаният екзотизъм, в чиято светлина е било разглеждано то – дори що се отнася до прочутия руски балет. Даже художник като Шагал е по-скоро пришълец в

Париж. А изкупуването на картини от руски колекционери във Франция, което също е сред примерите за културни връзки, говори по-скоро за обратната тенденция (за руския интерес към европейската модерност). (Тук действително в скоби отбелязвам едно объркване на имена, а и на фактология: Лео и Гъртруд Щайн, или по-скоро Стайн, а не „Лео Щайн и Гъртруд“. Става дума за писателката и единия от двамата ѝ братя и прословутата им картинна колекция, а не за техни картини, изкупени от руски колекционер (вж. с. 60 от труда). Това, разбира се, е дребен детайл на фона на общите методологически и контекстуални буксувания в текста на дисертацията, но насочва към нейни основни проблеми, като например липсата на спокойно, промислено и улегнало познаване на контексти, реалии, персоналии.

По-същественият проблем е доколко Бюргеровата класификация действително може да бъде от основополагащо теоретично значение в случая. За мен в това отношение в настоящия текст има видими липси – дори в рамките на германския теоритизиращ контекст, който се очертава като доминантен. Такава липса е например съществена част от работата на Франкфуртската школа по проблемите на авангардизма, и конкретно – теоритизирането на Теодор Адорно и Макс Хоркхаймер (в „Културната индустрия: Просвещението като масова измама“, 1944). Подобна липса е и отношението между „кича“ на Клемънт Грийнбърг и „масовата култура“ на Франкфуртската школа, както и самата тема „Авангард и кич“ на Грийнбърг (в статията му от 1939 г.). Липсва ми и Артър Данто с поекциите му за края на изкуството. Да не говорим за Мартин Пучнър, Робърт Скоулс, Питър Чайлдс, Дейвид Тротър и прочее конкретно литературни теоретизатори. Изобщо – англоезичната критика по темата ми изглежда оскъдно застъпена.

Изборът на теоретична рамка, разбира се, е право на автора. И самата Б. Борисова прави усилие да обоснове своя избор. То обаче прозвучава като едно пост-фактум усилие (вж. с. 11). По-сполучливи впрочем ми изглеждат позоваванията на Томас Кайт, макар и като последовател на Бюргер, отколкото на самия Бюргер.

И така, относно теоретичната рамка, ще обобщя, че при конкретно прилагане върху български материал Бюргеровата теза за четирите вида изкуство според мен не би издържала на материала изобщо. А пък производната теза за двата вида авангарди в

българската литература съвсем директно ме навежда на няколко въпроса: 1. Дали Бюргер просто не претоварва със смисъл една употреба на думата „авангард“? И: 2. Дали – приложени така, както е в дисертацията, историческият и аисторическият авангард не са в диспозиция *литература с потенциал да стане класика срещу маргинални паралитературни изяви*? 3. На трето място поставям собственото си мнение, че в българската култура става дума за фази и прояви на един и същи процес, който на моменти стига до „крайности“, несигурни в своята литературност и всъщност доста скромни като акционизъм (в случаи като ямболския модернизъм например).

В хода на прочита ще направя и една композиционна забележка. В дисертацията има два „прегледа“, които леко ме смущават. Единият е историко-политическият. Другият – естетическият. Заглавията са съответно: „Раждането на авангарда от духа на „голямата война“ (трета глава) и „Естетически изяви на европейския авангард“ (пета глава). (И двете заглавия фигурират по различен начин в съдържанието, от една страна, и като наслови на съответните части, от друга.) Важно е да има подобни контекстуализиращи дялове, разбира се. Но – поне по моя преценка – в случая те остават някак откъснати и по същество съвсем не контекстуализират, не задействат емпириката на темата, не свързват въз основа на културен и литературен материал избраната теоретична опозиция (на Бюргер) с българската среда – нещо, което би трябвало да е сред основните задачи поне на петата глава (естетическият преглед). Изобщо – малко повече интелектуално усилие в обработката на тезите и литературния материал и в свързването им не би било излишно.

Изборът на български изследователски контекст също ми изглежда небалансиран. Прави впечатление например силното пристрастие към разработките на Виолета Русева. В това няма нищо лошо, разбира се, но едно разширяване на обхвата не би навредило. Иван Сарандев като теоретик на авангардизма пък не съм сигурна, че е най-добрият избор, въпреки прицелеността на този автор към темата. Това, което наистина ме учуди обаче, е мястото на Иван Гранитски сред изследователите на българските авангарди.

И няколко думи за интерпретациите на отделните „авангардни“ автори. Аналитичните прегледи на отделните автори, направления и периодически издания са съвестно разгърнати, но на места излизат от достоверното. Заниманията с периодиката



определено имат принос, особено доколкото разгледаните издания (с изключение на Гео-Милевите) не са особено познати. В интерпретацията на отделните автори и направления обаче има някои озадачаващи моменти. Ще започна с авторите.

