

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ  
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Олга З. Савеска

**ЈАМБОЛСКИ КРУГ У КОНТЕКСТУ  
ЕВРОПСКЕ АВАНГАРДЕ**

Докторска дисертација

Београд, 2022.

UNIVERSITY OF BELGRADE  
FACULTY OF PHILOLOGY

Olga Z. Saveska

**THE YAMBOL CIRCLE IN THE CONTEXT OF  
THE EUROPEAN AVANT-GARDE**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2022

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Олга З. Савеска

**ЯМБОЛЬСКИЙ КРУГ В КОНТЕКСТЕ  
ЕВРОПЕЙСКОГО АВАНГАРДА**

Докторская диссертация

Белград, 2022.

Ментор: др Корнелија Ичин, редовни професор, Универзитет у Београду,  
Филолошки факултет

Чланови комисије:

1.

2.

3.

Датум одбране:



Неизрециво сам захвална проф. др Корнелији Ичин на свесрдној подршци и инспирацији.

Захваљујем проф. емеритус Ирине Суботић, која је открила заборављене бугарске уметнике и часопис Јамболског круга, на приликама и разговорима које ћу памтити.

Хвала Горици и Димитру Митев, Галерији *Жорж Папазов* и јамболској библиотеци *Георги Раковски*.

## Јамболски круг у контексту европске авангарде

**Сажетак:** Овај рад је посвећен групи уметника из бугарског града Јамбола, која је била активна током двадесетих година XX века. Најзначајнији чланови Јамболског круга су К. Крстев, Т. Драганов, Т. Чакрмов, Л. Коен и М. Качулев. Реконструисали смо значајне догађаје, прикупили, анализирали и контекстуализовали податке, текстове, документе и уметничке артефакте, који су допринели укључивању Јамболског круга у токове европске авангардне културе.

Њихов најактивнији период везује се за 1922. годину. Основали су *Crescendo*, први бугарски авангардни часопис, којим су настојали да обухвате целокупну авангардну културу. Објавили су домаће и интернационалне књижевно-теоријске и ликовне прилоге, а сваки број је садржао нов манифест Крстева. Прокламоване су естетике дадаизма, футуризма и конструктивизма. Појавила се песничка збирка Драганова *Хистеричне лезе*, у издању часописа *Crescendo*, а Качулев је организовао прву самосталну изложбу. Јамболски круг је напустио оквире националне уметности са циљем да се укључи у интернационалну мрежу уметника. Захваљујући часопису *Crescendo* и сарадњи са Г. Милевим, ови уметници су остварили контакте са Љ. Мицићем и Ф. Т. Маринетијем, који их је прогласио члановима свога покрета. Јамболски круг је по први пут представио бугарску авангардну уметност у међународном контексту учешћем Качулева на *Зенитовој* изложби (1924).

Анализирана дела и теоријски текстови сведоче о хуманистичкој и интернационалистичкој позицији Јамболског круга. Одсуство конкретног усмерења није неуобичајено за контекст источноевропске авангарде. Уметничка пракса је само делимично пратила оно што је прокламовано у манифестима. Песничко и ликовно стваралаштво Јамболског круга били су иновативни и субверзивни за тадашњи симболистичко-сецесионистички контекст бугарске уметности.

**Кључне речи:** Јамболски круг, *Crescendo*, К. Крстев, Т. Драганов, М. Качулев, бугарска авангардна књижевност, бугарска ликовна авангарда, футуризам, дадаизам

**Научна област:** наука о књижевности, историја уметности

**Ужа научна област:** бугарска књижевност, бугарска ликовна уметност

**УДК број:**

## The Yambol Circle in the Context of the European Avant-garde

**Abstract:** This thesis is dedicated to a group of artists from the Bulgarian city of Yambol, which was active during the 1920s. The most important members of the Yambol circle are K. Krstev, T. Draganov, T. Chakrmov, L. Cohen and M. Kachulev. We reconstructed significant events, collected, analyzed and contextualized data, texts, documents and art artifacts, which contributed to the inclusion of the Yambol circle in the currents of European avant-garde culture.

Their most active period dates back to 1922. They founded *Crescendo*, the first Bulgarian avant-garde magazine, with which they sought to encompass the entire avant-garde culture. They published local and international literary-theoretical and artistic articles, and each issue contained a new manifesto by Krstev. The aesthetics of Dadaism, Futurism and Constructivism were proclaimed. Draganov's poetry collection *Hysterical Fans* was published by the magazine *Crescendo*, and Kačulev organized his first solo exhibition. The Yambol circle left the framework of national art with the aim of joining an international network of artists. Thanks to *Crescendo* magazine and cooperation with G. Milev, these artists made contacts with Lj. Micić and F. T. Marinetti, who declared them members of his movement. The Yambol circle presented Bulgarian avant-garde art in an international context for the first time, with the participation of Kachulev at the *Zenit* exhibition (1924).

The analyzed works and theoretical texts bear witness to the humanistic and internationalist stance of the Yambol circle. The absence of a concrete direction is not unusual for the context of the Eastern European avant-garde. Artistic practice only partially followed what was proclaimed in the manifestos. The poetic and artistic creations of the Yambol circle were innovative and subversive for the symbolist-secessionist context of the Bulgarian art of that time.

**Key words:** Yambol Circle, *Crescendo*, K. Krstev, T. Draganov, M. Kachulev, Bulgarian avant-garde literature, Bulgarian avant-garde visual arts, futurism, Dadaism

**Scientific field:** literary studies, art history

**Scientific subfield:** Bulgarian literature, Bulgarian visual arts

**UDC Number:**

## Ямбольский круг в контексте европейского авангарда

**Аннотация:** Настоящая диссертация посвящена группе художников из болгарского города Ямбол, которая активно действовала в 1920-е годы. Наиболее важными членами Ямбольского круга являются К. Крстев, Т. Драганов, Т. Чакрмов, Л. Коэн и М. Качулев. Мы реконструировали значимые события, собрали, проанализировали и контекстуализировали данные, тексты, документы и артефакты, способствовавшие приближению Ямбольского круга к европейской авангардной культуре.

Наиболее активный период деятельности круга относится к 1922 году. Они основали *Crescendo* – первый болгарский авангардный журнал, стремившийся охватить всю авангардную культуру. В журнале публиковались литературно-теоретические и художественные статьи местных и международных авторов, а каждый номер содержал новый манифест Крстева. Провозглашались эстетические принципы дадаизма, футуризма и конструктивизма. Поэтический сборник Драганова *Истерические веера* вышел как издание журнала *Crescendo*, а Качулев организовал свою первую персональную выставку. Ямбольский круг вышел из рамок национального искусства с целью присоединиться к международной сети художников. Благодаря журналу *Crescendo* и сотрудничеству с Г. Милевым, художники Ямбольского круга установили контакты с Л. Мицичем и Ф. Т. Маринетти, который впоследствии объявил их членами своего движения. Ямбольский круг впервые представил болгарское авангардное искусство на международной сцене участием Качулева на выставке *Зенита* (1924).

Проанализированные работы и теоретические тексты свидетельствуют о гуманистической и интернационалистской позициях Ямбольского круга. Отсутствие конкретного направления типично для контекста восточноевропейского авангарда. На практике художники лишь частично следовали тому, что провозглашалось в манифестах. Поэтическое и художественное творчество Ямбольского круга было новаторским и подрывным для символистско-сецессионного контекста болгарского искусства того времени.

**Ключевые слова:** Ямбольский круг, *Crescendo*, К. Крстев, Т. Драганов, М. Качулев, болгарская авангардная литература, болгарское авангардное изобразительное искусство, футуризм, дадаизм

**Научная сфера:** литературоведение, история искусства

**Узкая научная специальность:** болгарская литература, болгарское изобразительное искусство

**УДК номер:**

## Садржај

|   |     |
|---|-----|
| Увод.....   | 1   |
| Културно-уметнички живот у Јамболу и настанак Јамболског круга.....                       | 10  |
| Јамболски круг и Гео Милев.....   | 17  |
| Књижевност и издавачка делатност Јамболског круга.....                                    | 47  |
| Манифести Јамболског круга.....   | 47  |
| <i>Незахвалност</i> .....   | 47  |
| <i>Излози</i> .....   | 51  |
| <i>Почетак последњег</i> .....  | 54  |
| <i>Манифест Друштва за борбу против песника</i> .....                                     | 57  |
| Збирка <i>Истерици веери</i> Теодора Драганова и предговор Теодора Чакрмова.....          | 63  |
| Часописи Јамболског круга.....  | 93  |
| Како је <i>Лебед</i> постао <i>Crescendo</i> .....  | 93  |
| Поезија у часопису <i>Crescendo</i> .....   | 105 |
| Проза у часопису <i>Crescendo</i> .....   | 121 |
| Европски уметничко-теоријски текстови у часопису <i>Crescendo</i> .....                   | 128 |
| Часопис <i>Crescendo</i> и Маринети.....  | 137 |
| <i>Crescendo</i> и функције авангардних часописа.....                                     | 148 |
| Јамболска ликовна авангарда.....  | 152 |
| Мирчо Качулев.....  | 152 |
| Жорж Папазов.....   | 170 |
| „Братски есперанто“ човечанства – <i>Покушај једне естетике филма</i> Кирила Крстева..... | 183 |
| Закључак.....   | 199 |
| Литература.....   | 206 |
| Прилози.....  | 216 |

## Увод

Када се говори о европској авангардној уметности, допринос који је Бугарска дала најчешће изостаје из дискурса. Ако бисмо израдили карту европских земаља у којима је авангардни „пројекат“ био заступљен, на месту које би Бугарска требало да заузима, готово читав век касније стајала би празнина, која је одавно требало да се попуни. Намера ове дисертације је да допринесе укључивању бугарске уметничке авангарде, конкретније, достигнућа Јамболског круга, као једног од њених најрадикалнијих, али и најмање истражених и маргинализованих представника, у токове европске авангардне књижевности и уметности.

Многи су узроци за то што је авангарда у Бугарској још увек непотпуно истражено подручје. Један од њих је што се повећано интересовање бугарских научника за овај проблем појавило тек почетком 21. века. У предговору за прву *Антологију бугарске књижевне авангарде*, која је објављена 2001. године, састављач Иван Сарандев аргументује да, упркос томе што је бугарска авангарда имала представнике идеја већине авангардних покрета, још увек недостаје „инвентаризација, утврђивање уметничких чињеница, имена аутора, књижевних програма и манифеста“, услед „тоталне идеологизације духовне и научне сфере“, коју је после 1944. наметнуо социјалистички реализам (2001: 7). Међутим, околности у бугарској науци нису се значајно промениле ни до данашњих дана – нека истраживања чији је предмет бугарска авангарда постоје, али су претежно несвеобухватна и/или стереотипна. Јединим заиста значајним представником бугарске авангарде сматра се Гео Милев (Георги Милев Касабов), главни представник експресионизма у Бугарској и оснивач значајних и подстицајних часописа *Везни (Вага)* и *Пламък (Пламен)*. Неизбрисив траг који је Милев оставио у бугарској култури и уметности донекле расветљава зашто постоје многобројна истраживања како о његовом стваралаштву тако и о експресионизму (на пример, *Списание Везни на Гео Милев и модерното изкуство* из 1999, *Гео Милев и българският модернизъм* из 2005. и *Гео Милев и изкуството* из 2015. године Руже Маринске; *Гео Милев и трагиката на националната съдба* Ивана Гранитског из 2014; *Гео Милев – журналистически и публицистически път* Камена Васевског из 1980; *Как се прави авангард. Литературните проекти на Гео Милев от 'Лира'/'Изкуство' до 'Везни'* из 2008 и *За някои понятия в Гео-Милевата критическа рефлексия* Маје Горчеве из 2011; *Българският експресионизъм* Едвина Сугарева из 1988; *Кратки бележки върху българския литературен авангардизъм: С особен поглед към експресионизма* Владимира Јанева из 2002. године и *Гео Милев (1895–1925). Летопис на неговия живот и творчество* Елене Фурнацијеве из 2005. године). Та околност даје и један од могућих одговора на питање зашто се у бугарској књижевно–историјској, критичкој и теоријској мисли термином „авангарда“ најчешће означава (и/или изједначава) оно што је у вези са експресионизмом Милева, док су углавном занемарене или површно истражене друге авангардне идеје из двадесетих година, као и стваралаштво, личности и кругови – укључујући и Јамболски круг, на који је Гео Милев имао велики утицај и са којим је сарађивао.

Још један од проблема који се појављују у истраживањима бугарске авангарде јесте термилошка неусклађеност, која се испољава у покушајима да се одреде и проуче авангардни и неавангардни аутори и дела. Због доминантног утицаја симболизма, који се у бугарској књижевности задржао скоро до краја тридесетих година прошлог века, па је самим тим настављао да постоји симултано са тада актуелним авангардним пројектима, авангарда се у бугарској научној и критичкој традицији најчешће одређује у односу на симболизам. У литератури, која одлучно фаворизује англоамерички термин „модернизам“, у највећем броју случајева наилазимо на оклевање да се употреби термин „авангарда“, па чак и на отпор према њему, услед чега настају рогобатне синтагме, чија је функција да се осмисле алтернативни називи за оно што по својој суштини јесте авангардно. Тако неусаглашене методолошке позиције изједначавају авангардни стваралачки пројекат са „модернистичком послератном уметношћу“, „послератном и постсимболистичком уметношћу“ (Русева 1995: 9–15), „постсимболистичким модернизмом“ (Димитрова 2000: 238-251) и сл.

Још један од проблема, који је у непосредној вези са термилошком конфузијом, јесте само дефинисање авангарде. Ако у бугарској науци до данашњих дана није успостављен консензус о смислу и функцијама авангардне уметности, постаје разумљиво зашто истраживачи често оклевају да прогласе поједине ауторе и дела за авангардне, као и зашто једине постојеће антологије и нека од тумачења бугарске авангардне књижевности изазивају полемику. Услед нејасноћа у дефинисању појма и неразумевања суштинских одлика авангарде појављују се две крајности: док једни сматрају да дела која садрже авангардне идеје и тенденције не треба прогласити авангардним, други су склони да проналазе авангарду чак и тамо где је она више одјек или подражавање, него аутентичан уметнички израз. У предговору за *Антологију бугарске књижевне авангарде (Български литературен авангард. Антология)* Иван Сарандев дефинише авангарду као „покрете, струје или школе у уметности и књижевности, који су настали почетком века и који се уједињују услед неколико општеважећих одлика: одрицање традиција реализма и њихово рушење, а у самом чину рушења се открива права суштина и улога уметности“ (2001: 6). Ова дефиниција пренебрегава конструктивну тенденцију авангарде, која се при томе испољава и у бугарској уметности двадесетих и раних тридесетих година XX века, делимично код Јамболског круга, а највише код групе окупљене око уметника Ламара (Лаљу Маринов Пончев) и часописа *Новис*. Указаћемо и на неке теоријске недоследности које садржи *Бугарска поетска авангарда (Български поетически авангард)*, друга антологија бугарске авангарде, чији су састављачи Михаил Неделчев, Елка Трајкова и Мариета Иванова-Гиргинова и која је објављена 2018. године. У предговору *Бугарска поетска авангарда и њено књижевно-историјско (не)утврђивање* састављачи признају да су идеје о бугарској авангарди и даље „покретне и нефокусиране“ (Неделчев 2018: 32), али и сами доприносе томе разним произвољностима и својим субјективним ставовима: „авангардизам као сума нису сви касни модернизми, већ само њихови *екстремни изрази*“; „*убрзање уметности* које се појављује у *експресионизму* и надаље претпоставља брзо стицање до екстрема, до *прекомерне алтернативности* према дотадашњем канонском схватању књижевности“ (2018: 16–17). Такве непрецизне формулације није тешко оповргнути – на пример, општепознато је да је настојање авангарде да укине канон, а не да понуди алтернативу у односу на канон итд. Састављачи антологије закључују и да је „очигледно да су неки од касних модернизма *превише радикални* – такви су надреализам и дадаизам“ (Ibid., 16–17). Непотпуне и неутемељене дефиниције авангарде појављују се и

у предговору зборника *Манифести бугарског авангардизма (Манифести на българския авангардизъм)* из 1995. године, чији је састављач Виолета Русева. Селекција аутора и манифеста који учествују у њему указује на чињеницу да састављач зборника препознаје одлике авангардних програмских текстова и авангардне уметнике (Гео Милев, Чавдар Мутафов, Сирак Скитник, Кирил Крстев, Николај Рајнов). Међутим, проблематични и површни су закључци који се односе на авангарду као културно-уметнички феномен, а које ауторка износи у предговору: „Модерност нема другу основу осим сумње да је традиција безнадежно остарела. Као што нема и други импулс осим жеље да се демонстративно разликује од класичне установљености традиционалних естетичких норми.“ (...) „Ново као да нема другу суштину осим да буде обрнуто од онога што је старо“ (Русева 1995: 9). Оно што аутори оваквих издања не истичу приликом одређивања мотивације авангардних уметника и карактеристика авангарде као комплексног интернационалног феномена јесте „њен оптимизам који у друштвеном погледу извире из замаха радничких покрета, стварања самосталних источноевропских држава“ и „револуционарне утопије, чију је основу чинило само постојање Совјетског Савеза“ (Бојтар 1999: 35).

Ако пођемо од представљених дефиниција авангарде ка конкретним њеним аспектима, које су описивали поједини бугарски истраживачи, уочавамо још непрецизности. Приликом проучавања текстова о бугарској авангардној књижевности из критичке и теоријске перспективе указаћемо на грешке у херменеутичком приступу различитих аутора, поготово у радовима који се баве тумачењем манифеста. То су, на пример, анализе које су изведене у кључу генерацијског сукоба – поделе писаца на „старе“ и „младе“, што је у Бугарској карактеристично и за проучавање симболистичке традиције, као и анализе у такозваном „родном“, тј. националном контексту. Међутим, погрешке истраживача не везују се само за методологију истраживања већ и за само разумевање и образлагање појединих аспеката авангардне уметности. У четвртном тому академског зборника Института за књижевност Бугарске академије наука под насловом *Критичко наслеђе бугарског модернизма. Како га тумачимо сада (Критическото наследство на българския модернизъм. Как го четем сега)* Едвин Сугарев, у тексту посвећеном првом манифесту Јамболског круга *Незахвалност (Неблагодарност)*, тврди да се „две струје (футуризам и дадаизам – О. С.) са којима се Кирил Крстев и његови следбеници идентификују на први поглед не разликују посебно једна од друге“. Он је потом, наводећи сличности између ова два покрета, закључио да „нема суштинске разлике између заумног језика Хлебњикова и аудитивних поема Хуга Бала“ (Сугарев 2011: 210). Међутим, полазишта футуризма и дадаизма су различита – иако су *упоредиви*, истраживачи авангарде их не изједначују олако, а самим тим ни њихову уметничку продукцију. Чини се да је Сугарев дозволио да неке сличности између поетика ових покрета, као и симултана појава футуризма и дадаизма у Бугарској, која се везује за издавачку делатност Јамболског круга, утичу на његово тумачење и поистовећивање основних обележја ових покрета и на локалном и на интернационалном нивоу.

У вези са тиме је још једна од последица термилошке и смисаоне неусклађености: класификовање по сваку цену аутора као припадника одређених авангардних покрета у обема антологијама бугарске књижевне авангарде и појединим научним радовима, иако су најчешће у питању грешке. На пример, антологија *Бугарска песничка авангарда* погрешно је одредила као „надреализам“ предговор-манифест, који је



јамболски песник Теодор Чакрмов 1922. године написао за експресионистичку збирку *Истеријни веери* (Хистеријне лепеде) Теодора Драганова. Ако није довољно знати да се надреализам као покрет формирао тек 1924. године, довољно је прочитати часопис *Crescendo* и манифесте Јамболског круга, који садрже информације о авангардним покретима и делима које је Јамболски круг сматрао значајним. Између осталог, биће речи и о томе да су састављачи ове антологије систематски грешили у писању имена јамболских песника: „Тодор“ уместо Теодор Чакрмов, којег су прогласили аутором „нонсенсе“ лирске прозе (Неделчев 2018: 546). Његове песме у прози, инспирисане Ничевим *Заратустром*, захтевају пажљиво и темељно читање збирке *Подмоли*. У контексту те збирке фрагментирана лирска проза Чакрмова итекако добија смисао: аутор настоји да одговори на филозофско-естетичка питања у вези са истином, природом човека и природом уопште. Нажалост, састављачи антологије су без основа вредновали и олако одбацили стваралаштво јамболских песника као дела „неједнаке вредности“ (2018: 24), иако је очигледно да нису темељно анализирали та дела. О томе сведочи, на пример, чињеница да они нису разумели ни значење архаизма *веер* из наслова збирке Драганова, већ су написали да је у питању неологизам „који ништа не значи“ (Неделчев 2018: 498). Без разумевања наслова ове збирке није могуће продрети у срж оригиналне и вишеслојне животно-уметничке концептуализације Драганова.

Сматрамо да су погрешна полазишта у напорима истраживача да се бугарски аутори и стваралаштво стриктно дефинишу као да припадају дадаизму, футуризму, конструктивизму или другим установљеним покретима, због тога што је њихово укључење у токове европске авангарде било веома ограничено, а поезика често еклектички обојена, што је одлика и других авангардних група уметника у Источној Европи (уп. Бојтар 1999). У дисертацији ћемо показати да без потпуног разумевања и прецизног постављања у одговарајући шири контекст европске (и источноевропске и регионалне) авангарде, нема смисла у настојањима да се поједини бугарски уметници одређују искључиво као представници једног покрета.

Недостатак целовитог разумевања авангарде условило је и неизлажење из оквира националне књижевности и ликовне уметности. На то указује не само избор тема које истраживачи обрађују него и литература коју цитирају и употребљавају. Многи аутори нису модификовали методолошки приступ на начин који би био усклађен са захтевима истраживања авангардне књижевности и уметности, што резултује проблематичним тумачењима. Једна од кључних одлика авангарде је управо њен интернационални карактер и стога студије које занемарују тај њен аспект сматрамо непотпуним. Такође, истраживачи бугарске авангарде, у тако неутврђеном систему, ослањајући се на неке ауторитете у бугарској науци, осуђују једни друге на понављање погрешака и непрецизности. Нажалост, примећујемо да су се поједини аутори задовољили тиме да цитирају једни друге о томе како се о појединим личностима или делима „ништа не зна“ или „мало тога зна“, што посебно важи за текстове о Ани Балсамацијевој и Мирчу Качулеву, ликовним уметницима који су 1924. године учествовали на *Првој Зенитовој међународној изложби нове уметности* у Београду. У овом раду показаћемо да ипак постоји довољно периодичних издања, архивског материјала и других извора, који омогућавају поприлично прецизну реконструкцију и датирање догађаја, изгубљених дела ликовне уметности и кореспонденције између уметника који се везују за бугарску, али и за европску авангарду.

На тај начин ми можемо, са много више прецизности, утврдити место које Бугарска и њени уметници у том контексту заузимају.

Неопходно је, дакле, удаљити се од националних оквира и анализирати бугарско авангардно стваралаштво у контексту теорија авангардне уметности, која је по правилу наднационална и интернационална. Тумачење авангарде у источноевропском, западноевропском и регионалном контексту основни је корак, после којег би требало да дођу на ред сва настојања да се дефинишу појединачни феномени у националном контексту и вреднује значај њихових манифестација. У бугарској науци до сада постоји само један рад који врши свеобухватну анализу авангардних тенденција и који авангарду не тумачи само у контексту националног културно-уметничког наслеђа. То је докторат Биљане Борисове Гаврилове *Бугарска уметничка авангарда. Контексти. Типологизација. Манифестације* из 2017. године, који се теоријски ослања на *Теорију авангарде* Питера Биргера из 1974. Године (уп. Биргер: 1998). Ауторка, по угледу на немачког теоретичара књижевности, прави поделу између неисторијске авангарде у Бугарској и њених представника (Гео Милев, Чавдар Мутафов, Никола Фурнациев, Атанас Далчев) и историјске авангарде (Јамболски круг, група *Новис*, Никола Вапцаров), сматрајући бугарску међуратну књижевност простором у којем обе постоје симултано. Ово је несумњиво основа за добру истраживачку праксу, али треба имати у виду да се, упркос веома широкој теми, садржај углавном заснива на авангардној књижевности, док су остале уметности или запостављене или недовољно анализирани. Докторат Биљане Борисове Гаврилове, иако пружа историјски приказ бугарске авангарде, значајних група уметника и њихових дела, не садржи заокружену анализу применом компаративног метода нити синтезу свих уметности, који би створили доследну и целовиту слику о постигнућима бугарске авангардне уметности и поетикама које су јој иманентне. Ауторка је Јамболском кругу уметника посветила најкраће поглавље у свом истраживању, у којем пружа преглед кључних фигура и делатности, ослањајући се превасходно на мемоаре Кирила Крстева *Успомене о културном животу између два светска рата (Спомени за културни живот међу две световне војне)* из 1988. године. Ликовно стваралаштво јамболског круга се такође спомиње, али се не тумачи.

Дакле, да би се разумео допринос и вредновао значај Јамболског круга, неопходно је, поред теоријског приступа, применити и компаративно истраживање, чији корпус потиче од релевантних теоријских и уметничких текстова словенске и европске авангарде, пре свега у вези са књижевности и ликовном уметности. То су уједно и основне уметности заступљене у теоријској мисли и у практичној изведби Јамболског круга уметника и интелектуалаца. Због маргиналне позиције авангарде у сфери културе, главна платформа за прокламовање авангардних идеја јамболског круга и позивање на нову уметничку и животну праксу постао је краткотрајни часопис *Crescendo* (1922), који је, налик на велики број авангардних часописа, изашао само у неколико бројева и имао је ограничен тираж. Овај часопис обилује преводима значајних теоријских и уметничких текстова европске књижевне авангарде. У њему су објављени и чланци и програмски текстови познатих европских уметника у вези са сликарством, архитектуром, театром, циркусом и филмом. Још занимљивији је оригинални књижевно-теоријски садржај, који су чланови и сарадници Јамболског круга створили на основу синтезе доминантних тенденција у авангардној уметности. Јамболски аутори и њихови сарадници објавили су у овом часопису до данас неистражене манифесте, рецензије, поезију, прозу и ликовна дела.

Важно је представити и подробно анализирати садржај часописа *Crescendo*, зато што објављени текстови и репродукције ликовних дела указују не само на авангардно усмерење и естетска стремљења Јамболског круга већ и на конкретне поетике које их интригирају. Часопис Јамболског круга, са настојањем уредника да прикажу све оно што је значајно у вези са авангардном културом, јединствена је културно-уметничка појава у бугарској историји уметности.

Упркос томе што горенаведена научна издања доприносе перпетуирању проблема у вези са истраживањем бугарске авангардне књижевности и уметности и, најчешће кроз дескрипцију, упућују на значајне податке у вези са њом, учестала неопрезна тумачења сведоче о површном познавању и суштинском нераздељивом авангарде, које је присутно код појединих аутора. Указавши на неке од проблема са којима је суочен истраживач бугарске авангардне уметности, као што је, на пример, одсуство темељне теоријске подлоге за анализу, и уочивши најнеистраженије и најмаргиналније токове бугарске авангарде, на које истраживачи и данас гледају са извесном дозом снисходљивости и ироније, конкретизовали смо предмет овог научног истраживања: авангардни пројекат јамболског круга уметника и интелектуалаца, који је трајао током двадесетих година XX века, а везује се, пре свега, за период излажења часописа *Crescendo* (1922). Овај рад је подвргнуо критичкој анализи досадашње резултате проучавања о Јамболском кругу. Истраживање садржи како критичко разматрање перцепције и рецепције авангарде у бугарској критичкој традицији тако и синтезу свих досадашњих истраживања и научних стремљења у непосредној вези са Јамболским кругом. Применили смо аналитичку и дескриптивну методу како бисмо утврдили који су догађаји, аутори и дела извршили пресудан утицај на формирање и самопрокламовање маргиналног и ексцентричног за бугарске прилике Јамболског круга. Осим тога смо обавили и интертекстуално и интермедијално истраживање, односно компаративну и квалитативну анализу различитих текстова, у циљу маркирања и дефинисања утицаја других текстова и концепата на стваралаштво Јамболског круга. Установили смо компаративном методом какво место заузимају идеје и остварења Јамболског круга у контексту европске авангарде. У вези са тиме, у истраживању указујемо на став који заузимају постојећа бугарска издања у вези са авангардом и Јамболским кругом, али она, с обзиром на непрецизности и недоследности, неће бити погодна за пружање теоријског оквира овог рада, услед чега ћемо се окренути релевантним текстовима Миклоша Саболчија (Саболчи 1997а, 1997б), Ендреа Бојтара (Бојтар 1999), Александра Флакера (Флакер 1976), Питера Биргера (Биргер 1998), Хуберта ван ден Берга и Валтера Фендерса (Berg & Fenders 2013), Ирине Суботић (1983, 1986/3, 2005, 2008), Видосаве Голубовић (1983, 1999, 2008), Андреја Накова (Наков: 1973), Руже Маринске (1996, 2005, 2015), Румјане Константинове (2004) и других истраживача.

Једна од најважнијих улога у Јамболском кругу припада писцу, критичару и историчару уметности Кирилу Крстеву (1904–1991) како због његовог ангажмана у формирању и представљању авангардних идеја и циљева, те борбе за трансформацију уметности и живота, тако и због тога што након низа година објављује своје успомене о периоду између два светска рата и на тај начин покушава да контекстуализује и сачува од заборава овај авангардни круг, јединствен за бугарску културу и историју уметности. Осим Крстева, најзначајнији припадници Јамболског круга јесу песници Теодор Чакрмов, Теодор Драганов и Лео Коен и ликовни уметници Мирчо Качулев и Иван Милев, као и Васил Петков, у чијој се кући налазио клуб модерне уметности Јамболског круга *Yellow*

*Hall*. Није једноставно прецизно одредити све припаднике овог круга из више разлога. За разлику од стандардне авангардне праксе, манифести Јамболског круга немају велики број потписника. Припадници круга су се само повремено декларисали, на пример, у једној од верзија *Манифеста Друштва за борбу против песника (Манифест на Дружество за борбу против поетите)*, коју су потписали Кирил Крстев, Васил Петков, Неделчо Гегов и Тотју Брнеков. Последња двојица за собом нису оставили ни теоријска ни уметничка дела. Неки значајни сарадници Јамболског круга, који су имали велики утицај на формирање њихове поетике и учествовали у реализацији авангардних идеја, нису били из Јамбола, већ из оближњих градова око тока реке Тунца. На основу тога настала је хипотеза Кирила Крстева о тзв. тунцанској авангарди, чији су представници Иван Милев и Иван Пенков из Казанлика, Сирак Скитник из Сливена, *Георги Папазов и круг око часописа Crescendo из Јамбола*, Гео Милев из Старе Загоре и Бенчо Обрешков из Карнобата (Крџев 1988: 41). Због преплитања историјских околности, животних стилова, авангардних идеја и поетика, сви су ови уметници посредно или непосредно повезани, па је важно тумачити делатност Јамболског круга не само у интернационалном европском контексту већ и у контексту бугарске авангарде. Хипотеза о тунцанској авангарди као о ширем феномену, за који се везује и делатност Јамболског круга, веома је корисна са научне тачке гледишта, зато што указује на неопходност да се у истом контексту тумачи стваралаштво већег броја уметника, који у супротном не би оправдано добили своје место у оваквом истраживању. Георги Жорж Папазов, сликар надреалиста пореклом из Јамбола, није био под непосредним утицајем естетских идеја Јамболског круга, зато што је живео и стварао у Француској, али је одржавао блиске контакте са Крстевим. За стваралаштво и живот Папазова карактеристичан је специфичан словенски, тј. јамболски дух, који је аутентичан и иновативан у контексту европске авангарде. Иако не можемо да га одредимо као директног припадника круга, његово стваралаштво се везује за неке од значајних открића и догађаја у авангардној уметности и садржи специфичности које алудирају на његово јамболско порекло. Повезаност Јамболског круга и Жоржа Папазова озваничио је и сам Маринети, који их је у распону од једне деценије прогласио бугарским футуристима. Кирил Крстев је 1973. године написао књигу о Папазову, у склопу својих истраживања о ликовној уметности, којима се посветио након гашења Јамболског круга. Исте године, изашла је значајна монографија Андреја Накова *Georges Papazoff: Franc-tireur du surréalisme*. Ова и још нека издања (*Papazoff: le domaine unique de la diversité et de la surprise* Филипа Суполта из 1975, *Georges Papazoff* Гастона Дила из 1995, *Montparnasse vivant* Жан-Пола Креспела) допринела су томе да се стваралаштво Жоржа Папазова сачува од заборава који му је претио, пре свега, у домовини, али и у свету. На то да се повећало интересовање за живот и дело овог сликара указује и занимљивост да је 2018. године једно острво на Антарктику добило назив по њему. Јамболска уметничка галерија такође носи име овог сликара Париске школе.

Почетком двадесетих година прошлог века динамични интелектуални живот који се водио у Јамболу омогућио је да овај мали град постане центар бугарске авангарде. Интернационални културно-уметнички контакти и образовање, могућност да се релативно лако дође до литературе, песничке збирке и часопис *Везни* Геа Милева, Народни универзитет, на којем су гостовали знаменити уметници, писци и професори, салони Јамболског круга *Yellow Hall* и *White Hall*, били су одличан начин за умрежавање уметника и распрострањивање авангардних идеја и стваралаштва. Књига Кирила Крстева *Успомене о културном животу између два светска рата* из 1988. године је подлога

највећег броја истраживања у вези са Јамболским кругом, због тога што пружа увид у стање бугарске културе и уметности између светских ратова, скреће пажњу на кључне утицаје на Јамболски круг, из прве руке пружа значајне информације о његовим припадницима и њиховом ангажману, о судбини издавачке делатности, уметничких дела и њихових стваралаца, контактима са значајним личностима и круговима, обилује како документима, преписком и прецизним историјским подацима тако и занимљивим анегдотама из тога доба. Међутим, оно што је најупечатљивије и највредније у вези са овом књигом јесте начин на који Кирил Крстев контемплира и оцењује дух времена, авангардни пројекат Јамболског круга и стварно место које заузима у бугарској култури. Аутор неретко указује и на свој скромни и субјективни однос према постигнутом током двадесетих година прошлог века, углавном успевајући да задржи и објективни, удаљен у времену, поглед историчара уметности.

Још једна значајна публикација за истраживање о делатности Јамболског круга јесте зборник *Манифести. Чланци. Есеји 1922–1939. (Манифести. Статии. Есета 1922–1939)* из 2014. године. Књига садржи манифесте објављене у часописима Јамболског круга *Лебед* и *Crescendo*, познате и мање познате текстове Кирила Крстева из периодике, као и његове књиге *Покушај једне естетике филма (Опит за естетика на киното)*, *Савремена љубав (Съвременна любов)*, *Смртна лепота (Смъртната красота)* и *Последњи Париз (Последният Париж)*. Овај тематски шаролик зборник, осим манифеста Јамболског круга, садржи и ентузијастичне и карактеристичне за авангарду текстове о популаризацији науке, културе, музици, моди, спорту, филму, поезији итд., који пружају непосредан увид у стваралачки период обухваћен овим истраживањем, али и у радове настале после гашења Јамболског круга. Оно што недостаје у овом зборнику јесу рецензије књига, изложби и других културних догађаја, као и чланци о ликовној уметности, што састављач Иво Милев у уводном обраћању читаоцима оправдава надом да ће се указати прилика за објављивање још једног зборника. Посебно је занимљив есеј-предговор *Кирил Крстев – један тако дискретан анархиста (Кирил Кръстев – един така дискретен анархист)* познатог бугарског савременог писца и члана Бугарске академије наука Георгија Господинова, који је пореклом из Јамбола. Ово није његов једини текст у вези са овом темом – Господинов је писао и о часопису *Crescendo* и Јамболском кругу са поносом суграђанина, аутентичним и живописним стилем уметника и проницљивошћу научника, због чега су његови радови о Јамболском кругу такође значајни за наше истраживање.

Указали смо на то да бугарски историчари књижевности и уметности до сада нису темељно анализирали ову тему. Циљ нашег истраживања је да се прикупе подаци, реконструишу, анализирају и контекстуализују сви релевантни догађаји, документи, текстови и уметнички артефакти, који се односе на допринос јамболских уметника како бугарској, тако и европској авангарди. Стваралаштво припадника Јамболског круга недовољно је истражено и неправедно је заборављено. Намеће се потреба за анализом друштвено-историјског и културно-уметничког контекста у Бугарској и у Европи, који је довео до развијања нове естетске свести, самопрезентовања и пропагирања авангардних идеја о уметности и животу, позива на нову уметничку праксу, која је омогућила да Бугарска изађе из оквира националне уметности у авангардни уметнички интернационализам и која је у директној корелацији и симултана са авангардним тенденцијама у Европи. У уводним поглављима анализирамо контекст у којем се формирао Јамболски круг, као и развој бугарске авангарде и веома подстицајне контакте

Јамболског круга са Геом Милевим. Поглавље *Књижевност и издавачка делатност Јамболског круга* истиче значајна обележја њихове књижевне праксе и прати најактивнији период у њиховом стваралаштву – период када су издавали часопис *Crescendo*. На првом месту, анализирамо шта је прокламовано у манифестима Јамболског круга, а затим, на примеру једине песничке збирке у издању Јамболског круга (*Истеријни веери – Хистеричне лезе*), указујемо на однос између уметничке теорије и јамболске песничке праксе. Анализиран је и целокупан инострани и домаћи садржај авангардног часописа *Crescendo*: песнички, прозни и ликовни део, као и уметничка теорија и критика. Поглавље *Јамболска ликовна авангарда* посвећено је животу и делу „заборављеног“ уметника Мирча Качулева, који је 1924. године по први пут представио бугарску модерну уметност и Јамболски круг на *Првој Зенитовој међународној изложби нове уметности* у Београду. Жорж Папазов је други значајан јамболски авангардни ликовни уметник чији живот и стваралаштво анализирамо, а уједно је један од првих уметника који су изложили надреалистичке слике у Паризу – неколико месеци пре Бретанове прве надреалистичке изложбе. У време гашења Јамболског круга, током друге половине двадесетих година, Кирил Крстев издао је прву књигу у Бугарској која истражује естетику филма. Књига *Покушај једне естетике филма (Опит за естетика на киното)* настала је под утицајем значајних идеја које су произашле из авангардне теорије филма. После ове књиге окончана је делатност Јамболског круга, који је за собом оставио књижевна, ликовна и уметничко-теоријска дела, један часопис и бројне анегдоте о аутентичном и боемском животном стилу, у којем су се живот и уметност прожимали.

Очекивани резултат и закључак овог рада је утврђивање релевантности јамболског авангардног круга за историју и теорију књижевности и уметности, као и сагледавање његовог места у контексту европске авангарде. Резултати истраживања показују и да су, у појединим случајевима, авангардне идеје јамболског круга надмашивале авангардну уметничку праксу, али и да ангажман јамболског круга обухвата широк културно-уметнички спектар и има утицај на бугарску културу и уметност, истовремено их по први пут чинећи интернационалним и синхроним са тенденцијама у европској уметности.

Најзад, ова тема је интригантна за истраживаче авангарде јер се надовезује на постојећа истраживања о источноевропској авангарди, настојећи не само да укаже на неоспориво присуство Бугарске већ и да мапира град Јамбол као место у којем се такође одвијао авангардни „пројекат“, са истим или сличним тежњама и обележјима као и у остатку Европе. Не постоји оправдање за одсуство бугарских доприноса са замишљене „карте“ европске авангарде, као ни за недостатак квалитетних истраживачких радова о бугарској авангарди. Историја уметности не познаје и признаје само доприносе културних великана Француске, Италије, Немачке, Холандије, Русије – став који се заузима у појединим ироничним разматрањима Јамболског круга у контексту авангарде – већ истиче значај и оних мање заступљених у културно-историјском смислу земаља као што су Југославија, Румунија, Мађарска, Чешка, Словачка, Пољска, Украјина...

Ово истраживање настоји да покаже да чувени подругливи бугарски израз „Нерде Јамбол, нерде Станбул“ („Где је Јамбол, а где Стамбол“), који се употребљава када људи погрешно тумаче разговор у којем учествују или околности у којима се налазе – иронично – не може да се односи на Јамбол из двадесетих година прошлог века.

## Културно-уметнички живот у Јамболу и настанак Јамболског круга

Кирил Крстев је одредио доба у којем је настајао Јамболски круг као „динамично“, „у покрету“, али и „неизјашњено у појединим аспектима“ (1988: 6), имајући у виду да је тај период био прожет различитим утицајима и заступаним идејама. Основна литература за ово поглавље су мемоари Крстева, документ који садржи до тада необјављене детаље о припадницима Јамболског круга, њиховој делатности и уметницима који су утицали на њих. Ова књига, заснована на успоменама једне од кључних личности за Јамболски круг, садржи и поједине непрецизности<sup>1</sup>, што ћемо истицати на местима на којима се укаже потреба за тиме.

У уводним поглављима књиге *Успомене о културном животу између два светска рата* овај историчар уметности настоји да прикаже „'пуцкетање идеја' и духовни живот у неким будним провинцијским градовима“ у време када је бугарска култура била концентрисана превасходно у престоници (1988: 7). Крстев подсећа да најзанимљивија и најиновативнија периодична издања тога времена, као што су *Звено* (Карика), *Лирични хвџраци листа* (Лирски летећи листови) и *Везни* (Вага), потичу управо из унутрашњости Бугарске. Не идеализујући свој „трговачко-еснафски“ град и своје суграђане, Крстев пише да су суседни Сливен и Стара Загора знатно више задужили бугарску културу својим писцима и уметницима него Јамбол, али наглашава да је Јамбол почетком XX века био један од „најавангарднијих центара“, захваљујући поменутом „'пуцкетању идеја' и интересовања“ (1988: 18). Овај израз, који је, како сазнајемо од аутора, био популаран у то време, живописно је одражавао стање културног живота у Јамболу, где се мноштво идеја „укрштало, сукобљавало и постојало у мирном суживоту“ (1988: 17). У граду је постојало неколико „социјално-политичких и идеолошких група“: најмногбројнији били су социјалдемократе и комунисти, а међу гимназијалцима и омладином било је највише анархиста и анархо-комуниста, што је, речима Крстева, Јамбол чинило „најјачом тврђавом“ анархизма (1988: 19). Клубови које су ове социјално-политичке групе основале постали су први и најзначајнији кружоци у граду, а захваљујући њима настао је и Народни универзитет, једно од кључних места за јамболску културу и припаднике Јамболског круга, на којем су организовали и слушали предавања путујућих лектора, размењивали и ширили своје идеје (Ibid., 19). Утисак Кирила Крстева је да су „сви 'писмени' у овом граду били у мањој или већој мери упознати са марксизмом захваљујући анархистичким и социјалистичким кружоцима“ (Ibid., 32). Неки од текстова које је објављивао Јамболски круг садрже идеје које се везују за марксизам, али за разлику од Геа Милева у часопису *Плањк* и Љубомира Мицића у часопису *Зенит*, јамболски авангардисти у свом часопису *Crescendo* нису објавили текстове ни о марксизму, ни о Октобарској револуцији и ни о

---

<sup>1</sup> Непрецизности су настале услед тога што је аутор ову књигу написао око 60 година после гашења Јамболског круга. Грешке углавном нису у вези са појединостима о члановима Јамболског круга и њиховој делатности, већ су резултат забуне у вези са датирањем неких догађаја, у вези са називима дела или њихових аутора. На пример, Крстев на страни 39 наводи да је Гео Милев поклатио Јамболском кругу превод *Баханалне песме* Емила Верхарена. Међутим, већ на страни 43 даје тачан податак (објављен и у бр. 2 часописа *Crescendo*) – да је аутор песме Рихард Демел, песник о коме је Гео Милев написао свој докторат. Недоследности попут ове лако су проверљиве, имајући у виду да постоје бројни документи који садрже тачне податке, па књига Крстева остаје одлично полазиште за истраживања о Јамболском кругу.

Лењину. О левој оријентацији Јамболског круга и њиховог часописа биће речи и у наредном поглављу.

Превирање разноликих политичких и естетских идеја, богат културни живот и „јамболски кружок *Модернисти*“<sup>2</sup>, који је основан док су његови чланови још увек били ученици гимназије, привукли су пажњу бугарских интелектуалаца, писаца и професора. Они су долазили у Јамбол и држали гостујућа предавања на Народном универзитету. Овај универзитет су 1920. године, у склопу дома културе<sup>3</sup> *Съгласие*, основали Кирил Крстев и анархиста Неделчо Гегов, један од потписника *Манифеста Друштва за борбу против песника* из 1926. године. На Народном универзитету беседили су Гео Милев, Чавдар Мутафов, Антон Страшимиров, Николај Рајнов, Емануил Попдимитров и други бугарски писци. Народни универзитет угостио је и филозофе, научнике и професоре који су грађанима представљали најновија открића у области физике, хемије, биологије, медицине, психологије, педагогије, музикологије итд. Научна открића надахнула су и дала подстицај многим открићима у уметности и теорији уметности, па стога није необично што је и код припадника Јамболског круга постојало наглашено занимање за науку, као и настојање да се она популаризује на јавним предавањима и у периодичним издањима. Крстев је такође истицао да разумевање научних открића води до развијања научног, филозофског и критичког мишљења, што подстиче друштвени напредак. „Друштво (дакле, идеја о идеалној солидарности и зближавању) не размишља о путу ослобођења (...), који само широко распрострањена просвећеност може изградити као основни услов за *омиротворивање* тј. *очовечавање*“, написао је 19. децембра 1923. године Крстев за двоброј 27-28 новина *Тракиец*. Чланак *Народни универзитет у Јамболу* (Крстев 2014: 53–55), објављен у *Научној рубрици*, истиче значај научне и филозофске мисли као предуслов за постизање идеје хуманизма: „човек пре свега!“ – што је потом декларисано и у манифестима Јамболског круга као његова *основна идеја* и *главни циљ*. На овај начин, према мишљењу Крстева, може се постићи, карактеристична за настојања авангардних покрета, идеја интернационализма, која представља: „уједињење човечанства на тлу научне и филозофске сарадње, научних открића великих и свељудских (општих) закона“.

Крстев у *Упоменама о културном животу између два светска рата* пише да су током овог периода ученици Јамболске гимназије, међу којима су били и чланови Јамболског круга, читали разноврсне ауторе, млади песници су стварали, организовали су музичке приредбе и писали реферате који су сведочили о разноврсним „идејним правцима и тематским интересовањима“ (1988: 20). Током 1921/22. школске године ученици гимназије, иначе „анархисти, комунисти, окултисти, вегетаријанци, индивидуалисти и модернисти“, објављивали су своје реферате у локалним новинама *Тунца* (Ibid., 20). Чланци које је у то време Крстев писао за ове новине указују на занимање за модерну уметност и на њено добро познавање (*Оскар Вајлд, Модерна уметност према С.*

---

<sup>2</sup> Поред синтагми „јамболски авангардисти“, „група модерниста“, „јамболски модернисти“ и „група уметника око часописа *Crescendo*“, ово је један од назива којим се у различитим периодима (само)опредељивали чланови Јамболског круга.

<sup>3</sup> То је заправо „читалище“ – појам који смо превели као „дом културе“. *Съгласие* није „читалиште“ – читаоница у данашњем смислу те речи, већ су се ту одржавале разноврсне културне манифестације, беседе, књижевне вечери и сл. *Речник бугарског језика*, који је издала Бугарска академија наука, дефинише појам „читалище“ као „културну организацију, институт за ширење просвете међу становништвом путем одржавања библиотеке, организовања предавања итд.; дом културе“.



*Пишибишевском, Футуризам у сликарству и књижевности – према оригиналним изворима*) (1988: 20). Током ранијег периода Јамболског круга изражено је велико интересовање за декаденцију, симболизам, парнасизам, неокласицизам и сецесију, које је тек касније, захваљујући пре свега страним издањима и издањима Геа Милева, кулминирало у бунтовничке авангардне идеје. Првих деценија XX века у бугарској књижевности и уметности, током веома кратког периода (што се посебно односи на формирање естетике и идеја Јамболског круга<sup>4</sup>), испољиле су се главне одлике књижевности источноевропске модерне, као што су: „напуштање националне функције књижевности, одбијање социјално-аналитичких функција, наглашено признавање естетских функција и оријентација на модерне моделе француског песништва, скандинавске драме, Ничеову филозофију и психологизам високог руског реализма Толстоја и Достојевског“ (Флакер 1976: 83). Још почетком века група писаца позната као круг *Мисао*<sup>5</sup>, по истоименом часопису, побунила се против књижевности Вазовљеве епохе, националне и социјално-аналитичке функције књижевности и уметности. Чланови круга *Мисао*, родоначелници бугарске модерне књижевности, чији је вођа био песник Пенчо Славејков, инсистирали су на заокрету ка индивидуализму и чистој уметности. Круг *Мисао* припремио је тло за долазак симболизма, око 1907. године, чији је утемељивач песник Пејо Јаворов. Позни облици симболизма задржали су се у бугарској књижевности до краја тридесетих година XX века. Авангардна књижевност и уметност, под јаким утицајем немачког експресионизма, али и руског футуризма, појављују се у бугарској култури и уметности преко стваралаштва, часописа и издавачке куће *Везни* Геа Милева. Јак утицај на авангардне идеје Јамболског круга имали су и италијански футуризам и немачки дадаизам.

Под појмом Јамболски круг ми подразумевамо једну групу уметника која током три различита периода носи три различита назива (или њихове варијанте), у зависности од усмерења и делатности њених чланова. Прво се појавио круг *Модернисти*<sup>6</sup>, други период везује се за групу окупљену око авангардног часописа *Crescendo*<sup>7</sup>, а трећи је дадаистичко *Друштво за борбу против песника*<sup>8</sup>.

Књига Крстева вредна је за ово истраживање и због тога што даје конкретне податке о уметницима и делима који су утицали на формирање Јамболског круга и његових идеја током ова три периода. Тако сазнајемо да су они, на самом почетку, усвојили „номенклатуру првог јеванђеља 'Модерне уметности'“ (1988: 32) пољског писца Станислава Пишибишевског, који је живео и стварао у Берлину крајем XIX века. Он је био припадник немачко-скандинавске групе уметника и боема, заједно са Рихардом Демелом,

---

<sup>4</sup> Многе идеје Јамболског круга о модерној уметности настајале су и развијале су у периоду када су његови чланови били ученици гимназије, што објашњава разноликост идеја, мешање стилова и брзину којом се њихова оријентација мењала. Књига *Успомене о културном животу између два светска рата* указује на то да су чланови Јамболског круга у својој естетској свести испољили и горенаведене одлике модернистичке књижевности (в. 1988: 35).

<sup>5</sup> Чланови круга *Мисао* су песници Пенчо Славејков, Пејо Јаворов, Петко Тодоров и критичар др Крстју Крстев.

<sup>6</sup> Кирил Крстев нигде није назначио које је тачно године настала група *Модернисти*. Сматрамо да је настала око 1920. године, на основу тога што знамо да је настала у време када су њени чланови били ученици гимназије.

<sup>7</sup> Први број часописа излази 1922. године.

<sup>8</sup> Основано 1926. године.

Августом Стриндбергом и Едвардом Мунком. Није необично што су манифести и књижевност Пшибишевског, главног представника источноевропске декаденције, као и дела Оскара Вајлда, Едгара Алана Поа и Мориса Метерлинка, били толико утицајни међу младим члановима Јамболског круга када се има у виду популарност поменутих уметника у то време у Бугарској. До тога је дошло, пре свега, захваљујући издавачкој кући *Стојан Атанасов*, издавачкој кући и књижари Тодора Чипева и издавачкој кући *Везни Геа Милева*. „Номенклатура“ коју су испрва усвојили чланови Јамболског круга односи се на идеје и појмове (душа, вечност, апсолут и др.) које садржи манифест Пшибишевског из 1899. године *О „новој“ уметности (О „nową” sztukę)*. Кирил Крстев је касније, у свом дадаистичком манифесту *Незахвалност*, одговорио на ларпурлартистичке идеје присутне у манифесту Пшибишевског, о чему ће бити речи у поглављу о књижевности и издавачкој делатности Јамболског круга. Чланови Јамболског круга „жедно“ су читали књиге Пшибишевског *Хомо сапиенс*, *Андрогина* и *Сатанина синагога* (1988: 32), које су подстицале и продубљивале њихово занимање за уметност која „омогућује озбиљенје ’gole duše’, његово роистовјећивање s биолошком бити козмоса“ (Malić 1975: 178-233), али и за представљање психо-патолошких стања и подсвесног у уметности. Истовремено се, у вези са раним индивидуализмом Јамболског круга, појавило и, типично за авангарду, занимање за филозофију Фридриха Ничеа, о коме је њихов најранији узор Пшибишевски написао докторску дисертацију: *Psychologie des Individuums. Chopin und Nietzsche*. У поглављу о књижевности Јамболског круга показаћемо и како први манифест Јамболског круга „насмејаним лицем Хероја који се не боји, већ побеђује“ (Крстев 1922) одговара на позив пророка Заратустре својим ученицима: „Сада вас позивам да мене изгубите и нађете себе“ (Ниће 2003: 66). Код Јамболског круга постојало је наглашено интересовање за античку филозофију. Крстев је као посебно значајно дело издвојио *Федон*, Платонов дијалог о последњим часовима пред Сократову смрт, чија је једна од централних тема идеја о бесмртности душе. Међу „основном литературом“ ранијег периода Јамболског круга налазиле су се и драме и збирка мистичних есеја *Ризница понизних* белгијског нобеловца Мориса Метерлинка, *Слика Доријана Греја* и драмско стваралаштво Оскара Вајлда, као и поема *Занг Тумб-Тумб* Ф. Т. Маринетија. Радикалније идеје о уметности закупиле су естетску свест Јамболског круга нешто касније, захваљујући часопису и издаваштву *Везни* и збирци *Жестоки прстен (Жестокият пръстен)* Геа Милева, али и дистрибуцији страних часописа *Der Sturm* Херварта Валдена и *L'Esprit Nouveau* Корбизјеа, Пола Дермеа и Амедеа Озанфана.

У свом мемоару Крстев посебно истиче значај библиотеке *Прометеј* при издавачкој кући Стојана Атанасова. Уметник Николај Рајнов био је уредник њених издања са „езотеричним, мистичним, етичким, васпитним и гносеолошким садржајем“, која су представљала „данас избледели духовни ‚мени‘ епохе“<sup>9</sup> (1988: 33). Захваљујући алманаху *Везни* ми данас знамо тачно који су се аутори и дела издавали првих деценија двадесетог века у Бугарској. Гео Милев је на његовим последњим страницама одштампао списак књига које су објавиле три издавачке куће значајне за формирање Јамболског круга –

---

<sup>9</sup> Крстев се сећа да је ова библиотека издала дела Порфирија, Еразма Ротердамског, Ернста Хекела, Артура Шопенхауера, Волтера, Едуара Шуреа, Елифаса Левија, Рудолфа Штајнера, Чарлса Вебстера Ледбитера, Ђованија Папинија и др. Он сматра да су наведени аутори имали значајну улогу у формирању јамболског „духовног универзума“. Популарност њихових дела објашњава постојање „окултиста, теозофа, протестаната, масона“ у граду (1988: 31).

Стојан Атанасов, Т. Ф. Чинев и Везни.<sup>10</sup> Приликом разматрања разноликих утицаја, Крстев такође открива који су бугарски аутори значајни за естетске идеје из раног периода Јамболског круга. То су кључне личности бугарске модерне – претежно индивидуалистички и симболистички настројени песници Пенчо Славејков, Пејо Јаворов, Димчо Дебелјанов, Николај Лилијев и Асен Златаров.

Група Модернисти окупљала се око „декадентних есеја“ песника Теодора Чакрмова и око Кирила Крстева, као „најпросвећенијег о теоријама долазеће савремене уметности“ (1988: 32). Јамболски круг имао је велики број активних и мање активних чланова. Имена најактивнијих чланова позната су нам или по томе што су за собом оставили значајна за истраживање бугарске авангарде књижевна или ликовна остварења (Кирил Крстев, Теодор Чакрмов, Теодор Драганов, Лео Коен, Мирчо Качулев) или по томе што су били потписници манифеста Јамболског круга и потоњег Друштва за борбу против песника (Васил Петков, Неделчо Гегов, Тотју Брнеков). Постоје, међутим, чланови Јамболског круга који нису били ствараоци и о којима се мало тога зна, иако су у то време активно учествовали у авангардним акцијама, дискусији о модерној уметности и њеном потенцијалу да преобрази свет и човечанство. Они су током својих путовања у иностранство набављали авангардна издања, која су затим чланови Јамболског круга темељно проучавали и репродуковали, а такође су учествовали у организацији догађаја и преводили дела страних аутора. Захваљујући књизи Крстева, позната су нам и њихова имена: Гео Драганов, Јордан Кринчев, Недјалко Месечков, Димитар Ангелов, Александар Платунов, Тању Кехајов, Кирил Кехајов, Стефан Чапров, Панајот Георгијев, Димитар Кожухаров и др. Поред кључне улоге коју је за Јамболски круг и оснивање часописа *Crescendo* имао Гео Милев, они су били под утицајем и других модерних бугарских уметника тога времена, са којима су сарађивали и чија су дела објавили (Чавдар Мутафов, Бојан Дановски, Сирак Скитник). Сарадник Јамболског круга и уредник њиховог часописа *Crescendo* био је Иван Милев, један од највећих и најпознатијих бугарских сликара.

Уз литературу која им је била доступна, делатност Народног универзитета и могућност да објављују чланке о „новој“ уметности у локалним новинама, Јамболски круг имао је два салона за размењивање идеја, организовање културних догађаја и бојемских вечери: тзв. *Бели салон* и *Жути салон*, познатији по својим енглеским називима *White Hall* и *Yellow Hall*.

Кирил Крстев описује *Бели салон* као место посвећено књижевности и уређивању њихових издања. То је била бела просторија у кући Крстева „са *Зодијаком* исписаним на

---

<sup>10</sup> Издвојићемо имена аутора чија су дела до 1923. године (када је изашао алманах *Везни*) издале ове три издавачке куће зато што, са једне стране, указују на укус и оријентацију издавача, а са друге, на укус и потребе читалаца. Издавачка кућа *Везни*: Шекспир, Боало, Роденбах, Шатобријан, Рилке, Стриндберг, Бајрон, Пшибишевски, По, Милев, Метерлинк, Блок, Верлен, Верхарен, Вајлд, Н. Рајнов и др. Издавачка кућа *Стојан Атанасов*: Сервантес, Волтер, Гогољ, Чехов, Пшибишевски, Данте, Хајне, Ибзен, Толстој, Вајлд, Н. Рајнов, А. Константинов, др Крстев, Ниче, Метерлинк, Шопенхауер и др. Издавачка кућа *Т. Ф. Чинев*: Х. Јасенов, Нервал, По, Бодлер, Рембо, Верлен, Ламар, Милев, По и др. Примећујемо да ове издавачке куће објављују дела аутора који припадају светским класицима, ери модерне филозофије и књижевности романтизма, реализма и симболизма. Такође учавачемо да су се књиге Пшибишевског, Поа, Метерлинка и Вајлда издале на више различитих места, па је стога њихов утицај на Јамболски круг вероватно донекле повезан и са њиховом лаком доступношћу. Доступност литературе Јамболском кругу олакшавало је и то што је Васил Крстев, отац Кирила Крстева, био власник јамболске књижаре.

тавану око старинског лустера“ (Крстев 1988: 39). Крстев додаје да су зидови *Белог салона* били „густо окићени свакаким репродукцијама модерне уметности, неке од којих сам и сам копирао“ (Ibid., 39). Аутор *Успомена о културном животу између два светска рата* посебно издваја оригиналну илустрацију Николаја Рајнова из бугарског издања песме *Гавран* Едгара Алана Поа и њену репродукцију. Овај амерички песник извршио је јак утицај на јамболске песнике и ликовне уметнике, али се то може тврдити и за већину бугарских уметника тог времена и њихово књижевно и ликовно стваралаштво. *Бели салон* је такође био место где су одседали гостујући лектори Народног универзитета као што су Гео Милев, Чавдар Мутафов и др. Крстев пише о томе да је Гео Милев био зачуђен зидовима који су били „тапецирани“ репродукцијама из његовог часописа *Везни* и збирке *Жестоки прстен*, као и немачким и руским модернистичким репродукцијама (1988: 70).

*Жути салон* био је популарнији од *Белог* и налазио се у кући Васиља Петкова – особе која је најзаслужнија за прве контакте Јамболског круга са Маринетијем и италијанским футуризмом. Сликари Мирчо Качулев обојио је у жуто просторије у којима су били миндери, а на једном од зидова насликао је златне звезде на црној позадини. У *Жутом салону* налазио се и раштимовани клавир из читалишта (највероватније из дома културе *Сългасие*), који су чланови Јамболског круга освојили на лутрији. Крстев пише: „након што смо добили футуристички манифест о музици и бруитизму (...), на њему се свирало рукама и ногама“ (Ibid., 70). *Жути салон* био је познат и по пријемима који су се у њему организовали, по предавањима која су тамо држали Гео Милев и други гости и вртоглавим боемским вечерима, описаним у *Успоменама о културном животу између два светска рата*. Захваљујући детаљима о једној боемској вечери са Геом Милевим сазнали смо да их је Јамболски круг организовао тако што су покушавали да остваре спој естетике модерне уметности (кубистички предмети) са ритуалима античких дионизијских мистерија (свечаностима у част бога Диониса). Гео Милев био је одушевљен боравком у *Yellow Hall*-у, па му је у мају 1922. године посветио превод *Баханалне песме* Рихарда Демела. Јамболски круг огрешио се о жељу Милева да се превод уради и окачи у *Жутом салону* – уместо тога објавили су превод ове песме у првом броју часописа *Crescendo*. И сам Милев је објавио ову песму у првом броју свога часописа *Пламък*.

Да би сачувао свог пријатеља и саборца од заборављања и истакао његову кључну улогу у јамболској групи авангардних уметника и интелектуалаца, Крстев је записао неколико анегдота о Васиљу Петкову, „једном од најзанимљивијих интелектуалаца међу *Модернистима*“ (1988:39) и власнику салона модерне уметности *Yellow Hall*. Петков је био елегантан и паметан – „филозоф Ничеанац, надарен оштроумљем, живим смислом за хумор“, био је „самоироничан и ироничан, спреман на свакакве дадаистичке хирове који провоцирају буржоазну стварност“ (Ibid., 39). Петков је био болестан од туберкулозе и израдио је визит-карте на којима је испод његовог имена, уместо професије, писало „туберкулозни“. Наводно је током лечења у Италији видео Мориса Метерлинка или његову вилу, па му је, када је поново одлазио на лечење, у шали, послао телеграм: „Вила Метерлинк. Стижем у четвртак. Чекај ме на железничкој станици. Петков (1988: 39).“ Боравак Васиља Петкова у Италији најзначајнији је за оријентацију Јамболског круга ка италијанском футуризму – управо је он, када се вратио са лечења, донео књигу Ф. Т. Маринетија која је садржала поему *Занг Тумб Тумб*. У наредним поглављима показаћемо да италијански футуризам повезује и јамболског сликара Жоржа Папазова са Јамболским

кругом, када их Маринети, у распону од једне деценије, проглашава представницима бугарског футуризма.

Поема *Занг Тумб Тумб* толико је опчинила припаднике Јамболског круга својим одважним графичким решењима, бруитистичким елементима, ономотопејама експлозија и канонада, да су је они колективно изводили у градским парковима у вечерњим часовима:

„Једни су пиштали као меци 'пиу-пиу', други су тутњали као митраљез 'цанг-цанг', трећи су имитирали пад граната 'тумб-тумб', четврти су трештали попут тешког оружја 'мутодрау'“ (Крстев 1988: 39.).

Овакви перформанси Јамболског круга шокирали су њихове суграђане – изазивали су „ужас и узбуну код буржоазије, која је спавала на супротној обали реке“ (Ibid., 39).

У Јамболу је током првих деценија XX века постојао и богат музички живот: поред тога што су и сами свирали, певали и наступали, чланови Јамболског круга имали су могућност да слушају Бетовенову *Девету симфонију*, Вагнерове увертире, Каруза и др. на тада популарном грамофону *His Master's Voice* (Крстев 1988: 41). Они су често одлазили у оближњи град Сливен, у којем је живео и стварао композитор Мишо (Михаил Михајлов) Тодоров. У Сливену је живео и велики песник, сликар и теоретичар модерне уметности Сирак Скитник (Панајот Тодоров Христов), чије су стихове изводили уз клавирску пратњу Мише Тодорова. Чланови Јамболског круга, како сазнајемо од Крстева, повремено су посећивали и „претенциозније балове“ у Сливену.<sup>11</sup> Међутим, будући да су се противили свему што пропагира неаутентичне буржоазне вредности, престали су да учествују у сличним догађајима када су једном приликом тамо наишли на „фракове са дугачким шареним краватама“ (Крстев 1988: 40).

Авангардно настројена унутрашњост Бугарске представљала је свој богати културно-уметнички живот и у Софији. Тако је, на пример, у Војном клубу током двадесетих година одржан књижевно-музички рецитал, који је касније извођен широм Бугарске. У њему су учествовали јамболски, сливенски и старозагорски уметници: Мишо Тодоров изводио је клавирска дела уз стихове Сирака Скитника, јамболски тенор Георги Господинов певао је оперске арије уз пратњу Тодорова, а Гео Милев, пореклом из Старе Загоре, рецитовоао је песму *Гавран* Едгара Алана Поа. Управо догађаји попут описаних, као и пријатељство и сарадња између уметника који се спомињу у овом поглављу подстакли су Крстева да заступа хипотезу о постојању тунцанске авангарде, чији су представници сликари Иван Милев и Иван Пенков из Казанлика, Сирак Скитник из Сливена, Георги Жорж Папазов и група око часописа *Crescendo* из Јамбола, Гео Милев из Старе Загоре и сликар Бенчо Обрешчов из Карнобата (Крстев 1988: 40–41).

---

<sup>11</sup> У Бугарској се данас повремено могу чути довитљиви изрази који сведоче о „непријатељским“ односима и конкуренцији између градова Сливен и Јамбол. Издвајамо као занимљивост то што се супарнички односи наизглед протежу кроз историју, па се, данас, испостављају вековним: Крстев је у својој књизи иронично указао на став припадника Јамболског круга о претенциозности Сливена. Оригинал гласи: „Ходехме и на по-претенциозните балове на аристократесция се Сливен“ (1988: 40). Неологизам „аристократесец се“, у ствари, означава: „Сливен који (неуспешно) претендира да буде (више) аристократски“. У својим *Успоменама* Крстев наводи још пар занимљивости о сливенско-јамболским односима, али ми ћемо их изоставити, зато што детаљи попут ових нису од значаја за наше истраживање.

## Јамболски круг и Гео Милев

Заокрет у естетском усмерењу и погледу на свет Јамболског круга везује се за 1919. годину. Кирил Крстев пише у *Успоменама на културни живот између два светска рата* да су се до тада припадници групе углавном хранили „предјелом појединачних откровења велике савремене епохе“, што су за њих била дела Платона, Ничеа, Вајлда, Матерлинка, Пшибишевског и Маркса (1988: 34). Две су околности значајно утицале на мотивацију чланова Јамболског круга да се окрену „новим тачним вредностима, социјалној и духовној конструктивности“, за које у Бугарској тога времена још увек није било припремљено тло (1988: 35). Прва околност тиче се разарајућих последица Првог светског рата, услед којих су се, како Крстев истиче, промениле „светске координате“, а одредио их је на следећи начин:

„Позитивизам је заменила теорија релативитета, гносеолошка методологија усвојила је и инструментаријум подсвести – интуицију, психоанализу, условне рефлексе, асоцијативност – који су продрли у целокупно уметничко стваралаштво; сентиментална сецесија прешла је у психолошки и проблемски напајани експресионизам, Велика октобарска револуција уздрмала је на политичком плану утемељеност буржоазног погледа на свет, а у етичком, идеолошком, естетском смислу то су учинили футуризам, дадаизам, надреализам, егзистенцијализам и прагматизам...“ (1988: 34-35)

Иако се у свим проучавањима авангарде деструктивне последице Првог светског рата и његово разбијање илузија о успостављеним цивилизацијским вредностима тумаче као повод за радикалније, побуњеничке ставове авангардних уметника, сматрамо да је важно да представимо како је те промене тумачио вођа Јамболског круга, и то не само у светском већ и у локалном контексту. На локалном нивоу, уметници Јамболског круга били су свесни да су грозоте рата „одувале лепо естетизам Вајлда, симболизам Матерлинка, еротску сецесију Пшибишевског“, као и „психолошка откровења Достојевског, академског реализма и конвенционализма у уметности“ (1988: 35). Свест о превазиђеним естетикама и надолазећим променама које су обухватале све аспекте живота нагнала их је да потраже нове путеве уметности. Открили су их, подстакнути издањима Геа Милева, које је Кирил Крстев купио у књижари у Сливену. У питању су бројеви 1 и 2 часописа *Везни* и збирка *Жестоки прстен*. Контакт са најиновативнијим бугарским часописом за књижевност и уметност, као и са експресионистичком поезијом Геа Милева су друга околност која је утицала на сазревање идеја Јамболског круга. Ова издања указивала су на све што је у том тренутку у било актуелно у европској уметности, а то је у њиховом естетском размишљању, које су до тада сматрали веома „иновативним и модерним“, изазвало „шок, стрес, преврат“ (Ibid., 35).

Да бисмо боље контекстуализовали културну ситуацију у Бугарској током друге и треће деценије XX века, поготово у смислу продора европске авангардне уметности и идеја на њено тло, неопходно је да представимо најутицајније и најиновативније бугарске ауторе и издања тога доба. Тиме бисмо уједно документовали и пут сазревања идеја Јамболског круга. Један од првих циљева њиховог стваралаштва, преводилачке и издавачке делатности био је да упознају бугарску јавност са новом уметности и авангардним идејама које су се шириле Европом.

У том смислу, Гео Милев, предводник и централна личност бугарске авангардне уметности и периодике, подстакао је највећу промену у свести и делатности Јамболског круга. Издања Милева и његових сарадника - пре свега часопис *Везни*, инспирисала су и настанак авангардног часописа *Crescendo*. Милев је уједно био један од најближих сарадника Јамболског круга, заслужан за значајан део идејног и естетског усмерења редакције и објављеног садржаја у часопису *Crescendo*. Упитно је, у ствари, у којој би се мери могло говорити о бугарској авангарди као о културном, социјалном и естетском феномену, да није било стваралаштва, ентузијазма и посвећености Геа Милева. Овај свестрани уметник оличавао је авангардна настојања ка синтези уметности (ради постизања целовите личности): он није био само песник, теоретичар и критичар, већ и сликар, режисер, колекционар, преводилац, издавач, организатор изложби и предавања о новим токовима у уметности. Захваљујући међународним културно-уметничким контактима, посебно са немачким експресионистима и руским авангардним уметницима у Немачкој, као и са југословенским зенитистима, стваралаштво и издавачка делатност Геа Милева везују се не само за уплив тенденција авангардне уметности у Бугарску већ и за могућност да се бугарска авангардна уметност представи у међународним оквирима. За бугарску авангардну уметност двојако су значајни контакти које је Гео Милев остварио са југословенским уметником Љубомиром Мицићем, уредником часописа *Зенит*. Са једне стране, одговоривши на позив Мицића да препоручи репрезентативне бугарске ликовне уметнике за *Прву Зенитову међународну изложбу нове уметности*, Гео Милев је 1924. године омогућио да бугарски уметници „по први пут буду приказани уједно са најзначајнијим фигурама европског модернизма“ (Маринска 2005: 19). Са друге стране, Мицић је почео да рекламира часописе Милева у *Зениту*, да објављује преглед његовог садржаја и информације о његовим издањима. Плодна сарадња са Мицићем у контексту регионалне авангарде трајала је све до убиства Геа Милева 1925. године, које је обележило је почетак гашења бугарске авангарде. Свестраност и значај Геа Милева као утемељивача бугарске авангардне уметности може да се поистовети са улогом коју су у европском контексту имали Љубомир Мицић, Херварт Валден, Карел Тајге, Ф. Т. Маринети, Пол Дерме, Мишел Сефор, Тео Ван Дузбург, Иља Еренбург и други значајни уметници тог времена (Суботић 1983: 69).

Гео Милев је током друге деценије XX века стекао контакте и сарађивао са многим уметницима који су живели и стварали у немачким центрима културе и уметности. Млади Милев брзо се повезао са уметничким круговима око експресионистичких издања *Die Aktion*, *Der Sturm* и *Плави јахач*. Он је уписао студије у Лајпцигу 1912. године, а касније је написао своју докторску дисертацију *Лирско стваралаштво Рихарда Димела у контексту нове поезије*. У Немачкој је стварао, учествовао у културном животу и преводио дела великих светских песника, писаца и филозофа.<sup>12</sup> Немачки песник Рихард Демел, о чијој је поезији Милев написао дисертацију, белгијски песник Емил Верхарен, који је за њега рекао: „Vous êtes plein d'ardeur!“ („Ви сте сушт пламен!“)<sup>13</sup>, као и руски песници Владимир

<sup>12</sup> Неки од аутора чија је дела Милев преводио на бугарски језик и издавао су Бодлер, Верлен, Рембо, Маларме, Гете, Рилке, Достојевски, Пушкин, Бели, Блок, Мајаковски, Љермонтов, Шекспир, Китс, Вајлд, По, Витмен, Молијер, Ибзен, Ниче, Шопенхауер, Верхарен, Валден, Еренбург и др.

<sup>13</sup> Гео Милев упознао се са песником Емилом Верхареном 1914. године у Лондону. Од Крстева и из других извора сазнајемо да је похвално запажање Верхарена настало под утиском разговора о животу народа у Белгији и Бугарској: о крилатици „Съединението прави силата“ („У слози је снага“), о електрификацији и трамвајима који су дошли у Бугарску из Белгије, као и о „глувим равницама Тракије, које су сродне са

Мајаковски и Александар Блок имали су велики утицај на поетско стваралаштво Геа Милева.

Током 1914. године Милев је у бугарском листу *Листонад*, уредника Димитра Бабева, објављивао *Књижевно-уметничка писма из Немачке (Литературно-художествени писма от Германия)*, у којима је пренео своје утиске из Немачке и на тај начин приближио бугарске читаоце културно-уметничким тенденцијама у Европи. Исте године објавио је свој први програмски чланак *Модерна поезија (Модерната поезия)* у двоброју 4-5 часописа *Звено*, уредника Димитра Подврзачева. У истом броју изашли су и његови преводи стихова једанаесторице савремених песника (Бодлер, Ниче Верлен, Демел, Верхарен, Метерлинк и др.), чије је стваралаштво сматрао иновативним и вредним примерима модерне поезије. Чланак *Модерната поезия* Геа Милева о суштини и циљевима модерне поезије почиње идејом о „новом трепету“ који је 1857. године изазвала збирка *Цвеће зла* Шарла Бодлера, која је имала огроман утицај како на песничко стваралаштво Милева, тако и на поезију Јамболског круга. За Милева је „нови трепет“ – трепет модерне душе новог човека која је касније створила „читаву, нову савремену нашу поезију“ и коју негде називају „симболизам, негде модернизам, а негде чак и декаденција“. Милев сматра да уметност треба „потпуно да се еманципује од вековних традиција старе уметности“ ако жели да буде „нова уметност“. Уметност је то учинила оног тренутка када њено полазиште престало да буде „стара природа“ и „већ постојећи свет“, и постало антимиетички, иреални „свет душе“. Према Милеву овај свет се први пут могао осетити у уметности Бодлера. Међутим, Бодлер за њега „није први, већ последњи међу првима“. Милев је приметио да су ове тенденције у уметности постојале и пре Бодлера и Верлена – у стваралаштву Едгара Алана Поа и Жерара де Нервала (1914/4–5).

Милев даље пише да је метафизички предуслов за разумевање модерне поезије „душа наше епохе“, која је „затворена у свој пространи свет“, „утонула у космичко сањарење“ и „нервозна и осетљива као мимоза, онаква каквом ју је учинило читавих двадесет векова“. Дакле, душа, која је, како Милев сматра, „одувек садржала нешто патолошко у себи“, основа је и извор нове поезије и уметности. У духу поетике експресионизма, Милев аргуентује да је нова естетика – интуиција – за њега је естетика модерне уметности метафизика. Аутор упозорава читаоце да, уколико се примене на нову поезију, „старе естетске и књижевне методе воде до апсурда и једностраности“ (1914/4–5). Аналогну идеју изразио је метафорички и Василиј Кандински, један од уметничких узора Геа Милева, у свом трактату *О духовном у уметности*, а као пример је навео уметност Античке Грчке. Руски уметник сматра да се настојање да се „поново оживе принципи уметности из прошлости“ може „у најбољем случају, завршити појавом дела-мртворођенчади“. Пошто се „никако не можемо осећати и живети изнутра као стари Грци“, то значи да би примена грчких принципа у вајарству уродила облицима који наликују грчким, али, у суштини, „само дело остаће без душе за сва времена“ (2015:80–81). У истом контексту, Милев прокламује да је одлика модерне душе то што се она издиже до „живе бесмртности“ путем „сливања и спајања са бесмртним космосом“ и ствара нову естетику. Закони ове естетике нису у вези са застарелим погледом на

---

тужним равницама Фландрије, (...) са сиромасима и црним сељанима, који пију кишу, гутају ветар и пуше маглу...“ (1988: 90)



уметност као на одражавање живота, осећања и мисли о вечности, већ јесу сама „вечност, свемир, бесмртност“ (1914/4–5).

Са таквим ескпресионистичким идејама на уму, Милев је настојао да продуби естетску свест читалаца и њихово интересовање за модерну поезију. У писму своме оцу<sup>14</sup>, које је послао из Лондона 27. септембра 1914. године, Гео Милев саопштио му је да је завршио пет књига поезије, чије је одломке претходно објављивао у часопису *Звено*. Почетком наредне године у антологијској серији *Лирични хвџрчаици листа (Летећи лирски листови)* објавио је пет књига превода Малармеа, Верлена, Демела, Верхарена и Ничеа.

Гео Милев је мобилизован крајем 1915. године. Све што је доживео наредне године на фронту код врха Кала-тепе појачало је потребу да заувек раскине са прошлошћу, која се за Милева у рововима претворила у немогућност. Уметник је живописно изразио ова осећања у импресијама *Код Дојранског језера* и *Ужас огњеног бича*:

Није страх – нешто дубље је од страха. [...] Ти осећаш да си сам, да си отуђен, да не можеш и не треба да се сећаш ничега; ни старих својих мисли, ни некадашњих осмеха далеких жена, ни књига које си читао... (Милев 2007: 152–153).

У априлу 1917. године Милев је умало изгубио живот када га је погодио шрапнел гранате. Пронашли су га тешко рањеног међу убијеним војницима. Изгубио је десно око, а десни део лобање и чеона кост били су му потпуно уништени. Гео Милев се од ових повреда лечио и у Берлину, где је преживео једанаест тешких операција. Све време је сарађивао са својим оцем на издавачким пројектима, преводио је и стварао, а учествовао је и у берлинском културном животу<sup>15</sup>. Тада је продубио пријатељства и сарадњу са уметницима који су се окупљали око групе Новембар и уредницима часописа *Der Sturm* и *Die Aktion*. По повратку из Берлина конципирао је, по угледу на ове часописе, и свој часопис *Везни*.

Током овог периода написао је *Грозни прози*<sup>16</sup>, циклус стихова у прози, који је објавио неколико година касније у свом новом часопису *Пламък*, као и збирку поезије *Жестокият пръстен*, у којој песник радикализује сукоб између „Ја“ и стварности. Ова дела и часопис *Везни* имала су пресудан утицај на естетику Јамболског круга, поготово на песнике Теодора Драганова и Теодора Чакрмова. У том контексту Кирил Крстев истиче значај песме која објављује метафоричку смрт уметника у рату и његово поновно рођење „сада“ и „данас“: *ГЛАВАТА МИ – кървав фенер с разтрошени стъкла, / загубен през вятър и дъжд, и мъгла / в полунощни поля. / Аз умирам под кота 506 / и възкръсвам в Берлин и Париж. / Няма век, няма час – има Днес! [МОЈА ГЛАВА – крвави фењер*

<sup>14</sup> Миљо Касабов био је учитељ и издавач. Имао је своју књижару у Старој Загори и сарађивао је са својим сином у издавачкој кући *Везни*.

<sup>15</sup> Мила Гео Милева, песникова жена, сећа се овог периода: „Чим би стао на ноге, ништа није могло да га заустави – кренуо би у сулудо трчање у књижаре, на изложбе, у позоришта, музеје, на концерте... Његова соба у клиници почињала је да личи на изложбену дворану: слике, књиге – лекари и сестре ишчуђавали су се оваквом необичном пацијенту“ (2005: 114).

<sup>16</sup> У овом циклусу посебно је упечатљиво дело *Инвалиди*, због тога што су дехуманизујуће последице рата његова неексплицитна и непатетична суштина: „непокретна људска лопта“ чији „рукави висе празни: без руку“, чије су „панталоне кратке кесе: без ногу“, а глава је без очију, без носа и ушију. Доктор црта „дрвеном оловком прсте на ушима, обрве на уснама, ноге на глави“. На голом зиду налази се портрет цара, а уза зид преко пута поређано је „18 пари штака и четири дрвене ноге“. Ова атмосфера прожима и остатак циклуса (*Драма, Питомци, Вјара, Савонарола, Зов, Марсилеза, Любов, Смърт, Погребение, Разпятие*).

*разбијеног стакла / изгубљен на киши и ветру, и магли / у поноћним пољима. / Ја умирем испод коте 506 / и васкрсавам у Берлину и Паризу. / Не постоји век, не постоји час – постоји Данас!]*.<sup>17</sup> Према речима Крстева Гео Милев је био готово „митологизован“ у машти припадника Јамболског круга, „пре свега због имена Гео (Земља), због несреће коју је доживео у рату“ и „гротескне слике“ која је у основи ове песме (1988: 68).

Сарадња Геа Милева са Јамболским кругом започела је 1922. године кореспонденцијом између Крстева и Милева. У фебруару те године Кирил Крстев ће упутио Милеву писмо у вези са текстом о белгијском песнику Емилу Верхарену, који је објављен у часопису *Везни*. Ово прво писмо није сачувано, али Крстев се сећа да је било о „противречности у писању Емила Верхарена и Геа Милева о проблемима човекове душе, космичког духа и пантеизма“ (1988: 67). Захваљујући томе што је писмо датирано и што нам је суштина његовог садржаја позната, можемо са сигурношћу закључити да се оно односило на драму *Манастир (Le cloître. Drame en quatre actes)*. Гео Милев је добио ауторска права за превод драме и објавио је један њен одломак у броју 16 (28. јануар 1922), а уз одломак је приложио чланак *Верхаренова трагедија Манастир*, у којем тумачи ово дело. Нека од запажања Милева су да ова „трагедија почиње сада - почиње преиспитивање прошлости“, у којем је основни покретач „савест са металним зубима: Етос: који разбија громки, пурпурни Патос“. Милев у лику Балтазара види самог Верхарена, чији се лиризам претвара у огледало у којем се чудовишно огледа *fin de siècle*; „у њему се разбија на парампарчад једна стара Европа и из иструлелих остатака издиже се феникс нове Будућности“. На крају Милев закључује да је, услед сопственог распада и животне правде, „Крај Века дошао до потпуног порицања себе у име једног космичког идеала: тишине и хармоније“. Уредник позива читаоце да се поново врате једноставности и детињству. На основу сачуваног писма<sup>18</sup>, у коме је 3. априла 1922. Гео Милев одговорио Крстеву, ми имамо делимичан увид у суштину онога што је преокупирао вођу Јамболског круга. Милев се гимназијалцу Крстеву обраћа са „млади пријатељу“ и изражава задовољство што постоје „младићи као Ви, који постављају нека од великих питања о уметности“. У наставку писма Гео Милев настоји да одговори на та питања и да му покаже да речи Верхарена не оповргавају његове речи.

„Управо душа (или Дух, ако бисте радије) јесте плод овог пантеизма о којем говори Верхарен. Нова уметност (и уметност уопште) – супротно науци – одриче материју тиме што је потчињава духу. Дух испуњава, одржава и покреће цео свемир. То је пантеизам: пантеизам није материјализам. (Милев 2007: 294)“

На крају писма Милев позива Крстева да пронађе претплатнике за трећу годину часописа *Везни* и обећава да ће му, у ту сврху, послати позивнице. Писмо Милева претворило се у „историјски празник“ за Јамболски круг зато што су успели да остваре контакт са „необичним и недоступним корифејом модерне уметности“ у Бугарској.

<sup>17</sup> Истичемо однос интрасемиотичке цитатности са сатиричном песмом *Стилизованный осел* (Стилизовани магарац) руског песника Саше Черног. Његова песма настала је десетак година раније. Гео Милев упућује на однос између двеју песама и тиме што, уместо да својој песми да назив, он цитира први стих оригинала и потписује руског песника: „Голова моя – темный фонарь с перебитыми стеклами / Саша Чёрный“.

<sup>18</sup> Преписка Геа Милева и Кирила Крстева чува се у Старој Загори, родном месту Геа Милева, у музеју-кући *Гео Милев*. Кирил Крстев објавио ју је у деловима у свом мемоару из 1988. године. Кореспонденција и документи Геа Милева објављени су 2007. године у петом тому сабраних дела Геа Милева.

Јамболски круг био је свестан његове „очито велике културе и месијанске улоге у утврђивању једне нове естетике“ (Крџтев 1988: 68). Прво писмо Милева било је велики подстрек за Јамболски круг, као и изражене идеје у чланку о Верхарену, које су касније пронашле својеврсни одраз у манифесту *Незахвалност*, објављеном 1922. године у првом броју треће године часописа *Лебед*. Аутори оба текста наглашавају неопходност повратка дечијој искрености. Гео Милев то чини цитирањем драме *Манастир* у своме чланку: „ка једноставности и детињству ми треба да се вратимо поново / нама треба љубав, доброта и незнање“ (1922/16), а Кирил Крџтев у дадаистичком манифесту *Незахвалност* прокламује да се живот “цепа на шаролику панораму шала и парадокса – и одједном добија смисао јефтиног дечјег празника са посланицама и светлима. Не само то: добија смисао и дечија реч дада. (1922/1)“

Следећи корак у новонасталој сарадњи између Јамболског круга и Геа Милева био је позив Кирила Крџтева да Милев одржи предавања о новој уметности на Народном универзитету у Јамболу. У књизи *Успомене о културном животу између два светска рата* проналазимо грешку у датирању првог доласка Геа Милева – Крџтев, заправо, наводи датум његовог другог гостовања (20. мај 1922). Међутим, “захваљујући” једном бизарном инциденту са јамболском полицијом, из чланка у локалним новинама *Тунџа* сазнајемо да се први долазак Геа Милева догодио око 18. априла 1922. године. Наиме, док се Гео Милев сам шетао јамболским улицама, деловао је сумњиво полицији, „чак и прерушено“ (Крџтев 1988: 72). Полиција је у то време свуда трагала за „нелегалним анархистима као што је Георги Шејтанов“ (Ibid., 72).<sup>19</sup> Гео Милев имао је дугачку косу, којом је прикривао ране из Првог светског рата, а десно стакло његових наочара било је затамњено. То је било довољно да полиција процени да је писац сумњиво лице и да га приведе. У чланку *Гео Милев међу Јамболцима (Гео Милев пред јамболци)* у локалним новинама *Тунџа* овај инцидент описан је на следећи начин:

„Неки тамо полицијски стражар усред бела дана привео је писца, уз нежност својствену само бугарском стражару, и одвео га је у станицу, мислећи да је ухапсио 'сумњиво лице'. Наводно га је преварила бујна коса непознатог човека“ (*Тунџа* бр. 15-16, 28.4.1922).

Ово је, наравно, била велика срамота за Јамбол, а Крџтев наводи још и да је Милев био запањен што га нису препознали, иако је цео град био облепљен плакатима који најављују његов долазак и теме предавања која ће одржати на Народном универзитету (1988: 72). Из истог текста у новинама *Тунџа* сазнали смо да су то била два предавања: *Борба против материје* и *П. К. Јаворов*. Поменути чланак, чији је аутор највероватније сам Крџтев, истиче да су предавања „једног од проводника нових струја у књижевности код нас била испуњена храбрим, оригиналним мислима и радовала су се пажњи просвећене публике“.

