

СТИХОСБИРКАТА *ИСТЕРИЧНИ ВЕЕРИ* И ПРЕДГОВОРЪТ НА ТЕОДОР ЧАКЪРМОВ

Асист. Олга Савеска

Белградски университет (Сърбия)

Резюме. Най-известната стихосбирка на ямболския поет Теодор Драганов *Истерични веери* заслужава да бъде предмет на по-широк научен интерес. Настоящата статия има за цел да насочи читателя към функционалните и прагматични характеристики на нейния предговор, написан от поета Теодор Чакърмов. В текста се анализират манифестната и интерпретационна функция на предговора. Посвещава се внимание на мястото на стихосбирката в контекста на както българския, така и европейския авангард. Текстът ще отговори на въпросите кои и какви са влиянията върху автора на предговора и автора на основния текст, какво е тяхното естетично мислене, каква е „подходящата“ читателска публика за стихосбирката и кои особености на предговора и стихосбирката ги правят подходящи за анализ в интернационален контекст.

Ключови думи: предговор; „Истерични веери“; експресионизъм; авангард

Стихосбирката *Истерични веери* на ямболския поет Теодор Драганов е една от по-рядко коментираните български литературни прояви от двадесетте години на XX век, но тя заслужава по-изчерпателен анализ от страна на литературоведите, защото представлява единствено официално издание на краткотрайното прогресивно ямболско авангардно списание *Crescendo*, излизало през 1922 г. Списанието се застъпва за идеите и творчеството на едноименната група писатели, поети, художници, преводачи, както и на техните български и международни сътрудници и съмишленици. Освен материалите публикувани в него, стихосбирката на Теодор Драганов, рекламирана в *Crescendo*, е единственото литературно издание от периода, когато групата и списанието са активни, което може да свидетелства за поетиката и доминантната естетика сред поетите на *Crescendo*. Поезията на Теодор Драганов се публикува във всеки брой от списанието на ямболската група – както в последния брой на *Лебед*, така и във всички броеве на *Crescendo*, където поетът е един от тримата редактори. Другите двама са Кирил Кръстев, подписан на една картичка до Гео Милев като председател на групата, и великолепният художник Иван Милев. Чрез по-задълбочен анализ на стихосбирката *Истерични веери* може да се определят по-ясно специфич-

ните особености, закономерности и същността на тогавашната художествена практика на ямболската група. Кирил Кръстев в манифестите си полага теоретичната основа на естетичните търсения на групата. Стихосбирката може да засвидетелства за това дали художествената практика следва, изпреварва или тепърва започва да догонва теорията, посочена в манифестите и критическия отдел на списанието.

В книгата *Истерични веери* фигурират двамата главни поети от ямболската група: Теодор Драганов, като автор на стихотворенията, и Теодор Чакърмов, като автор на предговора, който е предмет на това проучване. Теодор Драганов още със самото заглавие на стихосбирката изпраща недвусмислено послание към обществеността: в него той обявява война на тогава преобладаващата, „изтощена“ естетика на символизма, защото *Crescendo* и художниците около него откриват пътища към една нова естетика, ново изкуство, „нови хоризонти“. На естетично ниво поетът откъсва ветрилото от метафоричните ръце на символизма – то е един от елементите на предметния му свят, и го зарежда с насилствения емоционален заряд на поетиката на експресионизма, където писъците и хистерията често са централни мотиви, извикани на литературен план много по-рано от влиянието на готическата литература и творчеството на Едгар Алан По, а на изобразителен план от картините и графиките на Едвард Мунк.

