

DOI 10.69085/ntf2025c282

НЯКОЛКО ТОЧКИ НА РАЗМИНАВАНЕ ПРИ ОБЩОТО СЪПОСТАВЯНЕ НА КИТАЙСКИЯ И ЕВРОПЕЙСКИЯ ЛИТЕРАТУРЕН АВАНГАРД

Стефан Русинов

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

SOME POINTS OF DISTINCTION IN THE GENERAL COMPARISON BETWEEN THE CHINESE AND EUROPEAN LITERARY AVANT-GARDE

Stefan Rusinov

Paisii Hilendarski University of Plovdiv

stefanrusinov@uni-plovdiv.bg

There are certain challenges in comparing Chinese avant-garde fiction to its European counterpart(s) in regard to modifying the general model of the term “avant-garde” and with the aim of accommodating the corresponding Chinese literary phenomenon. This paper casts an initial look at these challenges and then examines some of the important distinctions between the avant-garde movements in Europe and China.

Key words: avant-garde, literature, comparison

През 80-те години на XX век за пръв път в историята на китайската литература започва да се говори за „авангард“, първо в поезията, а няколко години по-късно – и в прозата, драмата, а също и в критиката. Явлението в китайската белетристика води началото си от 1984 г. и първоначално е обсъждано от критиците в статии, които говорят за „нова вълна в литературата“ и „експериментална проза“, докато през 1989 г. група критици начело с У Лян не утвърждават понятието „авангардна проза“ (У 1989), добило впоследствие широка гражданственост. „Авангардният дух“ се определя от китайските изследователи като го-

товност за „проучване на възможностите на съществуването и съответните възможности на изкуството, без да се избягват крайностите“ (Чън Съ-хъ 2009: 291), като новаторството се осъществява на три нива: „наративна революция, езиков експеримент, битийно състояние“ (пак там). Всъщност обикновено се набляга най-вече на първите две и като основни по-конкретни особености на текстовете се изтъкват наративни характеристики, като осъзнаването на измислеността на литературата, нулевата степен на разказване, антиромановостта (Хун 2007: 293). Що се отнася до съдържанието на тези разкази, правят впечатление засяганите теми за отчуждението, насилието, жестокостта, ужаса, абсурда, неразбирането, безсмислието, загниването, съновидната реалност, недостъпната истина, неразказаната история и др. С оглед на абсолютното новаторство на тези художествени актове в рамките на китайската литература решението за пакетирането им с етикета „авангард“ притежава стабилна вътрешна логика. Когато обаче се направи опит за съпоставяне на китайското явление с неговия европейски родственик, упражнението се оказва предизвикателно на множество равнища, не само пространствено-времето. Съвпаденията между двете съвсем не идват наготово, така че задачата тук е да се изпробва възможността за разговор между европейската и китайската авангардност, да се огледат една в друга, да се види кои техни аспекти ще се отразят в огледалото на другата, да се потърсят неочаквани сходства или да се открият значещи разлики. А това може да наложи едно цялостно преразглеждане на модела на понятието „авангард“.

Залозите на пре моделирането

Поглеждането на Изток нерядко се е оказвало предизвикателно за установени на Запад хуманитаристични теории, било политологически, културологически, транслатологически, или други. Възможно последствие от такова разширяване на познатия хоризонт е уголемяването, преобразуването или направо рухването на теоретични постановки, възприемани дотогава като универсални, които бързо се превръщат в частни (не без един първоначален смут), за да се начене търсене на нов, по-обхватен теоретичен модел. Не е изключено и да бъде открит по-сериозен терминологичен проблем, да бъде установено прекомерно несъответствие между идентично именувани явления, застрашително за устойчивостта на модела, което може да задейства защитни механизми. Пред такива предизвикателства би бил изправен и западният изследовател, комуто е хрумнала идеята да разгледа китайската

авангардна художествена проза през 80-те с оглед на нейната „авангардност“. Въпросът дали терминът „авангард“ е адекватен, може би изглежда дребнав, доколкото и самият изследовател би се съгласил, че при проучването на дадено нещо е далеч по-важно да се осмисли какво представлява то, а не дали е адекватно назовано. Назоваването обаче неизменно влияе на възприемането, тъй като в случая то проектира определени дефиниции и нюанси върху едно явление, което със сигурност не се препокрива стопроцентово със своя европейски адаш. Напротив, разминаванията са толкова съществени, че след първоначалното смущение (Защо са именувани еднакво, а се държат толкова нееднородно? Кое все пак им е общото? Защо след две търсения и пет клика все така няма яснота?) изследователят би се видял принуден да инвестира значителен ресурс, за да си поизясни ситуацията, а това само по себе си означава, че въпросът си струва разчепкването и резултатите си струват вербализирането (освен ако не означава, че изследователят има тежки компетентностни дефицити).