---

<sup>19</sup> Георги Шејтанов (1886–1925), сарадник Геа Милева у часопису *Пламяк*, био је вођа јамболских анархокомуниста, који је запалио окружни суд како би уништио предмете против „антидржавних елемената“. Дванаест година крио се у земљама Леванта, у Паризу и Москви (1918), одакле пише *Писмо за бугарску интелигенцију* и *Писмо за анархисте*, у којима је пренео своје утиске из Совјетског Савеза. Шејтанов је издавао нелегалне новине *Бунт* и писао је друштвено ангажоване песме и политичке чланке. (Крџтев 1988: 26)

Детаље о историјској посети Геа Милева Јамболском кругу забележио је Кирил Крстев у својим мемоарима, у поглављима посвећеним Геу Милеву, а ми ћемо за сврху нашег истраживања издвојити само неколико њих, који најсликовитије одражавају какву су атмосферу заједно створили и какве су односе изградили. Први сусрет са Јамболским кругом догодио се чим је Гео Милев стигао у Јамбол - на удаљеној од центра града железничкој станици чекала га је цела група *Модернисти*, око “тридесетак апостола”, а због превеликог броја људи, није било довољно кочија. Крстев пише да је тада каснио, те је успут затекао Милева и припаднике Јамболског круга, који су кружили око њега као следбеници око “античких филозофа перипетичара”. Милев је, наводно, приликом упознавања са Крстевим, укорио групу, која је колективно “читала, разматрала и прождирала” сваки број часописа *Везни*: “Једини претплатник часописа *Везни* у вашем граду, а толико истомишљеника!” (Крстев 1988: 68-69). Истичемо овај детаљ зато што представља увод у један од значајних аспеката односа између Геа Милева и Јамболског круга. Није необично то што је Милеву, поред сарадника и истомишљеника, била неопходна и велика финансијска подршка како би могао да настави да остварује своје уметничке и издавачке пројекте. Кроз анализу преписке и докумената из тога времена постаје јасно не само са којом је преданошћу организовао делатност издавачке куће *Везни* већ и колико му је било тешко да дође до средстава за реализацију својих културних, уметничких и активистичких циљева, за чије се остваривање посвећено борио. У преписци са Кирилом Крстевом неповољна финансијска ситуација јавља се неколико пута као извор незадовољства или несугласица између двојице уредника - све до гашења часописа *Везни*, које је било узроковано недостатком новчаних средстава.

Током свог првог боравка у Јамболу Гео Милев посетио је изложбу Мирча Качулева, припадника Јамболског круга, која је на њега оставила јак утисак и о којој је написао изузетно похвалну рецензију у локалним новинама *Тунџа* (уп. поглавље *Јамболска ликовна ажангарда*). Неколико година касније препоручио је овог сликара као једног од троје уметника који су представљали модерну бугарску уметност на *Првој Зенитовој изложби нове уметности у Београду*. Гео Милев је приликом свог првог боравка у Јамболу, поред изложбе Качулева, посетио и уметничке салоне Јамболског круга. После предавања на Народном универзитету одржао је још једно, “интимније” предавање о групи *Мост*, *Плавом јахачу* и часопису *Der Sturm* у Yellow Hall-у, клубу модерниста у кући Васила Петкова (Крстев 1988: 74). После предавања започеле су “дионизијске мистерије за просвећене”, с тим што су “култне посуде” биле “кубистичког облика”, а да би се пило вино, био је неопходан “тактилни контакт”, и то тако што су учесници лежали на поду, са “кубистичким амфорама” у загрљају (Ibid., 74). Поређење бoемских вечери са античким свечаним ритуалом није случајно, што потврђује превод *Баханалне песме* Рихарда Демела, који је Гео Милев послао као “поклон и успомену” за “становнике (пијанице) Yellow Hall-a” (Милев 2007: 298). Реимагинацијом античких баханалија уметници су на креативан начин подизали “ентузијазам”, чије је етимолошко значење “да је бог ушао у поклоника, који верује да је и сам постао бог” (Russel 2004: 41-42). У везу са тиме може се довести и прокламација у дадаистичком манифесту Јамболског круга *Незахвалност*: “бити само дух: - то није све: треба бити и савршен дух. Треба бити Бог.” Према Бертранду Раселу у стању физичке и духовне интоксикације, човек поново проналази јачину осећања која је стање опреза успело да уништи; тако је његова машта изненада ослобођена затвора свакодневних брига и он осећа да је свет испуњен усхићењем и лепотом. Овај филозоф сматра да већина највећих човекових

постигнућа укључује неки елемент интоксикације, када је страственост укинула опрез (Russel 2004: 41-42). Боемска атмосфера учврстила је односе између Милева и Јамболског круга и прославила је уметнике који су се окупљали око часописа *Crescendo*, као и његове уреднике. Тако се на четвртој страни броја 9 часописа *Маскарад*<sup>20</sup>, који је изашао током јануара 1923. године, појавила „песма написана у експресионистичком расположењу, намењена *Crescendo*-у и неким случајем објављена у *Маскарад*-у“. Њен назив *На градус! (Опијени!)* овековечио је дионизијске свечаности из салона Yellow Hall. Аутор песме, потписан само као „Томич“, заузима ироничан став према боемским свечаностима Јамболског круга. Он, такође, кроз уметничку интрасемиотичку цитатност упућује на садржај часописа *Crescendo* и манифест Кирила Крстева *Витрините (Види ти то! – Бал се одржава у витринама: / – Плаше плешу 'шими-денс'“)*. Последњи стихови песме *На градус!*, ипак, указују и на неку врсту позитивног односа аутора, који се крије иза ироније према активностима Јамболског круга: „*Ура! Ура! Наступило је већ / Царство Геа и Crescendo-а ове ноћи.*“

Јамболски круг је, још пре него што је добио на поклон превод *Баханалне песме* Рихарда Демела, послао Милеву на Ђурђевдан, његов имендан, фотографију-честитку (Прилог 1). У питању је домишљат портрет чланова Јамболског круга, међу којима су и Кирил Крстев и Васил Петков. У ствари, постоје две овакве фотографије-честитке<sup>21</sup>, које су очигледно настале у исто време, али се разликују у погледу композиције, броја чланова присутних на њима и по броју реквизита. Једини реквизит који се појављује на обема фотографијама јесте повећи дечији дрвени коњић. Захваљујући овом детаљу, који је највероватније алузија на једно од могућих значења речи *дада*, постаје јасно да су контакти Јамболског круга са дадаизмом постојали и у периоду пре него што је објављен њихов први манифест *Неблагодарност*. Остали реквизити такође нису случајни. То су бицикл, чији је предњи точак у првом плану – могућа алузија на редимејд Дишана из 1913. године; *бъклица* (буклија) – округла дрвена посуда за вино; предмет од трске у средини – оборени трножац са плетеном корпом на врху и још један бели коњић у рукама Васиља Петкова. Уколико прихватимо закључак Ендреа Бојтара да “у Источној Европи дадаизам није имао ниједну самосталну групу или покрет”, већ се јављао “искључиво као пратилац других праваца - футуризма, експресионизма, у мањој мери надреализма - као њихов својерсни фермент” (1999: 37), онда садржина полеђине дадаистичке честитке, којом су се представили чланови Јамболског круга, није неуобичајена. Тамо пише: “*Movimento Futurista di Yamboli* Вам честита имендан!”, а потписали су је “председник: Кирил Крстев” и “секретар: Васил Петков”.<sup>22</sup>

У знак захвалности Гео Милев послао је превод поменуте песме Верхарена, “написан мастилом на картонском листу”, и поручио да се урами и окачи у Yellow Hall-у. Први број часописа *Crescendo*, у коме је Јамболски круг објавио *Баханалну песму*, сведочи о томе да они нису уважили првобитну намену поклона Геа Милева. У истом писму, које

<sup>20</sup> *Маскарад*, недељни уметничко-хумористички часопис Христа Смирненског, излазио је у 25 бројева током 1922. и 1923. године.

<sup>21</sup> Једна фотографија објављена је у мемоарима Кирила Крстева, а друга је дигитализована и објављена у оквиру пројекта *Дигитализација и концептуализација на литературното наследство на българския модернизъм*.

<sup>22</sup> Полеђина честитке објављена је као прилог у књизи *Успомене о културном животу између два светска рата*, а преузета је из архиве Леде Милеве, старије ћерке Геа Милева, која је такође била песникиња.

је Милев послао 8. маја 1922. године, уметник најављује турнеју кроз Јужну Бугарску (Чирпан, Казанлак, Јамбол, Сливен, Бургас) и моли Крстева да организује гостовање у Јамболу и распрода улазнице. У Јамбол је поново стигао 21. маја те године и одржао је два предавања: *Симболизам у уметности* (21.5.1922) и *Футуризам, кубизам, експресионизам* (22.5.1922) (Милев 2007: 298). Кирил Крстев промовисао је предстојећа гостујућа предавања у тексту *Културно-уметничка недеља* у броју 20 новина *Тунџа* (21.5.1922). Један од говорника био је и Чавдар Мутафов, “познати естетa модернист, мајстор гротеске”, који је 19. и 20. маја одржао предавања *Нови проблеми у модерној уметности* и *Будуће смернице модерне уметности*. Међутим, захваљујући тексту *У дому културе Сългасие*, који се појавио у новинама *Тунџа*, бр. 21-22, 4.6.1922. године, сазнајемо да његов аутор “жали што грађанство није показало довољно интересовања за беседе господe Чавдара Мутафова и Геа Милева”. После следи кратка рецензија:

“Тешко би се могло замислити савршеније предавање од онога које је одржао гдин Ч. Мутафов: неприступачан због природе предмета, овај беседник понудио је два ремек-дела академске красноречивости”.

У вези са предавањима Геа Милева Крстев пише да је он “пружио блиставу одбрану експресионизма пред својим слушаоцима - немногбројним”, чему је узрок “недостатак интересовања јавности за теме које су третирали” и “предрасуде масе према тежњама модерне уметности које (беседници) заступају, а које остају нејасне за већину”.

Следеће писмо Гео Милев послао је Крстеву 25. јуна 1922. године, после свог другог гостовања у Јамболу. У питању је поверљиво циркуларно писмо, које сведочи о настојању Милева да превазиђе новчане проблеме и одржи пословање своје издавачке куће *Везни*. Његова идеја је да издавачка кућа *Везни* оснује задругу са седиштем у Софији, како би се повећао издавачки капитал и како би се успоставиле чвршће везе између писаца, читалаца и издавача, који би колективно учествовали у издавачкој делатности. У то време часопис *Везни* угасио се после своје треће годишњице због недостатка средстава<sup>23</sup>, па је једна од идеја Милева била да се часопис поново покрене и издаје у бољем, или у истом формату у којем је био током своје прве године излагања, што укључује црно-беле илустрације и илустрације у боји (2007: 302). Нажалост, на крају Гео Милев није успео да оствари своју идеју о издавачкој задрузи, што је запечатиле судбину часописа *Везни*, али га је такође подстакло да почетком наредне, 1923. године објави *Алманах Везни* – на петогодишњицу оснивања истоимене издавачке куће.

Постоји низ паралела које се могу повући између часописа и алманаха Геа Милева *Везни* и алманаха *Плави јахач*, најзначајнијег документа предратног експресионизма. Као и код Кандинског, у издањима Милева аутори су уметници, а једна од централних идеја јесте идеја о синтези уметности. Гео Милев је 1919. године у четвртом броју часописа *Везни* декларисао: “Уметност је синтеза” – као основну замисао програмског чланка *Фрагментът*, који дефинише појмове фрагмента, стила и синтезе у уметности. Постоје сличности и у садржају наведених једнократних издања: изражена је наклоност према примитивној грубости и једноставности форме афричке уметности, Источној и древној уметности (бројне репродукције египатских цртежа, јапанског дрвореза и сликарства,

---

<sup>23</sup> Последњи број часописа *Везни* објављен је 15. марта 1922. године.

афричких маски и скулптура). Уједно са њима објављене су репродукције слика и гравура модерних европских уметника различитих праваца и стилова: Кандинског, Ван Гога, Мунка, Гогена, Пикаса, Марка, Шилеа, Климта, Шагала, Гончарове, Кокошке и др. Представници бугарске ликовне уметности у *Везни* су Сирак Скитник, један од уредника и ретких бугарских уметника “који се формирао у средини руске авангарде” (Маринска 1999: 918), Иван Милев, Иван Бојацијев, Мирчо Качулев, Васил Захаријев и Пандо Киселинчев. Садржај књижевно-уметничког часописа и алманаха обухватао је све оно што је било релевантно у модерној уметности на европском и на локалном плану: књижевна дела домаћих и преводе страних аутора, манифесте, теоријске и критичке текстове о књижевности, филозофији, позоришту, архитектури, сликарству, музици, итд.

У периоду између циркуларног писма Геа Милева и објављивања алманаха *Везни* почео је, а убрзо потом и престао, да излази часопис Јамболског круга *Crescendo*, који је “по својој естетској позицији авангарднији” од часописа *Везни*, иако се “његова четири броја не могу упоређивати са тежином и резонанцом коју је имао часопис Геа Милева” (Маринска 1999: 915). Према мишљењу историчарке уметности Руже Маринске, ниједан други часопис тога времена није се могао мерити са “модернистичком егзалтацијом”, “фанатичним осећајем за нове форме у уметности” и “немирењем са традицијом и баналним у Бугарској” (Ibid., 915), који су обележили издавачку, преводилачку и стваралачку делатност Геа Милева. И сам Крстев потврђује значај издавачке куће Геа Милева за развој различитих уметничких форми и теорије уметности у Бугарској. Он сматра да “сви потоњи изрази стваралачке слободе и нове ликовне технике” треба да се тумаче као резултат покретачке снаге часописа *Везни* и *Пламък* (1988: 87). У децембру 1922. године Гео Милев послао је Крстеву најновији број часописа *Der Sturm*, па му се том приликом обратио писменим путем у вези са објављеним бројевима часописа *Crescendo*, које му Крстев није послао. Изразио је разочарање:

“Никако се не јављаш и ниси био љубазан да ми пошаљеш *Crescendo*. Али како год. Ипак сам за број 2 дао своје необјављене стихове, које си можда већ добио” (2007: 303).

У питању су две песме из књиге *Ac дур* (Крстев 1988: 79–80), али ниједна од њих се није појавила у часопису *Crescendo*, који се до тог тренутка, после четири броја, угасио. У погледу своје краткотрајности *Crescendo* дели судбину авангардних европских и америчких часописа као што су *Dada* (1917-1921), *Cabaret Voltaire* (1917), *The Blind Man* (1917), *Surréalisme* (1924), итд. (уп. *Књижевност и издавачка делатност Јамболског круга*). Остатак овог писма у вези је са двадесет примерака најновијег библиофилског издања Геа Милева, које је такође послао: у питању је *Панихида за поета П. К. Јворов*, коју је написао још 1914. године, али објавио тек крајем 1922. Замолио је Крстева да му помогне тако што ће послате примерке распродати и послати му приход, што поново указује на тешку новчану ситуацију у којој су се налазили Милев и његова издавачка кућа. На крају је позвао Крстева да се претплати и за наредну годину излажења часописа *Der Sturm*.

После овог писма уследило је, како Крстев објашњава у својим мемоарима, “глупаво захлађење односа” са Геом Милевим (1988: 78). Он је у то време издао *Алманах Везни*, на чијим је последњим странама набројао најзначајније европске, северноамеричке

и јужноамеричке “часописе леве уметности”<sup>24</sup>, међу којима је био и југословенски *Зенит*. Једини бугарски леви часопис који је Милев уврстио био је *Везни*. Будући да су за авангардне групе уметника часописи имали улогу својеврсне визит-карте, која се дистрибуира међу читаоцима и промовише њихову естетику, идеје и стваралаштво, изостављање часописа *Crescendo* са списка часописа леве уметности увредило је његове уреднике. Крстев је послао Милеву “свадљиву белешку”, а одговор није добио директно, већ у писму за Христа Стратева (1988: 78), чија је песма *La vie* објављена на првој страни првог броја треће године часописа *Лебед* (27.9.1922). Поменути број часописа уједно је и последњи његов број. *Лебед*, како стоји у белешци “уредничког комитета”, започео је “своју трећу годину са новом редакцијом и низом побољшања”. Тада је Кирил Крстев постао нови уредник овог издања и, већ у наредном броју, променио је симболистичко усмерење часописа, које је одражавао и сам назив *Лебед*, у авангардни и громки *Crescendo*, нови часопис за стваралаштво и идеје за које су се залагали припадници Јамболског круга. За разлику од великог броја издања која кроз поднаслов указују на свој садржај или усмерење, на пример, *Везни (Књижевно-уметнички часопис)*, *Зенит (Ревизија за уметност и културу; Међународни часопис за зенитизам и нову уметност)*, *Плањк (Месечни часопис за уметност, културу и јавни живот)*, *Der Sturm (Месечно издање за културу и уметност)* итд., часопис *Crescendo* није себи постављао конкретно дефинисане циљеве ни теме, нити се декларисао као часопис одређеног покрета или правца у уметности. На насловној страни првог броја, која је футуристичко дизајнерско решење сликара Јамболског круга Мирча Качулева, налазе се само назив, година и број часописа, чинећи тако његов садржај енигматичнијим за потенцијалне читаоце.

Реакција Стратева на писмо које је Гео Милев послао 30. јануара 1923. године, била је порука намењена Крстеву, коју је Гео Милев видео:

“Љубазни уредниче,  
Моје бескрајно саосећање за несрећу која те снашла, појачану увредом што је нанео гдин Милев када није додао *Crescendo* на ‘леву’ страну рубрике у Алманаху.  
Нема шта, округност!”

Коментар Милева на ову поруку био је одсечан, а односио се на неке од сарадника Јамболског круга, чија је поезија била ближа индивидуализму него радикалним и авангардним решењима: “Не разумем да ли сам заиста дужан да прогласим за ‘леву’ уметност Израила Кемалова, Леа Коена, Петра Спасова итд.? ...?” У наставку писма Гео Милев упитао је Крстева да ли је купио осми број часописа *Маскарад*. У овом броју часописа, у рубрици *Књижевни живот*, објављена је једина рецензија коју је часопис *Crescendo* добио у бугарској периодици. Рецензија почиње тако што аутор, потписан као *Четвртсти троугао*, додељује поднаслов часопису *Crescendo*: “Часопис који излази у

<sup>24</sup> Списак садржи позната француска (*L'esprit nouveau, Action, Le cinema international, La vie de lettres* и др.) белгијска (*Selection, L'art libre, Resurrection, Lumiere* и др.), немачка (*Der Sturm, Die Action, Der Cicerone, Die Freude, Die Dichtung* и др.), холандска (*De Stijl, Het Getij*), италијанска (*Valori plastici, Poesia* и др.), шпанска (*Ultra, Vel i Non, Cosmopolis*), данска (*Klingen*), пољска (*Nowa sztuka*), руска (*Уновис, Художественная жизнь, Искусство коммуни, Художественное слово, Изобразительное искусство, Вещь*), јужноамеричка (*Los Nuevos, Mexico moderno, La Vida Americana*) и северноамеричка периодичка издања (*Little Revue, Broom*). Гео Милев укључио је и регионалне авангардне часописе: *Зенит* из Југославије и *М.А.* из Мађарске. Једини леви бугарски часопис који се налази на овом списку јесте *Везни*.



Јамболу, измишља се у Старој Загори, уређује се у Софији”, алудирајући на сарадњу Јамболског круга са Геом Милевим. Чланак исмева избор текстова у критичком прегледу, експресионизам Геа Милева, “који је и овде, у овом *Crescendo*-у, нешто као вођа”, слику *Јесен* Мирча Качулева, репродуковану и у часопису *Crescendo* и у *Алманаху Везни*, и манифест Кирила Крстева *Излози*.

Садржина следећег писма Геа Милева открива да је сазнао да је Јамболски круг у часопису *Crescendo* објавио верзију песме *Anna Blume* Курта Швитерса, у преводу Петра Спасова. Ову песму је Јамболски круг преузео из часописа *Der Sturm* Херварта Валдена, у којем је Гео Милев био носилац ауторских права за Бугарску. Милев се зато поново обратио Кирилу Крстеву 5. јула 1923. године строжим, формалнијим тоном:

„Молим да ми одмах уплатите претплату за III тромесечје часописа *Der Sturm*. (...) Сем тога, упозоравам Вас, као уредника часописа *Crescendo*, да не можете без моје дозволе преводити и објављивати дела из *Der Sturm*-а. Ја сам представник *Der Sturm*-а за Бугарску и заступник ауторских права писаца из *Der Sturm*-а – према међународној књижевној конвенцији, у којој учествује и Бугарска, у складу са Нејским мировним уговором.“ (2007: 307)

У наставку писма Гео Милев захтева да Јамболски круг уплати стотину лева за ауторска права. При крају писма ми увиђамо, у ствари, да је посреди увреда због захладнелих односа и због тога што Јамболски круг није тражио дозволу од Милева, будући да, како Милев објашњава, превођење материјала објављеног у часопису *Der Sturm* „није безрезервно дозвољено“ (Ibid., 307).

Чланови Јамболског круга нису посебно марили за ауторска права и веровали су у то време да је „пуномоћје фиктивно“, сматрајући захтев Геа Милева „меркантилним“, али и неостваривим због њихових скромних „личних буџета“ (Крстев 1988: 79). У *Успоменама о културном животу између два светска рата* Кирил Крстев истиче и да је било „парадоксално“ то што је Милев довео у питање песму Швитерса, али није споменуо преводе двеју песама Августа Штрама, исто из часописа *Der Sturm*, које им је Гео Милев „специјално“ послао и за које није тражио „ауторски хонорар“ (Ibid., 79). Све три песме објављене су 1922. године у двоброју 3-4 часописа *Crescendo*.

Пошто су припадници Јамболског круга игнорисали захтев Милева, он им се поново обратио писменим путем 1. августа 1923. године. У писму је позвао „уважену господу уреднике“ да неодложно реше питање ауторских права за песму Швитерса, како се оно „не би претворило у расправу, као што, изгледа, желите ви“ (2007: 307). Милеву се чинило да би Јамболски круг требало да схвати тежину захтева: „све друге приче само су ваши изговори, тј. потпуно су неумесне“ (Ibid., 307). Чланови Јамболског круга су одлучили да поново пренебрегну молбу Геа Милева, који је после одлучио да још једном, на неформалан начин, подигне то питање, као и питање претплате за *Der Sturm*. Овај пут, у писму које је послао 11. септембра 1923. године,<sup>25</sup> обратио се Крстеву са „Кириле“ и без персирања:

„Чекам и 100 лева за *Der Sturm*, Herr. Све остало било је јако детињасто (2007: 308).“

---

<sup>25</sup> Крстев је објавио да је датум када је писмо послато 1. септембар 1923. године, међутим изнад поштанске марке заправо стоји 11. септембар те године (Милев 2007: 308).

Ово помирљиво писмо уједно је и последње сачувано писмо које је Гео Милев послао Кирилу Крстеву. У *Успоменама о културном животу између два светска рата* наглашено је да су уредници авангардних часописа *Везни* и *Crescendo* били у добрим односима током 1923–1924. године, када је Крстев студирао на Историјско-филозофском факултету и Физичко-математичком факултету у Софији. Крстев, међутим, не саопштава како је тачно дошло до разрешења сукоба између двојице уредника и пријатеља.

У Софији Гео Милев, његови сарадници из часописа *Везни* и пријатељи окупљали су се у кафе-ресторану *Алказар*. Милев није одлазио у „интелигентску“ посластичарницу *Цар Освободител*, која је била седиште софијског културног живота и окупљала „леве и десне писце, музичаре, сликаре“ (Крстев 1988: 83) (уп. *Проза у часопису Crescendo*).

„Била му је страна њена 'парнасовска' атмосфера. (...) *Везни*, експресионизам и његова искрена личност боли су очи многим који су га криво гледали и глуматали пред њим. Гео није ни имао времена за кафецијски живот какав је водила већина писаца. (1988: 83)“

Милев, активан песник, издавач, преводилац, критичар, предавач и теоретичар, имао је велику страст и према ликовној уметности. Зато је организовао *Експресионистичку изложбу*, како би културној јавности скренуо пажњу на најновије тенденције у модерној уметности, али и прикупио новчана средства која би му омогућила да настави да се бави културном делатности. У броју 10 треће године часописа *Везни*, који је објављен 17. децембра 1921. године, уредник рекламира овај догађај и позива читаоце да дођу у редакцију часописа<sup>26</sup> на изложбу његове приватне колекције, која се састоји од „експресионистичких, кубистичких, футуристичких и примитивистичких слика европских сликара (Француска, Немачка, Италија, Белгија, Русија, Пољска, Норвешка, Данска и др.)“. Захваљујући позивници сазнајемо да су у колекцији преовладавали графички радови (оригиналне гравуре, литографије, акварели и др.), да је било изложено 60 дела, као и да су аутори већине њих Кандински, Кокошка, Марк, Кампендонк, Мунк и други уметници. Њихова дела Гео Милев објављивао је учестало и у свом часопису. Изложба се одржавала од 18. децембра 1921. до 10. јануара 1922. године, а постојао је и „детаљан илустрован каталог са уводним чланком о експресионизму“. Посетиоци изложбе, како је назначено на позивници, имали су и могућност да прегледају „многобројне албуме, часописе, каталоге, фасцикле и др. са репродукцијама експресионистичких слика“.

Крстев је тада посетио ову изложбу, а у својим мемоарима саопштио је да је Гео Милев, када би се окупило довољно посетилаца, са мале катедре држао кратке беседе, у којима је објашњавао суштину експресионизма (1988: 81). Уредник часописа *Crescendo* примећује да је Гео Милев у то време, налик на Карла Ајнштајна из *Der Sturm*-а, чији су текстови објављени и у *Везни*, под термином *експресионизам* подразумевао „сву тадашњу модерну уметност“ (Ibid., 81). Тврдњу Крстева лако је проверити освртом на теоријску мисао и издавачку делатност Милева, а сасвим је експлицитно изражена у експресионистичком манифесту *Небето*, који је Милев објавио око годину раније, 31. маја 1920, у десетом броју прве године часописа *Везни*. Закључак Милева је да је „свака уметност је Експресионизам: стваралачки израз, израз Бога Ја.“ Овај манифест је алегорија о небу – уметнички поступак за који се Милев определио како би илустровао суштину

---

<sup>26</sup> Редакција часописа *Везни* налазила се у дому Геа Милева, у софијској улици *Марија-Луиза 23*.

модерне уметности и показао да је она садржана у апстрактном експресионистичком стваралаштву. На самом почетку, уредник часописа *Везни*, дефинише основне појмове: „Небо је кључ Света. Свет: небо и предмет.“ Постоје два небеса: „небо испред предмета“ и „небо иза предмета“. Први појам, према садржини овог манифеста, односи се на уметност импресионизма и реализма, где је „небо испред предмета“ исто што и „земаљска атмосфера, ваздух“. У импресионизму „небо испред предмета“ растапа форму и боју предмета из „ваздушне перспективе“, а у реализму представља „ваздух између Ја и Света“ – појавни свет, тј. „атмосферу на земљи“. Са друге стране, „небо иза предмета“, простор између Света и Космоса, испуњен је не ваздухом, већ вакуумом. То је „провалија“ у коју се „уливају Ја и Свет“ – „синтеза невидљивог и непојмљивог“. Милев у свом манифесту наглашава и да ова подела на два различита света: појавни свет (доступан чулима) и свет идеја (умствени, вечни), није новина, већ потиче од античког филозофа Платона. Пошто је „небо иза предмета“ апстракција, реалност ишчезава, а небо постаје „апстрактни екран на којем се пројектује Ја: Експресионизам“. Дакле, уметност није мимезис, „подражавање света кроз Ја“, већ одраз „Ја кроз свет уметности“, тј. „Космос, Вечност, Апсолут“. У експресионизму „Ја“ преузима „Свет“ и растапа га „у небу иза Света“. Уметник продире у суштину ствари, појавни свет нестаје и постаје преображај, одраз, симбол, да би се појавио у „Космосу“ као уметност, као метафизичко сливање „Ја са космичким елементима, са Платоновом идејом“. У тим околностима „Ја“ постаје „Космос“, „Уметност“ и „Вечност“, тј. „Ја“ постаје „Божанство – Алфа“. На тај начин „Ја“ није само пуко огледало стварности, већ је слободно, стваралачко, божанско, апсолут. Да би стваралаштво било слободно, Милев прокламује да у уметности мора нестати све што је реално и предметно. За Геа Милева суштина нове уметности крије се у томе што „безваздушно небо иза предмета убија предмет“ да би га тиме овековечило, одухотворило; да би на крају преостала само „душа предмета“ и постигао се апсолут.

За слободно антимиетичко стваралаштво залаже се и Чавдар Мутафов, сарадник Милева и Јамболског круга. Под несумњивим утицајем естетике фовизма и експресионистичког стваралаштва Франца Марка, Мутафов илуструје појам стила метафором о зеленом коњу који „треба да буде зелен сваки пут када пасе црвену траву под жутиим небом“. У својој „неопходности“ он престаје да буде „чудо“ и почиње да се „подразумева сам по себи“. Стога се зелени коњ у истоименом манифесту Мутафова не плаши „неприродног погледа далтониста“ (1995: 61–63).<sup>27</sup> Тако долазимо до једног од проблема са којима су се авангардни уметници суочавали на естетском плану: немогућност "савремене Европе" да схвати „лепоту неразборитог, нелогичног“, да се „помири са распадањем постојећег погледа на свет“ и да се „одрекне 'овога света“ (Марков 2003: 29).

---

<sup>27</sup> Метафору о зеленом коњу Мутафов је преузео од утицајног проф. Александра Балабанова, на шта аутор сам указује у поднаслову свог манифеста *Зеленият кон*, цитирајући чланак Балабанова који је у културној јавности изазвао лавину негативних коментара. Балабанов, који је предавао и на Народном универзитету у Јамболу, објавио је текст о гостовању Московског уметничког театра у Софији, под насловом *Художествен театър или Вишнева градина*, 27. октобра 1920. године у новинама *Зора*. У чланку хвали руске уметнике, чија је школа „без шарлатанства“ – са „чистом, искреном жељом да служи уметности“, али указује и на „досаду“ коју изазива „јалов рационализам“. У том контексту Балабанов упућује критику бугарским глумцима, због театарности и стања у којем се налази бугарско позориште, и прокламује: „Доста забоба! Покажите ми човека са шест руку, теле са две главе, дајте ми зеленог коња, само ме спасите овог натурализма.“

Аналогне идеје о стваралачкој природи човека, као и о антимииметичкој уметности, ослобођеној логике и рационалности Запада, изражавали су и други уметници и теоретичари тога времена у својим програмским и теоријским текстовима, настојећи да створе фундаменталну теорију нове слободне уметности и да поврате аутентичну креативност човека:

„Човек не жели да хода, хоће плес, не жели да говори, тражи песму, неће земљу, стреми ка небу. Прави пут ка небу је слободно стваралаштво“ (Марков 2003: 38).

За утемељење слободног стваралаштва залагао се руски уметник и теоретичар Валдемар Матвеј (Владимир Марков), који је 1912. године објавио текст *Принципи нове уметности* и тако постао један од првих аутора који су говорили о два супротна пута у уметности: логични, рационални пут Запада и нелогични, нерационални пут Истока. Милев и Јамболски круг несумњиво су били упознати са овим текстом и поделом Маркова целокупне светске уметности на два основна правца: конструктивност и неконструктивност. Принцип конструктивности највише се изражавао у грчкој и, касније, европској уметности, у којој је све „логично, засновано на разуму, све је научно утемељено“, „анатомски тачно и конструктивно“ (Марков 2003: 28). Неконструктивни принцип испољио се у уметности Истока, а аутор узима као пример „неконструктивну, ненаучну“ кинеску скулптуру из 6. века, која се, ослобођена „од служења науци“, потчинила „другим, скривеним захтевима лепоте“. Лепота оваквих дела, према аутору, састоји се у дисонанци, „у игри тешког и лаког“, а древни народи и Исток за њега су били аутентични као „деца код којих су осећај и машта доминирали над логиком (Марков 2003: 29).“

У кључу често редукутивне етике савремених постколонијалистичких приступа постоји опасност да истраживачи закључе да ова идеја указује на европску снисходљивост према култури Истока. То се посебно односи на истраживања која контекстуализују примитивизам у уметности као наставак колонизације народа и култура на један „префињенији“ начин, као колонијалног 'другог' у односу на Запад“ (в. Sweeney 2004: 6).<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> Карол Свини у својој књизи *From Fetish to Subject. Race, Modernism, and Primitivism 1919–1935* (2004) указује на то да многа тумачења односа између европског модернизма и примитивизма превише поједностављују те термине и на тај начин долазе до површног и аматерског закључка да је европски модернизам, заправо, културни продужетак империјализма, чији је циљ да припоји, присвоји и ућутка све оно што је другачије у односу на Европу. Таквим тумачењима противи се Фредрик Џејмсон, који је у тексту *Modernism and Imperialism* у књизи *Nationalism, Colonialism, and Literature*, нагласио да трагове империјализма у модернизму Запада не треба да тражимо на очигледним местима – ни у садржају ни у репрезентацији. Сматрамо да је у вези са тиме важно напоменути да данас, у јесу феномена који се популарно назива *cancel culture*, медији сензационалистичким садржајем скандализују своју публику, неретко сугестибилне присталице радикалне политичке коректности. Редукиционизмом се банализују достигнућа уметности и уметника XX века и нормализују површне, неутемљене анализе. На пример, 18. новембра 2019. године *New York Times* објавио је чланак о изложби *Gauguin Portraits* у Националној галерији у Лондону, чији је наслов *Is It Time Gauguin Got Canceled?* (Да ли је дошло време да укинемо Гогена?) (<https://www.nytimes.com/2019/11/18/arts/design/gauguin-national-gallery-london.html>). Поднаслов чланка је: „Museums are reassessing the legacy of an artist who had sex with teenage girls and called the Polynesian people he painted 'savages'“ (Музеји преоцењују заоставштину уметника који је имао секс са тинејџеркама и називао Полинежане које је сликао "дивљацима"). У чланку су цитиране изјаве директора

Неопходно је у овом случају указати на површност и неслојевитост таквих, претежно англосаксонских, истраживања. У најмању руку зато што сам интернационални карактер авангарде и идеја хуманизма, братства и јединства, својом суштином оповргавају овакве закључке. Примитивизам је у сржи уметности авангарде, а извесно је да су авангардни уметници славили аутентичне особине као што су неисквареност, слобода и наивност детета, неговали су нерационалност и лепоту принципа случајности, а критиковали европско стваралаштво зато што:

„За Европу је случајност само стимуланс, полазна тачка за логичко мишљење, док је за Азију она први степен у целом низу даљих неконструктивних лепота“ (Марков 2003: 31). „Наша усиљена равнодушност према 'шапутању' Истока и његово неразумевање дубоко су увредљиви“ (Марков 2003: 29).

За Маркова, као и за бугарске уметнике, принцип слободног стваралаштва, који је „мајка уметности“, изграђен је на извору случајне лепоте и путем несвесних покрета уметникове руке и мисли: „Тако је лепо бити дивљи, исконски, осећати се као наивно дете“ (Марков 2003: 31). Марков сматра да човек изражава своје право „Ја“ кроз игру, тј. да ми морамо постати робови „у нама скривене снаге, а не више њени господари“ (Markov 2003: 32). Гео Милев, Чавдар Мутафов, Сирак Скитник и Јамболски круг били су главни бугарски приврженици ових идеја, које су у својим програмским текстовима изразили Владимир Марков, али и многи други руски авангардни уметници.

У вези са развојем слободног, нерационалног стваралаштва, као антиподу рационалном и миметичком стваралаштву, Милев је у свом манифесту *Небето* одразио још једну од Платонових идеја, а то је да је перспектива у уметности обмана. „Она

---

важних светских музеја, куратора и уметника о Гогену као „арогантном, прецењеном, снисходљивом педофилу“ и сл. Нико од њих не спомиње ниједно дело Пола Гогена, сликара који је био изузетно значајан и омиљен међу бугарским авангардним уметницима и авангардним уметницима уопште. Треба напоменути и да су на изложби поред назива дела постојала опширна образложења која су публици појашњавала значења речи „дивљак“ и „варварин“, „које се данас сматрају увредљивим“. Посетиоци су се, наводно, жалили на Гогена и критиковали програм музеја. Међутим, проблем којим се овакви чланци наизглед баве уопште није преиспитивање вредности или суштине Гогеновог стваралаштва. Аутори, заправо, ваде податке из историјског контекста и, посматрајући све то из перспективе данашњице, без икакве контекстуалне анализе дају себи апсурдно право да „укидају“ уметника и значај његовог стваралаштва. Истом помодном третману подложени су и други европски уметници, као што су Егон Шиле и Пабло Пикасо, који су, такође, својим стваралаштвом детерминирали развој ликовне уметности од почетка XX века до данас – како у свету тако и у Бугарској. Тумачења налик горенаведеном немају објективну вредност и научно утемељење, а скандализовање биографским подацима о уметницима XX века само ствара уживање у илузорној моралној надмоћи код публике и перпетуира одбацивачко, лење и квазиинтелектуално мишљење. Тако се конформистичка публика удаљује од суштине уметности, задовољена тиме што је једна од „шкакљивих“ тема затворена. У крајњој линији, „укидање“ Гогена и других уметника би повукло за собом и „укидање“ неизмерне покретачке снаге њиховог стваралаштва, која је посебно присутна у бугарској авангарди, а сасвим експлицитно валидирана у манифесту *Тайната на примитива* Сирака Скитника: „Када је уметност проживљавала кризу једног болног краха, Гоген је отпутовао на острво Тахити, како би се придружио примордијалности непромењиве Земље, ако је желео постати пророк. Он је тамо заживео са домороцима, пожелео је да кроз примитив живота стигне до примитива у уметности. Да врати исконско значење линији и боји, које су његова европска браћа убила“.

нестаје“ и једино што преостаје јесте плоха, коју уметник испуњава уметничким формама. Непосредни утицај Платона, који је хвалио египатску уметност зато што не употребљава перспективу ради стварања илузије простора, испољио се не само у манифесту Милева *Небо* и у дадаистичком манифесту *Незахвалност* Јамболског круга већ и у самом садржају часописа *Везни*, где је објављено више репродукција египатских цртежа и рељефа, примитивне и азијске уметности.

За Милева је кључно да се „линије и боје јављају без реалистичких нијанси“, тј. да се јављају као „елементарне, примордијалне: примитивизам“. Указаћемо на његово инсистирање на овим одликама линија, боја и перспективе, као и на примордијалним, грубим и минималистичким формама, у поглављу о јамболској ликовној уметности, где су предмет анализе, између осталог, рецензије Геа Милева о изложбама јамболских сликара Жоржа Папазова и Мирча Качулева, али и осталих бугарских уметника који су учествовали на *Првој Зенитовој међународној изложби нове уметности*.

Према мишљењу Геа Милева управо је примитивизам форма уметности експресионизма, у којој „Бог Ја ствара нове, своје форме – уметничке форме.“ Сличност са тенденцијама примитивне, антимиетичке уметности Гео Милев уочавао је и у народној, словенској уметности. Кирил Крстев саопштио је у својој књизи о егзалтираној реакцији овог уметника када је у дому Крстева угледао стару сребрну кутијицу за мошти, народне радиности, „на којој су били гравирани изузетно примитивни, али експресивни ликови арханђела“ (1988: 76). Милев је, наводно, узвикнуо: „Погледај како наш народ прави експресионизам, бољи и са више стила од немачког“ (Ibid., 76).

Гео Милев је волео народно стваралаштво зато што је било слободно и „неукаљано“ канонима и академизмом Запада. Налик на Владимира Маркова, Милев је узео под своју „ватрену и страсну заштиту сва она нескладна испољавања људске душе, оно *привидно* незграпно и грубо лице уметности, које се толико прогања у Европи“ (Марков 2003: 33). Милев је међу руским уметницима посебно поштовао Наталију Гончарову, и налик на њу, он је својим издавачким подухватима и стваралаштвом показивао да треба „црпсти уметничко надахнуће у својој домовини“ (Гончарова 2003: 88). Исто је чинио и јамболски сликар Жорж Папазов, који је у своје стваралаштво инкорпорирао колорит и естетику предмета бугарске народне радиности. Милев се и сам, на један аутентичан и модеран начин, својим књижевним делима укључио у народно стваралаштво. Социјална тема и лик народа, обрађени на иновативан начин и у складу са естетиком авангарде, појављују се као готово неизоставни елементи његовог уметничког стваралаштва и теоријско-критичког опуса: наизразитије су присутни у збирци *Иконите спят* (*Иконе спавају*), делу *Панихида за поета П. К. Јворов* и поеми *Септември*.

Крстев је у *Успоменама о културном животу између два светска рата* забележио естетско стремљење Милева, које је по својој суштини сродно и са концептом Љубомира Мицића о варваризму у уметности и са његовом метафоричком творевином балканског *Барбарогенија*, који „разбија чеону кост западних мамута“ (1991: 68), „у борби за еманципацију и прочишћење културе“ и за кога је Европа исто што и „смрт надувене жабе“<sup>29</sup>. Гео Милев је такође, противећи се доминацији индивидуалистичке естетике

---

<sup>29</sup> Цитати су преузети из дела *Стотину вам богова и Аероплан без мотора – антиевропска поема*.

символизма и епигонства европског стваралаштва у бугарској уметности, инсистирао на повратку аутентичности:

„Ми смо здрав и примитиван народ. Маштам о томе да ратујем за једну сирову, мужевну естетику и књижевност. Ја ћу основати 'школу варваризма у уметности' (Крџев 1988: 86).“

Ова прокламација је усклађена са антизападњачким тенденцијама које су биле присутне у авангардној уметности. Идеја о истрошености европске уметности и повратку варваризму и примитивизму постоји не само регионално, код Мицића и Милева, већ се појавила као део сродних уметничких концепата у ширем европском контексту: у стваралаштву Гогена, Сезана, Русоа, Пикаса, Матиса, Клеа и других уметника. У словенској авангарди утемељена је пре свега у руском неопримитивизму и лучизму, који су одбацили западну уметничку традицију и инсистирали на проучавању вредности културе и уметности Истока и Русије. Један од естетских циљева неопримитивиста био је да се савременост уметничког дела постигне кроз еклектицизам и слободно стваралаштво, што је Александар Шевченко дефинисао у следећој пароли:

„Лубок са својом једноставном, простодушном лепотом, строгост примитивнога, механичка прецизност структуре, грациозност стила и добра боја, обједињени стваралачком руком уметника-моћника (2003: 68)“.

За неопримитивисте су примери правих вредности и сликарске лепоте „примитивци, иконе, лубок, послужавници, натписи фирми, источњачке тканине итд.“ Код њих се „Уметност“ и „Природа“ разилазе на раскрсници званој „Уметникова стваралачка воља“. (Ibid., 68). Ове идеје су се испољиле и у бугарској авангарди, у њеним манифестима, чланцима и рецензијама. Сирак Скитник, један од првих бугарских сликара који су „раскинули одлучно и смело са импресионистичко-академском традицијом“<sup>30</sup>, у свом манифесту *Тайната на примитива* прокламовао је да је у време када се „човечанство уморило од себе“ неопходан „повратак примитиву“ и „изгубљеној непосредности“. Човек треба да се врати „првобитној видовитости“ „детета-ствараоца“, а уметност мора да се ослободи од „спољашње форме“ како би престала да буде „украш“ и постала „савремени примитив“. Сирак Скитник сматра да би се тако „очовчила свака уметност“, али и „наш ситничав живот“. За њега је „свако велико уметничко дело примитив“ (Скитник 1995: 33–39).

Наталија Гончарова и Михаил Ларионов, који, попут Милева и његових сарадника, славе „форме издвојене вољом уметника“, прокламују: „Ми смо против Запада који банализује наше и источњачке форме и све нивелише“ (2003: 79). У *Предговору за каталог изложбе* Наталија Гончарова је 1913. године написала да, иако се у почетку угледала на модерно француско сликарство, увидела је да је уметност њене земље „дубља и важнија“ него све што познаје на Западу:

„Где, ако не на Истоку, црпе своје надахнуће сви они западни мајстори од којих смо тако дуго учили, а оно главно још нисмо научили: не подражавати тупо и не тражити своју

---

<sup>30</sup> Гео Милев објавио је ову похвалну рецензију под називом *Изложбата на јужно-българските художници* у броју 6 прве године часописа *Везни*.

индивидуалност, већ стварати пре свега уметничка дела и знати да је извор из кога се Запад напаја – Исток и ми сами“ (2003: 87).

Захваљујући материјалу који је објављен у часопису *Везни*, ми смо открили да однос који су Гео Милев и његови сарадници заузимали према модерној уметности није заснован искључиво на његовим непосредним контактима са немачким експресионизмом, као што се у бугарским истраживањима често наглашава. Они су били приврженици фовизма, кубофутуризма и примитивизма, а поготово начина на који су се ти уметнички правци испољавали у контексту руске ликовне уметности и теорије.

Милев је у новембру 1920. године, у другом броју друге године, објавио репродукцију литографије са ликом Исуса Наталије Гончарове. Своје поштовање према стваралаштву ове уметнице, код које је посебно ценио једноставност форме, Милев је исказао још у броју 6 прве године часописа *Везни*. Ту је објавио чланак о Кандинском, у коме аргументује да је овај велики апстрактни уметник „фокус свих развојних путева савременог сликарства“. Литографија Гончарове била је ликовни прилог уз одломак из поеме *Дванаесторица* Александра Блока, коју је Милев превео на бугарски језик. Преузео ју је из једног од руских издања, које је изашло исте године. У истом броју, под псеудонимом Г. Росимов, Гео Милев је објавио чланак *О Дванаесторици*: своје тумачење поеме о „дванаесторици апостола новог Христоса“ у контексту стваралаштва Блока. Овде је почео да изражава, мада још увек не на директан или радикалан начин, одушевљење Октобарском револуцијом. Сматрао је ову поему значајним књижевним делом, које савременици „тешко да могу да оцене непристрасно“. Милев је ценио њену „моћ и напетост, као и богатство језика и поетску величину“. Према његовом мишљењу, Блок нам показује „душе“ дванаесторице које „горе, али нису изгореле“ и у којима „експлодира новом снагом нова вера“. Међутим, Гео Милев није превео и објавио ову поему само из политичких разлога и зато што је ценио њену уметничку вредност и револуционарни дух. Поема *Дванаесторица* послужила је и као алегорија за естетику коју су заступали он и чланови Јамболског круга, за њихове ставове о статусу уметности, о неопходности укидања индивидуализма и вредности „старог света“. Блок је у поеми упоредио „стари свет“ са јадним, гладним и гадним псетом „иза њих“, који „моћни иду снегом“. Индивидуални (тј. индивидуалистички) вапаји више не важе ни у животу ни у уметности – оно што предстоји је тешка борба:

„— Не такое нынче время,  
Чтобы няньчиться с тобой!  
Потяжеле будет бремя  
Нам, товарищ дорогой!“

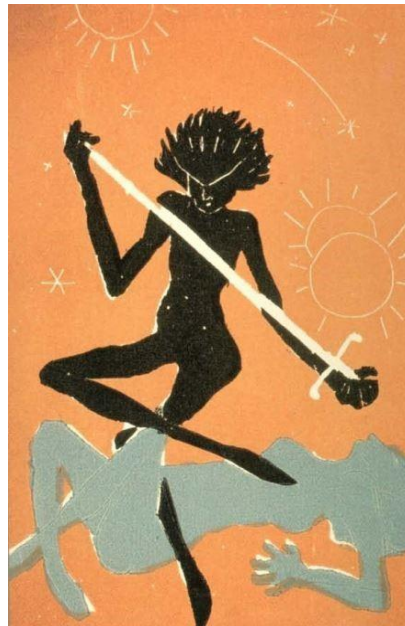
Вера у сврсисходност Октобарске револуције, на коју указује објављивање ове поеме и њено тумачење, као и у ангажман Лењина, кулминирали су неколико година касније у новом часопису Геа Милева *Пламък*, а уметнички и естетски у поеми Геа Милева *Септември*. Пре тога Манифест *Небето*, чланци и репродукције у часопису *Везни*, али и страствена реакција Милева на народно стваралаштво, коју је Крстев забележио у својим мемоарима, формирају и конкретизују контекст бугарске авангарде, у којем постаје још јаснија мотивација за приказивање дела горенаведених уметника на *Експресионистичкој изложби*. Самим тим је и присуство египатских и кинеских цртежа,



афричких скулптура, маски и јапанских гравура у *Везни*, као и стваралаштва припадника немачких експресионистичких група *Мост*, *Плави јахач* и *Der Sturm* и руских авангардних уметника, очекивано и логично. За нашу тему уметничко стваралаштво, манифести, преводи, периодика и теорија Геа Милева значајни су утолико што дају увид у развој естетских идеја Јамболског круга колега и истомишљеника. Јамболском кругу су часопис *Везни* и стваралаштво Милева служили као културно-уметнички компас, који их је провео кроз авангардну културу – и тако им помогао да осветле природу својих естетских и хуманистичких циљева. То је један од разлога што је Милев био пријатно изненађен када је у *Белом салону* и *Жутом салону* Јамболског круга угледао зидове облепљене репродукцијама ликовних дела уметника које је и сам највише уважавао. Крстев саопштава о једном разговору о стваралаштву Едварда Мунка, које је, захваљујући Милеву, било јако популарно и утицајно у Бугарској тога времена. Милев је испричао Крстеву о „великом стресу“ који је код њега изазвала гравура *Сусрет у свемиру* (*Begegnung im Weltall*). На овој гравури из 1898. године црвена фигура мушкарца и плавакasto-зелена фигура жене плутају у бестежинском стању једно ка другоме на црној, космичкој позадини. Милев је, наводно, изјавио да се „срушио од узбуђења“ када је угледао ово дело, а потом је дошао себи „једном заувек 'покрштен' у модерној уметности“ (1988: 82). Мункова гравура појављује се као једна од ретких репродукција у боји у часопису *Везни* – заузима целу страну у двоброју 4-5 друге године, што потврђује и њен значај за најистакнутијег уметника бугарске авангарде. Ефекат овог ликовног дела Милев је преобразио у песничку слику у својој збирци поезије *Иконите спят*<sup>31</sup>: „Аз падам надолу / - с мене ти - / летим/през огњ и дим, и звезде“ („Ја падам доле/ -са мном ти- / летимо/кроз огањ и дим, и звезде“) (2006: 52).



1. Е. Мунк, *Састанак у свемиру*



2. Г. Милев, *Композиција*

<sup>31</sup> Милев је ову збирку објавио 1922. године. Стихове цитиране у тексту преузели смо из песме *Змеј (Змај)*, прве од пет песама које ова збирка садржи (*Стон/Вапај, Крст, Гроб, Крај*). Збирка *Иконе спавају* указује на афинитет Милева према примитивном и варварском и представља синтезу фолклорних и митолошких словенских мотива, обрађених на модеран начин, кроз поетику експресионизма.

Литографија *Агонија (Todeskampf)*, још једно дело норвешког уметника Едварда Мунка, из 1893. године, прва је ликовна репродукција објављена у првом броју часописа *Везни*, који читаоцима представља идејно усмерење и естетику часописа. У истом броју налази се и репродукција у боји слике *Јахање кроз ноћ (Езда през ноцта)* Ивана Бојацијева, једног од бугарских учесника *Зенитове* изложбе у Београду, поема *Гавран* и песма Милева *Жестоки прстен*. Милев је илустровао истоимену збирку гравуром у боји која одражава, пре свега, утицај Мунковог стваралаштва, али и утицај гравура немачких експресиониста: две фигуре које „плутају“ на космичкој монохромној наранџастој позадини, окружене звездама. Уметник одбацује перспективу, а његова фигура мачем „убија“ и за собом оставља предметни свет, плутајући на апстрактном „небу иза света“. Небо без перспективе, теоријски утемељено у манифесту *Небето*, појављује се овај пут визуелно у Космосу као уметност: сливање божанског, стваралачког „Ја“ са космичким елементима. Циљ слободног стваралаштва, који је Милев у збирци *Жестокият пръстен* настојао да постигне и књижевним и ликовним језиком, јесте „антиреална уметност / божанска уметност / космичка уметност / вечна уметност“. Иновације које је Милев својом збирком унео на ликовном плану и плану књижевности резонирале су у стваралаштву и делатности Јамболског круга, о чему сведоче наредна поглавља *Књижевност и издавачка делатност Јамболског круга* и *Јамболска ликовна авангарда*. Експресионистичка песма *Удари третата стража* из збирке *Жестокият пръстен* надахнула је Јамболски круг да у дадаизму пронађе одговор на стихове Милева, који настоје да одагнају „неурастенични страх“: „Но – аз съм съчетан от диви танци / но – аз съм въплътен в игра и смях / (Човек! за смях над всичко ти призван си)“ (Али – ја сам од дивљих плесова створен / али – ја сам у игри и смеху оваплоћен / (човече! за смех пре свега ти си рођен)) (2006: 35).

Први број часописа *Везни* значајан је још због тога што контекстуализује стање бугарске књижевности у том тренутку: у *Критичком прегледу* Гео Милев је дао опширну анализу бугарског послератног културно-уметничког живота. О стању бугарске прозе пише громким, полемичким тоном: „Рат је већ прошао. Требало би да умукну убице нашег књижевног укуса!“, а о бугарској поезији: „Две врсте лирике пишу се код нас – две врсте лоше лирике. Једна – стара, стара песма. Друга – неки тамо модернизам, неке окамењене фразе, иза којих стоји глупост...“ Милев, бескомпромисан према неаутентичном, подражавалачком стваралаштву, сматрао је да оно преовладава у бугарској уметности, нарочито у књижевности, која није имала за циљ да се на било који начин одупре некадашњим „аристократским“ функцијама. Текстовима које је објавио у *Везни* Милев не само указује само на ове проблеме већ покушава да редефинише естетска мерила и укључи дух савремености, са циљем да се постигне јединство живота и уметности. Он даје смернице ка авангардном стваралаштву у манифесту *Възвание към българския писател (Апел бугарском писцу)*, објављеном у броју 4 часописа *Везни* 1921. године. Оно што преокупира Милева у овом манифесту јесте да је уметност постала „егиотичан празник“ уметника, који због тога престаје да учествује у „алтруистичком животу човечанства“. Милев подсећа читаоца: „Живот је проблем“, и аргументује да ако у „истанчаним, глатким и звонким стиховима“ проблема нема, онда уметник постаје странац – отуђен од живота. Ове идеје Геа Милева створиле су простор у којем су се све изразитије испољавали дух револуције и борба не само за уметничку него и за социјалну слободу. Конкретан повод за радикализовање идеја о животу и уметности, као и стваралаштва и издаваштва Милева, било је гушење Септембарског устанка 1923. године. У првом броју новог часописа

*Плањк*, који је изашао 15. јануара 1924. године, Гео Милев објавио је програмски чланак *И свят во тме светится*. Овде се апел претходног манифеста претворио у бес према индивидуалистичким аспектима модернистичке поезије, који су му се чинили апсурдним и немогућим после бруталног гушења Септембарског устанка:

„Кула од слоноваче у којој живе песници се руши, раздробљена на јадне олупине. Упркос громобранима сањарења и сентименталне илузије. Зато што су громови били страшни и безбројни. [...] Испод прашине сањарења, испод олупина фантазије излази песник, пробуђен из својих ружичастих снова и азурних обала – збуњен, запрепашћен, прогледао, – и види себе у раскрвареном лику Народа, свог Народа.“

Права суштина овог текста, међутим, више није стање у којем се у то време налазила бугарска поезија. Милев јесте оптужио песника који ћути, „глув и незаинтересован пред трагедијом коју је преживео народ“, али је отишао и корак даље: за њега је време толико „жестоко“ да „шаље поезију у изгнанство“. Једино што Милев сматра да преостаје „данас“ јесу „народ и човек“. Тако песник долази до свог „правог“ позива: „да буде пре свега и само – Човек. Човек међу Народом“.

Милев криви „страну руку Власти и Државе“ за „огромни ужас“ и подсећа да изнад власти и државе стоји „свети Народ“. Пошто је чланак написан и потписан у име редакције часописа *Плањк*, они прокламују да ће остати „тамо где је народ“ уместо да их „саблазне милости које нуди држава“, оличене пре свега у каријеризму. Антиконформистичку позицију заузео је и Јамболски круг у свом часопису, који се угасио у години пре Септембарског устанка, с тим што је њихов фокус у то време пре свега био на уметности и естетици, а социјална питања и револуционарни оптимизам нису били заступљени подједнако експлицитно као у часопису *Плањк*. Крстев у својим мемоарима саопштава о циљу које је ово кратко авангардно издање имало:

„Скромни *Crescendo* имало је јасну позицију – примат, 'очовечавање' и издизање самог Човека и Живота изнад професионалне уметности, естетизације и административне културе, акција и 'манифестација':“ (1988: 52)

Ако је часопис Јамболског круга био радикалнији од првог часописа Геа Милева, онда је *Плањк* био тачка у којој су бунтовнички ставови бугарских авангардиста кулминирали у погледу револуционарних идеја и уметности. Супротстављајући се конформизму „интелигенције“, њеном избегавању најважнијих социјалних питања, ћутању о фашистичком режиму и гушењу Септембарског устанка, *Плањк* прокламује да види злочинца у свакоме ко није са Народом. Милев у првом броју критикује „Закон о заштити државе“ и његов однос према народу, јер се у њему „забрањује зло у интересу доброг“. Међутим, Милев онда поставља питање шта је то „зло“, а шта је „добро“, и на тај начин излази из оквира политике – „где смо некомпетентни“ – и улази „област културе и културне етике“. Песник критикује закон зато што забрањује да се говори о револуцији, додајући иронично: „док пишемо ово, не знамо да ли се забрањује чак и спомињање ове страшне речи – револуција“. У том контексту је и Љубомир Мицић, у некрологу који је поводом смрти Геа Милева објавио у свом часопису, аргументовао пред Европом да „невина поема *Септембар*, која је Милева стала младога живота, не садржи нигде ни једну једину реч: револуција“, већ да је она „песников тужан споменик великим страдањима бугарскога народа“ (*Зенит* 1925/36).

У програмском тексту *И свят во тме светитя* Гео Милев настоји да образложи зашто је „кочење идејних сила“, у ствари, „кочење органског развоја“ културе. Апсурдност забране да се говори о револуцији Милев показује и на примеру националне књижевности када се пита да ли „у том случају треба да се забране (конфискују, спале)“ дела „народног песника“ Ивана Вазова или дела револуционарног песника Христа Ботева. За Милева је парадоксално да се забрани говорити и писати о револуцији, а да се у исто време Ботев слави као „највећи бугарски песник“ и да се његов потрет налази у свакој учионици у земљи.<sup>32</sup>

Редакција часописа *Пламяк* подсећа читаоце на велике песнике што су опевали револуцију „пламеним и дрским речима“, а посебно издваја белгијског револуционарног песника Емила Верхарена, „кога цела француска критика признаје за једног од највећих песника француског језика и највећег после Виктора Игоа“, и Владимира Мајаковског, „под чијим је утицајем цела данашња руска лирика“. Закон који Милев критикује забрањује да се дела ових песника распрострањују и читају у Бугарској, али *Пламяк* сматра неопходним да објављује ове песнике – јер „осећају велику уметност, нове лирске струне у њиховим револуционарним поемама“. Посебан значај руске књижевности и теорије за бугарску културу и уметност Милев истиче у тексту *Влиянието на руската литература върху българската*. Он подсећа читаоце да се руски утицај у Бугарској огледа, између осталог, и у томе што „уз руске књиге бугарски читалац учи да препознаје књижевне манифестације на Западу“ (2006: 85).

Гео Милев сматра да Мајаковски „у поезији ствара нешто ново: стихијски ритам безимене, динамичне масе; ствара нову поезију, нову уметност: уметност динамике и ритма“. То су стваралачка начела која је и сам усвојио. Бугарски песник је у толикој мери поштовао иновације Мајаковског да је написао да су оне „једно ново откриће у области књижевности, један допринос култури човечанства“. Зато *Пламяк* у „Закону о заштити државе“ види нешто што нарушава „развој живота и културе (и уметности), - ограничава пориве људског духа и могућности стваралачке мисли“. Редакција часописа саопштава читаоцима да се управо ту крије слабост тог закона: „јер није могуће ограничити дух и мисао“. Наслов програмског чланка у првом броју часописа *Пламяк* појављује се и на крају текста, указујући тако на његов пркосни и оптимистички смисао: „И свѣтъ во тмѣ свѣтитя, и тма его не обятъ“ — учи благовестието Христово.“

Књижевно стваралаштво које је Гео Милев објављивао у свом новом часопису за књижевност, уметност и друштвени живот фокусирао се на лик народа и хуманистичке вредности: прво је објавио *Грозни прози*, па поему *Септември*, у конфискованом двоброју 7-8, и у последњем броју, поему *Ад*, која наставља линију револуционарног песништва „у времену колективне индивидуалности“<sup>33</sup>: „АДЪТ Е САМО ЗА НАС / ... / В кърви / нозете ни / боси / -раздрани / -вковани / в яростен лед / - Виж ни, поет! /С ледени / остри / зли /

<sup>32</sup> О паралелама између поезије Христа Ботева и поеме *Септември* Геа Милева писао је Радосвет Коларов у чланку *Структура на идейно-художественя свят в поемата на Гео Милев Септември*, објављеном у броју 5 часописа *Литературна мисъл* (1976).

<sup>33</sup> Године 1923, у првом броју часописа *Артист*, Гео Милев објавио је чланак *Аксиоми и противоречия*, у коме је прокламовао да је дух епохе колективистички: „Данас пролази време хероја, издвојених великих индивидуалиста. Да би почело време колективне индивидуалности. Време колективног стваралаштва. Време колективне уметности.“

игли /- скреж / :вмиг мраз / вмиг горещ: / всеки час / ни избожда очите /- и не виждаме нито / напред / - нито назад: / - Види ни, поет!“ (ПАКАО ЈЕ САМО ЗА НАС / ... / У крви / наше ноге / босе / -одране / -сковане / у јаросни лед / - Види нас, песниче! / Ледене / оштре / зле / игле /- иње / час је мраз / час је врело: /копају нам очи /сваки час/ -и не видимо ни / напред / -ни назад: / Види нас, песниче!)<sup>34</sup>

У погледу уређивања материјала који је објављен, праћењу и анализи односа између уметничких и друштвених појава током друге и треће деценије XX века, часопис *Пламък* био је ближи југословенском часопису *Зенит* него футуристичко-дадаистичкој побуни часописа *Crescendo*. Захваљујући пријатељству и сарадњи Геа Милева са Љубомиром Мицићем, Јамболски круг био је заступљен на *Зенитовој* изложби, међутим, током београдског периода *Зенита* Мицић се није занимао само за бугарску ликовну уметност, већ и за ширу културно-уметничку и друштвено-политичку ситуацију у Бугарској. *Зенит* је зато обавештавао о релевантним бугарским издањима од фебруарског броја 1924. године: рекламирао је часопис и алманах *Везни*, као и друге бугарске часописе: *Златорог*, *Хиперион* и *Пролом*. Милев је у писму, током јануара 1924. године, писао Мицићу о левој оријентацији часописа *Везни* и о „разрађеним програмским принципима часописа *Пламък*“ (Голубович 1999: 16). Током те године уредници часописа *Зенит* и *Пламък* проучавали су „идејне концепте, прагматику програмских концепата и уметничку праксу“ у ова два часописа (Ibid., 16). Љубомир Мицић је у часопису *Пламък* и стваралаштву Геа Милева видео „постулате социјалне и политичке револуције“, па је стога све више рекламирао *Пламък* у *Зениту*, објављивао преглед његовог садржаја и информације о његовим издањима (Ibid., 16). Исто је чинио и Гео Милев у *Алманаху Везни* и часопису *Пламък*, у чијем су одељку *Книгопис* појављивале информације о *Зениту* и његовим издањима.

У складу са сродним естетским и политичким позицијама са којих су наступали уредници бугарског и југословенског часописа, они су објављивали и тематски сродан садржај у својим издањима. То се посебно односи на чланке у вези са руском културом и уметности, али и на исказано одушевљење Октобарском револуцијом и уважавање личности и дела В. И. Лењина. Након што је изашао први број часописа *Пламък*, Лењин је умро, па је стога у другом броју Милев објавио текстове о његовој смрти, укључујући и свој кратки текст о „титану који намеће тишину“ – зато што „митолошки ликови немају биографије“. На истој страни је објавио и портрет Лењина – у питању је двобојни кубофутуристички дрворез Макса Мецгера, ликовног уредника часописа *Пламък*. Смрт Лењина обележио је и југословенски *Зенит*: у броју 26-33 објављени су фотографија Лењина и текст Лава Троцког у коме је истакнут значај Лењиновог интернационалног и револуционарног рада на преображају старог света и његова улога у спровођењу у праксу теорија Карла Маркса. Милев је о Лењину и лењинизму писао скоро у сваком броју часописа *Пламък*: у двоброју 9-10, у тексту *Левичарството фраза ли е?*, наглашава да на

---

<sup>34</sup> Ова осећања и расположења испољавала су се све интензивније у стваралаштву Милева после повреда које је задобио на фронту, о чему сведочи и једно од првих писама које је послао из болнице, након рањавања. Упућено је песнику Николају Лилијеву: „Они велики идеалисти који беже од стварности и желе да одржавају своју душу непрестано пијаном, да убију смисао, свест – нека дођу овде: потпуно убиство свести: не вином: не апсинтом, не хашишом, не речима – а на најједноставнији и најгрубљи физички начин, тако како је са мном било – шест дана без свести! Никакви вештачки рајеви – само природни паклови...“ (2005: 109)

то питање одговарају „резултати цивилизацијског прогреса од Колумба до Ајнштајна, од Исуса до Лењина“. У последњем, 11. броју, пише о разлици између марксизма и лењинизма, која је исто што и „разлика између теорије у науци и праксе у живој стварности“. Визуелни идентитет новог часописа Геа Милева био је такође радикалан: бунт изражен на страницама часописа *Пламък* допуњују гравуре, цртежи и минијатуре сељачког устанка, обешеног свештеника, одсечених глава и сл.

Милев у свом новом издању настоји да пружи аргументован одговор на тадашњу пропаганду бугарских медија о краху руске културе, те је један део трећег броја свог часописа посветио култури Совјетске Русије. У њему су објављени чланци о савременој руској књижевности, музици и позоришту. Већ смо указали на то да је Гео Милев у својим, али и у издањима других бугарских уредника објављивао чланке о руској култури, књижевности, ликовној уметности и позоришту (*Днешната руска култура*, *Руската поезија вчера, днес и утре* и др. текстови). Међутим, часопис Љубомира Мицића увелико је предњачио по обиму контаката и непосредне сарадње са руским уметницима, који су му слали своје најновије текстове, понекад и пре него што би били објављени у Русији, као што је био случај са предговором за књигу Иље Еренбурга *Ипак се окреће*, једну од омиљених књига Јамболског круга (уп. *Часописи Јамболског круга*). РС, *Зенитов* двоброј 17-18, познат као *Руска свеска*, у целини је посвећен новој руској уметности. Његову насловну страну израдио је Ел Лисицки. Неколико бројева пре тога, на насловној страни 11. *Зенита* осванула је Татлинова кула – споменик Трећој интернационали и један од највећих симбола нове уметности. О „грандиозној монументалности“, значају и одликама Татлинове куле Милев је писао у 5. броју свог новог часописа као о „органској синтези архитектонских, скулптуралних и сликарских принципа“. Прогласио је кулу првим ремек-делом конструктивизма, у којем је „динамика савремености“ изражена кроз „грандиозни покрет спирале“ и чији је врх „налик на цев оружја које је уперено у Бога“. Милев сматра да је Татлин сатворио „сложену уметничку композицију са строго одређеним и прорачунатим формама“, која је дело „технике и механике“, и чија је основна идеја да постигне спој „уметничке форме са утилитарном“.

Већ је речено да су број 6 и двоброј 7-8 часописа *Пламък*, посвећен годишњици Септембарског устанка, конфисковани због садржаја који експлицитно слави револуцију и дело Лењина. У двоброју су објављени значајни текстови *Полицейска критика* и *Држава и црква*, као и *Луначарски и Пролеткулта* – преведен на бугарски језик предговор Љубомира Мицића за чланак Анатолија Луначарског *Културни задаци радничке класе*. У овом тексту Љубомир Мицић слави „неуморни стваралачки рад“ и „словенски фанатизам“ руских културних организација, на које би Јужни Словени требало да се угледају. Мицић „интерпретира пролеткулт кроз оптику позитивних програмских начела *Зенита* и зенитизма, са нагласком на већој афирмацији културе Јужних Словена, а под геслом мобилизације снага ради потраге за идентитетом у ситуацији принудног словенског заостајања“ (Голубовић и Суботић 2008: 192).

*Полицейска критика* је текст настао поводом конфисковања броја 6, који читаоцу саопштава о околностима тог процеса, о којем редакција није добила никакво објашњење. Овај текст, протест Милева, садржи чувену мисао, коју је Љубомир Мицић цитирао у *Зениту* и тако проширио Европом вест о цензури у Бугарској и бруталности фашистичког режима Александра Цанкова: „Забрањено је - да се говори / да се мисли / да се пише / да

се чита / а напоследку и / да се живи.“ Међутим, тој забрани пркоси *народ*, који *мисли* – а мисао не трпи тиране. Без песимизма и упркос мраку цензуре у Бугарској, Милев готово тријумфално објављује да чак и ако *Плањк* буде конфискован или укинут, нико не може угасити пламен мисли. Он подсећа на идеје које је, у име редакције, изложио још у првом броју часописа:

„*Остаћемо тамо где је народ!* Да бисмо остали верни својој мисли и савести. И да бисмо остали прави р о д о љ у п ц и, а не 'родољупци' као што су они похлепни тартуфи, који се сваки трен жарким гестовима позивају на лик Бугарске, а у тмини ноћи клали су и кољу бугарски народ.“

Поводом годишњице Септембарског устанка Милев је објавио поему у којој је уметнички обликовао свој вечни протест против фашизма. Поема *Септември* је синтеза иновативних стилских и естетских карактеристика авангардне књижевности, као што су рушење синтаксе и изгледа писаног текста, употреба неологизама, монтажни принцип, динамизам и др., и колективистичких и хуманистичких идеја Геа Милева – социјални оптимизам и вера у нови свет, у којем ће „септембар бити мај“, а човеков живот „бесконачни успон“. У поеми ове идеје тријумфују над бруталном стварности гушења Септембарског устанка. У *Септември* преплићу се две супротности: динамична слика историјског догађаја „у својој конкретној стварности, у својој документарној веродостојности“ и слика која се креће „у правцу универзалног, митологизованог, неограниченог у простору и времену“ (Коларов 1976). Вртоглави ритам и брзина низања песничких слика, обликованих у степенасте стихове, као и документарност и живописност материјала од којег је сачињена поема придају јој готово кинематографска својства. Поема *Септември* „има многе стихове од само једне речи, ритам стаката и топографске експерименте“ (Вестстајн 2013: 70), што поново сведочи о утицају стваралаштва Мајаковског, конкретније, поеме *150 000 000*<sup>35</sup>, коју је Милев превео и објавио 1923. године у *Алманаху Везни*.

Часопис *Зенит* (бр. 35) у рубрици *Макроскоп* обавештава своје читаоце да последња свеска „борбеног“ часописа *Плањк* „доноси спев Геа Милева *Септембар*, који се односи на трагичну судбину угушене бугарске револуције, у септембру прошле године“, горенаведени чланак Љубомира Мицића из књиге *Пролеткулт* и белешку о песничкој збирци *Паника под сунцем* Бранка Ве Пољанског. Мицић у истом броју саопштава читаоцима да је овај број часописа *Плањк* конфискован и цитира текст Геа Милева *Полицейска критика*.

Након атентата у цркви Света Недеља фашистичка власт одлучила је да се обрачуна са сарадницима часописа *Плањк* и са песником који у својим издањима и књижевним делима слави револуцију. Гео Милев је изведен пред суд да брани своју поему *Септември*. У писменој одбрани Милев је приморан да објасни да ниједан део поеме „не оправдава оснивање нелегалних организација, не слави терористичке чиновне, већ само описује, црта слику догађаја који су се одиграли пре настанка закона“ на основу кога му суде. Он сведочи да су „тужни и трагични догађаји“ неминовно „привукли перо“ уметника, а да сам начин на који се описује догађај зависи од „уметничког приступа и способности аутора“, што није посао за „судове и власт“, већ за књижевну критику. Милев

---

<sup>35</sup> О паралелама између поеме *Септември* и поеме Мајаковског писали су Генов 1985, Цанев 1985, дел Агата 2005, Grübel 1984 и др. истраживачи.

додаје да се у поеми трудио да не исказује *своја* осећања или идеје, већ да опише „крваву жестину борбе која се догодила“, да „пробуди наду да ће доћи крај крвопролићу и да ће наступити хуманизам и благодети“. На крају је суду упутио следећи апел:

„За част бугарског правосуђа, немојте донети осуђујућу пресуду, зато што бисте њоме нанели ударац, рану, мрљу *родној уметности* и њеном развоју. Уметност цвета само на тлу слободе. Не ограничавајте писца како не бисте убијали уметност!“

Усмена одбрана Геа Милева пред судом разликује се од писмене. У њој су садржани стваралачки принципи којима се уметник водио. Захваљујући томе што су белешке са одбране сачуване међу документима Геа Милева, ми знамо да стваралачки принципи које је навео потпуно кореспондирају са естетиком и циљевима авангардне уметности. Милев пише да је:

- „1. Поема је чисто књижевно дело
  2. циљ ми је био уметнички
  3. стил модеран
  4. динамички догађај – динам. слика
  5. ритам
  6. подсвестан избор речи“
- (Милев 2007: 449)

Тему поеме *Септември* Милев је поделио на два дела: „епски опис“ и „филозофија“. Он је био приморан да експлицира своју основну идеју: „људскост, братство, љубав, мир на земљи“. Милев даље наглашава да ова идеја прожима цело његово стваралаштво, али је уједно и идеја свих песника јер је „таква традиција поезије“, а „нико није осуђен због поезије“. Сва резигнираност и протест Геа Милева садржани су у реченици коју је при крају суђења додао оловком на последњој страни својих бележака: „Нисам убио човека...“ Нажалост, песник је ипак осуђен, 14. маја 1925. године, на једну годину затвора и казну од 20 000 лева. Наредног дана државна безбедност привела је Геа Милева на информативни разговор, након чега је заувек нестао. Напори његове породице и пријатеља да га пронађу или да добију било какву вест о њему, били су сасвим узалудни. Посмртни остаци песника пронађени су готово тридесет година касније, 24. јануара 1954. године, у бунару – масовној гробници код Илијенаца, у близини Софије. Вештаци су Геа Милева препознали по инвалидитету – „митологизованим“ повредама које је задобио када се у Првом светском рату борио за Бугарску: вештачком оку и преломима лобање. Током обдукције вештаци су утврдили да је песник пребијен тупим предметом и угушен каблом или танким ужетом. Он је био један од првих из велике групе антифашиста који су после бруталног убиства бачени у јаму (Фурнаджиева 2005: 258-270). Мрачан је и жалостан статистички податак да је *Плањк* „дао највише жртава“ међу бугарским часописима. (Милев 2007: 441) Сличну судбину као Гео Милев доживели су и његови сарадници песник Христо Јасенов и јамболски анархиста Георги Василев Шејтанов.

Шејтанов је био незванични уредник часописа *Плањк* и аутор двеју песама и три политичка чланка који су објављени у њему, потписаних само очевим именом (Георги) Василев. У својим мемоарима Крстев (1988: 92-94) пише о свом првом сусрету са Шејтановим, који му је, будући да је знао за свог суграђанина и његов левичарски часопис *Crescendo*, открио свој идентитет на предавању о естетици на Софијском универзитету.



Вођа Јамболског круга истиче да је он током јесени 1923. године организовао сусрет Шејтанова и Милева у вези са часописом *Плањк*. Док су ходали ка дому Милева, Шејтанов је, наводно, у капи сакривао „једну бомбу и пиштољ“, „за сваки случај“. Овај јамболски писац и активиста живео је и умро у складу са стиховима које је писао: „метежни син робовског племена / ја чекам будућу борбу“ (из песме *Аз чакам*). Разговор између Милева и Шејтанова био је организациони и политички – Шејтанову је била блиска хуманистичка идеја у основи часописа *Плањк*, те су њих двојица постали сарадници и коуредници. Шејтанов је 2. јуна 1925. године ухваћен у околини Нове Загоре и убијен на железничкој станици Белово.

Историчарска уметности Ружа Маринска пише да постоји недоказана информација да је Мирчо Качулев, сликар Јамболског круга, илустровао поему *Септември* (2005: 19). Крстев сведочи о томе да су после убиства Геа Милева тражили и Качулева као његовог сарадника, али је уметник успео да се сакрије од власти (1988: 50). После смрти Милева, Качулев је престао да се бави ликовном уметности и посветио се техници и фотографији. Крстев о себи саопштава да је током године у којој је излазио *Плањк*, као и током суђења Геу Милеву био болестан и на лечењу у Јамболу (1988: 95).

У октобру 1925. године Љубомир Мицић је у 36. броју часописа *Зенит* објавио протестни текст на српскохрватском и на француском језику поводом смрти свог пријатеља и саборца Геа Милева. Мицић наглашава да је поема *Септември*, која „не садржи нигде ни једну једину реч револуција“, „огорчен протест песников против тужне балканске и људске кланице“, коју је „зајахао наследник Великог Инквизитора“ и „бог свих европских људождера“ Александар Цанков. Он међународним читаоцима *Зенита* указује на то да Цанков „некажњено силује бугарски народ већ трећу годину“. *Зенит* и песници зенитисти протестују „пред мрким лицем нашег континета и пред насмешеним лицем нашминкане Европе“, која није урадила ништа да спречи ову бруталност. Позивајући се на хришћанске и хуманистичке вредности Европе, зенитисти настоје да јој отворе очи док седи „скрштених руку“, пре него што Цанков „прождере“ све бугарске песнике и бугарски народ. *Зенит* је у истом броју, уз некролог-протест, објавио фрагменте 5–8 поеме *Септември*, са портретом Геа Милева у средини.

Захваљујући најзначајнијим и најисцрпнијим истраживањима о везама између југословенских зенитиста и бугарских авангардних уметника, чије су ауторке Ирина Суботић и Видосава Голубовић, сазнали смо да су делове текста Љубомира Мицића о Геу Милеву објавиле валонске периодичне публикације *Anthologie* и *La Wallonie*. Жорж Линзе у чланку *Убијају песнике*, који се појавио 20. новембра 1925. године у *La Wallonie*, „разматра изолован положај радикално оријентисаних научника, песника и уметника у Европи, што може да доведе до катастрофалних појава већих размера“ (Голубовић и Суботић 2008: 212). У том контексту он цитира текст Мицића и поздравља његов политички став о убиству Милева и протест против ситуације која је завладала Европом. После убиства Геа Милева, чланак-некролог Љубомира Мицића имао је јачи одјек у Европи од свих гласова Бугарске, од којих су многи заувек ућуткани или су утихнули због страха да ће бити ућуткани. Таква опасност претила је и самом Мицићу, који је био приморан да напусти земљу након што је, наредне године, у последњем броју свога часописа објавио чланак *Зенитизам кроз призму марксизма*. Тај чланак у конфискованом 43. броју *Зенита* прогласио је да се „пароле зенитизма“ поклапају са „паролама

марксизма“ и прокламовао: „Доле Европа!“, са њеном традицијом, експлоатацијом човека и границама, и „Живели варвари!“ – пролетери света, ослобођено ново друштво, чија је песма револуција.

До сада смо указали на вишеструки значај пријатељства и сарадње између Љубомира Мицића и Геа Милева, како на плану промоције бугарске авангардне уметности тако и на међународном друштвено-политичком плану. Захваљујући овом пријатељству, бугарска модерна уметност коначно се отиснула у интернационалне оквире, са својим представницима на Првој *Зенитовој* изложби нове уметности. Такође, чињеница да су уредници узајамно рекламирали своја издања увећала је, како у иностранству тако и у обема балканским земљама, публицитет тих авангардних издања, и уопште, стваралаштва и идеја које су заступали. Односи између зенитиста и бугарских авангардних уметника наилазили су на неразумеване и подсмех бугарске културне јавности, што је постало очигледно у чланку *Зенитизъм и зенитисти* Људмила Стојанова, некадашњег блиског сарадника Геа Милева у часопису *Везни*, који се, након гашења овог издања, удаљио од његовог уредника. Овај чланак, објављен 1924. године у двоброју 4-5 часописа Хиперион, извргнуо је руглу део идеја које су биле заједничке Мицићу и Милеву. У њему Стојанов пише о тексту *Воимја зенитизма* из каталога Прве *Зенитове* међународне изложбе, који је изашао у оквиру 25. броја *Зенита* 1924. године. Он саопштава о интернационализму покрета и његовом „колективном изразу“, као и о њиховој борби за „безграничну слободу сваке мисли и апсолутног стварања“. Међутим, Стојанов сматра да њихова „идеологија не зрачи ни дубином ни оригиналношћу“, јер је за њега уметност „аристократска“ – „дело духа који живи са вечним идејама, а не привременим аспектима живота“. Стојанов пише о идеји („манији“) балканизације и културне еманципације од Европе, која је у Бугарској, захваљујући „кловномским пледоаријама“ Геа Милева, „лишена озбиљности“ подједнако као и у Србији. Стојанов не види смисао борбе за „аутентичну балканску културу“ средствима „превазиђеног европског експресионизма“, који неће учинити да се балкански народи „изљубе“ – „изљубили би се само Љубомир Мицић и Гео Милев“. У тексту је показао подругљив однос и према песнику Ламару (Лаљо Маринов), једном од најближих сарадника Геа Милева у часопису *Пламък*, у чијем су 5. броју објављене његове песме из збирке *Железни икони: Към Европа и Разпятие*. Стојанов алудира на стихове прве од двеју песама: „Рахитични са твоите рожби, Европа!“ (Рахитична су твоја деца, Европо!), „Ний ще тръгнем към тебе с железни икони“ (Ми ћемо на тебе кренути гвозденим иконама), „и трупа ти с коне ще прегазим!“ (твој леш ћемо коњима прегазити!). Напошетку постаје сасвим очигледан циљ Људмила Стојанова – да исмеје Геа Милева и његове сараднике, па у том контексту цитира и последње редове Мицићевог текста:

„Једном речју, Лаљу Маринов из Тројана прети Европи! Ко има очи нека – слуша! Ко има уши нека – гледа!“

Из приложеног видимо да су се у Бугарској идеје, уметничко стваралаштво и друштвено-политички ангажман Геа Милева, као и његових сарадника, још у то време тумачили искључиво у кључу експресионизма. Указали смо још у првом поглављу на проблем да су ти – понекад снисходљиви, а понекад непрецизно одређени приступи наставили да се примењују током XX века до данашњих дана. Не треба да заборавимо да поред несумњивог утицаја немачког експресионизма, као и фовизма и примитивне

уметности, огроман утицај на Геа Милева, Јамболски круг и њихове сараднике имала су уметничка и социјална кретања у Русији: футуризам, Октобарска револуција и револуционарна уметност, поезија Мајаковског и Блока, сликарство неопрIMITИВИЗМА и апстрактно сликарство, конструктивизам итд. Све ово додатно указује на то да стваралаштво и делатност ових уметника имају много шири и еклектичнији опсег, који се не може подвести искључиво под поетику и естетику експресионизма.

Треба ипак нагласити да многи од аспеката источноевропског експресионизма остају у сржи стваралаштва Геа Милева, Јамболског круга и бугарских авангардних уметника. Мађарски историчар књижевности Ендре Бојтар издвојио је три фазе експресионизма у источноевропским књижевностима: метафизичко-моралистичку (сецесионистичку), политичко-друштвену, односно револуционарну, и фазу која се „заснива на човековој природности и конфронтира се са конструктивизмом, чинећи његов супротни пол, а нагиње и ка надреализму“ (1999: 51–52). Књижевно стваралаштво и друштвено-политички активизам Милева прошли су и кроз космичку, тј. метафизичку, а посебно кроз револуционарну фазу експресионизма, када се песник уметничким средствима борио против насиља фашистичког режима, који га је убрзо осудио на смрт. У наредном поглављу показаћемо да су се расположења и тежње јамболских песника дуго задржали у првој фази. Њихова поезија, као ни теорија никад нису прошли кроз политичко-друштвену фазу. Међутим, у естетском смислу, последњи манифести Јамболског круга и теоријски текстови других уметника у часопису *Crescendo* не конфронтирају се са конструктивизмом, већ испољавају афинитет према њему, што је такође предмет анализе у наредном поглављу.

## Књижевност и издавачка делатност Јамболског круга

### Манифести Јамболског круга<sup>36</sup>

#### *Незахвалност*

Кирил Крстев је имао само 18 година када је написао први манифест Јамболског круга и објавио га у последњем броју часописа *Лебед* 1922. године. Прво што је, на провокативан начин, прокламовано манифестом *Незахвалност* јесте да је Јамболски круг („ми“) трајно заузео метафоричку „обалу уметности“. Аутор затим наводи коме је упућена њихова „незахвалност“:

„Данас: храбри досељеници на обали Истинске Уметности – ми не желимо тамо да живимо у шаторима: и пригрливши дела свих оних који стварају: наша Љубав треба да почне једном незахвалношћу према онима који су остали задовољни само тиме да буду спашени.“ (*Лебед* 1922/3.1: 5–7)

Крстев је своју идеју о „обали уметности“ проширио у алегорију, која функционише на темпоралној релацији „данас – некада“. Радикални раскид са прошлошћу ради живота и уметности који постоје „данас“ и „сада“ овде је оличен у потпуном одбацивању, дадаистичком непоштовању, негирању и ругању свему што је „некада“ било. Аутор манифеста сматра да нема смисла говорити о онима које су они „оставили“ за собом, тј. о реализму, зато што је Јамболски круг такве уметнике већ „заборавио“. У том контексту Крстев дефинише први задатак Јамболског круга, а то је својеврсно „ослобођење“ кроз укидање правила и идеја који су важили у прошлости. За Крстева и његове истомишљенике беспредметно је „данас“ говорити о „уметности ради уметности“ или уметности која је духовна, зато што то, према њиховом мишљењу, више не значи ништа. Нихилизам и бунт против реализма, натурализма и ларпурлартизма, у име „борбе“ за „данас“, за антимиметичку и аутентичну уметност, био је усмерен и против модерних тенденција у уметности – наиме, против експресионизма. Занимљиво и противречно у вези са тиме је то што су песници и сарадници Јамболског круга у то време стварали претежно експресионистичку поезију, са суптилним утицајима поетика футуризма, имажинизма и дадаизма. Иако су били иницијално одушевљени експресионизмом, који је у Бугарску дошао захваљујући теорији, стваралаштву и часопису Геа Милева, чланови Јамболског круга су током 1922. године променили естетска убеђења. Манифест *Незахвалност* прокламује да је експресионизам као правац у уметности постао превазиђен. Тако се, објављивањем првог манифеста Јамболског круга, појављује и парадоксални раскорак између њихове уметничке теорије и праксе – док је теорија

---

<sup>36</sup> Ово поглавље садржи неке идеје које је О. Савеска раније објавила у чланцима *Манифестът на Дружеството за борба против поетите – последна „дадаистична замашка“ на ямболските авангардисти* (часопис *Език и литература*, 2019, 1–2, Софија, стр. 144-151) и *Увод у бугарску авангарду – Манифести Кирила Крстева* (зборник *Fiatal Szlavisták Budapesti Nemzetközi Konferenciája V*, Будимпешта, 2017, стр. 119-122).

истраживала, откривала и аргументовала значај дадаизма, футуризма и конструктивизма, песничко стваралаштво се задржало у оквирима поетике експресионизма.

У манифесту *Незахвалност* Крстев се позива на *dadaistisCHes maniFest* (Дадаистички манифест), који је Роберт Хилзенбек прочитао 1918. године на првом саопреу *Клуба Дада*. Потписници *Дадаистичког манифеста*, који су се у њему, налик на Јамболски круг, прво „обрачунали“ са уметницима експресионизма, били су и берлински и циришки дадаисти. Њихов став био је да експресионизам није испунио очекивања уметности, која треба да буде мера „највиталнијих преокупација“ и која треба да „уреже суштину живота у наше месо“. Дадаисти су тврдили да су уметници експресионисти „омладина која никада није знала да буде млада“ и која, заправо, само пружа „сентиментални отпор према садашњости“. Они сматрају да је експресионистички „окрет ка унутра“, заправо, створио једну генерацију неаутентичних уметника, која „чежњиво ишчекује историјску валидацију“ и „часно признање буржоазије“. Потписници *Дадаистичког манифеста*, као и чланови Јамболског круга, критикују уметнике који се „боре“ са натурализмом, „под изговором да пропагирају душу“. Према мишљењу дадаиста такво стваралаштво се свело само на „апстрактне, патетичне гестове који подразумевају лагодан живот, лишен садржаја и сукоба“. Те идеје је и Крстев представио у свом манифесту, додуше, са много мање презира, што је и логично, с обзиром на то да су најважнији сарадници и чланови Јамболског круга стварали управо експресионистичку уметност.

Крстев је у свом манифесту „превазиђеност“ експресионизма аргументовао на примеру стваралаштва Станислава Пшибишевског, једног од омиљених писаца и узора јамболских песника, што је на више места назначено у књизи *Успомене о културном животу између два светска рата* (1988: 32). Крстев у манифесту образлаже да је „на почетку“ за уметника било довољно само да „слика своју душу“ како би био експресиониста. Њихов узор Пшибишевски, „са свим својим величанственим формулама“ и усмерености на подсвесно, „сликао је све онако како је желео“ (*Лебед* 1922/3.1: 5–7). Крстев тим речима изражава похвалу и истиче да је пољски уметник слободно управљао својом уметничком вољом, што се сматрало једном од највећих вредности нове уметности, а поготово поетике експресионизма. Међутим, како Крстев тврди, Пшибишевски је ипак био свестан да „сликање једног кутка душе онако како би Зола сликао један кутак природе још увек делује као натурализам“ (*Ibid.*, 5–7). Вредност уметничког стваралаштва Пшибишевског Крстев је видео у томе што је пољски аутор успео да увиди да „уметност не означава само генијалну вивисекцију, већ и поновно сједињење: синтезу“ (*Ibid.*, 5–7). Та синтеза представља „почињање испочетка“ у уметности. Потреба да се створи нешто сасвим „ново“, са аутентичног полазишта, једна је од идеја које је Крстев имао на уму када је написао да душа дадаисте тежи „Смрти. Ништавилу. Апсолуту“, које „слика“ симултано. Према његовом мишљењу, само синтеза ни из чега рађа нову уметност која има „значање и смисао вредности“. Међутим, у духу дадаистичке негације, аутор сматра да уметност више ни не треба да покушава да „истргне“ смисао и вредност из „ствари“.

