

**Elka Dimitrova**

(Bulgaria, Institute for Literature at the Bulgarian Academy of Sciences)

## Modernism: a Prolegomenon to the End

*Abstract:* Modernisms always *begin* – from the *very beginning*, with the full awareness that they are opening a new page, laying the foundations of a new world, inventing new languages, new visions, new ideas. Always *new*, always *modern*, they are, in fact, excessively, obsessively preoccupied with the *end*. They are by presumption born from the end of something else and in many ways – contemplating on the phenomenon of death. And yet, despite (or maybe owing to) their ephemeral status between birth and death, modernisms have proved to be extremely vivid and reviving, a fact that has to do with their fundamental complexity as cultural, social and political movements.

*Keywords:* modernism, literature, culture

**Елка Димитрова**

(България, Институт за литература към Българската академия на науките)

## Модернизмът: пролегомени към Края

Модернизмите, които винаги се раждат отначало; нещо повече – от самото начало; модернизмите, които винаги започват – с пълното съзнание, че отварят нова страница, полагат основите на нов свят, изобретяват нови езици, нови визии, нови идеи; модернизмите, които винаги са нови, винаги са именно модерни – всъщност са прекомерно, натрапливо свързани с края. Раждат се от нечий край, взират се във феномена на смъртта по много и различни начини, повечето от тях и бързо приключват кометния си път през съответния културен небосклон, тоест бързо стигат до края, след като сами са манифестирали началото си, покълнало от нечий чужд край. (Тук в скоби отбелязвам важността на манифеста, на манифестирането за всеки модернизъм. Тази връзка е съществено основана в категоричността, краткостта, решителността на манифеста, в неговата закрепеност в една върхова, екстатична точка. Тоест още в манифеста прозира крайността на модернизма, на съответния модернизъм.)

При все това модернизмът като дух в изкуството – като творческа нагласа, като специфичен, провокативен, преобръщащ, почти винаги болезнен поглед към света, като психоемоционална устроеност на автори и като поетическа или архитектурна структура на текстове, картини, музика, спектакли, филми – винаги намира начин да продължи след поредния си свършек.

И това засяга съвсем не само българската култура, в която пресичането на явленията модернизъм след 1944 г. логично поражда особен ореол около него самото – прави го бленувано място за завръщане, обект на културни носталгии. (При което, разбира се, първата работа на българската култура в края на 80-те години на XX век е да реабилитира модернизма, да си спомни за него, да се опита да го изживее отново или да го допреживее.)

Проблемът за несвършеността, за несвършимостта на модернизма – в световен план – отключва възникването на множество съвременни теории и течения, задвижени от идеята за периодичното възраждане на модернистичните тенденции. При това забеле-

лежителното е, че повечето от тях изобретяват свои вариации, свързани с корена „модерн“ в избора на наименование: (пост-постмодернизъм, ремодернизъм, метамодернизъм, хипермодернизъм, диджитмодернизъм, псевдомодернизъм, автомодернизъм, алтер-модернизъм и т.н.).

Впечатление прави и интересът на част от съвременните изследователи на проблема към връзката *модернизъм – романтизъм*. Тук специален акцент заслужават следователите на Артър Лавджой и романтическия еволюционизъм. Отделно внимание бих обърнала на манифестния текст „Бележки върху метамодернизма“ на нидерландските културолози Вермьолен и Акер. В него те обзират голямото разнообразие от съвременни спекулации върху културата, следваща постмодернизма и конструирана със стратегии, противоположни на постмодерните.

„Бележки върху метамодернизма“ говори за края на постмодернизма и за реставрационно-креативното идване на нещо, което Вермьолен и Акер наричат „метамодернизъм“ и което има много общо с неоромантизма. Авторите акцентирано отбелязват и че множествеността на споменатите стратегии отразява множествеността на структурите на чувствителността (според понятието на Никола Бурийо), както и че общото между тях е типично модерната осцилация, неуспешното преговаряне между два противоположни полюса (само по себе си романтически проблем, бих казала) (Vermeulen 2010).