Голяма част от тези влияния навлизат в България благодарение на Гео Милев. Той създава, превежда и публикува важни за световната литература произведения, неговите публикации покриват почти изцяло авангардната култура, той прави сказки из цяла България, преподавайки най-вече за експресионизма и новото изкуство, режисира, рисува, организира изложби и пр. Особено голям принос прави в областта на теорията на изкуството със своите манифести, статии и критически текстове. Той е представител и дистрибутор на важното авангардно списание *Дер Щурм*, към което е абониран Кирил Кръстев. Списание *Везни* вдъхновява Кирил Кръстев, Теодор Драганов и останалите членове на ямболската група да основат своето авангардно списание *Crescendo*. Материалите, публикувани във *Везни* и стихосбирката *Жестокият пръстен*, чието влияние е очевидно в *Истерични веери*, внасят „шок, стрес, преврат“ в естетическото им мислене (Krastev 1988, 35). Така групата от Ямбол за пръв път застава „фронтално с истинското модерно изкуство“, застъпвано най-вече в текстовете на Гео Милев, Чавдар Мутафов и Сирак Скитник, в преводните материали и в репродукциите на Мунк, Шагал, Кандински, Кокошка и други художници (Ibid.). Благодарение на международните културни и художествени контакти на Гео Милев, специално с немските експресионисти, руските авангардни художници и югославските зенитисти, дейността на Гео Милев се свързва не само с навлизането на модерното изкуство в България, а и с възможността българското модерно изкуство да присъства в международен контекст. Приятелството и сътрудничеството между Гео Милев и Любомир Милич прави художника на

Crescendo, Мирчо Качулев, един от тримата български художници, заедно със скулпторката Анна Балсамаджиева-Парвис и художника Иван Бояджиев, участници в Първата *Зенитова* изложба на новото изкуство през 1924 г. В Белград техните произведения са показани заедно с картини на Робер Делоне, Албер Глез, Ласло Мохоли Наги, Александър Архипенко, Василий Кандински, Ел Лисицки и др. Казаното досега в общи черти представлява културно-художествения контекст, в който се появяват стихосбирката *Истерични веери* и нейният предговор.

В теоретичен план предговорът представлява перитекст, който опосредства книгата за читателя. Той е лиминално устройство в паратекстуалната рамка на печатния текст – „праг“, на който читателят взема решение дали ще „влезе“ в текста или ще се откаже от интеракцията си с него. Предговорът е не само трансцендентна категория, а и „привилегировано място на прагматика и стратегия, на въздействие върху публиката“, което е „в службата на по-добрата рецепция на текста и неговия по-адекватен прочит“ (Genette 1997, 2). Това е само една от задачите, които Чакърмов предприема в своя текст, но въпросният предговор изпълнява и други функции. Какви са те се определя спрямо вида на предговора. В случая, говорим за алографски паратекст, тоест за предговор, който не е написан от автора на художествения текст, а от друг автор. В настоящия текст се разглеждат онези особености, които определят статуса на паратекстуалното съобщение. Особено внимание се отделя на функционалните му характеристики, тоест кои функции перитекстът цели да изпълни, както и на прагматичните, тоест определянето на адресата и анализ на комуникацията, която се осъществява между изпращач – адресат.

Предговорът на *Истерични веери* притежава две основни функционални характеристики. На първо място, в него Чакърмов аргументира по-широка кауза от самия литературен жанр и дава оценка за състоянието на изкуството. Той не само формира рамка за основния текст, а същевременно насочва вниманието на читателя към „нови хоризонти“ в изкуството и го убеждава в необходимостта от нова естетика и нов стил. Новото, оригинално творчество се постига чрез „вътрешния израз – уловен, превъплотен от умела ръка“. Тук се проявява една от основните функции на този предговор: излизайки извън сферата на поезията и на конкретното произведение, текстът на Чакърмов говори за взаимоотношението между живота и изкуството, и поема функцията на авангарден манифест. Предговорът съвсем „съзнателно“ изпълнява тази функция на манифест, който прокламира изкуството на експресионизма, но съдържа и някои елементи, присъщи на поетиката на дадаизма.

Според френския литературен теоретик Жерар Женет „критическото и теоретичното измерение на алографския предговор ясно го насочва към границата, която разделя (или по-скоро към липсата на граница, която да не разделя рязко) паратекст от метатекст и, по-конкретно, предговор от критическо есе“

(1997, 270). Такъв е случаят и с предговора на *Истерични веери*, в който такава граница едва ли може да се определи, защото функциите му постоянно се преплитат. Теодор Чакърмов дава информация на читателя за контекста, в който се появява стихосбирката, и демонстрира манифестно прокламираната нова естетика. Цитирайки някои от стиховете на Теодор Драганов, Чакърмов обосновава какво и кои обстоятелства ги извикват към живот и дава собствена оценка за тях. Метафоричността и субективността на дадения в предговора анализ са особеностите, които го доближават до жанра на есето. По този начин Чакърмов в текста си осъществява и една от най-важните функции на предговорите – интерпретацията.