У овом тексту постоји и нешто што није типично за авангардне манифесте, а поготово не за дадаистичке манифесте. То је чињеница да млади Крстев не заузима категорички нихилистички став, већ показује поштовање према ауторитету свога претходника. Стога он пише апологију за пољског уметника, кога претходно напада

средствима дадаизма. У манифесту *Незахвалност* аутор истовремено напада и брани, одриче и показује „милост“ и „разумевање“:

„Данас сви ми можемо да му опростимо аналитички занос и да признамо да је тада још увек било дозвољено Уметности да буде оно што је требало да буду уснуле Филозофија и Наука, па је Дух морао да упосли све снаге како би успео да пробије себи пут.“ (Лебед 1922/3.1: 5–7)

Крстев ће касније ове идеје подробније аргументовати у *Манифесту Друштва за борбу против песника*, у којем ће из истих разлога оправдати некадашњу „педагошку“ улогу уметника, који је био „ принуђен“ да на себе преузме више различитих функција, које су почетком XX века постале сувишне и одбачене услед напретка који је постигнут у области науке и филозофије.

Аутор манифеста *Незахвалност* провоцира и вређа уметнике чији се фокус задржао преваходно на индивидуализму, зато што је за њега перцепција позиције уметника као „гласника богова“ само малограђанска ствар – „несавршенство провинцијске сцене“. Он прокламује да, као уметник, „ти треба да будеш Бог“. Крстев даље образлаже своју прокламацију: душу треба ослободити озбиљности, а уметност предметне стварности и идеје о постизању „савршенства“. Тек тада је „ослобођена душа“ способна да „порекне све оно што је кукавички ум називао *озбиљним, узвишеним, постојаним, великим* – у чијој је основи увек лежала несавршеност“. „Ослобођена“ душа је у сржи манифеста *Незахвалност*; она:

„полеће у Бескрај како би постигла саму себе: кроз само срце ствари – са насмејаним лицем Хероја који се не боји, већ побеђује. Кроз ово гротескно начело живот се распршује у шаролику панораму шала и парадокса – и одједном добија смисао јефтиног дечјег празника са ђаконијама и светлима. Не само то већ добија смисао и дечја реч: *dada*.“ (Ibid., 5–7)

Крстев је овим речима, кроз негирање свега што је претходило, објавио провокативну нихилистичку уметност у првом и једином манифесту дадаизма у бугарској историји уметности. У њему аутор настоји да покаже да је бесмисао постао нови смисао „пнеуматичне машине“ зване уметност, да поезија и уметност нису нешто узвишено и озбиљно, већ – слобода и игра. Аутор примећује да је фрагментарност значајан елемент те игре и грађења нове уметничке стварности. Крстев, у духу научних принципа, сматра да је улога душе аналогна улози молекула, тј. да душа треба да „увиди своје апстрактно постојање у односу на свет“, те да „разбије елементе света“ и да их „споји кроз једно ново виђење новог света“ (Ibid., 5–7). Таква синтеза карактеристична је и за уметност експресионизма и за уметност кубофутуризма, али јој Крстев даје дадаистичку „интонацију“ тиме што прокламује да ови фрагменти, у ствари, треба да заживе у свом новом смислу – у бесмислу. Ругајући се онима који су „описивали своје кораке ка Бескрају“, Крстев истиче да се дадаизам рађа из констатације да је „бесмислено понављати душу“, која је сама по себи „савршена“ (Ibid., 5–7). Бесмислено је „описивати“ душу; треба је једноставно приказати у бесмислу у којем она постоји. Као замену за духовно у уметности, на фону ужасних догађаја којима су сведочили савременици Балканских ратова и Великог рата, Крстев предлаже нову афирмативну хуманистичку формулу, која велича живот:

„Паметније је да човек одједном постане прост<sup>37</sup> – тј. да се осети испуњено до врха. Живот треба живети зато што је његов смисао у његовом постојању. [...] Трагедија рађа смех. Смејати се значи заборавити све: и почети испочетка, смислити нешто ново: једноставно по себи у тој новини – и савршено у тој својој једноставности.“ (*Лебед* 1922/3.1: 5–7).

Оваква афирмација стваралаштва донекле се коси са деструктивном тенденцијом дадаизма, која, попут Крстева, стиже до бесмисла, али за разлику од њега не покушава да га афирмише. Дадаисти су своје акције усмеравали према негацији постојећег и нису имали намеру да у оно што стварају уграђују оптимистичке идеје, „дубљи“ смисао и пројекцију будућности. Њихово ругање свим вредностима полазило је из нихилистичког пркоса, за разлику од оптимизма којим је Крстев поентирао у свом манифесту *Незахвалност*. Захтев првог *Дадаистичког манифеста* је да уметност буде „видљиво разорена прошлонедељним експлозијама“. Дадаисти су у својим манифестима инсистирали на „акцији, парадоксу, гротески, противречности, нихилизму и црном хумору“ (Saveski 2006: 30), а кроз употребу тих „средстава“ показали су да уметност није света, узвишена и недодирљива као што се раније веровало. Крстев је прокламовао исту идеју у својим манифестима. Разлика између дадаизма који је Кирил Крстев прокламовао и европског дадаизма била је у томе што Цара и дадаисти око њега нису сматрали даду савршеном, као што је Крстев истакао на неколико места у манифесту *Незахвалност*. Дадаизам је, заправо, често био и контрадикторан и аутодеструктиван. Познато је да је Тристан Цара тврдио да су прави дадаисти против дадаизма, а да је Хилзенбек написао да се схватања даде разликују чак и међу самим дадаистима. Неподударност која постоји између дадаизма у Европи и дадаизма Јамболског круга у вези је управо са тиме што дадаизам свакако „није био чист покрет“ (Nado 1980: 21). Пошто је његов главни „мото био негација“, онда не постоје суштинске разлике између европског дадаизма и дадаизма Јамболског круга, зато што у оба случаја говоримо о појавама у којима су у различитој мери „измешани кубизам, Маринетијев футуризам и Царин дадаистички дух“ (Ibid., 21). У том смислу, поново истичемо да многи бугарски истраживачи греше када покушавају да по сваку цену систематизују уметнике, групе уметника, часописе и уметничка дела и да их „етикетирају“ као да искључиво припадају једном авангардном изму. Бесмислено је категорички сврставати Јамболски круг међу футуристе или дадаисте, зато што естетске тежње Јамболског круга не могу да се „омеђе“ ни временски ни идејно, као ни кроз њихове манифесте, уметничку продукцију, часопис. То је тако зато што се Јамболски круг залаже за синтетичку естетику авангардних уметничких покрета. Зато, када се разматра уметничко стваралаштво Јамболског круга, много је сврсисходније полазиште које предлаже Александар Флакер, а то је „*strukturalna analiza avangardnih dela jer omogućava pronalaženje avangardnih umetničkih činjenica i struktura, za čiji nastanak karakter avangardnih pokreta i njihovi manifesti nisu od suštinskog značaja*“ (1976: 54).

Истраживач Елка Димитрова, која је написала чланак *Манифести Кирила Крстева (Манифестите на Кирил Крстев)*, критиковала је то што се Крстев не бави „објашњавањем историје појава и потребом да се **родно** укључи у некакву спољашњу тенденцију“ (2011: 196). Она замера Крстеву што „његова критика не садржи систематичност“, којом би се „**превело**<sup>38</sup> *инострано ново* и просветили *савременици*“

<sup>37</sup> Једноставан, примитиван, примордијалан.

<sup>38</sup> Болдовали смо ове две речи како бисмо истакли у први план оно што сматрамо проблематичним у вези са са ауторкиним схватањем циљева и задатака авангардних манифеста и авангардне уметности уопште.

(Димитрова 2011: 196). Међутим, оно што је Димитрова превидела јесте да то није задатак једног дадаистичког манифеста, а ни саме авангарде као интернационалног феномена. Задатак овог манифеста био је да се на провокативан и хумористички начин покаже „незахвалност“ према уметничком стваралаштву које претендира да буде узвишено; да се прокламује уметност дадаизма на начин на који су га видели чланови Јамболског круга и да се промени некадашњи однос између уметника и уметности. Са елементима примордијалности примитивизма, експресионистичког „разбијања“ света и поновне синтезе у нови аутономни свет, кубофутуристичке фрагментације и симултанитета, те дадаистичког бунта, негације и хумора, манифест младог Крстева показао је један еклектички и синтетички однос према тенденцијама европске авангарде.

### *Излози*

Други манифест Кирила Крстева објављен је у првом броју часописа *Crescendo* (број 2, 1922). Овај текст се по форми потпуно разликује од манифеста *Незахвалност*, али садржи неке од мотива које је Крстев употребио у свом првом манифесту. За разлику од манифеста *Незахвалност*, у којем се аутор изражава како метафорично тако и конкретно, манифест *Излози (Витрините)* је, пре свега, уметнички израз аутора (написан налик на песму у прози) и представља алегорију о статусу уметности. Текст Крстева заснива се на ређању гротескних песничких слика и мотива, као и на метафори и апстракцији. За разлику од осталих манифеста Јамболског круга, Крстев све време пише на нивоу алегорије – као уметник, а не као теоретичар. Уместо на конкретном значењу, он инсистира на лирској репрезентацији. Стил у којем је манифест *Излози* написан – као живописна визија аутора, указује на утицај песме у прози Чавдара Мутафова, која је објављена у истом броју часописа *Crescendo (Немогућности)*. Значају другог манифеста Јамболског круга доприноси и то што Крстев у њему прокламује велики број нових идеја о уметности, а да при томе ниједном не употребљава реч „уметност“.

Овај манифест Кирила Крстева садржи дадаистичке мотиве и алузије на претходни манифест Јамболског круга, али истовремено најављује и „заокрет“ према поетици футуризма. Текст садржи низ кубофутуристичких мотива као што су троуглови и правоугаоници, динамичко разбијање стварности у фрагменте, па и величање динамизма и моћи аутомобила, који је метафорички „прегазио“ вредности традиционалне уметности. У исто време, у манифесту *Излози* има и дадаистичког непоштовања, негације традиције, гротеске и нонсенса. Овај текст, који је аутор написао вођен логиком снова, уједно је и његов предосећај надреалистичке визије. Подругљив контекст манифеста, који истиче у први план сав бесмисао буржоазног друштва и „високе“ културе и уметности, евоцира сцене и кадрове из филмова које ће Луис Буњуел касније снимити као што су *Златно доба*, *Дискретни шарм буржоазије* и *Анђео уништења*.

У вези са стилем Кирила Крстева истраживач Едвин Сугарев пише да се налази на „граници између подражавања Чавдара Мутафова и пародије његовог стила“ (2011: 212). Не можемо сасвим уважити ову тврдњу, с обзиром на то да је Чавдар Мутафов био један од сарадника Јамболског круга и да се његов прозни текст *Немогућности (Невјезможности)* појавио у истом броју часописа *Crescendo* као и манифест *Излози*.



Уместо да се одбацује као подражавалачки, указујемо на могућност да се текст Крстева, упркос бројним сличностима, тумачи више као цитат стила Мутафова него као евидентна имитација. Сматрамо да је наша формулација прецизнија, с обзиром на то да Крстев у самом контексту манифеста говори о уметничкој цитатности и употребљава мотиве по којима је позната проза Мутафова: дама, марионете, дилетант и сл. Са друге стране, сматрамо да је немогуће да се овде ради о пародирању аутора који је објављен у првом, „ударном“ броју авангардног часописа *Crescendo* – аутору кога је Крстев сматрао својим „учитељем критике“ и према коме је на више места изразио не само своје дивљење већ и дивљење целог Јамболског круга (1988: 36). У том смислу, ми делимо став истраживача Бојка Пенчева, који Крстева и Мутафова поставља у исту равн тиме што их одређује као „адепте новог 'уличног', радикалног раскида са предратним индивидуализмом“ (2012: 171).

Једини елемент референте стварности у манифесту Крстева јесте то што се аутор на почетку и на крају обраћа писцу. Тај „комуникативно-миметички“ део текста омеђен је заградама. Крстев позива писца да изађе иза „излога“, који је само лажан „штит“ између живота и онога што традиционална уметност намеће да буде „изложено“. У визији аутора, у једном од излога је „окачена заборављена перика Боалоа“, која се „церека“ (*Crescendo* 1922/2: 9–11). Истраживач Камелија Спасова правилно одређује да је функција симбола перике Боалоа, који је у XVII веку дефинисао улогу уметника, „исмевање принципа класичне уметности“ (2011: 219). У тај контекст Крстев уводи мотив Феникса који може да „нас спаси“. Као и у манифесту *Незахвалност*, аутор позива уметнике да из рушевина и пепела створе нешто ново, да се уметности да нови живот у складу са новим човеком и временом. Крстев метафорички прокламује да живот продире у уметност и да је тај продор неминован, упркос покушајима да се заштите стари принципи у уметности: „Чак и када се једне ципеле возе у аутомобилу, његови прозори су и даље окупани комадићима блата“ (*Crescendo* 1922/2: 9–11). За Крстева је стварност „прљава“ налик на блато, а сви покушаји да се у уметност улије некаква лажна и другачија стварност, удаљују уметност од живота и чине је нечим што она није, па стога делују узалудно, немоћно и апсурдно. Чак и ако „прозори аутомобила“ и „излози“ штите „узвишеност“ уметности, они је истовремено чине стерилном, одвојеном од живота. У визији Кирила Крстева метафора старе уметности и њене велелепности је само фасада; она је „напудерисана“ и носи „јефтин парфем“. Уљуљканост стереотипног, непроменљивог лика уметника, који ужива у уметности-фасади, нарушена је револуционарним оптимизмом – када се појавио „један крешендо црвених крика“, и мотивом „заљубљеног аутомобила“ из италијанског футуризма – који својим точковима оцртава „црну линију“ дуж излога и „тресе стакло“ тако да се оно једва задржава у свом оквиру. Аутор метафорички говори о томе да нова уметност пробија дотадашње оквире и крхки стаклени „штит“ иза којег се крије традиционална уметност. Крстев овде умеће један кубофутуристички мотив, који алудира на „дионизијске свечаности“ Јамболског круга. Изненада се појављује „пијана маса изгладнелих троуглова“. Бескомпромисност и необузданост (енергичност, аутентичност, живописност) „пијане масе“ чине да излози „поцрвене“ у својим вештачким „позлаћеним оквирима“.

Крстев даље пише да су уметници налик на „обућаре“, зато што третирају уметност као занат, а не као стваралаштво. Он им зато поручује да морају да се повуку када „сат откуца поноћ“, која носи нови дан. Када наступи поноћ на видело излази сва

неаутентичност „превазиђене“ уметности, оличена у мотиву „даме“ традиционалне уметности, која стоји на веома крхкој конструкцији – „картонском замку“. Уметници – „кавалери“ покушавају да буду толико „коректни“ према „дамама“ да њихова тела више нису у стању да „бацају сенке на под“, тј. они су толико удаљени од аутентичног стваралаштва да су престали да постоје. У овој метафори садржана је идеја Крстева о томе да такви уметници за собом никада не могу оставити велике идеје.

Аутор позива уметнике да цитирају директно из живота, и то тако да се „коначно сам живот“ претвара у „наводнике“. У контексту живота у савремености, изобличена и огољена „стара“ уметност – овог пута метафорички оличена као „глува принцеза“ – тражи било какву „заштиту“, било шта што би је одржало у животу. Пошто нема ко да је заштити, она „стење“ немоћно: „Зашто барем кров није направљен од лима!“ (*Crescendo* 1922/2: 9–11) Ту Крстев уводи новог лика – „Витеза“ нове уметности, „дилетанта“<sup>39</sup>. Он покушава да предочи „истину“ принцези: „погледај светлост – зар није све лепо – море Лепоте“; „Чему кров када су снови плави?“ (*Ibid.*, 9–11). Међутим, „проклетство принцезе“ „старе“ уметности је у томе што, чак и ако она примећује „светлост“ стварног живота, мора и даље да остане „жестоко напудерисана“ не би ли оправдала своје илузорно и нестабилно постојање. Крстев пише да „пијана маса ратоборних троуглова изгладнелих“ за аутентичношћу – подиже буну, хвата принцезу за обе ноге и обара је на земљу „уз тресак“. Тај „тресак“ разбија стакла излога у парампарчад, улице почињу да „разбијају излоге“ и да „улазе у њих“, тј. коначно долази до уплива живота у уметност. Сходно томе, Крстев пише да „сам живот постаје један дугачак излог, једна улица од правоугаоног гвожђа, зеленог меса и крика, и коњских снага и расутих душа од трица разбијених излога“ (*Ibid.*, 9–11). Све је то слика живота и стање свести послератног човека.

У послератном контексту, Крстев истиче да се критичари „буне“ и да не дозвољавају да се „посеже на принцезу уметности“ – али једино што могу да ураде јесте да „са жаљењем“ констатују да је њен „епидермис“ – њена спољашња форма – огољена и рањива, „мокра од кише“ и „блата“. У манифесту *Изложи све то* је праћено песничком сликом реакција присутних, који су запрепашћени, па се њихова лица „беспомоћно секу на жуте квадрате и црне троуглове“. Крстев фрагментирано представља и „банкарске чиновнике“, који „бирократизују“ уметност, чији нос, у духу ликовних експеримената са бојом, постаје „зелен са љубичастим мрљама“.

Ево још неколико значајних идеја које је Крстев на метафорички начин изразио у свом манифесту. Прво, алудирајући на улогу уметника и на његову слободу и вољу, Крстев пише у духу поетике футуризма: „један воз стаје тамо где жели, а не на станици“. Уметност је, према мишљењу аутора, слобода и стварање; за аутентичне уметнике не постоје правила.

Крстев, као и увек, пише афирмативно према животу: „Зар нема празника?“, па затим егзалтирано додаје: „Види: Рај је свуда око нас!“ (*Ibid.*, 9–11). Идеја коју је Крстев „наследио“ од Ничеа јесте да је рај „данас“ и „сада“, да је живот у данашњици једини рај који постоји. „Душа“, која је била у средишту дотадашње уметности, није „лепша“ од „ограде рајског врта“, ни од самог живота. Протест Крстева усмерен је против субјективности у уметности, а изражен је кроз колажирање метафоричких елемената и

---

<sup>39</sup> Исто по угледу на ликове из стваралаштва Чавдара Мутафова.

делова референтне стварности. На тај начин се у потпуности открива манифестна функција овог текста:

„Чак и ограда зна мудро ћутати када претендира да буде уметност, а душу треба притиснути коленом теорије како би престала да говори о себи.“ (*Crescendo* 1922/2: 9–11).

Крстев затим, са изразито антисимболистичким ставом, иронизира стање у којем се налази „стара“ уметност. То је његов страствени протест против подражавалачког стваралаштва: „неколико хексагоналних суза пада на Земљу“, а Месец је извргнут руглу, „имитиран – издат у хиљаде примерака“ (*Ibid.*, 9–11).

Као и у манифесту *Незахвалност*, у манифесту *Излози* појављује се мотив детета. „Дечије“ у манифестима Крстева везује се за нов, чист и неискварен почетак. Као што детету није важно постојање правила нити закона, тако ни за бескомпромисног дадаисту не постоје правила у животу и уметности. Манифест се завршава песничком сликом дечије поворке, која носи фењере, направљене од лубеница, и која пролази поред свега што се одиграло испред „излога“. Та поворка деце представља генерацију уметника која метафорички „испраћа“ – „сахрањује“ традиционалну уметност.

### *Почетак последњег*

Манифест *Почетак последњег (Началото на последното)* је својеврсна синтеза нових тенденција у уметности (*Crescendo* 1922/3–4: 12–16). У њему аутор набраја, анализира, вреднује, аргументује, прихвата и одбацује сродне, разнолике, а понекад и опречне тенденције. На тај начин он постиже спој прокламованог у претходним манифестима Јамболског круга са идејама из текстова иностраних уметника и теоретичара, који су објављени у часопису *Crescendo*.

Аутор прво повлачи паралелу између верских и уметничких доктрина. Он аргументује да се ради о времену у којем се многи питају зашто измире „јучерашња вера“, која делује као да је „последња“, тј. као једина која је замислива. Крстев образлаже да је то зато што је дошло до револуције у начину размишљања о животу и уметности. Савремени човек преиспитује све и жели да живи „данас“, уместо да перпетуира вековне доктрине. Зато Крстев пише, у духу Ничеових идеја, да је „болни крик“ савремене уметничке стварности: „Дајте нам вечност Данас и мостове који остављају Јуче иза нас!“ (*Ibid.*, 12–16)

У овом тексту Крстев прати историјски развој уметности и анализира 9 тенденција у савременој уметности. Он проблематизује однос између човека и уметности. Његов третман релације живот – уметност довео га је до закључка да је хуманизам сама суштина уметности. Аутор посвећује посебну пажњу конструктивним принципима авангарде, а при томе наглашава авангардну идеју о човеку као целовитој личности.

О реализму Крстев комично пише да је „бесциљна људска делатност“, у којој се констатују појаве које се поимају чулима, али „без нашег односа према њима“ (*Ibid.*, 12–

16). Аутор текста одредио је „психолошку уметност“ као „дијаметрално супротну“ реализму. Он набраја представнике такве уметности: Пшибишевског, Ропса, Поа и Верлена. Ови аутори су се, према мишљењу Крстева, окренули једној „заборављеној и необрађеној вредности – Души“. Услед тог заокрета, дошли су до одрицања „видљиве Природе“. Крстев тврди да је „психолошка уметност“, у ствари, у основи експресионизма. Према његовом мишљењу, због субјективности, експресионизам је постигао само то да остане „један нов унутрашњи свет, који одбацује спољашњи“ (*Crescendo* 1922/3–4: 12–16).

Све што је Крстев у манифесту *Почетак последњег* написао о футуризму било је у вези са непосредним утицајем концепата из манифеста италијанског футуризма и Маринетијеве књиге *Les mots en liberté futuristes*. Он сматра да је футуризам заслужан за три нова значајна елемента у уметности, а то су враћање „првобитне моћи речима“, „свест о симултанитету“ и „осећање механичког поретка у свету“. Затим аргументује сваки од три концепта. У првом представља идеје из поменуте Маринетијеве књиге, које су објављене у истом броју часописа *Crescendo*. Крстев је симултанитет проницљиво довео у везу са Ајнштајновом теоријом релативитета. У поезији је повезао тај концепт са Маринетијевим „слободним речима“ и типографским реформама, а у ликовној уметности дефинисао га је као „представљање свих тренутака једног покрета на плохи“ (*Ibid.*, 12–16). Крстев пише и о бруитизму као о потреби да се „изрази примордијално“, тј. да се „компликована мелодија“ замени „шумовима који значе елементарне импулсе најпримитивније поиманог света“. Када пише о футуризму, Крстев накратко напушта своју намеру о објективности историчара уметности, која прожима већи део овог текста. Он даје свој вредносни став о футуризму као не само „новом облику стваралаштва, већ и новом односу према свету“. Сходно томе, аутор на крају проглашава футуризам новом културом (*Ibid.*, 12–16).

Крстев потом пише о кубизму у ликовним уметностима као о стремљењу уметника да примене принцип „филозофског симултанитета“, са циљем да пренесу идеју о „монументализацији постојања“. Кубисти то постижу путем „основног конструктивног метода 'једнакости делова'“. То значи да се у први план истичу сви „делови предмета или догађаја“, који се затим појављују „обезличени“ на „екрану (прозору свести)“. Крстев наводи три основна достигнућа кубизма у ликовним уметностима: „геометризација односа“, „игра геометријских објеката“ и „декоративна арабеска“ (*Ibid.*, 12–16).

Аутор затим пише о имажинизму у поезији, а везује га како за поезију Кусикова и Рембоа, тако и за стваралаштво енглеских и шпанских песника. Он тврди да имажинизам није унео револуцију у размишљање о смислу новог времена. Међутим, за Крстева је вредност имажинизма оличена у томе што је постао „основни елемент поезије бесмисла – *dada*“, а истовремено и футуристичке и експресионистичке поезије. Аутор дефинише имажинизам као „уметност слика“: „конструкцију од слика“, које губе уобичајени смисао услед „новог спајања и појмова и стања“ (*Ibid.*, 12–16).

Кирил Крстев је у делу програмског чланка који се бави дадаизмом покушао да га дефинише једним неологизмом, што сведочи о његовом схватању дадаизма као толико нове и значајне појаве да у језику још увек нису постојале речи које га могле обухватити, објаснити и представити у целини. Основна тежња дадаизма је, дакле, према мишљењу Крстева, тежња ка „грађењу парадокса“ („парадоксалничене“). Он сматра да је дадаизам потреба „чудовишне појаве *l'homme machine*, хладног ,светског човека“ да осмисли свој

живот тако што се поставља „у средиште“ самог живота (Ibid., 12–16). Како би понудио дефиницију „филозофије“ дадаизма, аутор се надовезује на Ничеове идеје о новој улози човека, а о тој улози он пише и под евидентним утицајем Хилзенбековог манифеста. Кључно је, према мишљењу Крстева, „да човек буде – не филозоф, не песник, не глумац или режисер, не банкар, војник, не срећан, религиозан или атеиста“, већ да се укине сваки означитељ, тј. да се скине свака „маска“ која сакрива човеково аутентично „битствовање“. Тиме се у средиште поставља „истински човек“. Зато је, према мишљењу аутора, централна „формула“ дадаизма везана за „утврђивање смисла човекових могућности“. Крстев цео овај одељак пише патосом дадаистичких манифеста, понављајући идеју из манифеста *Незахвалност*: „Дада није циљ, али дада није ни уметничка лењост“ – „она је нешто савршеније од својих проповедника и мене“ (*Crescendo* 1922/3–4: 12–16). У духу дадаистичке провокације, аутор поставља питање:

„Ко још може да устврди: 'ја сам дада – јединствен модел, чувајте се имитације'?“ (Ibid., 12–16)

Према његовом схватању, „бити дада“ постиже се „невербализованом самоспознајом једноставне радости тога да будеш“. У суштини, део текста који је Крстев написао о дадаизму у оквиру програмског текста *Почетак последњег* представља сажетак свих оних идеја које је представио у дадаистичком манифесту *Незахвалност*.

Новина у погледу естетских тежњи, које су се темељиле, пре свега, на поетикама футуризма и дадаизма, прокламованих у манифестима Јамболског круга, јесте усмеривање пажње ка конструктивизму. Насупрот претежно деструктивним и нихилистичким тенденцијама дадаизма, Крстев нуди нову конструктивну идеју о уметности и животу. У вези са тиме, у одељку *Конструктивна уметност* он прво наводи неке од представника тог правца (Озанфан и Жанере, Бодуен, Еленс и Еренбург), чији су радови преведени и објављени у двоброју часописа *Crescendo*. По узору на књигу *Ипак се окреће* Иље Еренбурга и текст о стању савремене уметности Теа ван Дузбурга, који је објављен у двоброју часописа Јамболског круга, Крстев изводи „формулу“ конструктивне уметности: „уметност ствар – предмет – који формира живот: Индустија, архитектура: колективни стил“ (Ibid., 12–16). Према мишљењу Крстева уметност од реализма до конструктивизма има смисао само уколико продукује знање на начин који се разликује од науке и филозофије. У зависности од уметничког односа према идеалу, уметност може бити репродукција живота – „декорација“ или сам живот – „конструкција“. Крстев пише о хуманистичкој улози уметности: „уметност ће постојати док год има људи на земљи“, и аргументује да је уметност „напредак“ и „помоћ“ човечанству. За њега сваки облик уметности зависи од духа времена, а развија се у име „помоћи“ једног човека другоме. Аутор закључује да уметност у животу не сме задржати некадашње функције „узвишености“, које су срушене увођењем „симбола у уметност или апстрактним односима“. Он сматра да је уметност „дијалектички“ појам, који је „другачији за сваког понаособ“. Крстев тврди и да уметност никада не претходи начину поимања света, већ да се рађа из истог – она није „удвајање стварности“ већ „њен производ“ (Биргер 1998: 14). У складу са тиме, аутор поставља питање о откривању смисла „наше и идућих епоха“. Тај смисао изражен је, према мишљењу аутора, у „двобоју“ између „новог Бога – МАШИНЕ“ код „конструктора“ и „вечног Бога – ЧОВЕКА у његовом природном стању“ (Ibid., 12–16). Полазиште конструктивне уметности за Крстева је „револуција и материјални развој

технике“ у претходном веку. У „новом веку (новом времену)“ се стога појавила нова формула по узору на идеје Иље Еренбурга: РАД, ПРЕЦИЗНОСТ, ОРГАНИЗАЦИЈА“ и „ОПШТЕЧОВЕЧНОСТ“, тј. хуманизам и интернационализам (*Crescendo* 1922/3–4: 12–16).

Многобројним критичарима нове уметности Крстев упућује поруку да никакво „одрицање и подсмех не могу порећи моћни темпо праве савремености“. Према његовом мишљењу, крајње је време да се човек „ослободи својих декоративних односа према свету, своје субјективности и „романтичног и мистичног односа према природи“ (*Crescendo* 1922/3–4: 12–16). Све то су то тежње конструктивне уметности, тврди Крстев.

Истина, која је у вези са човековом природом, намеће ослобађање од уметности као „декоративне сувишности“ и ослобађање од „машинског принципа“ (*Ibid.*, 12–16). Машина не може да модификује осећања, али то, према Крстеву, уопште није њена намена. Зато он аргументује да је једна од тежњи савременог човека да организује осећања налик на „ритмичке законитости једне машине, која управља сама собом“. Он тврди да човеков „унутрашњи свет“ треба да представља „конструкцију истина“ и релације „чистих, потпуних тонова“ (*Ibid.*, 12–16). У животу који је „изван њега самога“ човек треба да ствара „сврхисходне, корисне предмете – који чине живот удобним, могућим и пријатним“ (*Ibid.*, 12–16). Утолико Крстев велича улогу архитектуре и индустрије. Таквим спојем, према његовом мишљењу, сам живот „постаје уметност“, а уметност постаје „математичка стварност, наука – а не маштарија“. Аутор тврди да геометризација у уметности, дакле, не потиче из машинског живота, као што пише Фернан Леже, већ из дубоког „интуитивног“ поимања света као „хармоничне целине“ (*Ibid.*, 12–16).

На крају програмског текста *Почетак последњег* Крстев позива све оне који стреме томе да „хуманизују уметност“ да прво „хуманизују човека“, зато што је то једини аутентичан начин да се „постигне УМЕТНОСТ“ (*Ibid.*, 12–16). Време је, према мишљењу аутора, да се превреднује сваки поступак, и то „без сентименталности“. У име конструисања аутентичног и хуманистичког лика савременог живота и уметности, Крстев је у овом тексту синтетизовао идеје које су изражене у претходним манифестима Јамболског круга и приказ идеја садржаних у иностраним уметничко-теоријским текстовима који су објављени у часопису *Crescendo*.

### *Манифест Друштва за борбу против песника*

Последњи манифест који је прокламовао авангардне циљеве Јамболског круга био је *Манифест Друштва за борбу против песника* (*Манифест на Дружество за борба против поетите*). Ово је уједно једини манифест Јамболског круга који има више од једног потписника. Манифести са више твораца и потписника били су карактеристични за авангарду, у којој се појавила тенденција ка колективном стварању и презентовању књижевности и уметности. Ова тенденција присутна је од италијанског (Манифест футуристичких сликара, Футуристички синтетички театар) и руског футуризма (Шамар друштвеном укусу, Реч као таква, Манифест летеће федерације футуриста и др.) и наставила је да постоји као уметничка пракса током двадесетог века, дуго након што се историјска авангарда угасила (група Кобра, летристи, ситуационисти и др.).

*Манифест Друштва за борбу против песника* издат је у августу 1926. године, у Јамболу, четири године након гашења часописа *Crescendo*. Одштампан је на четири стране формата А4, по узору на италијанске футуристичке манифесте које је Маринети послао Крстеву (1988: 54). Дадаиста Васил Петков био је идејни творац Друштва за борбу против песника, чији је циљ био „превазилажење сентименталне, снене, болне, 'туберкулозне' поезије“ у име „позитивне животне праксе“ (Ibid., 54). Аутор текста манифеста је Кирил Крстев, а остали потписници били су Васил Петков, Недјалко Гегов и Тотју Брнеков. Последња двојица потписника за собом нису оставили уметничко стваралаштво, већ је њихова улога била улога истомишљеника и „сабораца“. Овај манифест је објављен у две верзије, које су се разликовале по томе што су једну потписали само као „Друштво за борбу против песника“. Ту верзију су послали свим редакцијама у престоници и провинцији, као и појединим писцима, против чијег је подражавалачког и неоригиналног стваралаштва текст манифеста био усмерен. Друга верзија, „унутрашња“, садржала је имена потписника и била је намењена пријатељима Јамболског круга (Крстев 1988: 55).

Овај манифест, који је Крстев касније у својим *Успоменама* назвао „последњим дадаистичким ударцем“ и „послератном културно-историјском дадаистичком шалом“ (1988: 56), изазвао је велики скандал и мноштво реакција бугарске културно-уметничке јавности. Међутим, у овом „озбиљно-шаљивом“ тексту готово да нема ничег шаљивог. Циљеви *Манифеста Друштва за борбу против песника* су, заправо, веома конкретно и озбиљно изложени. Ради се о естетској провокацији и циљаном изазивању шока, чији је смисао, заправо, да се превазиђе традиционална једнодимензионална креација и рецепција књижевности и уметности уопште, идеја да се укине „узвишена“ позиција ствараоца, као и да се преиспита вредносни систем у животу и уметности.

Потреба да се раскрсти са третирањем уметника као узвишеног бића и да се он врати у свој културни и друштвени контекст као човек на првом месту, одражава идеју хуманизма и даје примат идеји о човеку као о заокруженој личности. Показали смо да та идеја прожима и претходне манифесте Јамболског круга. Појављује се још у првим редовима, после провокативне тврдње да су и Зевс и Песник мртви зато што су „изгубили смисао у нашем позитивном и активном времену, у којем се као врховна животна вредност издиже Човек“. За Крстева и уметнике Јамболског круга човек је у средишту свих збивања. Друштво за борбу против песника је, како сведочи текст манифеста, основано да би се обрачунало са „свима који су слепи за ту истину“.

Последњи манифест Јамболског круга састоји се од три дела, тј. има три „основе“: метафизичку, социјалну и естетичку (Крстев 1988: 56–62).

У првом делу аутор указује читаоцу на то да је до тадашњег тренутка човечанство „добровољно“ учествовало у једној врсти „преваре“, која се сматрала „узвишеном духовном суштином“. Таква превара претворила се у „наслеђену навику“, што је довело до идеје да је свака врста уметничког стваралаштва нешто што је духовно и узвишено, па чак и стваралаштво које није аутентично. Друштво за борбу против песника се супротставља шаблонској уметности тиме што, као и у претходним манифестима Јамболских круга, у први план истиче „примордијалну вредност“ оне уметности која је изворна, „права“ – „унутрашња“ и оригинална (Ibid., 56–62).

Аутор текста инсистира на неколико идеја, које су кључне за контекст авангарде: хуманизам, тј. давање примата човеку, научни и стваралачки принцип и продирање уметности у живот и обрнуто. Како су почетком прошлог века и наука и уметност успеле да помере границе онога што се до тада сматрало могућим, оптимизам Јамболског круга је у потпуном складу са идејама које су се у то доба шириле Европом.

Крстев и у овом манифесту истиче значај научних открића са почетка XX века, у којем је алегоријски „Прометеј научног сазнања“ успешно „продрмао Олимп“ (Крстев 1988: 56–62). То је значајно за уметност утолико што је контекст научних открића пробудио „народне масе из плашљивог сна“, „отрезнио“ их је и тако омогућио „поимање животних истина“. Друштво за борбу против песника сматра науку и уметност најзначајнијим људским достигнућима. Заједничко полазиште науке и уметности је то што „откривају и указују човеку на основе живота“ (Ibid., 56–62). Међутим, док „наука ради са циљем да разбистри маглу која обавија Непознато“, проблем уметности је у томе што у њој постоји тенденција да се неким „личним велом“ прекрије истина (Ibid., 56–62). „Неоправдано“ полазиште те тенденције је, заправо, тежња да се изазове емотивна (сентиментална) реакција. У контексту тих идеја потписници манифеста усмеравају своју провокацију према јавности: „испуњавање битствовања писањем стихова или свирањем клавира је трошење живота“, зато што је човеково дело конструктивно и представља, „једно *унутрашње стваралачко грађење*“ (Ibid., 56–62). То је повод за њихов протест против професионалне уметности, која „не игра посебну улогу“ у стварању комплетне личности.

Тежиште првог дела манифеста је авангардна прокламација која се тиче уплива уметности у живот и живота у уметност: „Ми хоћемо живот, а не маштање“ (Ibid., 56–62). Потреба уметника за уништењем „старих“ форми и клишеа у уметности у вези је са потребом да се промени статус уметности кроз радикално неутралисање „старе“ уметности како би се ослободио простор за „нову“, аутентичну уметност, прожету животом. Нови почетак са циљем стварања нечег „савршено новог“ је идеја коју је Кирил Крстев неколико година раније прокламовао у свом дадаистичком манифесту *Незахвалност*.

У духу дадаистичке провокације је и следећа прокламација у манифесту из 1926. године:

„Ми желимо да дамо живот једној новој раси, која ће плунути на шарм Преваре, илузија и бесмислица, како би храбро упливала у срце самог живота, из којег ће победоносно захватити жарку истину.“(Крстев 1988: 56–62)

На основу рецепције овог манифеста показало се да су управо овакве провокације биле најделотворнији начин да се уздрма конзервативни читалац и да му се скрене пажња на проблеме са којима се суочавала уметност почетком века, као и на потребу за радикалном променом. У *Успоменама о културном животу између два светска рата*, које је Кирил Крстев издао 1988. године, аутор осећа потребу да појасни намере Јамболског круга и да истакне да, у ствари, назив Друштва и њиховог манифеста не треба схватати дословно зато што њихова „борба“ није била усмерена против песника и поезије, већ према „појединим одликама стваралачке психологије и понашања“ (стр. 54–56). Дакле, они су против идеје да су уметници „изабрани“, против претензије уметника ка



„супериорности“ због њихове „способности да римују глатке мисли у једној позитивној и активној епохи“, у којој се издигла „врхунска вредност живота – човек“. Централна идеја „метафизичког“ дела манифеста је став уметника да се аутентична уметност може развити тек када се превазиђу њени застарели закони и погрешна перцепција њеног смисла.

Други аспект живота којим се овај манифест бави јесте социјални аспект. Социјални аспект је најкраћи део овог текста, који указује на постреволуционарни друштвени оптимизам, из којег су произашле идеје конструктивизма. Позив на друштвену одговорност за Јамболски круг је подједнако важан као и „метафизички“ аспект песништва и уметности. Друштво за борбу против песника протестује против академске и професионалне уметности и, у ширем смислу, против „сваке једностране специјализације човека“. За њих није довољно да човек остане само „песник нити само вајар нити само свештеник, банкар или инжењер“, већ сматрају да је „свака друштвена јединка дужна да се посвети једној *свеопштој утилитарној функцији*“ (Крџев 1988: 56–62). Аутор манифеста признаје да понекад „стваралац може имати велики педагошки значај“, да може да „васпита целу генерацију“ и да буде „ментор слабијима духом“. Међутим, Крџев истиче да та функција уметника није неопходна и да је у најбољем случају секундарна, тј. да није у аутентичној вези са примарним задатком уметника. Уколико би такав „педагошки“ ангажман био уметников циљ, он би имао „више успеха као апостол, свештеник, учитељ, професор, филозоф“ (Ibid., 56–62). У том контексту чланови Јамболског круга сматрају да „уметници не пружају ниједну нову истину човечанству која није у домену филозофије и науке“, већ да човечанство „воли да гледа парадни празник уметности“.

Онима који ипак сматрају да песник истини даје нову форму, Друштво за борбу против песника одговара да „истини нису неопходне друге форме“ осим њене аутентичности, већ је, напротив, потребно „ослобођење форме“. У фокусу авангардне уметности су стварање хибридних и мешовитих форми, експеримент са уметничким материјалом и структуром дела, која у књижевности сеже до укидања традиционалне семантике, као што је случај са руским заумом или дадаистичком аудиторном поезијом. Форма, уметнички материјал и фокус на предмет уметничког стваралаштва променили су се и у другим уметностима, пре свега у ликовној, па је антимијетичко полазиште отворило пут ка уметничкој апстракцији – од фрагментарног динамизма кубофутуризма до ослобођене „нулте форме“, која је у сржи естетике супрематизма.

На крају другог дела манифеста, његови потписници упозоравају на то да постојање великог броја песника и уметника, у ствари, „води до одвратног подражавања форме и мисли“, а са друге стране до „неопростивог социјалног дезертерства“. У том контексту појављује се још једна дадаистичка провокација: „У животу се може без песника, али не и без столара“ (Ibid., 56–62). Манифест позива уметника да се на првом месту усаврши као човек и грађанин, а тек онда, када се формира као комплетна друштвена личност, он „има право“ да постане аутор збирки и романа.

У последњем делу манифеста, који је посвећен естетици, Друштво за борбу против песника још једном истиче став да не постоји категорија „узвишености“ уметника. У том смислу њихова „борба“ је поново усмерена према „свеопштем духу досадашњег стваралаштва“, а конкретније, према уметницима чија дела у себи носе „најочигледније перверзије“, које су изложили у метафизичком и социјалном делу манифеста. У намери да сруше мит о неприкосновености уметника, потписници текста износе чврст став о томе да

се „песник не рађа ни са каквом метафизичком или социјалном 'изванредношћу“ (Ibid., 56–62), с обзиром на то да се закони песничког стваралаштва могу научити и усавршавати. Јамболски круг се зато „ужасавао непроменљивошћу песничког поимања стварности“. Провокативно тврде да, када је „сваки песник преводилац свога брата“, често долази до претварања песничке форме у шаблон, који је карактеристичан за одређену епоху. То може резултовати употребом „истих придева, рима, узвика, стилских фигура, речи“ (Крџтев 1988: 56–62).

Јамболски круг се на крају осврће и на рецепцију уметничког стваралаштва. Они не пропуштају прилику да укоре публику због њеног некритичког односа према поезији: публика је склона томе да „уважава и највећег глупака“ уколико он „успе да римује какву год мисао“ (Ibid., 56–62). Дакле, још једном се као суштина ових провокација истиче идеја о потреби за аутентичном уметношћу. Јамболски уметници се „ужасавају непроменљивошћу песничког поимања стварности“ зато што је стварност била промењена из корена, а уметност није могла остати „недодирљива“ у односу на те промене. Тако је и основни циљ овог манифеста да се остваре нови начини критичке рецепције уметности и да се пронађу нове форме, којима се може изразити уметничка мисао. Овај циљ, како манифест сведочи, може се постићи експериментисањем са уметничким материјалом, излажењем из оквира уметничког канона, храбрим и оригиналним стваралаштвом, насупрот трагању за оним што је пријатно, познато и лако.

Идеје које прокламује *Манифест Друштва за борбу против песника* изазвале су скандал у време када је овај текст објављен, а како Кирил Крџтев пише у својим мемоарима – мало је оних који су сматрали да њихове идеје „заслужују сваку подршку и похвалу“<sup>40</sup> (1988: 61). Крџтев је сачувао рецензије које су изашле као одговор на манифест и укључио их у своју књигу. Рецепција је углавном била негативна, али постоје и две позитивне реакције. У регионалним новинама *Бургаски фар*<sup>41</sup> аутор потписан као *Ло* написао је да циљ овог манифеста да заустави „многобројну песничку и жврљачку недоношчад“, тј. да скрене пажњу на потребу за аутентичном уметношћу (Ibid., 61). Међутим, у истим новинама појавила се и негативна рецензија: аутор потписан као *Бож* написао је да се ради о „песницима нерадницима“, с обзиром на то да се нико од јамболских „манифестација“ није окушао у писању поезије, изузев „талентованог Теодора Драганова“ (Ibid., 61). Аутор друге позитивне рецензије је професор Константин Галабов, који је у новинама *Изток* (38/1926) написао да се ради о „једној умешно скројеној филозофско-идеолошкој шали“.

Наравно, далеко је већи био број оних аутора који су „загризли“ дадаистичку „удицу“ Друштва за борбу против песника. Крџтев се сећа: писац Ангел Каралијчев „наивно нас је учио о значају велике уметности од *Илијаде* до Блока“ у новинама *Слово*<sup>42</sup> и био је запрепашћен тиме што је Јамболски круг дрзнуо да дигне „руку на вечиту земаљску религију – поезију“ (Ibid., 61). Каралијчев је на овај начин потврдио управо оно против чега се овај манифест бори. Најважнија идеја која је изложена у манифесту јесте да поезија мора престати да буде „религија“, тј. да се не перципира као догма која не подлеже преиспитивању. Оно што је у овом манифесту кључно јесте да сентименталност

<sup>40</sup> Крџтев је овде цитирао разгледницу коју је примио од П. Наумова, читаоца из Софије.

<sup>41</sup> Крџтев не наводи број – већина цитираних исечака из новина није датирана.

<sup>42</sup> Крџтев ни овде не наводи број.

према поезији укида могућност да се она критички оцењује и развија. За потписнике манифеста поезија и уметност нису предетерминисани као религија – оне су стваралаштво и слобода – само тако посматрана поезија може бити аутентична уметност.

У новинама *Зора*<sup>43</sup> аутор Христо Брзицов написао је да је овај манифест „ексцентрична појава“, за коју је „криво време“. Писац Антон Страшимиров је као одговор на манифест написао чланак *Горе песници* у новинама *Ведрина* (5/1926). Према његовом мишљењу „манифест Јамболаца је један протест, једна деформација, потресан документ наше духовне пропасти данас“ (1988: 61). Управо се у овим реакцијама огледала борба између „старог“ и „новог“ у бугарској уметности тога доба. Док су једни одлучно истицали установљене вредности канона и „узвишеност“ уметности, Јамболски круг је, са друге стране, водио субверзивну борбу за новину и за аутентичну уметност као саставни део живота. Последња рецензија на сликовит начин указује на презир који је постојао према ауторима манифеста. Тај презир су јамболски авангардисти неминовно доживљавали као успех свога манифеста. Аутор потписан као Черноризац Храбар је у броју 215 новина *Народ* написао да су аутори манифеста, заправо, „генијалне главе разних дијаболиста, адамита, сеизмографиста, есејиста, акмеиста и Јамболци из зоологије јамболског Олимпа“ (Крџев 1988:., 61).

Неколико деценија после „успеха“ који је постигао провокативни скандал-манифест, тј. озбиљна „шала“ Јамболског круга, Крџев је написао да је овај манифест био конципиран као наставак борбе која је започела у часопису *Crescendo*. То је била борба за „унутрашње усавршавање човека, која је одраз послератних позитивистичких и социјалних расположења“, борба против „естетског елитизма и индивидуализма“, а за „нов стваралачки хуманизам“ (Ibid., 60–61).

---

<sup>43</sup> Крџев не наводи број.

## Збирка *Истерицини веери* Теодора Драганова и предговор Теодора Чакрмова

Збирка *Истерицини веери* (*Хистеричне лезе*) јамболског песника Теодора Драганова из 1923. године<sup>44</sup> и предговор за њу до сада нису анализирани ни у једном контексту, али се стваралаштво јамболских песника објављује и спомиње у предговорима обеју антологија бугарске поетске авангарде.

*Антологија бугарске песничке авангарде*, у издању Бугарске академије наука из 2018. године, у свом предговору помало снисходљиво поручује читаоцу, „чак и оном обавештенијем“, да не очекује да ће у антологији наићи само на познате материјале, већ да су ту објављени стихови који су се до тог тренутка били појавили само у свом изворном облику, у периодици и песничким збиркама. Као пример састављачи наводе дела „екстремно левих“ сарадника часописа *Пламък* и *Новис*, међу којима спомињу Марка Бунина, Асена Валковског и јамболског анархиста и песника Георгија Шејтанова, а исто се односи и на стваралаштво песника јамболске авангарде Теодора Драганова и Теодора Чакрмова (2018: 24). У контексту ових навода стиче се утисак да састављачи *Антологије бугарске поетске авангарде* пренебрегавају издање Ивана Сарандева из 2001. године, с обзиром на то да антологија овог састављача садржи многа дела за која састављачи потоње антологије тврде да их објављују по први пут, укључујући поезију и прозу Драганова, Чакрмова, Бунина и Валковског. Необично је то што су у обема антологијама бугарске авангарде састављачи погрешно навели име Чакрмова – Тодор уместо Теодор. Разочарала нас је чињеница да је у антологији из 2018. године међу манифестима и критичком есејистиком објављен експресионистички предговор Теодора Чакрмова за збирку *Истерицини веери*, али у одељку насловљеном „Надреализам“ – потпуно произвољно и без аргументације. Збирка и њен предговор настали су пре надреализма (око 1922. године), тј. две године пре Бретоновог манифеста и пре него што се надреализам уопште формирао као авангардни покрет. Иван Сарандев, истраживач бугарске књижевне авангарде, који је родом из Јамбола, много адекватније оцењује и контекстуализује стваралаштво јамболских песника: „ради се о спајању елемената поетике и уметничке праксе дадаизма са експресионизмом, какав је случај са поезијом Теодора Драганова и Теодора Чакрмова“ (2001: 17). На валидност овог тумачења указаћемо како анализом предговора-манифеста за збирку *Истерицини веери* и поетика које су утицале на његов настанак, тако и на примеру поезије Драганова. Вредност и предност антологије Сарандева, а посебно њеног предговора, у односу на издање Бугарске академије наука, крију се, пре свега, у томе што је састављач био свестан да се авангарда не може проучавати као део „националне историјске судбине“ (2018: 22), већ да је бугарска књижевност „нераздвојни део општеевропског књижевног процеса“ (Сарандев 2001, задња корица књиге). У Уводу смо већ указали на основне проблематичне ставове и формулације у предговору за антологију из 2018. године, а додаћемо још и да се, у

<sup>44</sup> Иако у свим изворима стоји да је књига издата 1923. године и иако је тако каталогизована у библиотечко-информационим системима, сматрамо да је ова збирка, заправо, из 1922. године, о чему сведочи реклама у другом броју часописа *Crescendo*: “Излезе от печат *ИСТЕРИЧНИ ВЕЕРИ* – първа книга стихове от Теодор ДРАГАНОВ. Издание на *CRESCENDO* – 10 лева.“ (Ишла је из штампе *ИСТЕРИЧНИ ВЕЕРИ* – прва књига стихова Теодора ДРАГАНОВА. Издање *CRESCENDO*-а – 10 лева.) Сама збирка не садржи информацију о години издавања.

непосредном контексту у којем се спомиње стваралаштво јамболских песника Драганова и Чакрмова, наводи и то да у антологији „присуствују текстови неједнаких вредности, имена неканонизованих и потпуно заборављених аутора“ (Неделчев 2018: 24). Ову тврдњу такође не можемо уважити, пре свега, због тога што наведени аутори нису „потпуно заборављени“, али оно што јесте тачно је да они нису анализирани, контекстуализовани ни (праведно) оцењени, па самим тим нема ни доказа да су њихови „текстови неједнаких вредности“. Оно што такође сматрамо дискутабилном тврдњом састављача јесте питање „канона“. Познато је да авангардни уметници нису имали за циљ да њихова дела буду „канонизована“, с обзиром на то да су се управо против канона и академизма борили. Чињеница јесте да још увек није обављено свеобухватно истраживање свих аутора и дела која се могу сматрати бугарском авангардом, тј. ни до данашњег дана није учињено довољно напора да се истражи стваралаштво ових, наводно, „заборављених“ аутора, али антологија Бугарске академије наука, произвољним и површним сврставањем аутора и дела, нажалост, перпетуира постојеће проблеме у истраживању бугарске авангарде.

Пошто смо скренули пажњу на однос који поједини ауторитети међу бугарским историчарима књижевности и издања престижних институција заузимају према јамболским песницима, постаје јасно и зашто до сада не постоји ниједно истраживање које се бави књигом *Историјски веери*. Ова збирка експресионистичке поезије одавно је требало да привуче пажњу историчара књижевности, у најмању руку, због тога што представља једино званично књижевно издање авангардног часописа *Crescendo*, али и једино издање које се рекламира у њему, а сем тога је документ који представља поетику кључне епохе у којој је делала истоимена група јамболских уметника.

Други значајан разлог да се збирка Теодора Драганова анализира јесте предговор песника Теодора Чакрмова, који по својој садржајности и вредности надилази оно што се сматра уобичајеним функцијама предговора: аутор у њему прокламује спој живота и уметности, даје оцену стања уметности, а уз то аргументује и интерпретира поезију Драганова. При томе, ова збирка значајна је и због чињенице да је Теодор Драганов (уз Чакрмова) „главни“ песник Јамболског круга. Он је уједно и један од тројице уредника њиховог авангардног часописа; његове песме су објављиване у сваком броју часописа *Crescendo*, као и у последњем броју часописа *Лебед*. Анализа ове књиге је незаобилазна тачка за истраживача који настоји да истакне, конкретизује и аргументује која су специфична обележја, функције и суштина тадашње уметничке праксе јамболске групе. Кирил Крстев је у својим манифестима понудио теоријску основу естетских, уметничких и животних ставова јамболске групе, а ова збирка је једно од малобројних књижевних издања која сведоче о томе да ли јамболска књижевно-уметничка пракса прати, надилази или тек покушава да сустигне теорију прокламовану у манифестима и критичком одељку часописа *Crescendo*.

Драганов још у самом наслову збирке провокативно, недвосмислено и одлучно објављује рат превазиђеној и „потрошеној“ естетици симболизма како би утро пут ка новој естетици, новој уметности, „новим хоризонтима“. Нетачна је тврдња састављача антологије Бугарске академије наука да „неологизам“ *веер* „не значи ништа“ (2018: 498), што још једном потврђује нашу тезу да стваралаштво јамболских песника ни до данашњих дана није схваћено ни истражено, али се, упркос томе, валоризује и категоризује. У Речнику бугарског језика Бугарске академије наука стоји да је реч *веер* архаизам са

значањем „лепеза“ и да је та реч преузета из руског језика. На естетском плану Теодор Драганов, заправо, отима лепезу из метафоричких руку симболизма, јер је лепеза један од елемената његовог предметног света, и даје јој нов и силовит психолошки набој уметности експресионизма, чије су теме мрачне и морбидне, а страх, врисци и хистерија су њени кључни мотиви. Теме и мотиви који су највише карактеристични за песничко стваралаштво Јамболског круга појављују се много раније – још у готској и мистичној књижевности, у стваралаштву Едгара Алана Поа, који је поред Мориса Метерлинка и Станислава Пшибишевског извршио велики утицај на идеје и књижевно стваралаштво Јамболског круга; на филозофско-научном плану – у стваралаштву Фридриха Ничеа и текстовима Сигмунда Фројда, као и на ликовном – у сликарству и графичким радовима Едварда Мунка и Ван Гога. Указаћемо на то да избор придева „хистеричан“ није нимало насумичан, већ је у непосредној вези са Фројдовим открићима у домену психоанализе и проучавању хистерије, са којима су припадници Јамболског круга били упознати. На плану стила највећи утицај представља књижевна, преводилачка и издавачка делатност Геа Милева – његови манифести, преводи и репродукције које је објавио у часопису *Везни*, а најочигледнији и непосреднији је утицај његове експресионистичке збирке *Жестокият пръстен*. Кирил Крстев није преувеличао улогу Геа Милева у формирању Јамболског круга када је устврдио да је, захваљујући Милеву, група јамболских уметника по први пут застала „фронтално у односу на истинску модерну уметност“ (1988: 35).

У поглављима *Културно-уметнички живот у Јамболу и настанак Јамболског круга* и *Јамболски круг* и *Гео Милев* указали смо на културно-уметнички контекст у којем су савременици Јамболског круга – писци, критичари и уметници, превасходно омаловажавали, критиковали, извржавали руглу и одбацивали њихове идеје и стваралаштво. Показали смо, такође, да се то неразумевање и омаловажавање наставило до данашњих дана у коментарима и текстовима појединих историчара књижевности. Свесни улоге коју су имали у укидању превазиђених облика уметничког стваралаштва, као и интернационалног значаја авангардног „пројекта“, јамболски уметници борили су се за аутентичну уметност у својим манифестима, текстовима у дневној штампи, у критичком прегледу часописа *Лебед* и *Crescendo*, али и самом уметничком праксом, о чему сведочи и предговор Теодора Чакрмова за ову збирку.

На првом месту указаћемо на одлике предговора које га чине веома подесним медијумом за прокламовање и аргументовање авангардних идеја о новом времену, новом човеку, о споју живота и уметности и естетским и уметничким циљевима, што је уједно основни циљ који је Чакрмов желео постићи овим текстом. Предговор, као перитекст који приближава дело читаоцу, јесте лиминално средство у паратекстуалном оквиру штампаног текста – „праг“ на којем читалац доноси одлуку да ли ће покушати да продре у основни текст или ће одустати од интеракције са њим. Предговор, међутим, није само трансцендентна категорија, већ и „привилеговано место за прагматичност и стратегију, за утицање на публику“, са циљем да се постигну „жељена рецепција и адекватније читање текста“ (Genette 1997, 2), па је, у том смислу, сасвим логично зашто су му авангардни уметници давали велики значај. Све што смо до сада навели јесу задаци које песник Теодор Чакрмов настоји да испуни у свом тексту, али треба нагласити да његов предговор за збирку *Истериични веерии* обавља и друге важне функције – манифесну и интерпретацијску. Конкретизовање ових функција зависи од врсте предговора (у овом случају ради се о алогографском паратексту, тј. преговору који није написао аутор основног

текста, већ други аутор). У овом делу поглавља посветићемо се особеностима које одређују статус паратекстуалне поруке, дефинисаћемо функционалне карактеристике предговора (које функције перитекст настоји да испуни), као и прагматичне карактеристике, које се тичу одређивања примаоца поруке и комуникације која се остварује између пошиљаоца и примаоца поруке.

Предговор Теодора Чакрмова има две основне функционалне карактеристике: манифесну и интерпретативну. У њему аутор аргументује циљеве који превазилазе домен књижевности и критички оцењује статус уметности. Поред тога што ствара оквир за главни текст, Чакрмов истовремено скреће пажњу читаоца на „нове хоризонте“ у уметности и убеђује га у нужност нове естетике и новог стила. Према његовом тексту ново и аутентично стваралаштво постиже се само путем „унутрашњег израза – уловљеног, оваплоћеног умешном руком“ (1923: 3-5). Тако се једна од основних функција овог перитекста појављује још у првим његовим редовима када Чакрмов излази из оквира поезије и конкретног дела за које пише предговор и почиње да говори о уметности уопште, о односу између живота и уметности, прошлости и савремености, као и да прокламује слободну уметност насталу руком „уметника-моћника“. На овај начин се, сасвим свесном намером Чакрмова, овај текст приближава жанру манифеста. Манифесна функција датог предговора прокламује уметност експресионизма и њене особености, с тим што овај текст садржи и елементе који су својственији поетици дадаизма.

Према француском теоретичару књижевности Жерару Женету „критичка и теоријска димензија алогографског предговора сасвим јасно га усмерује ка граници која раздваја (или тачније према недостатку границе која би раздвојила) паратекст од метатекста и, још конкретније, преговор од критичког есеја“ (1997: 270). То је карактеристично за предговор за збирку *Истеријски веери*, у којем се таква граница не може одредити због тога што се функције предговора непрестано преплићу и произилазе једна из друге. Теодор Чакрмов пружа читаоцу информацију о културно-уметничком контексту у којем се збирка појављује и демонстрира прокламовану нову уметност цитирањем стихова Теодора Драганова. Тако он успева да предочи публици које су тачно околности довеле до настанка оваквог уметничког дела, али и да понуди тумачење и субјективно мишљење о аутору збирке и његовом стваралаштву. Метафоричност и субјективност анализе Теодора Чакрмова неке су од особености које овај предговор приближавају жанру есеја.

Прагматичне карактеристике предговора откривају намере како аутора песничке збирке, тако и аутора предговора. Чакрмов стратешки и провокативно напада подражаваоце у уметности и њихово морално лицемерје, а истовремено показује читаоцу како поезија Драганова треба да се интерпретира. Другим речима, аутор предговора врши утицај на публику, пружајући јој неопходне информације о правилном читању оваквог књижевног дела. Чакрмов такође користи предговор како би циљано и опрезно одредио која и каква је „одговарајућа“ публика за стихове Теодора Драганова.

На самом почетку аутор перитекста пише о еволуцији уметности, чији је пут представио као покрет (кретање) „купастих спирала“. Кретање купасте спирале је усмерено ка врху, а „последњи кораци успона ка сваком врху су вртоглави“. Чакрмов увиђа да би то можда нагнало оне који не разумеју дух и превирања епохе да помисле да стизање до врха подразумева и неку врсту пада. Овде Чакрмов одмах настоји да разuverи

читаоца и да му покаже да се на врху, уместо пада, заправо крију „нови хоризонти“, непојмљиви и неистражени светови. Метафоричност, провокативни тон који се провлачи кроз текст и акценат на „новом“ (нови хоризонти, ново време, нова уметност, нов стил, нов човек, нов дух итд.) нека су од најчешће присутних обележја авангардних манифеста.

Већ смо споменули да Чакрмов у предговору прокламује естетику и поетику експресионизма, иако он то не чини подједнако експлицитно као Гео Милев у манифесту *Небето*. Међутим, овај текст несумњиво аргументује и залаже се за велики број специфичних црта уметности експресионизма. Чакрмов прво образлаже потребу да уметност буде антимиетична, уз аргумент да је „спољашњи израз заблуда – без пажње импулса“. Уметници, чији је циљ постизање апсолутне стваралачке слободе, у својим делима стварају нов, аутономни свет, а у њега, кроз импулсе интуиције, уливају своју стваралачку свест. Дакле, за експресионисте уметничко дело не подражава природу, већ је равноправно са њом, а његов смисао је да се приближи самој суштини ствари, тј. „скривеном лицу ствари“. Показали смо да ове идеје присуствују и у експресионистичком манифесту *Небето* Геа Милева, који је он објавио у часопису *Везни* 1920. године, и да су несумњиво утицале на песнике Јамболског круга: „Ја баца Свет у Безваздушно небо; у Вечност“, у којој нестаје „све реално“ како би остала само „душа предмета“, а предмет постао „одухотворен“. Суштина се крије у томе што када је уметност творба духа, она престаје да представља „реалну форму, реалан лик“ и претвара се у „уметничку форму, у симбол“. Теодор Чакрмов инсистира на значају симбола у свом предговору, али пре него што се посвети смислу њиховог дешифровања, он, као што је типично за манифесте, контекстуализује савремену уметност кроз опозиције „данас/сада : некада“ и „стара уметност : нова уметност“, и аргументује њену естетику и циљеве. У том контексту песник пише о тенденцији ка примитивизму у уметности, која је значајна и свеprisутна у авангарди и уметности XX века уопште. Чакрмов наглашава да „данас живимо живот древности“, што подразумева „стремљење ка поједностављивању у уметности“. Он пише да је циљ овог стремљења „дешифровање сваког симбола који сретнемо на свом путу“. Уметници, али само „храбри духови“, јесу они који дешифрују „наш живот“, а живот је нешто што човек носи у себи као „уснулу културу“. Ове идеје које је Чакрмов представио у предговору садрже значајне естетске и филозофске елементе уметности експресионизма: на пример, „живот у древности“ повезан је са примордијалном уметности и уметности примитивизма, које су почетком XX века надахнуле уметнике да „забораве“ све што су научили о академској, миметичној уметности, како би развијали принципе слободног стваралаштва кроз интуитивну „игру“ – експериментисање уметничким материјалом и формом, али и кроз својеврсну синтезу уметности. Исте принципе заступа и Кирил Крстев у дадаистичким манифестима *Незахвалност (Неблагодарност)* и *Манифесту Друштва за борбу против песника (Манифест на Дружеството за борба против поетите)*, као у и футуристичком манифесту *Излози (Витрините)*, у којима прокламује да су поезија и уметност, у ствари, игра.

Пошто је почетком прошлог века примитивизам добио статус култа, подсетићемо читаоца да је он имао своје аутентичне модерне рефлексе и на локалном и на регионалном плану. У Бугарској о томе сведоче бројне репродукције и чланци у часопису *Везни* о афричкој и азијској уметности, као и књига *Успомене о културном животу између два светска рата*, у којој је Крстев забележио стремљење Геа Милева о оснивању школе варваризма у уметности (1988: 86), као и идеју о примату балканског духа над европским.



Општепознато је да слична идеја, праћена експлицитним антиевропским тенденцијама, постоји и у Југославији као творевина Љубомира Мицића, који је у *Манифесту зенитизма* (1921), чији су потписници и Иван Гол и Бошко Токин, овако „запретио“ Европи:

„Затвори врата Западна – Северна – Централна Европо –  
Д о л а з е Б а р б а р и!  
Затвори затвори али

**ми ћемо ипак ући.**

Ми смо деца пожара и ватре – ми носимо душу Ч о в е к а.“ (1921)

Ужасима и трауми рата многи уметници одлучили су да се супротставе јаким духом („модерном душом“) и борбом за нов свет и нову естетику, хуманизам и слободну и аутентичну уметност. Да би се то догодило, било је неопходно свим средствима срушити постојећи поредак и почети испочетка, што и зенитисти и Гео Милев, па и Јамболски круг, изражавају својим естетским провокацијама. То је контекст у којем Мицићев *Барбарогеније* носи потенцијал да опорави „оболелу“ Европу снагом свог аутентичног балканског духа, а Милев велича стваралаштво Кандинског јер је тај уметник прешао „заслепљујуће логичним путем (...) све степене развоја основног принципа сваке уметности: једноставности“ (*Везни* 1920/6). Кирил Крстев је у манифесту *Незахвалност* позвао читаоце да свесно и намерно забораве све што су знали, исто као што је Гончарова скинула „прашину Запада“ са себе како би стварала аутентичну уметност, инспирисана Истоком и примитивном уметношћу. Манифест Крстева нас позива да после заборава „почнемо поново; да смислимо нешто ново: једноставно за себе у својој новини – и савршено у тој својој једноставности“ (*Лебед* 1922/1). Тако тумачимо тенденцију ка „поједностављивању у уметности“ о којој Чакрмов пише, а ова тенденција у потпуном је сагласју са његовом идејом о „животу у древности“ – који је ослобађање од спољашње форме, од свега што се у уметности „знало“ и није се преиспитивало. Ове идеје постоје и код Сирака Скитника, сливеног сарадника Јамболског круга, који је сматрао да само кроз ослобођење од спољашње форме уметност престаје да буде „украс“. Да би се то постигло, човек се мора вратити „примордијалности непроменљиве Земље“, тј. „животу у древности“, исто као што је Гоген отпутовао на Тахити да би „кроз примитивност живота дошао до примитивности у уметности“ и успео да врати „примарно значење линији и боји, које су његова европска браћа била убила“ (*Златорог* 1923/1).

Према предговору Теодора Чакрмова у далекој прошлости су на „глини, камену и папирусу“ била исписивана „дубока разјашњења симбола која срећемо на сваком кораку“. Према његовом мишљењу дешифровање симбола није само важан део живота, то је, заправо, сам наш живот. Идентичну мисао изразио је и Владимир Марков око деценију раније у манифесту *Принципи нове уметности*. За Маркова симбол „јесте сам живот у најчистијој форми, концентровани живот“ (2003: 37). На плану филозофије, фокус на дешифровању симбола је у вези са модернизованом верзијом Кантових доктрина, која „тражи методе уз помоћ којих мислећи човек може постати способан да продре у суштину стварности, захваљујући емпиријским феноменима као што су симболи, шифре и знаци“ (*Vajda* 1973: 52). Живот је нераздвојиво повезан са продирањем у значење симбола, а они се изједначавају са животом, који према Чакрмову човек у себи носи као „уснулу културу“. Употребљавајући ову синтагму, Чакрмов несумњиво има у виду и Фројдова открића: његово истицање значаја подсвести, као и утицај психоанализе, која омогућава да се продре у најтамније и најкривеније кутке људске психе. Симболи су, у ствари,

пројекција духовних стања, која је усмерена према колективној или метафизичкој сфери, и у вези је и са Јунговом теоријом о колективном несвесном (Weisstein 1973: 25). Можда је управо указивање на открића Фројда нагнало састављаче *Антологије бугарске песничке авангарде* да олако сврстају овај предговор у поглавље „Надреализам“. Међутим, то подразумева пренебрегавање осталих аргумената које је Чакрмов понудио у предговору, који се непосредно везују за тенденције уметности експресионизма. Позивање на несвесно у овом случају има више додира са утицајем француског симболизма, на пример са духовном димензијом Малармеовог стваралаштва и Рембоовим визијама и нарушавањем језика – него што заправо антиципира надреализам.

На питање ко је способан да дешифрује симболе, тј. наш живот, Теодор Чакрмов одговара да су то „храбри духови“ – „неколицина која разуме тајни пут људског срца – занесена у својим визијама“. Песник сматра стваралаштво Теодора Драганова „чудноватим постигнућима у области духа“. За Чакрмова речи Драганова су „речи јаког духа који види своје трагове у касном белегу ране поноћи“.

Коме је намењен интуитивни израз „јаког духа“? Каква ће публика успети да „правилно“ прочита ово књижевно дело? Још у првим пасусима аутор предговора испуњава ову његову прагматичну карактеристику и одређује потенцијалног „пријемчивог“ читаоца, тако што песме Теодора Драганова представља као „дела за неколицину“. Према аутору, оне су намењене читаоцима који су „прошли тајне путеве откривења“. У песме Драганова могу истински да продру само они који „виде, чују и осећају“. Само ће такав читалац успети да осети „дубину светлих трилера<sup>45</sup> – рођених у самоћи“. Овде Чакрмов додаје и дадаистичку опаску да је поезија Теодора Драганова налик на „дар за свакога ко осећа злонамерни подсмех свога живота“ (1923: 3-5).

Када је испунио манифесну функционалну карактеристику и прагматичну карактеристику предговора, која се тиче одређивања читалачке публике, Теодор Чакрмов посветио се интерпретацији поезије Драганова, другој функционалној карактеристици овог текста коју ћемо истаћи. Чакрмов користи могућност да читаоцу пружи информацију о аутору збирке и о ономе што његов „интуитивни израз“ тежи да постигне како на плану уметности, тако и на плану живота. Аутор предговора допушта себи и неколико веома похвалних редова, што не чуди када се има у виду да су ова двојица песника пријатељи и сарадници, истомишљеници који се поштују, као и „саборци“ у настојању да се живот и уметност уједине. Чакрмов је, дакле, испунио важне задатке који се тичу суштине нове уметности и естетике, пре него што је уопште проговорио о конкретном делу за које пише предговор, али прва реченица којом уводи читаоца у интерпретацију основног текста је категорична, метафорична и ефектна, а такође истиче везу јамболске уметности са музиком:

*„Истерици веери је тајна комбинација речи које нас воде у непознате пределе, куда пролазе мртве поворке и живе необичне форме, које не подлежу законима нашег језика. Звучни акорди ромињају у нама.“* (1923: 3-5)

Анализа у предговору Чакрмова је превасходно тематска, што се на нивоу теорије показало као један од најподеснијих приступа проучавању експресионистичке

---

<sup>45</sup> Овде Чакрмов мисли на музички термин: „мелодијски украс изведен брзим и неколико пута поновљеним смењивањем основног тона и најближег вишег тона у једнаком трајању, што ствара треперење, подрхтавање гласа одн. звука“ (Речник српскохрватскога књижевног језика, 1976).

књижевности (Weisstein 1973: 17), али овај песник на многим местима прави аналогije са другим уметностима, пре свега са музиком и сликарством. То је карактеристично за авангардну културу у целини, чији се принципи, између осталог, граде на аналогijама са другим уметностима и синтези уметности, о чему сведоче многа издања, као на пример, алманах *Плави јахач*, часописи *Der Sturm*, *Зенит*, *Ма*, *Везни*, *Crescendo* итд. У предговору Теодор Чакрмов аналогije са другим уметностима користи превасходно како би приближио читаоцу поезију Драганова и како би га убедио у њен значај и универзалност. Зато ће, према његовом мишљењу, у читаоцу који „види, чује и осећа“ „одјекнути тајни шапат наше сенке: Самоћа“ – једна од основних тема у збирци и стваралаштву Драганова. Таквом читаоцу намењен је „овај низ бисера једне олујне душе, у коме песник открива дубоку таму сваког духа“. Затим Чакрмов скреће пажњу на простор у збирци, који је испуњен „живахним поветарцем далеких предела“, и на тај начин уводи још две значајне теме у стваралаштву Драганова – успомена и изгнанство у дубоке пределе духа: „Остана ми спомена за изгнанието / (...) / И аз съм далеч от твоите брегове / и не помня среднощната вахта: / в тържеството на лунатици ветрове, / таен е попътния бяг на моята яхта“ (Остаде ми само успомена на изгнанство/ (...) / Ја сам далеко од твојих обала/ и не памтим ноћну стражу / у пиру сомнамбуличних ветрова / тајно бежим својом јахтом) (*Спомен*, Драганов 1923: 8). „Далекe обале“ су једино што лирском субјекту Драганова олакшава путовање кроз морбидне халуцинације, снове и кошмаре. У вези са тиме доминантно време у збирци је ноћ, у којој песме Драганова, према Чакрмову, представљају „осмех сваког мудрог тренутка који носи избезумљеност“. Принцип субјективности („аз исках да се върна“; „аз бях готов за беззвучанта реч“; „аз плаша сам своя страх на моста“ – ја хтедох да се вратим; ја сам био спреман за беззвучне речи; ја плашим сам свој страх на мосту) доминира аутономним светом у поезији Драганова, који је испуњен мраком, сенкама, маглom, врисцима и ужасом. У овом свету свака ноћ се „огледа у очима страха“ и испуњена је патњом, муком и болом, а олакшање које носи јутро је „мртво и далеко привиђење“ (*Отминаха ме*, Драганов 1923: 10). Зато Чакрмов тврди да су песме Теодора Драганова „одјек вриска из понора ка узвишености“. У контексту послератне трауме песник рефлектује екстремна психичка стања и бурна расположења, која извиру из скривених дубина подсвести. Ова екстремна расположења својствена су уметности експресионизма у целини: „нуминозни страх или екстатична радост, који се испољавају путем пројекције као дисторзије боје, форме, синтаксе, лексике или тоналних односа“ (Weisstein 1973: 23). Те тенденције су повезане са свеприсутним осећањем страха или ужаса (Angst), симптомом модерног доба, који је карактеристичан за модерну душу која „види“, „чује“ и „осећа“ и која се ослања на интуицију уместо на рационално. Према речима Чакрмова, аутор збирке *Истерични веери* „пева у заносу: спознају после свог изгнанства – далеку песму своје муке“. Његове песме су „исповест из срца“, којом песник „буди крв и мртву причу сваке рушевине коју носимо: без бола и срама“. Према мишљењу Чакрмова, стихови Теодора Драганова откривају „нове хоризонте, на које слеће рој блудних звезда“. Иако је велики део предговора посвећен аутору збирке, Чакрмов га читаоцима ни на једном месту не представља као личност у конвенционалном смислу, зато што је експресионистичка „пројекција душевних стања“, ма колико почивала на принципу субјективности, заправо усмерена према „колективној или метафизичкој сфери“ (Weisstein 1973: 24). У случају стваралаштва Драганова, пројекција је усмерена ка метафизичкој сфери, као што је то случај са збирком *Жестокият пръстен* Геа Милева. За разлику од Милева, чије је касније такозвано

„септембарско“ стваралаштво усмерено ка колективној сфери и револуцији (што је према подели Ендреа Бојтара политичко-друштвена, односно револуционарна фаза експресионизма), песме Теодора Драганова остају у домену прве фазе експресионизма – метафизичко-моралистичке.

О оригиналности и бескомпромисности Теодора Драганова Чаркмов пише да „он не познаје дане ничијих марионетиста“ и да „ствара како би се ослободио свог лудила, док у самоћи љуља радосну муку своје крви“. Његова „титанска прса“ откривају читаоцу „олупине једног духа који звецка непојмљивим трилерима како би утишао сваки жамор, метеж и ураган“. У поезији Драганова не постоји ништа рационално, па ни јасна граница која одваја стварност од маште, снова и халуцинације. Пројекцијама његовог бурног психолошког света изнутра ка споља посветићемо се детаљно у наставку поглавља.

У последњим пасусима предговора аутор се накратко враћа његовој манифесној и прагматичној функцији. Чакрмов записује следећу алегорију о уметности и уметницима, у којој се крију оцена, критика и провокација:

„Некада: утапканим путем – бојна кола: Уметност. Пред њима, за њима ликтори<sup>46</sup>, трче... Коњи размахују реповима испред њих. Авај: они су слепи и глуви до смрти. Њихов врисак звучи ужасно и свирепо, зато што је вапај немих уста – немају језик...“

Овде се још једном појављује опозиција „некада и сада“, чија је недвосмислена функција да атакује лажни морал и конформизам уметника, који их чини „слепим и глувим до смрти“. Не само то – они су и неми – „немају језик“. Чакрмов овде можда има у виду уметнички метод авангарде: уметници настоје да открију и развију иманентни језик уметности, углавном кроз експеримент и прављење аналогја са другим уметностима. Зато, уколико не познају иманентни језик уметности и не предају се утицају аутентичног унутрашњег импулса, уметници-конформисти симптоматично остају неоригинални, „неми“ и напослетку заборављени. Насупрот и упркос њима одлучно стоје „титанска прса“ Драганова, који „није трубач крика, већ ћутке, у тами и зраку, шапуће слободну радост свога сна“. У својим песмама он тражи мир и спокој, могућност да се удаљи од бруталне стварности и да излечи трауму рата у „далеким световима“. Чакрмов додатно аргументује аутентичност поезије Драганова и њену вредност у односу на подражавање и конформизам других уметника тиме што истиче да над овим песником „као отровна усмена“ непрестано кружи библијско питање „Шта је истина?“. Суштину овог питања и његову везу са стваралаштвом Драганова тумачимо у поглављу о поезији коју је Јамболски круг објавио у својим часописима *Лебед* и *Crescendo*.

Ако упоредимо предговор Теодора Чакрмова са манифестима Кирила Крстева, видећемо да ови текстови изражавају идентичне идеје о уметности, животу и естетици, а да се разлике огледају, пре свега, у томе како су њихови аутори уобличио своје аргументе и којим су поетикама били више наклоњени у тренутку настајања њихових текстова. Јамболски круг, „досељеници на обали *Истинске* уметности“, упућују *Незахвалност* свима који су „задовољни само тиме да се спасе“ (*Неблагодарност*, *Лебед*

---

<sup>46</sup> Ликтори у предговору Чакрмова представљају симбол уметника који не могу да сустигну „кочију нове уметности“, и који, из поштовања према некадашњим ауторитетима, покушавају да сачувају традиционалне вредности, као и „узвишеност“ уметности, од напада какав је био, на пример, *Манифест Друштва за борбу против песника*. Речник Матице српске дефинише ову реч на следећи начин: „у старом Риму члан пратње највиших чиновника и свештеника који испред њих носи симболе власти“.

1922/1), а не покушавају да промене постојећи поредак у животу и уметности. У предговору Чакрмова незахвалност је усмерена према „ликторима, уморним од бежања“, тј. према „онима које смо оставили иза себе“ (*Неблагодарност, Лебед* 1922/1). Ови текстови сведоче о томе да су јамболски уметници не само одлучно раскинули са неаутентичном уметношћу и уметницима-подражаваоцима већ су их „заборавили“, како провокативно и пркосно тврде. То и јесте била основна намера групе уметника око часописа *Crescendo*: да забораве све што су учили и да слободни, као деца, почну испочетка – да створе нову уметност у име „бујног призива истине“, који „пузи по лишћу у тајној шуми: нашем животу“ (Чакърмов 1923: 3-5). На крају предговора Теодор Чакрмов цитира стихове Драганова:

„Аз исках да се върна, но угасна  
предвечния факел на сетния бог...  
Въплотения зов тишина тласна,  
като лъчиста рана на буден порок.“ (Драганов 1923: 24)

(Ја хтедох да се вратим, али се угаси  
предвечна бакља закаснелог бога...  
Оваплоћени поклич – тишину заталаса  
као зрачна рана будног порока.)

Драганов је у овој песми без наслова представио себе као уметника-бога, чији је поклич разбио „угодну“ тишину која је владала. Обојица песника су, у нихилистичком духу дадаизма, убеђени да нема повратка натраг; некадашњи „пут ка вечности“ се угасио и пао је у мрак, прошлост не постоји. Само је порок присутан и будан, у тишини нарушеној покличима уметника за нов почетак, нов живот и нову уметност. По пороцима је Јамболски круг и био познат у бугарским културно-уметничким круговима, о чему сведочи и песма *На градус! (Опијени!)*, коју им је посветио непознати аутор са псеудонимом *Томич* у часопису *Маскарад* (уп. *Јамболски круг и Гео Милев*).

Оно што је кључно за збирку Теодора Драганова, чак и на местима где то можда није била песникова интенција, јесте траума лирског субјекта и катарзичан ефекат који се може постићи само кроз уметничко стваралаштво. У контексту збирке *Истерични веери* лирски субјекат испољава симптоме хистерије, око којих се формирају теме три песничка циклуса: *Серпантини*, *Халюцинирани полуноци* и *Отлив*. Неки од симптома хистерије којима се поезија Драганова бави су халуцинације, амнезија, анксиозност и инсомнија, па се стога и теме ове збирке везују непосредно за њих. Оно што је тематски кључно за збирку *Истерични веери* јесте успомена и насупрот њој – бег, амнезија – метафоричко изгнанство од успомена, оличено у „свесном“ или „несвесном“ забраву, тј. у одбацивању прошлости и одбијању песничког субјекта да се суочи са трауматичним догађајима и потиснутим успоменама. Поред амнезије, још један значајан симптом хистерије песничког субјекта су непрестане халуцинације, током којих он проживљава ужасне призоре демона, инквизитора, утвара, дављеника, сенки и других мотива („от полунощ обсаждат храма: призрази вихра мъгла – / с застинал лик – разпънати цифри от врани над бяла смърт“ – од поноћи храм опседају утваре вихор магла / хладни ликови – разапете цифре од врана над белом смрћу) (*Асансьор*, Драганов 1923: 18). У тим сновиђењима лирски субјекат види морбидне слике смрти, крви, дављења, сахрана, гробова, црнила, магле; чује плач и врисак, гром и тутањ. Све то песника подсећа: „помни... помни, че силна е смъртта:

властна – невидима / и всемогъща“ (упамти... упамти да жестока је смрт: моћна – невидљива / и свемогућа) (*Без назива*, Драганов 1923: 26). Услед тога лирски субјекат Драганова осећа страх, муку и бол, које често испољава кроз персонификацију, тј. експресионистичко „очовечавање“ природних појава и елемената предметног света у поезији: ветрова, олуја, урагана, хладноће, леда итд.

У сврху анализе концептуализације збирке Драганова требало би укратко представити Фројдову теорију хистерије, за коју сматрамо да је у великој мери инспирисала тематско јединство збирке. Фројдови текстови били су незаобилазно штиво за авангардне уметнике, па самим тим и за припаднике Јамболског круга, о чему сведочи и Кирил Крстев у својим *Успоменама*. Фројдово истраживање хистерије унапредило је психоанализу, а своја открића је први пут забележио у књизи *Студије о хистерији*, у коауторству са Јозефом Бројером, која је издата 1895. године.

Пошто је патологија хистерије изазвана спољашњим догађајима, аутори су приметили да је та каузалност очигледна у хистеричним нападима пацијената и да су они сваки пут халуцинирали догађај који је изазвао први напад хистерије (1955: 4). У неким случајевима постоји „симболички однос између узрока и патолошког феномена – веза какву здрави људи формирају у сновима“ (1955: 5). Симболички однос између догађаја који су обележили бруталну стварност почетком XX века и патолошких феномена који су њихова последица (халуцинације лирског субјекта, кошмари, амнезија) кључан је за контекст ове песничке збирке.

У вези са тиме је важно истаћи да су научници приметили да реакција повређене особе на трауму има катарзичан ефекат само ако је у питању *адекватна* реакција у односу на трауматични догађај – пример који Фројд овде даје је освета. Међутим, Фројд и Бројер су уочили да „језик служи као замена за ову реакцију; уз помоћ њега афекат може да се абреагује и да се постигне готово исти ефекат“ у попуштању и отклањању симптома хистерије (1955: 8). То је од суштинског значаја како за уметност почетком XX века тако и за збирку Теодора Драганова, јер је уметник употребио језик као материјал којим је на песнички начин уобличио ужасне успомене (циклус *Серпантини*), проживео поново хистеричне „симптоме“ (циклус *Халуцинирани полуноци* – Халуциниране поноћи) не би ли кроз уметничку абреакцију досегао оживљавање и отклањање афеката који су повезани са трауматичним успоменама (циклус *Отлив* – Осека). Према Фројду „хистерици преваходно пате од реминисценција“ (1955: 7), па је самим тим још логичније зашто су успомене једна од основних тема у збирци, која и својим називом *Истерични веери* сугерише занимање аутора за патологију хистерије. У збирци је немогућност суочавања лирског субјекта са стварношћу и болним успоменама о трауматичном догађају, које извиру из подсвести, песнички предочена кроз учесталу употребу оксиморона („ведар крах“, „угушени тутањ“ и сл.).

Фројд и Бројер су такође закључили да успомене које су постале детерминанте хистеричних феномена настављају да постоје са запањујућом живописношћу, међутим пацијент не располаже тим успоменама, што је једна од основних препрека у лечењу хистерије. „Доживљена искуства су потпуно одсутна у сећању пацијента који се налази у нормалном психичком стању“ (1955: 9). До њих се може допрети путем хипнозе и у несвесним стањима попут халуцинације. Стога аутори тврде да су „идеје које су постале патолошке истрајале са таквом свежином и афективном снагом јер им је ускраћен

нормалан процес у којем би избледеле путем абреакције и репродукције у стањима неспутаних асоцијација“ (1955: 11). Фројд и Бројер запазили су да међу хистерицима постоје „људи најбистријег интелекта, најјаче воље, највећег карактера и са највишом критичком моћи“ (1955: 13). Међутим, ова карактеризација се односи само на њихове свесне мисли, док су они „у својим хипноидним стањима ненормални, као што смо сви у својим сновима“ (Ibid., 13). Треба имати у виду да „наше психозе из снова немају ефекат на наше свесно стање“, али да „производи хипноидних стања продиру у свесно стање у облику хистеричних симптома“ (Ibid., 13). Фројд је у хипноидна стања сврстао све оно што се одвија у несвесном уму, укључујући чак и свакодневне појаве као што је маштање. Хистеричан напад се појављује као „манифестација онога што је преостало из хипноидне свести када је нормална личност исцрпљена или онеспособљена“ (Ibid., 16). Таква су и стања свести лирског субјекта у *Истерици веери* – он ствара ноћу, вечито на прагу између јаве и сна (кошмара), а дотле стиже кроз опијеност и промењена стања свести. У тим стањима муче га језиве халуцинације, у којима се појављују застрашујући симболи потиснутих успомена. Лирски субјекат је у непрестаном конфликту са инкомпатибилним идејама о прошлости и садашњости, он се одваја од самог себе и почиње да се ослања на проток слободних асоцијација и на симболику снова како би абреаговао трауматичне догађаје, што чини кроз експресионистичку пројекцију. Кроз овакво уметничко уобличавање значења снова и подсвесне симболике лирски субјекат на крају успева да стигне до катарзе.

