

Един млад, 29-годишен аспирант, ориенталист – Александър Холодович, който през 1960-70-те години става най-големият авторитет в СССР по културната история на Корея, пише една статия в сборник, скучно озаглавен „В борба за марксизъм“ (1930). Статията е насочена срещу формалнопоетическата школа на формалистите. Там той се обръща към формалистите – как вие смеете да казвате, че предлагате литературна теория (теорията в края на краищата трябва да има универсална претенция), след като всички ваши примери са само от европейските и американската литература? Вие знаете ли, че това, което се разбира под литературност в Далечния изток, в Китай, е съвършено различно? Вие давате ли си сметка, че в историята на китайската литература писателите почти в цялото ѝ протежение до 20. век никога не са били съдени за това, че не са оригинални, че не са новатори, че инвенцията и творческото изобретение никога не са имали тази тежест, която им се приписва на Запад? Култът към въображението никога не е имал тази важност, която му се е придавала в европейските литератури. Това е само едно от възраженията. Казвам всичко това, защото мисленето на Холодович за литературата не е европоцентрично. Очевидно тук снабдяваме с ресурси едно според мен много по-съществено възражение към руския формализъм като теория, на което е много по-трудно да се отговори, в сравнение с възраженията, идващи от марксизма. Вторият момент ни пренася в края на 60-те години на 20. век в СССР и е свързан с теорията на Конрад за многократния Ренесанс, който се появява в различни точки на света. Дмитрий Лихачов, известен на всички като най-голямото име по това време сред руските медиевисти, е близък приятел на Конрад. Когато излизат статиите на Конрад, събрани в една книга, която се казва „Запад и Изток“ (1966), Лихачов, разбира се, прочита тази книга и отпогаба насетне той започва трескаво да търси това, което нарича в много от своите работи „предренесансови“ елементи в руската литература. Тук обаче има един подтекст, който е свързан с тази стара травма на руската култура и руското литературознание, а именно че Русия няма свой Ренесанс в този вид, в който той ни е известен от западноевропейския културен опит. Поради тази причина руската философия често си измисля разни Ренесанси – втори, трети, четвърти, като те имат най-различни претенции. Лихачов иска да покаже, че след като Конрад е дал легитимност на Ренесанса не само в Европа и не само в Западна Европа, търсенето му в Русия не е безсмислено. Руската средновековна литература също може да се тълкува като литература, която стига до някакви предренесансови явления. Критиците на Лихачов му задават въпроса – какви са тези предренесансови явления, които никога не се материализират, които никога не водят до Ренесанс; къде е тази ренесансова литература, за чиито предренесансови явления пишете вие? За нас не е важно вярно или погрешно е това тълкуване – за нас е важно да разберем неговата логика, да разберем методологическия инструментариум и ресурс, който тя черпи от тази идея, че Ренесансът не може да бъде привързан само към културата на Западна Европа. Последният момент е свързан с работите на една специалистка по английски романтизъм – Ирина Неупокоева, която много дълго време е била забравена, но сега една-две нейни работи бяха преведени на английски в една антология от текстове за световната литература. Тук отново имаме предистория, състояща се в това, че за около 35 години след средата на 30-те години в СССР разговори за Романтизма в литературата практически няма. Те стават постепенно нежелани и се възобновяват едва в края на 60-те и началото на 70-те години. Причините за това ни отвеждат до Първия конгрес на съветските писатели през 1934 г., на който Горки търпи поражение. Горки отговаря на въпроса какъв трябва да бъде творческият метод на съветската литература, като казва, че равнопоставени като методи трябва да бъдат социалистическият реализъм и революционният романтизъм. В резолюцията на конгреса се оказва, че няма да са равнопоставени, че методът е само един и той е методът на социалистическия реализъм, а Романтизмът е детронирани само до начин на изразяване, допустима стилистика, но не и до метод на концепиране на действителността в литературата. Отпогава датира това неприемане на Романтизма в официалното съветско литературознание, което вижда в него синоним



рис. Александър Байтошев

започва да се завръща като позволен предмет в литературознанието. Това завръщане става възможно чрез легитимиране, което идва не от историците на руската литература, а от хора, занимаващи се с неруска литература, но чели „Комунистическия манифест“ на Маркс и Енгелс.