Прагматичните характеристики на предговора откриват намеренията както на автора на стихосбирката, така и на автора на предговора. Чакърмов стратегически и провокативно, атакувайки някои от проявите на епигонство и морално лицемерие, показва как трябва да се чете и възприеме основния текст на стихосбирката, тоест извършва влияние върху читателя и му предоставя нужната информация за правилен прочит на произведението. Също така, той използва предговора внимателно, стратегически, за да определи коя или по-скоро каква е „подходящата“ публика за стихотворенията на Теодор Драганов.

Теодор Чакърмов първо пише за еволюцията на изкуството, чийто път е визуализиран като движение на „конусовидни спирали“. Още в първото изречение авторът на перитекста се възползва от възможността да изпълни по-всеобхватна мисия от онова, което обикновено се очаква от един предговор. Той решава да излезе от рамките на дискурса за поетическото изкуство и да говори за изкуството и за живота, като цяло. Движението на „конусовидната спирала“ е нагоре, към „върха“, а „последните стъпки при всеки връх“ са „шметни“. Това може да накара онези, които не разбират движенията на епохата, да сметнат, че достигането на върха напомня на или подразбира някакъв вид „падение“. Чакърмов веднага прави опит да разувери читателя и да му покаже, че на върха, вместо падение, се появяват „нови хоризонти“. Метафоричността, провокативният тон и акцентирането върху „новото“ (нови хоризонти, ново време, ново изкуство, нов стил, нов човек, нов дух и т.н.) са някои най-често срещаните особености на авангардните манифести.

Вече споменахме, че в предговора се прокламират естетиката и поетиката на експресионизма. Въпреки факта, че това не е казано експлицитно, съвкупността от предоставената ни информация съдържа почти всички специфични черти на изкуството и естетиката на експресионизма. Теодор Чакърмов, на първо място, коментира неговата антимиметичност и прокламира, че „външният израз е заблуда – без вниманието на импулса“. Експресионистите, както и авангардистите, като цяло, са против академичното изкуство – вместо точна репродукция на реалността или на природата, те предпочитат антимиметично изкуство и абсолютна творческа свобода. В своите произведения създават един нов, авто-

номичен свят, в който интуитивно и „импулсивно“ изливат художественото си съзнание. За експресионистите художественото произведение не подражава на природата, защото стои наравно с нея. Смисълът на творбата не е да възпроизвежда, а да се доближи до самата същност на нещата, до „скритото лице на нещата“. За Василий Кандински формата на произведението е определена от принципа на „вътрешната си необходимост“, което според него е единственият непроменяем закон в изкуството (2003). Гео Милев прокламира сходна идея през 1920 г. в манифеста си *Небето*, публикуван във *Везни*: „Аз хвърля Света в Безвъздушното небе; във Вечността“, където изчезва „всичко реално“, за да „остане душата на предмета, предметът одухотворен“. Според Гео Милев, когато изкуството е творение на духа, то престава да бъде „реална форма, реален образ“ и се превръща в „художествена форма, символ“. И Теодор Чакърмов акцентира върху значителността на символите, но преди да отдели внимание на смисъла на тяхното разкриване, той, както е типично за манифестите, контекстуализира съвременното изкуство чрез опозициите „днес/сега:някога“ и „старо изкуство:ново изкуство“ и определя неговите естетика и цели. На това място поетът пише за тенденцията към примитива в изкуството, която в голяма степен присъства в експресионизма. Според Теодор Чакърмов „днес живеем живота на древността“, което включва „стремеж към опростяването в изкуството“. Целта на този стремеж е „разкриването на всеки символ, който срещаме по своя път“. Онези, които разкриват „нашия живот“ са „смели духове“, а животът е нещо, което човек носи като „спяща култура“. Първите идеи, изразени в предговора, са силно заредени с някои от естетичните и философски елементи на експресионизма, които би трябвало да се разгледат по-внимателно. „Животът на древността“ е свързан с древното изкуство и изкуството на примитива, които от началото на XX век вдъхновяват модерните художници да „забравят“ всичко, което са научили, за да развият принципите на свободното творчество чрез интуитивна „игра“ с художествените материал и форма, както и чрез своеобразен синтез на изкуствата. За същата кауза се застъпва и Кирил Кръстев, когато в дадаистичния манифест *Неблагодарност* възкликва, че поезията е игра.