Общият субстрат на романтическото, мисля, може да бъде посочен като скрития механизъм зад протяжната линия на привидно ефимерните (когато се гледат поотделно) модернистични направления. Пак той, разбира се, може да бъде изведен и като организиращ агент във връзката романтизъм – модернизъм, като обяснение за неновотата, неединичността на модернизма. А резултатът от тази „скрита“ организация е една невидима трайност, заредена с енергията на избухването, на внезапната видимост, проявима, въплътима. Така погледнати, романтизмът и модернизмът (в неговата многосъставност) изпъкват като части от един процес, като единно явление с много (и много различни помежду си!) лица. А това вече окуражава да погледнем по-прозорливо за още сегменти от тази чувствителност и стилистика на виждане на света – да я потърсим в различни епохи.

Тук ще отворя малко по-голяма скоба за понятието „нервозен романтизъм“ на Херман Бар, за да изтъкна един важен за мен поглед, идващ от самата епоха на модернизма. В есето „Преодоляване на натурализма“ (1891) Бар представя нашествието на модернизма като изкуство на „нервите“ и душата, закономерно и очаквано дошло след „антракта“ на позитивизма и натурализма. Изложението на Бар, в духа на едно сюжетно и типизиращо разказване на културата, създава визия, според която направленията затаено изчакват натрупване на „своята“ културна енергия, за да заявят себе си в някакъв неин пик. Общата линия, върху която се подреждат различните културни направления, е открита съвсем просто – фокусът в човека. А различията между тях се мислят през различните акценти на съзнателно-емоционално-психичната човешка функционалност. (Към този подход съм пристрастна, доколкото съм склонна да търся есенцията на модернизма в типа доминираща психоемоционална нагласа на автора/епохата. Само че за мен предизвикателството е да откривам тази нагласа у автори от различни времена, разрушавайки донякъде диахронии като тази на Бар, представителна за конвенционалния културологичен прочит.) И така, Бар пише:

[...] когато класицизмът казва „човек“, то той мисли за разум и чувство; когато романтизмът казва „човек“, то той мисли за страст и сетива; а когато модернизмът казва „човек“, то той мисли за нерви.

Следователно аз мисля, че натурализмът ще бъде преодолян от един *нервозен романтизъм* (подч. мое, Е. Д.); да го кажа по-точно: от една мистика на нервите. (Бар/Bar 1996)

Във връзка с решителността на тези квалификации ще напомня, че Бар пръв отнася названието „модернизъм“ към литературата – в „Към критика на модерността“, 1890, както и че е един от първите изследователи на експресионизма – с „Експресионизъм“, 1916.

И така, според част от споменатите дотук културологични наблюдения от различни времена романтичното се очертава като носеща ос в една циклична културна динамика, транспонираща неговия модел на нови и нови нива. При това някои от съвременните теоретици направо търсят отговора на въпроса за подновяващия се модернизъм в трайността на едно романтическо по типологията си начало в културата.

У нас тази идея е положена от Иван Радославов в основата на неговата концептуална история на българската литература, излязла през 1935 г. („Българска литература (1880 – 1930). В нея Радославов с теургична увереност размества названия: част от модернистите се оказват романтици; базисната опозиция Вазов – Славейков се трансформира в опозиция между френските и германските романтически влияния; говори се за парнализъм в българската литература; преакцентирана е значимостта и естетическата принадлежност на Яворов и Траянов (Яворов става новоромантик, Траянов остава символистът); Йовков на свой ред е разчетен като романтик.

\*\*\*

А сега, връщайки се към изходния мотив на текста си, ще доразгърна неговия лайтмотив: модернистичното светоусещане може да се чете като част от един романтически в дълбочината си поток, а модернизмът на XIX-XX в. се ражда многократно чрез смъртта – в лицата на многото и различни свои направления.