Показаћемо како се до сада наведено одражава у трима циклусима ове збирке. Драганов је сваком од циклуса дао назив који одражава подсвесни, сомнамбулистички, мистични, мрачни, експлозивни карактер душевних стања лирског субјекта. Психа лирског субјекта у ова три циклуса испуњена је бурним и хаотичним осећањима, која су конфузна и ирационална, и увек се налази на самом прагу између јаве и сновиђења: „в предутрин сњн последните ни думи / като аеролити се врязаха в надгробната плоча / на миналото (у предјутарњем сну наше последње речи / уклесале су се као аеролити на надгробној плочи / прошлости) (*Без назива*, Драганов 1923: 26); „и в полусњн, сред стъкла от черна вихрушка / всяка прелест спира в безшумни истоми“ (и у полусну, у стаклу црног вихора / свака лепота нестаје у нечујној изнемоглости) (*Sentenza (Ламентација)*, Драганов 1923: 16), „смутен и не зная – зная – / в протяжния вихър навсегда“ (ошамућен и не знам – знам – у вечном свеобухватном вихору) (*Без назива*, Драганов 1923: 22). У том ковитлацу страха, бола и траума, стања ума која одражава песнички свет Теодора Драганова увек су у потпуном су сагласју са неизоставним присуством персонификоване, „очовечене“ природе и њеним непрекидним преображајима и иманентним контрастима: дан и ноћ, светлост и тама, бука и тишина, пролеће и јесен, живот и смрт. У лиминалном простору између оштрих супротности, лирски субјекат тежи катарзи – „осеци“, он тежи да се кроз стварање и психичко изгнанство ослободи трауме, бола усамљености и очајнички трага за „излечењем“. У свом ноћном метафоричком изгнанству, он посећује далеке обале, лагуне и пределе и на тај начин се дословно одваја од неподношљиве стварности и напетих психичких стања („Високо във миражен кръстопът – със сетен блясък отзвънват луни / притомата на моя първи сњн над цветните лагуни“ – Високо на привидном раскршћу – одзвања позним блеском месечевих струна / клонулоост мог првог сна изнад обојених лагуна – *Без назива*, Драганов 1923: 6). *Истерици веери* је вапај лирског субјекта којим настоји да растерети своју психу и да ослободи ум од непрестане патње, што чини насилним и халуциноидним пројекцијама свог унутрашњег света ка споља, где се

екстернализована осећања сједињују са непрекидним циклусом природе. Једини одмор од тешких психичких стања нуде сан, зора која доноси нов дан, а тиме и нов почетак, као и ретки тренуци спокоја, тишине и контемплације. Интензитет унутрашњег живота песничког субјекта испољен је антиклимактички у трима градационим целинама – од психолошки најинтензивније ка катарзичној. Први циклус представља ужас „отровних“ и трауматичних успомена, други циклус је посвећен сну, халуцинацијама и хипноидним стањима свести, а трећи део је катарза кроз стваралаштво – попуштање и повлачење симптома хистерије.

Песма која отвара збирку нема наслов и стоји изван њена три циклуса. Овом песмом Драганов уводи читаоца у збирку тако што је у њој сублимирао сва три песничка циклуса на антиклимактички начин. Песма је, у ствари, синтеза тема и мотива које песник затим детаљно обрађује у циклусима. Можемо сматрати да су из ње произашли песнички циклуси. Састоји се од 16 стихова у распону од три слога до двадесет пет слогова, а строфе и фрагменти грађени су по различитим принципима: дистих са парном римом и мушком и женском клаузулом, затим катрен са парном римом и мушким клаузулама, па катрен са обгрљеном римом и мушким клаузулама и, на крају, строфа са шест стихова и преплетеном римом, са наизменичним мушким и женским клаузулама.

Високо във миражен крџстопџт – сџс сетен блясџк отзвџнват луни  
притомата на моя пџрви сџн над цветните лагуни...

И в приспивни лабиринти, ти минаваш – бледен призрак,  
като вопли в мистичен припадџк: тџй опрџскан пак  
с крџговрата на своя трепетен цвят, о сџн... о страх –  
и впиваш – през светкавичен шепот в бездната – своя блуден смях.

О ведџр крах  
сред белоснежния прџстен на тихата печал:  
безначален порой в черните панорами е развџл  
нелепото благословение за ранния ти страх - -

И – в сподавен тџтен – надолу – аз вея по стџпалата на седмоцветния ти грџх: -  
нощ развџл –  
играе дџжд над лагуни,  
и в ноцта – безлик – се разбива прецџфџтџлия сџн над тях:  
възвестен с кобен пламџк в очите на карнавални Тайфунџи –  
тих и прецџфџтџл – моя сџн под надгробните морни луни. (Драганов 1923: 6)



Високо на привидном раскршћу - одзвања позним блеском месечевих струна  
Клонулост мог првог сна изнад обојених лагуна...

И кроз успаване лавиринте пролазиш ти – бледа сабласти,  
Поново попрскана, као вапаји у мистичној несвести,  
Циклусом трепетне боје своје, о страх... о сан –  
Као муњевити шапат у бездан твој блудни смех је урезан

О ведар крах  
У снежнобелом прстену тихе патње:  
Потоп без почетка у црном видокругу размахне  
Безумни благослов за твој рани страх - -

И – кроз пригушен тутањ – надоле – ја вејем низ степенице  
Твог седмобојног греха: -  
Ноћ је распршио -  
Плеше киша над лагунама

И у ноћи – безлична – над њима разбија се увелост сна:  
Најављен кобним пламеном у очима карневалских Тајфуна –  
Тих и увео – мој сан под надгробним исцрпљеним лунама.

Први стихови песме сведоче о томе да се ради о малаксалом и промењеном стању свести лирског субјекта („привидно раскршће“, „клонулост мог првог сна“). Он је, дакле, према Фројдовој терминологији, у хипноидном стању. Време у песми је ноћ, што смо већ нагласили да је карактеристично за поезију Драганова. Код Драганова ноћ је време стварања, али је ноћ и вечна тама хаоса, простор ирационалног, страшног и мистичног. У ноћи привиђају се – „проблескују и „одјекују“ успомене, које надолазе из свих праваца „привидног раскршћа“. Драганов најављује тему првог циклуса, који је посвећен „отровним“ и трауматичним успоменама, а уједно најављује и сам његов наслов *Серпантини* тако што још у првом стиху остварује семантичку везу са њим, оличену у алитерацији струјног сугласника С. Није случајно то што је песник у првом стиху употребио удвојени предлог СЪС (ова реч је на бугарском језику ономотопеја за сиктање змије), као ни понављање струјног сугласника С и асонанца вокала Ћ у речима „сетен“, „бляск“ и „сџн“ итд. Алитерација је присутна у скоро сваком стиху, а посебно је наглашена у петом и шестом стиху (о сџн... о страх; своя блуден смях). Сан, страх и смех лирског субјекта су кључни мотиви у збирци и појављују се у свакој од песама.

Стихови друге строфе одражавају смисао циклуса *Халуциниране поноћи*, који је посвећен сомнамбуличним стањима лирског субјекта и његовим ужасавајућим визијама у „успаваним лавиринтима“. У том стању „мистичне несвести“, у подсвесном, испољава се траума кроз халуцинацију „бледе сабласти“ и успомене на догађаје „попрскане циклусом трепетне боје“, које буде страх. Страх од ових визија и „тиха патња“ доводе лирски субјекат до „ведрога краха“, тј. до метафоричког слома нерава, израженог оксимороном у посебно маркираном седмом стиху од четири слога („О ведър крах“), у којем Драганов графичким сечењем прекида ритам претходних стихова у распону од 16 до 20 слогова.

Теодор Драганов у својој поезији истражује који су то путеви којима се креће свест и из ког нивоа свести се рађа стваралаштво. Ти путеви су најчешће мрачни ходници,

раскршћа, непрегледне црне панораме и лавиринти који воде у бездан, где је за лирски субјекат неминован сусрет са смрћу и суочавање са њом, са „надгробним“ месецима и многим другим мотивима везаним за смрт (гробља, сахране, поворке, мртвачка кола итд.). Халуцинације су и аудиторне, па лирски субјекат током својих ноћних путовања у свет сенки чује „вапаје“, „муњевит шапат“ и узнемирујући смех, који подижу напетост тако што контрастирају његовој „тихој патњи“ и осећању немоћи.

Међутим, за ову песму, као и за целу збирку, кључно је то што у унутрашњој борби лирског субјекта побеђује стваралачки дух и он се, захваљујући томе, одлучно супротставља страху, што је Драганов изразио још једним оксимороном у првом стиху последње строфе: „пригушен тутањ“. Лирски субјекат ослобађа „тутањ“ стваралачке снаге и њиме се ослобађа симптома хистерије, тј. он фројдовски абреагује афекте тако што поново проживљава и побеђује жестину своје трауме. Лирски субјекат Драганова спушта се низ степениште подсвести („ја вејем низ степенице“) и ослобађа се психичке тензије својом стваралачком снагом, кроз песништво. Лирски субјекат успева да „распрши“ ноћ и њене „грешне“ утваре у последњој строфи. У њој песнички ритам прекида други посебно маркирани стих, који се састоји само од три слога са мушком клаузулом („нощ развјал“). Напетост је после „распршене ноћи“ попустила, на шта је Драганов указао у следећем стиху: киша је катарзично „заплесала“ над „лагунама“. Лагуне су метафорички предели креативне слободе и неистражене новине којима песнички субјекат тежи. Изгнанство је кључна тема у свим циклусима, а Драганов симболички развија везу са њим кроз честу употребу мотива „далеких лагуна“ и „далеких светова“. У песми свесно стање полако превладава над страхом и „тихим и увелим“ сном, лирски субјекат поново увиђа снагу свог духа и стваралачког порива. Кошмар је нестао, сновиђење је прошло, а симптоми хистерије се полако повлаче упркос психичкој исцрпљености. Последња строфа сажима кључне елементе последњег циклуса. *Осека* је метафора за повлачење плиме тешких психичких стања и болних и страшних успомена, као и за катарзу која наступа услед уметникове превласти у унутрашњој борби и његове интервенције на језичком материјалу.

*Серпантини*, наслов првог циклуса, вишезначан је у контексту збирке *Истеријични веери*. Са једне стране, односи се на митолошки симбол змије, који се може тумачити као дуализам између добра и зла, али и као преображај стваралачке животне снаге, симбол поновног рођења, трансформације, мудрости и исцељења. У збирци Драганова, а поготово у збирци *Жестокијат прџстен* Милева, која је инспирисала Драганова, змија је често повезана са смрћу и контрастира овоземаљском животу својом симболичком бесмртношћу, оличеној у способности да збаци са себе стару кожу и пресвуче је новом.

- „луната, старата змия, съблича / дълбоко в черни лесове зелената / си кожа“ (Милев 2006: 33)  
(месец, стара змија, пресвлачи / дубоко у црним шумама зелену / кожу своју)

Симбол змије у модерној књижевности се трансформисао тако што је постајао све више „унутрашњи и метафорички“, те је почео да представља „психички бол и отров“ (Ferber 2007: 187). У директној вези са тиме су и халуциногена својства змијског отрова, која носе велики ризик и опасност, али такође могу да опораве психу или да пруже проширење свести и осећај бесмртности кроз божанску опијеност. Међутим, у поезији обојице аутора змија је, пре свега, симбол за дубоко узнемирујућа, болна психичка стања.

- „енгонади от змии през блатен взор / люлеят моите снежни миражи“ (Драганов 1923: 9)

- (енгонаде од змија кроз мочварни поглед / њишу моја снежна привиђења)
- „обичам змиите унесени / в див танец – тџ хладни, тџ ярки“ (Милев 2006: 21)  
(волим змије занесене / у дивљем плесу – тако хладне, тако светле)
- „над кулата високо пропљзјава / луната, старата змија, с корава / усмивка в жълтите очи“ (Милев 2006: 34)  
(над кулом високо испузао је / месец, стара змија, с чврстим / осмехом у жутим очима)

За поезију Драганова је карактеристична фреквентна употреба именице *отров* и придева *отрован*, који се најчешће односе на контекст успомена и психичког бола. Змијски отров изазива страшне халуцинације, његово дејство буди „отровне“ успомене, које неконтролисано владају подсвешћу лирског субјекта и које се у уметничком делу испољавају кроз експресионистичку пројекцију.

- „и в отровна пристан израстна / на миналото живия крџст“ (Драганов 1923: 22)  
(и у отровном пристаништу појави се / прошлости живи крџст)
- „мојта изповед ме уморява / и аз имам само своята печал/ която неотменно разпиљава/ мечтите ми през отровен вуал“ (Драганов 1923: 26)  
(моја исповест ме умара / и ја имам само свој бол/ који неодложно распршује / моје снове кроз отровни вео)
- „С твоите уморени струи о есен/ рџката на скрџбата ше израстне / отровна като твоя развезан Весден / и като убийца безродна, безгласна“ (Драганов 1923: 28)  
(Са твојим уморним токовима, о јесени, / рука патње је израсла/ отровна као твој одувани ваздан / и као убица без рода, без гласа.)
- „след болната пролет спомените ронят обелиска / на своя разнебитен сџн от цџфнала отрова.“ (Драганов 1923: 30)  
(после болесног пролећа сећања руше обелиск / свог поремећеног сна у расцветалом отрову)

Са друге стране, треба да напоменемо да у бугарском језику именица „серпантина“ означава и кривудава планинска путеве који воде ка врху. У збирци *Истџрични веџри* проналазимо и ово значење у другој строфи последње песме у збирци – *Вџзврџцане* (Повратак):

„Мойте минали стџпки се извикваха  
с печал по безбурната, синя пристан,  
и вечерните повеи измиваха  
серпантините на сляп талисман.“ (Драганов 1923: 32)

Моји кораци су се позивали,  
жалећи за безбурним плавим молот,  
и вечерњи ветрови су умивали  
серпентине слепог талисмана.

На валидност тумачења наслова *Серпантини* као „кривудава планински путеви“ упућују и прве реченице у предговору Теодора Чакрмова. Оне су алегирија о еволуцији уметности, која евоцира кубофутуристичку слику: купасте спирале које се крећу ка врху и ка новим хоризонтима живота, уметности и естетике. У *Истџрични веџри* лирски субјекат

сваке ноћи у својим измењеним стањима свести креће тим мрачним, кривудаџим путем, свестан да може лако упасти у провалију и да га на свакоме кораку, у пределима подсвести, прате демони, инквизитори и утваре из прошлости. То метафоричко путовање у њему изазива ужасавајући страх, морбидне визије о смрти и распадању, који прете да му одузму разум („аз плаша сам своја страх на моста: / срцето ми се удрия в сњищата на ослепаљ инквизитор“ – ја сам плашим свој страх на мосту: / срце ми лупа у сновима ослепелог инквизитора, Драганов 1923: 18). Једина утеха лирског субјекта је свест да ће зора одагнати део агоније ноћи и да ће учинити далеке обале и лагуне, којима стреми, видљивим и досежним („И далеч – тџй тих – с молитвен стон пџрвия бог,/ залязва вџв вџлните на здрачни хоризонти“ – И далеко – тако тих – молитвеним вапајем је први бог / зашао међу таласе хоризоната у праскозорје, Драганов 1923: 14).

Циклус *Серпантини* отвара епиграф „*Il vere rubentia cantita venit avis.*” Овај епиграф задао нам је потешкоће зато што је Теодор Драганов погрешно цитирао оригинални извор, што је знатно отежало његово проналажење, али и зато што је превод ових погрешно цитираних стихова производио несувисла значења. Оригинални цитат у својој целини, заправо, гласи:

„[Optima vinetis satio], quum vere rubenti  
Candida venit avis, [longis invisita colubris]“

У питању су 319. и 320. стих у другој од четири књига *Георгика*, Вергилијевог спева о земљорадњи. Тема друге књиге је човекова борба да потчини себи природу: садржи савете о виноградарству и узгоју дрвећа и маслина. Вергилије у другој књизи пише и о Бахусу, о дрвећу и њиховом калемљењу, те похвалу Италији и похвалу пролећу. Стихови који су занимали Драганова у вези су са Вергилијевим саветима о узгајању винове лозе, а праћени су похвалом пролећа и разјашњењима неких ритуала везаних за дионизијске свечаности. Познато је да је Јамболски круг у свом клубу *Yellow Hall* изводио модернизовану верзију дионизијских свечаности. О њиховој посвећености овим ритуалима сведочи не само књига *Успомене о културном животу између два светска рата*, у којој је подробно описан ритуални спој естетике модерне уметности („кубистичке амфоре“) и „дионизијских мистерија за просвећене“ (Крџтев 1988: 74), већ и *Баханална песма* у часопису *Crescendo* и песма *На градус!* у часопису *Маскарад*. У том контексту је значајно да истакнемо чињеницу да је Јамболски круг, налик на многе уметнике почетком прошлог века, пригрлио филозофију и идеје Фридриха Ничеа. О Ничеу је, у предговору за књигу *Ессе Ното*, филозоф Валтер Кауфман написао да је понудио нову слику филозофа, „који није александријски академик, ни аполонијски мудрац, већ дионизијски тип“ (1989: 202). Имајући у виду Ничеове идеје, није необично што је управо то тип личности који су чланови Јамболског круга презентовали у својој животној и уметничкој пракси.

Део Вергилијевих стихова, које је Теодор Драганов издвојио да би их употребио као епиграф за збирку: „quum vere rubenti/ Candida venit avis“ (у преводу „када у црвено пролеће дође бела птица“), делује апстрактно ако се не пронађе контекст у којем се ове речи појављују у оригиналном извору. Целовит превод ова два стиха сведочи у каквом су они односу како са збирком и стваралаштвом Драганова, тако и са Јамболским кругом: „најбоље је садити винову лозу када у црвено пролеће дође бела птица, непријатељ дугачких змија“. Алузија на стихове који истичу значај винове лозе и винограда је у

директној вези са горепоменутиим „дионизијским типом“ личности и са реимагинацијом античких баханалија, слављењем стања опијености, па и са вером да је уметник бог, о чему сведочи и садржај дадаистичког манифеста *Незахвалност*.

„Бела птица“ из епиграфа (на пример, рода која доноси живот) може се тумачити као метафора за модерног уметника, који је непријатељ „дугачких змија“, тј. са једне стране – „дуге традиције“, а са друге – неоригиналних уметника који је неинвентивно перпетуирају. Иако Теодор Драганов није употребио Вергилијеву синтагму „дугачке змије“ у епиграфу, он је директно упутио радозналост читаоца на тај део изворног текста називом који је дао првом циклусу. Ова „скривена“ веза између изворног дела и збирке Драганова још један је од разлога зашто циклус *Серпантини* тумачимо у вези са симболом змије и дејством њеног отрова на психу. Вергилијева бела птица долази у пролеће – које по правилу означава новину, нов почетак, док за Драганова и Чакрмова означава „нове хоризонте“ у уметности и слободан и спонтан израз креативне снаге. Чињеница да је Драганов израбрао да цитира стих у којем је пролеће „црвено“ могла би указивати на леву оријентацију и револуционарни оптимизам припадника Јамболског круга. У претходним поглављима смо већ показали да су припадници Јамболског круга по убеђењу били марксисти, анархокомунисти и социјалисти, као и то да је за њих био велики ударац то што Гео Милев није сврстао *Crescendo* међу значајне европске левичарске часописе.

У првом циклусу песник ниједној песми није дао назив, што придаје још већи значај наслову *Серпантини* и епиграфу. Драганов је одлучио да, уместо тога, испише прву реч сваке песме великим словима. На овакав избор сигурно је утицала збирка *Жестокият пръстен*, у којој је и Гео Милев, уместо наслова, исписивао прве стихове великим словима, због чега су они деловали громко и манифесно: *СЕГА Е ТВЪРДЕ КЪСНО. СБОГОМ; УДАРИ ТРЕТА СТРАЖА!; ЗЕМЈАТА РАЗГНЕВЕНА СЕ РАЗТВОРИ*. У збирци Драганова, међутим, „увећане“ речи само откривају изразито субјективни карактер његове поезије: *СПОМЕН, ОТМИНАХА МЕ, С ЛИКА НА МИНАЛИТЕ НОЩИ, ТИХО ПРЕЗ СЪН АЗ ТЕ ЧУВАМ, ЗАСПИ, О МОЈ БЛУДЕН ПРЕДЯН*. О томе да је поезија Драганова субјективна у сржи и да одражава експресионистички заокрет ка унутрашњем свету човека сведочи и наглашена учестала употреба личне и присвојне заменице: „аз исках да се върна“, „върнете ми ведрата привечер“, „аз преминах край тебе“, „душата ми твоеите стъпки не чака“, „остана ми спомена за изгнанието“, „аз съм далеч от твоите брегове“ итд.

Највећи утицај који је имала збирка Милева на збику *Истерицини веери* био је на нивоу естетике и стила. О томе сведочи и Кирил Крстев у својим мемоарима када о Милеву пише као о личности која је поставила „теоријски и стилистички проблем у књижевном и уметничком процесу“ и својим делима се претворила у „естетску школу“ за Јамболски круг (Крстев 1988: 36). У збиркама Милева и Драганова проналазимо аналогне идеје и песничке слике, мистичне симболе и референце, мрачну и морбидну атмосферу карактеристичну за експресионистичку књижевност, сличан третман језичког материјала и употребљавање сличних мотива.

Постоје и бројне тематске сличности између књига *Истерицини веери* и *Жестокият пръстен*. На првом месту треба истаћи да је основна тема обеју збирки ратна траума лирског субјекта и његово отежано суочавање са стварношћу, замагљеном мрачним успоменама. Међутим, за обе збирке је кључна чињеница да рат и траума ни на једном месту нису конкретно споменути, нити су третирани на „објективан, реалистичан начин“, већ се увек појављују апстрактно, као елемент ауторове „визије“ (Vajda 1973: 48). Из тог

разлога у експресионистичком манифесту *Небето* Гео Милев је прокламовао да уметност није „одражавање Света кроз *Ja* у уметности“, већ „одражавање *Ja* путем Света уметности“ (2006: 141). То значи да је уметничко дело свој аутономни свет (у овом случају то су визије, халуцинације, кошмари), а тај свет увек делује хаотично и апстрактно, услед експресионистичке пројекције осећања и праћења принципа *уметничке воље* (*Kunstwollen*). Уметник пројектује тај аутономни свет на „апстрактном екрану на којем се одражава *Ja: Експресионизам*“ (Ibid.: 141).

- „С лъх на единайсет изплашени ноци / в мантила на земетръс“ (Драганов 1923: 19)  
(Дахом једанаест уплашених ноћи / под плаштом земљотреса)
- „аз помня свирепата Гора: / слънцето, черното слънце там сплете – / и спре своята гибелна заря“ (Драганов 1923: 25)  
(ја памтим свирепу Шуму / сунце, црно сунце тамо сплете – / и осујети свој погубни ватромет)
- „Реалността – нелепа, свирепа и върховна – / изправя се над тебе в злокобна безметежност“ (Милев 2006: 17)  
(Стварност – невероватна, свирепа и врхунска – / стоји над тобом у злослутном спокоју)
- „Главата ми – / кървав фенер с разтрошени стъкла / загубен през вятър и дъжд и мъгла / в полунощни поля. / Аз умирам под кота 506/ и възкръсвам в Берлин и Париж“ (Милев 2006: 32)  
(Моја глава – крвави фењер разбијеног стакла / изгубљен на киши и ветру, и магли / у поноћним пољима. / Ја умирем испод коте 506 / и васкрсавам у Берлину и Паризу.)
- „обичам горящите здания / – сред ужас, и вечер, и буря“ (Милев 2006: 22)  
(волим запаљена здања / - у ужасу, вечери и бури)

У вези са тиме је тема истине, коју обојица аутора третирају у збиркама. Показали смо да је објективна репрезентација стварности у обема збиркама замењена визијама. Сама визија или халуцинација призвана је како би „изразила дубљу истину“ и пружио „увид у суштину ствари“ јер су уметници антимиџетичким тенденцијама настојали да „продру кроз спољашњост ствари до њихове суштине“, хтели су да „униште непријатеља духовним ударцем“ (Vajda 1973: 48).

- „Христос ме там оплаква, пред факлите смирен – / и глъхне бледно в развений лес: Що е Истина?“ (Драганов 1923: 17)  
Христос ме тамо оплакује, скрушен пред буктињама – / И заглушује у распршеној шуми бледо: „Шта је Истина?“
- „А! истината и лъжата / са кръг – и в него кръг си ти!“ (Милев 2006: 16)  
А! истина и лаж / су круг – и у том кругу си ти!
- „там! под спокойна зора, / дете няма ни зло, ни добро, ни лъжа, нито истина – / само проста душа, проста радост и проста игра.“ (Милев 2006: 25)  
тамо! под спокойном зором, / где нема ни зла, ни доброг, ни лажи, ни истине – / само проста душа, проста радост и проста игра

Тема смрти и ужаса који проистиче из суочавања са смрћу карактеристична је за уметност експресионизма и третира се у обема збиркама. Лирски субјекти се у свакој од песама суочавају са сенкама, духовима, сахранама, црнилом, дављеницима, некролозима, поворкама, крви, врисцима, страхом, вранама, инквизиторима, надгробним споменицима, хладноћом, ледом и сл. Смрт је мрачна или бледа, црна или зелена, моћна или нечујна. Песници су у својим збиркама повезали са смрћу веома широк спектар емоција – од равнодушности до потпуног ужаса.

- отминаха ме – и сѝн заговори сѝс смъртта / но аз бях готов за беззвучната реч“ (Драганов 1923: 10)  
(прошли су поред мене – и сан је проговорио са смрти / али ја сам био спреман за беззвучну реч)
- „там светлосиния покров люлее / безпаметния кораб на смъртта“ (Драганов 1923: 13)  
(тамо светлоплави покрив њише / брод смрти без памћења)
- „аз бих останал горд и твърд / към всяка смърт/ без състрадание“ (Милев 2006: 19)  
(ја бих остао поносит и тврџ / ка свакој смрти/ без саосећања)
- „есенните гробища зоят – / удавници древни и бледни деди, / обкичени с огън и смърт и звезди / (...) / Луната студена лежи“ (Милев 2006: 31)  
(зјапе јесења гробља – / дављеници древни и бледи старци, / окићени ватром и смрћу и звездама / (...) / Месец лежи хладан)

У збиркама Драганова и Милева теми смрти контрастира тема (мисаоног, психолошког) изгнанства, којем лирски субјект тежи како би ублажио осећања страха и узнемирености. За обојицу уметника суштина победе над смрти јесте сама уметност, која је вечна као и смрт. То је још један од разлога зашто често наилазимо на мотив змије у овим збиркама: уроборос – змија која једе свој реп је антички симбол вечности. У поезији Драганова и Милева „далеке обале“ и „снене лагуне“ су једино уточиште за лирски субјект и његов бег од бруталне стварности у бесмртност; до њих он стиже уз помоћ превласти јаког духа и чина креативности:

- „Остана ми спомена за изгнанието / (...) / И аз сѝм далеч от твоите брегове / (...) / таен е попътния бяг на моята яхта“ (Драганов 1923: 8)  
(Остаде ми само успомена на изгнанство/ (...) / Ја сам далеко од твојих обала/ (...) / тајно бежим својом јахтом)
- „Светлия бряг зад изгнанието“ (Драганов 1923: 10)  
(Светла обала изгнанства)
- „Среща... но аз спрех за отмора, / като беглец през черна памет“ (Драганов 1923: 11)  
(Сусрет... али стадох да се одморим, / као бегунац кроз црну успомену)
- „И – в отровни далечини, всяка котва / на спомените към Валхала, ме моли“ (Драганов 1923: 27)  
(И – у отровним даљинама, свако сидро / успомена ка Валхали, моли ме)
- „О пролет: лагуна на жадния вихър за живот“ (Драганов 1923: 30)  
(О пролеће: лагуна вихора жедног живота)
- „ако да няхах в своя път / на несъзнателни изгнания / едно пооследно обаяние (Милев 2006: 20)  
(да нисам имао свој пут / несвесних изгнанстава / једно последње очараване)
- „мечти болнострунни, далечни / пречупени в сѝнни лагуни“ (Милев 2006: 21)  
(снови болножични, далеки / преломљени у сањивим лагунама)
- „а по тъмния бряг / голобедри дивачки, с очи умрени в копнение, / ще следят на безумната яхта възторжения бяг“ (Милев 2006: 24)  
(а на тамној обали / голе дивљакуше, очију мртвих од чежње / гледаће луде јахте одушевљени бег)
- „аз сѝм роден в щастливата Валхала! / аз нямам врагове на тоя бряг.“ (Милев 2006: 36)  
(ја сам рођен у срећној Валхали! / ја немам непријатеља на овој обали)

Оштри контрасти између небеског и земаљског, црног и златног, дана и ноћи, јаве и сна присутни су у свим песмама у збирци *Истерици веери*. У стваралаштву Драганова и Милева незамислива је перцепција стварности као нечег објективног, они стреме свету идеалних ентитета, а како би га досегли, морали су се прво суочити са духовним

материјалом – страхом, ужасом, болом и траумом од којих је њихова душа „оболела“. Циљ песника, дакле, био је да допру до истинске суштине ствари, која се крије иза обмана материјалног света. Они су настојали да то учине путем обожаваног чина креативности, који за њих представља једини начин да уметник модификује свет материје и да га потчини себи.

Тема песме *СПОМЕН*, прве песме у циклусу *Серпантини*, који је посвећен „отровним“ успоменама, јесте однос између сећања и заборава и „вољни бег“, изгнанство песника. Средства која омогућавају то „вољно“ изгнанство и код Милева и код Драганова најчешће су пловила: лађе, бродови, јахте и сл. Њима песници досежу „нове хоризонте“ којима стреме, далеке обале и лагуне: „таен е попѣтнийт бяг на моята яхта“ (Драганов 1923: 8); „ще следят на безумната яхта възторжения бяг“ (Милев 2006: 24). Мотив лађе, али и други кључни мотиви и теме у јамболској поезији и поезији Милева појавили су се под утицајем Бодлерове збирке *Цвеће зла*. Песма *Путовање* (*Le Voyage*), која затвара Бодлерову збирку, садржи идеје и стихове који су се претворили у „мото“ јамболског песничког стваралаштва.

За јамболске песнике душа новог човека била је у средишту свега. Као у Бодлеровој песми, душа у јамболској поезији је „брод“, који се, у потрази за уточштем, отиснуо у бег из „затвора“ стварности. „Брод“ послератног човека се насукао на „спруд“ и он више не гаји илузије о вечној „љубави, слави и срећи“. Сва његова очекивања од света су изневерена и он постаје свестан да га у бруталној стварности окружују само пакао и понор:

„Наша душа брод је, Икарију тражи;  
глас на мосту: 'Позор!' Други глас, што луд је  
и пун ватре, виче с јарбола, на стражи:  
'Љубав... Слава... Срећа!' Ђавола, то спруд је!“ (Bodler 1964: 73–78)

По повратку са метафоричког путовања лирски субјекат стиже до „горког сазнања“ о томе да свет остаје мали и монотон „данас, сутра, увек“. Зато пловидба лађом у поезији јамболских песника често изазива експресионистичке пројекције осећања, које су увек производ те неадекватне стварности. То је стварност која човека чини само „оазом ужаса“:

„Горко ли сазнање чека повратника!  
Свет монотон, мали, враћа сваког часа  
- Данас, сутра, увек – обрис нашег лика:  
У песку досаде оазу ужаса!“ (Bodler 1964: 73–78)

Последња строфа Бодлерове песме садржи стих, који прожима целокупан циклус *Серпантини* у збирци Драганова: у њему проналазимо мотив отрова, који пружа утеху од неприхватљиве стварности („Наспи нам твој отров, да нас крепи снажно!“). Овај Бодлеров стих је и у сржи реимагинације дионизијских свечаности Јамболског круга.

Једини пут који песнику преостаје је пад у понор – без вредновања да ли је то пакао или рај. Последњи Бодлеров стих у последњој строфи песме *Путовање* одражава одважну централну идеју не само поезије Драганова, већ и поетике Јамболског круга, о чему је Крстев писао у манифесту *Незахвалност*: „заборавити све: и почети испочетка, смислити нешто ново“ (*Лебед* 1922/3.1: 5–7).



„Наспи нам твој отров, да нас крепи снажно!  
Желимо, док мозак пали чудо ово,  
У бездан, до Пакла, Раја – није важно;  
На дно Непознатог, да нађемо *ново!*“ (Bodler 1964: 73–78)

Песма Теодора Драганова се састоји од пет катрена са укрштеном римом и наизменичним мушким и женским клаузулама у првој, трећој и петој строфи. Написана је у четворостопном јамбу, који се сматра најраспрострањенијим ритмом у бугарској поезији (Јнакиев 1960: 90). Прва строфа указује на промењено стање свести лирског субјекта – оно је магловито, мрачно и збуњено, а персонификација магловитости говори о непостојању јасне границе између унутрашњег и спољашњег света – „магловити“ свет „споља“ прожима свет „изнутра“ и обрнуто. Прве и последње две строфе указују и на субјективни карактер поезије Драганова и написане су у првом лицу јединине, уз честу употребу личне и присвојне заменице, али могу се алегоријски односити на еволуцију у уметности: јак стваралачки дух („душа“) креће се унапред и не обазире се на недовољно брзо „корачање“ традиционалне уметности, која не може да га сустигне. Ова „немогућност“ уметности да сустигне уметника, као и недостатак уметникове жеље да прати њене токове уместо „корака свог срца“, наглашена је у другој строфи опкорачењем: издвајањем синтаксичко-семантичких јединица у другом и четвртом стиху. Први и трећи стих се завршавају као метричко-ритмичка јединица, али не као семантичко-синтаксичка, што изазива преварено очекивање, а Драганов је то „разбијање“ структуре стиха предочио и метафорички на крају трећег и у четвртом стиху: „окото / на сњя със степна усмивка се разби“. У трећој строфи хипноидно стање лирског субјекта се „угасило“ као „искра“, као „грабљива дуга над разбијеном ноћи“ и прешло је у свесно стање у четвртој строфи. Ту је, у првом и у трећем стиху, који се у песми једини завршавају хипердактилском клаузулом, Драганов посебно издвојио два доминантна стања свести лирског субјекта: успомену на ноћно изгнанство и осећање очаја које га обузима. Последња строфа контрастира осећању очаја. У њој лирски субјекат заузима пркосан став према традиционалној уметности („и аз съм далеч от твоите брегове“) и успоменама на страхоте рата („и не помня среднощната вахта“). Он одлучно раскида са болним успоменама, али и са светом и уметности какви су некада били. У хаосу који изазивају „сомнамбулични ветрови“ подсвести, он даје превласт бегу од стварности и „тајном“ психичком изгнанству.

СПОМЕН – мъгливост свери на обтегнат студ,  
през ранните баркароли на мрака...  
В безликия застој на далечен смут  
душата ми твойте стъпки не чака.

Останах далече зад теб, защото  
стъпките на сърцето си забравих:  
в ажурно-светлия мираж, окото  
на сњя със степна усмивка се разби.

Просъница е посърналия обет –  
и носи като дявола ланити,  
че малката искра потъмне без привет,  
като хищна дъга над ноц разбита.

Остана ми само спомена за изгнанието,  
като клон в кънтежа на ветъра,  
разбития смях на отчаянието –  
и петната на разтлената хетера.

И аз съм далеч от твоите брегове –  
и не помня среднощната вахта:  
в тържество на лунатици ветрове,  
таен е попътния бях на моята яхта. (Драганов 1923: 8)

УСПОМЕНА – магловитост свира напети студ  
У раним баркаролама мрака...  
У безличном застоју далеке сметености  
Моја душа твоје кораке не чека

Остадох далеко иза тебе, јер  
Кораке свога срца заборавих:  
У ажурно-светлом привиђењу, око  
Сна степским осмехом се разби.

Полусан је посрнули завет –  
И носи као ђаво свој образ,  
Мала искра изгоре без поздрава,  
Као грабљива дуга над разбијеном ноћи.

Остадоше ми само успомена на изгнанство,  
Налик на грану у тутњу ветра,  
Разбијени смех очаја –  
И мрље погане хетере.

Ја сам далеко од твојих обала –  
И не памтим ноћну вахту:  
У пиру лунатичних ветрова,  
Тајно бежим својом јахтом.

Доминантно време у збиркама Драганова и Милева је ноћ, која се имплицитно или експлицитно појављује као мотив у свим песмама. Живописни свет Драганова оживљава „у раним баркаролама мрака“, „са ликом протеклих ноћи“, када језиве сене демона „у поноћ опседају храмове“. Лирски субјект халуцинира „развратни смех сиве ноћи“ и „увели вапај ноћи“ у „тајном ужасу сваке вечери“ (Драганов 1923: 6-32). И код Милева наилазимо на идентичан третман времена: „у ноћи после бледих похвалних литургија“, „неплодно вече“ је „зачето у мраку“, када у „часу вечерњих обмана“, „мртвачки зелен,

сломљен лежи месец над белим прагом“, „у поноћним пољима“ и сл. (Милев 2006: 13-39). Доминантна ноћ, време утвара, али и креативности, увек имплицира и долазак јутра, које се током ноћи чини „мртвим и далеким“ (Драганов 1923: 10), али његова неминовност носи оптимизам и веру у победу над сенама ноћи и ствара простор у којем ће се песници ослободити трауматичних успомена и осетити „последњу просту радост: Данас“ (Милев 2006: 16). Поред контраста између ужаса ноћи и вере у „данас“, обојица песника користе циклус природе, конкретније, годишња доба као метафоре за преображај живота и уметности: јесен, која подразумева одумирање и пропадање, и пролеће, које пружа новину и оптимизам – нов почетак, нов живот и нов извор креативне снаге.

Важно је истаћи да апстрактни карактер поезије Драганова и Милева не дозвољава да се повуче јасна граница између конкретног времена, простора и атмосфере и психичких стања лирског субјекта, већ се конкретно и апстрактно преливају једно у друго у пројекцијама проблематичних психичких стања и унутрашњих борби. То је, између осталог, тако због уметничког поступка антропоморфизације предметног света и природних појава, али и оштрих контраста између простора, времена, боја и звукова. Они се, и код Драганова и код Милева, сливају са унутрашњим светом песничког субјекта, који га, са своје стране, пројектује ка „споља“, а на тај начин отежава прављење везе између онога што је „стварно“ и „ухватљиво“ и онога што је имагинарно и „неухватљиво“. У песми *Спомен* антропоморфизована је „магловитост“, која „свира напети студ“. Овакви примери постоје у готово свакој од песама у збирци *Историјски вевери*: „игра киша над лагунама“, дуга је „предаторска“, ветрови су „сомнамбулични“, обале су „очајне“, ноћи „уплашене“, цвеће је „чемерно“, пролеће „болесно“, вихор је „жедан живота“ и сл. (Драганов 1923: 6-32). За овај уметнички поступак определио се и Гео Милев, па тако његове улице „залазе“, трг је „грешан“, ужас је „слеп“, срце је посуто „пепелом који рида“, лагуне су „снене“ и сл. (Милев 2006: 13-39).

Драганов у својој поезији придаје посебан значај звуку, који се преплиће са другим атмосферским елементима и контрастира свеprisутној тишини. У његовим песмама антропоморфизоване беле равнице „ћуте“, урагани „се исповедају“, смех „сиве ноћи“ је развратан и лунатичан, „мртве звезде“ су обавијене „ноћним кикотом кише“, а „сунце свира беле хијероглифе“ (Драганов 1923: 6-32). Осим мистичног контраста између небеског и земаљског и просторних и звуковних контраста, у збиркама обојице аутора је присутан и контраст по боји: црно и златно, црно и бело, пурпурно и жуто и сл. Ове боје одражавају психичка стања песника: црна, сива и зелена увек се везују за њихове морбидне визије смрти, сахрана, умрлица, утвара, демона, мрачних поворки, док се, на пример, жута употребљава у контексту у којем симболизује менталну болест. Сновиђења песника и песничке слике које из њих проистичу често дозивају у свест и ослањају се на визуелни идентитет слика Ван Гога и Мунка: дисторзија, напетост и колорит који су карактеристични за Ван Гога и бестежинска стања, дисторзија, морбидност и ужас Мункових слика и графика. Такве песничке слике су најзаступљеније у циклусу *Халуцинирани полуноци*, којем припада највећи број песама Теодора Драганова објављених у часописима *Лебед* и *Crescendo*. Песма *Асансьор (Халуцинација)* – Лифт (Халуцинација) – својим називом имплицира кретање на релацији „горе : доле“. Састоји се од пет катрена, а стихови су у распону од 15 до 21 слога. Ритмичка организација стихова није доследна, па у мешавини метара не проналазимо општу самерљивост, чиме је Драганов потенцијално желео изразити хаотични карактер халуцинација. У песми се

лирски субјекат „исповеда“ о путовању кроз различите нивое свести и онеме што види у својим халуцинацијама. Песничке слике у првој строфи изазивају очуђење – представљају оно што је „горе“: „скалп Сигнала“, сунце које „свира беле хијероглифе“ и цифре које „звезкају у црном лету“. Сигнал, цифре и хијероглифи су метод уметности експресионизма – искуствени феномени који служе уметнику, као и свима онима који „виде, чују и осећају“ (Чакърмов 1923: 5) да продру у саму срж стварности која се крије иза „обмана“ појавног света. У другој строфи лирски субјекат се спушта „доле“, кроз „завијање“ и „умрлицу на свирепим вратима“, која се налазе на прагу између свесног од несвесног стања. Постаје јасно шта то „опседа храм“ свести у поноћ – лиминалном простору између дана и ноћи, између јуче, данас и сутра: утваре, крици, магла и „распете цифре врана над белом смрти“. Мост на којем лирски субјекат „плаши свој страх“ у трећој строфи још један је симбол путовања између два света, два стања свести – између стварности и халуцинације. Страх лирског субјекта за њега је толико „стваран“ да „ослепели инквизитор“ може да чује његово лупање срца у својим сновима. Оно што изазива страх је, у ствари, оштри контраст између природе: цвећа које „блиста над лагуном јада“ и, насупрот њој, ужасима које је проузроковао човек: „ломаче, сече, повлачење и срамота“. У претпоследњој строфи „пауза“ у свирању „виолине путујућег дављеника“ распршила је „убилачки жар“ халуцинација. Та „пауза“ пропраћена је „болесним одушевљењем избеумљених друмова“, којима се лирски субјект креће. „Сива ноћ“<sup>47</sup> је све што лирски субјект „зна“ – за њега је сваки залазак исти као „смрт од лауданума“, тј. време када наступа опијеност и њоме изазвано халуциноидно стање, а сваки „зрак“, који „крије уморан подглед под Сигналом“, налик је на „кошмар“. Испоставља се да су за њега, у ствари, истински кошмар стварност и свесно стање ума који је поима.

Асансьор  
(Халуцинация)

Като надгробен валс, в урагана на своята изповед –  
със скалпа на Сигнала – слънцето свири в бели йероглифи...  
В демоничен захлас – нагоре – тракат цифри в черен полет –,  
озъбени стени от огън – през седем луни в миг – над слепи извиви.

И пак възвръщане – през вой – над некролога на свирепа врата:  
а пламнал писък през камбанния ридаящ стон трепери млечния път;  
от полунощ обсаждат храма: призраци вихра мъгла –  
с застинал лик – разпънати цифри от врани над бяла смърт.

Ридае замръкналия повея... Аз плаша сам своя страх на моста:  
сърцето ми се удра в сънищата на ослепял инквизитор,  
когато цветята светят с лагунния плясък на гореста:  
сред – новолуние, клади, сеч, отстъпление и позор.

---

<sup>47</sup> У свакој од песама Теодора Драганова наилазимо на употребу лиминалних симбола, који су конкретни (на пример, ходници, врата, мостови, лавиринти), али и апстрактни (на пример, поноћ). Сматрамо да је и сива боја у поезији Драганова симбол лиминалности, услед тога што настаје мешањем црне и беле – два контраста, двеју крајности. Сива је „прелазна“ боја између црне и беле, а фактички није ни једна ни друга. То што је песник ноћ одредио као сиву додатно указује на дезоријентацију лирског субјекта, на „магловит“ и „нејасан“ прелаз између два стања свести, на подвојеност два екстрема.

И цигулката на пџтуващ удавник отсича в див притџн –  
една сляпа пауза със смеха на четирите ветрове:  
и тџй целомџдрена и вечно своя, като „квит“ насџн –  
разпрџснала убийствен плам – из моите неми мечти снове.

О пауза – с болния възторг на безумните друми! –  
И разпџтен смях на сивата нощ от стџклени фиакри, –  
само теб аз зная: всеки заник е смърт от лауданум –  
и всеки лџч – като кошмар – морен поглед на Сигнала крий. (Драганов 1923: 18)

Лифт  
(Халуцинација)

Као надгробни валцер, у урагану своје исповести -  
са скалпом Сигнала - сунце свира беле хиџероглифе...  
У демонском заносу - нагоре - звецкају цифре у црном лету -,  
назубљени зидови од ватре - кроз седам месеца у трену – изнад слепих кривина.

И опет повратак - кроз завијање - над читуљом на свирепим вратима:  
Уз пламени писак кроз звоњаву јаука трепери млечни пут;  
Од поноћни опседају храм: утваре крици магла -  
смрзнутог лика - распете цифре врана над белом смрти.

Рида мрачни поветарац... На мосту ја плашим свој страх:  
Срце ми куца у сновима ослепелог инквизитора,  
Када цвеће заблиста лагуном јада:  
усред – младог месеца, ломача, сече, повлачења и срамоте.

И виолина пуџујућег дављеника сече дивљим напоном –  
једна слепа пауза уз смех четири ветра: –  
И тако чедна и заувек своја, као „квит“ у сну –  
распрџшила убилачки жар – у мојим немуштим сновима.

О пауза – с болесним одушевљењем избезумљених друмова! –  
И развучени смех сиве ноћи у стакленим фијакерима –  
Ја само тебе знам: сваки залазак сунца је смрт од лауданума –  
И сваки зрак – као ноћна мора – крије се под уморним погледом Сигнала.

Елементи предметног света у збиркама Драганова и Милева су симболи трагања лирског субјекта за суштином и за „истином“, као и одраз су његове тежње да се „обрачуна“ са мрачним пределима свог духа. Та пространства су пирамиде, лавиринти, напуштени тргови, мрачни ходници, у којима „сан разговара са смрти“, на граници између реалног и нереалног, јаве и сна. Символичко напуштање језивих и мрачних метафоричких простора је тема последњег циклуса *Отлив*. Овај циклус посвећен је, са једне стране, повлачењу симптома хистерије, а са друге, обожаваном стваралачком чину. Показаћемо то на примеру песме из трећег песничког циклуса *ВЪРНЕТЕ ми ведрата привечер*, која се састоји од два катрена са укрштеном римом. Прва строфа садржи два стиха са дактилском

клаузулом и затим два са женском, док се у другој наизменично преплићу женска и мушка клаузула.

ВЪРНЕТЕ ми ведрата привечер  
в моята слънчева занесеност –  
и аз – тих – ще отмина далече  
по стъпките на светла безконечност.

И няма да въздъхна – простете  
да кажа – аз помня свирепата Гора:  
слънцето, черното слънце там сплете –  
и спре своята гибелна заря. (Драганов 1923: 25)

ВРАТИТЕ ми ведро предвече  
У мој сунчани занос –  
И ја ћу – тих – отићи далеко  
Корацима светлог бескраја.

И нећу уздахнути – опростите  
Рећи – ја памтим свирепу Шуму:  
Сунце, црно сунце тамо сплете –  
И осујети свој погубни ватромет...

Прва два стиха су песников протест против неподношљиве стварности. У њима лирски субјекат захтева стварност за коју и сам зна је немогућа после ратних траума, али, упркос томе, и даље верује у повратак „ведрине“ (*l'élan vital* – према Бергсону) и могућности да ствара у „сунчаном заносу“. Стваралачки чин је сам по себи довољан да лирски субјект оде „далеко“, у вољно ментално изгнанство, „корацима светлог бескраја“. Он одлази ка бесконачном, бескрајном (ка апсолуту) без „жаљења“ и „уздаха“, јер памти „свирепост шуме“ у којој је „црно сунце“ расплело „свој погубни ватромет“ – ужасе ратова којима је сведочило човечанство. За њега је, као што друга строфа показује, уметност начин да превазиђе и да се суочи са успоменама о „погубном ватромету“. Лирски субјекат неће „уздахнути“ на путу ка бесконачности, он неће жалити за оним што је некад било нити ће потискивати мрачне успомене. Такође, неће тражити опроштај, нити порицати прошлост, већ ће се са њоме суочити на једини начин који му је својствен – кроз повратак животне ведрине и кроз уметничко стваралаштво.

Овом збирком Драганов није знатно иновирао бугарску поезију. Међутим, његове технички недоследне и „несавршене“ песме са хаотичним и неухватљивим темама нису без вредности као што поједини истраживачи тврде. Збирка *Истерични веери* указује, на првом месту, на изразиту коцептуалност у стваралаштву Теодора Драганова. Он истражује нивое свести полазећи од научног утемељења, тј. од Фројдових и Бројерових открића у домену психоанализе и лечења хистерије, које уметнички преображава кроз концептуализацију три циклуса *Серпантини* („отровне“ успомене), *Халуцинирани полунощи* (језиви симптоми, халуцинације) и *Отлив* (абреаговање, повлачење симптома хистерије кроз употребу језика као материјала, тј. песничко стваралаштво). Песник је то повезао са концептом реимагинације античких баханалија Јамболског круга, те је на тај начин, и својом уметничком праксом, заступао и указивао на животни *стил* „дионизијског типа личности“, модерног „дионизијског“ човека, каквим су себе сматрали припадници

Јамболског круга. Тако је Драганов у својој збирци дошао до карактеристичног за авангардну културу спој живота и уметности.

Бројне су паралеле са експресионистичком збирком Милева, које на појединим местима досежу и ниво подражавања, на пример, не само у избору тема, симбола и мотива већ и у употреби аналогних, а понекад и истоветних именица, придева, синтагми и песничких слика. То не треба да изненађује истраживаче из два разлога: један је што су уметничко стваралаштво и културно-друштвена делатност Геа Милева били без преседана у тадашњој бугарској култури и уметности, услед чега су његова револуционарна дела привукла велики број како следбеника тако и настављача, који су развијали његов карактеристичан стил дуго после његове смрти, до краја двадесетих година прошлог века. Други, конкретнији разлог је отворено признање Кирила Крстева, „председника“ Јамболског круга, који је у књизи *Успомене о културном животу између два светска рата* нагласио значај револуционарне улоге Геа Милева како за Јамболски круг, тако и за бугарску модерну уметност. О часопису *Везни* и збирци поезије *Жестокият пръстен* написао је да су „унели шок, стрес, преврат у естетском размишљању“, које су до тог тренутка, под утицајима Ничеа, Вајлда, Метерлинка, Пшибишевског и Достојевског, јамболски уметници сматрали „веома иновативним и модерним“ (Крџтев 1988: 35). Крџтев је затим болдованим фонтом нагласио да су управо библиотека и часопис *Везни* поставили „теоријски и стилистички проблем у књижевном и уметничком животу“ тадашње Бугарске (Крџтев 1988: 36). У домену књижевности припадници Јамболског круга настојали су да продубе и реше овај проблем, али и да понуде нов и аутентичан израз, који је у складу са захтевима нове уметности.

Теодор Драганов је исте, 1923. године, издао још једну заборављену и неистражену збирку поезије – *Гонг на безумието* (Гонг избезумљености), до које смо успели да дођемо захваљујући чињеници да је аутор био поклатио један примерак Регионалној библиотеци *Георги Раковски* у Јамболу. Та збирка садржи двадесет песама, које се, како се може наслутити по наслову, не разликују у односу на песме из збирке *Истерицини веери*. Констатовали смо да, у односу на претходну, у овој збирци нема експеримента, као и да је песник применио идентичан стил, исте теме и мотиве. Ево и примера из песме по којој је друга збирка Драганова добила назив: „и ето в покотен сьн / и ето в лабиринти и вихьр / аз виждам бяла светеща / сведена молитвено – пръст“ (и ево у покотном сну / и ево у лавиринтима и вихору / ја видим сјајну белу / молитвено сведену – земљу, стр. 13). Овде препознајемо типичну стилизацију песничке слике Драганова – нетрадиционалан и испрекидан ред речи, којим се уводе мотиви сна, визије, змија и смрти лирског субјекта, као и неизоставна тема лутања („и сред сивия праг на вечерта пред моята врата / сьскат капки на една мьртвогибелна безбрежност“ – на сивом прагу вечери пред мојим вратима / сикћу капљице једне смртнопогибне безобалности, *Без назива*, стр. 5) Нова збирка Драганова садржи и песму *Valse melancholique*, која је објављена у двоброју 3–4 часописа Јамболског круга. О томе ће бити речи у следећем поглављу. На првој страни збирке *Гонг на безумието* пише да је претходна песничка збирка, у издању часописа *Crescendo*, распродата.

Једино што чини ову збирку занимљивијом и другачијом у односу на *Истерицини веери* јесте насловна страна, коју је дизајнирао Кирил Крџтев. Прва збирка Драганова није садржала ни илустрације ни типографске експерименте, али је, за разлику од друге,

садржала веома значајан предговор-манифест. Крстев је за збирку *Гонг на безумието* израдио кубофутуристичку композицију, која је уоквирена необичним типографским решењем. Вођа Јамболског круга је тај „оквир“ направио од великог црног почетног слова „Г“ у горњем левом углу, у којем је белим фонтом додао остатак слова „ОНГ“, а испод тога је истим црним фонтом додао „НА БЕЗУМИЕТО“. Доњи део оквира сачињен је од хоризонтално позиционираног црног слова „Г“, у којем је исто белим фонтом исписано „ЕОДОР“ и „ДРАГАНОВ“. Црно-бела кубофутуристичка композиција Крстева постављена је у „уоквирени“ квадрат, који је настао услед маштовите употребе фоната. У доњем левом углу кружна форма, која представља гонг, „емитује звучни сигнал избезумљености“, приказан кружним, правоугаоним и троугластим формама, као и испрекиданим и пуним правим и кривим линијама различите дебљине. За прву страну збирке Крстев је израдио, овај пут на традиционалан начин, портрет младог песника Теодора Драганова.



3. *Гонг на безумието*, насловна



4. К. Крстев, *Портрет Драганова*

Драганов је у другој збирци на уметнички начин потврдио како своју идеју из *Истерични веери* о томе да стваралачки дух може да покори мрак, тако и идеје из манифеста *Почетак послењег (Началото на последното)*:

„в мрака се раждам – живея / с факлите на сетния ден / от боязън и отровен възторг“  
(Драганов 1923б: 13)

у мраку се раѓам – живим / са бакљама последњег дана / отрованог од бојазни и заноса

„Изправени пред ПОСЛЕДНОТО: добрия читател, дилетанта, буржоата, а негли и ХУДОЖНИКА се питат: Защо умира вчерашната вяра – която ни се струва последна? Дайте ни



вечното Днес и мостовете, които оставят Вчера назад – болезнения вик на съвременната художествена реалност.“ (Кръстев: 1922/2–3: 12)

Налазећи се пред ПОСЛЕДЊИМ: добар читалац, дилетант, буржоазија, па чак и УМЕТНИК питају се: Зашто умира јучерашња вера – која нам се чини последњом? Дајте нам вечност Данас и мостове који остављају Јуче иза нас – то је болни крик савремене уметничке стварности.

Концептуализација песничког стваралаштва у обема збиркама Драганова, као и дизајн Крстева можда нису најрадикалнија решења тога доба – поготово не у контексту свега што се двадесетих година одвијало на међународној уметничкој сцени – али су за бугарску симболистичку песничку традицију представљали јамболски „coup de grâse“.

## Часописи Јамболског круга

### Како је *Лебед* постао *Crescendo*

У овом поглављу анализирамо часопис *Лебед* пре и након што је Кирил Крстев постао његов главни уредник. Посебна пажња је посвећена иновацији коју је Јамболски круг унео у последњи број тог часописа, а затим оснивању новог борбеног авангардног часописа *Crescendo* и анализи његовог садржаја.

Часопис *Лебед* је од своје прве до треће године имао три подналова: *Омладински књижевно-уметнички часопис*, *Омладински часопис за књижевност и културу* и *Књижевно-уметнички часопис*. Изграђен је на аматерском ентузијазму младих уредника и сарадника, али прве две године његовог излагања сведоче о недостатку усмерења и уредничке политике. Уредници, као и сарадници часописа *Лебед*, били су ученици, који су често потписивали своје стихове и прозу само именом или псеудонимом (на пример, Венцеслав, Ђоланд, Валдемар, Коломбин и сл.). Стога је идентитет великог броја *Лебедових* аутора остао непознат, а самим тим није јасно ни да ли су, после гашења часописа, наставили да се баве писањем и културно-уметничком делатношћу.

Кратка уредничка белешка у првом броју часописа, који је изашао у мају 1921. године, поприлично је неодређена – не открива конкретне податке о уредницима и сарадницима часописа, нити о његовој периодичности: „Омладински књижевно-уметнички часопис *Лебед* излазиће периодично у редакцији комитета, у сарадњи са неким већ познатим младим снагама“. На следећој страни, у кратком програмском тексту у рубрици *Критичке напомене (Критични бележки)* на веома скроман начин, објављено је оснивање часописа:

„Постоји толико часописа у нашој књижевности – ето па се појавио и наш. Тешко да ће он надмашити друге.“

Од уводне реченице програмски текст је лишен самоуверености, полемичког духа и мотивације, који обично карактеришу програмске текстове. У часопису *Лебед* наглашен је ентузијазам према модерној уметности, као и жеља да се учествује у „данас“ и „сада“. Међутим, одсуство конкретног усмерења је очигледно: часопис је објављивао ђачку поезију, која је писана по угледу на дела познатих бугарских песника симболиста као што су Димчо Дебелџанов и Николај Лилијев. Часопису *Лебед* недостајале су провокативност, декларативност, оригиналност и експеримент, који су карактеристични за авангардне текстове и часописе. У програмском тексту уредници тврде да нису дорасли томе да „надмаше“ остале часописе; њихов примарни циљ био је да делају, а њихова „дужност“ – да учествују и допринесу новом времену:

„Али ми, млади ентузијастички идеалисти сматрамо да је неделатење криминално данас када су сви свесни умови усмерени на стваралаштво.“

Уредници сматрају да су оснивањем свога часописа *Лебед* начинили „први корак“ ка циљу: да, како кажу, допринесу бугарској култури. Дакле, њихова пажња уопште није била усмерена према ономе што се у то време, на међународном нивоу, догађало у уметности – култура и уметност занимали су их у националном оквиру. Тај „оквир“ током

првих деценија XX века углавном је подразумевао мало тога осим поетике симболизма. У програмском тексту пише и да, иако уредници „не располажу капиталом“, они верују да је њихова делатност корисна, иако можда није „огромна“. Скроман и неодважан тон, којим је најављено оснивање часописа, прожима и остатак програмског текста:

„Не гајимо илузије да ћемо исправити заблуде прошлости и да ћемо кренути новим путем – слаби смо за то – али желимо да, у складу са својим снагама, дамо свој скромни допринос храму родне уметности“.

Рубрика *Ревизија културе (Културен преглед)*, која током излагања часописа више пута мења свој назив<sup>48</sup> (*Критични бележки, Преглед*), открива у другом броју часописа *Лебед* каква је била рецепција првог броја. У већ утврђеном старозагорском школском часопису *Ученичко ехо*, који је, за иронију, рекламиран у првом броју *Лебеда*, објављен је чланак *Едно прехвалено списание* (Један прехваљен часопис), посвећен часопису *Лебед*. На овај напад одговорио је Н. Ч. – Николај Черњајев<sup>49</sup>, чије се име и псеудоним ту први пут појављују у функцији једног од уредника часописа. Черњајев је у тексту *Един литературен феномен* (Један књижевни феномен) одговорио у духу ларпурлартизма на критике колега из часописа *Одјек ученика (Ученичко ехо)*:

„Пред храмом уметности болесне амбиције треба да стану, окрњено честољубље да се утиша – зато што је то свето место! И они који су понели тешко бреме пророка треба да прођу кроз велике капије Ћутања.

Не треба скрнавити уметност!“

Черњајев даље пише да је С. Крстев, „чувени уредник *Одјека*“, „једног недаровитог часописа за ученике првих разреда гимназија“, посвађан са сарадницима часописа *Лебед* И. Тутевим и Ј. Просечниковим, те да користи странице свога часописа да се обрачуна са њима. Чланови редакције часописа *Лебед* изјављују да они немају ништа против критике – они би, заправо, „захвалили на озбиљној критици“, али изражавају „највеће жаљење“ што С. Крстев није уочио које су, заправо, „велике грешке у часопису“.

Из уредничке белешке у истом броју часописа сазнајемо на какве је „грешке“ Черњајев мислио. Он је открио све „недостатке“ омладинског часописа:

---

<sup>48</sup> Визуелни идентитет часописа такође се мењао из броја у број, онако како су се мењале штампарије. Први број прве године штампан је у Љасковцу (штампарија Надежда), а друга два у Горњој Орјаховици (штампарија П. х. Грогорев). Сви бројеви друге године часописа штампани су у Трнову (штампарија Е. п. Христов), а од треће године у Јамболу (Светлина). За часопис *Лебед* карактеристичне су различите насловне стране и фонтови, као и честе промене формата и броја страна. Током прве две године није било илустрација, већ само неколико вињета у декоративном стилу сецесије, које су се потом појављивале и у наредним бројевима. Прва два броја часописа *Лебед* имала су по 16 страница, а већ трећи број прве године имао је другачију насловну страну и само 7 страница. Нову насловну страну друге године часописа красио је препознатљиви фронт који је исписивао назив часописа у облику два лабуда. Први број друге године имао је 10 страница, а двоброј 2–3 – 12 страница. Од маја до новембра 1921. године објављено је три броја, а наредне године, од фебруара до јуна 1922, један број и један двоброј.

<sup>49</sup> Псеудоним новог уредника Николе Мавродинова (1904–1958), који је, након студирања у Белгији, постао значајан историчар уметности и археолог у Бугарској. Аутор је бројних студија о бугарској старој, средњовековној и новој уметности и архитектури.

„Редакција првог броја часописа *Лебед*, која се састојала од седам чланова са различитим схватањима о уметности, уредила је часопис тако да не може да се препозна његов лик. Он представља мешавину симболизма, романтизма, натурализма или пак сва три заједно или пак ништа од тога.“

Из белешке сазнајемо да је први број „доживео крах“. Уредници другог броја тврде да ће учинити све што могу да побољшају часопис и обећавају да ће се придржавати само „чисте уметности“. Међутим, скромни *Лебед* настављао је да излази још две године у истом духу аматерско-средњошколских књижевних покушаја, и да проблематизује, карактеристичну за то време, борбу између „старог“ и „новог“. Међу сарадницима часописа наведена су и имена Теодора Чакрмова, Ивана Тутева и Николе Мавродинова. У *Лебеду*, у којем је превасходно објављивана поезија која је подражавала симболистичке образце, ретко је било оригиналног, вредног или иновативног садржаја. Искорак у естетском смислу догодио се тек у првом броју треће године, у којем су објављене песме јамболских песника Теодора Чакрмова (*Viae Ductus*) и Теодора Драганова (*Агоднија*, *Реклама*) и манифест Јамболског круга *Неблагодарност*. Ти експресионистички стихови учинили су Чакрмова и Драганова јединим песницима и сарадницима часописа *Лебед* који су заиста напустили поетику симболизма.

На пролеће 1922. године, док је Кирил Крстев још био ученик завршног разреда у гимназији, добио је понуду, која је „извукла јамболску модернистичку групу“ из свакодневних окупљања у кружоцима и објављивања чланака у локалним новинама. Захваљујући тој понуди Јамболски круг је постао издавач „најавангарднијег часописа“ у Бугарској (Крстев 1988: 41). До оснивања часописа дошло је спонтаним сплетом околности. Николај Черњајев, ученик у Горњој Орјаховици и вршњак Крстева, одлазио је на студије у Белгију, те је стога предложио Крстеву да преузме уредништво књижевног часописа *Лебед*. Кирил Крстев је саставио тзв. уреднички комитет, у којем су, поред њега, учествовали песници Јамболског круга Теодор Драганов и Лео Коен.

Осим у својству уредника, Крстев се у првом броју треће године појављује и као аутор програмског текста часописа, аутор манифеста *Неблагодарност* и критичар. Први број часописа *Лебед* под новим уредништвом изашао је 27. септембра 1922. године. Према успоменама Крстева, Черњајев је Јамболском кругу био оставио „гомилу материјала за штампу, углавном стихова“ (1988: 43). Међутим, њихова „естетска мерила су се разликовала“, па су стога одбацили готово све што им је Черњајев послао. При томе су променили и изглед овог часописа „неугледно великог формата“ (Ibid., 43). Нови формат наликовао је „белој свесци“ од 16 страна, а Крстев је, у вези са тим, у својој књизи из 1988. године отворено писао о тежњи Јамболског круга да подражава визуелни идентитет часописа *Везни* Геа Милева (Ibid., 43).

Поезија Теодора Чакрмова и Теодора Драганова унела је естетску иновацију у песнички одељак првог броја треће године часописа *Лебед*. Теодор Чакрмов је аутор који је често писао поезију у прози, налик на Станислава Пшибишевског, који му је био књижевни узор. Обојица су стварали под утицајем Ничеових идеја, као и Драганов. Књига *Подмолите* (Подмоли), која је настала 1919. године, уочи формирања Јамболског круга, готово да подражава стил којим је написана књига *Тако је говорио Заратустра*. Чакрмов је ову књигу написао као мистичну „проповед“ о природи, у којој прокламује: „Вечна Лепота заувек“ (1919: 96). Ову идеју касније је ускладио са неким тенденцијама у оквиру авангарде, о чему сведочи предговор за збирку *Истерицини веери*. „Проповед“ Чакрмова

садржи еротске теме и мотиве, открива ауторово занимање за психологију и психоанализу („какъв дълбок смисъл има съня“ / како дубок смисао има сан), његову склоност ка индивидуализму („ужасно ме плаши призрака на безславна смърт“ / ужасно се плашим утваре неславне смрти) и нихилиму („не, те са мръсни: хората, Природата. Да, техния мизерен живот“ / не, они су прљави: људи, Природа. Да, њихов мизерни живот“).

На 9. и 10. страни последњег броја часописа *Лебед* објављена је експресионистичка песма Теодора Чакрмова *Viae ductus*. Једну годину раније овај песник је на јамболском Народном универзитету одржао „масовно посећено“ предавање „про домо суа“: *Експресионизъм – творчество и четци* (Експресионизам – стваралаштво и читање) (Кръстев 1988: 25).

Песма се састоји од осам строфа са распоном од три до тринаест стихова и нема јединствено регулисану структуру. Стихови су различите дужине: од маркираних стихова од по једне речи („проклетие“, „днес“, „напусто“, „тихо“) до стихова који се састоје од једанаест слогова. Чакрмов напушта риму у корист алитерације („О радостен час / на късно спасение / смъртен завой на моя път / смарагдни струи...“, *Лебед* 1922/1: 9–10). Песник остварује ритмичку организацију наглашавањем графичког облика песме, као и понављањем одређених стихова у различитим строфама („*viae ductus*“, „моя кръстна смърт“, „на късно спасение“). Како би приказао осећај дезоријентисаности лирског субјекта, Чакрмов често разбија синтаксичку целовитост реченице и песнички ритам опкорачењима („О радостен час / на късно спасение“; „приласкай ме под твоите скути / на късно спасение“, *Лебед* 1922/1: 9–10).

Вијадукт у песни Чакрмова је лиминално место, мост на „вековном“ и „вијугавом“ путу који води ка смрти. То је једна од тема које је Чакрмов најчешће обрађивао у својој поезији:

„Пролет е в душата, а незнаен враг впива лигави пръсти в дълбините, впива ги и с хрипкав бас кречи:

„Умри..., умри...“ (Чакърмов 1919: 27)

(Пролеће је у души, а непознат непријатељ зарива љигаве прсте дубоко, зарива их и промуклим басом урла: Умри..., умри...)

Вијадукт је окружен „домовином мртвих предела“ и „мрачним понором“, којим одјекују кораци лирског субјекта. Он на „свакој кривини“ тражи погледом хоризонт и „чаробне замке“ свог психичког мира.

Субјективност, једна од одлика експресионистичког стваралаштва, присутна је у песни *Viae ductus* од прве строфе. Лирски субјекат посматра свет издалека, те је оно што види исувише удаљено, магловито и нејасно. Измаглица указује на његово измењено стање свести, које ће кулминирати у наредним строфама. Атмосфера је готичка, мистична и мрачна, а тема је типично експресионистичка, карактеристична за јамболско песништво: психолошка димензија путовања душе у смрт, кроз таму, страх и бол.

У другој строфи лирски субјекат доживљава халуцинацију и пред њиме је призор срушеног замка. Чакрмов употребљава тај мотив и као симбол свог нарушеног психичког здравља. У халуцинацији лирски субјекат чује лоше предсказање о свом ноћном путовању и осећа да је његов дух проклет. За експресионистичког песника то је најстрашније „проклетство“, зато што се за њега дух (душа) налази у средишту свега – то је извор са којег црпи инспирацију за своје стваралаштво и живот. То је она лађа из стваралаштва

Теодора Драганова – „душа-пловило“, која повезује песника са космичким начелом и апсолутом.

Међутим, за разлику од Драганова, песничким стваралаштвом Чакрмова не доминира тема страха, већ тема бола, који је свеprisутан на човековом путу ка смрти. Бол лирског субјекта представљен је кроз персонификацију готских мотива као што је „мрачна провалија“, која га „дави“ и „прождире“ његову радост. Песничким сликама које приказују језиве долине испод вијадукта контрастира реминисценција и ламентација за оним што је било „некада“ и што се претворило у неостварен сан лирског субјекта. Он је стремио космосу, хармонији и хуманизму: „месечевим висинама и дивној песми свих светова“, али на крају је суочен са тиме да је тај сан „узалудан“:

„А тя ме дави – потиска секи ден. / Мрачна бездна погълна радостта / на моя жадуващ – погаснал блян, който стремеше лунни висини / и дивната песен на вси мирове... / Напусто.“

(А она ме дави – мучи сваки дан. / Мрачна провалија прождрала је радост / мог жедног – угашеног сна / који је стремио месечевим висинама / и дивној песми свих светова... / Узалуд.)

Морална криза је често обележје поезије Чакрмова, која је, како тврди истраживач Иван Сарандев, „у својој суштини потпуно одрицање света без позитивне алтернативе“ (2001: 208). Међутим, маркирани стих „Днес“ (Данас), којим почиње шеста строфа у песми *Viae ductus*, на прво место истиче љубав према животу и свету. У тој строфи испољена је потреба лирског субјекта за ослобађањем од напетости и излечењем, кроз „лековите потоке“, „осмех дријаде“ и „врели додир кротких очију“, кроз живот, инспирацију и стваралаштво.

У следећој строфи осећање наде ипак напушта лирски субјект, али он, упркос томе, осећа радост у „часу касног спасења“ и више се не плаши „смртне кривине на свом путу“, зато што све чему тежи јесу „заборав и мир“. У последњој строфи одјекује звоно и наступа „последњи час светле ноћи“. Прелазак лирског субјекта преко вијадукта за њега је „спасење“ – његов „вољни“ одлазак на други свет, у „крсну смрт“.

Чакрмов је, после гашења часописа *Crescendo*, постао уредник новина *Тунца*, у којима су чланови Јамболског круга, још од средњошколског периода, објављивали своје чланке, критике и рецензије. Крстев пише да је Чакрмов био „најоригиналнији писац“ међу њима. Описао га је као „анархоиндивидуалисту, ничеанца, мистичара и окултисту“, који је био „драстичан и непосредан, повремено разнежен“ (1988: 24–25). Међутим, од Крстева исто сазнајемо да је овај песник имао психичких проблема и да је провео одређено време у клиници за психијатријске болести. Губитак разума је једна од значајних тема у његовом стваралаштву:

„Но може би това е плод на болен мозък, а може би и трескаво бълнуване на спящи уста... не зная...“ (1919: 3)

(Али можда је то плод оболелог мозга, а можда је и грозничаво бунцање уснулих усана... не знам...)

Чакрмов је менталну болест и негативна осећања сублимирао у уметност, а идентичне идеје је могао да пронађе код свог узора Ничеа. Немачки филозоф заступао је став да негативна осећања не треба да се „потискују, а још мање да се истребе“, већ треба да се „сублимирају“ (Kaufmann 1989: 208). Он је сматрао да негативна осећања не треба да

се испољавају „према појединцима, нити да буду усмерена против живота или света“, већ да буду „мобилизована у служби живота и креативности“ (Ibid., 208). То је уједно порука целокупне поезије Драганова и Чакрмова.

Песма *Агония* Теодора Драганова обилује контрастима и секвенцама необичних песничких слика. Састоји се од шест дистиха са парном римом, који садрже све карактеристичне мотиве из експресионистичке поезије Драганова – ноћ, лудост, пловило, душа, смрт. Изразита субјективност („очите ми“, „не ме търси“, „под стъпките ми“), једно од карактеристичних обележја поезије Драганова, присутна је и у овој песми. Песма *Агония* изведена је готово у имажинистичкој поетици. Драганов је употребу глагола свео на минимум како би дао примат ређању и контрастирању гротескних песничких слика попут „През буря: от разтрошен праг на захарна степ / в очите ми се бият иглите на червен череп“ (Кроз олују: са разбијеног прага шећерне степе / у моје очи се забадају игле црвене лобање).

Драганов, уместо речи, на појединим местима поставља интерпункцијске знакове како би конвенционалну употребу песничког материјала свео на минимум<sup>50</sup>. Синтаксичка целовитост дискурса такође је компромитована: „И Лунният Бог, с зелени разкривени звезди, / в изтъпление – из простора: смях на луди реди“ (И бог Месеца, са зеленим искривљеним звездама, / у бунилу – кроз пространства: ређа смех лудих). Реченица Драганова постаје толико фрагментирана да делује конфузно у смислу конвенционалне употребе језика. На синтаксичком нивоу, у уметничком дискурсу Драганова, али и Чакрмова, веома су заступљени инверзија, елипса и неконвенционалан ред речи. Ти стваралачки поступци у песми *Агония* имају функцију одражавања буновног стања лирског субјекта у агонији.

На исте теме и мотиве надовезује се и *Реклама*, друга песма Теодора Драганова, која је објављена у првом броју треће године часописа *Лебед*. То је песма из циклуса *Халюцинирани полуноци* у збирци *Истерични веери*, у којој се појављује без назива. Песма се састоји од два катрена са укрштеном римом, али у ритмичкој организацији нема доследности.

Песму отвара призор „чађаве крви“ у сновиђењу лирског субјекта („сред кърравите сажди на лунатичен сън“ / у крвавој чађи месечарског сна). Лирски субјект је у сомнамбулном стању и у првој строфи чује плач који потиче из лиминалног простора. Друга строфа открива какав је то простор и ко плаче: „В моя сън – как викат там капки крѣв по мен / пред стъпките на писък, в Пилатова градина!“ (У мом сну – како капи крви јецају за мном / пред корацима вриска, у Пилатовом врту). Нејасан простор из ког се чује плач је Пилатов врт, а мотив крви је посебно значајан у овој песми и појављује се у обе строфе (чађава крв и капљице крви које оплакују песника). Крв у песми Теодора Драганова представља још једну од бројних алузија на Ничеово дело *Тако је говорио Заратустра*. То је била књига у вези са којом су припадници Јамболског круга

---

<sup>50</sup> Функција неконвенционалне употребе интерпункцијских знакова је да се истакне оно што је у поезији Драганова кључно и да се замени све оно што је сматрано редувантним – глагол „јесам/бити“, заменице и везнике. Овај стваралачки поступак је карактеристичан и за руски и за италијански футуризам, а у поезији Драганова појављује се највероватније под утицајем Маринетијеве књиге *Les mots en liberté futuristes* (1919).

организовали „константна семинарска читања“ и тумачења (1988: 36), а цитат на који Драганов упућује својом песмом налази се у глави *О читању и писању*:

„Од свега написаног волим само оно што је написано властитом крвљу. Пиши крвљу и сазнаћеш да је крв дух. (Ниће 2003: 35)“

Драганов се на уметнички начин поиграва са овим цитатом и са идејом да је крв есенција живота. Поетика експресионизма покушава да прикаже есенцију ствари и одбацује миметички третман појавне стварности. Зато Драганов алудира на то да писање мора да потиче изнутра, из „крви“, која је човекова есенција, тј. из унутрашњег стваралачког импулса. Оно што је написано треба да буде одраз песниковог аутентичног доживљаја света, а то је уједно једини начин на који се може изразити есенција живота у књижевности. Зато су мотив крви и тема стваралаштва код Драганова нераскидиво повезани са Ничеовом идејом да само дело које је написано „властитом крвљу“ може да поседује духовну вредност.

Друга строфа нам открива да сам Христос оплакује песника у Пилатовом врту: „Христос ме там оплаква, пред факлите смирен“ (Христос ме тамо оплакује, пред бакљама смеран). За експресионисте су уметност и религија биле категорије које се међусобно прожимају, у смислу да су обе подразумевале „предају унутрашњој, духовној енергији и преокупацију људском душом“ (Figura, German Expressionism 2011: 206). Упркос томе што су живели у време интелектуалног скептицизма и филозофског ниҳилизма, експресионистичке уметнике су привлачиле и вековне хришћанске теме и мотиви (Ibid., 206). У вези са тиме, осим плача, кроз „развејану шуму“ песниковог сна одјекује и „пригушено бледо“ питање: „Шта је истина?“ Драганов је, у склопу целокупне уметничке и животне концептуализације Јамболског круга, пронашао одговор на то питање у Ничеовој филозофској мисли. Према Ничеу истина је илузорна зато што произвољни интелект човека настоји да одржи заблуду о томе да је његово постојање од некаквог значаја за универзум, иако није. Почетком XX века страхоте ратова показале су човечанству да је рационални човек изгубио битку и да је вера у људски разум постала бесмислена и превазиђена.

У есеју *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* (О истини и лажима у изванморалном смислу) из 1873. године Ниче разматра дихотомију између рационалног човека и интуитивног човека (1954: 42–46). Немачки филозоф пише о томе да не постоји универзална објективна истина. Он критикује језик због немоћи да адекватно представи стварност и да изрази апсолутну истину. Стога Ниче даје примат интуитивном човеку, који је слободан зато што живи изван концепата које рационални човек сматра истином. У есеју Ниче је, на примеру грчке митологије, демонстрирао да је интуитивни човек извор креативности и да је управо та његова одлика омогућила настанак цивилизације. Те идеје пригрлили су песници експресионисти и авангардни уметници, који су тежили стварању новог света и новог човека, ослобођеног од свих дотадашњих вредности, традиција и конвенција. Експресионистичка поезија Милева, Чакрмова и Драганова имала је снажно утемељење у овим идејама. Уосталом, целокупан идентитет дионизијског човека-уметника, по којем је Јамболски круг био познат, потекао је из Ничеове филозофије и естетске револуције коју је спровела авангардна уметност.



У Ничеовој филозофској мисли проналазимо и упориште за бурна расположења и емотивна стања код јамболских песника експресиониста. Ниче пише о томе да је интуитивни човек веома подложен патњи и дубоким разочарањима, али да, са друге стране, рационални човек никада не може да искуси истинску радост као интуитивни човек. Зато су емоције у поезији Драганова и Чакрмова увек екстремне и варирају од плача до смеха, од безнађа до наде, од страха до неустрашивости, од бола до радости. За песнике Јамболског круга експресионистичка пројекција осећања оправдана је њиховом аутентичношћу, дакле, својеврсном „истинитошћу“.

Када Ниче пише о истини, он сматра да трагање за њом треба да потиче не из научног прогреса, који по сваку цену настоји да потврди своја открића у оквиру постојећих конвенција, већ из јединственог уметничког импулса који је својствен човеку. Истина је, како Ниче тврди исто што и:

„Покретна војска метафора, метонимија и антропоморфизама – укратко, збир људских релација које су реторички и песнички украшене, увећане, транспоноване, и које после дуготрајне употребе делују утврђено, канонизовано и обавезујуће за људе: истине су илузије о којима смо заборавили да су оно што јесу; метафоре које су потрошене и без чулне снаге; новчићи чији су отисци излизани и који сада важе само као метал, али не и као новац. (1954: 42–46)“

Питање „Шта је истина?“ у песми *Реклама* је, наравно, преузето из *Новог завета* и у непосредној је вези са Ничеовом критиком хришћанства. Драганов упућује на тренутак када Исуса Христа доводе пред Пилата да му суди. Исус тада каже Пилату: „Царство моје није од овога свијета“ (18: 36). Тај цитат у песми Драганова метафорички се односи на поетику експресионизма, у којој уметници одбацују стварност „овога света“ и дају примат интуитивном, есенцијалном, духовном, космичком и апсолуту. Цитат у последњем стиху песме *Реклама* налази се у *Јеванђељу по Јовану*:

„Тада му рече Пилат: Дакле, ти си цар? Исус одговори: Ти кажеш да сам ја цар. Ја сам за то рођен и за то сам дошао на свијет да свједочим истину. И сваки који је од истине слуша глас мој.

Рече му Пилат: Шта је истина? И ово рекавши, изиђе опет Јудејцима, и рече им: Ја ниједне кривице не налазим на њему. (18: 37-38)“

Ниче је 1895. године написао у књизи *Der Antichrist* да у *Новом завету* постоји само једна фигура која завређује поштовање, а то је Пилат. Његово питање „Шта је истина?“, према Ничеу, даје *Новом завету* једину вредност, а то је „његова критика, па чак и његово уништење“ (2004: 150). У потрази за предхришћанским симболом из грчке митологије, који би могао бити антитеза „Разапетом“, Ниче је пронашао Диониса, „симбол афирмације живота са свом његовом патњом и ужасом“ (Kaufmann 1989: 209). У *Јеванђељу по Јовану* постоји још једно место које је у вези са стваралаштвом Ничеа, поруком Драганова и животним и уметничким концептима Јамболског круга:

„А Исус изиђе напоље носећи трнови вијенац и пурпурну хаљину. И рече им Пилат: Ево човјека! (19: 5)“

У књизи *Ессе Ното*, која у свом наслову садржи горенаведени цитат, Ниче нуди слику новог филозофа „који није александријски академик, ни аполонијски мудрац, већ дионизијски тип. (Kaufmann 1989: 202)“. „Ево човека!“ за Ничеа значи исто што и „Ево

нове, другачије слике човечанства!“, у којој човек више није „ни светац ни богоугодан човек ни традиционалан мудрац, већ модерна верзија“ (Ibid., 204). Чланови Јамболског круга и њихов сарадник Гео Милев отелотворили су ову модерну верзију човека како својим уметничким стваралаштвом, тако и начином живота.

Програмски текст првог броја треће године, као и један од чланака у Критичком прегледу часописа откривају колики је углед и утицај имао Гео Милев, који је, као песник, уредник и аутор критичких и програмских текстова и манифеста, променио бугарску културу и уметност, а својим залагањем за нову уметност и живот у „данашњици“ привукао је и надахнуо „младе снаге“. Милев, његово стваралаштво, издаваштво и часописи били основни покретач модерних естетских тенденција у бугарској уметности, а његова целокупна делатност проузроковала је низ сродних и настављачких културно-уметничких појава. Три такве значајне појаве су настанак часописа *Лебед*, *Crescendo* и *Новис*. За разлику од часописа *Везни* Геа Милева, који је за бугарску културу и уметност био револуционаран и јединствен у сваком погледу, *Лебед* није развио свој препознатљив стил нити доследан визуелни идентитет. Његова кључна слабост било је одсуство уредничке политике, а у вези са тиме је и изостанак оригиналног стваралаштва. Недостајала му је јасна концептуализација, какву су имали часописи *Везни*, *Плањк* и *Новис*. Часопис *Лебед* је постао значајан за бугарску историју књижевности и уметности у тренутку када је његово уређивање преузео Јамболски круг. Дакле, основни значај часописа *Лебед* је у томе што је претходник часописа *Crescendo*.

Поред поезије Драганова и Чакрмова, и први чланак у новој рубрици *Критичен преглед* сведочи о томе да је експресионизам био уметнички правац који је у то време закупио пажњу неких припадника Јамболског круга. Није необично што је тај текст посвећен Геу Милеву, будући да је Јамболски круг по први пут добио платформу помоћу које је могао да јавно искаже своју подршку Милеву и одушевљење његовим стваралаштвом. Према мишљењу непознатог аутора П. Георгијева, поезија Милева је „низ одважних експеримената“, којима аутор постиже „Безлично Духовно кроз Осећање Ритма речи, којима је враћена Првобитна Стваралачка снага“. Егзалтиран похвални тон прожима и остатак овог текста: поезија Милева је „једна Мистерија сама по себи, један Проблем који је, по својој моћи, једнак Светском Проблему“. Георгијев пише да „нова Уметност“ Милева настаје мешањем „елемената: исувише различитих – понекад савршено неочекиваних“, а једини „елемент“ који је константа јесте „Ново“. Према мишљењу аутора, Гео Милев ствара један „апсолутни свет хармоније“ – „Победничку Игру са стварима и речима“.

У рубрици *Критичен преглед* у првом броју треће године постоји и чланак који у први план истиче какво стваралаштво није уметност. То је негативна рецензија Кирила Крстева за песничку збирку *Черни плањци* (Црни пламени, 1922). Аутор збирке је јамболски песник Љубомир Брутов (1894–1976), који је био у Савезу писаца и није био сарадник Јамболског круга.

Крстев користи ову рецензију да се на провокативан начин „обрачуна“ са симболистичком поезијом, клишеима и неинвентивним стваралачким поступцима. Он тврди да „глатке риме и прецизно брушена осећања“ нису сами по себи уметност и да је књига Брутова само још један доказ о томе шта „уметност није“. Аутор замера Брутову и његовим колегама из Савеза писаца недостатак подвига, стваралачке слободе и

аутентичности. То су, према мишљењу Крстева, „'песници' за које је потребно само знати које место заузимају у 'класификацији осећања'“, да би се, захваљујући претходном „одгонетању њихових придева“, могла „изградити читава њихова дела“. Зато Крстев подругљиво етикетира њихову поезију као „уметност придева“. Таква уметност, према мишљењу уредника, нема садржај, већ се ствара шаблонски, чиме се претвара у „уметност етикета“. Крстев убедљиво пише да таква уметност „не може никога преварити“.

На крају овог текста аутор поставља чак и питање о бесмислености писања рецензија: „Зашто уопште писати рецензију о књизи Љ. Брутова када сутра сваком његовом побратиму треба поновити исто то?“

У белешци уредника у првом броју треће године пише да „Књижевно-уметнички часопис *Лебед* почиње своју трећу годину са новом редакцијом и низом побољшања.“ Уреднички комитет најављује још и да ће од другог броја часопис имати 20 страна, као и да ће, због ограничених средстава, сваки други број садржати једнобојне или двобојне уметничке прилоге. Уредници позивају читаоце да се претплате на часопис, који се од тог тренутка штампао у штампарији *Светлина* у Јамболу. Из белешке сазнајемо да је цена новог *Лебеда* била 4 лева, а да је годишња претплата стајала 30 лева. У истој белешци најављен је и горепоменути садржај следећег броја.<sup>51</sup> Међутим, следећег броја часописа *Лебед* није било, а самим тим ни садржаја који је за њега најављен. Уместо тога је, према речима Крстева, наступио авангардни „јуриш“ Јамболског круга (Крстев 1988: 43).

Нови уредници су од следећег броја променили усмерење и назив часописа из „сентименталног“ и симболистичког *Лебед* у „динамичко-футуристичко име *Crescendo*“ (Крстев 1988: 43). Нови авангардни часопис и манифести Јамболског круга били су осмишљени са циљем да задају истоветан „шамар друштвеном укусу“, којим су руски футуристи десет година раније напали традицију. Они су се у истоименом манифесту прогласили за „лице нашег Времена“ и обелоданили „прљаве белеге 'здравог смисла' и 'доброг укуса'“ (*Поетика* 2013/7–9: 51–52), а Јамболски круг је своју улогу доживљавао на исти начин. Осим недвосмисленог раскида са традицијом симболистичког песништва и неоригиналним уметничким стваралаштвом, циљ Јамболског круга био је да јавности представе аутентично „лице времена“ и авангардну културу, у којој су живот и уметност једно. Из тог разлога основали су прво авангардно гласило у Бугарској, које је, осим њихових манифеста и поезије, садржало актуелне иностране уметничке и теоријске текстове о новој уметности – театру, циркусу, архитектури, поезији, сликарству, филму. Атрактивни и енигматични часопис *Crescendo* је, за разлику од осталих издања тога доба, био без подналова и садржаја који би читаоцу унапред открили идеје и намере Јамболског круга. Њихов часопис је морао да се разликује, да пробуди радозналост, а да привуче читаоца, да га продрма и испровоцира.

За разлику од часописа *Лебед*, који је био посвећен полемици између младих домаћих аутора и објављивању њихових дела, нови часопис Јамболског круга оријентише се превасходно према интернационалном садржају. Његови уредници више не посвећују

---

<sup>51</sup> Међу овим насловима су, највероватније, и одбачени материјали које је Николај Черњајев проследио Јамболском кругу: *Диаболичен разказ* (Л. Коен), *Нашата медицина* (Х. Стратев), *Јанус* (П. Георгиев), *Витрините* и *Изкуство и окултизам* (К. Крстев). Једино најављено дело које је објављено у новом часопису Јамболског круга је манифест-есеј *Витрините* Кирила Крстева.

пажњу локалним културно-уметничким дешавањима (ако се изузме рецензија Васила Петкова о Народном позоришту), зато што је њихова основна преокупација да, са остатком света, учествују у интернационалном авангардном „пројекту“. Након промене назива часописа из *Лебед* у *Crescendo*, Јамболски круг је престао да усмерава своју енергију на појединачно „обрачунавање“ са домаћом јавности и неоригиналним уметницима – то је учинила декларативност њихових манифеста.

Историчарка уметности Ирина Суботић написала је у чланку за бугарски часопис *Изкуство* да часопису Јамболског круга недостаје „јасно усмерење“, али да нема сумње у то да је избор аутора и дела који су се ту појавили „недвосмислен и симптоматичан“ (Суботич, *Изкуство* 1986/3: 7-14). Она сматра да оријентација часописа указује на „жив младалачки осећај за време, за модерно и актуелно“ и да се *Crescendo* залаже за „вредности које су тражиле своје утврђивање у целој Европи“ (Ibid., 7-14). Управо из тог разлога Суботић наводи и бугарске часописе *Пламък* и *Crescendo* када пише о томе да *Зенит* равноправно дели судбину осталих авангардних програмских часописа тога времена, а пре свега часописа у Источној и Средњој Европи, који су имали сходан дух и специфичну културну и политичку оријентацију, као што су *Ma*, *Disk*, *Blok*, *Devětsil*, *Contimporanul* и *Вець* (Ibid., 7-14).

