

Тоталитаризмът и моделирането на литературната история (модернизъмът и неговите интерпертации)

Елка Димитрова

Ще представя накратко една своя идея, отнасяща се всъщност за мисленото върху българския модернизъм. Правя го с ясното съзнание, че донякъде ще изляза от общия контекст, доколкото проблемите, които ще поставя, клонят към по-друг фокус. Струва ми се важно обаче проблемът за тоталитарната култура, за нейните вътрешни репресивни механизми – в цялата им понякога губеща се от погледа съставност, да бъде изведен до едно ниво, което не винаги се отчленява лесно „на пръв поглед“. А именно – до нивото, на което се мисли не само за репресирани текстове и автори, но и за репресиран прочит на литературната история, дори нещо по-драстично – за репресирана, насилствено изменена литературна история – чрез интервенция в самата технология на нейното ставане.

Известна е ултимативната тяга на тоталитарната култура да преправя историята – да редуцира, интерпертира, преподрежда и преоценява факти, често до степен на неузнаваемост, – с цел да ги подчини на своя канон. В това отношение всъщност тя среща достоен обект в лицето на модернизма (ако, прескачайки редица уговорки и компромиси, приемем, че той наистина има *едно* лице). За самия модернизъм всъщност са много присъщи именно подобни техники на редуциране, изкривена интерпертация, преподреждане и преоценяване на фактите. Нещо повече – той също извършва тези културни операции със съзнанието за единственост, върховна ценност и безалтернативност. Известно е, че дори най-ефимерни негови направления самозаявяват себе си сякаш през трупа на всичко останало – отричайки всичко, за да бъдат възможни те самите. Така че противопоставянето тоталитаризъм – модернизъм в много отношения има огледален ефект.

В модернистичния „тоталитаризъм“ обаче има едно нещо, което го прави несравним със социополитическия. И това е неговото съзнание за свобода. Освен че е лайтмотив на повечето идеологически текстове на модернизма, свободата (често преливаща в активната форма „освобождение“) е и негов реален битиен модус. Това различие е естествено в контекста на по-голямата разлика между социално-политическа система и интелектуално-културно явление. То обаче става една от съществените причини за особеното неудобство на модернизма в ситуацията на тоталитарната култура. Не понасяйки в системата си друга идеология – особено с

аналогична на своята претенция за единствена меродавност – тоталитарната култура на „въплътения в реалност“ комунизъм отявлено агресивно жестикулира именно срещу онези образи, които по нещо напомнят на нея самата, носейки същевременно „враждебни“ съдържания. Те впрочем имат сходна генеалогия – зараждат се в духа на същото време и социокултурни трансформации. Тук само ще припомня вече класическото за левите критици на модернизма разчитане на Марксовия „Комунистически манифест“ като първи модернистичен манифест – и то не само по силата на неговия патос за промяна, но и поради самата му апокалиптично-есхатологична образност. На тази връзка е посветена например една концептуална част от книгата на Маршал Бърман „Всичко твърдо се разтапя във въздуха“.¹

* * *

Работейки върху проблематиката на българския модернизъм, изследователят не може да заобиколи мощта на срива в критическото мислене за модернизма – срив, който настъпва от средата на 40-те години на миналия век нататък. Този срив – ще се опитам да го определя много общо – има своите параметри в две основни посоки. Едната е отявлено оценъчна. Става дума за мисленето на модернизма като „лошо“ явление в културата и за произтичащите от това мислене механизми на интерпретация, клонящи към едно постъпателно обезначаване. Според тях на модернизма е предопределена съдбата да отмре в собствената си нереалистичност и излишност – да изчезне като просто ненужен или „да преодолее“ себе си – участ, която не е много различна. Тук бих напомнила обзора, който Б. Пенчев прави в началото на книгата си „Българският модернизъм: моделирането на Аза“, и то особено акцента върху „функцията на „индивидуализма“ [понятие, което до голяма степен замества модернизма] в доминиращите реторически стратегии на българската критика от края на 20-те до 60-те години“ „да се появи в литературно-историческата или критическа постройка, за да разкаже историята на собственото си неизбежно преодоляване“². Бойко Пенчев подчертава, че това са процеси на интерпретация, започнали много преди 40-те години. Но това, което за мен е важно, е превръщането им в единствена безусловна, диктаторска гледна точка от 1944 г. Другата посока, в която рефлектира срывът на мисленето за модернизма, е тази на конструиране на ретроспективното мислене за него