Например аналогията между Антологията на Синклер и поемата „Септември“ на Гео Милев ми се струва пресилена, особено при изваждането на цитати от двете – цитати, които видимо не си съответстват (вж. с. 93-96). За пряката „задълженост“ на Гео Милев към един или друг автор е писал Константин Глъбов – ако трябва насочване към темата за Гео-Милевите „плагиати“. Относително наскоро излезе и трудът на Надежда Стоянова със съвсем нов принос към същата тема. По-общите идеологически и тематични резонанси би било по-уместно да се търсят съответно в един по-общ план. Сравнението между Антологията и „Септември“ на текстово ниво, поне у мен, остави съмнения.

В частта за Фурнаджиев няма как да не отбележа, че изводът „у Фурнаджиев има „философия“, има твърде много концептуализъм: в лирическия сюжет и в композицията на цялото“ (с. 118) ме озадачи – и сам по себе си, и с пътя до него. В същия дух ще цитирам и следното, пак от тази част: „Самото изображение не „възпроизвежда“, не „копира“ сетивната предметна видимост, а се интелектуализира до сума от „фасети“, „знаци“, организирани в „разсъдъчна схема“, която трябва да бъде рационално, умозрително „разчетена“ (с. 120). Изобщо – разглеждането на Фурнаджиев в „Пролетен вятър“ като концептуалист, рационалист и философ не ми се струва защитено и защитимо изобщо.

В текста на дисертацията има и чисто културологични недоглеждания (тук вече стигам до направленията). „Кубо-фовизъм“ например ми изглежда твърде смело свързване. Както и твърдението: „Кубистите за първи път тотално отричат класическата концепция за красотата, като провъзгласяват демонстративното неспазване на класическите пропорции, органичната цялост и завършеност както на живите, така и на материалните модели“ (с. 51). Много категорично е това твърдение. След Брьогел Стария, Бош, Гоя, Лотрек – дори само за живописиста не е вярно, написано по този начин. Да не говорим за Бодлер и естетиката на грозното в литературата. Абстрактната живопис е друго нещо. Но тя не отрича концепцията за красотата, отрича съвсем други концепции. С красотата по-скоро изобщо не се занимава. Търси радикално нова оптика, друг тип хармония.

При изследването на дадаизма впечатление прави липсата на Владислав Тодоров, както и пропусъкът на известното обяснение на „дада“ като детската дума за дървено конче (от френски). Вместо това четем: „Знайна е упорито поддържаната от Тристан Цара легенда за това как е избрано названието „дада“ – в речника Ларус на абсолютно случаен принцип, известно е твърдението на Ханс Рихтер „Думата има някаква връзка с радостното славянско съгласие „да, да“... съгласие с живота.“ (Rubin 1969 : 36-61),

И накрая ще отбележа някои езикови специфики на текста.

Езикът звучи прекалено стандартно, и то не в съвременните стандарти. Личи си обвързаност с една вече отминала епоха в литературознанието, повлияна от съветската култура. Тук бих цитирала думи и словосъчетания като: „касае“, „ответ“, „индивидуум“, „авангардистични“, „отреагира“, „светостроителство“, „свето- и жизнестроителство“, „светотворчество“, „безкрило епигонство“, „върхово проявление“, „охарактеризира“... и боя се, списъкът би станал дълъг. Особено трябва да се помисли над, предполагам, творчески създадения от авторката термин „озримяване“. За мен той не е сполучлив.

Езиковата култура (в по-тесния смисъл) на свой ред леко стъписва. Дори ако приемем, че затварянето на обособените части със запетая може да се пропусне от бързане и разсеяност и че заглавието на манифеста „Ние и Западът“ битува с непълен член в последната дума (в което не съм сигурна), както и че няколко деепричастия са изписани сякото с отрицателната частица по случайност и т.н. – не мога да си обясня появата в дисертацията на форми като: уползотворяват, видяли, неовладяни, фондиран, фесетиране, европейзиране, съвършенните, пианото (за разказа „Пианото“ от Чавдар Мутафов) и наистина проблемното – защото е термин, с който се работи: *психосуматичен*. По-малко проблемно е, че „литературноисторически“, когато идва от „литературна история“, е една дума, същото се отнася и за „културносъпоставителен“ и други подобни. Мисля и че „артизави“ е по-уместно да се изпише разделно. „Похищение върху“ (в заглавието на втора глава – „Авангардът от първата половина на XX век – историческо похищение върху автономността на изкуството“) намирам, че е по-правилно да се формулира като „похищение на“ или „посегателство върху/срещу“.

Въпреки тези критични забележки обаче дисертационният труд прави впечатление на полезно усилие да се акцентира върху българските авангарди, да се потърси тяхното многообразие и взаимна различност. При все общото ми съмнение към теоретичния подход, опозицията исторически – аисторически авангард все пак е тема, която помага, ако не за обобщение, което да се приеме наготово, то поне за по-детайлно вглеждане в спецификите на авангардите. В това отношение полезно е извеждането под формата на таблица на чертите на двата типа авангарди (с. 327). Приносно е изобщо търсенето на нови теоретични рамки за тази подценявана територия в българската култура. Приносно е и вглеждането в традиционно маргинализирани явления като ямболския модернизъм, тунджанския авангардизъм и „Новис“; а също – и четенето през „авангардното“ на автори като Вапцаров, които конвенционално не минават за авангардни.

*Въз основа на изреденото дотук, макар и със сериозни уговорки, намирам, че на асистент Биляна Борисова следва да бъде присъдена образователната и научна степен „доктор“.*

03.06.2017

Елка Димитрова