Дотолкова сме свикнали с техните манифестни твърдения, че нещо е умряло и затова – заради тази смърт, чрез нея се ражда той – поредният модернизъм, че едва ли си задаваме въпроса защо смъртта/краят – е толкова наложителна в епифанията на модернизма. И още: постоянно заявявайки някакво свое раждане и утвърждавайки нечия чужда/друга смърт – не се ли заявява самият модернизъм като невъзможен без края, като невъзможен без смъртта. И не е ли в крайна сметка това един пролог – пролегомена към края, която никога не свършва? Краят, без който модернизмът не може да започне (съществуването си). Краят, който толкова го вълнува (защото много от модернистичните текстове, да не кажем повечето от тях, са тематично прицелени и емоционално хипнотизирани от усещането за край). Краят, който понякога идва преди началото, преди истинското започване.

Тази посока на мислене би могла да отведе, при това, подозирам – продуктивно, към един прочит на модернизма през парадигмата на психологическия феномен – подобно на Тротъровото изследване през параноидното. (Имам предвид книгата на Дейвид Тротър „Параноидният модернизъм“, 2001.)

Относно пресичането на културологично-концептуалната и на тематичната фиксация на модернизма в представата за смъртта бих споменала няколко примера, очертаващи важна последователност в българската литература.

Индивидуалистите от кръга „Мисъл“ стъпват, ако не на идеята за смъртта, то поне на тази за старостта на традиционната реалистична линия в литературата ни. Най-лесно би било да цитираме определения като „стар херой“, дадено от Пенчо Славейков за Иван Вазов – в статията „Един стар херой“ (публикувана под псевдонима Любомир Цаклин в подлистника на в. „Знаме“, 1896). Истина е, че индивидуалистите – първото поколение български модернисти, до голяма степен са все още проникнати от духа на

Възраждането, който в официално експонирания си смисъл е дух на градивност. Това с особена сила се отнася за Пенчо Славейков, винаги продължаващ и бащата – Петко Славейков. Но съзнанието за това, че стъпват върху края на една (Вазовата) епоха, е стожерен факт в самоувереността на „Мисъл“ (и това е ясно казано във и чрез д-р Кръстевата книга „Млади и стари“ – още в самото обяснение на последователността в синтагмата на заглавието).

Символистите още по-явно внушават края на кръга „Мисъл“. Особено важен в това отношение е подходът на Иван Радославов да извика спомена за „Мисъл“, за да го разобличи в несъстоятелност – ход, чрез който мотивира и утвърждава раждането на своя нов проект – „Хиперион“. Сякаш за да се роди „Хиперион“, „Мисъл“ трябва да бъде ритуално убита. Само че преди това споменът за нея трябва да бъде извикан (малко насилствено, защото той бездруго е избледнял в динамичната култура на военна и следвоенна България). И това е нещо, което Радославов прави последователно в серия от статии между 1912 и 1922 г., като продължава линията на изграждане на същото внушение поне до 1928 г. в статиите си („По повод Тургенева“, 1912, „Градът“, 1912, „Общочовешко или национално изкуство“, 1922-1923, „Творчество и форма“, 1925, „Родно или чуждо“, „Творчество и живот“, 1928) и го утвърждава в Историята си на българската литература, излязла през 1935.

Символизмът на свой ред, вече директно, бива обявен за мъртъв – в не толкова известната статия „Мъртва поезия“ на Георги Цанев (под псевдонима Б. Боринов), цитирана от Гео Милев – заглавие, чиято ефектност Атанас Далчев и Димитър Пантелеев използват като трамплин в текста си срещу Лилиев през 1925 г. („Мъртва поезия“, в. „Развигор“).

Авангардните течения (експресионизъм, дадаизъм/футуризм) на свой ред и вече особено явно разчитат на тази тема, за да заявят своя – винаги нов, живот. От друга страна, българският модернизъм търпи и едно насилствено прекъсване – заклеяването след 1944.