*Crescendo* је осмишљен као платформа која је требало да обухвати све нове идеје и правце у уметности. Естетско усмерење и идеје које су биле представљене у часопису мењали су се из броја у број, што није неуобичајено за контекст авангардних часописа. У случају часописа Јамболског круга, та тенденција била је у вези са настојањем да се што пре представе новине у свим областима живота и уметности, али и у вези са тиме што су уредници и сарадници били средњошколци, па њихова интересовања и тежње ка слободној уметности нису били „догматски“ фиксирани на појединачне покрете и на њихову естетику. Чланови Јамболског круга били су отворени и позитивно настројени према свим новим тенденцијама у уметности и животу. У суштини, њих је више од самоопредељења и појединости везаних за конкретне покрете занимала синтеза нових тенденција у уметности, па су се стога фокусирали на естетске сличности између идеја и покрета. Тако су, у складу са флукутирајућим карактером авангарде, у часопису претежно футуристичког усмерења уочљиве везе са уметности и естетиком експресионизма, као што су ликовни радови Качулева и поезија Драганова. Посебно упечатљиво је то што је манифестом *Неблагодарност* Кирила Крстева, у последњем броју часописа *Лебед*, прокламован дадаизам, који је у двоброју 3–4 „утврђен“ на интернационалном нивоу – објављивањем сегмената уметничке и теоријске праксе представника циришког и берлинског дадаизма Тристана Царе и Курта Швитерса.

Веза назива часописа Јамболског круга са музиком, наравно, није случајна. Авангардни уметници су од краја прве деценије XX века иновирали и проширивали појам музике. Они су укинули њену дотадашњу дефиницију и презентацију. Укинули су и разлике у вредновању звука и шума. То је било време када се појавило велико интересовање за нове жанрове попут цеза, нове плесове попут шимија и регтајма, музичке експерименте са шумовима, симултаним репродуковањем музике на грамофонима и сл. У

таквом контексту није необично што су музика, а поготово експерименти са шумовима италијанских футуриста имали пресудан значај и за естетску свест Јамболског круга. О томе пише и Крстев у својим мемоарима (1988: 39–41). Члановима Јамболског круга су не само биле добро познате основе футуристичког манифеста бруитизма (*L'arte dei rumori*), који је сликар Луиђи Русоло написао 1913, а објавио 1916. године, већ се бука за њих, поред нове естетске категорије, претворила у својеврсни протест и средство за отворену борбу против буржоазне културе и њених вредности. О овоме сведоче како њихове „дионизијске свечаности“ и свирање музике шума на раштимованом клавиру „рукама и ногама“ у салону *White Hall*, тако и ноћна извођења Маринетијеве поеме *Занг тумб тумб* у центру Јамбола, која су скандализовала суграђане и изазивала „ужас и узнемиреност код буржоазије која је спавала на супротној обали реке“ (Крстев 1988: 39).

Када је Јамболски круг одбацио назив, препоручене материјале за штампу и симболистичко опредељење часописа *Лебед*, одбацио је уједно и његов визуелни идентитет. Од друге године насловну страну часописа *Лебед* украшавао је декоративни натпис у курзиву, који је формирао контуре једног великог и једног малог лабуда. Визуелни идентитет новог часописа обликовао је сликар Јамболског круга Мирчо Качулев<sup>52</sup> (Прилог 2). Качулев је осмислио оригинално типографско решење насловне стране часописа, које кореспондира са етимологијом музичког термина „crescendo” (crescere – „расти“, „повећавати се“). Експериментални фонт, којим је Качулев исписао динамични дијагонални назив *Crescendo*, приказује постепено увећавање ове речи слева надесно. Фонт Качулева је одражавао утицај естетике кубофутуризма, а распоред слова и облик који она стварају подсећа на мегафон којим Јамболски круг „проглашава“ авангардну иновацију. У горњем левом углу исписана је година (1922), а у доњем десном углу број часописа. Испод назива, са доње леве стране, налази се велика црна тачка, којом Јамболски круг метафорички „ставља тачку“<sup>53</sup> на све дотадашње тенденције у животу и уметности, али такође обележава нов почетак и долазак нових идеја које ће часопис заступати. Часопис *Crescendo* се таквим оригиналним решењем Качулева итекако истицао у односу на насловне стране других часописа тога времена. Називи тих часописа исписивани су центрирано и серифним фонтовима, који су били или симболистичко-сецесионистички заобљени и префињени, често у курзиву, као на пример, код часописа *Звено* и *Лебед*, или пак ригиднији и четвртастији као што су били *Везни*, *Хиперион*, а касније и *Пламък*.

Број 2 (де факто први број) часописа *Crescendo* изашао је 15. новембра 1922. године. У уредничком комитету дошло је до измене, па је, уместо Леа Коена, улогу једног од тројице уредника преузео изузетни сликар Иван Милев (1897–1927), рођак Геа Милева. Међутим, улога Ивана Милева у Јамболском кругу и њиховом часопису остала је енигматична, с обзиром на то да о њој не постоји ниједан забележен траг, осим што је потписан као један од уредника у двоброју 3–4. У часопису није објављена ниједна његова илустрација нити репродукција. Ликовни део часописа *Crescendo* састојао се само од две репродукције дела Мирча Качулева и једног футуристичког Маринетијевог портрета из

<sup>52</sup> Његовом животу и стваралаштву посветили смо се детаљно у глави *Јамболска ликовна уметност*.

<sup>53</sup> Израз са идентичним значењем постоји и у бугарском језику („слагам/турјам точка“): прекинути нешто, завршити нешто. Речник БАН: „обележавати крај, завршетак; прекинути“.

1914. године, чији је аутор руски уметник Николај Куљбин. Ни сам Крстев никада није дефинисао допринос Ивана Милева часопису *Crescendo*. Крстев је, као главни уредник, селектовао прозне и теоријске текстове и објављивао манифесте; Драганов је објављивао песме и уређивао песничку рубрику, која је садржала репрезентативну за естетска усмерења Јамболског круга поезију; остали чланови и сарадници Јамболског круга преводили су уметничке и теоријске текстове, преузете, пре свега, из часописа *Der Sturm*, *L'Esprit Nouveau* и *Вещь*, али, нажалост, није документовано како је и у којој мери уметник Иван Милев учествовао у свему томе.

Први број часописа *Crescendo* (бр. 2) био је енигматичан за бугарску јавност не само због тога што нема ни поднаслов ни садржај већ и зато што не открива никакве информације о уредницима. Још важније од тога је што тај број не садржи ни програмски чланак ни белешку уредника. Јамболски круг је на тај начин избегао да се њихов часопис одбаци као младалачки или „провинцијски“ часопис, без претходног читања. *Crescendo* је био иновативно дизајниран како би, између осталог, изазвао чуђење и радозналост код сумњичаве публике. Једини податак о часопису налази се на последњој страни: „штампарија *Светлина*, Јамбол, 15. новембар 1922.“

Имена уредника појављују се тек у двоброју 3–4, тј. у последњем броју часописа *Crescendo*. На првој страни последњег броја објављен је садржај часописа, а на његовој последњој страни налази се прва и једина реклама у овом часопису – за збирку Теодора Драганова: „Излезе от печат *ИСТЕРИЧНИ ВЕЕРИ* – прва книга стихове от Теодор ДРАГАНОВ. Издание на *CRESCENDO* – 10 лева.“ Први број часописа *Crescendo* (број 2) био је у формату свеске А5 (21 x 14,8 cm), по угледу на часопис *Везни*, а двоброј 3-4 изашао је у већем формату А4 (29,7 x 21 cm). Број 2 има укупно 20 страница, а двоброј 3-4 има 16 страница.

## Поезија у часопису *Crescendo*

Представници домаће поезије у часопису *Crescendo* су тројица уметника: коуредник Теодор Драганов, са укупно највише објављених песама, затим Лео Коен са песмом *Карнавал* у броју 2 и Петар Спасов са песмом *Delirium* у истом броју.

Песме Драганова *Туберкулоза (Fantasus)* и *Лотарија* (Лутрија), које се састоје од по три катрена са разноврсном полиметријом, отварају песнички одељак часописа и дају му експресионистички тон, у складу са поетиком коју аутор заступа у својим двома збиркама. За ове песме карактеристични су исти поступак и мотиви као у збиркама *Истериични веери* и *Гонг на безумието*. Понављање мотива углавном има функцију указивања на неуравнотежено психичко стање лирског субјекта: страх, мрак, смех, плач, пропадање, смрт и сл. Међутим, у песми *Туберкулоза (Fantasus)* акценат је на изазивању очуђења и шока, на својеврсном изневеравању очекивања публике кроз маштовите комбинације песничких слика:

„Обувките ми – и двете леви – чертаят леден кръг“  
(Моје ципеле – обе леве – оцртавају ледени круг)

У својим песмама Драганов не подилази тадашњим навикама читалаца, које су подстицале подражавалачку поезију у духу касног симболизма. Јамболски песник настоји да продрма, запањи и испровоцира читаоца уметничком формом, оштрим контрастима и неочекиваним асоцијацијама. Његово експресионистичко стваралаштво, иако у сржи није посебно револуционарно и експериментално, настоји да испуни циљеве часописа *Crescendo*, које је Крстев касније дефинисао као истицање Човека и Живота у први план (1988: 52).

Ирационални карактер поезије Драганова, у којој је акценат увек на открићима из области психоанализе, инспирисан је стваралаштвом Едгара Алана Поа. Поступак америчког аутора често се заснивао на приповедању из перспективе нервно растројених и ментално оболелих ликова, што је карактеристично и за „хистерични“ лирски субјекат у целокупној поезији Драганова. Веза са Поом посебно је очигледна у стиховима песме *Туберкулоза (Fantasus)*, који садрже популарне гротескне мотиве из прозе америчког писца:

„Над лампата пеперуда издъхва в лудешки смях; / кат пијан вампир – между стените – моят страх / е победил / часа на строгия спусък...“

(Над лампом издише лептир уз лудачки смех / као пијан вампир – између зидова – мој страх / победио је / час строгог обарача)

Са једне стране, на утицај Поа указује значајан мотив у песми *Туберкулоза (Fantasus)*: зазидавање – фасцинација идејом да човек може да буде сахрањен док је још жив. Амерички писац је користио варијације овог мотива у приповеткама *The Cask of Amontillado*, *The Tell-Tale Heart* и *The Black Cat*. Са друге стране, реч је о звучним халуцинацијама и њиховом утицају на психу лирског субјекта (употреба оноματοпеје, понављање звукова и мотива). Песма *Туберкулоза (Fantasus)* је само једна од песама Драганова, у којима лирски субјекат чује „лудачки смех“. Напетост и психичка растројеност ликова и код Поа и код Драганова воде до гротескних халуцинација. Обојица аутора често наглашавају психолошку димензију опажања звука (крици, звона, откуцаји срца, плач, смех и сл.).

У вези са тиме да звук, заправо, има пресудан значај у уметности убедљиво је говорио Робер Бресон у разговору са Жан-Лицом Годаром и Мишелом Делае, који је објављен 1968. године у часопису *Филмске свеске*. Суштина Бресонове тезе јесте да је „ухо креативније од ока“, тј. „око је лењо, док ухо, насупрот томе, измишља“ (4/1968: 222). Он сматра да је ухо „пажљивије“ и да је слух „дубље чуло, које се много више присећа“ (Ibid., 222). То се може применити на контекст експресионистичке поезије Драганова. Напетост у његовим стиховима потиче из идеје да је ухо „ принуђено“ да „ишчекује“ и „страхује“, да се „присећа“ непријатних или застрашујућих успомена, да „допуњује“ све оно што није експлицитно и што се не придржава уобичајене логике ствари. Ухо читаоца, које поима песничке слике путем оноματοпеја и мотива који семантички кореспондирају са звуковима, постаје синонимно машти (отуд назив *Fantasus*). Идеја коју је Драганов настојао да оствари овим поступком јесте да сваки читалац, на основу онога што је његово ухо репродуковало у машти, има слободу да ступи у контакт са књижевним делом на јединствен и непоновљив начин. Ухо, заправо, „оставља

слободу гледаоцу“ (Bresson 1968: 222). У складу са тим, значај технички несавршених и логички некохерентних песама Драганова јесте и у томе што су оне читаоцу остављале „слободу“ да их „довршава“ и „боји“ сопственим идејама и поимањима тескобе, страха и изолације. Управо због тога што је ухо „маштовитије“ од ока, песничке слике Драганова заснивају се мање на визуелном, а више на аудиторном, психолошком, мистериозном и језивом.

*Лотария*, друга песма Драганова у броју 2, не доноси новину у односу на поезију коју је објавио у збиркама *Истерици веери* и *Гонг на безумието*. Аутор обрађује своју најрепрезентативнију тему: ноћни страх лирског субјекта и језиво привиђење, исказано употребом мотива из природе (мрак, киша, птице, вихор).

„Привечер забий ли сетни лъчи в тишината, / аз виждам – посред зеления мрак на страха – / като лъч, заплетен в ритуала на тъмнината / един принц да гони терапевтите на греха.“  
(Када вече у тишину зарије последње зраке / ја видим – у зеленом мраку страха – / као зрак уплетен у ритуал таме / како принца јури терапевте греха)

Лирски субјекат у песми је „извучен“ на лутрији принца таме. Ђаво је украо лађу лирског субјекта, који узалуд покушава да је поврати. Већ смо указали на то да је лађа један од најзначајнијих мотива у поезији Драганова. У контексту његовог стваралаштва пловило је једино средство које може омогућити изгнанство лирском субјекту до „далеких лагуна“ слободе, мира и креативности.

Мотиви лађе, ђавола и сна и теме изгнанства, унутрашње борбе, психичке болести и смрти појављују се и обрађују се на исти начин у песми *Valse melancholique* из збирке *Гонг на безумието*, која је објављена на 6. страни у наредном броју часописа *Crescendo* (3–4):

„Моите ладии се връщат с петна / от сън, убийства и позор – / и следите на безприютните платна по черните води люлеят онемелия бес на / загубената девета нощ.“  
(Моје лађе враћају се са мрљама / од сна, убистава и срамоте – / и трагови једара без заклона у црној води љуљају занемели бес / изгубљене девете ноћи)  
„и аз напушам без да помня / през пустинните отблесъци на своята жажда / веслата / на своя изгорен сън“  
(и ја напуштам и не памтим / кроз пустињске одблеске своје жеђи / весла / свог изгорелог сна)

На 5. страни у двоброју 3–4 објављена је још једна песма Драганова која припада збирци *Истерици веери*. Његова књига се у том броју рекламира као издање *Crescendo*-а, а наслов песме *Погребение* (Сахрана) најављује и мрачни тон јединог књижевног издања часописа *Crescendo*. Песма не прати никакву рационалну или кохерентну линију, у њој аутор инсистира на сликовитости песничког израза:

„И пляска на ношта от черно стъкло / люлееше – в плач – рѣката на Ваал“  
(и распршена ноћ од црног стакла / љуљала је – кроз плач – руку Баала)



И овде, као и у песмама *Лотария* и *Valse melancholique* акценат је на измењеном стању свести лирског субјекта и његовој борби са метафоричким ђаволом, демонима и утварама у халуцинацијама („ужас на видение в сњя за сатана“ / ужас сновиђења о сотони). Драганов изгнанство представља као победу, иако у његовој поезији мотив изгнанства, осим стваралачке слободе, често подразумева или губитак разума или смрт. То одражавају не само песме којима је учествовао у часопису *Crescendo* већ и обе његове збирке.

У суштини, број 2 и двоброј 3-4 часописа *Crescendo* представили су све кључне теме и мотиве који су преокупирани младог „парадоксалног визионара“ Теодора Драганова (Крџев 1988: 43). Он је стварао са „минималном сентименталношћу“, „необичним и неочекиваним имажинизмом и асоцијативношћу“, али, Крџев правилно примећује, није успео да досегне „потпуно савладавање и убедљивост песничке структуре“ (Ibid., 27–28).

Лео Коен (1903–1958), један од потписника *Манифеста Друштва за борбу против песника*, био је јамболски песник, критичар и новинар. После незавршених студија педагогије вратио се из Софије у Јамбол, где је радио као учитељ у јеврејској школи. Коен је био уредник јамболских новина *Тракиец*, као и сарадник у новинама и часописима *Литературен глас*, *Бургаски фар*, *Тунджа* и др. Кирил Крџев је о Коену написао да је био „технички најбољи версификатор међу јамболским песницима“ (1988: 28). Лео Коен је, како сазнајемо од Крџева, био нескромно свестан свог талента, пошто је наводно објавио провокативан „конкурс“, на којем жели да уручи награду од 5000 лева онемо ко у његовој поезији успе да открије „један погрешан песнички поступак“ (1988: 28).

Коенова песма *Карнавал* у броју 2 часописа *Crescendo* састоји се од четири катрена са обгрљеном римом. Избор обгрљене риме кореспондира са чулним надражајима које производи метафорички карневал, и са ефектом опијености – магловитог, нејасног стања свести, услед убрзаног и симултаног поимања различитих сензација. Свака строфа ствара динамички ефекат кружног кретања, попут вртешке на карневалу. У песми Коен, у духу поетике експресионизма, обрађује исте теме и мотиве као и Драганов и Чакрмов (ноћ, сан, смех, страх и сл.). Међутим, Коен то чини на суптилнији начин – песничке слике у његовој поезији нису подједнако гротескне и психолошке као код Драганова нити мрачне и нихилистичке као код Чакрмова. У поезији Леа Коена не појављују се сене, утваре, демони и митска створења – за њега је важнији сам наговештај страха, него потреба да том страху да форму. Код Коена су песничке слике доста динамичније – једна смењује другу, претапа се са њом, прелива се у њу, уз градацију која почиње у првој и кулминира у четвртој строфи.

Песник инсистира на синтези и симултаности чулних надражаја: његов лирски субјекат чује празничне говоре и смех, који прерастају у какофонични крешендо – тутањ, звоњаву, звук кастањета, музику; он осећа додир, кретање ваздуха, мирис „океана парфема“ и види смењивање светлости и боја. У ковитлацу динамичних симултаних сензација лирски субјекат се сједињује са космосом. Коен је досегао ту космичко-метафизичку димензију путем експресионистичког контраста између неба и земље. Космос „горе“ рефлектује „какофонију“ „доле“ на земљи: „звездани бокал свира сребрне тапете“, док на ноћном карневалу „гутњају кастањете“. Идејом да космос треба да одражава попут огледала оно што је земаљско Коен је стигао до питања универзалности.

Песник настоји да укаже на то да је све једно: све што је изван лирског субјекта исто је као и оно што је у њему, све кореспондира једно са другим, све је синтеза материјалног и апстрактног (духовног).

Време у Коеновој песми је сумрак – „плаво предвече“. Лирски субјекат, у хипноидном, полусненом стању, посматра ноћни карневал кроз „стобојну маглу“. Промењено стање свести у песми Коена, као и код Драганова, имплицира недостатак контроле свесног ума, што потпирује страх лирског субјекта. У Коеновој песми је свеприсутна опасност да ће доћи до неочекиваног прелаза из једне крајности у другу и да ће се свечана и пријатна осећања претопити у узнемирујуће догађаје и психолошка стања. Празнична атмосфера карневала ствара контрадикторан однос са упливом језивих елемената из подсвести, а тај контраст је у функцији експресионистичке пројекције. Поигравање са крајностима и психолошким стањима лирског субјекта подиже низ питања о томе шта је у јава, а шта сан, шта је свесно, а шта несвесно, шта је истина, а шта сновиђење, да ли је то карневал или сахрана, да ли је то прослава живота или обележавање смрти:

„Преплитат се рџе за збогом / посред парфјомен океан“  
(Преплићу се руке за збогом / усред океана од парфема)  
„И модри ветрила пиљеат / смехът на ласкави жени“  
(И модре лепезе распршују / смех ласкавих жена)  
„И тџтне звџн от кастанети / на нечий кџсен карнавал“  
(И тутња звоњава кастањета / на нечијем касном карневалу)

Да се све у песми одвија унутар пројекције лирског субјекта сведочи друга строфа, у којој светлост „ватре у срцу“ лирског субјекта контрастира са плаветнилом сумрака. Коен се постарао да остане нејасно да ли је посреди успомена лирског субјекта или плод његове маште: да ли се он присећа „преплитања руку“, „океана од парфема“, карневалских светала, звукова и боја или их измишља, сања, халуцинира. У ту сврху песник је употребио и мотив лепезе, који се појављује и у поезији Драганова. Функција тог мотива у овој песми је да „распрши“ сновиђења и страх лирског субјекта. Метафорички значај лепезе је у томе што симболизује танку и суптилну „границу“ између психичких стања, али и непостојаност успомена, тј. идеју о томе да „модре лепезе“ могу „развејати“ фрагменте прошлости. Стихови „модре лепезе распршују / смех ласкавих жена“ кореспондирају са начином на који Гео Милев третира сећање у импресији *Ужас огњеног бича*:

„Није страх – нешто дубље је од страха. [...] Ти осећаш да си сам, да си отуђен, да не можеш и не треба да се сећаш ничега; ни старих својих мисли, ни некадашњих осмеха далеких жена, ни књига које си читао...“ (Милев 2007: 152–153)

Плава боја сумрака и модра лепеза, руке које се „преплићу за збогом“ и „нечији касни карневал“ симболизују смрт, опраштање и заборав, али истовремено функционишу као ознака метафоричког раскида са прошлошћу – исти на који наилазимо код Милева у збирци *Жестокият прџстен*, у песми *ГЛАВАТА МИ – кџрвав фенер с разтрошени стџкла*: „Аз умирам под кота 506 / и възкрџсвам в Берлин и Париж. / Няма век, няма час – има Днес!“ (Ја умирам испод коте 506 / и васкрсавам у Берлину и Паризу. / Не постоји век,

не постоји час – постоји Данас!). Оптимизам и вера у „Данас“ код Коена су метафизички сублимирани кроз спајање материјалног света са нематеријалним, јединство са космосом и бескрајем (апсолутом) – кроз уметничко стваралаштво које тријумфује над смрћу.

У броју 2 часописа *Crescendo* објављена је и песма *Delirium* енигматичног аутора Петра Спасова, сарадника и преводиоца у часопису. Та песма заузима целу 14. страну тог броја. Састоји од пет строфа са распоном од 8 до 25 стихова и написана је у слободном стиху. За разлику од стиха Теодора Драганова, који се често састоји од двадесетак речи, стих Спасова је кратак – углавном није дужи од две или три речи. Спасов се приближава поетици имажинизма и на неколико места у песми емфаза је на само једној речи-стиху, чија је функција да маркира кључне песничке слике и укаже на психичко стање лирског субјекта: „бръмчи”, „гробари”, „чакат“ (брунда, гробари, чекају) и сл.

Теме и мотиви код Спасова су експресионистички, као и код Драганова и Коена. Међутим, графички лик песме *Delirium* доноси промену у односу на остале песме бугарских аутора у часопису *Crescendo*. Споменули смо да су Драганов и Милев истицали великим словима први стих својих песама, поготово оних којима нису давали наслов. Спасов, за разлику од њих, велика слова употребљава унутар својих строфа, са намером да истакне кључна места у песми и повеже идеје које га преокупирају: СМЕХ, ЖИВА ДУША, ДАН, БОЖАНСТВО, СУНЦЕ, ЈА. Песник користи контрасте и оксимороне како би указао на нагле промене расположења лирског субјекта у делиријуму, чији смех нагло прераста у страх, као код Драганова. Међутим, увећане речи и њихова позитивна конотација указују на то да кључни мотиви у песми истичу у први план оптимизам и веру у нов почетак, што је значајно у контексту послератне авангарде.

У првим два строфа доминира атмосфера мрачних и језивих визија, које је проузроковао делиријум лирског субјекта („Страхотен вой изпљва / Всички ноци“ – Страшни крици испуњавају / Све ноћи).

У првој и четвртој строфи песник је алитерацијом слова Р, које се појављује и у наслову, појачао утисак делиријума лирског субјекта:

„Трещи и се мъкне / Бръмчи / Червената талига, / И вбесените кранти / Провиват гърбове / Под ритъма / На черните камшици. / Прелитат бръмбари / Гробари.“

(Треште и вуку се / Брундају / Црвене талиге, / И побеснела кљусад / Извијају леђа / Под ритмом / Црних бичева. / Прелећу бумбари / Гробари)

„В бездушните грамади / Съзидани от мрамор / От мрамор и гранит“

(У бездушним громадама / Грађеним од мермера / Од мермера и гранита)

У песми *Delirium* лирски субјект види утваре, сенке и осмехе демона, који се „криве у гримасе“: „Безумните трапези / На дневните призрази / На всички, / Всички светли сенки“ (Избезумљене трпезе / Дневних сабласти / Свих / Свих светлих сенки). Спасов је кулминацију исцрпљености и узнемирености лирског субјекта изразио још у првој строфи стиховима:

„О, дайте ми почивка! / О, дайте ми отмора! / Да започна пак отново, / загивам инак.“

(О, дајте ми одмор! / О, дајте ми предах! / Да још једном почнем испочетка, / иначе гинем.)

У послератном контексту човек и уметност жуде за новим почетком, који ће сублимирати призоре смрти и „пакла“ („обливеденог крвљу“ и „обавијеног пламеном“ у песми Спасова) у нове идеје које могу „тргнути“ и „спасити“ траумирано човечанство у делиријуму. Зато Спасов у својој песми инсистира на социјалном оптимизму и на томе да чак ни смрт није страшна ако на крају доноси победу великих идеја („Червени флагове / Плющят победоносно / Под моята катафалка“ – Црвене заставе / Пљуште победоносно / Под мојим мртвачким колима). Уметник, као носилац цивилизације, у таквом контексту добија метафоричку улогу Прометеја, заштитника уметности и науке. Он се не мири са успостављеним поретком, тј. вољом богова, већ краде од њих ватру (инспирацију или ентузијазам о којем је писао Берtrand Расел, уп. Russel 2004: 41-42) и даје је човечанству у име напретка. Спасов указује на аналогију са старогрчким митом у стиховима друге строфе:

„Огромни раци / Протягат страшни щипки / И дърпат къс по къс / от ЖИВАТА ДУША“  
(Огромни ракови / Протежу страшна клешта / И чупају ЖИВУ ДУШУ / комад по комад)

Исто као што су богови казнили Прометеја и послали орла да му сваки дан кљуца јетру (Стари Грци су јетру сматрали органом који садржи емоције), тако је и интуитивни уметник „осуђен“ на „живу душу“, која се дубоко саживљава са патњом у свету и сублимира је у уметности. „Жива душа“ песника, у име општих идеала човечанства, даје један „комад“ себе за сваку песму коју ствара. Међутим, исто као што је Прометеј сваке ноћи успевао да регенерише своју јетру, тако се и инспирација песника бесконачно обнавља. И Прометејева и уметникова „казна“ претворила се, у ствари, у бескрајни циклус уништења и обнављања. Уметник пркоси смрти управо бесмртношћу своје „живе душе“, те смрт у њему више не може да проузрокује страх.

У име бесконачног обнављања, Спасов у другој строфи одважно најављује „ДАН“, који наступа у трећој строфи. Трећа и четврта строфа представљају контраст у односу на претходне две, који функционише на релацији дан – ноћ, светлост – сенка, живот – смрт, зрак – мрак. Песник је трећу и четврту строфу посветио ентузијазму у раселовском смислу – „да је бог ушао у поклоника, који верује да је и сам постао бог“ (2004: 41-42). Уметник-бог у песми *Delirium* поново проналази извор инспирације у ритуалу интоксикације (као на дионизијским свечаностима Јамболског круга) и непрестано га обнавља, мењајући своје стање свести. У склопу тог ритуала уметници заборављају на своју смртност и претварају се у богове који желе да попију „последњи осмех Сунца“:

„Що искат / В безумен празник / На бяла светлина / Да къпят си очите, / Да дишат светлите лъчи / На свойта майка, / Единна и безкрайна, / НА СЛЪНЦЕТО. // Що искат да изпият / Последната усмивка / НА СЛЪНЦЕТО.“

(Који желе да / У лудом празнику / Беле светлости / Окупају своје очи, / Да дишу светле зраке / Своје мајке / Јединствене и бескрајне / - СУНЦА. // Који желе да попију / Последњи осмех / СУНЦА.)

У четвртој строфи наступа крај ритуала. „Уметници-богови“ враћају се у стварност и поново постају свесни своје смртности: њихови „хладни домови“ окићени су златом, „С блестящи камъни / И къпани в нощта / На жълтата пустиня“ (Драгим камењем / Окупаним у ноћи / Жуте пустиње). И у овој строфи се појављује контраст између живота и смрти,

бесконачности и пролазности, светлости и мрака: „хладни домови“ од „мермера и гранита“ алудирају на гробнице и маузолеје, док бескрај „жуте пустиње“ и светлост „драгог камења“ на земљи одражавају звездано небо изнад. Спасов имплицира да је уметник спона између небеског и земаљског, између вечне „живе душе“ и пролазности и смрти. На крају четврте строфе „жива душа“ уметника се, у духу експресионизма, слива са универзалним и космичким начелом (заслепљујућом светлости Сунца).

Спасов на неколико места у песми вешто користи алитерацију, анафору, епифору и анадиплозу, како би не само указао на непрестани циклус обнављања и уништења већ и појачао ефекат дезоријентације у времену, простору и у селфу: неповезаност мисли и говора и непоузданост успомена, проузроковани делиријумом лирског субјекта.

- „Неведомите БОЖЕСТВА / Проклели си живота / Проклели си срцата / Проклели си душе / Проклели се сами“  
(Тајанствена БОЖАНСТВА / Проклела свој живот / Проклела своја срца / Проклели своје душе / Проклели сами себе)
- „И черни завеси / Се леко раздират / Надничат звездите / И плачат, и плачат / И плачат / Над мене / За МЕН“  
(И црне завесе / Благо се раздиру / Вире звезде / И плачу, и плачу / И плачу / Због мене / За МЕНЕ)

Последњи цитат је уједно и последња строфа ове песме. Она је одвојена у односу на претходне четири и представља ауторефлексију Спасова, тј. својеврсни епитаф који уметник пише сам себи, свестан своје пролазности. Звезде трепере и плачу за уметником-богом који је бојемски попио „последњи осмех Сунца“.

Ово је уједно последња песма локалних песничких снага. Остале песме, које су објављене у часопису *Crescendo*, написали су превасходно немачки аутори (осим Ф. Т. Маринетија и Б. Переа), који су, преко Милева, највише утицали на идеје и стваралаштво Јамболског круга.

За двоброј 3–4 Гео Милев је наменио ауторске преводе двеју љубавних песама немачког експресионисте Августа Штрама, једног од главних сарадника Херварта Валдена у часопису *Der Sturm*. Јамболски круг их је објавио на страни 5. Прва песма *Изневера (Untreu)* објављена је први пут 1914. године, у 6. броју часописа *Der Sturm*. Друга песма *Срећа (Begegnung)* објављена је исте године у двоброју 15-16 Валденовог часописа.

Централне теме у поезији Штрама, једног од оних песника који су формирали идентитет Валденовог часописа, јесу субјективан однос према сексуалној привлачности, рату, као и постојању (Jones 1977: 258). У обема песмама које је Гео Милев превео за *Crescendo* Штрам спаја космичко са еротичким да би створио идеју о безвремености, тј. утисак сливања простора и времена услед љубавне егзалтације лирског субјекта.

Оно што је за Геа Милева и Јамболски круг било привлачно и иновативно у поезији немачког песника јесте његово свођење уметничког материјала на минимум, чиме је дошао до кратке форме и експерименталног стиха. Штрамова експресионистичка поетика *Wortkunst* (уметност речи) заснивала се на минимуму језичких средстава, што је

омогућавало да „осећај екстазе замени граматичку структуру“ и довело до „паратаксичких конструкција и низова речи“ (McBride 2007: 249-272). Показали смо да је већина песника око часописа *Crescendo* била под утицајем овог и сродних стваралачких принципа. Милев је у препеву са немачког језика задржао срж Штрамовог песничког експеримента и успео је да га примени на аналоган начин у бугарском језику. У песми *Изневера* има 12 стихова, а у песми *Срећа* 9. Обе Штрамове песме садрже маркиране стихове од само једне речи. Тај „заштитни знак“ Штрамове минималистичке поезије, која се ослања на асоцијативности речи, највише је утицао на уреднике и сараднике часописа *Crescendo* (на Милева, Драганова, Коена и Спасова). Штрама је до стиха од једне речи довела потпуна дисторзија граматике и синтаксе. Свођење језичких конвенција на минимум има функцију наглашавања експресионистичке субјективности и потребе за непосреднијим изазивањем асоцијација, при чему аутор остварује ирегуларан песнички ритам. На пример, стих-везник „и“ у песми *Изневера* разбија песнички ритам да би у прави план истакао унутрашњи конфликт лирског субјекта и повезао га са метафоричким призором „умирања“ љубави и концептом симултаности простора и времена. На сличан начин, заменица „ти“, као засебан стих, има емфатичку функцију у песми *Срећа* („Ти / Възвиваш / Навън“). Аутор је на тај начин учинио идеју о напуштености лирског субјекта још драматичнијом и универзалнијом.

Поред минимума језичких средстава и укидања традиционалне метрике, на поезију Геа Милева и Јамболског круга сигурно је утицало и то што Штрам употребљава неологизме, неочекиване контрасте, ономатопеју и оксимороне како би изразио контрадикторност психичких стања лирског субјекта. На пример, у песми *Изневера* осмех вољене „плаче“, а „жаркопрегризене усне се леде“ („Усмивката ти плаче в мойта грѣд / Жаркопрехапаните устни леденеят“).

У обема Штрамовим песмама доминира и поступак експресионистичког персонификовања природе и апстрактних појава. Овај уметнички поступак појављује се и у готово свакој песми Теодора Драганова. Код Штрама, у песми *Изневера*, поглед „сахрањује“, а заборав „жури“ да „уклеше речи на гробу“ („Твоя взор погребва и бърза чукайки думи на гроба / Забрава“). Контраст тескоби коју осећа лирски субјекат представља песничка слика лепршаве одеће, која „флертује“ са њим и привлачи га („Флиртува твойта дреха / Разлюляна / Натам съм!“). У песми *Срећа* поглед „умире“, а „ветар се игра бледим тракама“ („Вятърът / Играе с / Бледни ленти“). Покрет „бледих трака“ аналоган је лаганом покрету вољене особе, а симултаност тих надражаја „споља“, који се поимају чулима, и емоционалног и интуитивног света „изнутра“ доводе лирски субјект до спознаје о космичком прожимању ствари и сливању простора и времена: „Простора обгръща го време!“ Индивидуалност и универзалност појављују се као основне идеје које прожимају ове песме, и кулминирају потпуним спајањем „ја“ са апсолутом, што је карактеристично за космичко-метафизичку фазу експресионизма, којој се може приписати и већина стихова јамболских песника.

Однос Јамболског круга према дадаизму, са једне стране, формиран је под утицајем Хилзенбекових дадаистичких манифеста, а са друге концептуализацијом уметничке теорије и праксе Курта Швитерса. Из преписке између Геа Милева и Кирила Крстева сазнали смо да је Јамболски круг преузео Швитерсову песму *An Anna Blume* из часописа

*Der Sturm* и да је расправа око ауторских права изазвала „захлађење односа“ са Милевим. Поднаслов *Пръв текст на стих. На „Анна Цвете“* у преводу Петра Спасова сведочи о томе да је у часопису *Crescendo* објављена прва од многобројних верзија Швитерсове песме. У двоброју 3-4 часописа Јамболског круга мерц љубавна песма *Цветето Анна* дели пету страницу са експресионистичком поезијом Августа Штрама и Теодора Драганова.

Занимљиво у вези са тиме што је Јамболски круг објавио песме Штурмових уметника на истој страни јесте то што је Швитерс у *An Anna Blume* на више начина пародирао Штрамову лирику (уп. Jones 1977/4: 257–269; McBride 2007/2: 249–272). То је, на првом месту, уочљиво у чињеници да се аутор руга лирској традицији Запада која „слави еротски доживљај као екстатичан тренутак субверзивне неспутаности, тако што га ублажава кроз сентиментални дискурс, не би ли га на крају учинила морално прихватљивим“ (McBride 2007/2: 249–272). Штрамово стваралаштво, у том смислу, пародирају сентименталност и егзалтација првог Швитерсовог стиха: „*O da Geliebte meiner siebenundzwanzig Sinne, ich liebe dir!*“ („О ти любима на моите 27 чувства“). Стихови са заменицама „*Ich liebe dir*“ и „*du deiner dich dir*“ такође упућују на стилска обележја Штрамове поезије, с тим што Швитерс употребљава различите облике личне заменице да би представио више различитих аспеката вољене особе. На крају тог низа Швитерс „скептично“ додаје и заменицу „*Wir?*“, која досетљиво, на метапоетском нивоу, преиспитује потребу за таквим стилем писања.

Швитерс је написао, превео и препевао неколико верзија ове песме, која је у то време била веома популарна и контроверзна. Он је 1919. године почео да користи назив *мерц* (*merz*, од *Commerzbank*) за своја остварења у разним областима уметности, а у ХанOVERу је од 1923. до 1932. године издавао истоимени уметнички часопис. Песму *An Anna Blume*, која се први пут појавила 1919. године у истоименој Швитерсовој уметничкој књизи, означио је као *мерц песму бр. 1* (*Merzgedicht 1*). На корицама, које је сам илустровао, исписао је великим словима реч *DADA*, али је за себе говорио да припада мерцу, а не дадаизму. Швитерс је почетком двадесетих година постао најзначајнији уметник у кругу око часописа *Der Sturm* и сарађивао је и са берлинским и са циришким дадаистима. Овај уметник, међутим, није био у добрим односима неким берлинским дадаистима, о чему сведочи увод који је Рихарда Хилзенбека написао за *Алманах Дада* из 1920. године. Иако Хилзенбек признаје да се „схватања даде међу самим дадаистима веома разликују“, он не пропушта прилику да прогласи оно што дада није: „Дада суштински и категорично одбацује дела као што је фамозна *Anna Blume* г. Курта Швитерса“. Швитерс се, наводно, није много обазирао на негативне критике, али је волео да извргне руглу њихову претенциозност и несувислост. То је чинио тако што је одговарао на креативне и шалтиве начине – од игре речима до монтаже појединих увреда из негативних критика у своја ликовна дела.

Швитерсова љубавна песма почиње идејом да човекових „конвенционалних“ пет чула не могу да појме све оно што Ана јесте („*Oh Du, Geliebte meiner 27 Sinne, ich liebe Dir!*“). Песничком субјекту је потребно 27 чула да би осетио, разумео и изразио комплексност и целокупност њеног идентитета. У истом и у наредном стиху („*Du, Deiner, Dich Dir, ich Dir, Du mir, ---- wir?*“) Швитерс у потпуности напушта граматички систем и указује на то да поезија може постојати потпуно независно од језичких конвенција, облика

речи и синтаксичких веза између њих. У првом броју часописа *Merz*, 1923. године, овако је дефинисао језички материјал у поезији:

„Материјал поезије су слова, слогови, речи, реченице, пасуси. Речи и реченице у поезији нису ништа друго до делова. Њихов однос један са другим не прати норму свакодневног говора, чија је сврха другачија: да изрази нешто. У поезији речи су истргнуте из њиховог старог контекста, деформисане и постављене у нов уметнички контекст; оне постају форма–делови поезије, ништа друго.“

У следећем стиху („Das gehört beiläufig nicht hierher!“) аутор изражава свој став и на метапоетском нивоу. „То“ - сентименталност, традиционално „миметичко“ третирање језика и подражавање успостављених песничких модела – „не припада овде“. Швитерсова мерц поетика потпуно раскида са конвенционалним обрасцима стварања. Намера уметника није толико концентрисана на напуштање граматичког система у поезији колико на напуштање система уопште; његов циљ су мешање и иновирање уметничког материјала ради аутономне уметности, ослобођене клишеа и подражавалачког стваралаштва. У том контексту Швитерс тврди да „рима, ритам и мисао не смеју никада постати манир“ (1919: 36-37). Овакво естетско становиште га је навело да у песму укључи стихове са различитим граматичким облицима личне заменице и њиховом оригиналном, а истовремено погрешном, неграматичком применом. Метапоетска функција тих стихова је вишезначна: не само што пародирају подражавани стил Августа Штрама, већ истичу у први план бесмисленост поштовања језичких конвенција и граматичких правила у поезији. Затим, разбијањем традиционалне песничке слике и језика као уметничког материјала, Швитерс је указао на бесмисленост постојања правила у поезији и уметности. Употреба различитих облика заменица упућује на још два значајна момента у песми *An Anna Blume*. Један је унутрашњи, у вези са симултаности Аниног динамичног идентитета, којом ће се аутор бавити у наредним стиховима (у духу естетике кубофутуризма, сви наведени облици личне заменице истовремено представљају фрагменте Ане, тј. представљају Ану из „различитих углова“). Други је спољашњи, у вези са осећањем света, суочавањем са ужасима и бесмислом Првог светског рата, као и са учествовањем у превирањима и хаосу тога доба. О томе је, током егзила у Норвешку, овај уметник писао својој жени Хелми Швитерс:

„И онако је све било растурено, а од фрагмената је требало да се направе нове ствари. То је мерц. Ја сам сликао, закуцавао, лепо, писао песме и доживљавао свет у Берлину.“ (Luke 2014: 5)

У својој првој мерц песми Курт Швитерс гради целокупност доживљаја Ане Блум од фрагмената. Лирски субјекат јој, кроз игру речима, колоквијалним језиком поставља питање „Ко си ти?“ („Wer bist Du, ungezähltes Frauenzimmer, Du bist, bist Du?“), изражавајући на тај начин сумњу да је уопште могуће „статичним“ речима означити Анин „динамичан“ идентитет. Он је доживљава као „небројену жену“, коју ни његових 27 чула не могу у целини појмити и „пребројати“.

Лирски субјекат жели да заштити Ану и њен идентитет од спољашњих „напада“: оно што друштво говори о необичној Ани не може бити истина, пошто се речима не може обухватити све оно што Ана јесте. Уосталом, оно што људи говоре никада не може бити ни тачно ни значајно, јер они „ништа не знају“: „Die Leute sagen, Du wärest. / Lass sie sagen, sie wissen nicht, wie der Kirchturm steht.“ У својој песми Швитерс се „обрачунава“ са



критичарима Ане Блум подједнако провокативно и шаљиво као и са критичарима у стварном животу – игром речима, монтажом неуметничког материјала (колоквијалног језика) у уметност, ругањем, али и потпуним пренебрегавањем. Аутор песме *An Anna Blume* доводи у питање да ли уопште постоји објективна истина, што ће кулминирати његовим потпуним негирањем логике.

У наредним стиховима лирски субјекат описује динамичну појаву Ане Блум и њено несвакидашње понашање. У духу авангардног одушевљења циркусом и спектаклом, „фрагментарна“ Ана је представљена готово као акробаткиња – обучена је у црвено-бели трико и носи шепир на ногама, а хода и стоји на рукама („Du trägst den Hut auf Deinen Füßen / und wanderst auf die Hände, / Auf den Händen wanderst Du.“). Швитерсова деформација традиционалне песничке слике наликује деформацији у кубистичком сликарству, као на пример код Пикаса или Лежеа, у чијим су делима такође били заступљени мотиви акробације и плеса.

Швитерс затим у своју песму монтира „наградно питање“ („Preisfrage“). Питање је постављено у форми загонетке на коју не постоји тачан одговор зато што је налик на силогизам са две партикуларне премисе, које не могу да доведу до исправног закључка. Да је то протест уметника против рационалности, својеврсно ругање „здравом“ разуму, сведочи и поигравање са оним што на први поглед делује сасвим бесмислено, као што је вишезначност прве премисе „наградног питања“. У фрагменту „1. Anna Blume hat ein Vogel, / 2. Anna Blume ist rot. / 3. Welche Farbe hat der Vogel?“, немачки израз „имати птицу“ (einen Vogel haben) заправо значи „понашати се сулудо, бити луд“.

Стиховима „Blau ist die Farbe Deines gelben Haares, / Rot ist die Farbe Deines grünen Vogels.“ Швитерс доказује да уметничко дело може да почива на самом себи упркос разуму и смислу. Одговор лирског субјекта на питање без одговора превазилази сферу рационалног и улази у сферу доживљаја на исти начин на који љубав пркоси разуму. Филозоф и психоаналитичар Славој Жижек је у филму *The Pervert's Guide To Cinema* скренуо пажњу на то да ми не волимо некога због онога што јесте, већ зато што га доживљавамо као особу која формира склад са „координатама наше маште“. За Жижека истинска љубав није ни вечна лепота ни вулгарна свакодневица, већ уочавање вечне лепоте у свакодневици. У том смислу, лирски субјекат у песми Швитерса не идеализује лик Ане Блум, као што је налагала песничка традиција, већ је види у складу са идејама које преокупирају његову машту. Код Швитерса те идеје су у вези са коришћењем језичког материјала за експеримент са песничком сликом, и то на аналоган начин на који су фовисти и експресионистички сликари експериментисали са бојом – плава боја Анине жуте косе, црвена боја зелене птице. Швитерс је љубав лирског субјекта према Ани изразио путем интерсемиотичког цитирања других уметности у књижевности, дакле, цитирањем естетика фовизма, примитивизма и експресионизма. Из истог разлога се у стиху „Du liebes grünes Tier, ich liebe Dir!“ појављује мотив зелене животиње. Стилизација лика Ане Блум у поезији почиње да наликује начину на који је Франц Марк стилизовао животиње на својим сликама. Швитерс је, иначе, овом сликару посветио песму у 10. броју 12. године часописа *Der Sturm*. Идеја којом се Швитерс водио приликом стварања својих неконвенционалних песничких слика појављује се први пут у тексту *Selbstbestimmungsrecht der Künstler* (Уметничково право на самоопредељење). То је, заправо, поговор који је Швитерс написао за своју уметничку књигу. Јамболски круг га је

могао прочитати у јануарском броју часописа *Der Sturm*, 1920. године. Уметник ту аргументује да права уметност „нема смисла“, али да „ствара осећање света“ и да је то „оно што је битно“:

„Мерц поезија је апстрактна. Аналогно Мерц сликама, користи као делове редимејд реченице из новина, постера, каталога, разговора итд., са и без интервенција. ... Ови делови не морају да буду у вези са смислом зато што смисао више не постоји“ (1919: 36-37).

Дакле, Швитерсова понављања, неологизми, колоквијална лексика, игра речима и редимејд, као уметнички материјал поезије и неуметнички материјал од елемената из свакодневног живота, граде доживљај фрагментираниог лика Ане Блум. Аутор показује да уметничко дело не мора да поштује конвенције ни у вези са смислом ни у вези са третманом уметничког материјала. Он инсистира на постављању елемената поезије и елемената живота у нови уметнички контекст. Различите уметности, уметнички материјал и уметничко стварање нису статичне категорије, што је метафорички оличено у лику Ане Блум, која је толико динамична, да је и само њено име игра. Швитерс укључује у песму идеју о томе да је Анино име палиндром, метафорички указујући на то да се са уметничким материјалом може „играти“ као што се може играти речима. Лик Ане претвара се у игру између означитеља и означеног, а фрагменти постају „форма–делови поезије“, који сачињавају тродимензионални идентитет Ане Блум и приказују је из свих углова. О Ани постоји само једна „истина“ – да је она то што јесте, да је аутентична са свих страна – иста када се „чита“ унапред и када се чита „уназад“ („Man kann Dich auch von hinten lesen. / Und Du, Du Herrlichste von allen, / Du bist von hinten, wie von vorne: / A--- --N-----N-----A.“).

Иновација и мешање уметничког материјала и облика уметности, пародирање перципираног узвишеног баналним, монтажа неуметности у уметност као прожимање живота и уметности, интерсемиотичка и транссемиотичка цитатност неки су од саставних елемената поетике мерца. Циљ Курта Швитерса био је да „границе између појединих области уметности буду укинуте“, као и „границе између уметности и света“ (Berg 2013: 198-199). О томе сведочи низ његових остварења – од мерц слика до реклама, од песме *An Anna Blume* до *Ursonate*, од типографских радова до концепта *Merzbau*.

Што се тиче „захлађења односа“ између Геа Милева и Јамболског круга, након што су они, без дозволе, објавили песму *An Anna Blume*, сматрамо да је Јамболски круг тим поступком увредио Милева, и то не само својом „дадаистичком непослушношћу“ према њему као ауторитету и сараднику часописа *Der Sturm* већ и конкретним избором дела. Прилично је јасно да Швитерс пародира Штрамову љубавну поезију, а Штрам је, поред Демела и Верхарна, Мајаковског и Блока, био један од највећих песничких узора Геа Милева. О томе сведоче не само странице часописа *Везни* већ и његова писма и документи (уп. Милев 2007, том 5). О „незаинтересованости“ Милева за идеје и стваралаштво Швитерса сведочи и то што није објавио ниједан чланак о Швитерсу, ниједно његово дело, а не спомиње га ни у својој преписци. Пошто естетски утицаји Јамболског круга нису били везани искључиво за поетику Милева и ауторитет његовог часописа и издаваштва *Везни*, није необично то што је Јамболски круг, захваљујући претплати на часопис *Der Sturm*, добро познавао и сматрао значајним Швитерсове књижевне, теоријске и ликовне радове. Њихова намера је засигурно била да објаве песму какву нико до тада није био објавио у Бугарској. У вези са тиме је, наравно, чињеница да Швитерсова игра са

смислом и бесмислом, са комичним и једноставним, па и сама вишеслојност песме одражавају све оне естетске идеје које су прокламоване у дадаистичком манифесту *Неблагодарност*, али, нажалост, нису постигнуте у уметничкој пракси Јамболског круга.

Превод Петра Спасова можда је још један од разлога за реакцију Геа Милева на преузимање песме *An Anna Blume*. На појединим местима преводилац као да је намерно преувеличао Швитерсову стилизацију лика Ане Блум. О томе сведочи неколико спорних преводилачких решења. На првом месту, питање „*Wer bist Du, ungezähltes Frauenzimmer, Du bist, bist Du?*“ преведено је као „Ко си ти, разбацана жено?“ („Коя си ти, разхвџрлена жена?). Овај стих је требало да укаже на кубофутуристичку идеју о небројеним фрагментима који чине лик Ане Блум („*ungezähltes Frauenzimmer*“), док у преводу Спасова готово алудира на промискуитетно понашање. Такође, уместо последњег стиха „*Anna Blume, Du tropfes Tier, Ich-----liebe-----Dir!*“ Спасов пише сасвим нов стих, који допуњује „појашњењем“: „Анна Цвете, ти глупаво животно, аз обичам твојата наивност“. Превод „ти глупава животињо“ нарушава целокупни тон Швитерсове песме, а при томе се губи и веза са његовим суптилним цитирањем естетика фовизма, експресионизма и примитивизма. Спасов је вероватно и сам примећивао поједине елементе из различитих праваца и уметности, с обзиром на то да је у свом преводу додао и „ја волим твоју наивност“, чиме је повезао мотив животиње са естетиком наивне уметности. У сваком случају, превод Спасова садржи бројна занимљива и оригинална решења и не треба га одбацити. Једно од тих решења је, на пример, остваривање синестезије у стиху „*Червено е гугуткането на твојата зелена птица*“ (црвена је песма твоје зелене птице). Спасов је на тај начин у превод уметноу и значења која упућују на леву оријентацију часописа *Crescendo*, на епиграф збирке *Истеријни веери* Теодора Драганова и манифест *Зеленият кон Чавдара Мутафова*. Постоји још једна занимљива песничка слика коју је преводилац додао, иако заправо не постоји у Швитерсовој песми: „Анна Цвете, Анна, А-Н-Н-А, аз дџвча твоето име. Когато аз те дџвча, преливат моите 27 чувства“ (...ја жваћем твоје име. Када те жваћем, прелива се мојих 27 чула).

Последња песма објављена у двоброју 3-4 часописа *Crescendo* је *Petit hublot de mon coeur* Бенжамена Переа. То је друга песма из његове прве збирке *Passager du transatlantique* и посвећена је Андреу Бретону. Прва песма у тој збирци, *En Avant*, значајна је због тога што најављује експлозивни и авангардни карактер поезије у збирци: „*En avant disait l'arc-en-ciel matinal / En avant pour les soupirails de notre jeunesse / Nous avons éclaté*“ (Напред каже јутарња дуга / Напред ка прозорима наше младости / Ми имамо експлозију).

Переова збирка је посвећена личностима које су значајне за европску авангарду, што уједно указује и на то ко су пријатељи и сарадници аутора: Бретон, Елијар, Арагон, Арп, Цара и др.

Збирка *Passager du transatlantique*, која садржи и четири илустрације Ханса Арпа, објављена је 1921. године у Паризу, у оквиру тзв. *Collection DADA*. Међутим, Јамболски круг је песму очигледно преузео из мартовског броја часописа *Der Sturm* из 1922. године, где је, на 44. страни, објављена под другачијим насловом – *Memento*. Зато је и њен бугарски превод, чији аутор није назначен, насловљен *Поменик*.

Ова песма боље функционише у контексту збирке него истргнута из њега, зато што је Переова збирка конципирана као трансатлантско (и трансментално) путовање, током

којег је Канада – тема дадаистичке песме *Petit hublot de mon coeur*, само једно од конкретних одредишта које песник претвара у апстракцију.

Јамболски круг се заинтересовао за ову Переову песму и објавио је у свом часопису баш зато што се њено значење не може фиксирати. За њих је важно то што је Пере, одустајањем од мимезиса у књижевности, постигао својеврсну апстракцију у поезији. Оно што је Јамболском кругу било познато још из поетике експресионизма јесте да књижевност не мора нужно да посредује садржаје узрочно-последично, линеарно или уопште смислено. Переова песма се, у том смислу, потпуно надовезује на такву естетску намеру и оваплоћује је, налик на Швитерса, у ирационалној поетици дадаизма, коју су млади чланови Јамболског круга са задовољством пригрлили. Песник је изабрао два главна поступка, која користи симултано: један је иронија, други је понављање, оличено у употреби фигура дикције:

„Канада Канада / Моя малка Канада / Това е ябълката която ни трябва / Ябълката на Канада / Царкињата на Канада / Това е царицата която ни трябва“

(Канада Канада / Моја мала Канада / То је јабука која нам треба / Јабука Канаде / Царица Канаде / То је царица која нам треба)

„Тя пееше / Когато пеликанът пеликанът уморен от едно дълго пътешествие дълго пътешествие / И тръгна на левия крак“

(Она је певала / Када пеликан пеликан уморан од једног дугог пута дугог пута / И кренуо левом ногом)

Ове апсурдне песничке слике и Переов иронични тон инспирисали су јамболске песнике да експериментишу са слободним асоцијацијама. Мотив „леве ноге“ и аналогну песничку слику, чија је функција да истакне бесмисао, користи и Драганов у склопу експресионистичке поетике: „обувките ми – и двете леви – чертајат леден крџ“ (*Туберкулоза – Fantasmus*).

Гео Милев се појављује као преводилац и у броју 2 часописа *Crescendo*. То је било изненађење за њега, пошто песму *Вакханална песен* уопште није наменио за штампање у часопису Јамболског круга. Превод песме Рихарда Демела, о коме је Милев написао своју докторску дисертацију, био је пријатељски гест и знак уважавања Јамболског круга. Након што се вратио из Јамбола, где је био гост лектор и учествовао у „дионизијским свечаностима за просвећене“ у салонима *White Hall* и *Yellow Hall*, Милев је послао превод ове песме Јамболском кругу са посветом: „Превод је посвећен *Yellow Hall*-у, Јамбол, Мај, 1922.“ (*Crescendo* 1922/2: 13). Иако је Милев предложио да се његов превод уради и окачи у салону *Yellow Hall*, уредници су га ипак објавили у свом часопису, и то зато што је ова песма, као својеврсна прослава живота и донизијског ритуала, у потпуности обухватила њихове боемске идеје о животу и стваралаштву.

Песма Демела имплицира да је човекова егзистенција праћена низом природних циклуса: дан-ноћ, светлост-мрак, сунце-месец, пролеће-јесен, живот-смрт. Да би повезао природу и човека, Демел је персонификовао природу: сунце се „смеје“ и „дави“, а месец „вири“ и „смејуљи се“. Време у песми је прелазни тренутак између заласка сунца, „које се само дави у својој крви“, и наступања ноћи, која је време стварања и испуњавања донизијског ритуала: „Само още час – и ноц ще стъмней; / Пийте, додето прелее душа

ви, / налейте и пијте!“ (Само још сат – и ноћ ће пасти; / Пијте док не прелије ваша душа, / сипајте и пијте!)

Демел користи разноврсна понављања како би изразио „вртоглавост“ ритуала баханалија и цикличност живота и смрти, као и градацију човековог осећања тријумфа над сопственом смртности. Његово „сипајте и пијте“ прераста у „сипајте и певајте“. Свака од три строфе почиње стихом „Само още час – и ноц ще стъмней“ и садржи стих „Пейте ми вий песента на живота и смъртта“ (Певајте ми песму живота и смрти). Песник употребљава оноματοпеју, неологизме и узвике како би у песму укључио што више чулних надражаја, па је стога репродуковао звук и атмосферу баханалија – куцање чаша („Звѣн-звѣн!“) и егзалтирано опијено певање („глейлара, глейлала, пламларала“; „глейла, налей, тарарматата“; „Хей!).

Јамболски круг и Гео Милев лако су се препознали у дионизијском ритуалу испијања вина ради подизања ентузијазма и достизања „бесмртности“, тј. метафоричког оваплоћења уметника-бога. Демелови стихови које овде издвајамо у потпуности одражавају оно што је у то време био имиц Јамболског круга. О томе сведочи и песма *На градус!*, која се појавила у часопису *Маскарад*.

„смях на уста! Туј звучи като грях – / Звѣн, звѣн! – да, грях! ала само с уста / носим и вино и песен и смях“

(уста смех – То звучи као грех! – / Цин, цин! – да, грех! али само у устима / носимо и вино и песму и смех!)

На крају песме Рихарда Демела ипак има и нечег сабласног. Његов позив „Пијте и певајте“ претвара се, из химне животу и стању опијености, у борбу за превласт над страхом од смрти, што је карактеристично и за стваралаштво бугарских песника који су објављивали у часопису *Crescendo*. Док ликови у Демеловој песми досежу опијеност тако што колективно пију и певају, одједном почињу да осећају како у ефекту овог ритуала има нечег нејасног, непојмљивог и језивог: „Черният конник – видя ли го някой?“ (Црни коњаник – да ли га види још неко?). Опијени лирски субјекат халуцинира мост који „над реката израства през мрака“ (израста над реком кроз мрак) и коњаника који га прелази – „Иде конник – с трясък мостът цял се люлей“ (Долази коњаник – уз тресак, мост се љуља цео). Тај мост је лиминална тачка између свесног и несвесног стања, трезности и опијености, живота и смрти и у Демеловој песми представља симбол прелажења са „овог света“ на „онај свет“. Пред тим мостом човек је директно суочен са идејом о својој пролазности, а нејасне контуре коњаника који га прелази сведоче о доласку нечега страшног и неизвесног. Једини одговор лирског субјекта на страх и неизвесност је чист пркос и љубав према животу:

„Пейте ми вий песента на живота и смъртта / глейла! налей! тарарматата! / Звѣн-звѣн! Нова чаша налей! и летим / ний над живота, по който висим! / – да живеј! –“

(Певајте ми ви песму живота и смрти / глејла! сипај! тарарматата! / Цин-цин! Нову чашу сипај! и летимо / ми над животом, са ког висимо! / живели!)

Отпор према смрти, оличен у узвику „живели!“, који се на крају песме претвара у „ратнички“ поклич, садржи идеју о афирмацији живота, упркос бригама да у сваком

тренутку може да наступи крај света. Уметник-бог чак ни у том случају није немоћан – он може да *пева песму* живота и смрти; његова снага је у томе што је слободан да лети „изнад живота“. Уметник-бог, дакле, не проводи свој живот тако што „виси“ везан концима попут марионете, већ у постизању своје бесмртности кроз стваралаштво (певање) и прослављању своје слободе да „полети“ изнад свега тривијалног што се везује за „земаљски“ живот.

## Проза у часопису *Crescendo*

Прозни део часописа, ако се изузму манифести Кирила Крстева, чине два текста бугарских аутора Чавдара Мутафова и Бојана Дановског. Гротеска Мутафова *Невъзможности* (Немогућности) је први текст, који је објављен у броју 2 часописа *Crescendo*, на страницама 3 и 4. Наравно, није никаква случајност што је баш гротеска Мутафова изабрана да отвори часопис Јамболског круга. Пласман овог текста приближава га функцији програмског текста, који прокламује авангардне циљеве, изазива шок и преиспитује успостављена мерила на плану културе, уметности и свакодневног живота. Посебно је значајна посвета Мутафова, која гласи: „Посвећује се посластичарници *Цар Освободител*“. Софијска посластичарница била је од почетка XX века култно место на којем су се окупљали представници културне јавности и свих уметности, а пре свега писци. Свака група уметника имала је свој сто иза великих излога посластичарнице на прометном углу Булевара Цар Освободител и Раковски. Текст Мутафова пародира сталне госте посластичарнице, атмосферу и разговоре који су се ту водили. Ироничан однос аутора према ликовима који представљају најистакнутије бугарске писце и уметнике тога доба са сигурношћу је допринео томе да ова гротеска не само отвори часопис већ и да озваничи став Јамболског круга према представницима културне елите тога времена. Ауторитет који је Чавдар Мутафов у то време уживао као аутор темељио на таленту, иновацији и бескомпромисној стваралачкој слободи. Његово учешће у часопису *Crescendo*, као и учешће Милева, значили су престиж какав је до тог тренутка био својствен једино часопису *Везни*.

У својим мемоарима из 1988. године Крстев је написао да је Чавдар Мутафов првак „у декоративној прози и уметничкој гротески“ и да га у уметничким студијама и критици нико није надмашивао по „компетентности, професионализму и стилу“ (1988: 126). Уз Геа Милева и Сирака Скитника, Мутафов је један од најзначајнијих авангардних уметника и теоретичара у Бугарској. Мутафов је аутор импресија *Марионетки*, важне књиге за формирање естетске свести Јамболског круга (1988: 36), која је објављена 1920. године у 21 примерку, са илустрацијама Сирака Скитника. Јединствен и провокативан стил Мутафова несумњиво је инспирисао Крстева да манифест *Витрините* напише као апсурдистичку пародију „старе уметности“.

Године 1926, у време гашења Јамболског круга, изашле су из штампе гротеске *Покерът на темперараментите* (Покер темперарамента) и роман *Дилетант: декоративен роман*. Мутафов је касније објавио и значајну збирку приповедака *Технически разкази* (1940), која је указивала на футуристичко одушевљење аутора машинама (приповетке

*Моторът, Радиото, Историјата на един автомобил* и др.). Међутим, љубав према машини у делима Мутафова није само естетска фасцинација, већ је и научно и професионално заснована. Он је у Немачкој, пре Првог светског рата, стекао диплому машинског инжењера, а двадесетих година је завршио и архитектуру у Минхену.

Сарадња Јамболског круга са Мутафовим започела је 1922. године на Народном универзитету у Јамболу. Мутафов је ту излагао двапут и гостовао је у уметничким салонима Јамболског круга. Прва два предавања била су о *Новим проблемима у модерној уметности* и *Будућим обрисима уметности* 1922, а 1926. године одржао је велико предавање, које се састојало из два дела: *За нову уметност* („социјални и културни проблеми, мода и стил, нестанак индивидуализма, стил као универзално начело, спорт, темпо, идеја о Космосу у уметности, машина као идеал, једно ново човечанство“) и *Против нове уметности* („национални проблеми, традиција и идеал, туга за личношћу, домовина и *Родно изкуство*, љубав према предметном, вечне вредности, *semper eadem*“) (Крџтев 1988: 130).

Милев није једини сарадник Јамболског круга који је доживео непријатност приликом доласка у Јамбол. Наиме, односи између чланова круга и Мутафова започели су несташлуком или, боље речено, увредом од стране јамболске омладине. Услед „претежно дадаистичког хумора“ и наводне потребе да се „буржоазно-еснафској публици“ упуту провокација, Јамболски круг је, на плакату који је најављивао предавања на Народном универзитету, потписао њиховог аутора као „Dandy<sup>54</sup> Чавдар Мутафов“ (Крџтев 1988: 127). Мутафов им је потом одржао „лекцију о младалачко-дечачкој неинформисаности“ и „јавном дискредитовању“, објаснивши им да тај назив има пежоративно значење. Крџтев се сећа да је извињење Јамболског круга спречило скандал, али да је увреди допринело и то што је у то време на радију емитована „глупа, али похвална реклама“, која је гласила: „Сапун *Денди* и паста за зубе“ (1988: 128).

Крџтев је, током студија у Софији, наставио да одржава блиске односе са Мутафовим, са којим се често виђао у посластичарници *Цар Освободител*, којој је посвећена гротеска Мутафова. У својим мемоарима написао је да је Мутафов, осим пријатеља, постао и његов „учитељ критике“ (1988: 135). Мутафов је касније, након гашења Јамболског круга, заједно са Крџтевим, био члан софијског књижевног круга *Стрелец*, који је добио назив по аналогији са зодијачким називом часописа и издаваштва Геа Милева. Чавдар Мутафов је био један од уредника престижног недељника *Стрелец*, који је изашао у 12 бројева, од 6. априла до 23. јуна 1927. године. Од посебног су значаја његови уводни чланци, огледи и критике са једнобојним репродукцијама бугарских ликовних уметника попут Владимира Димитрова – Мајстора, Ивана Милева, Васила Захаријева, Илије Петрова, Ивана Пенкова и др. Крџтев је такође, након гашења Јамболског круга, објављивао у овом недељнику, а најзначајнији његов чланак, у контексту теме наше дисертације, јесте *Романски или славјански футуризм* (Романски или словенски футуризам) (2014: 89–96). То је одлична студија о суштини футуризма и о разликама између његова основна два облика, коју је Крџтев планирао да објављује у наставцима. Међутим, то се није догодило услед гашења часописа *Стрелец*. Све што је

---

<sup>54</sup> Према лику из импресија Мутафова *Марионетки*. Крџтев пише: „Читајући његове елегантне *Марионетки*, ми, јамболски модернисти, били смо убеђени у то да су оне изграђене на основу личне, аутобиографске персонификације и окружења“ (1988: 127).

двадесетих година написао у овом чланку Крстев је 1988. године поново образложио у својим мемоарима: да је његова основна теза да су италијански и француски футуризам „претежно формално-пластична појава“, али да „само словенска душевност може да му да смисао“ својим хуманистичким и социјалним садржајем, као што је то био случај у Совјетској Русији (1988: 139).

Гротеска Мутафова *Немогућности* представља слику напете атмосфере за столовима у посластичарници *Цар Освободител*. За такву атмосферу одговоран је сукоб између различитих генерација уметника, који седе једни преко пута других и на чијим лицима се „бескорисно покрећу точкићи сујете“. Мутафов пише да нико од присутних више не жели ни да мисли ни да говори.

Ликови који се појављују у тексту Мутафова су даме, на почетку и на крају текста; стални гости посластичарнице, које аутор није желео да удостоји имена „човек“, већ употребљава синегдоху: „лобање“, „челусти“ и сл.; преступник и келнер. Аутор постиже својеврсну апстракцију у књижевности. Он цитира поетику кубофутуризма тако што рашчлањује посетиоце посластичарнице у фрагменте: њихове усне су ромбови, лобање су „послужене“ на овалима од мермера, на лицима која зевају кружи шестар и „тачно изражава симбол: идиот“. Фрагментацијом ликова, који не могу да реше међусобне вишедеценијске сукобе, Мутафов долази и до дадаистичког нихилизма:

„Ноге су заувек поставиле темељ непокретне грађевине, руке су довршиле основни мотив, глава се нашла на граници између центрифугалне и центрипеталне силе и пркоси свакој инерцији: Победило је Ништа!“

На почетку гротеске Мутафов метафорично пише о присталицама симболизма и о његовим ограничењима. У симболизму „мисао описује ледене кругове и монументализује заувек Самоћу, и сваки Самац био је Херој и Жртва“. Међутим, када се у уметности стигло до „граница материје“, нико није смео да им да име, иако се име већ „исписивало на свим уснама“, које су ћутале. Аутор алудира на то да је проблем гостију посластичарнице *Цар Освободител* био у томе што они, уљуљкани у наводну узвишеност традиционалне уметности, нису хтели да признају неминовност нове уметности. Главни проблем је био у томе што „нико више није желео да мисли“. Напета атмосфера између сукобљених у посластичарници нагнала је лик преступника да у ужасу промрмља: „Келнер, кафа!“ Аутор пише да је уместо тога преступник можда желео да узвикне ничеански: „Ја сам човек!“

Функција овог момента у прози Мутафова јесте да укаже на то да је човек у средишту нове уметности и живота, али да тај човек више нема нимало стрпљења за застарело, сентиментално и „узвишено“ стваралаштво. То је човек конкретног тренутка, кога не занимају несувисле расправе о предностима старих вредности над новим. То је, уосталом, и главни циљ који је часопис *Crescendo* задао себи: „примат, очовечавање и издизање самог Човека и Живота“ који се по својој суштини супротстављају „професионалној уметности, естетизацији и административној култури“ (Крстев 1988: 52).

„Стари“ уметници су представљени гротескно у тексту Мутафова. Они у рукама симболично држе штапове за ходање са „зубима који увек гризу рукохват“. Њихове



огољене „челусти само звецкају у ваздуху, жедно и узалудно“. Те противнике нове уметности ужасава питање: „Зар су сви дивљаци једнаки?“ Аутор гротеске *Невъзможности* овде алудира на склоност ка афричкој, азијској и домородачкој уметности, које су се почетком XX века претвориле у извор инспирације за слободан и апстрактан уметнички израз. Уметност примитивизма задала је један од „смртоносних удараца“ европском мимезису у уметности. У контексту посластичарнице *Цар ослободител* ова опаска „старих уметника“ односи се на самог аутора, као и на Геа Милева, Сирака Скитника и њихове сараднике, међу којима је, наравно, и Јамболски круг.

После жестоке размене између посетилаца посластичарнице *Цар ослободител*, све је постало непотребно, зато што „доказане теореме“ учесника дебате нису ни једној страни донеле утеху. Мутафов пише нихилистички, у духу дадаизма, да „утеха не долази никада“ и пита се колико „безбојних погледа је заувек непокретно заглављено у паралелним редовима досаде“, тј. у међупростору између сукобљених столова у посластичарници.

Између столова недостајала је „симетрија“, а аутор се пита да ли је уопште неопходна икаква симетрија да би се „балансирао оно што је испразно“. Воља присутних „узалуд се мучи да постави одлучујуће дијагонале“ између столова и опречних ставова о новој уметности:

„Али не постаје ли тако сваки задатак само аксиом, произвољност, противречност, неразумљивост, никаквост: то су ипак трагови нечега што не може да се укине?“

Аутор тврди да су неопходна „моћна средства“ да би логика тријумфовала. Међутим, сва „моћна средства“ су потрошена како би „тријумфовао нерад“. Чак је и преступник који је протествовао схватио узалудност свог геста када се у простору између столова појавила једна „празна мисао која је изгубила центар равнотеже“. Та равнотежа мисли у простору између столова на крају се поново вратила пређашњем интелектуалном и естетском „аутоматизму“:

„И наступио је тада свети, херојски, божанствени отпор према сваком покрету“.

У дебати нико није победио зато што су њени учесници су допустили да победи „Ништа“.

Енигматичан је пасивни колективни лик дама, које су још на почетку расправе „искључене“, па стога једу сладолед, затворене у огледалима. Мутафов пише да су даме подстицале машту присутних „сувишних лобања“. Намеће се питање зашто оне посматрају споља, зашто су „искључене“ из расправе. Један од могућих одговора пронашли смо у мемоарима Крстева, који пише да, упркос томе што је свако био добродошао у кафе-послестичарницу *Цар Ослободител*, многи, којима је била „непозната њена 'семантика'“, избегавали су да бораве у њој, а поготово жене. Према његовим успоменама, оне се нису задржавале, већ би споља позвале некога или би у пролазу махнуле својим познаницима (1988: 98). Могуће да их је Мутафов из тог разлога „затворио у огледала“, јер оне су, према наводима Крстева, најчешће остајале са друге стране великих стаклених излога. Међутим, овај лик не представља све „даме“, с обзиром на то да су познате бугарске списатељице као Елисавета Багрјана, Дора Габе и Фани Попова-Мутафова – жена Чавдара Мутафова, биле чести посетиоци овог локала. О томе сведоче не само мемоари Кирила Крстева и Константина Константинова већ и карикатура

*Цар Освободител* Александра Добринова из 1935. године (Прилог 3). На њој ове уметнице седе за столом у доњем десном углу. Занимљиво је да се на истој карикатури, један сто изнад њих, налази Кирил Крстев, са историчаром и графичаром Василиом Захаријевим. Добринов је на карикатури представио 108 бугарских знаменитих личности из света уметности, културе, просвете, новинарства и политике, међу којима су и сарадници Јамболског круга Чавдар Мутафов и Сирак Скитник. Овековечен је чак и келнер, један од ликова у гротески Мутафова. У мемоару од три тома *Път през годините* (Путовање кроз године) (1959–1966) Константин Константинов сачувао је успомену на посластичарницу, па чак и на њен број телефона и на келнера Косту, кога је описао као добродушну и великодушну особу.

Једанаест година после Чавдара Мутафова атмосферу у култној посластичарници *Цар Освободител* на сличан начин овековечили су писци Светослав Минков и Константин Константинов у роману са колективним ауторством. Они су 1933. године написали *Сърцето в картотената кутия: роман-гротеска в седем невероятни приключения* (Срце у картонској кутији, роман-гротеска у 7 невероватних авантура). У петој авантури читалац одлази у „дивљину“ кафеа *Мадагаскар*, где присуствује „мучној егзекуцији двојице аутора и њиховог књижевног лика“. У духу непрестане расправе између „младих“ и „старих“ писаца и уметника, која је била карактеристична за прву половину XX века, аутори пишу сатирично о „гитарама и мандолинама доброг старог времена“, о „мајмунским плесовима нове генерације“ и о „дијалектичком материјализму Бетовенове музике“. Услед учесталих сукоба, атмосфера у кафеу била је напета баш као и у гротески Мутафова:

„Шапат између столова постајао је све гушћи и пузао је као огромно стоного чудовиште, чија су уста пенила у ерупцији отровних пламена. У задимљеном ваздуху кафеа пресијавале су се злокобне маске књижевних целата. Сваки од њих је са нестрпљењем чекао свој ред да јавно одрубви главу жртви коју је изабрао.“

Следеће прозно дело у часопису *Crescendo* је текст Бојана Дановског *Осквернено светилище (Profanazione)* (Оскрнављени храм). Објављен је на 6. страни 2. броја часописа. Попут Мутафова, и Дановски је био сарадник Геа Милева и часописа *Везни*. У часопису и алманаху Милева учествовао је као аутор и преводилац са италијанског језика.

Дановски је, пре него што је напустио књижевност да би се посветио драмској уметности, углавном писао песме у прози. Прво дело које је објавио била је песма у прози *Ноц* (Ноћ) - у другом броју друге године часописа *Везни*. Ова песма у прози обилује експресионистичким мотивима: ноћ, сан, душа, жестока вештица, смех. Тема је, као и код Драганова и Чакрмова, победа лирског субјекта над својим ноћним страхом.

Снени и далеки мистични предели предмет су друге по реду песме у прози Дановског. Објављена је под насловом *Хашиши* у двоброју 4–5 друге године часописа *Везни*. Нешто касније, 1922. године, Дановски је за библиотеку *Везни* издао поему *Quasi una fantasia*, коју је илустровао Гео Милев. Одломак *Симфония на винните пари* (Симфонија винских испарења) из ове поеме о бојском животу и рушевинама Рима објављен је у *Алманаху Везни*. Дух авангарде прожима поему младог Дановског, његов став је одлучан и јасан: „Нека катакомбе маштају о својој славној прошлости.“

Овај аутор је у периоду између 1918. и 1921. године студирао инжењерство и музику у Милану, што му је омогућило непосредан контакт са авангардним уметницима и италијанским футуризмом. Деценију касније, 1932. године, Дановски критикује фашизам и шовинизам Маринетија у првом броју друге године авангардног часописа *Новис*, што је уједно последњи број тог часописа. О постигнућима футуриста аутор пише да су они одавно престали да буду „обнављачи уметности“ и да је њихова борба против традиције у суштини била „само естетска и веома површна“. Према мишљењу Дановског, њихов презир према сиромашнима само је оголио буржоазну суштину „футуристичке идеологије“ Маринетија, „милионерског сина“, која гласи: „Ми треба да владамо светом и да начинимо свој живот брзим, пријатним, лепим, занимљивим. Ко нема новца – нек цркне. (*Новис* 1932/1)“

Почетком тридесетих година (1930–1932) Дановски је студирао позоришну режију у Немачкој, а 1934. године борао је у Русији како би се упознао са стваралачким принципима Станиславског, Мејерхољда и Таирова. Овај песник, позоришни и филмски режисер, критичар, професор глуме и режије је затим у Бугарској основао позоришта *Трибуна*, *Народна сцена* и *Студия*. Био је главни режисер *Народне опере* и *Народног позоришта*, као и професор и ректор софијске академије драмских уметности НАТФИЗ.

За часопис Јамболског круга Дановски је написао песму у прози о метафоричком подвигу борбе за нову и слободну уметност. Код њега је, као и код јамболских песника, доминантна ноћ, која је време стварања: „Ноћ је пријатељица младих и ветар је брат снажних“. Текст Дановског је у часопису *Crescendo* подељен на две целине, једна описује ноћне подвиге ликова, а друга обилује оптимизмом према новом дану.

Ликови у тексту Дановског су каубоји и монахиње. У првом делу приповедач се обраћа својим пријатељима и саборцима – каубојима, који, слободни, јашу кроз ветар: „Каубоји! Добро се држите за седла“. Њихов борбени поклич је: „Свет припада храбрима!“ Они су „дивља хорда“ која осваја нове територије и јуриша на олтар старе уметности, а приповедач их предводи: „Спремни, другови!“ Његова „хорда“ преко ноћи напада манастир и отима монахиње, које су метафорички носиоци традиционалних вредности.

У другом делу текста каубоји остављају све оно што је постојало и што постоји иза себе. Они бришу традицију да би створили нови свет. Наступа зора, а пред њима је „широка степа“, коју су „запљуснули таласи прве светлости“ метафоричког новог дана. Приповедач се поново обраћа својим саборцима:

„Летите каубоји, са својим живим пленом! Покидајте црне одоре монахиња: да не би остала ниједна црна мрља на заслепљујућој величини овог новог дана.“

Овде је реч о освајању нових простора у стваралаштву и стварању новог света са новим вредностима, из којег су уклоњене „црне мрље“ прошлости. Да би се постигао такав свет, био је неопходан метафорички раскид са прошлошћу:

„Ноћ остаје иза нас и у њој нестаје опустели манастир и порушени олтар и њихове песме Богу и крици уплашених девица“.

На крају се пред каубојима пружа само „широка степа“ као симбол слободе, новог простора и неистражених могућности. То ојачава њихов ентузијазам и веру у заједнички циљ – нов почетак, неискварен притисцима традиције:

„Над широком степом пролази наша хорда као ветар, као пролећни крици, као дивља радост, и носи ка Сунцу украдену невиност.“

Мотиви у тексту Дановског, као што су дивља радост и крици хорде, који контрастирају са опустелим манастиром и порушеним олтаром, указују на то да аутор своје „другове“ и „саборце“ не види као актере у контексту застареле културе, већ као савезнике који је руше у име освајања стваралачке слободе за новог човека који ће изградити нову, аутентичну културу. Идеје Дановског, које у први план истичу лицемерје традиционалних вредности, у великој мери наликују идејама зенитиста о варваризму у уметности, које је у контексту Бугарске заступао и Гео Милев. Кључна разлика огледа се у томе што порука Дановског није експлицитно антиевропска као код Мицића.

Поводом петогодишњице часописа *Зенит*, у броју 38, Мицић је објавио програмски текст *Манифест варварима духа и мисли на свим континентима*. Циљ зенитиста, који су прешли пут „од културног индивидуализма до варварског колективизма“, био је потпуно ослобођење човека од „умишљене културности“. Зенитисти су „другови свих варварских песника на свим континентима“. Таква је функција хорде другова у тексту Бојана Дановског.

Дановски у тексту *Осквернено светилиште (Profanazione)* колажира блиску претежно европску културу (манастири, монахиње) и далеку америчку културу (каубоји, степа) и на тај начин представља идеју о њиховом симултанитету. Аутор се на маштовит начин игра са преливањем једне културе у другу, стварајући нешто сасвим ново. Инсистирајући на колективизму и споју наизглед неспојивог, Дановски својом прозом одлучно заступа настанак аутентичне глобалне културе. Мицић је то изразио на следећи начин: суштина и садржина „новог културног варварства“ је слобода, тј. „независно човечанство“. У име те слободе каубоји су опустошили манастир, порушили олтар и отели монахиње у песми у прози Дановског. Поклич метафоричких каубоја наликује покличу зенитиста:

„ми хоћемо да здеремо маску свима лажима свирепог хуманизма“;  
„Доле хришћанска патологија чија је садржина блесави цинизам и крвава шминка“ (Мицић 1926/38).

У суштини, тежња ликова из песме у прози Бојана Дановског истоветна је прокламованој намери зенитиста: да унесу варварски дух у живот, „у све области независне мисли, у све области ослобођеног духа – у сваки нерв новог уметничког стварања“ (Ibid., 1926/38).

## Европски уметничко-теоријски текстови у часопису *Crescendo*

Рубрика *Критичен преглед* у броју 2 почиње чланком холандског уметника Теа Ван Дузбурга. Његов текст о конструктивности у уметности један је од прилога за анкету о стању савремене уметности у часопису *Вещь*. У тој анкети су, поред Дузбурга, учествовали и уметници као Ф. Леже, Ђ. Северини, Ж. Липшиц (бр. 1-2), А. Архипенко и Х. Грис (бр. 3). Дузбург је дефинисао циљеве природе и уметности у епиграфу, које су и чланови Јамболског круга пригрлили: циљ природе је уметност, а циљ уметности је стил. Стање савремене уметности холандски уметник одредио је као „експериментално и хаотично“. У часопису *Crescendo* текст Дузбурга објављен је у целини, у „ауторском преводу“ сарадника Јамболског круга Неделча Гегова. Он је превео текст са руског језика, на појединим местима неспретно, а уз то га је допунио сопственим идејама и појашњењима. На тај начин Гегов је успео да текст о колективној и конструктивној уметности трансформише у текст прожет идејама које се везују за уметност експресионизма. Његова намера је у вези са тенденцијама које су доминирале у песничком стваралаштву Јамболског круга, а те тенденције су коегзистирале са идејама везаним за поетике футуризма и дадаизма. Измене преводиоца примећујемо већ у другом реду првог пасуса:

„У всех художников, независимо от национальности, в конце концов одна цель: найти для пластического эксперимента общую и архитектурную базу.“ (*Вещь*, 1922/1-2: 20)

„Всички художници – независимо от националност – в края на краищата **обединиха своята Воля** към една цел: да се намери за пластическия експеримент обща и архитектурна база.“ (*Crescendo*, 1922/2: 15)

Допуне Гегова, као што се може видети из наведеног примера, нису опширне, али мењају смисао оригиналног текста. Гегов је у преводу задржао Дузбургове интернационалистичке идеје, али се у истом контексту позвао и на експресионистички принцип уметничке воље (*Kunstwollen*). Употребом великог почетног слова преводилац је додатно истакао значај тог стваралачког принципа, усвојеног у великој мери преко манифеста Геа Милева и текстова у часописима *Der Sturm* и *Везни*.

Дузбург даље пише да су, након тражења „јединственог начина да изразе различите 'преваре'“, нови уметници схватили да је „уметност будућности – колективна и конструктивна, антииндивидуалистичка“ (*Вещь*, 1922/1-2: 20). Преводилац Гегов се на то надовезује двома допунама, које је ставио у заграде. Прва допуна долази после „јединственог начина да се изразе 'преваре'“ – овде Гегов, како би приближио читаоцу одакле потичу те тежње, додаје појашњење „футуризам, имажинизам, симултанизам“ (*Crescendo*, 1922/2: 15). После тога, на крају Дузбургове реченице, додаје и шта он лично сматра да се може постићи колективном, конструктивном и антииндивидуалистичком уметности: „Хармонија у свету – Безличност – Нирвана“ (*Crescendo*, 1922/2: 15). Гегов је, уместо да преведе оригиналне Дузбургове идеје, заправо, уредио текст тако да прокламује естетику индивидуалистичког и метафизичког експресионизма. Преводилац је изменио и следећи пасус у Дузбурговом чланку, који је посвећен тенденцијама у савременој уметности. Појашњења која је Гегов додавао у заграде и његова сувише честа прекидања ритма основног текста постају збуњујућа и дезоријентишућа за читаоца. Акценти на

постулатима везаним за уметност експресионизма суштински мењају природу оригинала, који се, после интервенције Гегова, претвара у конструкцију која служи да појача убедљивост естетских усмерења јамболских песника.. Преводилац је пренео поруку о остваривању колективног стила, који изражава „тачно и реално најузвишеније, дубоке и опште нужности лепоте“. Међутим, он поново додаје своја значења: уместо „эволюция нового искусства в сторону отвлеченного и всемирного“, где је Дузбург мислио на „апстрактно“ и „интернационално“, у духу експресионизма, Гегов је написао „Вечно и Космичко“, великим почетним словима. На крају је потпуно изменио последњу реченицу:

„Возвышаясь над личностью и нацией, этот стиль выражает точно и реально самые возвышенные, глубокие и общие потребности красоты.“ (*Веуџ*, 1922/1-2: 20)

„Надрасъл личността и нацията, тоя стил изразява точно и реално **нашия стремеж към Съвършенство**: дълбоката и обща **потреба от Красота**.“ (*Crescendo*, 1922/2: 15)

Дузбург, дакле, говори о унутрашњим нужностима лепоте које може да изрази само колективни стил, док Гегов говори о нечему сасвим другачијем – о човековој субјективној потреби за лепотом. У часопису *Crescendo*, дужином целе леве стране Дузбурговог текста, исписан је вертикалан натпис, који није део оригиналног чланка у часопису *Веуџ*: „Уметност је Нељудска: тешко ономе ко покушава да је учини људском“ (*Crescendo*, 1922/2: 15). Преводилац Неделчо Гегов је овим натписом желео да истакне у први план идеје о антимиетичности и антииндивидуализму из Дузбурговог текста, али је у преводу представио и идеје које су опречне Дузбурговим и које немају везе са индивидуалном потребом за лепотом. У оригиналу такође нема говора о човековом „стремљењу ка савршенству“. На основу наведених примера можемо закључити да се овде не ради о нестручности Н. Гегова као преводиоца или о његовом погрешном тумачењу оригинала, већ о намери да одговор Дузбурга о стању у уметности прилагоди сопственом, експресионистичком поимању суштине уметности.

За разлику од чланка уредника часописа *De Stijl*, текст Александра Таирова *L'atmosphère scénique*, који се појавио у истом броју часописа *Crescendo*, преведен је тачно са француског језика. Интервенције преводиоца В. П. (дадаисте Васиља Петкова) не мењају смисао оригиналног текста нити трансформишу идеје представљене у њему – Петков га је само скратио за потребе часописа. Као и Дузбургов текст, чланак Таирова је објављен у вишејезичном часопису *Веуџ*, али у његовом следећем броју (1922/3: 15-16). Ту је овај чланак један од текстова у рубрици *Театр и цирк*.

Јамболски круг, који је у свом часопису настојао да покрије што више области уметности, у броју 2 представио је читаоцима новине у позоришној уметности. Авангардни уметници се боре против традиционалног позоришта у правцу антинатурализма и раздвајања театра од књижевности. Они постављају акценат на она средства која су иманентна само позоришној уметности, па се језик потискује како би се пажња усмерила на покрет глумца. Позориште се све више окреће ликовним уметностима, а интегрише и елементе из других медија (као што је, на пример, филм *Entr'acte* Ренеа Клера у Пикабијином балету *Представа је отказана*), али и елементе из живота (*Заузимање зимског дворца* Всеволода Мејерхолда). Авангардни покрети од кубизма и футуризма до дадаизма и баухауса залагали су се за сасвим нове идеје у вези са

стваралачким задацима режије, улогом глумца и публике, изгледом сценографије и костима, као и употребом сценске музике.

Текст Таирова почиње идејом да се еволуција сценске атмосфере у модерном театру креће од макете до неомакете. У потрази за динамичном, „активном сценском атмосфером“ Таиров је покушао да реши питање представе као ритмичког догађаја, а циљ му је био да глумцу обезбеди „највећу лакоћу кретања“ по сцени. Зато је, противећи се натуралистичком декору, поставио акценат на под позорнице, једино место где се покрет може манифестовати. Таиров истиче да материјал којим се глумац служи – „тродимензионално тело“ – може да се манифестује само у тродимензионалној атмосфери, а „само једна савршена кубатура“ може створити такву атмосферу. Зато аутор сматра да сценограф, у сарадњи са режисером, мора усмерити своју пажњу на израђивање „сценског тла“, и то на следећи начин: „Под позорнице треба да буде раздвојен (према задацима представе) на низ површина: хоризонталне или дијагоналне – све на различитим нивоима“ (*Crescendo* 1922/2: 17). Таиров даље образлаже зашто позорница никада не сме бити глатка: то је чини „безизражајном“, зато што значи да представа не може да се прикаже „рељефно“ (*Ibid.*, 17-18). Таиров се, дакле, уместо за хоризонталну, залаже за вертикалну конструкцију. Вертикална сценографија је, према његовом мишљењу, одговор на „проблем тродимензионалности“ и само она може остварити хармонију са тродимензионалним телом глумца (*Ibid.* 18).