Поради генерираната поливалентност (да не кажа разхвърляност) на понятието „авангард“ и многообразието на всички свързани с това литературно течение артикулации, било практически, или теоретически, рискът едно такова начинание да стигне до кривата круша, е немалък. Така или иначе съдържанието на понятието е амбивалентно и флуидно дори в границите на европейското поле, би казал скептикът в ума на изследователя, каква толкова е драмата с китайския авангард? Скепсисът се засилва от необходимото признание, че ясна дефиниция за западната авангардна литература липсва, доколкото всяка влиятелна теория, например на Хосе Ортега-и-Гасет (1925) (Ортега-и-Гасет 1984), Ренато Поджоли (1962) (Поджоли 1968) или Дьорд Лукач (1920) (Лукач 1989), може да се съположи с малко или много деконструктивен резултат до други разработки върху същата тема, например на Теодор Адорно (1970) (Адорно 2002) или Юлия Кръстева (1974) (Кръстева 1984)... Практиката също е хетерогенна, като за илюстрация можем да сложим едни до други футуристическото заплънение по непосредствения физичен свят, сюрреалистическия стремеж към селенията на въображението и експресионисткото влечение към мрачните душевни дълбини, без дори да се споменават китайските явления. Обобщаващи модели съществуват, но и те са наясно с многообразния багаж на този термин, например влиятелната разработка на Петер Бюргер „Теория на авангарда“ (1974) (Бюргер 1984), както и поредицата от лекции на Пиет Стридом с показателно плурализираното заглавие „Теории на авангарда“ (1984), очевидно съзнаващо симптоматичната полифоничност

на термина. Към това се добавя и неговата двойствена употреба за обозначаването, от една страна, на конкретно историческо течение (така наречения „исторически авангард“, който е фиксиран във времето, макар и с менливи граници, вариращи от 1830 до 1939 г.), и от друга, на естетическа настройка, проявена във всякакви културни произведения, създадени от началото на XX век нататък („аисторически авангард“)¹.

Тогава едно китайско допълнение сигурно не би навредило, особено ако го причислим към аисторическия авангард? Не би, но е хубаво да се уточни дали то допълва, или трансформира наличния модел. Относим към това проучване въпрос е дали се мъчим да достигнем до глобално, общочовешко определение на авангардизма, или просто редим някаква легла конфигурация от иначе самостоятелни части просто за да допълним каталога на националните авангардизми със съответно назованото китайско явление.

В първия случай, предвид това, че в съвременното китайско литературознание понятието „авангард“ е заето от Запада, а европейският авангардизъм е предтеча на китайския, се налага да се подложи на проверка именно авангардността на китайския авангард. Така наречените „авангардни“ китайски прозаически явления несъмнено са новаторски, но можем ли с чисто, възискателно, науколюбиво сърце да ги наречем „авангардни“? Въпросът е важен, защото безкрайното раздуване на едно понятие в крайна сметка го изпразва и обезсмисля. Но дори и ако при това съпоставително изследване понятието „авангард“ се окаже проблематично, интересен за изследователя остава литературноисторическият факт на именуването. Ако се установи, че на китайския авангард не му достига авангардността или пък че тя някак твърде съществено се разминава със западната, съзнателното използване на този термин от страна на китайските критици и историци ще ни каже нещо за самата културна и литературна среда, за стабилността на основите ѝ и готовността и способността на обитателите ѝ да ги разклащат. (Например: ако китайският авангард не е толкова радикален, това може да означава, че писателите не са достатъчно силни, смели и сръчни, но също може да означава, че културните и езиковите основи в това пространство са особено здравословни или поне само здрави.)

Именно това е целта при втория случай: не да се стигне до удовлетворителното заключение, че авангардът ми е много по-авангард от авангарда ти, след което да се снемат короната на цялото литературно

¹ За по-подробно изложение относно историческия и аисторическия авангард вж. напр. Борисова 2019: 127 – 128.

течение (макар и основания за това да не липсват), а да се осмислят причините за това короноване. Проучването на китайската авангардна проза, изолирана в своето културно пространство на генезис и рецепция, но със задачата тя да бъде поставена някъде в глобалната конструкция, предполага да се вземе предвид, че авангардът проявява своята авангардност винаги в някакъв конкретен културен контекст, спрямо който той се явява предизвикателно новаторски. В зависимост от разбирането за „авангард“ едно китайско литературно произведение може да се възприеме като авангардно на родна почва, но да не изглежда такава през очилата на някой френски читател; по същия начин едно модернистко френско литературно произведение може да придобие авангардна функция в Китай. Съзнанието за разновидността на тези текстуално-контекстуални отношения е нужно, защото то би оборудвало западния изследовател с подходящата оптика за по-необременен поглед върху явленията и периода, а оттам – и с необходимата осведоменост да се усъмни в някои положения и да зададе нови продуктивни въпроси, вместо инертно да използва наличния западен апарат или готовия китайски разказ. (Например: защо Гао Синдзиен не присъства в повечето китайски и западни списъци с авангардни писатели? Един възможен отговор е, че в китайските навярно не присъства, защото за този автор е неудобно да се говори в Китай, откакто през 2000 г. той спечели Нобеловата награда за литература като френски гражданин; а в западните навярно не присъства, защото... не присъства в китайските.)