В експресионизма примитивът е издигнат до нивото на култ. Гео Милев, почитател на древното, примитивното, африканското и азиатското изкуство, за което свидетелстват многобройни репродукции и статии в списание и алманах *Везни*, по сведения на Кирил Кръстев, говори за „здрав и първичен народ“, „мечтае и ратува за една сурова, мъжествена естетика и литература“ и възнамерява да основе „школа на, варваризъм в изкуството“ (Krastev 1988, 86), автентичен български вариант на модерното изкуство. Подобна идея за варваризъм в изкуството, придружена от антиевропейски тенденции, се появява и на регионален план – в Югославия. Любомир Милич, поет и редактор на списание *Зенит*, както и един от важните сътрудници и съмишленици на Гео Милев, провъзгласява в *Манифест на зенитизма*:

„Затвори врати, Западна – Северна – Централна Европо –
И д в а т В а р в а р и т е!

Затвори, затвори, но

ние пак ще влезем.

Ние сме деца на пожар и огън – ние носим душата на Ч о в е к а.“

На ужасите и травмата на войната художниците се съпротивляват със силен дух и с война за нова естетика, хуманизъм, свободно и автентично изкуство. Метафоричният образ Варваро-гений, създаден от Миич, в себе си носи потенциал да възстанови „болната“ Европа със здравата сила на балканския си характер (дух) и с автентично и свободно творчество.

Наталия Гончарова през 1913 г. в *Предисловие к каталогу выставки* подобно се „отърсва от праха на Запада“, който според нея е „изтощен“ (2003). Обаче Гончарова забелязва, че Запад ѝ е показал нещо важно: „всичко което има в себе си – идва от Изтока“. Това е причината тя да изтъква значението на пещерното изкуство – „утрото на изкуството“, изкуството на Африка, Китай, Япония, Индия, Египет, Австралия и азиатските острови, на Азтеците и др., както и на родното изкуство. Художничката тръгва по нов път в изкуството и прокламира:

„Къде ако не от Изтока черпят своето вдъхновение всички онези западни майстори, от които толкова дълго сме учили, а основното не сме научили: да не подражаваме глупаво и да не търсим своята индивидуалност, а да създаваме художествени произведения преди всичко и да знаем, че изворът, от който Запад се снабдява е Изтокът и ние самите“ (2003).

През 1920 г. в Критичен преглед в книжка 6 на *Везни* Гео Милев пише, че Наталия Гончарова следва стъпките на Василий Кандински, който за Милев е „епоха в модерната живопис“. Българският експресионист смята, че Кандински е преминал по „един ослепително логичен път (...) всички степени в последователното развитие на основния принцип на всяко изкуство: простотата“. И Кирил Кръстев прокламира подобна идея в манифест *Неблагодарност*, публикуван в последния брой на списание *Лебед*: „да почнем отново; да измислим нещо ново: просто за себе си в тая си новост – и съвършено в тая своя простота“... Това е контекстът, в който Теодор Чакърмов говори за стремеж към „опростяването в изкуството“, а този стремеж директно съответства на идеята за „живота на древността“. За това по-подробно и аргументирано пише Сирак Скитник през 1923 г. в манифест *Тайната на примитива*, публикуван в списание *Златорог*. Сливенският художник, също като ямболския поет, се застъпва за „освобождение от външната форма“, защото само така изкуството спира да бъде „украза“. За него всяко голямо произведение на изкуството е примитив, а опростяването е приобщаване към „първичността на неизменната Земя“, тоест към „живота на древността“. В манифеста си Сирак Скитник дава конкретен пример и пише за заминаването на Пол Гоген за Таити, където той успява „чрез

примитива на живота да дойде до примитива в изкуството“. Така френският художник постига целта си: „да възвърне първоначалното на линията и баграта, което неговите европейски събратя бяха убили“.