Васил Петков, инспирисан иновативним идејама Таирова, наставља да се бави позоришном уметношћу и у рецензији која се појавила у критичком одељку истог броја часописа Јамболског круга. Он пише провокативну рецензију *Народен театър*. У време када је објављена рецензија Петкова Народно позориште у Софији, основано 1904. године, организовало је турнеје широм Бугарске. Петков не губи време на увод, већ одмах даје своју непоколебљиву негативну оцену: „Народно позориште: глумци, режија и стваралаштво: тотална пропаст“. Узрок „пропаст“ Петков види у лошој режији Георгија Стаматова и наступу глумца Јурија Јаковљева. Аутор о њима пише провокативно:

„Стаматовци и Јаковљевци пошли су, уз победоносно славље, на погребни марш позоришне уметности код нас. Ова господа нису била задовољена тиме да пљују само у сопствено лице, већ је требало да дочекамо да пљују и на Вајлда.“ (*Crescendo* 1922/2: 18)

Чланови Јамболског круга добро су познавали и волели су драме и афоризме Оскара Вајлда. Енглески писац је био један од њихових најранијих и највећих књижевних узора (Крџев 1988: 32). Самим тим не чуди оштра реакција Петкова, који се у сваком реду, без имало суптилности и уздржавања, руга двојици глумца и режисера, чије стваралаштво сматра „ефикасним против несанице“ (*Crescendo* 1922/2: 19). У духу дадаистичке негације Петков у својој рецензији потпуно одбацује представе које су приказиване у то време у Народном позоришту. Конкретна представа о којој пише је *The Importance of Being Earnest, A Trivial Comedy for Serious People* (буг. *Комедия на сериозните*), у режији Јурија Јаковљева.

Петков сматра да је Георги Стаматов тумачио лик Алцерна Монкрифа „комично и јадно“, „непретно и вештачки“ – као да је у питању неки „селячки скоројевић“. Он даље пише да у „неписменим устима“ глумца Стаматова, која „сричу и шиште“, Вајлдови „оштроумни афоризми“ постају апсурдни и „мучење за уши“, а уједно губе своју

„духовитост и префињеност“. О Јордану Сејкову, који је тумачио лик Цона Вортинга у представи, каже да је своју глуму издигао до нивоа фарсе. Према мишљењу Петкова, ликови Стаматова и Сејкова имају „физичке и духовне могућности сељачких новајлија“ (Ibid., 19). Што се тиче осталих улога, Петков те глумце није ни удостојио помена, већ је само кратко написао да је сваки од њихових ликова „рахитично кумче кума-режисера“ (Ibid., 19). Петков у улогама глумаца није пронашао ништа „вајлдовско“. На крају рецензије аутор аргументује да је највећа слабост режије Јурија Јаковљевића, према коме је „судбина веома благонаклона“, то што није аутентична, већ препуна „сензација, афеката и ефеката“.

Последњи текст у критичком одељку другог броја такође је преузет из часописа *Вещь*, као и већина прилога у часопису *Crescendo*. То је текст *Цирк. дадаистичке песникиње* Селин Арнолд, који је објављен у рубрици *Театр и цирк* у двоброју 1–2 берлинског часописа Ел Лисицког и Иље Еренбурга. Није назначено ко је превео текст са руског језика, али је то највероватније учинио главни уредник часописа Кирил Крстев. Текст је објављен у целини у часопису Јамболског круга, без измена или допуна.

Као и Таиров, Селин Арнолд сматра да је позориште у традиционалном смислу само препрека коју треба прећи на путу ка аутентичном уметничком стваралаштву. Ауторка поништава позориште, а даје предност циркусу. Циркус је био велики извор идеја и инспирације за авангардне уметнике. Занимање авангарде за циркус у вези је са величањем спектакла, као и са ненаративном природом циркуске представе, у којој се тело извођача третира као материјал. Динамичност, интеракција и комуникација између извођача и публике, а у вези са тиме и аутентичне реакције публике, били су неизоставни елементи циркуске представе. Циркус је из свих ових разлога често био полазна тачка авангардних уметничких пројеката и студија.

Према Арнолд најзначајније у вези са циркусом је управо „одушевљена, жестока и нежна“ маса, док, са друге стране, позоришна публика – „та ледена створења, која презиру спектакл“ – не посећује циркус (*Crescendo* 1922/2: 20). Њена критика позоришта и позоришне публике органски се надовезује на претходне чланке које је објавио Јамболски круг – текст Александра Таирова и рецензију Васила Петкова. Ауторка чланка истиче кључну разлику између позоришта и циркуса и њихове публике: позориште је представа, док је циркус спектакл; позориште је фикција, док је у циркусу све реално. Она сматра да човек треба имати „наивну душу“ да би поверовао у илузију коју ствара позоришна глума, док у циркусу „није потребно веровати, већ само гледати“ (*Crescendo* 1922/2: 20). Према њеном мишљењу „нови дух мора да буде инспирисан циркусом“, и то због његове аутентичности, тј. „снаге и једноставног геста, радосних поклича после успешног скока“. Све то ствара „херојску атмосферу око жонглера, акробата, еквилибриста и јахача“ (Ibid., 20). На крају Арнолд додаје да је циркус „реалан – зато што је опасност реална“. Она пише о прожимању елемената свакодневног живота и уметности: „Налик на кинематограф: циркус *живи стварност*“ – „реалност је његова суштина“ (Ibid., 20).

Двоброј 3-4 часописа *Crescendo* садржи највећи број текстова из европске авангардне теорије уметности, који нису распоређени у засебну рубрику као у претходном броју. Уметничко-теоријски део двоброја подељен је на две рубрике, које сведоче о томе шта је фокус тога броја: *Съвременната архитектура* (Савремена архитектура) и *За новата поетическа техника* (Нова песничка техника). Остали теоријски текстови



појављују се наизменично са уметничким текстовима. Занимљиво је то што у овом броју више нису назначена имена преводилаца чланака. Међутим, имена уредника Крстева, Драганова и Милева појављују се, први и последњи пут, на насловној страни часописа.

Аутори првог чланка *По повод пуризма* су Амеде Озанфан и Шарл-Едвар Жанере, а испод њихових имена уредници су додали појашњење: „редактори на *Esprit Nouveau* – Франција“ (*Crescendo* 1922/3-4: 3–4). Иако из мемоара Кирила Крстева сазнајемо да је Јамболски круг набављао и колективно читао часопис Дермеа, Корбизјеа и Озанфана (1988: 37), они у свом часопису нису објавили оригинал (уп. *L'Esprit nouveau* 1920/4: 369-386), већ скраћену верзију оригиналног чланка. Ту верзију текста су такође преузели из часописа Ел Лисицког и Иље Еренбурга (*Веуџ* 1922/3: 9-11), у којем је овај текст објављен на руском језику, у склопу рубрике *Живопись, Скулптура, Архитектура* (Сликарство, Скулптура, Архитектура). У часопису *Веуџ* су као прилози чланку објављене и две репродукције кубистичких слика – *Guitare verticale* (Вертикална гитара) Ле Корбизјеа и *Nature morte au pichet et à la guitare* (Мртва природа са бокалом и гитаром) Озанфана – које се не појављују у часопису Јамболског круга. Такође, са десне стране текста и у часопису *Веуџ* и у *Crescendo* појављује се вертикални натпис – чувени цитат Жоржа Брака: “J’aime la règle qui corrige l’émotion”.

У овом тексту аутори тврде да поступци савременог човека подлежу „менталној дисциплини“, која „дубоко модификује његова осећања“. Пошто је његов „мождани механизам“ постао „прецизан инструмент“, он више није подложен „импулсима чистог инстинкта“. Нова свест и нови човек, који мисли „брзо“ и „проницљиво“, више немају потребу за појашњењем уметничких намера. Човек „може да реконструише криву линију од њених основних тачака и да одбаци све прелазе“, тј. све оно што је „сувишно“ у уметности. У том смислу, аутори пишу о томе да је савремена оптика моћна онолико колико мења навике и перцепцију реципијента.

У таквим околностима „родила се нова етика“ – звана „добро направити“, тј. етика „прецизности“ и „одређености“. Тако савремено уметничко дело постаје „концентрација“, а то је основни критеријум према којем се одређује „борба у области сликарства“. Уметност треба да „одговара на захтеве поезије, које нови људи носе у себи“, а тако схваћена, уметност постаје „друштвена неопходност, храна и задовољство за дух“.

Ле Корбизје и Озанфан анализирају слику на механички начин, као „машину која преноси осећања“, тј. „машину за емоцију“. Они говоре о „физиолошком поимању призора“, које је за њих „непосредно осећање“, ако се изузму „судови о задовољству или незадовољству“. Теза аутора је да сви људи универзално поимају форму и боју, а намера им је да у уметности пронађу „најуниверзалнији језик“. Они сматрају да постоје осећања која су „непроменљива, тачна, изазвана формом“ и „секундарна осећања“, која су „бескрајно бројна и разноврсна“. Њихов циљ је да проуче све оно што је „непроменљиво и универзално у осећањима“ и да формирају естетику у коју се „не мешају судови о вредности 'изврсног'“. Они сматрају да је „примарни“, примордијални осећај „тачан“ зато што зависи од утисака које уметнички предмет ствара код гледалаца – ти утисци су „физиолошки, аутоматски и неизбежни“. У склопу авангардне идеје о неопходности прожимања науке и уметности, аутори тврде да основа пуризма лежи у идеји да ће наука открити засебан „физиолошки језик“, који ће омогућавати да се у реципијенту постигну прецизни, „непроменљиви физиолошки осећаји“. Њихово схватање да дело мора

изазивати емоцију „коју можемо одредити као математичку законитост“ надовезује се на идеје руских футуриста о прожимању науке и уметности (уп. Ичин 2011). Крстев је, након гашења Јамболског круга, и сам објавио неколико текстова о међусобном прожимању научних концепата и нове уметности. У његовим познијим есејима очигледан је идејно-естетски утицај уметничко-теоријских чланака који су били објављени у часопису *Crescendo*. Он обрађује идеју о „прецизности“ у изазивању физиолошких осећаја и доживљавању уметности од стране реципијента у чланку *Биологичен поглед врху изкуството* (Биолошки поглед на уметност), који је објавио у првом броју треће године часописа *Философски преглед* 1931. Веза између науке и уметности такође је једна од тема у његовој збирци есеја *Смъртната красота* (1939). У есеју *Музика и организъм* Крстев пише о значају науке за уметничко стваралаштво:

„Како ће необично бити то што ће будући музиколози прво студирати физику, биологију и хемију, а тек потом музичку академију (2014: 301–309).“

У закључку чланка о пуризму Ле Корбизје и Озанфан образлажу да свака епоха има специфичне начине „мишљења и осећања“ и да је зато неопходно открити „пластични језик“ којим се они могу изразити. Пуризам, чије је полазиште упрошћавање – „чишћење форме“, не представља предмет миметички, већ ствара уметничку творевину од „органичних својстава“ предмета који се узима као тема. Насупрот уметнику натуралисти, који „копира предмет“, пренебрегава његов „лиризам“ и не успева да пренесе своја осећања, зато што „заборавља да су она у њему, а не у предмету“, пуризам у уметности настоји да у предмету „материјализује“ све оно што је „универзално и непроменљиво“.

Аутори следећег теоријског чланка који се појавио у часопису *Crescendo* (1922/3-4: 7) такође су Жанере и Озанфан, само што су овај пут потписани „псеудонимском сложеницом“ *Le Corbusier-Saugnier* (уп. Brott 2013: 146-157; Cohen 2007: 143), коју су користили у свом часопису *L'Esprit nouveau*. Тема овај пут није у вези са ликовним уметностима, већ са савременом архитектуром. Овакво настојање да обухвати што више аспеката нове уметности и савременог начина живота давало је авангардном часопису Јамболског круга специфичну тежину и ширину, које нису карактеристичне ни за један други бугарски часопис тога времена.

Текст који се појавио у часопису *Crescendo* један је од есеја о концептима модерне архитектуре, који су Ле Корбизје и Озанфан, у коауторству, објављивали у часопису *L'Esprit nouveau*. У питању је скраћена верзија текста *Maisons en série*, која се појављује у 18. броју *L'Esprit nouveau*, у оквиру серијала *L'esthétique de l'ingénieur* (стр. 1525–1542).

Чланак почиње тврдњама аутора да су фундаментални принципи архитектуре „конструкција и пластично осећање; међуоднос између *маса* и *светлости*“ (*Crescendo* 1922/3-4: 7). Према њиховом мишљењу неминовно је то што индустријска еволуција покреће и еволуцију у архитектури. Аутори сматрају да вештачки материјали који се користе у савременој архитектури морају у потпуности заменити природне материјале. Они пишу да је у архитектури, као и у другим уметностима, неопходно примењивати „закон економичности“. Одроз тога закона у области модерне архитектуре представља прецизно мерење свих материјала, што, како аутори тврде, није могуће извести са старим материјалима: „дрвеним гредама са тајним издајничким чворовима и шупљинама“ (*Crescendo* 1922/3-4: 7). Зато ти материјали који „морају да нестану“. Аутори заступају

идеју о томе да се савремене грађевине могу излити од бетона за један дан – „на исти начин на који се пуни флаша“ (Ibid., 7).

Текст уредника часописа *L'Esprit nouveau* обилује социјалним оптимизмом, који се огледа у идејама да ће социјална еволуција изменити односе између подстанара и станодаваца, да ће се променити „стара идеја о дому“, а да ће градови, уместо „хаотичних“, постати „строго организовани“ (Ibid., 7). Дом више неће бити „огромна некретнина“ и статусни симбол, чији „култ“ гради породица, већ ће постати „неопходно оруђе“ попут аутомобила (Ibid., 7). Аутори сматрају да ако се из „главе и срца људи“ истргне идеја о томе да је дом некретнина, стићи ће се до идеје о „дому-оруђу“, тј. до „серијске куће“, која је „доступна и издржљива“ – неупоредива са старим кућама (Ibid., 7). На крају аутори објављују да фабрика авиона *Voisin* већ припрема практичне серијске куће, које се „растављају на панеле“, за највећи комфор. Према мишљењу уметника, предност оваквих кућа је у томе што аутомобил доноси делове три дана после телефонске поруџбине, а већ три сата након тога у оваквом дому се може живети.

На ове идеје надовезује се текст *Изисквания на съвременната архитектура* (Захтеви савремене архитектуре) Иље Еренбурга, још једне личности која је била веома значајна за формирање естетских идеја Јамболског круга. Његова књига...JK

Његов чланак објављен је у наставку рубрике *Съвременната архитектура*. Према мишљењу Еренбурга захтеви нове архитектуре и задаци инжењера огледају се у следећем:

„Беспрекорна тачност у прорачуну. Економичност материјала. Сврсиходност сваког саставног дела. Разматрање пропорција. Јасноћа плана. Марљива егзекуција.“ (*Crescendo* 1922/3-4: 7)

Еренбург тврди да је створен „нови стил“, који се заснива на „масовној производњи“. Аутор текста критикује „архитекте пасеисте“, који се претежно баве „стиловима“, тј. „спољашњим украсима“, а не познају савремене материјале ни савремену организацију живота. Унутрашњост кућа које ове архитекте пројектују је једна „гомила непотребних ствари“ – „тесна, прашњава, одвратна“, а све „лепе фотеле, софе и табуреи“ који се ту налазе, заправо, нису створени да би се на њима седело, него да буду декорација и статусни симбол.

Насупрот старој архитектури, Еренбург даје примере архитектуре која се заснива на „максималној економичности материјала“. У кућама које смо описали у претходном пасусу аутор види само две просторије вредне пажње „због њихове организованости“. То су купатило и тоалет, јер је у њима „размотрен и употребљен сваки аршин“ (Ibid., 7). Примери архитектуре која поштује „економичност материјала“ за Еренбурга су бродске кабине, купеи међународних возова, банке, канцеларије. За разлику од намештаја који није дизајниран да би се користио, канцеларијски намештај, са својим „удобним фотелама, разумним ормарима, столовима“, „савршен“ је према мишљењу Еренбурга (*Crescendo* 1922/3-4: 7)

На истој страни која је посвећена савременој архитектури налази се и најава о следећем броју часописа *Crescendo*, који никада није изашао: „У следећем броју – изврсни чланак Раула Хаусмана **ОПТОФОНЕТИКА**“ (Ibid., 7). Открили смо да су уредници

планирали да преузму овај текст берлинског дадаисте из 3. броја часописа *Веуџ*, где је, на 13. и 14. страни, објављен на руском језику.

Иља Еренбург појављује се још једном као аутор у двоброју часописа *Crescendo*: на 11. страни, у рубрици *За новата поетическа техника*. Уредници јамболског часописа су тамо великим словима објавили *Својства на новата лирика* (Својства нове лирике), која је руски аутор издвојио у својој књизи *А всѣ-таки она вертится* (1922: 106-107). Еренбург у уметностима које „протичу у времену“, као што су музика и филм, примећује један кључан за авангарду феномен – конструкцију (1922: 95). Та конструкција речи, звукова, наратива, гестова је, у ствари, „конструкција ритма“ (Ibid., 95). Аутор тврди да ритам у уметности „почиње тамо где спонтаност превладава над прецизношћу, хаос над организацијом“ (Ibid., 95).

Разматрајући поезију као вид колективне уметности, Еренбург образлаже да „лирика не умире“, већ да се само „трансформише“ (1922: 106). Он сматра да је предност колектива у томе што има „не само вољу већ и емоцију“ (Ibid., 106). Према његовом мишљењу, савремена поезија заменила је „расположење“ „конструкцијом“ (Ibid., 106). Еренбург тврди да је савремена поезија „организовани урлик“ – „уметност огољеног ритма“ (Ibid., 106) – а њене одлике су:

„ЧОВЕЧНОСТ. ЈАСНОЋА И ЈЕДНОСТАВНОСТ. БРЗИНА РИТМА. МУЖЕВНОСТ. ЕКОНОМИЧНОСТ. 'СВАКОДНЕВНОСТ.'“ (*Crescendo* 1922/3-4: 11)

Књигу Иље Еренбурга „са Галилеовим насловом“, коју је купио „у једној совјетској књижари у Софији“, Крстев назива „страственим прогласом и апологијом модерне уметности“ (Крстев 1988: 36-37). Како он тврди у својим мемоарима, књига Еренбурга претворила се за Јамболски круг у „кодекс о целовитом, свестраном разумевању основа и тенденција“ нове уметности (Крстев 1988: 37).

На 10. и 11. страни последњег броја часописа *Crescendo* појављује се раније поменута рубрика *За новата поетическа техника*, чији су назив (*О новой поэтической технике*) и део садржаја уредници преузели из часописа *Веуџ* (1922/3: 6-7). Ради се о тексту *Синхорническа поема в неколко плана* Николе Бодуена. Аутор овде пише о својим експериментима у области „тространог лиризма“, који се не односе само на „спољашњу форму поеме“, већ одговарају трима нивоима на којима се заснива „читав живот“: „физички, интелектуални и интуитивни – уз помоћ речи, звукова и идеја – слика“ (*Crescendo* 1922/3-4: 11). Бодуен сматра да треба остварити „равнотежу поеме“ преко „симетрије која настаје услед удруживања квалитативних и квантитативних елемената“. Квалитативни елементи су они који „се односе на три нивоа поеме“: „1. Психолошка вредност или инспирација. 2. Ритмички елементи. 3. Изражајни елементи, који настају преко слика и сугестија.“ (Ibid., 11). Количински елементи у вези су са „материјалном организацијом“ поеме. У њих, према мишљењу Бодуена, спадају: „1. Формална симетрија у равнотежи планова. 2. Груписање и избор речи по аналогји (звук, квалитет тона, боја). 3. Бројеви.“ (Ibid., 11).

Аутор даље конкретизује тежње нових експеримената у поезији. На првом месту нова поезија се „не обраћа само слуху, као код симболиста – већ и оку“. У вези са тиме је „закон новог распоређивања лирске идеографије“, који води до графичке поезије. Аутор

сматра да у стихове не треба уносити превелику „објективну истину“, већ да треба да се учини да стихови могу да се читају „технички лако“. У духу савремености, он тврди: „сада није време за фјоритуре и сувишности“. Према Бодуену синхронијска поема на три нивоа, у ствари, „у својој синтетичкој једноставности“, представља „примењивање законитости и брзо измештање; она избегава споро протицање, једнострано и сувишно“ (Ibid., 11).

На идеје које је Бодуен представио у свом тексту надовезује се и следећи текст који се појавио у рубрици *За новата поетическа техника*. Његов аутор је румунски уметник и утемељитељ дадаизма Тристан Цара. Један од најпознатијих наступа циришке даде било је извођење дела *L'amiral cherche une maison à louer* (Генерал тражи кућу за изнајмљивање), у Кабареу Волтер, 31. марта 1916. године. Рихард Хилзенбек, Марсел Жанко и Тристан Цара рецитовали су ову симултану поему на француском, немачком и енглеском, што је било праћено разноврсним звучним ефектима, певањем, лупањем и сл. Ова симултана поема и њено извођење били су повод за настанак Цариног текста. Поема је објављена у вишејезичној књизи *Cabaret Voltaire: Eine Sammlung künstlerischer und literarischer Beiträge* (Кабаре Волтер: Збирка уметничких и књижевних доприноса), коју је исте године издао оснивач дадаизма Хуго Бал. Цара је испод поеме, у фусноти коју је насловио *Notes pour les bourgeois* (Белешке за буржоазију), образложио развој уметничког концепта симултаности, истичући да је њихова симултана поема, тј. њено „паралелно читање“, прва „сценска реализација ове модерне естетике“ (1916: 6–7).

Уметничке тенденције значајне за развој естетике симултаности су принцип динамизма, који је у великој мери утицао на опажање „новог“ човека, као и принцип укидања линеарне структуре времена у ликовној уметности, музици, поезији, филму и позоришту. Код дадаиста се симултаност изражавала у њиховим колажима, филмовима, поезији и позоришним комадима, а поготово у колективним наступима, током којих је више уметника истовремено рецитовало, певало, викало, производило звукове и шумове. Италијански футуристи су естетику симултаности издигли до култа. Њихово полазиште било је одушевљење технолошким развојем и „брзином“ модерног живота, који је захтевао подједнако динамичку уметност. Из тог разлога у књизи *Cabaret Voltaire* су, поред Гијома Аполинера и циришких дадаиста Хуга Бала, Еми Хенингс, Тристана Царе, Марсела Жанка и Ханса Арпа, учествовали и италијански футуристи Ф. Т. Маринети и Франческо Канђуло.

Царин текст (*Crescendo* 1922/3-4: 11) садржи идеју о томе да су 1907. године експерименти првих кубиста<sup>55</sup> са трансмутацијом предмета и боја изазвали потребу да се исти симултани принципи примене и у поезији. Цара прати и анализира развој овог концепта на следећи начин. У позоришту се тенденције ка „шематском симултанizmu“ најпре појављују код Вилијеа де л'Ил-Адама, а код Малармеа се појављује „типографска реформа“ поезије у песми *Un coup de dés jamais n'abolira le hazard*. Маринети је „популаризовао“ идеју у *Paroles en liberté*, а „намере Блеза Сендрара и Жила Ромена довеле су до Аполинерових идеја“. Аполинер је експериментисао са новим жанром визуелне поеме (калиграм), који је још занимљивији због „маштовитости и због одсуства система“. Он је типографски нагласио кључне песничке слике и створио могућност да се песма чита са свих страна симултано.

---

<sup>55</sup> У тексту Цара наводи ове уметнике поименце: Пикасо, Брак, Пикабија, Дишан-Вијон, Делоне.

Постоји једна занимљивост у вези са одломком из *Notes pour les bourgeois*, који су уредници часописа *Crescendo* објавили, јесте то што су се они одлучили за наслов *Симултана поема*, али нису укључили последњи део Цариног текста, који образлаже концепт симултане поеме. Румунски уметник тврди да принцип на којем се заснива симултана поема јесте „стварање могућности да сваки слушалац сам повеже одговарајуће асоцијације“ (Tzara 1916: 6-7). Слушалац задржава у сећању елементе који су „карактеристични за његову личност“, „преплиће их, фрагментира“, крећући се при томе правцем којим га аутор усмерава (Ibid., 6-7).

Последњи текст у двоброју 3-4 часописа *Crescendo* је један од оних есеја који су касније инспирисали Кирила Крстева да напише прву књигу о естетици филма у Бугарској. У питању је есеј *Литературата и кинематографът* (1922/3-4: 11), чији је аутор белгијски писац и критичар Франц Еленс. Уредници часописа Јамболског круга су преузели и овај кратак одломак Еленсовог текста из часописа *Веицъ*, који је тамо објављен на руском језику (1922/1-2: 11-12). Објављени текст, заправо, није критика „неповољног“ утицаја књижевности на филм, што би се могло очекивати од ране филмске теорије, већ се у есеју говори о утицају особина иманентних филму на свест („дух“) песника. Према Еленсу кинематограф је „неопходна школа“ за савремене песнике, али је његов утицај на књижевност „више духовни, него формални“. Еленс сматра да је филм уништио „спољашње украсе, вештачку декорацију“ и на тај начин преусмерио пажњу на оно што је „позитивно ,корисно“, изузетно неопходно, оно што ствара покрет, на динамичку силу“ (*Crescendo* 1922/3-4: 11). Према његовом мишљењу савремени уметници би требало да „асимилирају“ ове „хранљиве елементе кинематографа“ (Ibid., 11). Крстев касније развија ове идеје у својој књизи *Опит за естетика на киното* (1929), којој је посвећено последње поглавље наше дисертације.

Избор текстова који присуствују у рубрици *За новата поетическа техника* у часопису *Crescendo* недвосмислено сведочи о естетском усмерењу и уметничким намерама Јамболског круга, али такође сведочи о томе да неке њихове тежње, нажалост, нису доживеле оваплоћење у уметничкој пракси. Међутим, селекција текстова, преузетих из часописа *Веицъ*, указује и на то да су уредници часописа *Crescendo* и чланови Јамболског круга у потпуности разумели развојни пут естетике авангарде, са свим њеним уметничким концептима и појединостима везаним за различите покрете и уметности.

## Часопис *Crescendo* и Маринети

Две средишње странице двоброја 3–4, као и половина наредне странице (*Crescendo* 1922/3-4: 8-10), посвећене су у целини Ф. Т. Маринетију и поетици футуризма. То је уједно најобимнија рубрика у часопису *Crescendo*. Јамболски круг је овде објавио одломак из књиге *Les mots en liberté futuristes* (1919). Та Маринетијева књига „опчинила“ је Јамболски круг како теоријским текстовима, који објављују и образлажу естетику футуризма, тако и примерима нове поезије, у којима су оваплоћени захтеви за поезијом написаном „речима слободе“, лишеном традиционалне линеарне структуре, са новим графичким представљањем, рушењем синтаксе, третирањем математичких знакова +, – и

= као везника итд. Постоји веома значајан разлог из којег је поема *Zang tumb tumb*, коју је из Италије донео Васил Петков (Крџев 1988: 39), привукла пажњу чланова Јамболског круга и добила своје место у њиховом часопису. Захваљујући тој поеми, они су открили да Маринетијеве иновације у модерној уметности, заправо, имају непосредне везе са Бугарском и Јамболом. Одлука уредника да се Маринетијеве идеје прикажу у централном, најважнијем делу часописа, наравно, није случајност, као ни то што је Маринети, као уметник и теоретичар, добио највише простора у часопису *Crescendo*. Јамболски круг је, са идентичним Маринетијевим графичким решењима, објавио превод одломка из поеме *Zang Tumb Tumb: Aéroplane Bulgare – Индиферентност двеју висећих сфера сунце + балон* (в. Прилог 4). Овај део поеме садржи и аутентичан текст „манифеста бацаног из једног бугарског аероплана 30. октобра 1912.“ (1919: 83-84), којим је бугарска страна позивала град Одрин на предају.<sup>56</sup>

*La splendeur géométrique et mécanique* (Геометрично и механично великолепије) је Маринетијев текст из књиге *Les mots en liberté futuristes* (1919: 53-59), који је објављен у часопису Јамболског круга. У њему Маринети одбацује све оно на чему се темељила традиционална уметност и објављује да је, након „гротескне сахране пасеистичке Лепоте (романтизма, симболизма и декаденције)“, створен простор да, „из хаоса новог сензибилитета“, настане нова „Лепота“. Ту „лепоту“ аутор назива „геометријски и механички раскош“, који се постиже у поезији захваљујући „слободним речима“. Текст Маринетија слави брзину технолошког развоја и савременог живота и обилује шокантним прокламацијама, препознатљивим још од оснивачког од Манифеста футуризма из 1909. године, и поређењима, попут „Аутомобил који јури... лепши је од Нике од Самотраке“ и сл.:

„Нема ничег лепшег од велике брундајуће електро-централе, која садржи хидраулични притисак целог једног планинског венца и електричну силу целог једног хоризонта – синтетизоване на контролним панелима (...). Ови величанствени контролни панели су наши једини поетски модели.“ (1919: 56)

Маринети је објавио „геометријске и механичке“ тенденције нове футуристичке поезије у пет тачака, које је редакција часописа *Crescendo* прецизно превела са француског на бугарски језик и објавила:

1. Прва тачка је у вези са уништењем „Ја“ у књижевности. Маринети тврди да је футуристичка „поезија космичких сила“ укида „поезију личности“. Из тога произлази проглас: „**Ми уништавамо старе односе**“, које су успоставиле поетике „романтизма, сентиментализма и хришћанства“.
2. Друга тачка истиче значај именице као врсте речи, чија се „апсолутна вредност“, према мишљењу Маринетија, може извести тако што ће се „изолативати“ и „ослободити свих придева“. О овоме, под утицајем Маринетија, пише и Крџев у негативној рецензији за збирку Љубомира Брутова у последњем броју часописа

---

<sup>56</sup> Текст тог прогласа гласи: „Ми Бугари водимо рат са турском владом, која је неспособна да влада достојанствено. Ми нисмо против муслиманског становништва и не желимо да проливамо крв. Одрин је опседнут са свих страна. Пут за Цариград је одсечен. Одрин не може добити помоћ ниоткуд. Зашто, у таквим условима, желите да се пролива још крви? Хиљаде топова уперено је у Одрин. Ако се град не преда, биће потпуно уништен и опустошен.“

*Лебед*. Маринети тврди да је у прошлости именица „потрошена“ због „компликованих веза“ и „тежине придева код парнасоваца и декадената“. Аутор се стога залаже за ослобођење „голе“ именице, коју дели на две врсте: „**елементарна именица** и **именица синтеза–покрет** (или чвор именица)“. Маринети признаје да та подела није „апсолутна“, зато што има „скоро неухватљиво интуитивно полазиште“. Он замишља именицу као „вагон“ или „покретну траку“, коју покреће глагол у инфинитиву.

3. У трећој тачки Маринети проглашава да је „**глагол у инфинитиву сам покрет**<sup>57</sup> **нове лирике**“, зато што га одликују „клизава суптилност точка локомотиве или авионског пропелера“. Он сматра да на глаголу почива сва динамичност песме, тј. да је глагол метафорички „покретач“ целе „конструкције“. Аутор аргуентује и да употреба глаголских времена и начина, у ствари, изражава „песимизам“ и „егоизам“ у расуђивању и да зауставља „напредак наде и воље“. Глагол у инфинитиву, са друге стране, изражава „оптимизам“ и „божанственост акције“.

Уредници часописа *Crescendo* додали су фусноту у вези са трећом тачком: „На несрећном – у овом случају – бугарском језику овакво дело је, наравно, немогуће остварити. (1922/3-4: 9)“. Разлог је у томе што савремени бугарски језик не познаје облик инфинитива, већ се као основни облик узима прво лице једине презенте, које само по себи имплицира субјективност, тј. Маринетијево „Ја“ у књижевности. У чланку о Маринетију и Бугарској италијански слависта Ђузепе дел Агата се пита да ли је ова фуснота „патетична или шаљива“ (Agata 2010: 10). Сматрамо да ни једно ни друго није била намера уредника: ни омаловажавање свога матерњег језика, ни провокативна шаљива опаска. Јамболски круг је поетику футуризма третирао веома озбиљно, па су озбиљном сматрали и чињеницу да на бугарском језику није могуће остварити књижевно дело у инфинитиву – да је немогуће применити футуристички стваралачки поступак. Они су студиозно проучавали футуристичке прокламације о новој уметности и животу и интегрисали те идеје како у своју уметничку праксу, тако и у свакодневицу. Међутим, о томе не сведочи само централна позиција коју је Маринети добио у њиховом часопису или то што је он једини уметник који је представљен портретом<sup>58</sup> (један од укупно три ликовна прилога у целом часопису *Crescendo*). Поема и теоријски радови Маринетија надахнули су Јамболски круг и подстакли их да објаве своје манифесте, да организују перформативна колективна извођења поеме, којима су провоцирали и нарушавали естаблишмент, да на Народном универзитету и у својим салонима организују предавања о футуризму, да пију вино из „кубофутуристичких амфора“ и изводе музику шумова, да се прогласе за *Movimento futurista di Yamboli* и да потраже и добију „признање“ од самог оснивача футуризма. Уосталом, то што бугарски језик не познаје инфинитив на неки начин је додатно „оправдавало“ чињеницу да, упркос свему томе, уметничка пракса Јамболског круга често није успевала да сустигне стваралачке иновације које је уводила уметничка теорија.

<sup>57</sup> Маринети мисли на покрет у смислу кретања, динамизације.

<sup>58</sup> Изнад ових Маринетијевих захтева за поезијом „слободних речи“ уредници су објавили његов портрет, који је 1914. године израдио руски уметник Николај Куљбин. То је кубофутуристички графички рад и састоји се од пажљиво распоређених линија различитих дебљина и дужина и геометријских облика, који формирају Маринетијев профил. Једна занимљивост у вези са објављивањем овог графичког рада јесте да је у часопису руски уметник погрешно потписан као „Н. Кублин“. Да се не ради о штампарској грешци, сведоче мемоари Кирила Крстева, у којима он касније понавља исту грешку (1988: 45).



4. У тачки 4 Маринети анализира придев према аналогном принципу из претходних тачака. Придеве би требало, према његовом мишљењу, „изоливати“ – стављати у заграде или на маргини како не би заустављали „проток слободних речи“. На тај начин се у тексту остварују „различите атмосфере“ и „тонови“, али је важно да **„придеви атмосфере или придеви тона не могу бити замењени именицама“**.
5. Последња тачка је у вези са синтаксом, која је, према Маринетију, „одувек имала научну и фотографску перспективу“, потпуно супротну аутентичном доживљају. **„У слободним речима ова фотографска перспектива нестаје и преузима емотивну перспективу, која је вишеслојна.“** Идеја Маринетија на којој се заснива рушење синтаксе јесте брзина и вишеслојност доживљаја као динамичких и симултаних појава. За њега статичне, линеарне или уређене у систем идеје нису подједнако аутентичне као сам живот заробљен „слободним речима“.

У поеми *Zang Tumb Tumb* Маринети је применио готово све принципе футуристичког песничког стваралаштва, описане у глави *La splendeur géométrique et mécanique* и у другим његовим теоријским текстовима и манифестима. Поема се састоји од десет делова, који су излазили периодично у часопису *Lacerba* током 1913. године. Једну годину касније, у Милану, Маринети је поему објавио у целини као уметничку књигу – футуристичко издање гласила *Poesia*. Маринети је био војни кореспондент француских новина *Gil Blas* у Првом балканском рату и стигао је у Бугарску крајем 1912. године. Догађаје из Бугарске је касније, почетком четрдесетих година, описао у текстовима *La grande Milano tradizionale e futurista* и *Una sensibilita italiana nata in Egitto*. Маринети је био сведок неколико битака бугарске армије, а највећи утисак је на њега оставило бомбардовање Одрина из ваздуха, један од првих таквих напада у војној историји. У погледу откривања веза које је Маринети остварио са Бугарском и бугарским уметницима и које је касније описао у својим аутобиографским текстовима значајан допринос је текст Ђузепеа дел Агате *Маринети, българският „футуризъм“ и поемата „Септември“ на Гео Милев*, а поготово преводи поглавља из тих књига, објављени под насловом *България у Маринети*. Чланак и Маринетијеви изворни текстови преведени су на бугарски језик за 14. број 19. године часописа *Литературен вестник* (2010/14: 9-13).

Поема Маринетија настала је по истим принципима које је описао у *La splendeur géométrique et mécanique*. Аутор је у њој применио већину уметничких поступака које је описао и образложио у књизи *Les mots en liberté futuristes* и у другим футуристичким манифестима и теоријским текстовима. *Занг Тумб Тумб* је оваплоћење Маринетијевих „речи у слободи“ и футуристичког сензибилитета. У *La sensibilité futuriste* Маринети пише да је принцип футуризма „потпуно обнављање човековог сензибилитета које су покренула велика научна открића“ (1919: 35-36). Он има право када тврди да изуми као што су телефон, грамофон, воз, аутомобил, авион, кинематограф итд. остварују одлучујући утицај на психу и сензибилитет „новог“ човека. У теоријским текстовима у књизи *Les mots en liberté* песник слави ритам и брзину нове свакодневице, а у уметничкој пракси, тј. у овој поеми, он то чини још у првој глави *Correzione di bozze + desiderî in velocità*. У њој Маринети прати кретање аутомобила, који убрзава од 70 километара на сат до 80, 95, 100, и све што се тада симултано одвија у човеку и изван њега. Основно на чему он инсистира у поезији јесте аутентичност доживљаја. Маринети, из личног искуства, тврди да ако се уметник нађе у „подручју интензивираниг живота (револуција, рат, бродолом, земљотрес, итд.)“, своје утиске ће одмах после догађаја, у афекту, пренети

„инстинктивно“ (1919: 40-41). Он ће за ту сврху „брутално уништити синтаксу док говори“ и „неће трошити време на грађење реченица“. Њега неће занимати правопис нити „проналажење придева“, игнорисаће „језичке суптилности и нијансе“, зато што ће „у журби, без даха, избацити своје визуелне, звучне и олфакторне утиске“. Пошто је према Маринетију „једина сврха наратора да преноси све вибрације свога бића“, поезија се претвара у низ аутентичних слика – „прегршт есенцијалних речи које нису у конвенционално прихватљивом редоследу“. Незаобилазна футуристичка *l'imagination sans fils* (1919: 42-43), у ствари, јесте „апсолутна слобода слика и аналогија, које се изражавају посредством *les mots en liberté*“. „Синтаксички кондуктори или правопис“ не смеју да ометају „непрекидни низ нових слика“, у супротном, поезија није „ништа више од анемије“, тврди творац футуризма.

Маринети у поеми *Занг Тумб Тумб* избегава личне глаголске облике зато што указују на поменуто „ја“ у књижевности. У *Destruction de la syntaxe* он је образложио да се уништењем „ја“ у књижевности постиже померање фокуса са човекове психологије на „песничку опседнутост материјом“ (1919: 20). То значи да песници морају да промене „навику хуманизовања природе“ и „придавања човекових преокупација и емоција животињама, биљкама, води, камењу и облацима“ (2006: 147). Уместо тога Маринети настоји да у поезију унесе „бескрајни молекуларни живот“, и то не са идејом да у том процесу научни принципи замене уметничке – већ интуитивно, кроз синтезу песничког и научног размишљања. Према мишљењу Маринетија, али и бројних других представника европске авангарде, „фузија“ поезије и науке ствара „интегралну синтезу живота“ (2006: 148).

У непосредној вези са поетиком футуризма је и типографска револуција коју је Маринети спровео против „типграфске хармоније странице“. Футуристичка књига мора бити „футуристички израз футуристичке мисли“ (2006: 149). У њој различити фонтови, њихов распоред и величина нису насумични, као што није насумична ни употреба курзива и подебљаних слова. У *Distruzione della sintassi* Маринети образлаже књижевне технике футуризма. Из тог манифеста сазнајемо да овај уметник користи италики за „низове брзих сензација“, који су у вези са поменутиим „молекуларним животом“, а болд за „насилне ономатопеје“. Маринетијев циљ је био да „удвостручи експресивну снагу речи“ (2006: 150). Према његовој типографској иновацији поезије, низ „**занг тумб тумб**“, у ствари, представља „насилну ономатопеју“. Ове речи се појављују у кључним тренуцима у поеми и увек су подебљане.

У вези са експериментима са типографским преображајем текста и ефектом симултаности је и то што је Маринети експериментисао са иконичним могућностима поезије. Ова идеја, како песник образлаже у тачки 6 текста *La splendeur géométrique et mécanique*, појавила се прво код сликара Франческа Канђула, који је у делу *Вагон за пушаче, друга класа* осмислио аналогију и уз помоћ ње успео да „пренесе дугачка, монотона сањарења и самопроширивања од дима-досаде током дугачког путовања возом“. Маринети описује фрагмент где је глагол „пушити“ представљен на идентичан начин као натпис часописа *Crescendo*. Слова се увећавају слева надесно, имитирајући дим цигарете, и „природно се трансформишу у **самоилустрације**, уз помоћ експресивне ортографије и типографије“ (2006: 178). Маринети је ову технику, у којој означитељ уједно постаје

означено, применио на самом почетку своје поеме, у глави *Correzione di bozze + desiderî in velocità* (2020: 24):

„Nessuna poesia prima di noi colla nostra immaginazione senza fili parole in libertà vivaaaaAAA il FUTURISMO finalmente finalmente finalmente finalmente finalmente **FINALMENTE POESIA NASCERE**“

(Нема поезије пре нас са нашом бежичном маштом речима у слободи живео ФУТУРИЗАМ коначно коначно коначно коначно коначно **КОНАЧНО РОЂЕЊЕ ПОЕЗИЈЕ**)

Речи **POESIA NASCERE** такође су исписане тако што се увећавају слева надесно како би представиле идеју о рођењу, расту, развоју. Нема сумње да су овако исписане речи, којима Маринети означава „рођење поезије“, а Канђуло „самопроширивање“ дима цигарете, утицале и на типографско решење Мирча Качулева: да за насловну страну часописа Јамболског круга употреби футуристичку експресивну типографију, која семантички кореспондира са значењем музичког термина „crescendo”.

Иновација и вредност Маринетијеве поеме садржане су и у томе што је аутор успео да постигне ефекат симултаности кроз синтезу просторно-временских односа, захваљујући футуристичкој типографији. Уметнички поступак за који се Маринети одлучио је употреба белине странице – празних места, којима је означавао просторне и временске релације: лево-десно, исток-запад, горе-доле или тишина-шум (као што су тренуци тишине између пуцњева и експлозија, удаљеност различитих звукова, напете паузе и сл).

У поеми *Занг Тумб Тумб* песник потпуно укида синтаксу и интерпункцију. За Маринетија су ритам и брзина есенција поеме и уметности уопште. Да би остварио песнички ритам који садржи интензитет футуристичког ефекта брзине, Маринети је интерпункцијске знаке заменио „слободним експресивним“ математичким (+, -, x, :, =, <, >) и музичким симболима, који су, за разлику од традиционалне ортографије, „потпуно анонимни“ (1919: 47). Уз то је елиминисао заменице, чланове, предлоге и везнике, што је тенденција која је уочљива и у поезији Драганова. У поеми *Занг Тумб Тумб*, уместо копулативног глагола „јесам/бити“, Маринети је користио знак једнакости, а уместо саставног везника користио је математички знак плус:

„tramonto = macello + porpora stracciata del Sultano + ruzzolare di fez nell'acqua (TURCHINO × 100 ROSSO ROSSO × 1000) + 4 scimitarre abbandonate della Maritza + 5 montagne di zaffiro musciarabie di verdura + x cuscini ricamati delle colline tappeti persiani delle praterie“ (2020: 35) (залазак = кланица + Султанов отрцани пурпур + превртање феса у води (ТИРКИЗ x 100 ЦРВЕНО ЦРВЕНО x 1000) + 4 напуштена сIMITАРА на Марици + 5 планина поврћа од мошусног сафира + на x везени јастуци од брда Персијски ћилими од прерија)

Осим употребе болда и италика и нових знакова интерпункције, Маринети је у поезију увео и заграде и четвртасте заграде, како би одвајао низове аналогича и подешавао „брзину стила“ као да се ради о музичкој композицији “(vite) (plus vite) (ralentissez) (deux temps)” (1919: 47). Значајна је и Маринетијева употреба великих слова: неколико различитих величина слова у различитим речима или мешавина различитих величина слова у једној речи. Елиминацијом традиционалне синтаксе и ортографије, које указују на односе између синтаксичких конституената и које дају назнаке о паузама у тексту,

Маринети је, са идејом да избегне нарушавање песничког ритма, успео да постигне прижељкивани ефекат симултаности свих елемената поеме. Тај ефекат симултаности аутор поеме *Занг Тумб Тумб* је на метапоетском нивоу описао у глави *Correzione di bozze + desiderî in velocità* (2020: 24):

„tutto ciò fuori di me ma **anche in me** totalità simultaneità sintesi assoluta = superiorità della mia poesia su tutte le altre“

(све је изван мене али **такође у мени** тоталност симултаност апсолутна синтеза = супериорност моје поеме над свим другим)

Практична примена „ослобођене“ експресивне ортографије и типографије у вези је и са перформативним карактером авангардне уметности, па их Маринети стога користи и за указивање на неопходне „фацијалне експресије и гестикулацију“ приповедача и извођача (1919: 62).

Маринетијева нова слободна ортографија довела је и до „инстинктивне деформације речи“, која је у сагласју са футуристичком „природном склоности ка употребљавању ономатопеје“ (2006: 151). Ономатопеја је једно од основних стилских средстава у поеми *Занг Тумб Тумб*. За Маринетија није важно то што ће „деформисана“ реч постати двосмислена, зато што ће она „бити у браку са ономатопејским хармонијама, синописима звукова“, који омогућавају да се постигне „ономатопејски психички склад, звучни, али и апстрактни израз емоције чисте мисли“ (2006: 151). Он је понудио идеју о „брзом лиризму“, који је „бруталан и непосредан“ и који би претходници футуриста сматрали „антипоетичним“ (1919: 46). Намера футуриста била је да се постигне такозвани „телеграфски лиризам, који не носи ни најмањи наговештај књиге, већ, колико је то могуће, укус живота“ (Ibid., 46). Маринети у поезију уводи „ономатопејске аранжмане“ како би постигао то јединство живота и уметности у поезији. Циљ тих аранжмана је да се прикажу „сви шумови и звукови модерног живота – чак и они најкакофоничнији“ (Ibid., 46).

Футуристи, који су „пљували“ на „олтар уметности“, користили су ономатопеју са истом „антиакадемском одважношћу и континуитетом“. Њихова преокупација била је да у уметност унесу „максимум вибрација и дубоких синтеза живота“, а управо зато су и укинули „све традиционалне везе са стилем“ (Marinetti 1919: 46). Употребом ономатопеје подробно се бави 8. тачка у Маринетијевом *La splendeur géométrique et mécanique*. Аутор тврди и да „растућа љубав према материји“, воља да се продре и њу и да се „упознају њене вибрације“ подстичу футуристе на употребу ономатопеје (2006: 178-179). Маринети то образлаже на начин који, наравно, претпоставља синтезу научних и песничких принципа, а примена тих принципа води до „окретног преплетања различитих ритмова“:

„Бука је у суштини резултат убрзања чврстих материја, течности или гасова који производе трење или се сударају једни са другима. Из тога следи да је ономатопеја, која репродукује шум, један од најдинамичнијих елемената поезије. Као таква, ономатопеја може заменити глагол у инфинитиву, посебно када су једна или више ономатопеја у односу јукстапозиције. (Нпр. ономатопеја митраљеза *ратататат* контрастира турским *Урааааа* у поглављу *Мост* у мојој поеми *Занг Тумб Тумб*). (2006: 179)“

Маринети (2006: 150) је у поезију унео и тзв. „мултилинеарни лиризам“. Уз помоћ њега успевао је да оствари исту „лирску симултаност која је опседала футуристичке

сликаре“. „Најкомплекснија лирска симултаност“ постиже се на следећи начин: у неколико „паралелних линија“ песник ће „лансирати неколико низова боја, звукова, мириса, шумава, тежине, густине, аналогича“. На пример, једна линија „могла би да буде олфакторна, друга музичка, трећа пикторална“. Маринети је пронашао начин да истакне у први план доминантну „песничку линију“ – тако што ће је обележити подебљаним словима. У његовом мултилинеарном лиризму постоји хијерархија између различитих нивоа аналогича: „низ музичких сензација и аналогича“ мање је значајан него „визуелне сензације и аналогиче“, али је значајнији од „олфакторних сензација и аналогича“. Ову технику примењује у последњој и најдинамичнијој глави *Bombardamento*, тако што на неколико нивоа одражава оно што су поимала чула учесника у Балканском рату, чиме уједно делује и на чула читаоца или слушаоца:

„Furia affanno orecchie occhi narici aperti attenti forza che gioia vedere udire fiutare tutto tutto **taratatatata** delle mitragliatrici“ (2020: 95)  
(Бесно шиштање уши очи ноздрве отворени напети сила каква радост видети чути помирисати све све **таратататата** митраљеза).

Маринети је симултаност аналогича слика-звук-мирис изразио на више места у поеми, на пример, бруталним и узнемиравајућим описима болести, јаука и смрада у глави *Treno di soldati ammalati* и у последњој глави *Bombardamento*. Ту је симултаност овако представљена:

„scenari di fumo foreste applausi odore di fieno fango sterco non sento più i miei piedi gelati odore di salnitro odore di marcio“ (2020: 96)  
(пејзажи од дима шуме аплаузи мирис сена блато балега више не осећам своје залеђене ноге мирис шалитре мирис трулежи)

На крају поеме аутор је овај мултилинеарни поступак песничке синтезе чулних надражаја и ономатопејских репродукција – „тежина дебљина шумови мириси молекуларне спирале низови мреже коридори аналогиче супротности синхронизми“ – посветио својим „пријатељима песницима сликарима музичарима и румористима футуристима“:

„Questi pesi spessori rumori odori turbini molecolari catene reti corridoi di analogie concorrenze e sincronismi offrirsi offrirsi offrirsi offrirsi in dono ai miei amici poeti pittori musicisti e rumoristi futuristi **zang-tumb-tumb-zang-zang-tuuumb tatatatatatata picpacpac pacpacpicpampac**  
iiiiiiiiiiiiiiiiiiii  
**ZANG-TUMB**  
**TUMB-TUMB**  
**TUUUUUM**“ (2020: 97)

С обзиром на то да се француска верзија поеме разликује од италијанске, открили смо да су уредници преузели одломак из француске верзије: на пример, на основу тога што је аутентични текст манифеста који су Бугари бацали из ваздуха скраћен у француској верзији. Ова верзија је нешто стилизованија у односу на италијанску, па се у њој, на пример, „снег од манифеста“ претворио у „лагани снег малих манифеста“ и сл. Промењени су и разни други детаљи од мањег значаја: на пример, тренутак када су

манифести бачени из бугарског аероплана (италијанска верзија – 18.30 часова, француска верзија – 17 часова) итд.

Одломак поеме Маринетија који је објављен у часопису *Crescendo* демонстрира примену теорија о „мултилинеарном лиризму“ и о аналогијама симултаних песничких слика. Ауторова примена ових уметничких поступака има функцију песничког идеограма са неколико „нивоа“. На „највишем нивоу“ Маринети је поставио „висећу равнодушност“ сунца и балона, из којег су „завејали“ манифести. Један „ниво“ ниже појављују се три „стуба“ паралелног вертикалног текста, који уједно и графички упућују на оно што је означено: „огроман пламен“, „стубове од дима“ и „спирале од искра“. Празан бели простор између „стубова“ од речи дословно представља ширину простора у којем се простира песничка слика. На „нивоу“ испод слике ватре и дима налазе се „спаљена турска села“. Симултано са овим сликама је „брундање“ једног бугарског моноплана, које је Маринети синтетички (знаком +) повезао са падањем „лаганог снега малих манифеста“.

Песник је у својој поеми применио и колажни принцип и документарне елементе. Употребом оригиналног текста манифеста Маринети је остварио својеврсно преливање стварности у књижевност – авангардни уплив живота у уметност. Овај поступак колажирања уметности и стварности Дубравка Ораић Толић назива транссемиотичком цитатношћу, у којој се формирају „цитатни међуодноси између уметности и неуметности“, а „прототекст из којег колаж узима цитате је сам живот“ (1990: 41-73).

Наведени стваралачки поступци поетике футуризма, које је Маринети применио у својој поеми, нису једини повод за одушевљење Јамболског круга и њихово самопроглашавање за *Movimento futurista di Yamboli*. Пошто је Маринетијева поема, у ствари, оноματοпејска репродукција догађаја у Првом балканском рату и величање борбе бугарске војске, песник је на више места у поеми укључио своје утиске из Бугарске и запажања о Бугарима. То је био први и једини пут да се Бугарска спомиње у контексту експерименталне и иновативне авангардне поезије, што је неминовно било значајно за јамболску омладину и њихово осећање припадности савременом свету.

Маринети, који је пред крај свог живота написао аутобиографску књигу *Una sensibilita italiana nata in Egitto*, написао је о Бугарској:

„Књижевна вредност *Бомбардовања Одрина* као прве револуције у светској поезији изван класичне метрике и синтаксе, са циљем стварања музикалности нових механизација живота, у средишту је свих дискусија и критичких проучавања у бугарским салонима и новинама (...).“ (2010/14: 13)

Маринетијева поема је, како смо на више места истакли, била не само предмет дискусија у салонима *White Hall* и *Yellow Hall* већ је инспирисала чланове Јамболског круга на перформативне чинове, чији је циљ био да скандализују јавност и да улију нову уметничку праксу „директно“ у живот, у градске паркове. Чланови Јамболског круга мора да су били усхићени када су у глави *Hadirlik quartier generale turco*, из које су преузели одломак *INDIFFERENZA DI 2 ROTONDIÀ SOSPESE SOLE + PALLONE FRENATI* за свој часопис, угледали оригинални текст манифеста који је бацан из бугарског аероплана.

Маринети у контексту поеме спомиње десетак бугарских топонима (Марица, Родопи, Арда, Казанлик, Бургас, Софија, Стара Загора, итд.), а један од њих, који је неминовно приковао пажњу Јамболског круга, била је река Тунца. То је река која протиче кроз Јамбол, на чијој су обали чланови Јамболског круга изводили ову Маринетијеву поему и ономотопејски репродуковали битку која се ту била одиграла пре мање од једне деценије. Нешто више од пола века касније Кирил Крстев изнео је своју хипотезу о тунцанској авангарди, којој припадају уметници из градова на обалама и у близини реке Тунца, међу којима су и Гео Милев и Сирак Скитник. У истој глави из које је Јамболски круг преузео одломак за часопис *Crescendo* Маринети је овако описао оно што је видео и чуо током битке у околини Јамбола:

„Timmmpani flauti clarini dovunque basso alto uccelli cinguettare beatitudine ombrie cip-cip-cip brezza verde mandre don-dan-don-din-bèèè **tam-tumb-tumb tumb-tumb-tumb-tumb-tumb-tumb** Orchestra pazzi bastonare professori d'orchestra questi bastonatissimi suoosoonare suoosoonare Graaaaaandi fragori non cancellare precisare ritttttagliandoli rumori più piccoli minutissssssimi rottami di echi nel teatro ampiezza 300 chilometri quadrati Fiumi Maritza Tungia sdraiati Monti Ròdopi ritti“ (2020: 96)  
(Тиммпани флауте кларинети свуда ниско високо птице цвркут блаженство сенке цип-цип-цип зелени поветарац мандре дон-дан-дон-дин-бее **там-тумб-тумб тумб-тумб-тумб-тумб-тумб** Оркестар лудаци лупају професори из оркестра ова лупања звуууууче звуууууче Вееееелико крици непрекидање прецизирање исправљање сечење на најмање шумове делићи одјека у позоришту ширине 300 квадратних километара Реке Марица Тунца хоризонталне планина Родопи вертикална)

Још један сигуран повод за одушевљење представљало је Маринетијево, додуше погрешно, фонетско цитирање тадашње бугарске химне *Шуми Марица* у главама *Forte Cheittam-Téré* и *Bombardamento*:

- „Ibrahim non è un ammalato è un Bulgaro di Kirkilisse l'ho sentito canticchiare SCIUMI MARITZA questa notte durante il fuoco“ (2020: 53)  
(Ибрахим није болестан он је Бугарин из Кирк Клисеа чуо сам га како пева ШУМИ МАРИЦА вечерас током пожара)

- „Giù giù in fondo all'orchestra stagni diguazzare buoi buffali pungoli carri pluff plaff impennarsi di cavalli flic flac zing zing sciaaack ilari nitriti iiiiii... scalpicii tintinnii 3 battaglioni bulgari in marcia croooc-craaac [LENTO DUE TEMPI] Sciumi Maritza o Karvavena croooc craaac“ (2020: 95)  
(Доле доле на дну оркестра језерце волови биволи удари запрете плуф плаф летећи коњи флик флак зинг зинг сциааак урнебес нитрити иииииии... корачање звецкање 3 бугарска батаљона марширају крооок-крааак [ДВОСТРУКО СПОРИЈЕ] Шуми Марица окрвављена крооок крааак)

*Шуми Марица* била је химна Бугарске између 1886. и 1947. године, а уједно је била и ратни марш бугарске армије на бојном пољу. Оркестар је изводио марш *Шуми Марица* током целог трајања битке, са циљем подизања морала и застрашивања непријатеља. Маринети је све то овековечио у својој поеми кроз песничке слике бугарске војске која непоколебљиво маршира и фонетску репродукцију првог стиха химне, коју је могао да чује често у време када је био војни кореспондент.

У поглављу *Corrispodenti di guerra e aviatori* Маринети представља слику хаоса у којој су се налазили војни кореспонденти и истиче у први план лицемерје Европе. О

лицемерју Европе пише и у глави *Contrabbando di guerra (Rotterdam)*. У том антиевропском контексту песник је изнео и овај суд:

„i Bulgari hanno ragione di disprezzare l'Europa pacifista vile e diplomatica audaci e furbi“ (2020: 41).  
(Бугари су у праву што презиру пацифистичку, кукавичку и дипломатску Европу)

У глави *Corrispodenti di guerra e aviatori*, у непосредној вези са антиевропском и антиакадемском тенденцијом у уметности, песник је још једном укључио у поему своје футуристичке „симпатије“ према Бугарима. Следећи цитат из поеме уједно одговара на питање зашто је Маринети сматрао бугарску публику значајном и зашто је посећивао Бугарску не само као ратни кореспондент већ и као путујући лектор и пропагандиста футуризма:

„nessuna cultura superiore **stop** nessuna università poche biblioteche pochissimi professori pensare pochissimo arare molto ma neanche un analfabeta nel paese contadini che sanno leggere senza nostalgia senza tradizione senza sentimentalismo **UOMINI**“ (2020: 42)  
(без високе културе **стоп** без универзитета неколико библиотека веома мало професора мисле мало ору много нема ниједан неписмен у целој земљи сељаци који могу да читају без носталгије без традиције без сентименталности **ЉУДИ**)

Ако познајемо идеје за које се Маринети залагао у својим футуристичким манифестима, јасно је да ово није просто снисходљив однос једног Европљана према балканским „варварима“, већ да су то оне особине које је овај аутор вредновао као најпожељније у савремености. Он је, заправо, сматрао „предношћу“ Бугара то што они, за разлику од Западне Европе, немају музеје које „треба спалити“ како би почели испочетка и живели у „данас“ и „сада“. Маринетија је фасцинирало то што Бугари, под вишевековном турском влашћу, нису могли да остваре културно-уметнички континуитет, па самим тим ни утврђену уметничку традицију коју треба срушити. Управо због тога што су, према његовом мишљењу, Бугари већ живели у „данас“ и „сада“, Маринети их је у својој поеми представио као аутентичну (неискварену) слику човечанства, као људе (**UOMINI**).

Чланове Јамболског круга је футуризму и Маринетију привукло и величање бугарског хероизма у поеми, о чему је Маринети писао током четрдесетих година: „Мерим аеропоетичким речима слободе хероизам који је испољен у покличу *pet-na-noje*“ (2010/14: 12). Овај поклич појављује се на пет места у глави *Ponte*, у којој Турци руше мост који су Бугари изградили за један дан. Оно што је Маринети, у ствари, чуо на бојном пољу и транскрибовао на француски језик, јесте: „По пет на нож!“. У то време ово је био борбени поклич бугарске војне авангарде, чије је значење било – истовремено пробости петорицу непријатеља бајонетом.

„quel rosticciere di cadaveri volare presto digerire in pace campi di Stara Zagora **craaa-craaa** evitare le strade corna muggiti e ruote **craaa-craaa pet-na-noje avanti** baionette al ponte al ponte tutti gli uomini in piedi allineati sulla strada **pet-na-noje** baionette ponte ponte presto presto“ (2020: 76)  
(каква вртешка летећих лешева ускоро сварена у миру поља Старе Загоре **крааа-крааа** избегавајте путеве сирене трубе и точкови **крааа-крааа пет-на-нож напред** бајонети на мост на мост сви људи стоје поређани на путу **пет-на-нож** бајонети мост мост ускоро ускоро)



Величање Бугарске у авангардној поеми стварало је код чланова Јамболског круга утисак припадности и повезаности са светом. Не само то, већ им је показало да Бугарска може да буде не само инспирација него и фокус значајних промена у уметности, култури и животу. Треба истаћи да се овде не ради ни о каквом одушевљењу милитаризмом, које, иако јесте карактеристично за италијански футуризам, није карактеристично за Јамболски круг. У целокупном корпусу текстова и чланака који су за собом оставили чланови Јамболског круга нема ни помена о милитаристичким (и другим политичко-идеолошким) идејама. Треба разумети да је осећај интернационалности и повезаности са светом био изузетно подстицајан и да је јачао ентузијазам чланова Јамболског круга да се умреже са другим уметницима и да и сами учествују у иновирању живота и уметности.

Међутим, Јамболски круг је управо из милитаристичких и политичких разлога ракрстио са футуризмом Маринетија. О томе пише Крстев у својим мемоарима. Чланови Јамболског круга су релативно рано сазнали за Маринетијеву афилијацију са фашизмом, а Крстев пише да је био шокиран када је до њега у једном тренутку стигла књига о Маринетију и футуризму са посветом „Al grande e caro Benito Mussolini” (Великом и драгом Бениту Мусолинију) (1988: 45–46). Маринети, који се тек 1932. године вратио у Бугарску да би у театру *Роял* одржао предавање о идеологији футуризма, наводно је, како је Крстев сазнао од Чавдара Мутафова, одмах затражио да се види са „својим пријатељем футуристом“ (Ibid., 46–47). Крстев, који је у то време увелико био упознат са импликацијама повезивања са Маринетијем, као и пропагирања оваквог облика футуризма, пише: „Избегао сам да му се уопште представим“ (Ibid., 46). „Неми“ раскид са Маринетијем, ипак, није спречио Крстева да присуствује његовом предавању и да учествује у групним фотографијама са творцем футуризма и тадашњом бугарском културном елитом (Прилог 5). Ово су утисци Крстева о Маринетију, који је био нашироко познат по својој упечатљивој презентацији поезике футуризма:

„Нисам у свом животу слушао таквог оратора – надахнутог, паметног, непосредног, озбиљно духовитог, који два сата говори из главе. (...) На крају је са футуристичким патосом рецитовао поменути део из *Занг Тумб Тумб* о бугарском аероплану приликом опсаде Одрина.“ (1988: 46)

### *Crescendo* и функције авангардних часописа

Истраживач авангарде Хуберт ван ден Берг издвојио је три значајне функције које су испуњавали авангардни часописи. У контексту те поделе можемо истаћи у први план све оно што је чинило часопис *Crescendo* „најавангарднијим“ часописом у Бугарској. Прва функција авангардних часописа, према Бергу, јесте то што су они служили „самопредстављању путем манифеста, програмских текстова и критика, представљању књижевне и ликовне продукције покрета“ (Berg 2013: 71–73). Часописи су постали документи о активностима уметника и често су демонстрирали „неуобичајена графичка решења и иновативно коришћење типографских средстава“ (Ibid., 73). Такав је био случај

и са садржајем часописа *Crescendo* и његовим визуелним идентитетом, који је обликовао Качулев.

Часопис *Crescendo* је био платформа путем које је Јамболски круг прокламовао авангардне идеје и представљао авангардну културу. Његови уредници и сарадници залагали су се за нову уметничку и животну праксу, у којој су и сами активно учествовали. Овај маргинализован, али значајан часопис изашао је у три броја (један двоброј), а у сваком од њих су објављени манифести, који прокламују нове уметничке правце, а уједно и естетске тежње припадника Јамболског круга. Краткотрајност издања је црта која је, заправо, својствена великом броју авангардних часописа (*Beuץ, Dada, The Blind Man* и др.). Они су често излазили само у једном или у неколико бројева и гасили су се након што би испунили свој циљ. И *Crescendo* је, упркос кратком трајању, имао конкретне циљеве које је настојао да испуни. Његов уредник је, шест деценија после гашења часописа, писао о томе да је часопис *Crescendo* „ратовао за нову свеобухватну уметничко-пластичну културу“ и да је „журио да се дотакне многих њених проблема, које је планирао да развија“, јер је за то постојало довољно „информација, разумевања и интелектуалне снаге“ (Крџев 1988: 52). Према Крџеву, намера часописа *Crescendo* била је да „рашири шестар свести о новом духу епохе“, али не кроз „револуционарно-ратнички програм“, већ „филозофско-критичким и ироничним усмерењем, провокативном игром“ (Ibid., 52). „Провокативна игра“ уредника огледала се како у објављивању јамболских манифеста и дела, тако и у избору значајних интернационалних теоријских и уметничких текстова и ликовних прилога. Циљ чланова Јамболског круга био је да „искорене“ устаљене стваралачке навике и начин рецепције уметности, као и да се да примат прожимању живота и уметности. Они су, дакле, желели да усмере пажњу читалаца и уметника на авангардну културу и на нове естетске и животне концепције, које су испољене у часопису како кроз деструктивно-ироничну дадаистичку негацију, тако и кроз конструктивне идеје о хуманизму и интернационализму.

Друга функција авангардних часописа, према Бергу, јесте повезивање уметника у мрежу (Berg 2013: 71–73). Функција повезивања уметника у мрежу у часопису *Crescendo* испуњена је, на првом месту, тиме што су, поред јамболских аутора и преведених текстова страних уметника и теоретичара, у часопису учествовали и бугарски уметници који нису били чланови Јамболског круга: Гео Милев као преводилац, а Чавдар Мутафов и Бојан Дановски као аутори. Пошто су били „програмска платформа која је обједињавала већи број уметника“, авангардни часописи су се повезивали са другим часописима и круговима уметника око њих, рекламирали су их или су преузимали њихове прилоге. На тај начин су стекли улогу својеврсне „визиткарте или циркуларног писма“ (Berg 2013: 71–73). Захваљујући томе што је Јамболски круг употребио свој часопис као „визиткарту“, његови чланови су успели да се повежу са Маринетијем. Општепознато је да је Маринети „оберучке“ прихватио све уметнике који су били заинтересовани за футуризам, као и то да је на своју руку проглашавао поједине авангардне уметнике футуристима. У случају бугарских уметника, то је прво учинио са Јамболским кругом 1923. године, а деценију касније, 1934. године, и са Жоржом Папазовим, јамболским сликаром и припадником Париске школе (Наков 1973: 150). Амбиција Маринетија према експанзији футуризма ипак не умањује значај контакта који је Јамболски круг остварио са њим. Према подацима које је Кирил Крџев навео у књизи *Успомене о културном животу између два светска рата*, Јамболски круг је послао Маринетију у Милано број 2 и двоброј 3–4 часописа

*Crescendo*, у којем су објавили Маринетијеве *Aeroplane bulgare* и *Splendeur geometrique*. Уз то су послали и писмо којим су објавили да су „за футуризам“<sup>59</sup> (1988: 45). Родоначелник италијанског футуризма је „одмах“ одговорио писмом, „написаним енергичним рукописом на бланко страници часописа *IL FUTURISMO*.” (1988: 47). На горњој половини странице налазио се велики црвени типографски орнамент *Il pugno di Boccioni* (Бочонијева песница). Аутор тог дизајнерског решења је Такомо Бала. Маринетијево писмо није било датирано, али на коверти постоји јамболски поштански штампил са датумом 2.6.1923. Текст писма гласи:

“Mes chers amis futuristes

J’ai reçu avec plaisir votre belle revue *Crescendo*, avec la traduction de mon *Aéroplane bulgare* et de la *Splendeur géométrique*. Merci de tout mon cœur. Je suis enchanté d’avoir en vous des defandeurs vraiment futuristes de notre mouvement.

Veillez me dire si Jambol – Bulgarie est une adresse suffisante.

Je vous envoie néanmoins à cette adresse des œuvres et manifestes futuristes. J’espère venir en Bulgarie en automne. En attendant le plaisir de vous connaître personnellement, je vous serre la main avec une vive sympathie.<sup>60</sup>

F. T. Marinetti”<sup>61</sup> (Прилог 6)

Маринети је уз писмо послао и пошиљку која је садржала „десетак футуристичких манифеста о свим гранама уметности“ (Крстев 1988: 45). Крстев је од манифеста успео да сачува само *Манифест футуристичких сликара (Manifesto dei Pittori futuristi)*, који је објављен у Милану 11. фебруара 1910. године и чији су потписници Умберто Бочони, Карло Кара, Луиђи Русоло, Такомо Бала и Ђино Северини. У својим мемоарима Крстев тврди да су остали футуристички манифести у међувремену украдени, али се сећа да су међу њима били манифести о „књижевности, позоришту, бруитизму, тактилизму и др.“ (Ibid. 45). Маринети је Крстеву такође послао своју књигу *Les mots en liberté futuristes* (1919) и књигу *Poesia pentagramatta* (1923) Франческа Канђула, као и каталог футуристичке изложбе у Лондону из 1912. године. На књизи *Les mots en liberté futuristes* Маринети је написао следећу посвету: “A Cyrile Kressteff, simpatia futurista, F. T. Marinetti”.

Остваривање оваквог интернационалног уметничког контакта било је догађај без преседана у бугарској историји и повод за усхићење младих јамболских футуриста. Тај

---

<sup>59</sup> Копија писма које је Јамболски круг послао Маринетију није сачувана; о његовом садржају знамо само на основу података из књиге *Успомене о културном животу између два светска рата*.

<sup>60</sup> „Драги моји пријатељи футуристи,

Са задовољством сам примио ваш леп часопис *Crescendo* са преводом мојих *Aéroplane bulgare* и *la Splendeur géométrique*. Хвала од срца. Одушевљен сам тиме што у вама видим праве футуристе, поборнике нашег покрета.

Можете ли ми рећи да ли је Јамбол – Бугарска потпуна адреса?

У сваком случају, слаћу вам на ову адресу футуристичка дела и манифесте. Надам се да ћу доћи у Бугарску током јесени. Док не добијем задовољство да вас упознам лично, пружам вам руку са живом симпатијом.“

<sup>61</sup> Оригинално писмо Маринетија чува се у Државном архиву у Софији.

контакт између Маринетија и Јамболског круга, међутим, није потрајао, али не због естетско-уметничких, већ због идеолошких разлика.

Трећа функција авангардних часописа, према Бергу, у вези је са тиме што су часописи били извор прихода за авангардне кругове, али то није случај са часописом Јамболског круга. Њихов часопис се угасио управо због тога што они нису имали приходе. Међутим, за *Crescendo* је много релевантније то што је био намењен како за размену са другим часописима, у случају контакта са Маринетијем, тако и за комуникацију са „неавангардним спољашњим светом“. Авангардни часописи су „ка широј јавности били усмерени једино у оквиру једнократне рекламе или са циљем провокације“ (Ibid., 73). *Crescendo* испуњава и те функције – не рекламира друге часописе, али рекламира збирку свога уредника и аутора Теодора Драганова. Провокација која је садржана у естетским идејама Јамболског круга и избору материјала за часопис потпуно је успела, с обзиром на то да бурне реакције културне јавности на часопис нису изостале, о чему сведочи рецензија у рубрици *Литературен живот*, у 8. броју часописа *Маскарад* (1923) (уп. *Јамболски круг и Гео Милев*). Аутор рецензије, потписан псеудонимом Четврти тригълник (Четврти троугао), руга се „Новом Духу“ Јамболског круга, графику Качулева назива карикатуром, а пародира и манифест *Витрините*. У вези са метафором Крстева о разбијању излога традиционалне уметности, Четврти троугао му упућује претњу и оптужује га да сократовски квари омладину:

„Е кад би те улице разбиле и главу овог аутора, а после се попеле на њега да га изгазе тако немилосрдно, да му други пут ни не падне па памет да подстиче разврат ученика и коња господина Русијерија“ (1923/8: 6).

Ова рецензија указује на још један значајан узрок гашења часописа Јамболског круга. Када пише о рецензији Васиља Петкова о Народном позоришту, аутор рецензије у часопису *Маскарад* упозорава да Петков „не води рачуна о томе да власт може да се наљути“ због његових дрских формулација. Ове претње веродостојно сведоче о напетост друштвено-политичкој атмосфери тога доба, а када се има у виду страшна судбина коју је доживео песник Гео Милев, оне попримају изразито језив карактер. У сваком случају, авангардни уметници јесу тежили скандализовању културне јавности и изазивању оштрих и драматичних реакција. Њихова уметничко-теоријска продукција и провокативне акције и прокламације биле су циљано осмишљене да изазову nelaгоду и да трансформишу однос између уметника и публике. У складу са тиме, за авангардног уметника била је посебна „част“ да буде извиждан. У том смислу, часопис Јамболског круга је испунио своју улогу сасвим успешно.

За контекст наше теме је кључно то што је Јамболски круг свој часопис „употребио“ да би представио готово целокупну авангардну културу. Као што је историчарка уметности Ирина Суботић истакла, недостатак конкретног усмерења и опредељења је у складу са флукутирајућим карактером авангарде и није неуобичајен за представнике источноевропске авангарде. Не треба губити из вида чињеницу да су чланови Јамболског круга у то време били матуранти, па је разумљиво, са једне стране, то што су имали младалачког ентузијазма и стваралачког духа да за мање од месец дана осмисле и оснују нов авангардан часопис, а са друге, то што су се њихове идеје трансформисале, развијале и допуњавале из броја у број.

## Јамболска ликовна авангарда

Мирчо Качулев<sup>62</sup>

Мирчо Качулев је енигматичан и маргинализован ликовни уметник Јамболског круга, који је, како би се спасио фашистичког прогона и смрти какву је доживео његов пријатељ и сарадник Гео Милев, престао да се бави уметношћу након само 4–5 година стварања. Качулев није имао формално уметничко образовање и за собом је оставио мали број дела, углавном графичких радова, који су ужем кругу стручњака познати само на основу репродукција у часописима тога доба и Алманаху *Везни* Геа Милева. Сва уља Мирча Качулева била су изгубљена до 2013. године, када су, у оквиру приватне колекције, пронађене и изложене две његове слике из 1923. године: *Распад сунца (Распад на слънце)* и једна без назива. Прва од те две слике била је изложена у Београду, на *Првој Зенитовој међународној изложби нове уметности* 1924. године. То је био први пут да бугарски авангардни уметници приказују своја дела у међународном контексту, раме уз раме са најзначајнијим фигурама европског модернизма (Маринска 2005: 18–19). Качулев је учешћем на *Зенитовој* изложби постао једини уметник који је својим стваралаштвом представљао Јамболски круг изван Бугарске.

Революционарни и бунтовнички дух био је дубоко укореењен у породицу Качулев и узроковао је њено пресељење из града Панађуриште у Јамбол. Када су турске власти заробиле и обесиле Хаџи Георгија Хаџи-Хаџи Вељова, чукундеду Мирча Качулева, након неуспешног покушаја да формира револуционарну чету, његова удовица и деца побегли су у Јамбол. Тамо су убрзо добили надимак „Качулите“ (Капуљаче), јер су њихов изглед и начин облачења доста одударали у односу на јамболске суграђане. Вељови су се разликовали по томе што су носили црвено-белу одећу и „блузе од мохера са капуљачама“ (Иванова 2014: 10), а надимак који су добили претворио се у необично презиме Качулев.

Мирчо Качулев је рођен 1901. године. Од Крстева, који је био рођак Качулева, сазнали смо да су се њих двојица у раној младости такмичили у „оплемењивању поштанских разгледница уљаним бојама“ (1988: 38–39). Та игра, у којој су спајали стваралаштво са предметима преузетим из свакодневице, подстицала је креативност и означила рађање неких естетских идеја будућих чланова Јамболског круга. Манифести Јамболског круга сведоче о томе да је за ову групу уметника игра била интегрални део живота и уметности. О раним ликовним експериментима Качулева, који су подразумевали уметникову потребу да се креативно испољи кроз игру, сведочи још један биографски податак. У књизи *20-те години в бългaрското изобразително изкуство* (Двадесете године у бугарској ликовној уметности) Ружа Маринска пише о најранијем познатом раду Мирча Качулева. Реч је о портрету учитеља природне историје Дима Попова, који на први поглед делује натуралистички. Међутим, када се загледамо у њега, примећујемо да је Качулев, можда инспирисан портретима уметника Ђузепеа Арчимболда, „заменио апстрактне

---

<sup>62</sup> Поглавље о Мирчу Качулеву садржи неке идеје и делове текста које је О. Савеска претходно објавила у зборнику поводом стогодишњице часописа *Зенит*: I. Subotić, B. Jović, *Sto godina časopisa Zenit (1921–1926–2021)*, Galerija Rima, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 2021, str. 367–385.

покрете четкицом лептирима, пужевима“ и другим представницима природног света, који издалека изгледају као тамне мрље различитих димензија (Маринска 1996: 40–41). Маринска пише да је то био „сликарски акт без преседана“, који је садржао елементе очућења и загонетке, као и предосећај надреализма (Ibid., 40–41). Претходно смо нагласили да је Качулев, у духу авангардног прожимања свакодневног живота и уметности, колористички и динамички преобликовао салон *Yellow Hall*. Просторије са миндерима обојио је у жуто. На једном од зидова насликао је златне звезде на црној позадини. Зидови Жутог и Белог салона били су такође испуњени бројним репродукцијама познатих слика и исечцима из уметничких часописа (Крџтев 1988: 38–39). Ти зидови формирали су колаж, који је садржао текстове и репродукције свих књижевних и ликовних узора Јамболског круга. Отуда и инсистирање Геа Милева да се његов поклон Јамболском кругу – превод песме Емила Верхарена – ураму и изложи у салону *Yellow Hall*.

„Таленти се не рађају у престоници, већ у провинцији“ – прва је реченица рецензије коју је 21. маја 1922. у локалним новинама *Тунџа* исписао Гео Милев о првој изложби матуранта Мирча Качулева. Изложба се била задесила у исто време када је Милев гостовао у Јамболу. Тада је први пут одржао два предавања о новој уметности и посетио клубове модерне уметности Јамболског круга *Yellow Hall* и *White Hall*. На изложби Качулева су била изложена уља, акварели и графички радови (Крџтев 1988: 48–49). Крџтев је у својим мемоарима писао о томе да је до Качулева у то време била стигла само „минимална количина информација о модерној уметности“. Међутим, он пише о „инстинктивном дару“ младог Качулева „за својеврсни експресионизам и фовизам“ (Ibid., 48–49). Будући да многа дела Мирча Качулева нису сачувана и да готово све о његовом стваралаштву данас знамо на основу црно-белих репродукција, тешко је говорити о фовизму Качулева, с обзиром на то да се тај уметнички правац везује преваходно за експерименталну употребу боје.

Према успоменама Крџтева, захваљујући коме смо највише и сазнали о Качулеву – од самог уласка на изложбу Гео Милев је, наводно, узвикнуо: „Ко је овај (мислим да је рекао: велики) бугарски модернист, кога не познајем?“ (Крџтев 1988: 49). Рецензија Милева написана је подједнако егзалтираним тоном као што је била и његова првобитна реакција, а вредна је зато што пружа бољи увид у стваралаштво младог Качулева. Милев пише да на сликама младог Качулева живи „јасно убеђење“ о томе да сликарство није представљање предметног света. Према његовом мишљењу, Качулев трага за постизањем само једног идеала: „хармоније линија и боја – јединог циља сликара“. О стилу Качулева сазнајемо да садржи „жив осећај трепета између боја и необичних произвољних преплетених линија“, да на сликама „искривљене или стилизоване форме стварности декоративно контрастирају мрљама у боји“ и да стваралаштво Качулева карактеришу „моменти независне стваралачке фантазије“. У рецензији Гео Милев спомиње називе три слике које су биле на тој изложби: *Грех*, *Карневал* и *Рај*. Милев завршава рецензију о изложби Качулева убедљивом и оптимистичном тврдњом: „Нада неће преварити, зато што је жива“ (Милев 2007: 117).

Након што је завршио гимназију, Качулев је прешао у Софију. Ту је постао ликовни уредник часописа *Наш филм* (*Нашето кино*, 1924–1935), чији је главни уредник био песник Панталеј Карасимеонов. Качулев је илустровао и друге часописе и дневне листове, а у неким од њих појављивале су се и репродукције његових слика. Репродукција његовог

уља на платну *Раят (Рај)*, које је учествовало на *Првој Зенитовој међународној изложби нове уметности*, објављена је у првом и једном броју журнала *Софијски одјек (Софијско ехо)*, 16. децембра 1923. године. У вези са овим делом Маринска пише о „драматичној конфронтацији“ форми и о задивљујућем за непрофесионалног сликара осећају за композицију, за баланс између црне и беле и за сразмеру оштрих геометријских и кривудавих линија (1996: 42). *Рај* је познат истраживачима само на основу црно-беле репродукције из *Софијског одјека*, па зато није могуће говорити о колориту. Слика Качулева је потпуна апстракција и не садржи ниједан препознатљив елемент предметног света. Качулев поставља акценат на динамизацији форми и контура, као и на њиховом „преливању“, „претапању“ једне у другу. Овај рад, који, заправо, представља апстрактни пејзаж са надреалистичким предосећајем, сведочи и о томе да је уметник потпуно напустио перспективу. Форма у горњем левом углу слике по кружном облику и пласману подсећа на сунце, што је главни мотив у ликовном стваралаштву Мирча Качулева.



##### 5. М. Качулев, *Рај*

У истом броју часописа *Софијски одјек* објављена је и једна графика Качулева – у питању је илустрација за песму *Лунна балада (Месечева балада)* симболистичког песника Теодора Трајанова. Основни мотиви песме Трајанова су месец, елементи из словенске митологије и „плави“, „небески“ поглед вољене: „два взора, горящи, искри отразени“ (два ока у пламену рефлектују варнице) и „синия поглед в изпятата песен – / ни буря ни зима не ще затъмни“ (плави поглед у отпеваној песми / ни бура ни зима неће затамнити) (*Софијско ехо* 1923/1: 5). Сви ови мотиви из песме су заступљени у илустрацији



Качулева. Пошто је песма Трајанова посвећена погледу вољене, Качулев је израдио апстрактни пејзаж, „окупан месечином“, са једном антропоморфном фигуром, чији се поглед протеже ка небу и „сева“, делећи тако композицију по дијагонали сдесна налево. Упечатљив је контраст између црне и беле боје, правих и кривих линија, облих и оштрих форми. Иначе, Качулев је готово у свим својим композицијама, од насловне стране часописа *Crescendo* до илустрација за збирку *Паук* Димитра Вазова, примењивао дијагоналу на аналоган начин. Кандински је 1926. године писао о томе да таква дијагонала (која је употребљена сдесна налево) поседује „драмски напон“ (2015: 391):

„Дијагонала стиче растућу склоност према вертикали и хоризонтали. Зато се она може протумачити као одређени показатељ напона (Кандински 2015: 388)

Разматрање дијагонале као изражајног средства у уметности било је предмет и ране филмске теорије. За контекст авангардне филмске уметности веома је значајно то што је свој језик градила према аналогiji са ликовним (као и другим) уметностима. Један од најпознатијих примера таквог поступка је апстрактни филм *Дијагонална симфонија* шведског авангардног уметника Викинга Егелинга из 1924. године. Славко Воркапић је сматрао да су Егелингове дијагоналне линије оне које „најфилмскије“ изражавају суштину филма – динамизам (1981: 298). Године 1926. Воркапић је, у оквиру свог предавања *Филм као уметност*, дефинисао законитости кретања у уметности:

„Сви знате да неке линије имају извесну емоционалну вредност. Крута усправна линија може да изрази достојанство, оштрину и тежњу; водоравна линија – равнотежу, мир, ведрину; вијугава линија – женственост, топлину осећања, сензибилност; **дијагонална линија је динамичка линија, линија акције**, и тако даље. Променљива расположења могу се изразити различитим распоредом одређених линија.“ (1981: 304)

И Качулев је у свом стваралаштву користио линије на идентичан начин – да би изразио атмосферу. Дијагоналне линије у ликовним радовима Качулева заиста су динамизирале његове композиције и изазивале „драмски напон“ о којем је писао Василиј Кандински.





**Б. М. Качулев, *Месечева балада***

Качулев је од Геа Милева добио предлог да за *Алманах Везни*, којим је обележена петогодишњица истоименог часописа и издаваштва, изради четири илустрације које би представљале четири годишња доба. Ти графички радови Качулева објављени су са календаром за 1923. годину на првој и другој страни алманаха. Графике Качулева изведене су у стилу немачких експресионистичких графика, које је јамболски сликар могао да проучи на страницама часописа *Дер Штурм* Херварта Валдена и *Везни* Геа Милева. Међутим, Крстев је правилно одредио да се не ради о „чистом“ експресионизму, већ о „кубистичко-експресионистичком стилу“ (1988: 49). У вези са тиме Ружа Маринска тврди да су ти радови „експресионистички, са природном склоношћу ка

конструктивистичкој деформацији“ (1996: 42). Слажемо се са њеном констатацијом да се ради о „убедљивим и оригиналним ликовним решењима“ (Ibid., 42).

Качулев је свако од четири годишња доба израдио без традиционалне перспективе, у стилу који је истовремено и апстрактан и наративан. Све четири графике варирају исте мотиве: сунце и јачину његових зрака, метеоролошке услове и антропоморфне фигуре (жене). Качулев је, дакле, приказао утицај Сунца на преображај Земље и на живот и рад човека: из годишњег у годишње доба смењују се „временски услови“ (врућина, хладноћа, влага, ветар, снег), јачина зракова којима Сунце обасјава Земљу, а складу са тиме, мењају се и човекове акције и расположење.

У графици *Пролеће* антропоморфна фигура је постављена дијагонално (слева надесно) у односу на композицију. Подигнуте руке антропоморфне женске фигуре динамизују композицију – њене руке „сеју“, а њена уста „удишу живот“ (представљен троугловима) у необичну природу која га окружује. Сунце је позиционирано у горњи десни угао и обојено у црно, али садржи и белину – исто оно „семе“ (бели троугао) које омогућава живот на Земљи. Његови зраци, које је Качулев решио пуним и испрекиданим дијагоналним линијама, представљају контрапункт у односу на женску фигуру.



7. М. Качулев, *Пролеће*

*Лето* приказује летећу антропоморфну фигуру – други најчешћи мотив у графикама Качулева – која „бљује ватру“. Та фигура хоризонтално дели композицију на два дела: изнад ње се налази бело сунце, позиционирано у центру, а испод ње је земља која гори и фигура која се „онесвестила“ од „врућине“. „Врућину“ је Качулев приказао вертикалним и дијагоналним зрацима сунца, који се овај пут састоје само од пуних линија различите дебљине, које „продире“ у земљу, „поцрнеле“ од пламена.





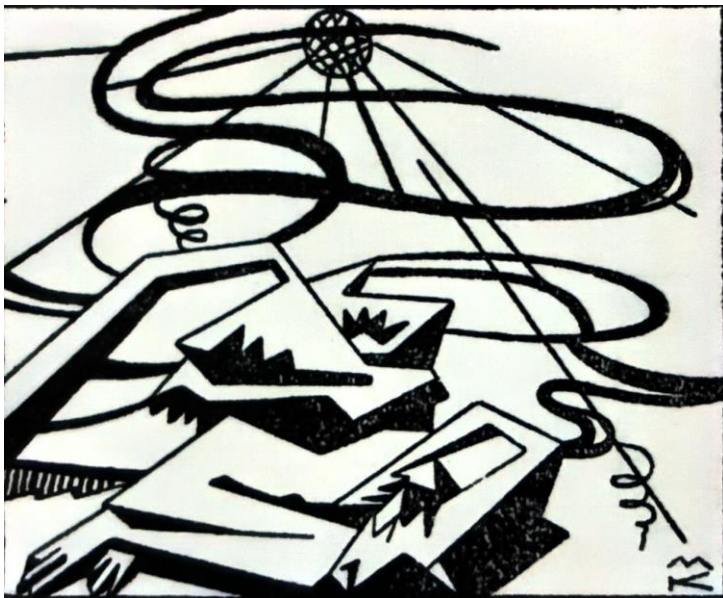
8. М. Качулев, *Лето*

Графику *Јесен* је, пре Милева, објавио Јамболски круг у другом броју свога часописа. *Јесен* је најдекоративнији рад из ове серије и представља дијагонално позиционирану летећу фигуру, која „убира плодове“ свога рада са упечатљивог апстрактног дрвета. Сунце је фрагментирано у кубофутуристичком стилу и састоји се од црних и белих троуглова. Његови зраци исто су представљени пуним линијама, али оне више не „продире у земљу“ под правим углом. На црној хоризонталној траци, која представља „влажно тло“, Качулев је приказао разноврсно опало бело лишће.