Набелязани разминавания

Без претенция за изчерпателност и пълно покриване на изведените категории, по-долу следва едно първоначално нахвърляне на няколко съществени формални и съдържателни разминавания между разглежданите европейски и китайски явления, които за изследователя на китайската авангардна проза навярно би било полезно да си изясни, освен ако не е решен да я изследва в пълна пространствена изолация.

1. Културно-политическо разминаване

Очевидно е, поне от културологичния завои през 70-те насам, че в различните културни пространства битуват различни политически редове, различни аксиологически принципи и различни рецептивни хоризонти, а още по-важно – различен исторически опит и различно отношение към самата история (особено релевантен въпрос, като се има предвид, че авангардът по дефиниция е исторически ангажиран, тоест

той се оттласква от някакво настояще, за да си представи някакво по-добро бъдеще). Съответно и традицията – големият общ враг на всеки авангард, е различна, а оттам – и средствата, с които тя бива громена. Не е изключено например някаква традиция да бъде атакувана през XX век с литературните оръжия на Шекспир.

Дори две литературни явления да се породят симултанно в две различни страни и да бъдат именувани (своевременно или ретроспективно) еднакво, както създаването им, така и рецепцията им ще носи определени специфични нюанси. За илюстрация е достатъчно да повдигнем нелошата идея за съпоставка между френските, българските и китайските символисти от първата половина на XX век.

На този основен компаративистичен въпрос няма да се спра в този текст преди всичко поради това, че неговият обхват предполага отделно обстойно проучване. Но за да не остане съвсем гол разделът, може само да се вметне, че причините, поради които за авангард в Китай започва да се говори едва когато този разговор на Запад вече позамира, са до голяма степен политически, тъй като развитието на китайската литература е блокирано по време на трите маоистки десетилетия от 1949 до 1979 г. Което ни води към следващото разминаване.

2. Темпорално разминаване

В този случай не е налице исторически паралел. Две сходни (или поне сходно именувани) явления се развиват в различни исторически периоди в различни страни. Поне в съвременната китайска литературна история не съм попадал на понятието „авангард“, отнесено към литературни явления отпреди края на 70-те години на XX век, докато европейските авангардни течения се развиват най-интензивно през първата половина на века, а употреби на това военно понятие в сферата на културата и изкуствата се срещат още в средата на XIX век, като Матей Калинеску проследява първите такива случаи дори до по-рано (Калинеску 1987: 97 – 100). Тъй като горната времева граница на европейския авангард е някъде около средата на XX век, налагат се редица уговаряния, за да може китайският да се вмести в една обща схема.

(На това място е важно да се отбележи, че през 20-те и 30-те години в Китай своеременно навлизат преводи на немалко символистични, сюрреалистични, експресионистични и други европейски авангардни творби, а китайските поети и писатели, голяма част от тях пътували в Европа и в Япония, създават новаторски произведения, които, макар и да не са наречени авангардни, стоят до европейските си съвре-

менници далеч по-удобно за един компаративист, отколкото осемдесетарските авангардизми. Например разбирането на Херман Бар за експресионизма като вик за спасение на душата (1916) (Бар 2013: 74) може доста продуктивно да се наложи върху произведенията на творилия по същото време Лу Сюн (като сборниците „Вик“ и „Диви треви“). В този смисъл съпоставянето на новите литературни явления от 20-те и 30-те в Китай и Европа изглежда продуктивна задача, която остава в списъка с добри идеи за бъдещето.)

Най-очевидното темпорално разминаване е, че през 20-те години Европа тъкмо се отърсва от Първата световна война, а през 80-те Китай – от Културната революция. Един нарочен поглед към двете ситуации едновременно показва любопитни разминавания между тези две полета на авангардна активност, така например някои от френските сюрреалисти творят с идеята за социалистическа революция, докато китайските авангардисти са израснали в нея и живеят в нейните следствия – едно интересно разминаване, което е причина за много различия, но и за много сходства в съответните авангардни практики.