Според Теодор Чакърмов в древността на „глина, камък и папирус“ са писани „дълбоки разяснения на символите, които срещаме на всяка стъпка“. Това е основата на тенденцията към опростяване в изкуството и на стремежа към древността. За Чакърмов разкриването на символи е важна част от самия живот, то е самият ни живот. Идентична мисъл изразява и латвийският художник Владимир Марков още през 1912 г. в манифест *Принципи на новото изкуство*: символът е „самият живот в най-чистата си форма, концентриран живот“ (2003). На философски план, фокусът върху разкриването на символите е във връзка с модернизирана версия на доктрините на Кант, която „търси методи, с чиято помощ да направи мислещия човек способен да проникне в същността на реалността, благодарение на емпирични феномени като символи, шифри и знаци“ (Vajda 2011). Животът е неразривно свързан с проникването в значението на символите, които от своя страна се равняват на живота, а според Чакърмов човек носи живота като „спяща култура“. Това словосъчетание изтъква значимостта на подсъзнанието и влиянието на Фройдовата психоанализа, която е насочена към „‘по-дълбокото‘ ниво на душата; от съзнанието към подсъзнанието, от ‘видимата‘ повърхност на човешката психика към по-тъмните ѝ области“ (Vajda 2011). Символите са проекция на духовните състояния, която по-скоро е насочена към колективната или метафизичната сфера и е свързана с универсализиращото понятие на Юнг за колективното несъзнателно (Weisstein 2011).

На въпроса *кой* е способен да разкрие символите, тоест нашия живот, Теодор Чакърмов отговаря, че това са „смели духове“ – „малцина, които проумяват тайния път на хорските сърца – унесени в пътя на свише прозрение“. Поетът определя творчеството на Теодор Драганов като „странни постижения в кръга на духа“, „слова на силен дух, който вижда своите следи в късния белег на ранна полунощ“. Върху вътрешно присъщите способности и сила на духа се крепи принципът на свободното творчество: „изворът на случайната красота може да се крие не само в слепите, чужди, съвсем външни фактори, а и в най-скритите кътове на човешката душа, в несъзнателните движения на мисълта и ръката на художника“ (Markov 2003). Затова и зенитистите, които носят „душата на Човека“, искат да покажат своето „вътрешно лице“ (Micić 1991, 6).

За Василий Кандински „красиво е само онова произведение, чиято форма съвсем съответства на неговото вътрешно съдържание“, а „формата е материалният израз на абстрактното съдържание“, на вътрешния елемент (2003). Една година по-късно, в трактата *За духовното в изкуството*, той пише за духовната революция в естетическото мислене, подпомогната от „силната ръка“ на Фридрих Ницше. Когато според Кандински основите на религията, науката и морала са разклатени и когато има опасност външните опори да се разпаднат,

човек обръща поглед отвън към себе си. „Литературата, музиката и изкуството са първите и най-чувствителни сфери, в които се усеща тази духовна революция“ (2009, 44). В противовес на детерминистичния свят на материята, Ницше подчертава творческата сила на духа и дава свобода на волята (Vajda 2011). Методологическата основа на тази характеристика е принципът на художествената воля (*Kunstwollen*), термин, популяризиран от немския философ и теоретик на изкуството Вилхелм Ворингер (Ibid.). Във Франция Анри Бергсон търси източника на истинското познание в неемпиричното, в *интуицията* и „зад ‚привидните‘ контексти на реалността, той открива нещо по-дълбоко, творческа жизненост (*élan vital*)“ (Vajda 2011). При Чакърмов същата идея е формулирана като вътрешен, интуитивен израз, „уловен, превъплотен от умела ръка“.