9. М. Качулев, *Јесен*

„Током“ *Зиме* сунце је још више фрагментирано, бело и „зубато“, испресецано танким црним линијама. Линије које представљају његове зраке све су краће и тање. У дну разазнајемо неколико антропоморфних фигура, склупчаних од „хладноће“, које се „припијају“ једне уз друге да би се угрејале. Овде се први пут појављују и криве линије, које је Качулев употребио како би приказао „ледени ветар“ и „утабане стазе“ у снегу.



10. М. Качулев, *Зима*

Качулев је, као члан Јамболског круга, сарађивао у часопису *Crescendo*, чију је насловну страну дизајнирао користећи футуристичку типографију. Једина објављена ликовна дела у броју 2 часописа *Crescendo* су репродукције његових графика *Јесен* (*Есен*)<sup>63</sup> и *Бал господњи* (*Бал господен*)<sup>64</sup>. *Бал господњи* је композиција Качулева која је настала према мотивима из истоимене песме руског уметника Александра Вертинског. Вертински је био руски песник, композитор, естрадни уметник, шансоњер и глумац, који је постао познат по лику кога је осмислио и у кога се маскирао током наступа, званом Пјеро. *Бал Господень* (1917) једна је од најпознатијих песама из његовог репертоара. У њој се Вертински на ироничан начин обраћа жени, која је добила дивну хаљину *Мэзон Лавалетт* из Париза, али у свом малом граду никада није имала прилику да је обуче. Како је хаљина старила и бледела, тако су бледели њена младост и њени снови, који су се на крају претворили у неиспуњен и промашен живот. На крају песме *Бал господњи* несрећна жена је коначно добила довољно „свечану“ прилику да обуче своју хаљину – на својој сахрани. Графика Качулева укључује све мотиве који се појављују у песми Вертинског. Као и већина ликовних радова Мирча Качулева, у питању је пејзаж са летећом фигуром, која је „заробљена“ у кругу изнад пејзажа и хоризонтално пресеца вертикалне линије у њему. Та фигура симболизује жену која траћи свој живот тако што га посматра са стране

<sup>63</sup> Илустрација из серије *Годишња доба*, објављена и у *Алманаху Везни*.

<sup>64</sup> Крстев наводи да је приликом посете Софији, 1932. године, Маринети, коме је Качулев био познат из периода када је излазио часопис *Crescendo*, откупио ову слику. Слика је била изложена и продата на Венецијанском бијеналу. Од тада јој се губи сваки траг (Крџев 1988: 50).

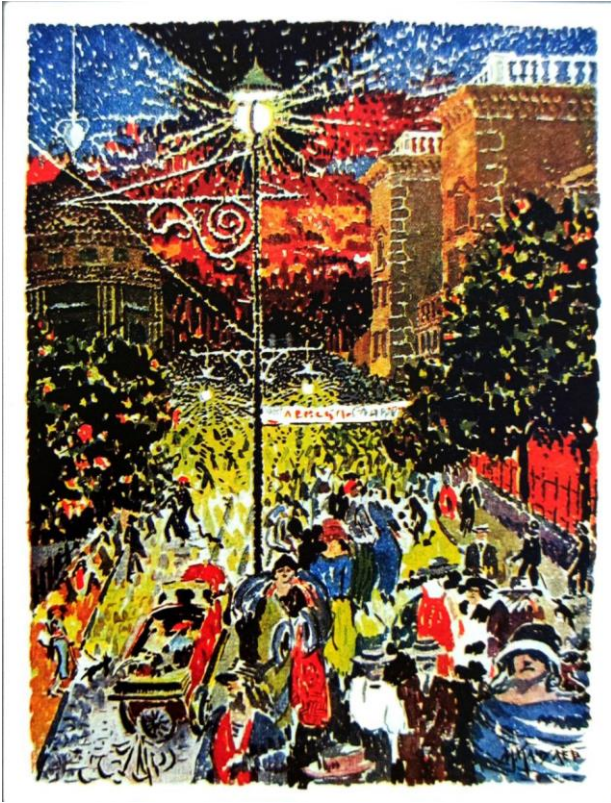


уместо да учествује у њему. Испод ње је приказ свештеника који носи кандило, коња који вуку мртвачка кола и поворке која иде за њеним ковчегом ка гробљу. Карактеристичан за стваралаштво Качулева мотив сунца овде је приказан у „заласку“, у складу са темом и тоном песме. Свет „доле“ приказан је динамично, у покрету, смењивањем кривих линија и контрастирањем црне и беле боје. Круг у којем лебди фигура је статичан, „изван времена“ које протиче на земљи. Контрапункт усправним статичним линијама је деформисаност лебдеће фигуре. Све што је на „земљи“ приказано је у покрету, живописно и динамично, док је изнад све сем фигуре статично и „равнодушно“ према сцени која се одвија на земљи.



### 11. М. Качулев, *Бал господњи*

Године 1923. Мирчо Качулев израдио је у боји две насловне стране часописа *Софијски журнал* (*Софийски журнал*). На насловној страни првог броја, који је изашао 15. октобра 1923. године, објављена је слика *Булевар*, а у трећем броју, 15. децембра исте године, објављена је слика *У доба Паризијане* (*През сезона в Паризиана*). Оба ова дела карактерише упечатљива употреба боје и још упечатљивији контраст између светлих и тамних тонова. Мрље и покрети четкицом подсећају на поинтилистичку технику и чине ове сцене градског живота динамичнијим. *Булевар* представља савремен градски пејзаж са светилкама и градским архитектуром, једним црвеним аутомобилом и многобројним модерно обученим пролазницима. *У доба Паризијане* је композиција са музичарима и плесачима, који уживају у локалу декорисаном палмама.



12. М. Качулев, *Булевар*



13. М. Качулев, *У доба Паризијане*



У првом броју овог часописа Качулев је, заправо, објавио највећи број својих радова: *Хашиши*, *Пољубац (Целувка)* и *Девојка која плеше (Танцуващо момиче)*. Иванова пише да су ови графички радови „лаконични“, да је њихова композиција „синтетичка“, као и да нас уводе у нов вид стваралачке репрезентације нестварног, сновиђења, подсвести (2013: 22). На графици *Хашиши* представљене су две фигуре у љубавном заносу. На позадини од хоризонталних линија женска фигура држи у наручју главу мушке фигуре, док их црни дим хашиша обавија. *Пољубац* је апстрактније дело него *Хашиши* и представља спој експресионистичке графике и кубофутуристичких форми. Позадина се исто састоји од хоризонталних линија. Пољубац двеју фигура приказан је у центру, а у дну њихов загрљај.



14. М. Качулев, *Хашиши*



15. М. Качулев, *Пољубац*

Занимљив је кубистички експеримент Качулева *Девојка која плеше*, који по стилу потпуно одудара од остатака стваралаштва овог уметника. У питању је стил аналитичког кубизма, који су крајем прве деценије XX века развили Пикасо, Брак и Грис. Качулев изводи уметничку „дисекцију“ своје теме и ствара вишеслојни скуп фрагмената који, из различитих углова, сачињавају, у центру композиције, лик девојке која плеше.



16. М. Качулев, *Девојка која плеше*

Две године након укидања часописа *Crescendo* почиње да излази часопис за уметност и културу *Плањк* (15. јануара 1924), који, због свог полемичког духа и друштвене ангажованости, брзо постаје популаран. Међу документима Геа Милева пронађена је позивница коју је послао некадашњим претплатницима часописа *Везни*, значајним личностима из сфере културе и редакцијама новина и часописа, како би усмерио њихову пажњу на свој нов часопис. Милев пише да се *Плањк* појављује у „епохи неутешне социјалне и културне пропасти“ и да ће пратити, и дати критичку оцену укупног културног развоја савремености – свих појава у књижевности, сликарству, позоришту, музици, филозофији, религији и јавном животу – како у Бугарској тако и на међународном плану. У овом документу наглашава се да „Један часопис треба да буде пре свега барометар културног живота свог времена: критика треба да буде пулс часописа“ (Милев 2007: 439–441). Нажалост, други часопис Милева, у којем је објавио чувену поему *Септембар* (*Септември*), није потрајао дуго. Бугарске власти су више пута конфисковале *Плањк*, а његов последњи број био је повод за ужасавајуће убиство великог песника. Постоје непотврђени наводи да је Мирчо Качулев илустровао поему *Септембар*



(Маринска 1996: 42). Те илустрације нису одштампане у часопису *Плањк*, а ако су заиста постојале, Качулев их је сигурно уништио после бруталног убиства Геа Милева. Крстев пише о томе да су, после песникове смрти, власти трагале и за Качулевим, као његовим сарадником, али да је Качулев успео да се сакрије и избегне трагичну судбину (1988: 50).

Сарадња зенитиста са бугарским авангардним уметницима започела је у периоду када је основан часопис *Плањк*, а поводом позива за учешће репрезентативних бугарских уметника на *Првој Зенитовој међународној нове изложби* у Београду, кореспонденцијом између Љубомира Мицића и Геа Милева (Прилог 7). Њихова кореспонденција указује на „активно пријатељство, разумевање и међусобно уважавање уредника двају часописа“ (Суботич 1986: 13). Милев је Мицићев позив са задовољством прихватио и послао два уља Мирча Качулева (*Рај* и *Распад сунца*). Изабрао је и два бакрописа Ане Балсамацијеве<sup>65</sup> (*Љубав* и *Рад*), о којима је претходно писао у рецензији у часопису *Плањк*. Трећи уметник који је представљао бугарску авангардну уметност на *Зенитовој* изложби у

---

<sup>65</sup> „Ана Балсамацијева-Парвис рођена је у Варни 1885. године. Податке о њеном животу и стваралаштву прикупљао је историчар уметности Атанас Божков и објавио у два књигама: *Бугарско изобразително искуство* (Бугарска ликовна уметност) и *Бугарски приноси в европeјската цивилизација* (Бугарски доприноси европској цивилизацији). Захваљујући томе сазнајемо да се уметница школовала у Диселдорфу код професора Лантера, Нетцера и др. Након повратка у Бугарску, 1924. године, организовала је самосталну изложбу у Трпковој галерији, о којој је Гео Милев написао изузетно похвалан чланак у првом броју часописа *Плањк*. Уз рецензију је објавио и репродукцију бакрописа *Рад*, који су потом зенитисти изложили у Београду. Милев (1924: 33) поздравља смелост вајарке да пронађе пут ослобођења од формула „академско-реалистичке прецизности и занатске углачаности скулптура“. Наглашава да је њено стваралаштво антимиетичко и „грубо и примитивно – без детаља“. Посебну пажњу у рецензији Милев посвећује скулптури *Туга*, где се „унапред нагнута фигура мадоне извија у једној кривој линији која почиње од чела и завршава се на врху савијеног колена“, а у тој линији, која је „немогућа у стварности“, садржана је „психолошка динамика“, много већа него што би се могла изразити на лицу. На крају, Милев (1924: 34) истиче „присуство стваралачке фантазије код ове уметнице, која располаже својом вољом датим материјалом и даје му облик“. Од Божкова (2000: 352) сазнајемо да су у оквиру ове изложбе представљене и композиције *Гајдаш*, *Бескућници* и *Љубав*, која је такође била на *Зенитовој* изложби. Немачки период у стваралаштву Балсамацијеве карактерише бављење „оригиналним морално-филозофским проблемима“. Из тога периода су и бакрописи *Избеглице*, *Молтва* и *Сахрана*. Пре него што се преселила у Рим, где је била једна од првих жена вајара, Балсамацијева је учествовала и на неколико колективних изложби у Софији. У Риму су, крајем двадесетих година, њене скулптуре излагане у Уметничком павиљону у Виа Национале, а нешто касније је на Квадријеналу имала веома успешну самосталну изложбу. У току овога периода израдила је три статуе нагих женских фигура од вештачког камена, за фасаду једне грађевине у Пескари 1931, три велика рељефа од мермера за административну зграду Друштва „Аква Марча“ 1932. године: „први оваплоћује идеју воде која напаја земљу и чини је плодном, други је посвећен води као ’индустријској сили’, а трећи – води која утоли жеђ човека“ (Божков 1994: 354). Радилa је и сценографију за представу *Страшило*, коју је поставила колонија бугарских уметника. Супруг Ане Балсамацијеве био је италијански архитекта Фернандо Парвис. Божков наводи да је он допринео вајаркиној оријентацији ка монументалној уметности и синтези архитектуре и декоративно-примењених уметности. Касније, током тридесетих година, овај пар уметника се сели у Египат, где проводе преко десет година. У Каиру је уметница реализовала рељефе за Клуб архитеката, који је Фернандо пројектовао и изградио, а 1935. године и алегоричну скулптуру *Италија*, висине око 4 метра, за улаз на велику италијанску изложбу у Каиру (Божков 2000: 355). У монументалном дому ових уметника на обали реке Нил, који су новинари називали „Бели дворац“, и који је посетио и Виктор Емануел III, налазио се атеље уметнице. Из египатског периода стваралаштва Ане Парвис су дела *Египатске плесачице*, *Смеђа мадона*, *Египатска породица*, *Одмор* и др. Шездесетих година, када су се већ били вратили у Рим, Фернандо Парвис је изградио је модерну цркву, за коју је Ана извајала *Васкресење Христово*. У њеном каснијем стваралаштву најчешћи избор материјала био је дрво. Неки од њених радова из другог италијанског периода (педесетих година) јесу фигуре од позлаћеног дрвета *Муза музике*, *Муза поезије* и *Сан* (Божков 2000: 356).“ (Савеска 2021: 367–385)

Београду био је Иван Бојацијев<sup>66</sup>. Уредник часописа *Плањк* послао је Мицићу акварел Бојацијева *Моје расположење*, који је био у власништву Милева (Subotić 1983: 70). Нажалост, ови уметници ни својевремено, а ни данас нису добили достојно место у бугарској култури. Њихов живот и стваралаштво нису довољно проучени, многим њиховим делима изгубио се траг, а широј јавности су непознати.

Качулев је један од првих бугарских уметника који се бавио графичким дизајном. Осим насловних страна часописа *Crescendo* и *Софијски журнал*, овај уметник је дизајнирао и лого једног од најпознатијих бугарских фудбалских клубова *Левски*. У питању је бела грчка ламбда, која дели на три дела позадину сачињену од основних боја плаве, жуте и црвене. Лого Качулева се током деценија појављивао у различитим

---

<sup>66</sup> „Иван Бојацијев рођен је 1894. године у Бургасу. Студирао је сликарство на Ликовној академији у Берлину у време када су тамо боравили и Гео Милев и Ана Балсамаџијева, а потом је завршио архитектуру. Његов *Аутопортрет* из 1915. године сматра се једним од првих експресионистичких дела у бугарском сликарству, које је „потпуно ослобођено од моделирања светлости и сенки и натуралистичких покушаја“ (Маринска 2005: 9). Гео Милев и његови сарадници су изузетно су поштовали овог уметника, што потврђују бројне објављене репродукције његових слика, четири изузетно позитивне рецензије у часописима *Везни* и *Плањк*, у којима су хвалили његов третман боје, као и пружену могућност да представља модерно бугарско сликарство на *Зенитовој* изложби. Када у чланку *Родно изкуство* Милев (1920) критикује популарни новонастали истоимени покрет због тога што је њихова теорија изграђена на националном осећају, он упозорава да реч „родно“, у ствари, у себи крије конотацију национализма – насупрот уметности која је „интернационална или ационална, уметност човека без ’националности’“. Као такве – бугарске а интернационалне уметнике – истиче Ивана Бојацијева, Сирака Скитника и Ивана Милева. Једна од малобројних репродукција, одштампаних у боји у часопису *Везни*, била је слика Ивана Бојацијева *Езда през ноцта* (Јахање кроз ноћ), која се појављује у првом броју часописа – оном који, по правилу, указује на идејну оријентацију и стил близак уреднику. Ова слика по атмосфери сненог бестежинског стања и по колориту подсећа на стваралаштво Марка Шагала, а плави и тамнозелени коњи као да су инспирисани сликама Франца Марка. У то време су ови европски сликари и њихов стил били су предмет одушевљења бугарских авангардних уметника, што се може наслутити и у манифесту изванредне лаконичне садржајности *Зелени коњ* Чавдара Мутафова (1920). У њему Мутафов метафором зеленог коња – који „треба да буде зелен сваки пут када пасе црвену траву под жутим небом“ објашњава појам стила, називајући, провокативно, далтонистима оне који трагају за мимезисом у уметности. У броју 8, исте године, објављена је репродукција слике Бојацијева *Манастир код града Своге*, а *Моје расположење*, дело са *Зенитове* изложбе, репродуковано је заједно са рецензијом његове прве самосталне изложбе у Трпковој галерији 1923. године, аутора Макса Мецгера, из првог броја часописа *Плањк*. У *Везни* (Милев 1920) сазнајемо и о учешћу Бојацијева на *Изложби јужнобугарских сликара* у Софији 1920. године. Гео Милев тим поводом пише да су Бојацијев и Сирак Скитник једини сликари који су „раскинули одлучно и смело са импресионистичко-академском традицијом (рутином по правилу) у бугарском сликарству“, а за колорит Бојацијева каже да „стреми раскошној светлости и скоро да сија обојеним пламеном“. Из рецензије *Слике Ивана Бојацијева на Изложби независних сликара* Чавдара Мутафова (1920), као и из рецензије Макса Мецгера сазнајемо о модерној пракси овог сликара да свој уметнички процес приказује тако што са завршеним делима излаже и претходне скице мањих размера, за које обојица писаца тврде да су понекад прикладније величине за његов стил, и да „превазилазе коначну творевину“. Мецгер (1924: 33) је у рецензију укључио и коментаре техничке природе: – приметио је да је слика *Бура* прерано попуцала због разлике у растегљивости боје и платна, нагласио је да је „техника све“, а „личност само аутоматски њен сапутник“, и да је снага Бојацијева пре свега у колориту. Ирина Суботић пише да би се колоризам могао сматрати једном од суштинских одлика модерног бугарског сликарства, које је често комбиновано са елементима фолклора, али да се веза са фолклором не развија код троје учесника *Зенитове* изложбе. Упоредивши њихова дела са делима осталих учесника ове изложбе, она закључује да се не би могло рећи да припадају најрадикалнијим решењима, али да за бугарски уметнички живот означавају настанак „новог ангажованог ликовног језика са одјецима касног експресионизма, кубистичким рецидивима, са поједностављеним синтетичким формама и јаким колоритним решењима“. Дела ових бугарских уметника се „укључују у универзалнији и шири ликовни контекст, код њих се национално прелива у интернационално“ (Суботич 1986: 13).“ (Савеска 2021: 367–385)

редизајнираним верзијама, али је све време очувана веза са оригиналним дизајном. И дан данас десетине хиљада навијача носе овај лого на грудима, не слутећи да је то идејно решење заборављеног Качулева.

Годину дана после изложбе у Београду Мирчо Качулев је илустровао збирку *Паук* (*Паук*, 1925) Димитра Вазова, једног од наследника писца Ивана Вазова. Слава Иванова примећује да су ове графике „апокалиптичне визије“ јамболског сликара, настале у контексту тадашње друштвено-историјске атмосфере, која је била испуњена политичким убиствима, атентатима и терором (2013: 24). То су уједно и последњи његови ликовни радови. Илустрације за књигу Вазова заиста су мрачније него претходно стваралаштво Качулева. То се одгледа како у приказаним мотивима, тако и у смањеној употреби белина, а појачаној употреби црне боје, која је почела да доминира његовим графикама. Међутим, Качулев је задржао свој аутентични, еклектични стил и „заштитни знак“ – поделио је по дијагонали на два дела већину ових композиција.



17. М. Качулев, *Паук*, илустрација



18. М. Качулев, *Паук*, илустрација

Од 1926. године Мирчо Качулев се запослио у војсци, а касније је радио и као професор фотографије на Војној академији. Он је за живота постао добитник бројних награда и признања, носилац чина потпуковника и ордена *Црвена застава* за свој рад. Одлучио је да се у потпуности посвети техници, што је у складу како са авангардним интересовањем за научно-техничка открића, тако и са чињеницом да је то било доба иновација и технолошког бума у Бугарској – појављује се радио, поставља се телефонска мрежа, расте интересовање према фотографији, кинематографији и сл. Од Руже Маринске смо сазнали да је рођака<sup>67</sup> Мирча Качулева једна од првих жена фотографа у Бугарској. Качулев се исто посветио фотографији, а Маринска пише да фотографије које је његова породица сачувала показују „не само његово умеће већ и стил“, као и да су неке од његових фотомонтажа веома интригантне (1996: 44). Према њеном мишљењу, „најузбудљивије“ су његове аерофотографије. Качулев је снимио целу Бугарску из авиона и био је заслужан аерофотографску карту Бугарске. Ауторка прави лепу аналогију са одломком из Маринетијеве поеме (тзв. *Бугарски аероплан*), која је објављена у двоброју 3–4 часописа *Crescendo*: Качулев је неколико година после објављивања тог одломка полетео у небо у „реалном, а не поетском“ авиону (Ibid., 44). Мирчо Качулев је аутор „више десетина патента и рационализација у области прецизне механике и оптике“ (Ibid., 44). Маринска пише да, када је Качулев умро 1972. године, био је сахрањен са војним почастима, али је „његова уметничка младост већ била заборављена“ (Ibid., 44).

Темеље истраживања о животу и делу Мирча Качулева, али и целокупног Јамболског круга и часописа *Crescendo*, поставила је историчарка уметности Ирина Суботић. Од пресудног значаја за нашу тему су њене публикације о бугарским уметницима који су учествовали на *Првој Зенитовој међународној изложби нове уметности* (“*Zenit*” i *avangarda dvadesetih godina*, 1983; *Likovni krog revije „Zenit*”, 1995; *Zenit 1921–1926*, 2008), а посебно чланак *Сътрудничеството на списание 'Зенит' с българските художници* (Сарадња часописа *Зенит* са бугарским уметницима), који је објављен 1986. године, у трећем броју часописа *Изкуство*. Истраживачки рад Ирине Суботић је толико подстицајан и уважаван, да је и сам Крстев писао о њему у својој књизи *Успомене на културни живот између два светска рата* (1988: 50–53). Ту можемо прочитати о доласку Ирине Суботић из Београда 1982. године, „како би сазнала што више о Мирчу Качулеву за своје истраживање о последицама ратова 1912–1918. на балканску уметност“ (Крстев: 50–53). Крстев ту пише и о значају симпозијума *Балканска авангардна уметничка култура* (1985) у Скопљу, на којем је Суботић представила резултате својих истраживања, а затим анализира њен чланак из 1986. године, уз захвалност за „ауторкину племениту оцену“ часописа *Crescendo* (1988: 50–53).

Велики помак у погледу истраживања живота и стваралаштва Мирча Качулева представљају радови историчарке уметности Руже Маринске, која је резултате својих истраживања забележила у поглављу *Мирчо Качулев. Теника и фотографија* у књизи *Двадесете године у бугарској ликовној уметности* (1996), али и у двојезичном каталогу за изложбу *Гео Милев и бугарски модернизам (Гео Милев и българският модернизъм, 2005)*.

Када је тзв. Фондација Колекција бугарске уметности открила два до тада непозната уља на платну Мирча Качулева, изложила их је на изложби *Други музеј II*

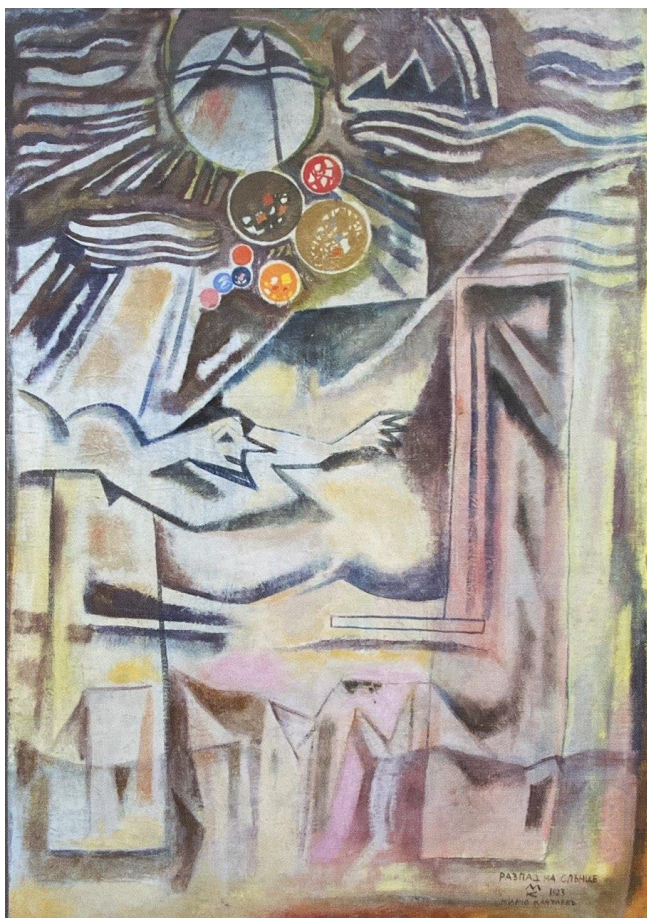
---

<sup>67</sup> Маринска, нажалост, не наводи име.



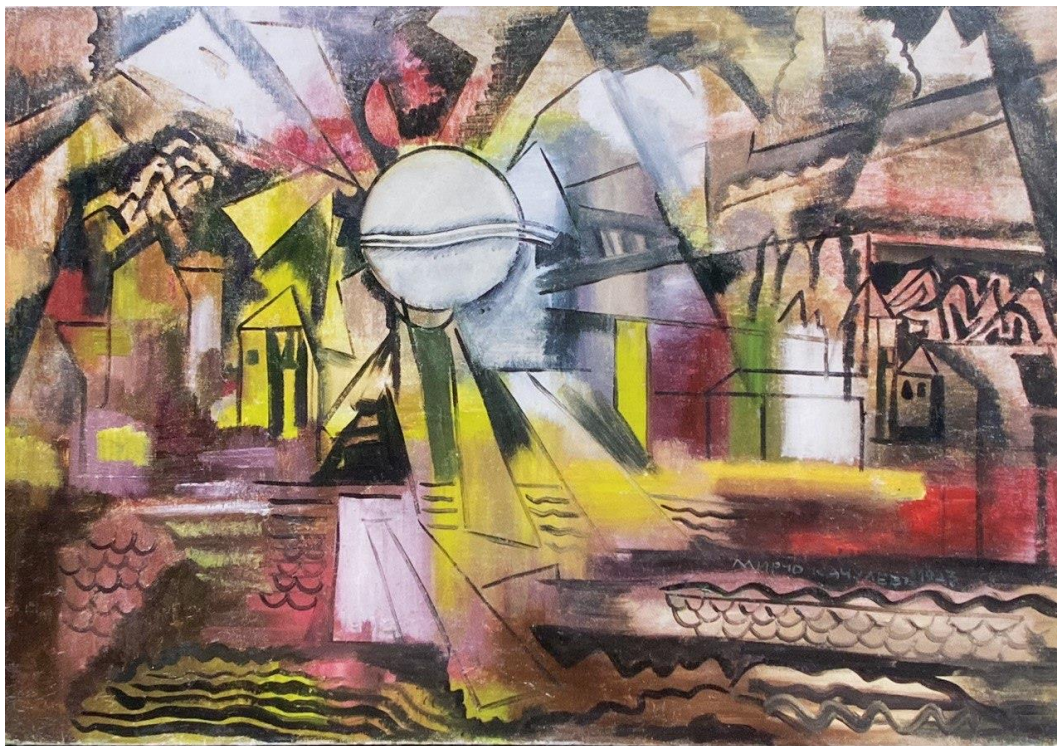
(*Другият музей II*) у Националном музеју бугарске ликовне уметности (19.12.2013–31.1.2014).

*Распад сунца*, слика која је била изложена на *Зенитовој* изложби 1924. године, представља кубистичко дело са експресионистичким елементима. У питању је градски пејзаж, који је Качулев приказао у кубистичком стилу – квадрати, правоугаоници и троуглови чине градске грађевине, које су све представљене „симултано“, без традиционалне перспективе. Занимљива је његова употреба боје: хладан и сведен колорит „излива“ се из контура и формира шаролике мрље широм плохе. *Распад сунца* садржи два неизоставна мотива из стваралаштва јамболског уметника: лебдећу антропоморфну фигуру, чија је форма сведена на минимум, и сунце. Ово дело је интимније од остатка његовог стваралаштва, о чему сведоче линије које у „сунцу“ исписују иницијал „М.“ Сунце се „распада“ у шаролике сфере различитих величина, које лебде ка граду. Везе са експресионизмом које ово дело Мирча Качулева задржава су субјективност, екстаза и сједињавање са космичким начелом. Лебдећа фигура је радосна као код Шагала, али се Качулев определио за апстрактнији приступ и другачији стил. На слици *Распад сунца*, као и у осталим његовим делима, лица и тела приказаних ликова састоје се од кубофутуристичких троуглова, споја оштрих и кривих линија и форми.



19. М. Качулев, *Распад сунца*

*Без наслова* је друго откривено уље на платну Мирча Качулева. Сунце је у средишту, а његови зраци формирају шаролике кубистичке призме, које се сливају са градским пејзажем, планинама и небом. Употреба боја слична је као и на слици *Распад сунца* – црвене, жуте и зелене мрље простиру се плохом према вољи уметника, као што је Милев говорио. Тешко је одолети претпоставци да је Качулев сликао свој родни град: са динамичном реком Тунца, приказаном у дну; фрагментираном градском архитектуром и сунцем у центру; „троугаоном“ Старом планином и небом на врху.



20. М. Качулев, *Без назива*

Ова изложба је уједно била повод за настанак монографије *Мирчо Качулев (1901–1972) Известният непознат бугарски модернист* (Мирчо Качулев (1901–1972) Познати непознати бугарски модерниста), чији је аутор историчарка уметности Слава Иванова. У предговору за ово издање историчар књижевности Валери Стефанов пише да је Качулев, који је био под утицајем Милева и Мутафова, за мало времена успео да изгради свој „лични стваралачки профил“ (2013: 4). Према његовом мишљењу, дела Качулева указују на „трагање за духовним путевима и авангардним изражајним формама“. Стефанов сматра да ликовни радови Качулева садрже „трепет и страст једне генерације“, која је остала „заборављена“ (2013: 4). У том контексту Ружа Маринска пише да, иако је Мирчо Качулев „заборављено име које данас звучи непознато“, без овог уметника не би било могуће „осетити живу атмосферу, нерв двадесетих година“ (1996: 39).

Графике, слике, илустрације, дизајн, фотографија, фотомонтаже, аерофотографија, патенти у области оптике и прецизне механике говоре о свестраној, енигматичној личности Мирча Качулева, иако је већина набројаног изгубљено или непознато јавности. Уметничко стваралаштво Качулева сведочи о вези са музиком – од дизајна насловне стране часописа Јамболског круга до графике *Бал господен*; као и са поезијом – од илустрација за симболистичку песму Теодора Трајанова до илустрација за збирку Вазова и поему *Септембар* Геа Милева. Његови експерименти са бојом, геометријским формама, линијама и перспективом јединствени су у бугарском сликарству, а његов стил је аутентичан спој елемената поетика експресионизма, кубизма, футуризма и конструктивизма. Јединствени су и мотиви који се понављају у његовим пејзажима. Све су то елементи стила Мирча Качулева. Љубав према техници учинила га је једним од уредника популарног часописа *Наш филм* и првим аерофотографом у Бугарској. Дела Качулева ће можда наставити да се појављују изненада у оквиру приватних колекција. Ако се то догоди, од пресудног је значаја да се утврди њихова аутентичност како бисмо што пре проширили досадашња сазнања о изгубљеном стваралаштву овог уметника.

## Жорж Папазов

Хипотеза Кирила Крстева о „тунџанској авангарди“ заснива се на појављивању авангардних идеја и стваралаштва почетком двадесетих година прошлог века у градовима који се налазе на обалама реке Тунџа у Јужној Бугарској<sup>68</sup>. Као јамболске представнике тунџанске авангардне уметности Крстев истиче групу око часописа *Crescedo* и Георгија Жоржа Папазова – сликара Париске школе, који је одрастао у Јамболу (1988: 41). Док је Јамболски круг остваривао принципе авангардне уметности пројектујући своје идеје и стваралаштво из средишта Бугарске ка Европи (Италија, Југославија), тј. „изнутра ка споља“, код Жоржа Папазова је релација била супротна: он је из уметничких центара Европе у Немачкој и Француској покушавао да унесе иновације авангардног сликарства у своју антимеритистички настројену домовину. Сукоб са сународницима и претежно неблагонаклоним критичарима, као и проблематични породични односи учинили су да сликар почне да осећа да у Бугарску није добродошао и да нема другу домовину осим Француске. Међутим, у очима Европе и Северне Америке<sup>69</sup> Папазов својом појавом, духом и стваралаштвом недвосмислено представља мистични словенски сензибилитет, „варварски“ Балкан и бугарску авангардну уметност, испреплетану утицајима митологије и фолклора. О значају Папазова сведочи и чињеница да је он један од првих париских уметника који је излагао надреалистичке слике и да се „сви постулати надреализма налазе у његовим сликама насталим пре јесени 1925. године“ (Nakov 1973: 42).

<sup>68</sup> То су градови Казанлик, Сливен, Јамбол и Стара Загора.

<sup>69</sup> Папазов је сарађивао са уметничком организацијом *Société Anonyme* и њеним оснивачима Кетрин Драјер, Ман Рејом и Марселом Дишаном. Бугарски сликар је учествовао на већини догађаја које је ова група уметника организовала. Први пут је изложио своје слике у Њујорку у оквиру *International Exhibition of Modern Art* у Њујорку 1926, а затим 1929. и 1931. године. Излагао је још и у Чикагу (1934) и Мајамију (1936). Папазов је, осим у Бугарској, Француској и Северној Америци, имао изложбе широм Европе (Берлин 1923, Милано 1934, Стокхолм 1932, 1933. и 1950, Праг и Загреб 1935, Лондон 1972. године).

Почетком лета 1925. године виконт од Бомонта организовао је изложбу у *La Salle des Antiquaires* у париској улици Rue de la Ville-l'Évêque. Историчар уметности Андреј Наков пише о томе да су на изложби била приказана дела Пикаса, Брака, Дерена, Лежеа и ван Донгена, али да је један угао дворане био по први пут посвећен „париском надреалистичком сликарству“ (Ibid., 48). У том углу, који по концептуализацији подсећа на начин на који је Маљевич показао своја дела на изложби *0.10*, била су изложена надреалистичка дела Масона, Мироа, Ернста и Папазова. Прва изложба Бретонове групе, у којој су слике биле означене као „надреалистичко сликарство“, организована је тек у новембру те године. Тада су у галерији *Pierre* биле су изложене слике де Кирика, Арпа, Ернста, Мироа, Масона, Ман Реја, Клеа и других уметника (Ibid., 48).

Папазов је имао своје схватање надреализма, које није било засновано ни на теорији ни на идејама тога покрета. Истражујући принцип случајности, Папазов га је учинио водећим принципом у своме стваралаштву, које спаја сликарску материју са надреалистичком визијом. Наков пише да је Папазов, на свој начин, дошао до истог закључка као и Рене Магрит: „насликана лула је све сем (праве) луле“ (Ibid., 45).

Папазову се није допадало, у вези са футуризмом и надреализмом, то што сликари стварају према „иницијативама песника“ уместо према принципима који су иманентни само ликовним уметностима. Он је зато тврдио да надреалистичко сликарство постоји и „изван Бретоновог програма“ (Наков 1973: 54). Међутим, бугарски сликар је одржавао контакте са многим надреалистима. Наков пише о томе да су Елијар, Деснос, Цара, Барон и Ернст били заинтересовани за стваралаштво Папазова (Ibid., 48). Надреалисти су на Папазова гледали или као на „уљеза“ или као на једног од „својих“ (Ibid., 45). Овај покрет је потпуно отуђио бугарског сликара након што је постало јасно да Папазов остаје равнодушан према догматској атмосфери на окупљањима надреалиста. Папазов је написао:

„Макс Ернст, са којим сам био у пријатељским односима, водио ме у кафе на тргу Бланш на недељне састанке, којима је Бретон председавао као апсолутни господар. Таква окупљања била су у супротности са мојом једноставном природом. Дух ових састанака чинио ми се превише 'протестантским' и није био у складу са мојом потребом за независношћу (Ibid.,: 52).“

Бескомпромисна природа Папазова је, потпуно независно од утицаја Бретонове поетике, била вођена принципом случајности и развијала је лично аутоматско писмо, али његово одбијање да се придружи групи надреалиста касније му је ускратило место у историји уметности. Неке од иновација које је Папазов уводио у сликарство резултат су његовог интуитивног и експерименталног обликовања слике, а понекад су можда чак и претходиле сличним техничким решењима код чувених сликара. На пример, историчар уметности Андреј Наков сумња да је Папазов примењивао метод *фротаж* пре Макса Ернста (Ibid., 70), иако се сматра да је Ернст осмислио и развио ову технику). Он пише да је Папазов 1925. године применио фротаж на пејзажу прве слике из серије *Извиђачи* (1925). Наков је у књизи о Папазову објавио и композиције *Радост на зиду* (1925–1926) и *Кавези* (1925), чије су разноврсне текстуре настале услед уметникових интервенција чешљевима и другим алатима на материјалу (песку, земљи, пасти).





21. Ж. Папазов, *Извиђачи*



22. Ж. Папазов, *Кавези*

Папазов се у свом стваралаштву занимао за геометријске фигуре, што је у вези са кубофутуристичким сликарством. Међутим, бугарски уметник постављао је своје необичне конструкције у фантастичне надреалистичке пејзаже. За њега „фантастично долази споља“, то је „магичан свет којим управљају изванземаљски закони“ (Ibid., 62). Зачетке ових идеја можемо пронаћи у серији слика *Извиђачи* и *Магични ликови*, а затим и у серији слика, углавном без назива, које је израдио током тридесетих и четрдесетих година. Ту је форма редукована на минимум, а њени делови служе само томе да укажу на просторне односе. Речима Накова, Папазов „дематеријализује човека како би га ослободио болне стварности“ (Ibid., 62). Додуше, неке теме и мотиви које је сликао у том периоду, као и називи слика заиста указују на утицај или свест о футуризму, и то руском. На пример, на слици *Будући градитељи неба* (1940) приказане су динамичне геометријске антропоморфне фигуре које дижу мердевине ка небу да би освојиле космос. Везе Папазова са футуризмом биле су озваничене 1934. године, иако је сам Папазов био против таквих гестова. Он је изложио 82 слике на самосталној изложби у миланској *Galleria del Milione*. Маринети је том приликом одржао конференцију на тему *Papazoff: avanguardisti e futuristi bulgari* (24. фебруара 1934), током које је прогласио и Папазова футуристом (Ibid., 150). Тиме су и Жорж Папазов и Јамболски круг постали познати као бугарски футуристи.

О сликару Жоржу Папазову писали су В. Жорж (1927), Ф. Т. Маринети (1934), Ж. П. Креспел (1962), А. Наков (1973), К. Крстев (1972, 1973, 1975, 1982), Ф. Дил (1995), Р. Станчева (2004, 2013, 2015), С. Карлуковска (1999, 2004, 2006), И. Генова (2007), Д. Аврамов (2013), О. Савеска (2016). Међу бугарским историчарима уметности Кирил Крстев, који је био пријатељ Папазова, највише је истраживао и писао о њему. Крстев је

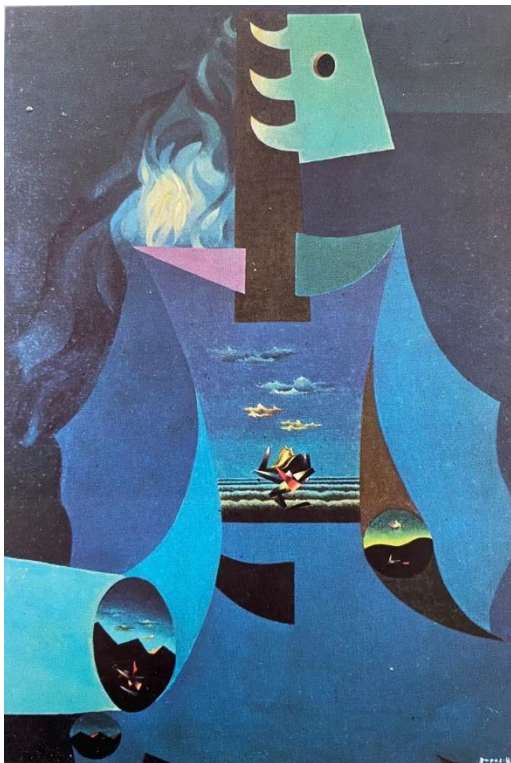
издао књигу *Жорж Папазов 1975*. године, која се бави животом и делом овог сликара. Настала је, пре свега, на основу исцрпног истраживања Андреја Накова, објављеног у књизи *Georges Papazoff: franc-tireur du surréalisme*, књиге *Montparnasse vivant* Жана Пола Креспела, прозног стваралаштва самог Папазова и посета Крстева Папазову у Француској. Папазов је био десетак година старији од чланова Јамболског круга и већ је био студирао у Европи у време када су они били деца. Сликара је живео у Немачкој у време када је излазио часопис *Crescendo*, а у време оснивања *Друштва за борбу против песника*, живео је у Француској, у којој је остао до краја живота. Крстев је био најближи јамболски сарадник Папазова. Код Креспела (1962: 194), чини се више на нивоу анегдоте коју је аутору у поверењу испричао овај сликар, проналазимо и податак да је Папазов током Другог балканског рата несрећним случајем усмртио једног од виђенијих суграђана, због чега више није смео да се врати у Јамбол, већ се крио у околним селима. Папазов је учествовао и у Првом светском рату, а већ неколико година касније ужасни ратни доживљаји почели су да одјекују кроз атмосферу на његовим платнима – у серији слика *Извиђачи*.

Године 1913. Георги Папазов је отпутовао у Праг, где је уписао студије пејзажне архитектуре. Током студија заволео је цртање и боје – у оквиру архитектонског цртежа проналазио би начине да зађе у „домен снова“ (Наков 1973: 16). Према Накову, цртање и водене боје пружили су му прилику да евоцира успомене на детињство и родни град, да оживи „визију нестајућег рустичног света“ (Ibid., 16). Културни живот Прага је био окидач за прве уметничке импресије младог сликара. Фолклорна опера *Далибор* Беджиха Сметане, коју је гледао у Прашком народном позоришту, оставила је јак утисак: Папазов је био егзалтиран „уметношћу оживљеном сенкама старих легенди“ и осећао је како се пред њим указао „свет маште и стварности“ (Аврамов 2013). Будући сликар почињао је да размишља „о синкретичкој вези између музике и сликарства, између тонова и боја, која је за њега била естетско откровење“ (Крстев 2009: 12). Идеје везане за ове првобитне импресије Папазов ће касније оваплоћивати кроз своје стваралаштво – свет маште, снова, мита, магије, необуздане подсвести и интуиције. Присећајући се овог периода, сликар је изјавио: „Моје руке, вођене страшћу да цртају, твориле су наслепо оно што сам стварао у својој машти“ (Ibid., 12). Оваква концептуализација стваралаштва слична је надреалистичком „диктату мисли у одсуству контроле разума“ и само је једна од специфичности које ће нагнати Накова и потоње истраживаче да покажу да се надреалистички експерименти Папазова појављују пре првих слика париских надреалиста. За платна Папазова су карактеристичне вешто организоване форме, експериментисање фактуром и колорит надахнут носталгијом за родном Бугарском и Јамболом.

Након што је завршио студије архитектуре, одлучан да се бави сликарством и заинтересован за експресионизам, који је у то време привлачио младе уметнике из Централне Европе и са Балкана, Папазов је одлучио да оде у његово жариште. Уписао је 1918. године у Минхену школу Ханса Хофмана, зачетника америчког лирског апстракционизма. Сам Хофман, који је морао да изађе на крај са „емотивним и идеалистичким темпераментом“ Папазова, у то време је заступао експресионистичку естетику, односно, сматрао је да креативни импулс треба да трансформише сензације реалног света у уметничку форму (Наков 1973: 16-17). За Хофмана је уметничко дело окружено ореалом сублимације. Мистичка визија експресионизма која превазилази физичка ограничења објективног света требало је да подстакне уметника да постигне

„спиритуално јединство форме и садржаја који је диктира“ (Ibid., 17). Хофман је, налик на уметничку праксу експресионистичке групе *Мост*, често водио своје студенте на студијска путовања и подстицао их да развију сопствено поимање природе. Тај процес је код Папазова кулминирао неколико година касније, током боравка у Санарију на медитеранској обали. Према Крстеву, „море је у Папазову пробудило инстинкте емотивног, импулсивног и апстрактног израза“ (Крстев 2009, 20).

Један од највећих подстицаја да истражи домен апстракције за Папазова су биле слике Паула Клеа, са чијим се стваралаштвом упознао током студија. Клеова дела показала су му лирско сликање ослобођено ренесансних окова перспективе па се, захваљујући тој спознаји, Папазов у својим експериментима окренуо „поетизацији сликарске материје“, ослобођеној натуралистичке репрезентације (Nakov 1973: 26). Током периода лирске апстракције код Папазова се спајају апстрактно и лирско, јава и сан, за њега се отвара простор са више перспектива, где људске фигуре не подлежу „старим законима статике, већ хировима поетске фантазије“. Стваралаштво Клеа указало је Папазову на „нову логику сликарства“, где је „форма ослобођена репрезентативности услед захтева поезије“ (Ibid., 26). Ова открића постављају темеље периода лирске апстракције у сликарству Папазова (1924–1927) и настанак серије слика *Морски ликови* (*Personnages maritimes*) и *Магични ликови* (*Personnages magiques*). Те серије слика приказују дематеријализоване фигуре у надреалистичним пејзажима. У серији *Морски ликови* њихова тела састављена су од бродова и јарбола. Ове фигуре често „у себи“ носе морске пејзаже. У серији *Магични ликови* Папазов се окреће ка потпуној апстракцији човекове фигуре, коју представља динамично – купастим формама.



23. Ж. Папазов, *Морски ликови*



24. Ж. Папазов, *Магични ликови*



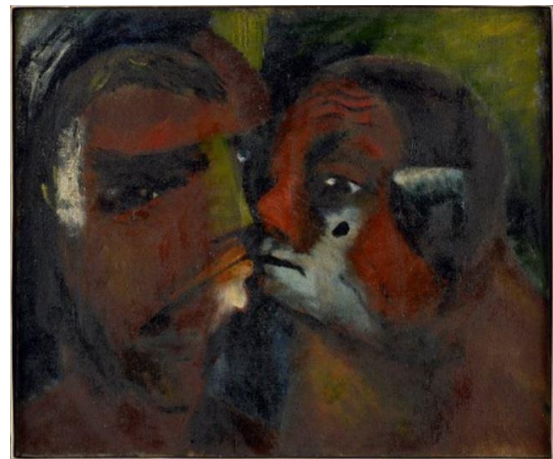
Жорж Папазов је 1919. године одлучио да својим сународницима покаже слике које је стварао у овом периоду, те је у познатој Трпковој галерији<sup>70</sup>, организовао своју прву изложбу. Тада се суочио по први пут са јавним мњењем. Доживео је пораз: његови сународници нису прихватили рано стваралаштво Папазова – реакције су биле веома бурне и негативне. Гео Милев, највећи ауторитет у домену бугарског експресионизма, написао је оштру рецензију *Експресионистическа изложба* у другом броју часописа *Везни*, објављеном 30. септембра 1919. године. Према Милеву, Папазов је био још увек „ученик чак и у 'старој уметности““. Он тврди да су његова дела насликана „невештом аматерском руком“ и да је његов експресионистички стил само неспретно подражавање модерног сликарства:

„Ако Г. Папазов слика портрете са зеленим лицима, као што то чини Марк Шагал, на пример, или ако додаје мрље на своје слике, као што то чине Оскар Кокошка, Кандински, Бауер или Паул Кле – то још увек не значи да је он експресиониста као они. Његов експресионизам је лаж која не може да превари вештог посматрача: да господин Папазов уопште поседује таленат.“

Крстев у својој књизи преноси, али ублажава оштру критику Милева: Папазов „још увек није био зрео у својим тражењима“ (2009: 14). Према мишљењу Андреја Накова (1973) и Кирила Крстева (2009) разлог за „незрелост“ Георгија Папазова је то што се у то време још увек налазио у прелазном периоду између утицаја чешког реализма и немачког експресионизма. Ти утицаји се могу препознати на сликама *Жетва*, *Две жене на плажи*, *Дивље жене*, *Мушка глава*, *Сељак*, *Женске фигуре*, као и на једној од његових најпознатијих слика – *Портрет моје мајке*, на коју је Милев мислио када је писао о „портретима са зеленим лицима“ Папазова. На овим сликама без традиционалне перспективе, тамносмеђим нијансама контрастирају беле, зелене и црвене мрље.



25. Ж. Папазов, *Портрет моје мајке*



26. Ж. Папазов, *Аутопортрет са госпођом Папазов*

<sup>70</sup> Прва галерија у Софији, која је отворена 1910. године.

Још једна од прекретница у концептуалном развоју стваралаштва Жоржа Папазова ка апстракцији била је 1922. година, када је посетио Прву изложбу руске уметности у галерији *Van Diemen* у Берлину. Берлин је у то време био раскршће на којем су се сусретали руски, холандски, скандинавски и амерички уметници; експресионизам и апстрактна уметност, немачка дада и руски конструктивизам (Nakov 1973: 23). Дела Кандинског, Шагала, Маљевича, Архипенка, Родченка, Лисицког и других руских уметника, која су била приказана на изложби, оставила су јак утисак на бугарског сликара. Сазнање о словенској авангардној уметности надахнуло га је да окрене леђа експресионизму и одлучно крене путем апстракције: „на естетском и концептуалном плану ова изложба показала му је један 'словенски пут' (...) ка композицијској и пластичној организованости слике“ (Крџев 2009: 16). Међутим, Наков истиче да Папазов „никада није прешао праг креације засноване на чистој форми“, штавише, овај историчар уметности наводи да је појам *апстракција* био стран начину размишљања Папазова и да он јесте истраживао могућности форме и материјала у домену сликарства без очигледног субјекта, али да ће „морална/симболичка порука“ остати „највећи постулат његовог стваралаштва“ (Nakov 1973: 23). Са овом тврдњом сагласан је и Крџев: „Његова уметност од почетка до краја носи идејно-тематски садржај, иако је у раном периоду свог стваралачког трагања често називао слике само *Сликарство* или *Без наслова* (2009: 16)“.

Наредна, 1923. година, била је одлучујућа за Папазова, који још увек није био сигуран да ли сликарство може да му омогући егзистенцију. То се променило када је жири *Велике уметничке изложбе у Берлину (Große Berliner Kunstausstellung)* прихватио његову слику *Коњи*, која је затим била изложена у дворани Групе *Новембар*. Крџев сматра да је ова слика инспирисана стваралаштвом Франца Марка. Папазов му се, наводно, „лично исповедио 1967. године“ да му се посебно допадало и да је на њега утицало сликарство Ериха Хекела и Франца Марка (Ibid., 15). Слика *Коњи* је откупљена на изложби, а на основу тога, Папазов се повезао и са другим заинтересованим купцима. Поред тог успеха, његово име почело је да се појављује у колумнама немачких новина, што је охрабрило уметника да се определи за сликарство као животни позив (Nakov 1973: 24).

Стваралаштво Папазова није било строго теоријски или филозофски детерминисано као што је то био случај, на пример, код Маљевича, Кандинског или Мондријана. Оно се концептуално заснивало, пре свега, на креативној слободи и тежњи ка независности од спољних утицаја и покрета у уметности, на осећањима, интуицији и експерименту са бојом, формом, композицијом и фактуром. Потреба да изрази унутрашње бриге и тежња ка антимиетичности довели су Папазова до чистог сликарства и формирања интуитивног/аутоматског личног печата – његове слике постају апстрактни „експресивни дијаграми“. (Ibid., 27) То је уједно и разлог из ког су се париски надреалисти занимали за његово стваралаштво: за њих је бугарски сликар био „савршен пример спонтаног и интуитивног сликарства“ (Ibid., 30).

Жорж Папазов се преселио у Париз 31. децембра 1923. године. Пријатељства са сликарима Жилом Паскином и Андреом Дереном оставила су веома дубок траг на живот и стваралаштво Папазова. О утицају француске престонице на сликаре написао је књигу

Париз. *Стваралаштво и судбина великих уметника*. Папазов је сматрао да у Паризу уметници „почињу стварати и радити вођени само својом крвљу и својом природом“ (Папазов 1938: 12), што је, као што смо већ установили, за њега било животни принцип. У књизи Папазов пише о стваралаштву сликара Париске школе и њихових претходника<sup>71</sup>, а даје и преглед авангардног сликарства од кубизма и футуризма до дадаизма и надреализма. Папазов, који је стварао претежно апстрактна дела, образложио је у књизи и своје идеје о апстрактном сликарству, које „не пориче појавну суштину природе, већ потврђује да је она материјал који се може обрадити“ (Ibid., 85). Сматрао је да у оквиру уметничког израза „природа не губи ништа од своје суштине“ зато што је „свака уметнички сатворена слика исто природа“ (Ibid., 86). За Папазова „видљиви“ свет није средство за уметничко обликовање, већ су то „дух и смисао универзума, његова загонетка и мистерија“ (Ibid., 87). Задатак сликара видео је у „проналажењу форме и начина, стила и средстава“ којима ће у делу оваплотити „суштину универзума, његову загонетност“ и тиме створити једну нову стварност (Ibid., 87). Ове идеје су биле постулати антимиетичког стваралаштва Папазова од његовог доласка у Париз до краја његовог живота.

У Паризу се Папазов брзо повезао и спријатељио са многим великим уметницима тог времена, пре свега захваљујући пријатељству са Жилом Паскином (Јулиус Мордекај Пинкас), своме сународнику из Видина. Паскин је имао само 17 година када се прославио и обогатио захваљујући цртању оштрих карикатура буржоазног лицемерја, које је Алберт Ланген објављивао у познатом минхенском часопису *Simplicissimus*. У Париз је стигао 1905. Године, са угледом сјајног хумористе. Његов рад је познавао две методе стварања: хумористичке илустрације, које је црпео из света маште, и пасиониране студије модела (Дироу 2014: 156). Паскин је најчешће сликао актове – умео је да ухвати сензуалност, меланхоличност и спонтаност тренутка, поседовао је сензибилитет песника и око прецизно попут камере. Иван Гол, један од потписника *Манифеста зенитизма*, посветио је књигу Паскину у којој надахнуто пише о његовом стваралаштву: „Он у жени проналази пламен природе, бисере јутарњих облака, језера, воћњаке у процвату и измаглицу цветајућих ливада“ (1929: 9). Колорит Паскинових слика често је благ и блед, као да указује на пролазност ухваћеног тренутка. Према Голу, Паскин је „фиксирао свакодневни колорит живота“, који чине „опална баршунаста жудња, вртови јоргована на рамену, златна опијеност косе, сиве невоље“ (Ibid., 9). Жесток и саркастичан стил, карактеристичан за ране илустрације Паскина, повлачио се пред новим слободним, елегантним и суптилним стилем. Његови цртежи тематски наслеђују слике Тулуз-Лотрека и антиципирају фотографије Брасаја (Дироу 2014: 64).

Паскин је у Паризу и Њујорку имао репутацију „последње инкарнације лутајућег Јеврејина који не поседује ништа и живи као бог“ (Дироу 2014: 200). Био је великодушан и преферирао је друштво маргинализованих људи, црнаца, просјака, пијаница, проститутки и сводника; волео је да се говори гласно, пева и игра, упркос бедности. Живео је биемским животом – посећивао је свакодневно, у друштву Папазова, најпознатије париске кафе, као што су *Café du Dôme* и *Café de la Rotonde*, а за своје пријатеље, уметнике и моделе организовао је раскошне забаве, које су се граничиле са скандалозним

---

<sup>71</sup> Делакроа, Курбе, Домије, Мане, Моне, Дега, Реноар, Сера, Пикасо, Ван Гог, Гоген, Сезан, Матис, Паскин, Дерен само су неки од уметника чије стваралаштво Папазов описује у својој књизи.

дадаистичким перформансом. Посетиоци ових забава су, наводно, изазивали свеопшти хаос пуцајући из револвера и претварајући се да бацају лешеве кроз прозор, што су, у ствари, биле лутке које би шили посебно за те прилике (Крџев 2009: 51). На овим забавама владала је вртоглава карневалска атмосфера. Жил Паскин, Пјер Мак Орлан, Андре Салмон, Ман Реј, Андре Дерен, Жорж Папазов и Марсел Соваж, са својим ручно прављеним и украшеним бигфонима – инструментима од месинга и картона, постали су познати као *Фанфаре са Монмартра* (Duroy 2014: 188).

Таква је била атмосфера у којој су живели и стварали пријатељи Папазов и Паскин. Иако су се њихови стилови у потпуности разликовали, ова двојица сликара имала су сличну стваралачку и животну филозофију. Иако су обојица били у сукобу са својим породицама и осећали да немају домовину, у њима је живео аутентични и бескомпромисни балкански дух, који жуди за слободом и независношћу – све оно за чиме је Европа у то време трагала. Ни један ни други сликар нису прихватили да припадају покретима у уметности, нити су имали страст према теорији уметности. У том контексту Иља Еренбург присећа се једне анегдоте у вези са Паскином, која је значајна због тога што, у суштини, одражава и став Папазова:

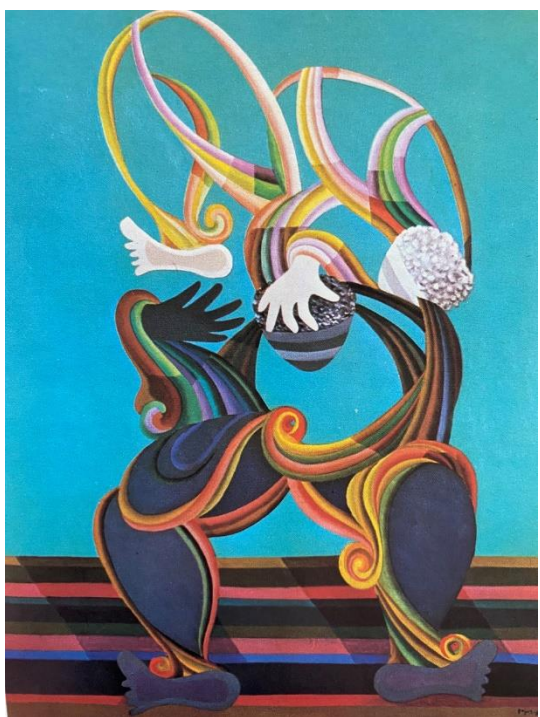
„Изненађујуће – све време је био усред уметничких спорова, школа, трендова и чинило се да није приметио ништа: ни Плави јахач, ни кубизам, ни бучне надреалисте. Након што је прочитао чланак у часопису у којем је назван вођом Париске школе и где је истакнуто да Париску школу нису створили Парижани или Французи, Паскин се насмејао и предложио критичарима да створе нови правац 'пентортоксенофагизам' – петоструко директно прождирање странаца.“ (Еренбург, *Люди, годы, жизнь*, глава 25).

Саркастични коментар Паскина је у вези са тиме што су у Француској (или, уопштено говорећи, у Западној Европи), која је у уметничком смислу била у потрази за „свежом крвљу“, странци били они који су уносили највише новина и чије су се идеје црпеле.<sup>72</sup> Постоји много извора који сведоче о томе да су ова двојица сликара и пријатеља у то време били сматрани егзотичним варварима и мистичним Словенима. Паскин је у истоименој књизи А. Дупоја представљен као „сликар и султан који би се осећао као код куће у *Хиљаду и једној ноћи*“ (2014: 26). Папазова су ценили због аутентичности и због тога што је у својим делима орнаментално и колористички оживљавао фрагменте својих успомена на бугарске пејзаже и предмете народне радиности. О томе, на пример, сведочи његова серија слика *Гладијатори* из педесетих година. Уметник ту приказује испреплетана тела гладијатора на земљи или у ваздуху, на позадинама или подлогама, које су сачињене од истоветних боја и хоризонталних шара као на бугарским ћилимима и кецељама. Нашу тврдњу ће илустровати и неколико различитих цитата о Папазову, које је Кирил Крџев прикупљао из преговора за каталоге изложби и сличних (тешко доступних) извора, како би у својој књизи (2009: 66–81) указао на значај стваралаштва Папазова у европском контексту:

---

<sup>72</sup> Наравно, у цитираном одломку Паскин није мислио само на бугарске уметнике у Европи, већ уопштено на уметнике који су у Француској били странци, а истовремено су били и међу најзначајнијим сликарима и иноваторима тог времена, на пример Шпанци: Пикасо, Миро, Дали...

- „мистични Словен, који је до гуше у материји“, „сељак који добро представља своју земљу“ (Анри Пјер Роше)
- „Папазов има дара да ствара фантазмагорије од хијероглифа и идеограма. (...) Европа, која је у потрази за једним новим митом, можда ће пронаћи у уметности Папазова – овог варвара који не дугује ништа Француској, модерном Западу и античкој Грчкој – препород своје судбине и могућност за напредак“ (Валдемар Жорж)
- „У свој блистави свет он понекад умеће неонску светлост бугарског веза (...) Папазов, на један прецизан начин, заступа Словене у Париској школи, где су Шпанци исувише повукли покривач славе на своју страну.“ (Марсел Соваж)
- „Сликаство Папазова подсећа на бугарски ћилим, или – речима самог сликара – на мајчине традиционалне кецеље.“ (Жан Вал)
- „Много реномираних француских уметника било је под утицајем Папазова.“ (Оскар Кокошка)



27. Ж. Папазов, *Гладијатори*



28. Ж. Папазов, *Гладијатори*

Дакле, перцепција Папазова и његовог стваралаштва и естетике у европском (а и северноамеричком контексту), везује се итекако за њихово порекло и културу. Исто важи и за Паскина. У том смислу, као и захваљујући томе што у себи носе дух „чисте“ словенске уметности, бескомпромисности, што су тврдоглаво држали до своје независности и аутентичног стила и по сваку цену избегавали уплив страних утицаја, и Жорж Папазов и Жил Паскин приближавају се Мицићевој метафори балканског Барбарогенија и идејама Геа Милева и Ламара о варваризму у уметности.

Прича о сликару Жилу Паскину, првом и највећем пријатељу Жоржа Папазова, има тужан крај. Последице динамичног боемског живота, којим се прикривају депресивна стања и љубавне драме, које потресају биће до сржи, често су кобне. Паскина су



пронашли мртвог у његовом атељеу. Исекао је вене, написао је крвљу поруку на зиду, посвећену својој љубавници Луси, а затим се обесио. Паскин је одузео себи живот на дан отварања своје изложбе. Папазов, погођен смрћу најбољег пријатеља, написао је своје прво прозно дело *Pascin! Pascin! C'est moi!*, које је објавио 1932. године. Књига је добила наслов према последњим речима које је Папазов упутио Паскину, куцајући на његова врата, још увек несвестан ужасне истине. Самоубиство Жила Паскина погодило је цео Париз. Испратила га је непрегледна поворка уметника, пријатеља, скитница, пијаница, проститутки – јер су сви они ценили Паскина, који се према свакоме односио племенито и великодушно. Иља Еренбург овим речима завршава поглавље посвећено Паскину:

„Постоји правни концепт „штетне производње“; радницима који се баве нездравим радом дају се посебна одећа, млеко, а радни дан се скраћује. Уметност је такође „штетна производња“, али нико не покушава да заштити песнике<sup>73</sup> или уметнике, они често забораве да по самој природи професије огреботина за њих може бити кобна.“ (Еренбург *Люди, годы, жизнь*, глава 25)

Уметницима је заиста потребан одмор од „огреботина“ и боемског живота, као и осама и боравак у природи. Папазов је умео да препозна ту потребу, коју је продубило школовање код Ханса Хофмана, и редовно ју је испуњавао. Сваке године би одлазио на по неколико месеци из Париза како би, далеко од бучног и убрзаног градског живота, разрађивао нове идеје и стварао неометано. У том погледу, највећу експлозију креативности Папазов је доживео у медитеранском градићу Санари, у коме је боравио током 1925. године. Сликара је у Санарију сатворио низ брзих, аутоматских цртежа, на којима је касније засновао природу свог експерименталног рада, пре свега у домену апстрактног сликарства. У његовом стваралаштву је уследио низ тематских и естетских иновација. Чисто геометријски елементи најавили су широко тематско поље које је водило симболичкој и спонтаној организацији новог света, који се тада указао пред Папазовим (Наков 1973: 69). Андреј Наков наводи и део писма које је Папазов написао 1925. године, у којем је садржан сав значај медитативног доживљаја „поетског превазилажења стварности“ (Наков 1973: 72–73):

„Лежим на песку на обали мора и слушах звук таласа који се разбијају, али не обраћам пажњу на то... Мала бела мрља подрхтава негде изнад мора: лептир. Он лети изнад побеснелих таласа, трепери и издиже се високо изнад мора, прожет безумним ужасом; сваки пут када приђе таласима, поскакује и лети још више. Видим га све даље и даље, губим га из видокруга... Сањарећи, настављам да гледам у даљину и одједном заборављам све на шта сам мислио. Лежим на леђима – небо је бескрајно, не могу да измерим његову висину. Моје очи су широм отворене, не видим ништа, не осећам ништа. Никаква слика, никаква успомена. Садашњост заборављам, као и прошлост... Нешто сасвим малено живи и још увек подрхтава у мени. Ускоро заборављам и на то. То је Велика празнина...“

Постоји још један део овог писма, који Наков није објавио у својој књизи, али је тај део значајан управо због тога што потврђује његову даљу анализу стваралачког метода Жоржа Папазова. Наиме, Наков подсећа на идеју Леонарда Да Винчија о томе како би сликари, у потрази за новим открићима, требало да посматрају насумичне шаре на зиду,

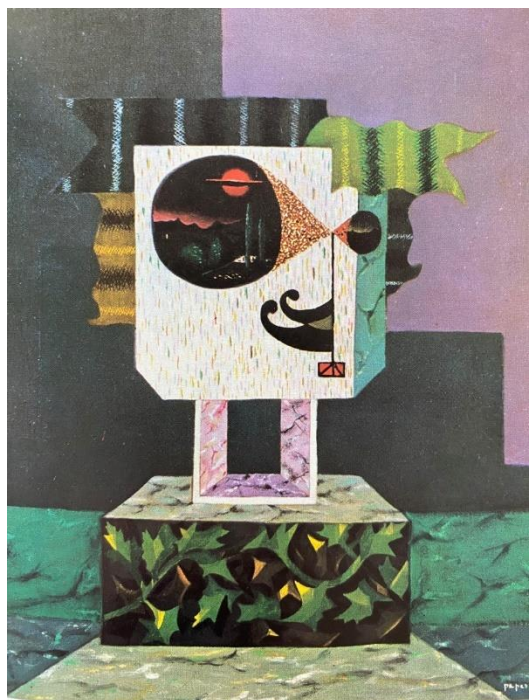
---

<sup>73</sup> Еренбурга је погодило самоубиство Паскина. Он је у то време планирао да објави књигу у сарадњи са њим. У свом дневнику Еренбург се присећа да је Паскин себи живот одузео на сличан начин као Јесењин и у слично време када и Мајаковски – из тог разлога Еренбург спомиње песнике у цитату.

текстуру камена од којег је зид изграђен и сл., зато што неодређене ствари стимулишу ум да дође до нових изума. Папазов је Леонардов зид заменио „Великом празнином“ – морским хоризонтом, „превазилазећи праву природу ствари кроз мистични захтев за бескрајним, антиматеријалистичким, божанским стањем“ (Ibid., 73).

„Вративши се кући, стојим пред празним платном и чекам. Понекад чекам данима и недељама. Поглед ми је прикован за платно: желим да му се што више приближим. Мало-помало – понекад одједном, платно оживи. Постаје слика. Ова слика ми је позната – на обали мора живео сам у њеној атмосфери... Између снова и стварности, између одређеног и неодређеног постоји цео један имагинарни свет. Његов циљ, његово право на постојање је да нас приближи што више Величанствености и Тајанствености Природе. (...) Уметник треба да створи један друг свет, подједнако величанствен и мистериозан, подједнако нестваран и неодређен као и велики свет, наш...“ (Папазов 1938: 20)

После Другог светског рата Папазов се повукао из бoемског живота и затворио у себе. Од својих некадашњих пријатеља уметника дружио се само са Андреом Дереном, чија га је смрт 1954. године веома погодила. Папазов је своје пријатељу посветио слику *Успомена на Дерена* (1954) и књиге *Дерен, мој пријатељ* (1960) и *Писма Дерену* (1966). Слика посвећена Дерену је надреалистички аутопортрет, који приказује главу Папазова у облику надгробног споменика, са пејзажем у оку. Папазов се после Деренове смрти сели у Ванс, на југ Француске. Промена му је пријала и означила почетак изузетно плодног стваралачког периода, током којег је израдио серије слика *Гладијатори* и *Циркуски пси*. Након пише да је стваралаштво Папазова, које је у том периоду доживело колористички бум, остварило „метаморфозу из ноћне стрепње у сликовиту срећу“ (Ibid., 126).



29. Ж. Папазов, *Успомена на Дерена*



30. Ж. Папазов, *Успомена на Дерена*

Родна земља за живота није достојно оценила Папазова. Папазов је, после прве неуспешне изложбе у Трпковој галерији, одлучио да организује још једну изложбу у Софији. Године 1934. изложио је 94 своја платна у галерији *Соор*. Изложба је проузроковала негативне критике и „насилне дискусије о модерној уметности“ (Ibid., 118–119). Папазов се сам побринуо о својој одбрани тако што је одржао низ јавних предавања, у којима је бранио модерну ликовну уметност од застарелих и једностраних схватања непријемчиве бугарске публике. Та предавања је наредне године претворио у књигу *Париз. Стваралаштво и судбина великих уметника*. Године 1936. Папазов је отишао из Бугарске и никада се више није вратио, схвативши да је Француска његова „права домовина“ (Наков 1973: 119). Овако је запамтио свој последњи боравак у Бугарској:

„Критичари и сви који су знали да пишу о уметности нападали су моје слике, па чак и мене. Претње неких критичара ишле су толико далеко да су захтевали од полиције да предузме мере како би уклонила ову „штеточину“, која може да уништи нашу драгу домовину. То је био највећи организован напад на сликара, песника или писца у историји наше земље (Ibid., 153).“

## „Братски есперанто“ човечанства – Покушај једне естетике филма Кирила Крстева

У последњем поглављу овог истраживања разматрамо садржај прве бугарске естетике филма у контексту европске теорије авангардног филма. Кирил Крстев у својој књизи одређује основне одлике филмског медијума, а идеје које ту образлаже у складу су са важним открићима филмске теорије. Како би продубио и утемељио своје аргументе, Крстев се у својим текстовима позива на идеје које су развијали рани теоретичари филма, а највише на књигу *Филмска култура* Беле Балажа из 1924. године. Крстев први у Бугарској пише о филму као о уметности са својим иманентним језиком, која је равноправна и самостална у односу на друге уметности, а уједно је први бугарски истраживач који се бави естетиком филма. Његова књига објављена је 1929. године и садржи чланке које је након гашења часописа *Crescendo* писао за софијски часопис *Нашето кино* (Наш филм). Овај илустровани часопис почео је да излази крајем 1924. и постојао је све до 1936. године. Његов главни уредник је био критичар, новинар и песник Пантелеј Карасимеонов, а Мирчо Качулев је био ликовни уредник. Часопис *Нашето кино* брзо је заузео централно место у бугарском филмском животу и сваким следећим бројем је „све самоувереније улазио у проблеме филма“ (Грозев 1985: 57). За неколико година се од „обичног масовног илустрованог издања са информативним карактером претворио у ауторитетни кинематографски часопис“ (Ibid. 57). Софијски часопис угледао се на француска и немачка издања тога доба не само по томе што је позајмљивао њихове материјале и теоријске чланке већ и по „високом професионалном критеријуму у приступу филмским чињеницама“ (Ibid., 58). Овај часопис је такође посвећивао важно место текстовима који су се бавили стањем совјетске кинематографије, па је стога приметан и њихов утицај на неке идеје које је Крстев представио у својој књизи. Текстови Крстева сведоче о томе да је добро познавао рану теорију филма и догађаје у светској кинематографији.

У деценијама након изума кинематографа, а пре оснивања часописа *Нашето кино* и издавања књиге Крстева, филм у Бугарској, као на другим местима у свету, првобитно није био ништа више од атракције за масе. Бугарска је једна од европских земаља у које је кинематограф „стигао“ најкасније. Тамо је, након много година третирања филма као атракције, почела да се развија дуготрајна дебата о сличностима између филма и позоришта и филма и књижевности, а основно питање на које се тражио одговор било је да ли филм угрожава ове уметности. *Синема*, први бугарски чланак о филму, чији је аутор симболиста Иван Андрејчин, појавио се 1910. године у књизи *Книга за театра* (Андрејчин 1910). Две године раније отворен је први биоскоп у Бугарској, а сам његов назив *Модерен театар* сведочи о томе да се на филм још увек није гледало изван контекста позоришта. Андрејчин у својој књизи пише о томе да је филм близак драмској уметности, али да то не треба сматрати „светогрђем“. Он пише и о техничким могућностима филма и, готово у духу футуризма, тврди да „као у свим областима човековог рада, машина побеђује и чини људску снагу и људске руке сувишним – тако ће бити и овде, у борби између кинематографа и живог позоришта“. Пошто је „кинематограф машина, а позориште – човеков рад“, Андрејчин сматра да ће „први заменити други“, зато што је то у складу са „тенденцијом економског развоја“ (1910: 66).

Током двадесетих година у бугарским часописима почели су да се појављују преводи раних теоријских текстова о филму, чији су аутори били Бела Балаж, Сергеј Ејзенштејн, Дзига Вертов и други уметници и теоретичари филма. Један од тих часописа је и јамболски *Crescendo*, у којем је објављен одломак из есеја *Литературата и кинематографа* белгијског аутора Франса Еленса, што указује на настојање уредника да се обухвате и теоријски образложе нове тенденције у свим областима уметности. Након гашења часописа Јамболског круга Кирил Крстев је написао и објавио девет текстова о естетици филма за часопис *Нашето кино*, а ујединио их је у књигу 1929. године, под називом *Опит за естетика на киното* (Покушај једне естетике филма). Могуће је да је Крстев дошао до назива за своју књигу под утицајем истоименог текста Бошка Токина, пионира југословенске филмске теорије и једног од покретача часописа *Зенит*. Токин је објавио свој оглед *Essais d'une estétique cinographique*<sup>74</sup> још 1920. године у првом броју париског часописа *L'esprit nouveau* Корбизјеа, Дермеа и Озанфана (1920/1: 84–89). Скоро да нема сумње у то да је Кирил Крстев имао увид у текст Бошка Токина, не само зато што је на сличан начин писао о иманентним одликама филма већ и зато што је у својим мемоарима истакао „посебну улогу“ овог француског часописа за формирање естетске свести Јамболског круга (1988: 37). Часопис *L'esprit nouveau* био је важан за авангардне уметнике јер је омогућавао „најразличитијим и најсмелијим тенденцијама нове уметности да се изразе“ (Зечевић 2013: 48). Пишући о значају Токина, Зечевић сматра да се „прва теорија филма у Срба родила се из духа авангарде и била њен органски део“ (2013: 48). Зечевић наглашава да код Токина, „у оквирима нарочитог ауторског дискурса“, налазимо, под утицајима претежно француске и руске теорије филма, сва главна питања која су покренули први теоретичари филмске уметности (Ibid., 48). Неке од кључних идеја у тексту Токина су „апотеоза покрета као новог апсолута“, што је према Зечевићу „опште место ране теорије“ (Ibid., 48), немиметичко начело и интернационализам филмске уметности, њен психолошки аспект, који доприноси томе да се открије „човекова душа“, инсистирање на филмској „истини“ и на визуелном уместо на литерарном (немоћ филма и однос између слике и речи), монтажа као основни принцип филмске (и авангардне) уметности и др. Кирил Крстев у својој књизи пише о идентичним идејама, али не употребљава термине које је Токин преузео из француске теорије филма, као што су „фотогенија“ или „декупаж“ (монтажа).

Подвојеност филмског медијума почетком XX века била је заснована на томе како су различити ствараоци и теоретичари тумачили функцију и развојни пут филмске уметности. Кинематограф је у првим годинама свога постојања за многе био механички продужетак позоришта, који омогућава да се представа сними у једном кадру „оквиру“ (углавном мелодраме или комедије), или пак могућност да се оствари визуелизација књижевних дела кроз нови медијум. Таквим доминантним тенденцијама раног филма супротставили су се авангардисти, који су сматрали да је неопходно да филмски медијум открива и развија иманентну естетику и изражајна средства како би могао бити равноправан са другим уметностима и самосталан у односу на њих. Ране теоретичаре филма и филмске уметнике занимају специфичности визуелног филмског језика и откривање нових начина за његову стваралачку примену. Они су сматрали да филм не треба да подражава, већ да проучава друге уметности како би успоставио аналогиије са њима, које ће допринети развоју, уметничкој примени новог медијума и његовој

---

<sup>74</sup> Покушај једне кинематографске естетике – према Токиновом преводу на српски језик.

самосталности. Зато Токин у своме тексту тврди да се филм не може коначно дефинисати пошто „нови проналазак свакога дана проналази самог себе“ (Зечевић 2013: 261). Крстев слично пише о развоју и потенцијалу филмског медијума. Он на неколико места у својој књизи истиче да филм не треба да подражава друге уметности, већ да их проучава и гради аналогиче са њиховим естетским и формалним принципима. На тај начин, према његовом мишљењу, филмска уметност, са својим иманентним визуелним језиком, може да постане „братски есперанто“ човечанства (2014: 178).

Полазиште Крстева било је „излагање на крај са негативним односом према филму“ (2014: 159). У првој глави, насловљеној *Възраженията против киното* (Приговори против филма) (2014: 159–160), аутор дефинише филм као „институт за призивање уметничких доживљаја“. У овој глави Крстев на ироничан начин износи значајније аргументе оних критичара који оспоравају филмску уметност, са намером да их оповргне. Истоветно је и полазиште Бошка Токина, који у свом тексту из 1920. године одређује основне законе кинематографије како би отклонио сумњу у то да је филм уметност.

Књига Крстева настоји да пружи аргументован одговор критичарима на питање да ли филм „почива на одређеној, довољно самосталној естетској категорији“ или је само епигон других уметности (2014: 159–160). Већи део текста у првој глави Крстев је написао у дубитативу<sup>75</sup>, граматичкој категорији евиденцијала, а то указује не само на лични став аутора и његово неприхватање „приговора“ против филма већ и на подругљив и провокативан однос према критичарима који не разумеју суштину и естетику филмског медијума, а износе „оптужбе“ о томе како није посредни „права“ уметност и да филм угрожава друге уметности. Дакле, избор ове граматичке категорије, којом се исказује сумња у истинитост онога што се препричава, у складу је са полемичким духом авангарде и циљано истиче у први план ироничан став аутора према примедбама против филмске уметности. Крстев их сажима на следећи начин:

„Друге уметности имају своје, иманентне и основне, естетске категорије, које им, наводно, дају живот: поезија – песничке слике, које делују на ухо и машту, музика – тонску слику, која делује на исти начин, позориште – стваралачко оваплоћење речи кроз човека – живи инструмент на сцени итд. А шта би онда могла бити специфична естетска категорија филма?“ (2014: 159)

Аутор је наредна поглавља књиге посветио настојању да одговори на „оптужбе“ против филма и да покаже противницима филмског медијума да филм не мора да „позајмљује“ ни од позоришта ни од сликарства ни од књижевности да би био уметност, зато што поседује нову естетику, која је у својој сржи динамичка и синтетичка.

У другом поглављу *Естетичната категорија на киното* (Естетска категорија филма) (2014: 160–162) Крстев пише о компликованом положају ране филмске уметности и њене естетике. Он прво наглашава да није могуће одредити једну самосталну естетску категорију филма пошто је филм синтеза и медијум који се још увек развија. Иако сматра да су неки елементи филма настали према аналогичи са сликарством и позориштем, Крстев истиче да филм није њихов „епигон ни сурогат“.

---

<sup>75</sup> Епистемички граматички начин (модус) у бугарском језику, који се употребљава да би се исказала сумња у истинитост неке тврдње.

Динамика новог времена и дословно „убрзање“ живота до којег је дошло захваљујући технолошком напретку створили су потребу да се категорија динамизма изрази веродостојно и у уметности. Међутим, уметничке форме које су постојале пре кинематографа биле су преваходно статичне, па стога нису могле да чине склад са овом естетском категоријом. Када пише о томе да „естетска свест пролази кроз низ еволуционих етапа“, Крстев, иако не конкретно, говори о новој и другачијој перцепцији живота и уметности и о идеји динамизма, која је посебно преокупирао представнике аналитичког кубизма. Они су увиђали да је ликовна уметност до тада могла да представи разноврсне статичне форме и сцене, али ма колико слике биле испуњене идејом о ритму и животу, уметници нису могли да их заиста „оживе“ кроз сам покрет, већ само кроз представљање идеје о том покрету. Зато су кубофутуристи, да би остварили динамизам, „разбијали“ предмете у фрагменте, који су у њиховим делима представљали различите инстанце кретања (на пример, Дишанов *Акт силази низ степенице*). Са друге стране, кинематограф је омогућавао управо оно што је била тежња уметника почетком XX века и оно што друге визуелне уметности нису успевале да изразе и постигну, а то је кретање које се одвија у времену. Зато је Токин у свом тексту у *L'esprit nouveau* написао да је кинематографија „надуметност“, „видљивост“ и „покрет“ (2013: 263):

„Основ је кинематографији покрет. Отуд је он драматичан. Покрет се даје овде помоћу трајности. (2013: 261)“

Сличан је контекст у којем је Ричото Канудо<sup>76</sup> образложио покрет као основ кинематографије у *Теорији седам уметности* 1922. године. Он је изабрао архитектуру и музику као примере за такве уметности које изражавају „неумитну потребу примитивног човека, који је покушавао да 'заустави у вечности' све пластичне и ритмичке могућности свога осећајнога бића“. Канудо пише да је филм сјединио науку и уметност да бисмо „ухватили и забележили ритмове светлости“ (1978: 52–53):

„Тако је све друге Уметности помирила Уметност названа Седмом. Сликарска платна у покрету. Пластична уметност што се развија по законима Ритмичке Уметности“.

Сматрамо да су овакве идеје раних филмских теоретичара нагнале и Крстева да у другој глави своје књиге устврди да нови медијум „пружа искупљење за све грешке, непотпуности и корекције, које смо до сада правили и откривали у теорији уметности“ (2014: 161). Основна теза Крстева у овом поглављу јесте да је филм сасвим нов начин уметничке репрезентације, који изражава оно што се до тада није могло изразити кроз друге уметности. Тиме што је кинематограф остварио идеју о динамизму, тј. створио могућност да се приказано „креће“ у времену, досегао је нове хоризонте у уметности и естетици.

У духу авангардне револуције уметности, која је променила идеју о уметности као о нечему узвишеном и недодирљивом и учинила је начином живота, Крстев пише да је уметност изгубила „декоративне и празничне“ функције у корист „идејних или изражајних утицаја људских делатности“, које су „сапутнице“ уметности (2014: 160–162). То је значајно за дефинисање филмске уметности утолико што су научна открића и напредак

---

<sup>76</sup> Према мишљењу Божидара Зечевића теорија Луја Делика и Ричота Канудо имала је највећи утицај на Токина (уп. 2013: 48).

„технике, индустрије, низа примењених вештина“ почетком прошлог века остварили додир и са сфером уметности, па је филмски медијум, по својој суштини, својеврсна синтеза уметности, естетике и технике. Према мишљењу Крстева синтеза која је иманентна филму довела је до „философског изједначавања психичких и физичких категорија“. Ово „изједначавање“ је омогућило ширење перцепције публике и рецепције уметности, тј. представљало је „нов и свеобухватнији начин поимања естетских надражаја“, који је у вези са посматрањем слика које су „пројектоване на екран“ и „брзо смењују једна другу“. Крстев ипак прецизира да техника сама по себи није „уметнички принцип“ филма, већ само његов „предуслов“. За њега је срж филмске уметности успешна синтеза технике са (с)ликом. Он такође пише да „техничка особеност филмске уметности ствара и налаже особене нове естетске принципе“ (2014: 160–162). Зато Крстев сматра да је неопходно открити и дефинисати те иманентне принципе филма како би се могло говорити о филмској уметности.

У трећој глави (2014: 162–164) *Киното е идеалното конструктивно и објективно изкуство* (Филм је савршена конструктивна и објективна уметност) једна од основних теза Крстева је да филм, иако јесте „живот“, није само „механичка интерпретација елемената из живота“. Овакав став о филмској уметности објашњава и развија Божићар Зечевић у својој књизи *Српска авангарда и филм 1920–1932: филм од „превратничког духа авангарде“ баштини немиметичко начело и уметници га не сматрају „реалистичким одливком света“, јер је филмско дело „виша реалност“ или „надреалност“ – другим речима, филм не одражава стварност зато што је стварност по себи* (2013: 25).

Крстев у трећој глави пише о филму као о „строго конструктивној уметности“, сматрајући да се управо ту крије његова естетика. Он тврди да је филм „можда једина конструктивна уметност“ и да је, у еволутивном смислу, „највиша форма уметности“. Аутор овде проширује идеју из претходног поглавља о томе да филм пружа нове „методолошке путеве за обрађивање уметничког материјала“, алудирајући пре свега на могућности монтаже. Међутим, за разлику од Токина, Крстев мало пише о тим „методолошким путевима“, а улогу монтаже, као основног стваралачког принципа на филму (и у авангарди уопште), спомиње само једном, када говори о „извесној улози коју играју маказе“ (2014: 163).

*БУДУЋНОСТ НОВЕ УМЕТНОСТИ ЈЕ ОГРОМНА* један је од поднаслова у Токиновом огледу из 1920. године. За разлику од Крстева, Токин у свом тексту филм не везује за конструктивизам, већ за футуризам: „прави и једини футуризам је овде могућ“ (2013: 261). Крстев, који је од Маринетија добио футуристичке књиге и манифесте, неминовно је познавао манифест *Футуристички филм* из 1916. године, у којем футуристи<sup>77</sup> позивају: „РАСТАВИМО И САСТАВИМО СВЕМИР ПРЕМА НАШИМ ЧУДЕСНИМ ЋУДИМА“. Иако књига зрелијег Крстева не обилује футуристичком реториком, она садржи неке основне теме и идеје из овог манифеста. На пример, аутор исто пише о нетакнутим „бескрајним уметничким могућностима филма“, о томе да је филм уметност за себе и да „никада не треба да копира позориште“, већ да мора да „следи развој сликарства“. Крстев, попут италијанских футуриста, сматра да је „потребно ослободити филм као изражајно средство“. Он такође пише о „ИСТОДОБНОСТИ и

---

<sup>77</sup> Аутор манифеста је Маринети у сарадњи са Бруном Кором, Е. Сетимелијем, Арналдом Ђином, Ђакомом Балом, Ремом Китијем. Манифест је представљен 11. септембра 1916. године у Милану.



ПРОЖИМАЊУ различитог ФИЛМОВАНОГ времена и места“ и „ДРАМАТИЗОВАНИМ ФИЛМОВАНИМ ДУШЕВНИМ СТАЊИМА“. (Маринети 1978: 265–271).

Оно што је у трећој глави књиге Крстева слично идејама из Токиновог огледа јесте намера аутора да покаже да је за постојање филма веома значајан утицај који он има на психу, као и учешће гледаоца, тј. интеракција гледаоца са делом. Стваралачки елементи и естетски доживљај филма постају „психички акт, процес или навика за поимање овакве уметности“ (2014: 163).

У чланку „Рђаво увежбана душа“ из 1924. године Ханс Рихтер износи идеју да „наше представе подлежу једној функционалној законитости, од које зависи јединственост и јачина наших осећања“, а „култура таквих законитости припада елементарним питањима васпитавања наше психе, која на такав начин бива опремљена извесном ’способношћу мишљења“ (Рихтер 1978: 282-284).

Крстев аргументује да је суштина у томе што „свест реципијента“, на основу уметничког материјала, „гради комплексан доживљај“ у складу са „могућностима и богатством свог личног искуства“. На основу тога аутор сматра да се значај филма огледа у томе што се ради о колективној уметности која суспендује субјективни принцип у корист „потпуне објективизације стваралачког процеса“. Према његовом мишљењу, велико достигнуће филма је то што укида једнострану, „субјективну интерпретацију живота“, која је раније била „у основи уметности“. Оно што је у филму „лично“ није више лични став или „порука“ аутора, већ јединствен начин на који гледалац гледа филм. Према мишљењу Крстева вредност филмске уметности је у томе што је универзална и што омогућава да се директно, без посредника, увиди „истина о животу“ (2014: 162–164).