През 1971 г. Неупокоева издава книга за историята на революционната поема като жанр. Това е едно много компетентно филологическо изследване, с познаване на английска, руска, полска, чешка, дори унгарска литература. Неупокоева там цитира пасаж от „Манифеста“ на Маркс и Енгелс, където те казват, че сриването на националните граници е неизбежно, излизането на литературите от тяхната национална капсулация също е неизбежно и ние всички ще присъстваме на появата на световната литература, което е тясно преплетено с делокализацията на икономиката, което те разпознават през 1848 г. Неупокоева пита: кога е писано всичко това, писано е в средата на 40-те години? Какво е литературното „време“ в Европа през средата на 40-те години? На много места, включително в Централна и Източна Европа, това е времето на Романтизма. Следователно, казва Неупокоева, Маркс и Енгелс ни говорят за този благотворен процес на разкъсването на националните прегради като процес, който се материализира в набиращата сила литература на Романтизма. Можем ли тогава да си позволим да пхнем Романтизма под масата, да го забравим и да го осъдим забвению? Така виждаме как тези разговори за Романтизма в руската литература, които след това започват да набират скорост и да се преживяват като нещо напълно легитимно и смислено, започват с това разкрепостяване на догмата, която съществува повече от 30 години, възприемаща Романтизма като нежелано явление – и цялата тази промяна става възможна чрез ресурсите на дискурса за „световна литература“.

С други думи, поуката от баснята е, че това, което става в интелектуалното поле, което размишлява за световната литература, е всъщност тясно свързано с начина, по който се мислят литературната теория и историите на националните литератури. Дискурсът за световната литература съвсем не е надреден, той съвсем не е дискурс, който съществува над и отвъд тъй наречените национални литератури.

Стенограма:
Катерина Кокинова
Катерина Клинкова
Десислава Узунова

От екзистенциалната човешка пролет до екзистенциалната човешка есен

Интервю с Людмила
Балабанова и представяне на
„Роса върху бурените“

Който познава поетесата и нейните предишни стихосбирки, ще си каже: „Людмила, вярна на себе си“ – отново на ход е нейното специфично „хайку“ гледане и обръщане/превъртане на житейското в природно и обратно; отново реализира поетичния си проект с познатите съмишленици: Ирина Каракехайлова, която илюстрира вече шеста нейна стихосбирка, и все повече илюстрациите ѝ наподобяват иконична хайку поезия; Яна Левиева, неведнъж художествен оформител на книгите ѝ, която отново предлага възможно най-концептуалния дизайн, особено при композирането на текста и илюстрациите; проф. Дейвид Ланю, президент на Американската хайку асоциация, с когото Людмила работи не от вчера, считан за най-добър познавач на Исса, автор на предговора към „Роса върху бурените“ и съпреводач на текстовете на английски; дори и моя милост клони към съмишлениците, след като се решавам за втори път да представя нейна стихосбирка. Нека не изключваме и публиката на авторката – вероятно най-приближената до т.нар. „вътрешен адресат“ на тази поезия. Резултатите от сработването на четиримата, посочени в издателското каре, можем фигуративно да наречем „добавена поетическа стойност“. Нея също не ще пропуснем, ведно със самостойността на стиховете. Това е третата книга с хайку на Людмила Балабанова след „Песен на шурец“ (2002) и „Прашинки в слънчевия лъч“ (2007). Можем да напомним и дисертацията ѝ върху кратките поетически форми, излязла като монография през 2014, включените не едно и две нейни хайку на английски език в чужди антологии. Колкото и да ме привлича литературноисторическата рефлексия, ще избегна съзнателно подхода „китайски храм“ (градирано преминаване от постройка към постройка, за да се стигне до последната, най-внушителната), т.е. няма да преминавам от стихосбирка в стихосбирка, за да очертая определено „развитие“ на поетесата в последната ѝ книга – този подход ще оставя за някое „избрано“ или „събрано“ издание, и то само за да докажа, че „развитие“ в една поезия на откровението и съзвучието няма. Формално погледнато, на фона на „аз-тя-ние“ поезията от предишната стихосбирка на Людмила „Град без море“ тази отново се оттегля от азостта и се завръща към толкова присъщото ѝ хайку изразяване. В представянето на онази стихосбирка се опитах да подчертая, че хайку не може да не влезе в нейния „екслибрис“, независимо какво друго пише – желанието ѝ да проектира Аза върху незаовъсещности и да увлича в съзвучие остава водещо при нея. Творенето на хайку бележи най-дълбокото ѝ поетическо дишане, ако мога да се изразя така. Към текстовете и на „Роса върху бурените“ поетесата е проявила висока селективност (от многото, написани след 2007 г., тя е избрала едва 39). Точно както подobaва на хайку поезията, стиховете са почти равностойни на разгърнати метафорични заглавия, които поставят вътрешночовешкото, културното и природното в отношение на съответствие, без да е ясно откъде точно се тръгва: от търсене на образ за дадено вътрешно усещане, чувство, наблюдение или появата на образа извиква поетическия асоциативен скок. Всъщност нека се възползваме от присъствието на поетесата и да чуем нейното мнение...