¹ Berman, M. All That Is Solid Melts into Air. The Experience of Modernity. – N.Y. : Simon & Schuster, 1982. (Самото заглавие на книгата цитира Манифеста. В превода на български този пасаж е даден като „Всичко съсловно и застояло се изпарява“, цит. по: Маркс, К., Фр. Енгелс. Комунистически манифест. // Маркс, К., Фр. Енгелс. Избрани произведения. – С. : Партиздат, 1984. Т. 1, с. 99.)

² Пенчев, Б. Българският модернизъм: моделирането на Аза. – С. : Университетско издателство Св. Климент Охридски, 2003, с. 11.

– като схема, оголена от аксиологичността си. Това е пътят, по който се създават наличията и липсите в литературната история на модернизма и пътят, по който той се представя, за да се получи един хронологически или поетически, жанрово или идеологически доминиран конструкт.

Кое ме накара да се замисля над тези очевидности? – Един не дотам очевиден факт, като връзката между очевидните явления и скритата зад тях фактология, струва ми се, е симптоматична за начините, по които държавно-политическият тоталитаризъм прониква и действа в културата. А именно – първоначално тръгнах от факта, че в българската критическа традиция много по-малко, отколкото в световната, модернизмът се представя през своята идеологическа доминанта. Струва ми се, че в интерпретациите на българското литературознание пространството на модернизма като идеология се оказва преднамерено недоуплътнено. Той бива мислен повече като период, отколкото в своята есенциалност, което би го разтеглило назад и напред във времето. И това е процес, отчетливо фиксиран от тоталитаризма насам.

Например в класификацията на принципите, през които се чете модернизмът в световното литературознание, Питър Чайлдс съпоставя идеологическия, поетическия, хронологическия и жанровия като едва ли не равностойни. Артър Данто говори за нагласа за модернизмът, за модернистично светоусещане в наше време. Кърмоуд отделя „палеомодернизъм“ и „неомодернизъм“. У нас обаче от 40-те години доминира един хронологизиращ подход към представяне на явлението.

Всъщност преди 1944 собствените интерпретации на българския модернизмът съвсем не клонят към херметизирането му под доминантата на историческо явление.

Станалото традиция хронологизиране на явлението като че ли е един от най-сигурните подстъпи към безопасното му изолиране в един затворен исторически период и в един ограничен и неизменяем кръг автори и текстове, както и към създаването на един догмат за модернизма, дело практически на поредица немодернистички интерпретации, и което е по-опасно – на интерпретации, които често не го разбират или не желаят да го разберат. Парадоксалното е, че самите автори на модернизма схващат себе си в една много, да не кажа безкрайно, отворена парадигма. Доколкото почти правило е новото за първите десетилетия на XX век течение да бъде огласявано като идентично на изкуството въобще, този парадокс всъщност се оказва закономерност. Неговата парадоксалност се изявява по-късно, когато чуждите на модернистичния патос интерпретатори започват да отнемат от течението негови насъщни елементи – в търсене на някаква негова нормализация и опровержение. В своите собствени очи писателите от „Мисъл“ са преки наследници на Ботев и връстници на далечната бъдещност; Гео Милев се чувства родственик на прачовека Адам и на неговото безбожно и безгосподарно превъплъщение в модерната душа, а също и на Данте и Франсоа Вийон, Едгар По, Жерар де Нервал, Бодлер, Верлен, на Рихард Демел и Емил Верхарн. Иван Грозев с лекота открива модерния съвременник в мистиката