У контексту деловања филма на психу Токин у своме тексту пише да је кинематографија „интимно откривање нас самих“ и да се „пред нама одиграва видљиво психолошки процесус“. Аутор тврди да помоћу „разних метода увеличавања, суперпозиција, декупажа, стављања пет или колико се хоће мотива у једну слику, може се одједном дати слика свега онога што се дешава у нама“. Из тог разлога он тврди да „кинматограф осветљава нашу уметност, наше интимне мисли“ и да „сукцесија живих слика нас открива нама самима“ (2013: 261).

*Киното е една стилова реалистика* (Филм је стилизовани реализам), четврта глава у књизи Крстева (2014: 164–166), посвећена је аргументовању идеја изложених у претходним поглављима, а пре свега филмској „истини“. Крстев указује на дистинкцију између реализма и натурализма у књижевности, сликарству и позоришту и филмске „истине“. Филм се не бави сувишним детаљима везаним за реални живот, али је „живот у филму реалност и када је симбол и када је трик“. У том контексту Токин је писао да „поред природе, и живот онакав какав је игра улогу“, јер се на филму сједињују „елементи, делови, опажања из живота“. Он зато сматра да је кинематограф „визуелизација истине“: живот, природа, покрет и светлост, а ствари су онакве какве јесу – „без илузија“. Он у томе види моћ кинематографа: „бити живот не упињући се“, јер приказано на филму „јесте, а не хоће да буде“ (2013: 261–262).

Фернан Леже провокативно пише о стилизацији филма и филмској истини у свом тексту *Поводом филма* из 1933. године. Леже сматра да је за филм најзначајније „осетити

истину и смети је изнети“, али да та филмска истина мора бити стилизована и пренета језиком филма. Аутор указује на разлику између стварности и филмске истине. Филм „удахњује личност фрагменту“ и води до „новог реализма“, другим речима – иако је филм исти као сам живот и својеврсна истина о животу, то не значи да је он само пуко бележење реалног живота филмском камером нити пак „декоративни живот“. Он провоцира читаоца тако што предлаже експеримент: да „кроз оштру визуелну слику истражујемо живот од двадесет и четири часа, не допуштајући да нам било шта промакне“:

„Пројцирајте филм онако сиров какав јесте, без икаквог претходног прегледа и поправки! Мислим да би то била тако стравична ствар да би свет бежао избезумљен, дозивајући у помоћ – као пред свеопштом катастрофом.“ (1978: 291).

У глави о „реализму“ на филму Крстев понавља идеју из претходног поглавља да је, за разлику од других уметности, филм успео да „протера бесмислени патос личног“. Полемички дух авангарде прожима његово схватање о томе да филмска уметност стоји изнад „субјективног индивидуализма“ и „музејског и салонског разумевања уметности“. Филм је омогућио не само „оваплоћење једне нове естетске свести“ већ и „колективних и објективних човекових тежњи“. Његов закон је „космички закон минимума средстава“, а „научни карактер“ његовог стила у вези је са стилизованим изражавањем стварности. Захтеви филма су, како Крстев тврди, „конкретно и синтетичко обрађивање изражајног материјала“. Синтеза на филму, према његовом мишљењу, заснива се на „спољашњим“ и „унутрашњим“ принципима. „Спољашњи“ принципи у вези су са способношћу филмске камере да буде „безлично и строго око“. Крстев је идеју о томе да је камера механичко око, тј. „кино-глаз“<sup>78</sup>, преузео из филмске теорије Дзиге Вертова, који пише да кино-око води „стварању новог схватања света“: „Ја, машина, показујем вам свет онакав какав само ја могу да видим“ (1978: 276–277). „Строго око“ филмске камере учинило је да филм не трпи неаутентичност и извештачене гестове, што, према Крстеву, значи да филм тежи поједностављивању и укидању сувишних и миметичких елемената – идеји која је преокупирала чланове Јамболског круга и коју је Крстев аргументовао у својим манифестима, а Чакрмов у предговору за збирку *Истеријни веери* Теодора Драганова. Крстев сматра да управо објектив камере („спољашњи“ принцип) и „унутрашњи“ принцип филма, који је у вези са „економичношћу материјала“, стварају филмски стил. Аутор завршава ово поглавље тврдњом да је у сржи филмског стила „практично изостављање реалистичких детаља у корист идеје“ коју треба развити.

У наредне три главе своје књиге Крстев ће аргументовати зашто је динамизам срж филма, као и значај ритма и оптичке перцепције за ову уметност. Позивајући се на текстове познатих теоретичара филма, Крстев настоји да покаже да „књижевност нема ничег заједничког са филмом“. Исто је пре Крстева и других теоретичара тврдио Валтер Рутман, који је уочио да нам се, за разлику од књижевности, „садржај сваког филмског играказа посредује преко ока и може стога постати уметнички доживљај само када је оптички конципиран.“ (Рутман 1989: 19) Нарација, као средство којим се вербализују идеје, у визуелној уметности, истргнута из свог уобичајеног контекста, сама по себи не

---

<sup>78</sup> Вертов 1923. године пише у *КИНОКИ. ПРЕВРАТ*: „Кино-око је непрекидни нарастајући покрет за деловање чињеницама против деловања измишљотинама, без обзира на јачину утисака ових последњих. Кино-око је документарно филмско дешифровање видљивог и невидљивог за несавршено људско око света.“ (1978: 272–280)

представља уметничку вредност и није међу основним средствима која су допринела развоју филмске уметности, чије су изражајне форме „облици, површине, светлости и таме, са свим садржајем атмосфере која у њима постоји, али пре свега покрет тих оптичких феномена, временски развој једног облика из другог“ (Ibid., 19). О наративности у савременом смислу, која чини склад са филмским медијумом, може се говорити тек касније, јер је језик филма искључиво везан за визуелно све до 1927. године, када се по први пут на екрану појављује звук. Ефекат који су имали наративни интертитлови доприносио је уништавању континуитета и укидању динамичности снимљених филмова услед уплива принципа везаних за друге уметности, као и човекове потребе да новој уметничкој форми наметне старе идеје, уверењу да свако дело треба бити предметно и литерарно и да мора носити „поруку“ која се може вербализовати. Важно је додати да пренаглашена театрална глума у раним филмовима није ни на какав начин унапређивала визуелну културу и откривала специфичности новог медијума, већ је само скретала пажњу на неразвијеност и немоћ младог медијума да говори, јер он није ни био осмишљен да се заснива на цивилизацији речи, већ на новооткривеној могућности да филмска трака, пролазећи кроз петљу, „сједињује мишљење и технологију, концептуални и механички рад, ... нераздвојивост идеје и материје, праксе и теорије“ (Леви 2013: 13).

Један од основних проблема у првим годинама од настанка филма састојао се у томе што се „филмски режисери нису ослободили канци традиције“ коју су наметали књижевност и позориште, а из тог разлога је дошло до тога да „на екрану лица ликују.“ (Маљевич 2010: 152) Маљевич је био крајње критички настројен према филмовима који се заснивају на фабули, сматрајући да се „од трица и пољубаца не види уметничка форма“ (Ibid., 796). То је објашњавао тиме да „малограђани покушавају да и у филм, као и у сликарство, скулптуру, па чак и музику унесу садржај своје свакодневице да би их уметност величала, да би од малограђанина створила вредност и осмислила његов бесмисао“ (Ibid., 799). Кирил Крстев се у својој књизи такође противи томе што многобројни филмски аутори сматрају да су речи нужно „иманентни унутрашњи превод духовног“ (2014: 169). Изговарање речи „без гласа“ у немом филму стварало је неаутентична хибридна дела без посебне визуелне вредности. Оно што је проблематично у вези са младим филмским медијумом је то што он није био сагледан као визуелна конструкција, форма која се заснива на кадрирању, монтажи, игри ритма, светлости и сенке, већ су то били филмови углавном у једном кадру, и то кадру-оквиру, испуњеном невештом, пренаглашеном игром глумаца, док је камера углавном била статична. Да би се стигло до аутентичног филмског стваралаштва било је неопходно да филм на првом месту развије „свест“ о својим медијским специфичностима, као и о могућностима јачања визуелне и динамичке перцепције света. Томе су допринели авангардисти, који су показали не само да „филму нису потребни позоришни оквири-кадрови“ већ и „да може потпуно да се лиши фотографског процеса, да не мора да има 'свет' за предмет и да не користи уобичајени процес пројекције“ (Хенхард 1981: 322). Авангардни уметници су трагали за новим средствима којима би изразили своје уметничке идеје и ставове, а захваљујући промени у перцепцији уметничког израза, они нису покушавали да их исприповедају кроз нарацију, већ да их прикажу у покрету, кроз визуелно усавршене динамичне монтажне секвенце.

Имајући све то у виду, Валтер Рутман је у писму својој познаници, које је написао у периоду између 1913. и 1917. године, поручио шта је неопходно да би филм могао бити

сагледан не као атракција, већ као уметност, а цитат из тог писма успешно сажима и неке од кључних идеја о којима је касније писао Крстев:

„Болесника не можете излечити тако што ћете му свежом бојом обојити образе. А филм не можете учинити уметничким делом тако што ћете га уз помоћ 'квалитета' дотерати и истаћи. Једно уметничко дело може настати само тада када се рађа из могућности и захтева свога материјала.“ (Рутман 1989: 19)

Дакле, филмски експеримент једног раног филмског аутора и једног авангардисте није исти по суштини. Док је први тражио начине како да се конвенционалним језиком као основним средством представи или исприча прича и преведе на још увек непознати и неразвијени филмски језик, који по својој суштини нема додирних тачака са цивилизацијом речи, авангардиста је остао фокусиран на експеримент у циљу схватања могућности новог визуелног језика, обогаћивања оптичке перцепције света, изазову и одбацивању литерарности у корист чисто филмских елемената. Зато у филму, као оптичком феномену, „корен уметничког не треба тражити у неком завршеном резултату, већ у временском постајању једног откровења из другог“ (Рутман 1989: 19).

У петој глави *Динамизам и витална карактеристика филма* (2014: 166–169) Крстев пише о визуелној и динамичкој перцепцији света. У том контексту он истиче да сваки човек поседује необичан осећај за „ритам живота“. О ритму и покрету писали су и други рани теоретичари филма попут Славка Воркапића, који говори о настојању човечанства да од „сванућа свести“ изрази кроз уметност „своја осећања и тежње у некој врсти кретања“ (1998: 47). О изражавању кроз кретање је писао и Крстев када је утврдио да филм пружа „искупљење“ за све „грешке“ и недостатке претходних уметности. Воркапић кретање изједначава са самим животом:

„Не постоји ниједна честица материје, ниједан електрон у читавом свемиру, који мирује ни најмањи делић секунде и не описује неку путању кретања у простору. Звезде, планете, наша Земља, осека и плима, наша срца, наше мисли, наши снови стално се крећу, вибрирају и напредују“ (1998: 46–47).

У вези са тиме је и једна од основних идеја које је Крстев изразио у петом, али и у готово свим поглављима књиге, а то је да филм, чија је једна од основних карактеристика динамизам, јесте исто што и живот. Он сматра да је живот пре свега визуелан и да је визуелно „прасуштина мишљења и разумевања“, док су речи и говор секундарни знакови којима се „изражава мистерија живота“ (2014: 166). За разлику од књижевности, која се према мишљењу аутора, заснива на стилу, контемплацији или „објашњењима“, филмска уметност садржи суштину живота, тј. непосредно кретање живота. Из тог разлога он тврди да су гледаоци филмова „критички настројени према свему што није у вези са суштином“ (Ibid., 166). Филм захтева „прагматизам, реалну и људску мотивацију“ за све што је у њему приказано, с обзиром на то да у њему „невероватности“ јесу могуће, али да „извештаченост врши“ и да је често оличена у слабо „закрпљеним“ елементима, неприродним гестовима, „патетичној и досадној глуми“ и претераној мимици (Ibid., 167). Уместо да се „исприча“, живот у филму треба да се прикаже кроз ритам, акцију, кроз „делање“, па зато у њему нема места за „мисаоне и статичне елементе“. У вези са перцепцијом ритма и динамизма у животу и на филму, Крстев подсећа читаоца да „ми живимо само када деламо, када синтетизујемо“ (Ibid., 167).

Аутор је у овом поглављу издвојио три значајне особине филмског медијума (2014: 167–169), које га издвајају и чине независним у односу на друге уметности. На првом месту то је „одсуство 'лиризма' као изражајног средства“. Пошто је филм „јасна и организована форма живота“, тј. „живот онакав какав он јесте“, његова „фотографска судбина“ и „немост“ не дозвољавају му да се служи „несигурним и каприциозним средствима поезије и театра“. Функција „скептичности“ Крстева према изражајним и стилским средствима других уметности са једне стране је резултат провокативног авангардног одбацивања и негирања свега на чему се градила уметничка традиција, а са друге стране је усмерена на истицање чистих филмских елемената, који чине филм независним у односу на друге уметности. Он даље тврди да тиме што динамизам чини да филм буде идентичан у односу на живот, овај медијум је „спасен статичности других уметности“, „стилских фигура и метафора“. Филм је, како аутор тврди, једина уметност у којој су две „координате постојања – време и простор“ симултане и формирају јединство. Истичући разлике између филма и других уметности, Крстев ову тврдњу аргументује на следећи начин: у другим уметностима као што су сликарство, скулптура и архитектура постоји „композиција залеђена у времену“ или „психолошка апстракција у времену“, као што је то у случају музике и поезије. Иако позориште садржи јединство простора и времена и нуди могућност да се „оголи живот“, ови елементи остају у служби „мисли и речи“, које су према Крстеву доминантна срж ове уметности. За разлику од позоришта, на филму нема места за „говоре, дуге описе, монологе, дијалоге“, тј. за „мисаоне и статичне елементе“. Филм као визуелна уметност показује развој фрагмента живота као „филозофску апстракцију или свакодневицу“ и на филму „све тече“ у својеврсној синтези.

Још једна особина филма коју је Крстев споменуо у претходним главама, а аргументовао у петој глави (2014: 166–169) јесте „интимно“ увођење гледаоца у радњу. Његово полазиште је и овај пут иронично и подругљиво у односу на „стару“ уметност. Он тврди да у филму не постоји „затупљивање, мажење и силовање осећајности ради стила“. Крстев сматра да филм не „силује психу“ гледаоца и да, за разлику од других уметности, у њему нема „личног угла“ који уметник намеће гледаоцу. Позиција реципијента се мења у филмској уметности зато што он више није „изван“ уметничког дела, па стога не мора више да рачуна на ауторитет и образложења уметника. Крстев тврди да је гледалац „уведен“ у филм на „непосредан и интиман начин“ кроз „психолошку категорију посматрања“, тј. опажања. Он сматра да у филму човек „осећа и процењује са чисто људске тачке гледишта“. С обзиром на то да се гледалац налази директно у „центру збивања“, он доживљава уметничке чињенице као своје „сопствено битисање“. Гледалац „мери, одобрава или не одобрава“ филм у складу са својим „духовним светом“. Из овог разлога Крстев ће у последњој глави своје естетике филма устврдити да је филм универзална уметност зато што од својих гледалаца чини једну „заједничку душу“ (2014: 178). Филм, у ствари, сваком гледаоцу „пружа сиров материјал, нове позиције и могућности из живота“, а човек, који сам „интимно“ осећа „убедљивост виђеног“, има могућност да тај материјал процењује са „социјалне и људске тачке гледишта“. Овај тип интеракције између уметничког дела и публике чини филм, према мишљењу Крстева, „једином најчовечијом, најсоцијалнијом, психолошки најпоштенијом уметношћу“.

Трећа одлика филма, која га, како Крстев тврди, разликује у односу на друге уметности, јесу „крупни план“ и „одсуство говора“. Ова својства филма усмеравају пажњу гледаоца на „стилизованост геста и мимике“. Аутор и овде критикује позоришну уметност

и истиче предност филма у односу на театар. Карактеристике позоришта су, према мишљењу аутора, „удаљеност“ гледаоца и „компензујући и доминантни ефекат речи“. Ова два услова пружају могућност да се „толеришу махање рукама, карикатурна мимика, тмурни монолози и дијалози (заустављање радње), крици и сл.“ За разлику од позоришта, филм својим иманентним начином приказивања и уметничким покретом „увлачи“ гледаоца „директно и интимно у акцију“. Крстев своју тезу поткрепљује провокативним позивом: да се оде у позориште са оком које је „обучено да гледа филмски“. Када такво око „пројектује на мисаони екран“ све оно што је видело у позоришту, то би, како аутор тврди, у гледаоцу изазвало потпуни ужас (2014: 168-169).

На почетку шестог поглавља *Немотата на киното* (Немост филма) (2014: 169–173), Крстев се обраћа неименованом „квазикритичару“, који је сматрао да је неми филм исто што и „гледаће људи иза стакла који желе да нам кажу нешто, али њихов глас не допире до наших ушију“ (2014: 169). Кирил Крстев овде настоји да докаже да „немост“ филма није његов недостатак, већ саставни део његове естетике. О томе је писао и Токин у своме тексту из 1920. године. Према његовом мишљењу филм је можда „једина интернационална уметност“ баш зато што је нем, јер „говор не смета“ и „није граница“ (2013: 260). Токин је у *Покушају једне кинематографске естетике* прецизније од Крстева образложио која су основна изражајна средства филма: покрет, светлост, симултанитет, који су само „делови и материја за грађење мисли и емоције“, али за њега одсуство говора није „главна битност нове уметности“. Према његовом мишљењу, захваљујући наведеним изражајним средствима и одсуству говора, изражава се „права интернационалност“ филмске уметности (2013: 260).

За разлику од Токина, за кога одсуство говора није кључна одлика филмске уметности, већ само једна од њих, Крстев пише да је „немост“ од највећег значаја за филм. Он тврди да је „наивно“ пренебрегавати да је немост „основни смисао филмске уметности“. Према мишљењу Крстева, покушаји да филм проговори имају слабо уметничко утемељење зато што је мимика основно изражајно средство филма (2014: 169–170).

Крстев пише да, за разлику од позоришта, филмска тишина пружа гледаоцу прилику да дубље и искреније осети оно што „патетични глумац“ и „причљиви аутор“ покушавају да му наметну. Према његовом мишљењу речи нису „иманентни спољашњи превод духовног“, унутрашњег, већ „само плаха и беспомоћна трагања ирационалног да се изрази споља“. Таква дефиниција Крстева сведочи и о утицају психоанализе на његову уметничку теорију. Он истиче да су речи, заправо, „спас“ за драмског писца који покушава да „доскочи радњи“ или да је „објасни“. Међутим, „речи нису тражени и неопходни покретачи филма“, зато што ова уметност превасходно употребљава друга изражајна средства, тј. заснива се више на визуелном него на литерарном. Други значајни елементи филма су мимика и пантомима, које су „примордијални човеков језик“, и интертитлови, који, иако „пресецају радњу“, представљају „психолошку чињеницу, сраслу са идејом о филму као разложеној и конструктивној уметности“. Крстев пише да је у случају наративног филма једно од тих средстава глума, која би требало да стигне до „крајњег одредишта“ – филма без интертитлова, тј. филма којим не управљају речи. Он сматра да је то могуће само онда када је глума развијена до потпуне истанчаности и универзалности (Ibid., 169–170).

И код Токина постоји идеја да ће кинематограф „приближити човека човеку“ својим иманентним изражајним средствима и одсуством речи – онако како поезија и уметност то нису успеле да учине до тог тренутка. Он говори о правој суштини филма и филмској уметности као потенцијалу, а не као о завршеном чину:

„Речи су недовољне. Најлепше су песме ненаписане, то смо чули хиљаду и хиљаду пута. Кинематограф је нашао начин да се напишу ненаписане песме. Све то што тешка и недовољно брза реч није могла да сачува сачуваће жива фотографија. Све наше нијансе, визије, снове, све наше унутрашње богатство, све што видимо, осећамо, а нисмо у стању написати, све то изражава слика“ (2013: 261).

Токин је писао да је од дана када је пронађен кинематограф започела једна нова епоха и да је за човечанство „проналазак кинематографије је од исте важности као проналазак штампарије“ (2013: 260). Он сматра да „не постоји некаква опасност“ да ће кинематограф „убити“ књигу исто као што „књига није убила архитектуру“ (Ibid., 260).

У контексту значаја открића кинематографа Крстев у шестом поглављу подиже веома значајно питање у вези са визуелном културом човечанства. Аутор се овде позива на филмску теорију Беле Балажа, конкретније на његов текст *Филмска култура*. Крстев одлучује да заврши главу о „немости“ филма одломцима из поглавља *Видљиви човек*, које је Балаж написао 1923. године, што потврђује да се допринос Крстева проучавању филма пре свега базирао на истраживању и познавању материје о којој пише. Балаж у своме тексту тврди да су „проналаском штампаних књига људска лица постала временом нечитка“ и да је дошло до запостављања „мимичког начина саопштавања“ (1978: 84). То је донело значајну промену у перцепцији зато што је „од видљивог духа постао књишки дух, а од визуелне културе култура појмова“ (Ibid., 85). Такву промену, према мишљењу Балажа, проузроковали су „економски и друштвени разлози, који су изменили лице живота“, па се човеков дух „искристалисао углавном у речима“ (Ibid., 85). Аутор сматра да су „танана изражајна средства тела постала непотребна“ до изума филмске камере, која „људе окреће према визуелној култури и која им даје нови лик“ (Ibid., 85). Дакле, филм, који се не заснива на „цивилизацији речи“, донео је епоху поновног оживљавања визуелне културе. Балаж подсећа читаоца да „не говорити још не значи да се нема шта рећи“, зато што у самим „покретима, у облицима, сликама, мимици“ постоји садржај (Ibid., 85). Према његовом мишљењу човек визуелне културе својим гестовима не замењује речи, већ „његови гестови означавају појмове који се не могу изразити речима, унутрашње доживљаје, нерационална осећања која би остала неисказана“ (Ibid., 85). Као што своје „музичке доживљаје“ не можемо обухватити „рационалним појмовима“, тако се и „на лицу и мимици појављује дух који без речи постаје видљив и добија облик“ (Ibid., 85). Зато се, према мишљењу мађарског аутора, човечанство, захваљујући кинематографу, налази на путу поновног проучавања језика мимике и геста, а управо то ће човека поново учинити „видљивим“. Балаж сматра, исто као Крстев и Токин, да филм има потенцијал да створи „међународни тип човека“ (Ibid., 89), зато што неми филм „не зна за ограде различитих језика“ (Ibid., 88). Језик филма је универзалан и сваки човек га може интерпретирати и свесно и емотивно. Међутим, аутор *Филмске културе* не прижељкује „културу геста и мимике“ уместо „културе речи“, јер „једно не може да замени друго“ (Ibid., 87). „Рационална култура појмова“ повезана је са напретком науке (Ibid., 87), али оно што филм даје култури јесте „нов правац или бар нова нијанса“ (Ibid., 86). Попут Крстева и Токина, и Балаж тврди да филмски медијум може помоћи да се превазиђу

разлике и отуђење међу људима. Према његовом мишљењу филм ће бити „један од најкориснијих пионира међународног светског хуманизма“ (Ibid., 89).

Токин, који је у духу експресионизма писао о томе да ће филм открити човекову душу, објавио је у свом огледу да је „идеја изражена на биоскопском платну сама по себи већ интернационална“. (2013: 260) „Човек стоји ближе човеку јер оно што види јаче утиче на нас од онога што читамо или чујемо“ (2013: 261). Међутим, права „интернационалност“ на филму, према мишљењу Божићара Зечевића, није одсуство говора, већ откриће монтаже, јер овај стваралачки принцип „подражава универзални језик мисли“ (2013: 61).

Показали смо да је опште место ране филмске теорије настојање да се филм удаљи од изражајних средстава других уметности како би дао нов правац развоју визуелне културе. У седмој глави *Литературност и кинематографичност в киното* (Књижевност и синематичност у филму) (2014: 173–174) Крстев пише да филмска уметност у себи садржи сваку могућност да постане савршена синтеза између идеје и форме зато што „за разлику од других уметности, није одговор форме на идеју, нити исказивање идеје и форме, већ оваплоћивање, представљање идеје у форми“ (2014: 173) Према његовом мишљењу идеја и форма би требало да буду у међусобном сагласју, јер ако би се дала предност једној од те две ствари, „филм губи себе“.

Крстев сматра да уплив књижевности у филм ствара „болест нагомилавања идеја“. Он тврди да о томе сведоче несувисле екранизације ремек-дела светске књижевности, у којима идеје нису приказане на динамичан начин филмским језиком. У том контексту уметница, режисер и теоретичар Жермен Дилак, позната по својој „интегралној кинеграфији“ и надреалистичким филмовима, овако је коментарисала проблем у вези са књижевности и филмом:

„Идеја 'акције' све чешће се мешала са идејом 'ситуације', а идеја 'покрета' губила се у произвољно повезаном ланцу кратко изложених чињеница“ (1978: 293).

Крстев из тог разлога пише да, за разлику од „статичности“ књижевног дела, филмски сценарио треба да буде „пун живота, покрета и драматичности“ (2014: 174). Једна од основних идеја књиге, коју је поновио и у овом поглављу, јесте да права суштина филма нису речи, већ динамизам. Та је идеја свеприсутна код авангардних уметника и теоретичара. Зато и Маљевич позива „све борце за част филмске уметности“ да „ризикују бар једну режију новог динамичког филма како би се уверили да је динамика истинска храна филма. То је његова суштина.“ (2010: 159). Славко Воркапић такође пише о томе да је основни принцип филмске уметности и њен језик, пре свега, „језик покрета“ (1998: 73):

„Нећете нас импресионирати ако нам прикажете неку статичну или равну слику тих ствари, већ онда када у неком надахнутом тренутку поставите своју камеру на тачкове, провозате нас по околини, кад приђете неком глумцу или га пратите, кад се љуљате и вртите, и дајете нам један нов и динамичан изглед ствари, тада почињете да нас подижете са седишта и да нас уводите у саму драму“ (1998: 50)

У вези са утицајем књижевности на филм и развојем специфичног филмског језика према аналогiji са другим уметностима, Жермен Дилак дала је кратак преглед најранијег периода у историји филма у свом тексту *Естетичка мерила, препреке, интегрална кинеграфија* из 1927. године:



„Воз који улази у станицу деловао је и као физичка и као визуелна сензација. Наративни филмови, међутим, нису изазивали слична осећања. Они су пружали фабулу, заплет, али не и емоцију... Филм се ослобађао првих заблуда и, мењајући естетска мерила, приближавао у техничком погледу музици, доказујући да из ритмички усклађеног визуелног покрета може да блесне емоција истоветна са емоцијом што је изазива музика. Фабула и игра глумаца неосетно су губиле значај у односу на слике и њихово међусобно повезивање. Као што музичар усавршава ритам и звучност музичке фразе, тако је и филмски уметник почео да усавршава ритам и звучност слике. Емотивна вредност слика постала је тако велика, а њихова међусобна повезаност тако логична да је слика говорила сама за себе и без помоћи текста.“ (Дилак 1978: 292)

Цитат Дилакове добро објашњава визуелну и ритмичку суштину филмске уметности и филмског језика, као и емотивну вредност филмског дела. Филм као уметничко дело настаје на основу чистих филмских елемената, који не чине склад са елементима карактеристичним за књижевност. У контексту филма као визуелне сензације, која није у вези са цивилизацијом речи, посебно су значајни експерименти француских уметника са чистим филмом (Шомет, *Пет минута чистог филма*), као и филмови Валтера Рутмана (*Берлин: Симфонија велеграда*) и Дзиге Вертова (*Човек са филмском камером*). Захваљујући оваквим филмовима, кроз уметничку праксу је оваплоћено све оно о чему су раније писали теоретичари филма: да филмско дело не мора имати сценарио и традиционални наратив да би било целовито и у складу са новом психом и новим начинима оптичке перцепције, јер се ритам, динамичност, узбудљивост и драматичност приказаног могу изразити искључиво филмским језиком.

У осмој глави *Киното е рожба и белег на нова психика* (Филм је чедо и белег нове психе) (2014: 174–177) Крстев пише да је филм усклађен са психом новог времена јер задовољава „нова психолошка стања“ и „нове естетске тежње“. За разлику од других уметности, које су се развијале вековима, филм се појављује готово „одједном“. Крстев је и у овој, као и у претходним главама, тврдио да је вредност филмске уметности у томе што може да извуче „синтетичку поуку“ из других уметности. Из духа авангарде произилази и идеја Крстева да свака уметност треба да буде прожета „ритмом“ свога времена. „Психолошка узвишеност“ других уметности и њихово „бекство од вулгаризације“ заправо су, према мишљењу аутора, бекство од правог лика епохе. Крстев сматра да је филм неопходан својим савременицима управо због тога што одражава дух времена. Кључна одлика духа времена испољава се тако што је број „статичних елемената“ у уметности смањен у корист „динамичких“. Према мишљењу Крстева „нови“ човек има перцепцију за коју су карактеристични „брзина и краткоћа“. „Нови“ човек сам врши „синтезу“ свих елемената, а филмска уметност је у потпуном складу са таквом начином мишљења и поимања.

Универзалност филмског језика и његове одлике, на које су указали Бела Балаж у књизи *Филмска култура*, Токин у свом огледу и други теоретичари филма, пробудили су и код Крстева идеју о светском хуманизму, интернационализму и братству и јединству човечанства. О томе је јамболски аутор писао у последњој, деветој глави своје књиге *Етична и социјална стојност на киното* (Етичка и социјална вредност филма) (2014: 178). Овде Крстев егзалтирано тврди да је филм „најдоступнија, најсоцијалнија и најуниверзалнија уметност“, зато што у себи садржи потенцијал да од гледалаца начини „једну заједничку душу“ и да пренебрегне „сваки елемент свакодневице који нема општељудску вредност“. С обзиром на то да филм може да „оваплоти универзална

својства човекове душе“ и његових доживљаја, потенцијал филмске уметности за Крстева, као и за друге теоретичаре, јесте у томе што може створити размену култура и имати међународни утицај. Зато Крстев, на крају своје књиге, тврди да је филм, са својим иманентним одликама, „братски есперанто“ човечанства.

Аутор истиче још један начин на који је филмска уметност прилагођена „новој психи“. Према његовом мишљењу значајан је контекст у којем се рађа филм: то је, дакле, епоха технолошког развоја, који је омогућио потпуну промену дотадашњег начина живота и рада. У складу са тиме је, како аутор истиче, и процват журналистике, који је пружао увид у актуелна догађања широм света и омогућио му много бољу повезаност. Токин је, алудирајући на значај психолошке димензије филмске уметности, написао:

„Кинематограф је учинио да данас познајемо природу и земљу. Сада почињемо, улазећи у нову фазу његовог развоја, да мало боље упознамо унутрашњост своју. Обухватили смо земљу, видљив свет, а сада обухватамо све више и више, онај други, мање видљив.“ (2013: 262).

Према мишљењу Крстева, за филм је веома значајно откриће психоанализе као „новог клиничког начина разумевања духовног живота“, који је, између осталог, показао да уметност може бити „инфантилна реакција на нејасно, непознато и потиснуто“ (2014: 176). О томе сведоче филмови париских надреалиста из двадесетих година, као на пример, *Међучин (Entr'acte)* Ренеа Клера и Франциса Пикабије, *Механички балет (Ballet Mécanique)*, *Шкољка и свештеник (La Coquille et le clergyman)* Жермен Дилак и *Андалузијски пас (Un Chien Andalou)* Салвадора Далија и Луиса Буњуела. Ови филмови укидају заплет и линеарност, чиме још више одвајају филм од књижевности и позоришта. Експериментишући филмским техникама (иновације у монтажи, вишеструка експозиција, коришћење негатива и сл.) ови аутори реплицирају логику снова кроз спој неспојивог, често са циљем да изазову моралну и интелектуалну кризу. Психички аутоматизам надреалистичких филмова, који исказује ирационални карактер човекових подсвесних импулса и жеља, произвео је чудесна, парадоксална и апсурдна уметничка решења.

У истој глави Кирил Крстев тврди да је филм прилагођен новој психи тиме што је лишен „лиризма и сентименталности“. Један гледалац филмова „осмехује се снисходљиво“ када примети „разводњена осећања и сентименталне трикове који постоје у другим уметностима“, а посебно у књижевности и позоришту. Према мишљењу Крстева за једног „доброг филмског гледаоца“ нема ничег горег од „театралности“ зато што такав гледалац зна да је филм исти онај „сурово убедљиви живот који нас окружује“. Филм се, дакле, гледа са „чисто људског и трезвеног становишта“ – то је уметност која нас ставља „лице у лице“ са животом. Аутор поентира тиме да је филм „глорификација човекове снаге, истине, оптимизма, среће“; то је уметност која нас ставља у „арену живота“. Позориште, које има сличан утицај на човека, за Крстева је, у најбољем случају, само „илузија“ од које се гледалац може „ослободити“ у сваком тренутку, док је филм нешто више – то је уметност стилизоване стварности (2014: 174–177). Суштина идеја Кирила Крстева у вези је са тиме што на филму човек „улази“ у само дело и пројектује себе, а то разликује филм од других уметности, у којима постоји дистанца, па гледалац посматра и доживљава „споља“, тј. изван самог дела.

Аутор прве бугарске естетике филма био је, у складу са духом времена, превасходно преокупиран одбраном филма као уметности, развојем филмског језика и

потребом да се проуче његова иманентна изражајна средства. Његове идеје актуелне су и данас, а оне најзначајније могу се сумирати на следећи начин. Крстев прво пише да се не може одредити једна самостална естетична категорија филма зато што је естетика филма синтетичка по својој природи. Она обухвата два принципа – унутрашњи, који је у вези са „законом о минимуму средстава“, и спољашњи – објектив као „око“ камере. Говорећи о „минимуму средстава“, Крстев индиректно говори, са једне стране, о гестовима и мимици глумаца, а са друге, о динамизму, селекцији кадрова и монтажним секвенцама, који чине филм интернационалном уметношћу. Према његовом мишљењу филмски уметник треба креативно и прагматично да бира и спаја најзначајније и најаутентичније тренутке, који ће чинити „филмску истину“. Филмска истина је за њега исто што и сам живот, али филм није мимезис реалног живота, већ представља реалност за себе. Утицај немог филма на психу и перцепцију гледалаца је огроман, а универзални језик филма у себи крије суштину хуманизма, братства и јединства.

Крстев се у својој књизи ослања на идеје раних теоретичара филма, али их не плагира, већ их разрађује на основу сопствене перцепције онога што филмски медијум јесте. Избор цитираних текстова указује на информисаност аутора о новом медијуму, као и на његово наслућивање и разумевање неких значајних тенденција у области филмске уметности и теорије. Књига Крстева ни на који начин не заостаје у погледу третирања тема које су у то време биле кључне за филмску уметност, иако је аутор поједине идеје обрађивао површније него што су то чинили његови савременици који су се бавили филмском теоријом.

У време када је настала књига *Опит за естетика на киното* Крстев је неминовно знао, захваљујући француској, немачкој, а поготово совјетској теорији филма, за одлучујућу улогу филмске монтаже, али је изабрао да се не бави подробније овим стваралачким принципом. Упадљива су његова бројна понављања истих и сличних идеја у различитим главама, која су вероватно у вези са тиме што је књига настала на основу различитих чланака које је раније писао за часопис *Нашето кино*. У сваком случају, ово је прва књига у Бугарској која је обухватила основне принципе филма као уметности и истакла специфичности његове естетике. Значајније од тога је што идеје Крстева и принципи филмске естетике које је одредио, из данашње перспективе, не делују ни примитивно ни наивно, већ су и даље истинити и актуелни.

## Закључак

Јамболски круг је група уметника из истоименог града на југоистоку Бугарске, која је била активна током двадесетих година XX века. Група је почела да се формира почетком деценије око уметника, историчара уметности и критичара Кирила Крстева. Чланови Јамболског круга били су песници Теодор Драганов, Теодор Чакрмов и Лео Коен, ликовни уметник Мирчо Качулев, као и личности које за собом нису оставиле уметничко стваралаштво – Васил Петков, Неделчо Гегов и Тотју Брнеков. Најплоднији период за ову групу уметника везује се за 1922. годину, током које су основали часопис *Crescendo*, прво авангардно гласило у Бугарској. То је уједно било време процвата њихове књижевне и ликовне продукције: сваки број часописа је садржао нови манифест Кирила Крстева – прокламоване су естетике дадаизма, футуризма и конструктивизма; издата је песничка збирка *Истеријни веери* Теодора Драганова, са предговором-манифестом Теодора Чакрмова; Мирчо Качулев је организовао прву самосталну изложбу; остварени су контакти како са домаћим авангардним уметницима (Гео Милев, Чавдар Мутафов, Бојан Дановски, Сирак Скитник) тако и са иностраним (Ф. Т. Маринети, а касније и Љубомир Мицић). Часопис Јамболског круга угасио се после укупно четири броја, али је, упркос кратком трајању, прогласио нове поетике и настојао да прикаже све оно што је у то време било актуелно у авангардној култури. Две године касније Мирчо Качулев је, захваљујући сарадњи између Љубомира Мицића и Геа Милева, приказао своја дела *Рај* и *Распад сунца* на *Првој Зенитовој међународној изложби нове уметности* у Београду. Две године после тога Јамболски круг је поново скандализовао јавност, али овај пут под именом Друштво за борбу против песника. Њихов манифест из 1926. године, као и неки текстови који су раније објављени у часопису *Crescendo*, изазивали су бурне реакције јавности, па чак и претње насиљем и затвором. Јамболски круг је почео да се гаси после 1926. године, а последње значајно дело за контекст јамболске и европске авангарде двадесетих година јесте књига Кирила Крстева *Опит за естетика на киното* (1929), у којој је аутор представио скоро сва значајна открића ране филмске теорије, али и своје тумачење суштине филмског медијума.

У *Уводу* смо указали на теоријско-методолошке проблеме и недоследности у досадашњим истраживањима авангарде у Бугарској. На примерима из досадашње литературе показали смо да је Јамболски круг и данас маргинализован, као и да је њихово стваралаштво, без претходне анализе, проглашено „мање вредним“ и одбачено од стране реномираних издања. Третман Јамболског круга у појединим бугарским издањима је стереотипан и површан до те мере да чак ни имена уметника и њихових дела нису наведена правилно. У *Уводу* смо указали и на неке друге проблеме у проучавању бугарске авангарде, на пример, на чињеницу да је велики део ликовних и књижевних дела уметника који су релевантни за ово истраживање изгубљен. Показали смо да у теоријском смислу текстови бугарских истраживача показују извесно неразумевање авангарде као културно-уметничког феномена и да инсистирају на истраживањима унутар оквира бугарске националне културе, пренебрегавајући интернационалистички карактер авангарде.

У поглављу *Културно-уметнички живот у Јамболу и настанак Јамболског круга* дефинисали смо контекст у којем се формирао Јамболски круг. За један мали провинцијски град, Јамбол је имао велики број културних институција као што су

читалиште *Съгласие* и Народни универзитет, а ту су гостовали еминентни бугарски професори, писци, критичари и научници, који су држали предавања о савременим научним открићима и новој уметности. Јамболски круг је имао своја два салона, *White Hall*, у кући Кирила Крстева, и прослављени *Yellow Hall*, у дому Васиља Петкова. Посветили смо пажњу разноликим књижевним и филозофским узорима Јамболског круга (Ниче, Фројд, Бодлер, Вајлд, Пшибишевски, Маринети и др.), као и утицају страних авангардних часописа *Der Sturm*, *L'Esprit nouveau* и *Вещь* и других издања на формирање естетске свести чланова Јамболског круга. У том контексту, посебан значај за Јамболски круг имао је Гео Милев, централна фигура бугарске авангарде. Његова збирка *Жестокият пръстен*, издаваштво, часопис и алманах *Везни* показали су Јамболском кругу нове путеве у култури, уметности и животу и надахнули су их да оснују часопис *Crescendo*. Наведене институције, манифестације, књижевни и ликовни утицаји формирали су културно-уметнички универзум Јамболског круга.

У наредном поглављу *Јамболски круг и Гео Милев* пратимо развој плодне сарадње између Милева, његових сарадника и чланова Јамболског круга. Ово поглавље садржи податке о њиховом првом сусрету, о хапшењу Милева као дисидента, о предавањима која је Милев одржао у Народном универзитету, о боемским вечерима и „дионизијским свечаностима“ у *Жутом салону*, којем је Милев посветио превод песме *Баханалије* Рихарда Демела итд. Анализирали смо преписку и сарадњу са Милевим: од учешћа Милева у њиховом часопису *Crescendo* до учешћа Мирча Качулева, као једног од најзначајнијих модерних бугарских ликовних уметника, на *Првој Зенитовој међународној изложби нове уметности*. Истакли смо неке сличности између концепата југословенског зенитизма и експресионизма Геа Милева, а у наредним поглављима показали смо како су ти концепти утицали на теоријску и уметничку праксу Јамболског круга.

У поглављу *Књижевност и издавачка делатност Јамболског круга* указали смо на раскорак између уметничке теорије и праксе, тј. између јамболског песничког стваралаштва и онога што је Јамболски круг прокламовао у својим манифестима, испуњеним провокацијама и идејама о радикалним променама живота и уметности.

У поглављу *Манифести Јамболског круга* анализирали смо садржај сва четири манифеста Јамболског круга, чији је аутор био Кирил Крстев. У првом броју треће године часописа *Лебед*, након што је Јамболски круг почео да га уређује, објављен је први њихов манифест *Незахвалност* (1922). Овим манифестом, који позива читаоце да забораве све и почну испочетка, проглашен је дадаизам у Бугарској. Одбацујући све претходнике, Јамболски круг захтева да се уметност ослободи предметне стварности, а уметник – идеја о озбиљности и узвишености уметности. „Ослобођени“ уметник, који велича проста клук, шалу, парадокс и апсурд постојања, наступа као дадаиста „са насмејаним лицем Хероја који се не боји, већ побеђује“ (*Лебед* 1922/1). У манифесту *Незахвалност*, који је прожет дадаистичким бунтом, негацијом и хумором, Крстев се залаже и за примитивност у животу и уметности, за укидање света ради стварања новог света и за кубофутуристичку фрагментацију и симултаност у уметности. Тиме је аутор манифеста први пут дефинисао еклектичну поетику Јамболског круга, која се заснива на синтези значајних тенденција европске авангарде.

*Излози*, други манифест Јамболског круга, објављен је у првом часопису *Crescendo* (бр. 2). Овај манифест је алегорија о томе како „блатњаве гуме“ футуристичког

аутомобила прскају блатњавим капљицама излоге иза којих се крије „крхка принцеза“ – метафора традиционалне уметности. Циљ нове уметности је постигнут када „пијани“ кубофутуристички „троуглови“ метафорички разбију у фрагменте стакло иза којег се крила традиционална уметност. Крстев метафорички пише и о томе да уметност није занат већ стваралаштво, као и да уметници треба да напусте принцип субјективности у уметности. Он позива уметнике да цитирају директно из живота, док се сам живот не „претвори у наводнике“ и слије са уметношћу. „Витез“ нове уметности из манифеста *Излози* инсистира на укидању свих правила и третирању живота као празника.

*Почетак последњег*, трећи, најозбиљнији и најопширнији манифест Јамболског круга, објављен је у последњем броју часописа *Crescendo* (двоброју 3–4). У њему Кирил Крстев прави систематизацију авангардних праваца у уметности како би указао на то да је будућност нове уметности хуманистичка и конструктивна, тј. конструктивистичка. Налик на претходне манифесте, *Почетак последњег* представља синтезу нових тенденција у уметности, али је аутор посебно нагласио значај поетика футуризма, дадаизма и конструктивизма. Насупрот дотадашњој деструктивној реторици, овај манифест садржи конструктивне идеје. Крстев тврди да је уметност има декоративну функцију уколико је репродукција живота, али да је сам живот конструкција, и то „конструкција истина“. Уметност је за Крстева интуитивно поимање света као „хармоничне целине“, а како би се постигла уметност, аутор позива уметнике да не покушавају да хуманизују уметност већ човека.

Последњи манифест Јамболског круга био је резултат дадаистичке авангардне акције његових чланова. У знак протеста против клишираног симболистичког стваралаштва, четворица потписника (Кирил Крстев, Васил Петков, Неделчо Гегов и Тотју Брнеков) основали су Друштво за борбу против песника и издали манифест, који су проследили свим новинама и културним институцијама у земљи. Последњи манифест Јамболског круга је одважна провокација, у доба када су се сличне провокације плаћале главом. Испунио је свој циљ тако што је узбунио „успавану“ културну јавност својом борбом против подражавалачког стваралаштва, а за аутентичну уметност, која је у складу са психом и животом новог човека. Последњи манифест Јамболског круга бори се против елитизма и индивидуализма ради постизања „новог стваралачког хуманизма“.

У поглављу о песницима Јамболског круга Теодору Драганову и Теодору Чакрмову указали смо на утицај одређених књижевних, естетских, научних и филозофских идеја, о којима посебно живописно сведочи предговор Чакрмова за збирку *Историјски веери* (1923). Због аргументовања идеја о новом човеку, новој уметности и животу „у данашњици“ предговор Чакрмова поприма функцију манифеста. У контексту бугарске културе тога доба, остварења јамболских песника била су одважна и субверзивна. Уместо превазиђених симболистичких тема и мотива, јамболска поезија настојала је да пројектује ментални склоп послератног човека у уметност и инсистирала је на гротесци, ужасу и екстремним психолошким стањима.

Док су манифести аргументовали неминовност и синтезу поетика дадаизма, футуризма и конструктивизма, песничко стваралаштво Јамболског круга задржавало се претежно у оквирима експресионистичке књижевности. Иако њихова поезија није посебно иновативна и експериментална у контексту европске авангарде, била је нова и субверзивна у бугарском контексту. Песничка продукција Јамболског круга заснивала се

на прожимању прецизно разрађених филозофских, научних, уметничких и животних концепата. Јамболско песничко стваралаштво је побуна против симболистичке хиперпродукције у бугарској књижевности тога доба и борба за ново разумевање књижевности и књижевног материјала. Драганов и Чакрмов укинули су дотадашње доминантне обрасце песничког стваралаштва (традиционалну синтаксу, риму, графички облик песме итд.), а такође су тематски иновирали бугарску књижевност. Јамболски песници су укинули мимезис у својим делима, зато што је за њих, у послератном контексту, стварност била брутална и неадекватна. Дакле, сматрамо да су њихови стихови производ тадашње хаотичне друштвено-политичке стварности и девастиране психе послератног човека. Под утицајем стваралаштва Фридриха Ничеа, јамболски песници дошли су до концепта „интуитивног човека“ и „дионизијског“ човека-бога, за кога су живот и уметност нераскидив спој. Стваралаштво Едгара Алана Поа и Фројдова психоанализа послужили су им као полазиште за уметничко обликовање проблематичних психолошких стања путем експресионистичке пројекције. Јамболска поезија инсистира, пре свега, на подсвесном, ирационалном и неухватљивом, па стога најчешће „истражује“ хипноидна стања: сан, халуцинације, визије и сл. Сматрамо да инсистирање на подсвесном и на логици снова у готово свакој од песама говори о својеврсном антиципирању надреализма. Да идеје које се сматрају надреалистичким окупирају естетску свест Јамболског круга, сведочи не само књижевно стваралаштво Јамболског круга већ и ликовна уметност Качулева, Крстева и Папазова.

У поглављу о часописима *Лебед* и *Crescendo* анализирали смо целокупан садржај бројева које је уређивао Јамболски круг. Након што је Јамболски круг преузео уредништво симболистичког часописа *Лебед*, они су издали само његов последњи број, а затим су основали свој авангардни часопис *Crescendo*. Поред јамболског песничког стваралаштва, анализирали смо и допринос сарадника часописа, као и стране авангардне теоријске и уметничке текстове, који су у ту објављени. Јамболски круг уврстио је у часопис *Crescendo* теорију и стваралаштво Тристана Царе, Курта Швитерса, Теа ван Дузбурга, Иље Еренбурга, Ф. Т. Маринетија, Ле Корбизјеа, Амедеа Озанфана и других значајних представника авангардне културе. У овом поглављу указали смо на порекло сваког од прилога, које је Јамболски круг преузимао из три значајна авангардна часописа: *L'Esprit nouveau*, *Der Sturm* и *Вещь*. Из последњег од ова три часописа, који је био подједнако краткотрајан као часопис *Crescendo*, Јамболски круг је преузео не само поједине чланке већ целе рубрике. Крстев је касније, у својим мемоарима, истицао да се Јамболски круг угледао на часописе *L'Esprit nouveau*, *Der Sturm* и *Везни*, али ниједном није споменуо часопис руске емиграције у Берлину. *Crescendo* је имао и ликовне прилоге, а њихов аутор био је Мирчо Качулев (ако се изузме један Куљбинов футуристички портрет Маринетија). Качулев је дизајнирао и насловну страну часописа, користећи Маринетијеву футуристичку типографију. Часопис *Crescendo*, са својим радикалним авангардним опредељењем, избором теоријских и уметничких текстова и ликовним решењима, постао је и остао јединствена појава у бугарској култури. Допао се и самом Маринетију, који је прогласио Јамболски круг бугарским члановима свога покрета. Поглавље о часопису *Crescendo* завршили смо анализом кључних одлика поетике футуризма на примеру Маринетијеве поеме *Zang Tumb Tumb*, која је одушевила и инспирисала припаднике Јамболског круга, показавши им да Јамбол и борба бугарске војске у Првом балканском рату могу бити у основи једног иновативног модерног књижевног дела. Чланови Јамболског круга изводили су Маринетијеву поему у градским

парковима и скандализовали јавност, исказујући на тај начин свој бунт против бесмисла буржоазних вредности.

У поглављу *Јамболска ликовна авангарда* истражили смо стваралаштво двојице јамболских сликара са различитим судбинама, али истоветном тежњом ка стваралачкој аутономији. Качулева и Папазова повезује и чињеница да их је Маринети у различитим периодима прогласио бугарским футуристима. Уколико бисмо ове ликовне уметнике означили као футуристе, њихова наклоност би свакако била усмерена, пре свега, ка органском начелу руског футуризма, а не ка агресивном, милитантном и механичком италијанском футуризму.

Мирчо Качулев је талентовани и заборављени уметник без формалног образовања, који се бавио сликарством само 4–5 година, у време када је Јамболски круг био активан. После убиства Геа Милева, власт је трагала за Качулевим, као сарадником Милева, али га, срећом, нису ухватили, па је тако избегао трагичну судбину. Након тога је престао да се бави уметношћу. Качулев је постао један од првих војних и аерофотографа у Бугарској, као и аутор радова и патената из области оптике и прецизне механике. Његово краткотрајно стваралаштво било је веома плодно: Качулев је потписао велики број (данас изгубљених) графика и слика, о којима знамо, пре свега, захваљујући црно-белим репродукцијама из тадашњих периодичних издања. Реконструисали смо значајне догађаје, као што је његова самостална изложба, али такође колорит који је употребљавао, на основу рецензија и других писаних извора. Године 2013, у оквиру приватне колекције, откривене су две „изгубљене“ слике Качулева – једна је без назива, а друга је *Распад сунца* – уље које је учествовало на *Првој Зенитовој међународној изложби нове уметности* у Београду. Ова открића потврдила су тврдње критичара и историчара уметности о фовизму и експресионизму Качулева, а његов стил могао би се описати као уникатна комбинација разноврсних елемената поетика експресионизма, кубофутуризма и конструктивизма. Качулев је експериментисао са композицијом, бојом, геометријским формама и линијама, углавном варирајући основне мотиве у своме стваралаштву: сунце и летеће антропоморфне фигуре. Његово стваралаштво сведочи и о аналогијама које је правио са другим уметностима: о вези са музиком (насловна страна часописа *Crescendo*, графика настала према песми *Бал господњи*) и поезијом (према песмама Трајанова, Д. Вазова и Милева). Качулев је био и ликовни уредник популарног часописа *Наш филм*, а такође је дизајнирао и илустровао збирке, насловне стране часописа и лого фудбалског клуба *Левски*.

Сликар Париске школе Жорж Папазов није био непосредни члан Јамболског круга, али је одржавао контакте са Крстевим, који је касније представио хипотезу о такозваној „тунџанској“ авангарди. То је мрежа авангардних уметника из градова на реци Тунџа, а јамболски представници те мреже били су Жорж Папазов и Јамболски круг. Папазов је, налик на Качулева, пошао од експресионизма, па су неки концепти уметности експресионизма остали релевантни за читаво његово стваралаштво, на пример, принцип уметничке воље (*Kunstwollen*) и честа студијска путовања у природу. Налик на Качулева, Папазов је одбацио мимезис, али је за разлику од Качулева, више инсистирао на апстракцији, на експериментисању са фактуром, уметничким материјалом и различитим ликовним техникама. Папазов је за живота насликао више серија слика (*Извиђачи*, *Морски ликови*, *Магични ликови*, *Гладијатори*, *Циркуски пси* и др.), а објавио је и неколико књига



о париским уметницима и уметности. Излагао је у многим европским и америчким градовима, сарађивао је са најпознатијим авангардним групама уметника, али му је одбијање да прихвати доктрине париског надреализма и да се декларише као Бретонов следбеник одузело заслужено место у историји уметности. Папазов је у париским круговима имао идентитет мистичног Словена и варвара, који је Западу показао нешто аутентично: антимиметичко аутоматско писмо које одише носталгијом за домовином и цитира колорит и естетику бугарског веза, ћилимарства и других предмета народне радиности.

Последње поглавље ове дисертације потврђује хуманистичку и интернационалистичку позицију Јамболског круга: Кирил Крстев назива филмску уметност „братским есперантом“ свих народа. Ово поглавље сведочи о авангардном стремљењу Јамболског круга, које потиче још из периода када је излазио часопис *Crescendo* – да се обухвате све области уметности. Кирил Крстев је 1929. године издао *Покушај једне естетике филма*, прву књигу у Бугарској која се бавила овом темом. Књига Крстева настала је на основу чланака које је овај аутор претходно објављивао у часопису *Наши филм*. Кирил Крстев издваја основне одлике филмског медијума, показује одлично познавање ране филмске теорије и заступа авангардну идеју да филм може настати само на основу поступака и средстава који су му иманентни. Његов узор у области филмске теорије био је Бела Балаш, те књига Крстева стога садржи обимне цитате из књиге *Филмска култура* из 1924. године. Међутим, приметили смо да текст Крстева има бројне сличности са готово истоименим текстом пионира југословенске филмске теорије филма Бошка Токина, који је објавио *Essais d'une estetikie cinegraphique* у првом броју часописа *L'Esprit nouveau* 1920. године. Крстев не плагира идеје Токина и других теоретичара филма, већ их разрађује на основу сопственог разумевања естетике филма. Он закључује да је естетика филма синтетичка по својој природи и да обухвата спољашњи (објектив камере) и унутрашњи принцип (закон о минимуму средстава). Крстев пише о филму као о интернационалној уметности, чији универзални језик садржи суштину хуманизма, братства и јединства. Аутор сматра да је филмска истина исто што и сам живот – реалност по себи. Крстев се у овој књизи још бави одбраном филмског медијума, његовим одвајањем од других уметности и идејама о развоју иманентног филмског језика. Он износи значајна запажања о динамизму филмске уметности и утицају филма на психу и перцепцију гледалаца.

Целокупан корпус текстова и уметничких дела у вези са Јамболским кругом сведочи о томе да је то била група уметника која је наступала боемски и провокативно, али увек са хуманистичком и интернационалистичком позицијом. Њихова борба је усмерена пре свега на културну сферу, док су друштвено-политичке идеје заступљене на суптилније начине у њиховој уметничкој пракси. Они су активно деловали на своје окружење, путем организовања перформанса, дадаистичких акција и других манифестација. Интернационализам Јамболског круга није подразумевао само укидање и излажење из оквира бугарске симболистичке традиције, нити угледање на иностране авангардне поетике, већ непосредно укључивање у све токове савремене уметности, жељу за међународном сарадњом и учествовањем у „данас“.

Манифести Јамболског круга сведоче о истовременом утицају неколико поетика (футуризам, дадаизам, конструктивизам), али је такав недостатак конкретног усмерења

уобичајен за представнике источноевропске авангарде. Уметничка пракса само делимично успева да прати оно што је прокламовано у манифестима. Песничко и ликовно стваралаштво нису посебно експериментални и у основи су често остајали експресионистички. Међутим, треба имати у виду да је јамболска уметничка пракса била нова, одважна и субверзивна у односу на дотадашњи симболистичко-сецесионистички контекст. Часописи Јамболског круга су, налик на манифесте, настојали да остваре синтезу значајних елемената авангардне културе. У само четири броја *Crescendo* је успео да представи све што је у том тренутку било актуелно у књижевности, ликовној уметности, архитектури, позоришту и филму.

Уметници који су били чланови Јамболског круга, као и њихова дела, нису толико изгубљени, како се често тврди у литератури, већ су неправедно занемарени, одбачени и маргинализовани. Стереотипна тумачења доприноса Јамболског круга бугарској књижевности и уметности не анализирају њихово учешће у догађајима значајним за историју европске авангарде. Неизоставна је чињеница да Јамболски круг по први пут представља бугарску авангардну уметност у међународном контексту, захваљујући контактима са Љубомиром Мицићем и Ф. Т. Маринетијем. Тако су, почетком двадесетих година прошлог века, млади уметници Јамболског круга, у складу са својим могућностима, оваплотили идеју Крстева о томе да је уметност „братски есперанто“ човечанства.

## Литература

Аврамов, Д. (2013). *Жорж Папазов. Няколко епизода от неговата артистична епопея*. Портал за култура, изкуство и общество. Култура, <<http://kultura.bg/web/жорж-папазов>>

Агата, Д. Д. (2010). *Маринети, българският ,футуризм' и поемата ,Септември' на Гео Милев*. Литературен вестник. 2010/14

Андрейчин, И. (1910). *Книга за театра*. София, Ив. Г. Игнатов

Балаш, Б. (1978). *Видљиви човек*. Теорија филма, ред. Д. Стојановић. Београд. Нолит, 84-89.

Берг, Х. ван ден и Фендерс В. (2013). *Лексикон авангарде*. Београд, Службени гласник

Биргер, П. (1998). *Теорија авангарде*. Београд. Народна књига

Божков, А. (1988). *Българско изобразително изкуство*. София, Септември

Божков, А. (2000). *Български приноси към европейската цивилизация*. София, Булвест

Васевски, К. (1980). *Гео Милев – журналистически и публицистически път*, София, Български писател

Вестстајн, В. (2013). *Бугарска. Лексикон авангарде*. Београд, Службени гласник

*Вещь* (1922). 1922/1–2

*Вещь* (1922). 1922/3

Генова, И. (2007). *Историзиране на модерното изкуство – липсващите имена. Жорж Папазов*. // И. Генова. Изкуствоведски четения. 453–460.

Голубовић, В., Суботић, И. (2008). *Зенит 1921–1926*. Београд, Народна библиотека Србије. Институт за књижевност и уметност. Загреб: СКД Просвјета

Голубович, В. (1999). *Србски и български авангард. Любомир Мицич и Гео Милев*. Проблеми на изкуството, София. 1999/2, 15–17.

Гончарова, Н. (2003). *Предговор за каталог изложбе*. Документа за разбирање руске авангарде. Београд, Геопоетика, 87–90.

Горчева, М. (2008). *Как се прави авангард. Литературните проекти на Гео Милев от 'Лири'/'Изкуство' до 'Везни'*, Варна, LiterNet

- Горчева, М. (2011). *За някои понятия в Гео-Милевата критическа рефлексия. Критическото наследство на българския модернизъм (Как го четем сега)*. София, БАН Институт за литература, Боян Пенев, 125–137.
- Господинов, Г. (2014). *Кирил Кръстев – един така дискретен анархист. Манифести. Статии. Есета 1922 – 1939*. София. Боян Пенев
- Господинов, Г. *Crescendo – провинцията като авангард*. Българският литературен модернизъм. <[https://bgmodernism.com/Nauchni-statii/georgi\\_g#\\_ftnref2](https://bgmodernism.com/Nauchni-statii/georgi_g#_ftnref2)>
- Гранитски, И. (2014). *Гео Милев и трагиката на националната съдба*. София, Захарий Стоянов
- Дилак, Ж. (1978). *Естетичка мерила, препреке, интегрална кинеграфија*. Теорија филма, ред. Д. Стојановић. Београд. Нолит, 292-299.
- Димитрова, Е. (2000). *Аспекти на митологизма и историзма в българския постсимволичен модернизъм*. Езиците на европейската модерност: Български и словашки прочити. София, Боян Пенев, 238–251.
- Димитрова, Е. (2011). *Манифестите на Кирил Кръстев*. Критическото наследство на българския модернизъм (Как го четем сега). София, БАН Институт за литература, Боян Пенев, 195–206.
- Драганов, Т. (1923). *Гонг на безумието*. Ямбол, Светлина
- Драганов, Т. (1923). *Истерични веери*. Ямбол, Crescendo
- Иванова, С. (2013). *Мирчо Качулев 1901–1972. Известният непознат български модернист*. София, Фондация Колекция българско изкуство
- Игов, С. (2004). *Историја нове бугарске књижевности*. Београд. Филип Вишњић
- Ичин, К. (2011). *Научные концепции XX века и русское авангардное искусство*. Белград. Филологический факультет Белградского университета
- Кандински, В. (2015). *Плави јахач*. Изабрани радови из теорије уметности, Београд, Логос арт.
- Карлуковска, С. (2004). *Жорж Папазов в колекцията на Националната художествена галерија*. // Проблеми на изкуството 2004, № XXXVII, 4, 8–15.
- Коларов, Р. (1976). *Структура на идейно-художествения свят в поемата на Гео Милев Септември*. Литературна мисъл. 1976/5

Константинова, Р. (2004). *Кирил Кръстев – от „Crescendo“ до „Естетическа квадриграма“*, Проблеми на изкуството, XXXVII; 4

Кръстев, К. (1922). *Витрините*. Crescendo. 1922/2

Кръстев, К. (1922). *Началото на последното*. Crescendo. 1922/3–4

Кръстев, К. (1922). *Неблагодарност*. Лебед. 1922/1, 5–7.

Кръстев, К. (1988). *Спомени за културния живот между двете световни войни*. София. "Български писател"

Кръстев, К. (2009). *Жорж Папазов*. Ямбол. ИК Жельо Учев.

Кръстев, К. (2014). *Киното и мястото му между изкуствата*. Манифести. Статии. Есета 1922-1939. София. Боян Пенев, 68–70.

Кръстев, К. (2014). *Манифест на Дружество за борба против поетите*. Манифести. Статии. Есета 1922-1939. София. Издателски център Боян Пенев, 44–52.

Кръстев, К. (2014). *Опит за естетика на киното*. Манифести. Статии. Есета 1922-1939. София. Издателски център Боян Пенев, 157-178.

Кръстев, К. (2014). *Романски или славянски футуризм?* Манифести. Статии. Есета 1922-1939. София. Боян Пенев, 89–96.

Ларионов, М., Гончарова, Н. (2003) *Лучисти и будућњаци*. Манифест. Документа за разумевање руске авангарде. Београд, Геопоетика, 77–80.

*Лебед* (1921). 1921/1

*Лебед* (1921). 1921/2

*Лебед* (1922). 1922/1

Маринска, Р. (1999). *Списание Везни на Гео Милев и модерното изкуство*. Везни. Алманах Везни. Фототипно издание. София, Захарий Стоянов, 915–920.

Маринска, Р. (2005). *Гео Милев и българският модернизъм*. София, Стара Загора, Международна фондация Гео Милев

Маринска, Р. (2015). *Гео Милев и изкуството*. София, Захарий Стоянов

Марков, В. (2003). *Принципи нове уметности*. Документи за разумевање руске авангарде. Београд. Геопоетика, 26–42.

- Милев, Г. (1924). *Полицейска критика*. Пламък. 1924/7–8
- Милев, Г. (1914). *Модерната поезия*. Звено 1914/4–5
- Милев, Г. (1919). *Изложбата на южно-българските художници*. Везни. 1919/1
- Милев, Г. (1919). *Критичен преглед*. Везни, 1919/1
- Милев, Г. (1919). *Фрагментът*. Везни, 1919/4
- Милев, Г. (1920). *Върху Дванадесетте*. Везни. 1920/2
- Милев, Г. (1920). *Небето*. Везни. 1920/10
- Милев, Г. (1921). *Възвание към българския писател*. Везни, 1921/4
- Милев, Г. (1921). *Експресионистична изложба*. Везни. 1921/10
- Милев, Г. (1922) *Трагедията Манастир на Вехарен*. Везни, 1922/16
- Милев, Г. (1923). *Аксиоми и противоречия*. Артист. 1923/1
- Милев, Г. (1923). *Алманах Везни*. София, Везни
- Милев, Г. (1924). *Държава и църква*. Пламък. 1924/7–8
- Милев, Г. (1924). *За културата в Съветска Русия*. Пламък. 1924/3
- Милев, Г. (1924). *И свят во тме светитя*. Пламък (1924/1)
- Милев, Г. (1924). *Левичарството фраза ли е?* Пламък. 1924/ 9-10
- Милев, Г. (1925). *Ленинизъм*. Пламък (1925/11)
- Милев, Г. (2006) *Всяко изкуство е експресионизъм*. Том 2. София, Захарий Стоянов
- Милев, Г. (2006) *Слънчогледите погледнаха слънцето*. Том 1. София, Захарий Стоянов
- Милев, Г. (2006) *Там, дето е народът*. Том 3. София, Захарий Стоянов
- Милев, Г. (2006). *Жестокият пръстен*. Поезия. Публицистика. София, Дамян Яков
- Милев, Г. (2006). *Иконите спят*. Поезия. Публицистика. София, Дамян Яков
- Милев, Г. (2007). *Писма и документи*. Том 5. София, Захарий Стоянов

- Мицић, Љ. (1922). *Стотину вам богова. Зенитистичка барбарогеника у 30 чинова*. Београд, Зенит
- Мицић, Љ. (1925). *Аероплан без мотора. Антиевропска поема*. Београд, Зенит
- Мицић, Љ. (1925). *Гео Милев*. Зенит. 1925/36
- Мицић, Љ. (1925). Рубрика *Макроскоп*. Зенит. 1924/35
- Мицић, Љ. (1926). *Зенитизам кроз призму марксизма*. Зенит. 1926/43
- Мицић, Љ. (1926). *Манифест варварима духа и мисли на свим континентима*. Зенит. 1926/38
- Мицич, Л. (1924). *Луначарски и пролеткулта*. Пламък. 1924/7–8
- Неделчев, М., Трајкова, Е., Иванова-Гиригинова, М. (2018). *Български поетически авангард*. Софија, Институт за литература Българска академия на науките, Боян Пенев
- Папазов, Ж. (1924). *Стремежите на новото изкуство*. Златорог. 1924/5, 6–7.
- Папазов, Ж. (1938). *Париж. Творчество и съдба на велики художници*. Софија. Завети.
- Пенчев, Б. (2012). *Българският модернизъм: моделирането на Аз-а*. Софија, Проектория
- Русева, В. (1995). *Манифести на българският авангардизъм*. Велико Търново. Литературни кръгове и издания.
- Саболчи, М. (1997). *Књижевна и уметничка авангарда као интернационални феномен*. Авангарда. Свеске за теорију и историју књижевно-уметничког радикализма 3-10.
- Савеска, О (2022). *Списание „Кресчендо“: едно късче от пъзела на европейската авангардна култура*, Български език и литература, Софија, 2022/2, 163–169.
- Савеска, О. (2016). *Жорж Папазов – Портрет на безкомпромисния художник авангардист*, България в XXI век: между традицията и иновациите. Исторически линии и актуални проблеми, Национално издателство за образование и наука „Аз-буки“, Софија, 147–156
- Савеска, О. (2017). *Увод у бугарску авангарду – Манифести Кирила Кръстева*, 5th Conference for Young Slavists in Budapest, Будимпешта, 2017, 119–122,
- Савеска, О. (2018). *Същността на киното според Кирил Кръстев – „Опит за естетика на киното“ в контекста на европейския филмов авангард*, България в Европейския съюз: традиции и перспективи, Национално издателство за образование и наука „Аз-буки“, Софија, 152–159.

Савеска, О. (2019). *Манифест на Дружество за борба против поетите – последна – ,дадаистична замашка‘ на ямболските авангардисти*, Език и литература, София, 2019/1–2, 144–151.

Савеска, О. (2021). *Зенитизам у Бугарској – Бугарска у Зениту. О бугарској авангарди и уметницима који су учествовали на Првој Зенитовој међународној изложби нове уметности*, Сто година часописа Зенит 1921–1926–2021, Београд, Галерија Рима, Институт за књижевност и уметност, 367–385.

Савеска, О. (2021). *Стихосбирката ,Истерици веери‘ и предговорът на Теодор Чакърмов*, Български език и литература, София, 2021/4, 392–403.

Савески, З. (2006). *Авангарда, алтернатива, филм*. Београд. Дом културе Студентски град.

Сарандев, И. (2001). *Български литературен авангард*. Пловдив. Наука и изкуство.

Скитник, С. (1995). *Тайната на примитива*. Манифести на българския авангардизъм. Велико Търново. Литературни кръгове и издания, 33–39.

Спасова, К. (2011). *Кирил Кръстев – манифест и школа* Критическото наследство на българския модернизъм (Как го четем сега). София, Боян Пенев, 215–221.

Станчева, Р. (2004). *Жорж Папазов и Тристан Цара – едно приятелство и две писма, без да броим стихотворението*. // Проблеми на изкуството 2004, № XXXVII, 4, 16–20.

Станчева, Р. (2013). *Памет за родното в сюрреалистичните картини от Жорж Папазов*. Езици на паметта в литературния текст, 2013, 207–217.

Станчева, Р. (2013). *Художникът Жорж Папазов като писател*. София. Колибри

Суботич, И. (1986). *Сътрудничеството на списание 'Зенит' с българските художници*. Изкуство 1986/3, 7–14.

Сугарев, Е. (1988). *Българският експресионизъм*. София. Народна просвета

Сугарев, Едвин (2012). *Неблагодарностите на Кирил Кръстев*. Критическото наследство на българския модернизъм (Как го четем сега). София, БАН Институт за литература, Боян Пенев, 207–214.

Флакер, А. (1976). *Стилске формације*. Загреб. Либер.

Фурнаджиева, Е. (2005). *Гео Милев (1895–1925). Летопис на неговия живот и творчество*. Пловдив, Макрос

Чакърмов, Т. (1919). *Подмоли*. Ямбол, Просвета



Шевченко, А. (2003). *Неопримитивизам. Његова теорија. Његове могућности. Његова достигнућа*. Документа за разумевање руске авангарде. Београд, Геопоетика, 67–76.

Эренбург, И. (1990). *Люди, годы, жизнь. Воспоминания*. кн. 3, гл. 25. Москва, Советский писатель, 516–520.

Эренбург, И. (1922). *А все-таки она вертится!* Москва, Берлин, Геликонъ

Янакиев, М. (1960). *Българско стихознание*. София, Наука и изкуство

Янев, В. (2002). *Кратки бележки върху българския литературен авангардизъм: С особен поглед към експресионизма*. Пловдив. Макрос.

Янев, В. (2009). *Въвеждане на безпределното*. София. Гео Милев.

Balaž, V. (1978). *Filmska kultura. Teorija filma*. Beograd, Nolit, 84–93.

Ball, H., Appollinaire, G. (1916). *Cabaret Voltaire : eine Sammlung künstlerischer und literarischer Beiträge*. Zurich, Meierei

Bodler, Š. (1964). *Cveće zla*. Beograd, Izdavačko preduzeće Rad

Breson, R. (1968). *Pitanje Robera Bresona (Žan-Lik Godar i Mišel Delae)*. Filmske sveske, 1968/4

Brott, S. (2013). *Architecture and Revolution: Le Corbuiser and the Fascist Revolution*. Thresholds 2013/41, 146–157.

Cohen, J. L. (2007). *Introduction to Toward an Architecture*. Los Angeles, Getty Research Institute

*Crescendo* (1922). 1922/2

*Crescendo* (1922). 1922/3–4

Crespelle, J. P. (1962) *Montparnasse Vivant*. Paris, Librairie Hachette

*Der Sturm*. (1914). 1914/15–16

*Der Sturm*. (1914). 1914/6

*Der Sturm*. (1920). 1920/1

*Der Sturm*. (1921). 1921/10

*Der Sturm*. (1922). 1922/12

- Diehl, G. (1995). *Georges Papazoff*. Paris, Cercle d'art
- Dilak, Ž. (1978). Estetička merila, prepreke, integralna kinegrafija. *Teorija filma*. Beograd, Nolit, 292–298.
- Dupouy, A. (2014). *Pascin*. New York. Parkstone Press
- Freud, S., Breuer, J. (1953). *Studies on Hysteria*. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. London, The Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis
- Genette, G. (1955). *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. Cambridge, Cambridge University Press
- Georges, W. (1927). *Preface*. Catalogue. Paris, Galerie Vavin-Razpail
- Golubović, V., Subotić, I. (1983). *Zenit i avangarda 20-ih godina. Katalog izložbe*. Beograd, Narodni muzej i Institut za književnost i umetnost
- Huelsenbeck, R. (1920). *Dadaistisches Manifest*. Dada Almanach. Berlin, Erich Reiss, 36–41.
- Jameson, F. (1990). *Modernism and Imperialism. Nationalism, Colonialism, and Literature*. Minneapolis, London, University of Minnesota Press, 43–68.
- Jones, M. (1977). *The Cult of August Stramm in Der Sturm*. Seminar: A Journal of Germanic Studies, 1977/4
- Kanudo, R. (1987). *Teorija sedam umetnosti*. *Teorija filma*. Beograd, Nolit, 51–52.
- Kaufmann, W. (1989). *Editor's Introduction. On the Genealogy of Morals. Ecce Homo*. New York, Vintage Books
- L'Esprit nouveau*. 1920/1
- L'Esprit nouveau*. 1920/4
- Levi, P. (2013). *Kino drugim sredstvima*. Beograd, Filmski centar Srbije
- Leže, F. (1978). *Povodom filma*. *Teorija filma*. Beograd, Nolit, 288–291.
- Malić, Z. (1975). *Povijest svjetske književnosti 7*. Zagreb, Mladost–Liber, 178–233.
- Marinetti, F. T. (1978). *Futuristički film*. *Teorija filma*. Beograd, Nolit, 267–271.
- Marinetti, F. T. (1919). *Les mots en liberté futuristes*. Milano, Edizioni futuriste di Poesia
- Marinetti, F. T. (2006). *Critical Writings*. New York, Farrar, Straus and Giroux

- Marinetti, F. T. (2020). *Zang Tumb Tumb*. Edizione digitale, Piero Vianelli
- McBride, P. (2007). *The Game of Meaning: Collage, Montage, and Parody in Kurt Schwitters' Merz*. *Modernism/Modernity*, 2007/2, 249–272.
- Micić, Lj., Goll, I., Tokin, B. (1921). *Manifest zenitizma*. Zagreb, Biblioteka Zenit
- Nado, M. (1980). *Istorija nadrealizma*. Beograd, BIGZ
- Nakov, A. (1973). *Papazoff: Franc tireur du surréalisme*. Bruxelles, La Connaissance
- New York Times. *Is It Time Gauguin Got Canceled?*  
<<https://www.nytimes.com/2019/11/18/arts/design/gauguin-national-gallery-london.html>>
- Niče, F. (2003). *Tako je govorio Zaratustra*. Beograd, Dereta
- Nietzsche, F. (1954). *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn*. London, Penguin Books
- Nietzsche, F. (1968). *From On Truth and Lie in an Extra-Moral Sense*. The Portable Nietzsche, Penguin Books, 42–46.
- Nietzsche, F. (1989). *On the Genealogy of Morals. Ecce Homo*. New York, Vintage Books
- Nietzsche, F. (2004). *Ecce Homo. Der Antichrist*. New York, Algora Publishing
- Papazoff, G. (1932). *Pascin!... Pascin!... C'est moi!...* Paris, Kélilevitch
- Papazoff, G. (1960). *Derain, mon copain*. Paris, Valmont
- Papazoff, G. (1966). *Lettres à Derain*. Paris, Nouvelles Editions Debresse
- Poe, E. A. (1908). *Tales of Mystery and Imagination*. London: J. M. Dent and Sons, Ltd.
- Rihter, H. (1978). Rđavo uvežbana duša. Teorija filma. Beograd, Nolit, 281–285.
- Russel, B. (2004). *History of Western Philosophy*. London, Routledge Classics
- Saupault, P. (1975). *Papazoff: le domaine unique de la diversité et de la surprise*. Paris, Galerie de Seine
- Schwitters, K. (1919). *Anna Blume. Dichtungen*. Hannover, Paul Steegemann Verlag
- Subotić, I. (1995). *Likovni krog revije „Zenit“ (1921–1926)*. Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete

Sweeney, C. (2004). *From Fetish to Subject. Race, Modernism, and Primitivism 1919–1935*. London, Praeger

Vajda, G, M. (1973). *Outline of the Philosophic Backgrounds of Expressionism*. Expressionism as an International Literary Phenomenon. Amsterdam, Philadelphia, John Benjamin's Publishing Company

Vorkapić, S. (1998). *O pravom filmu*. Beograd, Fakultet dramskih umetnosti

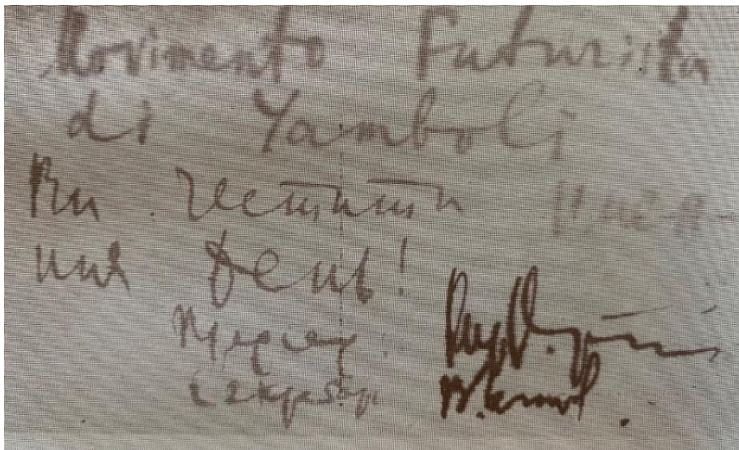
Weisstein (1973). *Preface*. Expressionism as an International Literary Phenomenon. Amsterdam, Philadelphia, John Benjamin's Publishing Company

Zečević, B. (2013). *Srpska avangarda i film 1920–1932*. Beograd, Udruženje filmskih umetnika Srbije

## Прилози

### Прилог 1

Јамболски круг на двама верзијама честитке за Геа Милева и посвета на полеђини





Прилог 2

Насловна страна часописа *Crescendo*





Прилог 3

Карикатура *Цар ослободител* Александра Добринова; К. Крстев са проф. В. Захаријевим









## Прилог 5

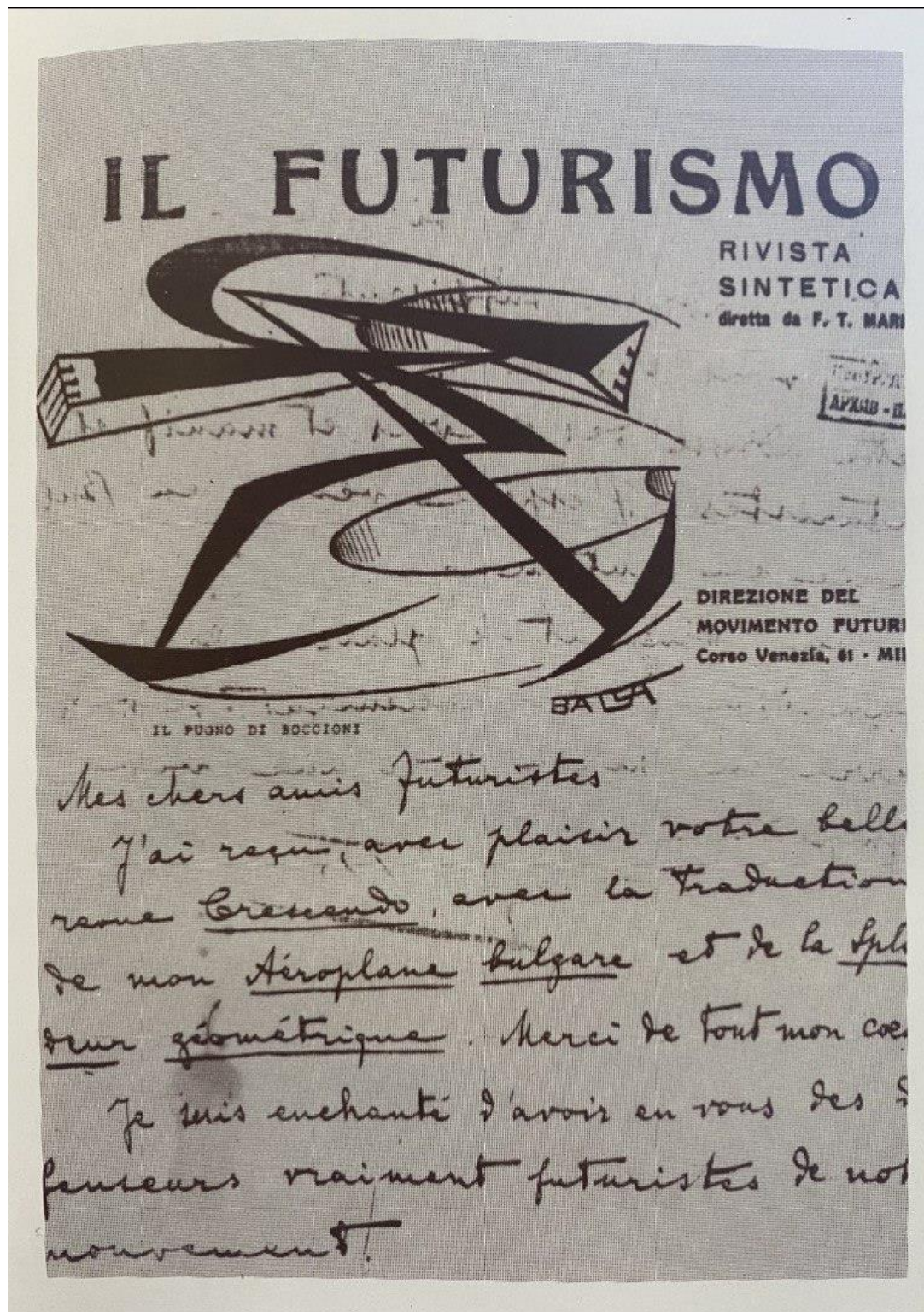
Слике бугарске интелектуалне елите са Ф. Т. Маринетијем; К. Крстев у последњем реду у горњем десном углу, 19. јануар 1932.





Прилог 6

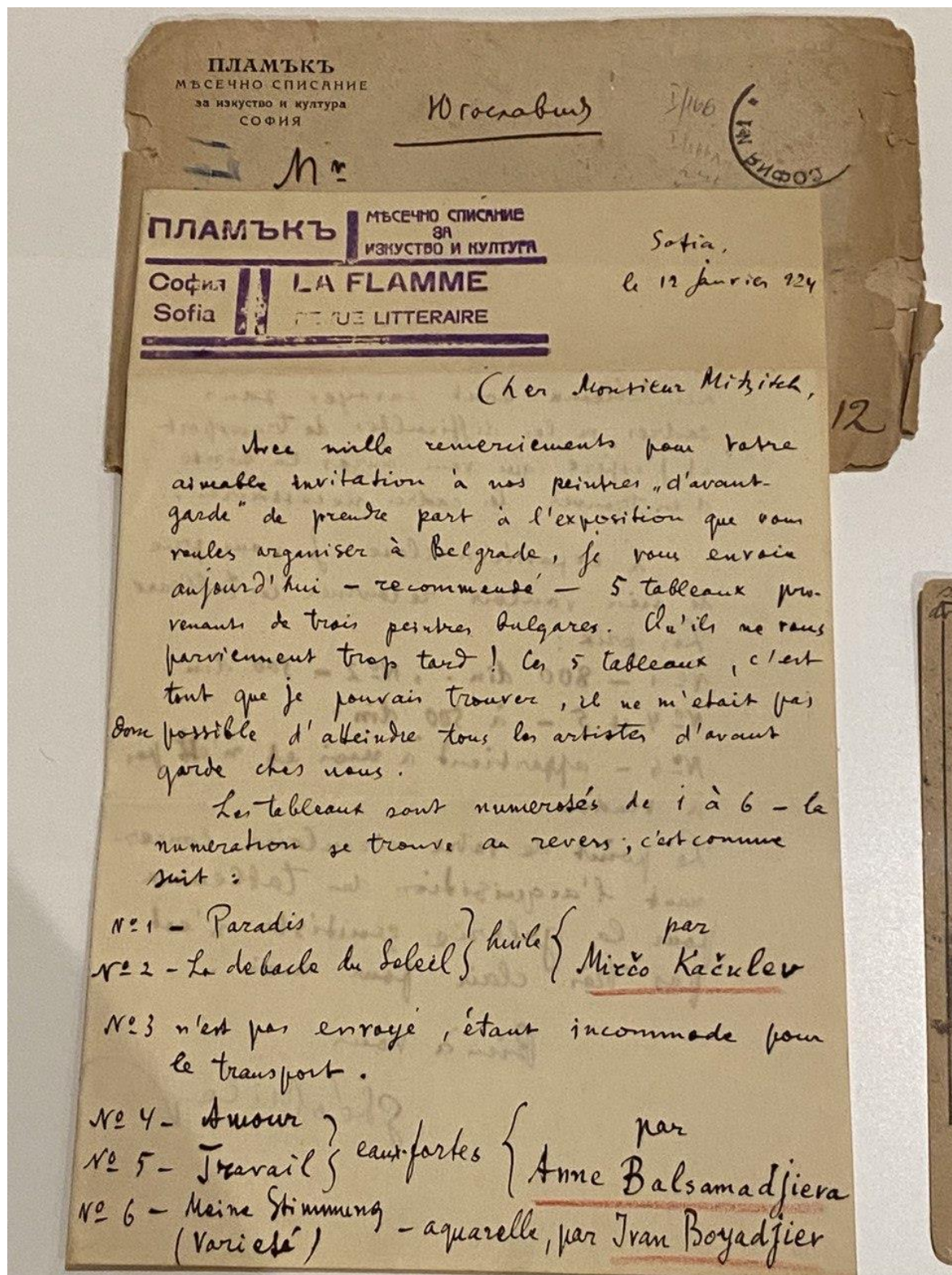
Писмо на бланко страници часописа *IL FUTURISMO*, које је Јамболски круг добио од Ф. Т. Маринетија





Прилог 7

Писмо на бланко страници часописа *Пламък*, које је Гео Милев послао Љубомиру Мицићу



## Биографија аутора

Олга Савеска је рођена 24. октобра 1988. године у Београду. Похађала је Филолошку гимназију, смер Живи језици – енглески језик.

Основне академске студије завршила је 2011. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду, на студијском програму Бугарски језик и књижевност.

На магистарским студијама Књижевност, филм и визуелна култура на Факултету за словенске филологије Универзитета у Софији одбранила је тезу „Тишина и одсуство дијалога у савременом ауторском филму“ са одличном оценом, чиме је стекла стручно звање Магистар бугарске филологије – књижевност, филм и визуелна култура, 2012. године.

Докторске академске студије Филолошког факултета Универзитета у Београду уписала је 2014/2015. године. Тема докторске дисертације „Јамболски круг у контексту европске авангарде“ одобрена је 25.9.2019. године. Дисертација је написана под менторством проф. др Корнелије Ичин.

Олга Савеска је од 2013. године запослена на Филолошком факултету Универзитета у Београду као лектор, а од 2019. године као асистент за бугарски језик и књижевност.

Објавила више научних радова из области бугарске књижевности и уметности и представљала је Универзитет у Београду на бројним међународним конференцијама.

Олга Савеска је учествовала у међународним културно-уметничким и филолошким пројектима као што су сарадња са Универзитетом у Софији на Педесетом летњем семинару за бугарски језик и културу, где је радила као сарадник, организатор и преводилац, и учешће у пројекту „Докторандски филолошки центар – Подршка развоју докторанада, постдокторанада, специјализанта и младих научника“ на Филолошком факултету Југозападног универзитета „Неофит Рилски“ у Бугарској.

Олга Савеска познаје неколико светских језика (енглески, руски, француски, шпански). Бави се свим видовима превођења.

Прилог 1.

## Изјава о ауторству

Име и презиме аутора: Олга Савеска

Број досијеа: 14034/д

## Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

„Јамболски круг у контексту европске авангарде“

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација ни у целини ни у деловима није била предложена за стицање дипломе студијских програма других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

У Београду, 29.12.2022.

Потпис аутора

Олга Савеска

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада**

Име и презиме аутора: Олга Савеска

Број досијеа: 14034/д

Студијски програм: Језик, књижевност, култура

Наслов рада: „Јамболски круг у контексту европске авангарде“

Ментор: проф. др Корнелија Ичин

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

**Потпис аутора**

У Београду, 29.12.2022

Олга Савеска



Прилог 3.

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„Јамболски круг у контексту европске авангарде“

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду, и доступну у отвореном приступу, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла:

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.

Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, 29.12.2022.

Олија Савица

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.