Факт е обаче, че той задълго не прекъсва, не изчезва докрай. Нещо повече, оставя важни видими образци много след края си. В този план могат да се мислят и сюрреалистичните образи и смислови обрати на Биньо Иванов, и екзистенциалистският, абсурдистки парадоксализъм на Константин Павлов, и тежкия, дълбок романтизъм на анархиста Иван Пейчев, и по-лекият като натюрел, също отявлено романтически уклон на Христо Фотев. В тази последователност може да бъде привлечен и Цветан Марангозов като поет и драматург в българската среда от 90-те години нататък – един явен продължител на европейските авангарди от 70-те (в музиката, киното, драмата и поезията). Пак тук може да бъде въввлечен и Ани Илков – аз лично съм склонна да чета поезията му като продължение на линията на Константин Павлов (подобно на Златомир Златанов, който го ориентира към наследството на 70-те години). И разбира се – самият Златомир Златанов. Последните две имена силно провокират към разночетения, съчетаващи модерно и постмодерно.

От друга страна, факт е и че смъртта упорито интересува – и тематично – българските модернисти. Това се забелязва още при Пенчо Славейков и Петко Тодоров. А поне от Яворов насетне духът на смъртта, или по-точно – на фаталната раздвоеност на границата между смъртта и живота, на битийно-отвъдбитийната амбивалентност, става постоянстващ спътник на българския модернизъм, експлицирайки при това една генерална европейска тенденция, която срещаме в различни модификации от Бодлер до Елиът, от разлагашите се тела на Бодлер до разпадащите се нерви на Елиът – към метафизичното заключение на последния: „In my beginning is my end“ („В моето начало е

моят край“)<sup>1</sup> – думи, които с благодатна лекота могат да бъдат заети като лайтмотивна бленда в разглеждането на модернизма изобщо.

При цялата тази втораченост в смъртта обаче и при все краткотрайността си – модернизмите се оказват парадоксално жизнеспособни и възраждащи се явления. Мисля, че причината за това е, че въпреки че сме свикнали да ги свързваме главно с културата в тесния смисъл на понятието, те съвсем не могат да бъдат сведени само до нея. Тоест в социалната, в политическата, в ежедневно-битийната среда, ако щете, винаги е възможно да се намерят провокации, които да отключат „настроения за модернизъм“. (А рестриктивното свеждане на модернизма само до „чистата култура“ е доста вероятно да е феномен на едно отношение в културни среди, в които модернистичните течения подлежат на идеологическо заклеяване, например в Русия, в България – там, където се е налагало значимостта им на социално-политически явления да бъде ограничена, игнорирана.)

Всъщност именно социалните и политическите мотиви най-често стоят в основата на всяко модернистично избухване. Така стигам до ключовите думи: смърт – модерно – възраждане. И до уточнението, че модернизмите са възродими преди всичко заради социално-политическия си, наред с културния, интегритет, че те имат комплексно измерение. Затова периодично се появяват като тип културно съзнание, като национално движение, като модерност с множествено измерение.

## ЛИТЕРАТУРА

Vermeulen 2010: *Vermeulen, T., R. Akker. Notes on Metamodernism. – Journal of Aesthetics and Culture, Vol. 2.*

Бар 1996: *Бар, Х. Преодоляване на натурализма. – Веселият Апокалипсис. Естетика и литература на виенския fin de siècle. Пловдив (Bar 1996: Bar, H. Preodolyavane na naturalizma. – Veseliyat Apokalipsis. Estetika i literature na vienskiya fin de siècle. Plovdiv).*

---

<sup>1</sup> „В моето начало е моят край“ (срв. с афоризма на Мария Стюарт: „В моя край е моето начало“). Цитатът е от „Ийст Коукър“ – втория от Четирите квартета на Т. С. Елиът, кръстен по името на селото в графство Съмърсет, Югозападна Англия, където предците на поета са живели до XVII в., когато емигрират в Америка.