За кого е предназначен този интуитивен израз? Каква е публиката, която ще успее да постигне „правилен“ прочит на литературното произведение? Теодор Чакърмов още в първите абзаци изпълнява тази прагматична характеристика на предговора, определяйки стихотворенията на Теодор Драганов като „творба за малцина“. Те са за онези читатели, които „са минали тайните пътеки на откровението“. В тях истински могат да проникнат само тези, които „виждат, чуват и усещат“, те са единствените, които могат да „почувствуват глъбината на светлите трели – родени в самота“. Накрая Чакърмов добавя и дадаистичен елемент, обявявайки, че стихотворенията на Теодор Драганов са като „дар за всеки, който чувства злъчната гавра на своя живот“.

След добре изпълнените манифестна функционална и прагматична характеристика, които се преплитат и си взаимодействат, Теодор Чакърмов се посвещава на интерпретация на стиховете – другата важна функционална характеристика на този предговор. Също така, Чакърмов се възползва от възможността да предостави на читателя информация за автора на стихосбирката, както и за обстоятелствата, които пораждат неговия интуитивен израз. Тук авторът на предговора си позволява и няколко дълбоко похвални слова, което не е учудващо, имайки предвид, че двамата поети са приятели и сътрудници, че са съмишленици и се уважават. Теодор Чакърмов изпълнява важна и сложна задача преди въобще да е заговорил за даденото литературно произведение, но когато споменава основния текст за пръв път, той го прави категорично, метафорично и ефектно:

„*Истерични веери* е тайно съчетание на слова, които ни водят в неznайни страни, където минават мъртви процесии и живеят чудни форми, неподатливи за нашия език. Звучни акорди ромонят у нас.“

Въпреки че подходът на Теодор Чакърмов е главно тематичен, което на теоретично ниво е един от най-подходящите подходи за анализ на експресионистката литература (Weisstein 2011), поетът на много места използва аналогии с другите изкуства, предимно с музиката и живописата. Музикалното начало, наследено от символизма, и аналогияте с другите изкуства са характерни за авангардната култура, като цяло, където един от основните принципи е синтезът

на изкуствата, за което и свидетелстват бройни печатни документи, например списанията *Везни*, *Дер Щурм*, *Ма* и *Зенит* и алманаха *Синият конник*, в които са поместени литературни произведения, репродукции на картини и графики, но и на цели музикални произведения и т.н. И не само това, в авангардния унес на художниците аналогите често излизат от сферата на изкуството. Така например руските футуристи смятат, че в изкуството е нужна теория аналогична на Айнщайновата теория на относителността и се стремят да обединят поезията и науката. Те задават въпроси като, например, дали корените на думите могат да се делят като атоми и пр.

В предговора за *Истерични веери* обаче не съществуват нито възможност нито нужда Теодор Чакърмов да се отнесе толкова далече – той предимно използва аналогите с другите изкуства, за да приближи творчеството на Драганов до читателя и да му посочи неговата стойност и универсалност. В онзи читател, който „вижда, чува и усеща“, „ще отекне тайният шепот на сянката ни: Самотността“ – един от основните мотиви в стихосбирката. Само за такъв читател е предназначен „този низ от перли на една бурна душа, в който поетът разбулва дълбокия мрак на всеки дух“.

Пространството в стихосбирката е изпълнено с „живителен полъх на дален край“. Това са брегове, мостове, гробища, халюцинации, сънища, кошмари... Доминантното време е нощта, в която стихотворенията са „усмивката на всеки мъдър час, който носи безумието“. Следвайки принципа на субективността, автономичният свят на стихосбирката на Теодор Драганов е изпълнен с тъмнина, мрак, сенки, мъгла, кръсърци, студ и ужас. В този свят всяка нощ се оглежда в „очите на страха“ и е изпълнена най-фреквентно с мъка, болка, печал, и скръб. Според Чакърмов стихотворенията на Теодор Драганов са „повратен повик към бездна и вис“. В контекста на следвоенната травма поетът рефлектира екстремните психически състояния и бурни настроения, които излизат от най-скритите дълбини на подсъзнанието. Такива екстремни настроения са присъщи на изкуството на експресионизма, като цяло – „нуминозен страх или екстатична радост, екстернализирани чрез проекция и проявяващи се като изкривявания на цвета, формата, синтаксиса, лексиката или тоналните отношения“ (Weisstein 2011). Те са в съответствие със симптома на модерната епоха: вездесщото състояние на страх (*Angst*). Това състояние е характерно за модерната душа, която „вижда“, „усеща“ и, вместо на рационалното, разчита на интуицията.