на древноиндийския епос. Людмил Стоянов на свой ред напишва „златната жила“ от Христо Ботев, през Пенчо Славейков, Пейо Яворов, Теодор Траянов. И всичко това е Изкуството – единственото възможно и различно от всичко наскоро отминало и наблизко съществуващо. Известен факт е модернистичната непримиримост към непосредствените предходници и съвременните „съперници“, дори към близките следовници, но цялото друго изкуство се оказва поле за свободен полет на асоциации и литературно-историческа фантазия. Тази отвореност, която често заема генеалогични образи, заедно с иманентната динамика на течението, допълнително усложнява задачите на критическата интерпретация.

Позволявайки си едно кратко схематизиране, бих очертала следното обобщено гледище. Световното литературознание, най-общо, се впуска поне в четири твърде различни посоки на изследване на модернизма, доминиращи съответно като хронологическа, идеологическа, поетическа, жанрова.

Тези типове интерпретация – и в своята разнородност и единичност, и в своята съвкупност – не само не са чужди и на българското литературознание, те до голяма степен характеризират модернистичната актуалност. Това е факт, който говори за важноста им за самите модернисти, за насъщността им в процеса на модернистичното самоосъзнаване и за наложителността им в модернистичния разказ на собствената история. Интересното при това е, че в идеологическото синхронизиране на писатели, принадлежащи на различни участъци от литературната диахрония – тоест в идейната преподредба на хронологическата последователност – централно място заема фигурата на Ботев, мислен като българския гений, извънвременния, несвоевременния. Важноста на Ботевата фигура в самоопределянето и в процесите на духовно разпознаване и отъждествяване на българските модернисти до голяма степен е факт, говорещ достатъчно за самия себе си. Гениалността (с модуси: идеализъм, радикализъм, несвоевременност, неразбраност, трагизъм), ирационалността, мистицизмът, баладичността (на жанрово и поетическо ниво) не случайно се оказват търсени и откривани аналогии с, общо взето, единствения доброволно припознаван национален предтеча на модернистите. Така например д-р Кръстев в книгата си „Христо Ботйов – П. П. Славейков – П. Тодоров – П. К. Яворов“ (1917) вижда Ботев като първи протагонист на българския модернизъм, изявен вече представително в литературните хипостази на Пенчо Славейков, Петко Тодоров и Пейо Яворов. Подобен интерпертативен ход прави, макар и по-малко охотно и не толкова възторжено, и Пенчо Славейков, който в „Българската поезия. Преди“ обобщава, че ако модернистите у нас наследяват някого, това е Ботев. „От поетите на миналото, Ботйов е най-свиден нам, че той стои най-близко до нашата душа.“³ Към този патос се присъединява и И. Андрейчин, по късно – и Гео Милев, и Людмил Стоянов.

³ Славейков, П. П. Българската поезия. Преди. Сега. Цитатът е по: Славейков, П. П. Събрани съчинения. – С. : Български писател. 1959, т. 5, с. 173.

Самоосъзнаването на българския модернизъм през Ботев би могло само по себе си да разкрие редица недоизказаности на собственото концептуализиране – и в идеологически, и в поетически план. Но не трябва да забравяме, това е само една от линиите на мащабната модернистична самоидентификация. В теоретизиращите текстове на редица български модернисти присъстват явни оглеждания в световната традиция от античността до тяхното съвремие, директни аналогии с феномени от различни епохи и култури.

Следмодернистичната интерпретация – онази, която четем в текстовете на Вл. Василев и Г. Цанев например и която впрочем е явно лишена от патоса на модернистичното битие и предсказва завихрящата се антимодернистична критика, – вече видимо свива мащабите на културно проектиране през десетилетия и столетия, силно редуцира търсенето на идеологически, поетически, жанрови идентификационни аналогии отвъд хронологията на явлението модернизъм.