Един съществен въпрос тук е дали китайската авангардна проза на 80-те възниква напълно независимо от европейската авангардна литература от първата половина на XX век. От един ъгъл може да изглежда, че през 80-те в Китай се развиват самобитни литературни явления, обусловени от вътрешна необходимост, и в тях критиците и историците виждат подобие с по-ранни западни течения. Няма как да се пренебрегне обаче, че всички китайски авангардисти са запазени със световната литература на XX век, която през 80-те години навлиза в Китай на тлази. Може да се каже, че китайският авангард черпи от всичко случило се дотогава през XX век наведнъж, което го прави далеч по-комплексен и многофункционален. По тази линия Джан Цинхуа в книгата си „Теория на авангардното мисловно течение в китайската литература“ (Джан 2014) обособява една голяма група авангардни произведения и ги определя като просветителски, защото те наваксват както постиженията на световната литература през десетилетията на изолация, така и адекватното изразяване на промените в човешкото състояние вследствие на тежкия XX век, иначе незасягани под монопола на социалистическия реализъм. Влиянията на американски, европейски и азиатски писатели (макар и основно модернисти и постмодернисти, за което ще стане дума по-долу) са драговошно признати от китайските авангардисти, но също ясно заявено е и съзнанието, че тези идеи следва да покълнат на родна почва.

3. Жанррово и съдържателно разминаване

Авангардът не е ограничен в един жанр нито в Европа, нито в Китай, но пък винаги има един доминантен. Поради някаква странна причина в Китай това е кратката проза (не поради липса на поезия), докато в Европа, включително в България, представителна е поезията поради естествената ѝ способност да реагира съевременно на социалните изменения и въздействието им върху човешката душевност, както и да бъде лаборатория за бързи и ефектни експерименти с езика и изразните средства. Едно търсене (на китайски или на английски) за „китайска авангардна литература“ в Гугъл поне в първите страници връща единствено списъци с белетристи, докато търсене за „европейска авангардна литература“ дава... сложни и нееднозначни резултати, но все пак преди всичко поетически явления. Сюрреализмът е представителен с манифестите и поезията си, макар че немалко от сюрреалистите пишат и проза (Андре Бретон, Луи Арагон, Гийом Аполинер); в експресионизма има относително отделни поетически и прозаически движения, като към прозаическото понякога са причислявани произведения на автори, които се възприемат и като модернистки, например Франц Кафка... Изреждам всичко това, за да се придобие представа за условността на класификациите, нужна според мен при обследването на литературния авангард, било общо, или в частните му проявления.

Към жанровото разнообразие се добавя и споменатата по-горе съдържателна многопосочност. На първо време в Европа понятието „авангард“ не назовава конкретно литературно течение с определена художествена насоченост, а е със статут на голяма, многоцветна шапка, под която намират място множество (преди всичко поетически) течения, обединени, грубо казано, от категоричен стремеж към новаторство, било в художествено, социално, или политическо отношение: футуризм, имажинизъм, конструктивизъм, сюрреализъм, дадаизъм, експресионизъм, кубизъм и др. Интересно е, че имената на авангардните движения в различни европейски страни малко или много се препокриват (къде поради реално взаимодействие, къде поради истинско естетическо родство, къде поради насилена нужда от усещане за участие в общоевропейския процес), при което изпъкват специфичните локални подтечения (например митофолклоризмът в България², сциентизмът в Украйна³ и пр.).

² Вж. Неделчев, Трайкова, Иванова-Гиргинова 2018.

³ Вж. Коцарев, Сливински, Стахивска 2018.

Осемдесетте години в Китай всъщност изобилстват от подобни поетически явления, немалка част от които на всичкото отгоре осъзнават и заявяват себе си като авангардни. Но сюрреализъм, експресионизъм и пр. се срещат само като художествени характеристики, не и като имена на течения – всички китайски авангардни поетически явления получават собствени имена, почти винаги дадени от самите участници, например „третото поколение поети“, „грубияните“, „студентите“, кръговете „Те“, „Фейфей“ и др. Самото първо споменаване на думата „авангард“ в литературен контекст е от Сю Дзин-я в статията му „Надигащата се група поети“ от 1983 г., в която пише за поетите на забулената луна: „Основните мотиви в поезията на забулената луна, общо взето, съвпадат с най-авангардните прояви на днешната литературна сцена“⁴. Въпреки това поради някаква причина три десетилетия по-късно понятието „китайски литературен авангард“ се асоциира ако не единствено, то предимно с белетристиката на осемдесетте, освен това в тази си функция, за разлика от европейското понятие, то не обхваща разнородни подтечения, а директно и конкретно назовава група автори (в различен състав при различните истории), споделящи някои творчески характеристики и историческа функция, тоест това вече не е хипероним, а название на хомогенно (в една или друга степен) литературно течение. Все пак в неотдавнашна монография китайският изследовател Джан Цинхуа се опитва съвсем уместно да издигне в йерархията и китайското понятие за авангард, разглеждайки заедно поезията и прозата, а също така и диахронията на авангардните явления през 70-те, 80-те и 90-те (Джан 2014).