Л. Б.: Хайку е поезия на отношението. Няма значение коя от двете страни на съпоставянето възниква първа. Обикновено визуалният образ е в началото като непосредствено възприятие, но напълно възможен е и обратният подход. Важното е отношението да говори само по себе си, създавайки глобална метафора без видимото участие на автора дори и чрез най-бегъл опит за интерпретация.

На читателя се остава възможността да стои колкото иска в широкото пространство, което му предлагат кратките стихове (напомнящо японските, докрай изчистени, интериори): може да ги препрочита (препоръчително), може да пробва да обърне синтаксиса им, разменяйки местата на двете обособени части (напр. защо да не обърне следното хайку: „спомени... / семе

на цвете / между страниците на книга“ и да размисли върху: „се ме на цвете / между страниците на книга / спомени...“). Похватът на асоциативните скокове (т.нар. „кире“) понякога поставя пред читателя пропаст, която не се прескача просто с умствено „засилване“ (напр.: „хоспис... / защо луната крие / другото си лице?“ или: „навлизаме в тунел / по радиото / химна на моряците“, или: „неговите думи... / неочаквана светлина / под крила на нощна пеперуда“). Метафорите могат да бъдат и мостове, по които се предават философски и емоционални настроения (напр. „носталгичната“ „синестезийна“ метафора в: „януарски следобед / мелодията / от един черно-бял филм“; „превозната“ в: „първите жълти листа / преструвам се че харесвам / празника“); „ироничната“ в: „нова любов... / на мястото на цветарския магазин / аптека“); „двусмислената“ в: „сухи листа / навети в излите на бор: / тяхната среща“; „забиващата се до кръв“ в: „червеното на тази роза / гори в бодлите ѝ“; „пластичната“ в: „странен червен облак / отливката на нечия душа“). Според поетесата 39-те хайку се четат точно за 7 мин. Ала пак да подчертаем, пространството, което създават е такова, че не ще бъде по силите ни да го пребродим сега, при това заедно, а още по-малко да го заселим със себе си. Всичко, което четем, е само акростихът на този вид поезия.

Всеки ще се съгласи, че Людмила Владее лапидарното поетическо слово, но това не значи, че тя самата не обича да разказва (точно обратното). В тази си книга тя е постигнала по особен начин „разказа“ – свързвайки тези 39 фрагмента в един „разказ“ със свое начало и свой безкрай. Тук ще цитирам какво ми написа тя по този въпрос в едно писмо: „Има такова понятие хаiku sequence, поредица от 5-6 свързани хаiku. Исках цялата книга да бъде хаiku sequence – без буксуване върху една тема и без празнини. Затова доста хаiku останаха невключени, а се наложи да напиша нови, които тук излизат за първи път“.

Разказът на „Роса върху бурените“ се завърта в кръга от екзистенциалната човешка пролет до екзистенциалната човешка есен. В него се открояват двете базисни категории за изразяване на човешкото и на любовта като негова сублимация – „грях“ и „прошка“, като акцентът е върху прошката. Ето го и ключовия текст на авторката: „прошка: / дървото до прозорца / цъфна пак“. В последното стихотворение можем да провидим същия означаващ „знаменател“: „безсънна нощ роса върху бурените“. Превръщането на тази именно метафора в програмна (повторението ѝ в заглавието на стихосбирката) затваря не само композиционно книгата в един хаiku кръг, но и категорично извежда прошката в свръхемблема на човешкото.