Авторът на стихосбирка *Истерични веери* „пее в унес: прозрението след своето отпътуване – далечната песен на своята мъка“. Стихотворенията на Теодор Драганов са „сърдечна изповед“, с която поетът „буди кръвта и мъртвата повест на всяка руина, които носим: без болка и срам“. Когато се фокусира върху лиричния субект, Теодор Чакърмов, типично за експресионистите, не го разглежда като личност или индивид в общоприетия смисъл на тези думи. „Проекцията на душевните състояния“ на експресионистите е насочена „по-

скоро към една колективна или метафизична сфера“ (Weisstein 2011). В тези сфери, според Чакърмов, „стегнатият стих“ на Теодор Драганов „открива нови хоризонти, по които слитат рой блудни звезди“.

За автора на стихосбирката и неговите безкомпромисност и оригиналност Чакърмов пише, че той „не познава дните на ничии въжеиграчи“ и „твори, за да се освободи от своя шемет, когато люлее в самотност радостната мъка на своята кръв“. Неговата „титанична гръд“ открива на читателя „отломката на един дух, който раздипля неведоми трели, за да умири всеки ропот, кипеж и ураган“. В неговите стихотворения не съществува нищо рационално, никаква ясна граница между реалността и фантазията или халюцинацията.

В последните абзаци авторът на предговора се връща за кратко към манифестната и прагматичната му функция. За изкуството изписва следната алегория, в която се крият оценка, критика и провокация:

„Някога: по отпъкан друм – бойна колесница: Изкуството. Пред нея, след нея ликтори бягат... Конски опашки се развяват по тях. Уви: те са слепи и глухи до смърт. Крясъкът им звучи ужасно и свирепо, защото е призив на неми уста – нямат език...“

Тук за пореден път срещаме опозицията „някога и сега“, чиято функция е да атакува конформизма на художниците, който ги прави „слепи и глухи до смърт“. Не само това – те са и неми, „нямат език“. Тук Чакърмов съзнателно или несъзнателно има предвид художествената практика на авангардистите: те се стремят да открият и преоткрият иманентния език на изкуството, експериментирайки с материала и създавайки аналогии с другите изкуства. Затова, ако не познават иманентния език на изкуството и не се поддават на влиянието на вътрешния импулс, художниците конформисти симптоматично остават неоригинални и „неми“, забравени. Срещу произведенията на метафоричните „глухонеме“ художници се изправя „титаничната гръд“ на Теодор Драганов, който „не е тръбач на кряска, а мълком шепне в тама и зрак волната отрада на своя сън“. В стихотворенията си той търси спокойствие и мир, възможност да се отдалечи от бруталната реалност и да заличи травмата на войната в „далечни светове“.

Онова, с което Теодор Чакърмов допълнително мотивира автентичността на стиховете на Драганов, и тяхната стойност в противовес на епигонството и конформизма, е, че над поета „като отровен спомен“ постоянно кръжи въпросът: „Що е Истина?“.

Ако съпоставим предговора на Теодор Чакърмов с дадаистичния манифест *Неблагодарност* на Кирил Кръстев, ще видим, че те изразяват редица идентични идеи за изкуството и естетиката, разликите са най-вече във формата на използваните алегии:

„Днес: смели преселници върху брега на *Истинното* изкуство – ние не искаме да живеем там на палатки: и обгръщайки делото на всички труженици –

нашата Любов трябва да почне с една неблагодарност към ония, които останаха доволни само да се спасят“.

В предговора на Теодор Чакърмов неблагодарността се отправя именно към „ликторите, уморени от бяг“, тоест към „ония, които оставихме“ (Krastev 1922). Ямболските поети решително скъсват с миналото, с неавтентичното изкуство и художници подражатели, и не само това, те предизвикателно твърдят: „ние ги забравихме“ (Ibid.). Така групата около списание *Crescendo* успява да осъществи своята цел: да забравят всичко, което са учили, и свободни като деца да започнат отново, да създадат ново изкуство в името на „буйния призив“ на истината, който „пълзи по листата в тъмната гора: живота ни“ (Chakarmov 1923).