4. Телеологическо разминаване

Голяма част от европейския и китайския поетически авангард е ангажирана с конкретни художествени или социални цели, които обичайно са гръмко заявени посредством манифести, публикувани в специални органи на движението. Само някои от тези текстове са: „Манифест на футуризма“ на Филипо Томазо Маринети (1909), „Манифест Дада“ на Тристан Цара (1918), „Манифест на сюрреализма“ на Андре Бретон (първи – 1924, втори – 1929, трети – 1942); сходните по дух на непримиримост и новаторство „Манифест на студентската поезия“ на

⁴ 徐敬亚《崛起的诗群》，《当代文艺思潮》，1983年。Цит. по: Карастойчев 2019: 149. Монографията на Карастойчев изследва обстойно китайския поетически авангард, макар и без водещ съпоставителен елемент.

Шан Джунмин (1986), „Манифест на Фейфей“ на Лан Ма (1986), „Манифест на грубиянската поезия“ на Ли Я-уей (1988)⁵; не толкова директно озаглавените и не толкова радикално и социално насочените „Неблагодарност“ (все пак с подзаглавие „Манифест“) (1922) и „Манифест на дружеството за борба против поетите“ (1926) на Кирил Кръстев и „Възвание към българския писател“ на Гео Милев (1921)⁶. Независимо от целта им, било художествена обнова, или социална революция, те се характеризират с една или друга степен на радикалност, за някои от тях манифестирането изглежда по-важно от творенето, което може би предопределя сравнително бързото им изтощаване. Един от големите синдроми на авангардните направления е неуспешното художествено реализиране на манифестираните идеи. Повечето от тези движения живеят бързо и умират млади, оказвайки мимолетно въздействие, без да придобият масовост и без да устоят като литературна практика, но не без да оставят легендарна следа.

От своя страна повечето авангардни прозаисти не изглеждат склонни да ангажират изкуството си с големи външни цели, нито да се възприемат като принадлежащи към някакво течение. Докато за поетите е характерно самоетикетирането, изграждането на общност, формирането на бойни отряди, както подобава на термина „авангард“, то прозаистите са преди всичко единаци, групирани впоследствие от литературната критика и история. Докато гореизредените поетически течения остават в историята преди всичко със своята радикалност и провокативност, немалка част от прозаическите произведения с не толкова гласовити и бойки автори запазват някаква художествена стойност и отвъд историческия момент, в който са създадени – това е така нареченият от Джерълд Сайкс „траен авангард“ (Сайкс 1971), този, който остава интересен и след като е извършил своята провокация. Както отбелязва един изследовател на австрийския авангард (Щрелка 1989: 94), съзнателният авангардист често няма нищо за прокламиране освен кресливостта си, докато същинският отдаден авангардист „може да промени бъдещия курс на литературното изразяване“, стига само да не възприема новаторските средства като цел сама по себе си. С други думи, наблюдава се обратна пропорционалност между претенция на писателя и художествена стойност на произведението.

⁵ За китайските манифести вж. Карастойчев 2019: 205 – 206, 212 и 258.

⁶ За българските манифести вж. Русева 1995, също главата „Манифестната прокламация на българския поетически авангард“ в Борисова 2019.

5. Разминаване в отношението към модернизма

Този въпрос е особено сложен предвид това, че се е случвало и европейски, и китайски изследователи да използват думите „модернизъм“ и „авангард“ като синоними⁷. От друга страна, разграничаващият поглед възприема различните проявления на авангарда или като по-радикален модернизъм, или като антимодернизъм. По отношение на антимодернизма и в Европа, и в Китай се пораждат поетически течения, които се опълчват срещу модата на модернистичната литература, в България например се говори за „естетически прелом“ (Ликова 1978) и по-конкретно – за „антисимволистичен бунт“ през 20-те години, който се осъществява по няколко линии, включително от „онези, които са със съзнанието, че казват абсолютно нова дума и посочват радикално нови пътища пред националната литература: авангардно устроените творци от младата генерация“ (Янев 2002: 125). Знакови са думите на младия китайски поет Уан Сяолун, които добре илюстрират разрива между модернизъм и авангард като разрив между възвишеното обитаване на модерния живот и настояването за завръщане на изкуството към непосредствената реалност: „Шу Тин, Бей Дао, мисля, че е време да си вземем довиждане с вас. Бяхте загадъчни като забулена луна и ние следвахме вашия пример, но в един момент внезапно се запитахме: защо ни е притрябвала тази загадъчност? Намирахте тайнственост в заблудилото се глухарче, забулвахте смисъла на близкото и далечното, но щом самите ние навлязохме в реалния живот, открихме, че сте твърде красиви, твърде изтънчени и вашият романтизъм ни дойде в повече. Ние искаме да прекрачим от забулената луна в реалността. Всички тези ваши образи, изобразителност, символика и романтизъм – как не ви втръсна да пишете така? Не прекалихте ли с разните му там призрачни луни, ладии, ручей, сълзи?...“⁸.