За нас е интересно какво би ни казала Людмила за организационния фокус на новата си хаiku сбирка. А. Б.: За мен подреждането на стихотворенията в една книга е от изключително значение не само заради посланието на целия текст, но и заради интерпретацията на всяко отделно стихотворение в контекста на заобикалящите го текстове и мястото му в разгръщането на обобщената метафора на книгата. Да вземем за пример следното хаiku: „спокоен следобед / моят втук убива / съживява / десет глинени войници“. Ако поставя това хаiku след „първи слънчев лъч / върху каменния войник / мирна утрин“, безспорно ще наблегна на детската игра като проекция на истинската война, предизвикваща умилението с невинността си (но и напомняща, че истинските жертви не могат да бъдат съживени и че всяка война е игра на сили, за която човешкият живот няма значение). Същото хаiku, поставено след „първите жълти листа / преструвам се / че харесвам празника“, поставя ударение върху друга интерпретация, която най-общо може да се обобщи като осъзнаване на безсмислието на житейските битки, които сме водили, и горчивината, че за разлика от детето, репетиращо своите бъдещи битки, не притежаваме магичната способност да съживим онова, което сме убили. Подчертаването на една интерпретация, естествено, не изключва другите. Не искам да кажа, че такъв подход е задължителен за всеки автор, но той отваря още едно обширно пространство за „играта на знака“, а при хаiku тази „игра“ достига висока степен на изтънчена артистичност. Какъв точно е организационният фокус на тази книга е въпрос, отговорите на който оставям на читателите, още повече че ти вече подказа част от тях.

Трудно ми е да посоча друга хаiku поезия, която, от една страна, умее да разтваря човешките преживявания в универсума, а от друга, запазва тяхната достъпност. По тази специфична линия на „заземеност“ „Роса върху бурените“ напомня цикъла „Тя“ от „Град без море“, но в същото време звучи по-универсално. Контурите тук са разпнати до самия митологичен максимум: започва с времето на Адам и Ева и грехопадението („ябълка / хилядолетия след Адам и Ева“ – първото хаiku) и завършва не с Апокалипсиса, а с прошката (т.е. ако за Людмила „завръзката“ в човешкия живот е грехопадението, то „развързката“ е прошката). За разлика от цикъла „Тя“ в „Град без море“ тук няма ясно изразено субективизирано присъствие (знае се, че субектът в хаiku по-скоро се разтваря, раз-персонализира). Тогава идва нов въпрос към Людмила: По-лесно ли се

разтваря в естеството гласът на „тя“ от гласа на „той“?

А. Б.: Един трансцендентен поглед не принадлежи нито на „нея“, нито на „него“. На едно геофилософско ниво обаче можем да отбележим, че Западът се характеризира с рационален светоглед, докато Изтокът има до голяма степен интуитивен подход към разбирането за света. От друга страна, от гледна точка на пола е добре известно, че на мъжа се приписва интелектуалното отношение, а на жената предимно интуитивното. От тази гледна точка изглежда гласът на „тя“ е по-близо до далекоизточните нагласи и по-разтворим в естеството.

Опитът на Людмила Балабанова да направи хаiku разказ довежда до неминуемо надграждане на смисъла: чрез образните съответствия, които улавя в отделните фрагменти, тя се стреми да изгради една житейско-философска хаiku книга.

Нека поставим и въпроса какво надграждат илюстрациите в стихосбирката и дали са само другезичен дублаж преводите на английски. Всяко хаiku е илюстрирано с по две рисунки, между които понякога има едва забележима разлика – едно деликатно приплъзване на гледната точка или на детайла, каквото приплъзване забелязваме понякога и между вариантите на двата езика. Освен това рисунките в тяхната самостоятелност и създаване на отделни, допълнителни асоциации се намесват доста активно и в самото хаiku. Да вземем за пример следния текст: „утринен хлад / на пустия плаж сърце / от камъни“. Той въздейства точно обратно на студенината на метафората „каменно сърце“ (в хладината и самотата на плажа се появява знак за любов). Рисунките не превеждат буквално този любовен жест: виждаме на плажа една чанта със сърца по нея. Ала само чрез промяната на сянката в двете илюстрации, при което във втората същата чанта на сърца се оказва вече осветена в единия си ъгъл, картината не само се затопля, но и се динамизира. Или илюстрациите към „очакване... / пясъчни замъци / под проливния дъжд“ предлагат своя проекция на „топящото“ се очакване: виждаме маса с подредени прибори и чинии, празни; и при промяната на ъгъла на същата рисунка във втората илюстрация – също толкова празни (подобни илюстрации наричам добавено иконично хаiku). Отношението между следното хаiku: „старо гробище / високи кипариси / пробиват небето“ и илюстрациите към него с венецианския пейзаж с „пробиващите“ водата сгради може да се приеме като истинска илюстрация на техниката „кире“, но между вербален и иконичен (изобразителен) текст. Преводите на английски също встъпват в интересни взаимоотношения с оригинала. Различната етимология на думи, които означават едно и също, действа като приплъзване на смисъла. Например „kokicheta“ и „snowdrops“ в:

kokicheta pod ledeni visuluki... / I just called to say / I love you snowdrops under icicles... / I just called to say / I love you

