

Българска академия на науките
Институт за литература
Направление „Нова и съвременна българска литература”

Людмила Вертер Балабанова-Каракехайова

**Силата на неизговореното в поетичния текст и
максималното ѝ проявление в хайку**

Автореферат

**на дисертация за присъждане
на образователната и научна степен „доктор”**

Научен консултант:

доц. дфн. Едвин Сугарев

Рецензенти:

доц. д-р Антоанета Николова

доц. д-р Пламен Анто

София, 2012

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на заседание на секция „Нова и съвременна българска литература” в Института за литература при БАН, състояло се на 12. 07. 2012 г.

Дисертационният труд се състои от три части, послеслов и библиография. Първа и втора част включват по две глави, а трета част – три глави. Общият обем на изследването е 515 страници, от които 32 страници библиография.

Публичната защита на дисертацията ще се проведе наотчаса в залана блок 17 на БАН, София, ул. „Шипченски проход” № 52.

Материалите по защитата са на разположение на интересуващите се в стая , блок 17 на БАН, София, ул. „Шипченски проход” № 52.

Силата на неизговореното в поетичния текст и максималното ѝ проявление в хайку

Съдържание:

Част I

Въведение 4

Глава 1

Възможната и невъможна среща между „Смеещият се Буда” и „Мислителят” на Роден 4

Глава 2

Диференциране и обединяване на различните подходи към темата за неизговореното 6

Част II

Извори на минимализма – философски опори...9

Глава 1

Дзен като основа на минимализма. Корени на хайку в дзен естетиката и спорът за връзката между дзен и хайку 9

Глава 2

Западните прозрения за истинската Реалност – затваряне на кръга 18

Част III

Литературоведски аспект на неизговореното 23

Глава 1

Неизговореното от гледна точка на организацията на езиковия изказ 23

Глава 2

Световното хайку: преглед на възникналите традиции извън Япония 43

Глава 3

Проявление на неизговореното в българските кратки поетични форми 51

Послеслов 67

Приноси на дисертационния труд 69

Списък на публикации по темата 71

Забелязани цитирания 72

Част I Въведение

Глава 1

Възможната и невъзможна среща между „Смеещият се Буда” и „Мислителят” на Роден

Ключова дума за размисъл върху сравнението на Филип Капло между изображенията на Буда и „Мислителят” на Роден е „състояние”. Безбройните фигури на Буда показват крайния резултат, достигнатото просветление, носещо всепроникващо разбиране и хармония, докато „Мислителят” подчертава страданието по пътя – страданието, което е акцент, характерен за Запада и около което се върти цялото западно изкуство. Но разминаването на двете символични състояния не е просто темпорално, то изразява две много отдалечени гледни точки за живота. Адептът на източните учения също минава през изпитания, но на Изток има традиция да се подчертава позитивният момент. Подкрепящите, изпълнени с доверие в човека, източни религии и западните религии, акцентиращи върху греха и страданието – като изкупление и катарзис – се различават в много аспекти. Всяко религиозно търсене е търсене на корена на живота, стремеж за достигане до сърцевината на Реалността – съзидателния потенциал – независимо дали ще бъде наречен „Пустота” или ще бъде персонализиран като демиург. Поезията – „този най-адекватен начин за изразяване на Пустотата” (Антоанета Николова) – е една възможност за връзка между източната и западната религия, формирали светогледа на Изтока и Запада. Тя е онази територия, където до известна степен се припокриват всички религии и философии, защото само метафоричният поетичен език е в състояние да предаде истината за Реалността, която е отвъд логиката и понятийния апарат. Темата за неизговореното в текста е тясно свързана с поетичния език, който се стреми да изговори Пустотата. Преживяването на Пустотата не може да бъде изразено на езика на обичайното разсъдъчно мислене. То изисква специален език: „езика на отрицанието, явяващо се висше утвърждение, езика на недюалността, на не-думите” (Антоанета Николова), на „разреденото слово” (Даодъдзин). Най-близко до този език е езикът на поезията.

Именно това „разредено слово” е в центъра на вниманието на разглежданата тема в дисертацията.

Тъй като неизговореното достига своята кулминация в хайку жанра, той е във фокуса на изследването. Това твърдение не се обуславя само от факта, че хайку е най-кратката поетична форма в света, а е свързано със самата същност на уникалните японски стихотворения. На Тошими Хориучи принадлежат думите: „Хайку следва аксиомата: „Колкото по-малко думи, толкова по-широко значение”. Дисертационният труд не си поставя задачата да разглежда единствено хайку, доколкото духът на хайку поезията може да се открие и в поетични произведения, които не се съобразяват с всичките изисквания на жанра. Влиянието на хайку върху кратките поетични форми и въобще върху

поезията, може да бъде особено плодотворно, като се има предвид силата на неизговореното в поетичния текст.

Първа глава на въведението проследява съществуващите изследвания в областта на хайку, както в България, така и извън нея. Краткото изложение на работи цели да открие една основна тенденция при интерпретацията на хайку у нас, а именно разглеждането му единствено и само в светлината на далекоизточната естетика. Изтъква се, че всички изброени текстове разглеждат само японското класическо и неокласическо хайку, без да се засягат в дълбочина дори много от важните въпроси на превода. Подчертано е, че до този момент в България в никаква степен не е бил обект на разглеждане въпросът за емуляцията на формата на японското хайку – въпрос, който е релевантен не само към писането на хайку на български език, а и към преводите на хайку, особено от японски. Не са разглеждани възможностите, които предоставя българският език, както по отношение на формата, така и по отношение на достигане на определящите художествени критерии на жанра. Досега все още не съществува и никакво изследване върху първите опити за хайку, написани на български език от български автори.