На този фон е много важно да се отбележи, че никой от китайските писатели на авангардна проза, повечето от които с охота говорят и пишат за своите вдъхновения, не споменава европейски авангардисти. Почти без изключение тяхното литературно мислене е захранено с произведения на модернисти и постмодернисти (Вирджиния Улф, Джеймс Джойс, Франц Кафка, Габриел Гарсия Маркес, Уилям Фокнър, Хорхе Луис Борхес, Албер Камю, Жан-Пол Сартър, Натали

⁷ Един пример за такъв подход в Китай се среща в книгата „Културно объркване и литературно писане в период на преход – течения в художествената проза в края на XX век“ на Уан Йоупин (Уан 2011).

⁸ Цит. по Карастойчев 2019: 149.

Сарот, Ален Роб-Грийе, Самюел Бекет, Йожен Йонеско, Джон Барт, Джоузеф Хелър, Ясунари Кавабата и много други). За сметка на това неизменният за всяко авангардно течение антитрадиционализъм е осезаемо налице, артикулиран и директно в саморефлексивните есета и интервюта на писателите, например Цан Сюе казва, че иска да използва западната традиция като оръжие, с което да се опълчи срещу нашествието на традицията в собствената ѝ индивидуалност (Цан 2007: 19). Въпреки това антитрадиционалистският сантимент не е радикален, като повече се говори не за окончателно скъсване, а за развитие, например Ю Хуа смята, че „литературният модернизъм е наследник на литературната традиция“ (Ю 2008: 129), а дори най-безцеремонната от авангардистите Цан Сюе, която говори за „блатото на традицията“ (Цан 2007: 16), казва, че трябва да се изтръгнат само **някои** от отровните корени на традицията (Цан 2007: 6). Всичко това повдига уместния въпрос дали китайската авангардна проза е повече модернистка, или повече авангардистка. За да се даде отговор, отново следва да се има предвид развитието на китайската литература през 80-те години на XX век в неговия контекст.

Либерализирането на културната среда в Китай вследствие на подетите през 1979 г. политики на реформи и отваряне на Дън Сяопин бързо довеждат до повторната поява на модернизма (или поне на разговора за него), след като той навлиза стремително около движението „Четвърти май“ през 1919 г. и окончателно е спрял през 1949 г. с идването на власт на комунистическата партия. Първата половина на осемдесетте ражда разнообразни литературни явления (като репортажната литература, литературата на белезите, коренотърсаческата литература, поезията на забулената луна и др.), които със самата си разнообразност се усещат като голяма стъпка напред спрямо монотонния маоистки период, а желанието за китайски модернизъм е напирало вече няколко десетилетия, така че критиците бързат да обявят възраждането му и да отприщят разговора за него. Авангардистите, които се появяват малко по-късно, във втората половина на осемдесетте, действително изглеждат като качествено ново явление, нуждаещо се от отличително име, макар че ретроспективно погледнато, те изглеждат като баш модернистите, които внасят много от западните модернистки техники на разказване и естетики на световъзприемане. На техния фон някои от предшестващите ги „модернисти“ придобиват псевдомодернистичен вид⁹.

⁹ Вж. например анализа на Дзин Уан за разказите на Уан Мън в книгата ѝ „Треска по висока култура“ (Дзин 1996: 162 – 177).

Това е забелязано от редица изследователи, например Сю Дзъдун, който в статията си „Модернизмът и китайската литература от новия период“ пише, че „авангардистите сред „китайските модернисти“ всъщност често опират до естетическите оръжия на дваисети век (абсурдност, самота, черен хумор и т.н.), за да постигнат културната цел на деветнайсети век (свобода и освобождение на индивида). Това е непредвидима ситуация, която те не са сложни да признаят. Но точно в това се изразява стойността на техните творби“ (Сю Дзъ-дун 1989: 30). Може би за да се избегнат объркванията, неизбежно възникващи при съпоставянето на китайските и европейските авангардисти, въпросните китайски литературни явления са наречени още „нова вълна“ и „експериментална проза“.

В този ред на мисли не изглежда случайно, че на Запад за авангарда по-скоро се говори като за едно от лицата на модернизма (игнорираме гореспоменатата (по-скоро повърхностна) тенденция за синонимизиране на понятията), затова е често срещано словосъчетанието „авангарден модернизъм“, докато в Китай доминира обърнатото „модернистичен авангард“, тоест авангард, който внася в Китай липсващата дотогава модернистичност.

6. Метафизика

Много често авангардът представлява рефлекс срещу езиковите практики в съответната среда. Обикновено езиковото изразяване е придобило твърде служебен характер и се е отдалечило прекомерно от актуалната реалност, предизвиквайки фрустрацията на невъзможното себеизразяване и комуникиране. Затова и при всеки авангарден акт е налице силно осъзната чувствителност към боравенето с езика, съдържанието на думите, формата на текста и разказвателните техники, като усилието е в посока към разрушаване, обновяване или разширяване на дотогавашните практики.