Лесно можем да се досетим защо английският текст предлага по-богатия образ. Или „светулки“ и „fireflies“ в:

моята звезда / на светлинни години от мен... / светулки ту star / light years away... / fireflies

В английския текст се губи алитерацията от българския. Или промяната на смисъла при превода на глагола „поражда“ с по-адекватния на английски глагол „moves“ в:

безсънна нощ / моят дъх поражда / неговите сънища sleepless night / my breath moves / his dreams

Нека да отнесем въпроса за билингвистичните хаiku към творческата лаборатория на Людмила. Какво би споделила тя.

А. Б.: Хаiku обикновено възниква от сетивен образ. Образът няма език. На какъв език първо го описвам? Може да прозвучи парадоксално, но аз започвам от превода, тоест от езика, на който ще срещна по-големи трудности. Защото оригиналът е на езика, на който стихотворението звучи по-добре. В тази книга някои стихотворения звучат по-добре на английски, други на български, трети – еднакво на двата езика. Ако описанието на образа изисква повече текст, вероятно е на български да звучи по-тромаво, тъй като българските думи в повечето случаи са по-дълги (в хаiku има стремеж към една изчистена и изявна форма и натрупването на няколко по-дълги думи може да попречи на постигането ѝ). Също така, когато се търси по-обмен резонанс на образа, английският език, който има много богата омонимия, дава по-големи възможности. Ако изнедадата е водеща в едно хаiku, тогава по-благоприятен е българският език, който има много по-гъвкав словоред и позволява разместване на думите така, че носещата изнедада дума да заеме последния ред. Освен това умалителните имена, използвани често в славянските езици, дават допълнителни възможности за нюанси, които не могат да се постигнат на английски. В предговора си Дейвид Ланю е изразил голямо очакване към читателите на книгата: „39-те хаiku, които следват, са покана към читателите самите те да



рис. Александър Байтошев

станат откриватели: да виждат това, което поетесата вижда, да си представят което тя си представя, да чувстват което тя чувства“. Смятам, че Людмила ще „прости“ на читателя си, ако не успее съвсем да види, да си представи и да почувства каквото е заложила. Смятам, че ще „прости“ и на Едвин Сугарев, който в рецензията си за конкурса на Министерството на културата е разчел посланието ѝ по следния сугаревски алтернативен начин: „Тяхното послание е другаде; те изтръгват от битието мънички, синкопирани мигове, които могат да бъдат превърнати в опора срещу монотонното бучене на бездиханното съществуване, срещу унифицирането и опростачването на човека. Всеки от тези мигове проблясва като капка роса върху бурена – и за способните да виждат този проблясък озарява...“

„Мисля, че тази поезия е способна сама да открие читателя си, като му предлага проекции, в които той да си припомни или да прозре свои представи и свои чувства. Интересно би било да попитаме как поетесата гледа на интерпретации, които се различават от нейните намерения.“

А. Б.: Бих искала да благодаря на Едвин Сугарев за тази интерпретация, свързана с висока оценка за книгата. Мисля, че всеки автор се радва, когато интерпретациите надхвърлят неговите намерения, защото това означава, че е оставил достатъчно простор за разгръщане на таланта на читателя. Що се отнася до присъствието на книгата в съвременната българска поезия, нека предложа следното: „тихата“ поезия на Людмила Балабанова (можем да включим всичките ѝ стихосбирки) може и да не изглежда проблематизираща пряко актуални теми, но всъщност дава доста интересен, „дзен“ подстъп към днешната реалност и търсеща непреходното, свързва съвсем не недостъпна светонагласа. Освен това да си спомним: винаги идва време за обръщане към тихите поети, както се случи съвсем наскоро (имам предвид конференцията за „тихата“ поезия на департамент „Нова българистика“ на НБУ), но защо ли ехото отговаря толкова късно на гласа на „тихите“?

Сега нека заедно с поетесата да се опитаме да преминем по тънките мостове на нейните метафори...

СВЕТАНА СТОЙЧЕВА

3 юни 2016 г.