ЛИТЕРАТУРА

- Кръстев, К., 1922. Неблагодарност. *Лебед*. 3(1), 5 – 7.
Кръстев, К., 1988. *Спомени за културния живот между двете световни войни*. София: Български писател.
Милев, Г., 1920. Небето. *Везни*. 1(10)
Милев, Г., 1920. Василий Кандински. *Везни*. 1(6)
Мицић, Љ., 1991. *Зенитизам*. Београд: Октобар.
Скитник, С. 1923. Тайната на примитива. *Златорог* 3(1)
Чакърмов, Т., 1923. Без заглавие. В: Т. Драганов, *Истерични веери*. Ямбол: Светлина, 1923, 3 – 5.

REFERENCES

- Chakarmov, T., 1923. No title. In: T. Draganov, *Isterichni veeri*. Yambol: Svetlina, 3 – 5.
Genette, G., 1997. *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
Gončarova, N., 2003. Predgovor za katalog izložbe. In: S. Mijušković (Ed.). *Dokumenta za razumevanje ruske avangarde*. Beograd: Geopoetika, 87 – 91.
Kandinsky, W., 2008. *Concerning the Spiritual in Art*. Auckland: The Floating Press.
Kandinski, V., 2003. Sadržaj i forma. In: S. mijušković (Ed.). *Dokumenta za razumevanje ruske avangarde*. Beograd: Geopoetika, 23 – 26.
Krastev, K., 1922. Neblagodarnost. *Lebed*. 3(1), 5 – 7.
Krastev, K., 1988. *Spomeni za kulturniya zhivot mezhdu dvete svetovni voyni*. Sofia: Bulgarski pisatel.
Markov, V. 2003. Principi nove umetnosti. In: S. mijušković (Ed.). *Dokumenta za razumevanje ruske avangarde*. Beograd: Geopoetika, 26 – 43.

- Micić, Lj., 1991. *Zenitizam*. Beograd: Oktobar.
Milev, G., 1920. Nebeto. *Vezni*. 1(10)
Milev, G., 1920. Vasili Kandinsky. *Vezni*. 1(6)
Skitnik, S., 1923. Taynata na primitiva. *Zlatorog*. 3(1)
Vajda, G., 2011. Outline of the Philosophic Backgrounds of Expressionism.
In: U. Weisstein (Ed.). *Expressionism as an International Literary Phenomenon*. Amsterdam Philadelphia: John Benjamins Publishing Company/Association Internationale de Littérature Comparée, 45 – 59.
Weisstein, U., 2011. Expressionism as an International Literary Phenomenon.
In: U. Weisstein (Ed.). *Expressionism as an International Literary Phenomenon*. Amsterdam Philadelphia: John Benjamins Publishing Company/Association Internationale de Littérature Comparée, 15 – 29.

THE BOOK OF POETRY *HYSTERICAL FANS* AND ITS PREFACE BY THEODOR CHAKARMOV

Abstract. The most famous book of poetry by the Yambol poet Teodor Draganov, *Hysterical Fans* (*Истерични веери*), deserves to be the subject of wider scholarly interest. This article aims to show the functional and pragmatic characteristics of its preface, written by the poet Theodor Chakarmov. The functional characteristics of the preface that make it a pretext for a manifesto, as well as its interpretive functions are analyzed in the text. Attention is paid to the place this book of poetry takes in the context of both the Bulgarian and European avant-garde. The text will answer the following questions: who and what are the influences on the author of the preface and the author of the main text, what is the nature of their aesthetic thinking, what is the "appropriate" readership for the book, and what features of the preface and the volume make them suitable for analysis in an international context.

Keywords: preface; *Hysterical Fans*; expressionism; avant-garde

✉ **Ms. Olga Saveska, Assist. Prof.**

<https://publons.com/researcher/3509407/olga-saveska/>

Faculty of Philology

University of Belgrade

Belgrade, Serbia

E-mail: olga_saveska@hotmail.com