Тази фрустрация izbива в различни посоки, като най-общо могат да се обособят две философски настройки на авангарда, които условно бих нарекъл приземяваща и задълбаваща. При първата настройка, възпалена най-видимо от футуристите и дадаистите в Европа и от фейфестите в Китай, има ангажимент към освобождаването на думите, връщането на езика обратно в някакво по-чисто (предкултурно) състояние и назоваването на непосредствената реалност. От това приземяващо писане идва и заблудата, че авангардът и метафизиката са като магаре и духовна музика – заблуда, която обаче лесно може да се разсее, ако се хвърли око към другите, задълбаващите авангардни практики, тези с

някакъв трансцендентен характер. Сюрреализмът на Андре Бретон например е силно заинтересуван от човешкия ум и психика, експресионизмът на Херман Бар пита какво се случва с човешката душа в модерните времена, а с разказите си Цан Сюе цели да разкрие т.нар. „друго равнище на съществуване“, онова, което всеки човек има, но около 90% от хората не подозират за него (Цан 2007: 40).

Няма да е преувеличение да се каже, че една от основните особености на китайската авангардна проза, макар и нерядко пренебрегвана заради чисто наративните ѝ постижения, е нейната метафизическа ориентираност, доколкото усилията на голяма част от творците са насочени към описване на вътрешния свят, достигане до дълбините на индивидуалната душевност и артикулиране на потулвани от дотогавашния език екзистенциални пластове. Затова и Цан Сюе например нарича стойностната за нея литература „литература на душата“ (Цан 2008: 26).

Път нататък

Този повърхностен преглед на някои от разминаванията между европейските и китайските авангардизми може да изглежда неотносим към задачата за задълбочено проучване на метафизичните постижения на китайската авангардна проза от втората половина на 80-те години, но от друга страна, струва ми се важно преди изследването на капката да се поизясни какво точно е морето. Естествено, при разглеждането на авангарда могат да се открият още множество междуконтинентални и вътрешноконтинентални антиномии, някои от които са романтически или политически; антииндустриален или антиполитически; субективен или обективен; еволюционен или революционен; индивидуален или социален; в историята или извън историята; приоритизиращ формата или съдържанието; за самото изкуство или против самото изкуство; бунтовен навън или навътре...

Макар че още в началото ме гложеше съмнението дали изобщо има основание да се сравнява само поради номинативно съответствие – просто защото на някого в Китай му е щукнало да нарече тези разкази авангардни (а не да им лепне някакво типично китайско име, както се случва с голяма част от поетическите движения по онова време), а впоследствие съмнението прерасна и в озадаченост, когато бързият начален преглед на непознатия ми дотогава европейски авангард не ми откри литературни явления, съдържащи същите вълнуващи теми и похвати, които бях намерил в китайския, това предварително общо ог-

леждане показва, че съпоставителната идея притежава немалък потенциал, тъй като споменатото вече взаимнооглеждане на авангардите може да обогати както общата представа за литературния авангард като цяло, така и погледа, с който се разбират европейският и китайският авангард поотделно. В процеса на изясняване на точките на разминаване бяха открити и достатъчно интересни точки на съвпадане, преди всичко наличната и в двата континента метафизична идея за художествено изразяване на болезнено пренебрегваната душевна реалност, която изпъква на фона на останалите авангардни търсения, а в китайския случай – и на фона на цялата китайска литература, както и съзнаваният или несъзнаваният стремеж към бунт с вътрешна насоченост, към дезинтеграция на субектността.

ЛИТЕРАТУРА

- Адорно 2002:** Адорно, Т. *Естетическа теория*. [Adorno, T. *Esteticheska teoriya*.] Превод от немски: Силвия Вълкова. София: Агата-А, 2002.
- Бар 2013:** Бар, Х. Из „Експресионизъм“. [Bar, H. Iz „Ekspresionizam“.] Превод от немски: Младен Влашки. // *Страница*, бр. 3, Пловдив: Сдружение „Литературна къща“, 2013, 74 – 75.
- Борисова 2019:** Борисова, Б. *Създаден, за да изрече*. [Borisova, B. *Sazdaden, za da izreche*.] София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2019.
- Бюргер 1984:** Bürger, P. *Theory of the Avant-Garde*. Translated from the German by Michael Shaw. Manchester, Minneapolis: Manchester UP, University of Minnesota Press, 1984.
- Джан 2014:** 张清华《中国当代先锋文学思潮论》（修订版）[Zhang Qinghua. *Zhongguo dangdai Xianfeng wenxue sichaolun*.], 中国人民大学出版社, 2014年.
- Дзин 1996:** Wang, J. *High Culture Fever*. Oakland, CA: University of California Press, 1996.
- Калинеску 1987:** Calinescu, M. *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke UP, 1987.
- Карастойчев 2019:** Карастойчев, В. *Думи в полет*. [Karastoychev, V. *Dumi v polet*.] София: Изток – Запад, 2019.
- Коцарев, Сливински, Стахивска, ред. 2018:** Коцарев, О., Сливински, О., Стахивска, Ю., ред. 2018. *Украински поетически авангард*. [Kotsarev, O., Slivinski, O., Stahivska. Yu., *Ukrainski poeticheski*