В прочитите от 40-те години нататък тези хоризонти на мислене почти изчезват. Разбира се, вещи тълкувания на идеологията на модернизма са правени и след 40-те, като например тези на Р. Ликова и С. Хаджикосев. Новаторски и антиконформистки интерпретации, при това със смело прекрояване на традиционната терминология, възникват наново още през 70-те години. Например Св. Игов в книгата си „Високо при извора“ (1974) развива теорията за „жанровите пулсации“, която обема явления като символизма, индивидуализма, парнасизма под общия знаменател на повишения лиризм и понижения обективно-социален патос.⁴ Съществува и отчетлива тенденция модернизмът да се набелязва като феномен през поетическите си характеристики. Например едва ли има автор, пропуснал да акцентира върху антимиетизма и антитрадиционализма като същностни негови характеристики (от Р. Ликова, Ст. Каролев, Ст. Илиев, С. Хаджикосев до Св. Игов, Цветанка Атанасова, Е. Сугарев, Ал. Йорданов, Нина Илиева, Бойко Пенчев).

Особено осезаемо е раздвижването в интерпретацията на модернистичните идеи в един период, започващ от средата на 80-те години, когато излизат „На Острова на блажените“ като сложен израз на българския литературен персонализъм“ в „Социални стилове, критически сюжети“ на М. Неделчев (1987) и „Въведение в изучаването на новата българска литература“ на Т. Жечев (1988). Тогава се подготвят, а впоследствие и появяват текстове, вживяващи се в идеологията на модернизма, като: „Българският експресионизъм“ (1988) (според мен – апогей в този подход) и встъпителната студия към съчиненията на Николай Райнов (1989) на Е. Сугарев; „Един от „забравените“ (встъпителната студия към тома съчинения на Димо Кьорчев) (1992) и „Своечуждият модернизъм“ (1993) на А. Йорданов.

⁴Игов, Св. Към нов социален роман. // Игов, Св. Високо при извора. – С., 1974.

В хода на това изложение трябва да се отбележат и съвременните интерпретации на автори като Бисера Дакова и Пламен Антоу, оставящи се поетиката да ги води отвъд хронологията.

Но в България така и не може да става дума за свободно преподаване на разказа за модернизма *само* според неговите есенциални белези. Тоест явлението винаги се мисли хронологически обрaмчено, като върху тази хронология се надграждат собствено идеологическите и поетическите специфики, а канонът не се отваря. (За сравнение – нека отново привлече теоретизациите, събрани от П. Чайлдс, според които в канона на модернизма влизат редица автори поради своята идеологическа адекватност на явлението, не поради комбинацията от нея и културно-историческата им принадлежност към „епохата на модернизма“ или поради резонанса главно с неговите поетически критерии.⁵)

Много е вероятно замлъкването на идеологическия прочит при едно дистанцирано във времето литературознание (от което именно се очаква да представи „обективната“ мяра за явлението), т. е. при следмодернистичната критика, да се дължи на простия факт на онова някогашно тоталитарно пречупване и преформатиране, според което, ако все някак се е налагало модернизмът да бъде допуснат от идеологията на социалистическия реализъм в анализите на литературната история, на него сам по себе си, подразбира се, не би могло да му се отреди по-едромасабна значимост, по-съществена идеологическа осмисленост. Така възможна, и струва ми се – убедителна, линия на изследване на проблема би могло да се търси по посока на тезата, че фрагментирайки една алтернативна идеология, тоталитаристичната гледна точка я елиминира именно като идеологическа алтернатива; тоест че теоретическото редуциране на *въпроса за модернизма* от страна на следмодернистичната критика до голяма степен е и отражение на нейната собствена тоталитарна тяга или на вече наложена тотална цензура, концептуално направляваща и ограничаваща дори дисидентските критически прояви. Така хронологизирането в конкретния национален контекст се оказва, общо взето, единственият модус на просъществуване на модернизма като факт в литературната ни история.

⁵ Childs, P. *Modernism*. – London : Routledge, 2000.