- avangard.] Съст.: Олег Коцарев, Остап Сливински, Юлия Стахивска. Превод от украински: Албена Стаменова, Владимир Колев, Райна Камберова. София: Издателски център „Боян Пенев“, 2018.
- Кръстева 1984:** Kristeva, J. *Revolution in Poetic Language*. Translated from the French by Margaret Waller. New York: Columbia UP, 1984.
- Ликова 1978:** Ликова, Р. *Естетически прелом в поезията на двадесетте години*. [Likova, R. *Esteticheski prelom v poeziyata na dvadesette godini*.] София: Български писател, 1978.
- Лукач 1989:** Лукач, Д. Теория на романа. [Lukács, G. *Teoriya na romana*.] // Д. Лукач. *Хаос и форми*. Превод от унгарски: Димитър Зашев. София: Наука и изкуство, 1989.
- Неделчев, Трайкова, Иванова-Гиргинова, ред. 2018:** Неделчев, М., Трайкова, Е., Иванова-Гиргинова, М. *Български поетически авангард*. [Nedelchev, M., Traykova, E., Ivanova-Girginova, M. *Balgarski poeticheski avangard*.] София: Издателски център „Боян Пенев“, 2018.
- Ортега-и-Гасет 1984:** Ортега-и-Гасет, Х. Дехуманизацията на изкуството. [Ortega-i-Gaset, J. *Dehumanizatsiyata na izkustvoto*.] Превод от испански: Анна Златкова. // Х. Ортега-и-Гасет. *Естетически есета*. Превод от испански: Анна Златкова и Тодор Нейков. София: Наука и изкуство, 1984, с. 223 – 265.
- Поджоли 1968:** Poggioli, R. *The Theory of the Avant-Garde*. Translated from the Italian by Gerald Fitzgerald. Cambridge, MA: Harvard UP, 1968.
- Русева, ред. 1995:** Русева, В. *Манифести на българския авангардизъм*. [Ruseva, V. *Manifesti na balgarskiya avangardizam*.] Велико Търново: Слово, 1995.
- Русинов 2018:** Русинов, С. Напред към непознатото – китайският литературен авангард през 80-те. [Rusinov, S. *Napred kam nepoznatoto – kitayskiyat literaturen avangard prez 80-te*.] // *Армизанин*, София: Аргос, № 9, 2018, с. 122 – 127.
- Сайкс 1971:** Sykes, G. *The Perennial Avantgarde*, New Jersey: Prentice Hall, 1971.
- Стридом 1984:** Strydom, Piet. *Theories of the Avant-Garde*. (Lecture, January–March 1984.) <https://www.researchgate.net/publication/301553516_Theories_of_the_Avant-Grade> (02.07.2024).
- Сю Дзин-я 1983:** 徐敬亚 《崛起的诗群》 [Xu Jingya. *Jueqi de shiqun*.], 《当代文艺思潮》, 1983年.

- Сю Дзъ-дун 1989:** 许子东《现代主义与中国新时期文学》[Xu Zidong. Xiandaizhuyi yu Zhongguo xinshiqi wenxue.], 《文学评论》第4期, 1989年.
- У 1989:** 吴亮《向先锋派致敬》[Wu Liang. Xiang xianfengpai zhijing.], 《上海文论》第1期, 1989年.
- Уан 2011:** 王又平《转型中的文化迷思和文学书写》[Wang Youping. Zhuanxing zhong de wenhua misi he wenxue shuxie.], 华中师范大学出版社, 2011年.
- Хун 2007:** 洪子诚《中国当代文学史 (修订版)》[Hong Zicheng. Zhongguo dangdai wenxueshi (xiudingban).], 北京大学出版社, 2007年.
- Цан 2007:** 残雪《残雪文学观》[Can Xue. Can Xue wenxueguan.], 广西师范大学出版社, 2007年.
- Цан 2008:** 残雪《趋光运动》[Can Xue. Quguang yundong.], 上海文艺出版社, 2008年.
- Чън Съ-хъ 2009:** 陈思和《中国当代文学史教程》[Chen Sihe. Zhongguo dangdai wenxueshi jiaocheng.], 2009年.
- Щрелка 1989:** Strelka, J. The Austrian Literary “Avant-Garde” 1880 – 1980. // *Modern Austrian Literature*. Association of Austrian Studies, Vol. 22, No. 1 (1989), 93 – 106.
- Ю 2008:** 余华《没有一条道路是重复的》[Yu Hua. Meiyou yitiao daolu shi chongfu de.], 作家出版社, 2008年.
- Янев 2002:** Янев, Вл. *Кратки бележки върху българския литературен авангардизъм (с особен поглед към експресионизма)*. [Yanev, Vl. Kratki belezhki varhu balgarskiya literaturen avangardizam.] Пловдив: Макрос, 2002.