По отношение на съществуващите чужди трудове върху хайку са изтъкнати заслугите на Уилям Астън (1841 – 1911), Дайджест Судзуки (1870 – 1966), Херълд Хендерсън (1880 – 1974), Реджиналд Блайт (1898 – 1964), Алън Уотс (1915 – 1973), Уилям Хигинсън (1938 – 2008) и др. – поети, преводачи и философи, доколкото проникването на хайку се смята тясно свързано с проникването на източната философия на Запад. Създадената от тези автори парадигма, не е загубила значението си и до днес, особено в англоезичното хайку.

Дисертационното изследване има предвид предимно съвременната хайку поезия, като акцентът е поставен върху развитието на жанра извън Япония. Терминът, който се утвърди през последните години за тази поезия, е „световно хайку”. Отделено е специално внимание на българските поетични кратки форми, включително и първите български опити в хайку поезията.

Ключова насока на изследването е разбирането, че не е задължително вдъхновенията на хайку да се търсят само и единствено в средата, в която възниква. Много от нагласите, които притежава всеки истински поет, произлизат от метафизичната му интуиция за проникване извън пределите на феноменалния свят. В този смисъл изследването не се ограничава с разглеждане на хайку единствено в светлината на далекоизточната философия и естетика. Център на усилията е едно интегрирано разглеждане на темата за неизговореното, както от гледна точка на източната философия и източните естетически принципи, така и от гледна точка на западната философска и литературоведска мисъл.

В разглежданата глава са направени редица уговорки, релевантни към стила на изложение и обектите на разглеждане, най-важната от които се отнася до интерпретацията на цитираните хайку стихотворения. Твърдението на Барт, че „хайку спира езика” може да се тълкува в посока на пресичане на пътя на вербалните интерпретации на текста. Доброто хайку често трепти между

множество интерпретации, нито една от които не изчерпва смисъла и не може да бъде единствена. Поради това в повечето случаи вместо тълкуване на хайку стихотворенията са очертани само условни територии на метафорични конотации.

В заключителните думи на главата се подчертава тенденцията темите в работата да се разглеждат от два зрителни ъгъла, като първата част представлява теоретично изследване, при което литературните текстове са използвани за илюстрация и подкрепа на дадена теза, а втората – преглед на чужди или български творби, при които се използват изводите от първата част. Изтъкнато е, че работата си поставя за цел да разгледа ролята на неизговореното при кратките поетични форми в един диалогичен дискурс между Изтока и Запада. В тази връзка тя си поставя задачата да очертае една проблематика на границата на няколко области: философия, литературознание и в частност литературна теория, критика и история. Целта е по-скоро изследване на взаимната връзка между различните подходи към темата, отколкото изчерпателно и подробно разглеждане на един подход. Като една от основните цели на дисертационния труд е формулирана задачата да се очертае картина, която поставя въпроса: доколко, независимо от различните посоки на развитие, въпреки натрупаните различия в културно-исторически аспект, източният и западният поет споделят една и съща територия – метафизичната по същност територия на поезията.

Глава 2

Диференциране и обединяване на различните подходи към темата за неизговореното

Темата за неизговореното в поетичния текст е много обширна и може да включва голям брой подходи и гледни точки. В дадената глава са разгледани два предполагаемо крайни подхода, единият от които е свързан с философията на Далечния изток (интерпретиран в *Езикът на Пустотата* на Антоанета Николова), а другият представя обобщено някои от възгледите на западните писатели. Като явление, разположено между възможните крайни възгледи е разгледан накратко и подходът на Иван Методиев към темата – една самобитна философия, която се опитва да проникне в мистерията на „случването на поезията”. При това самият автор заявява, че не използва нито източния, нито западния мисловен модел.

Тъй като в част II се търсят философските основания за възникване на минимализма, а в Част III се разгръща литературоведският аспект на неизговореното, въведението само очертава една работна дефиниция, валидна единствено за това изследване.

Доколкото е обект на разглеждане в дисертационния труд неизговореното в поетичния текст се нуждае от дефиниране, поне в някаква условна степен. Очевидна е неизчерпаемостта и разнопосочността на дадената тема, така че в тази глава се прави опит да се очертае само аспектът, върху който се съсредоточава дисертационното изследване.

Поетичното винаги е било свързвано с известна неяснота, със смътно доловими образи и идеи или, ако цитираме Ролан Барт, то е „означаващо на „неопределеното”, на „смътното”, на „неизразимото”, на „сетивното”.

Доколко тази неопределеност е плод на състоянието на автора, достигнал до ролята на проводник, чрез който Вселената изговаря поетичното, и доколко авторът обмислено създава своите смътни поетични конструкции, като оставя читателя да се взира в неясните очертания и да прави открития –това са двата зрителни ъгъла, които се разглеждат, за да се стигне до извода, че на по-голяма дълбочина не съществува противоречие между различните подходи, или ако съществува такава, то е привидно.

Докато в светлината на източната философия можем да разглеждаме поезията като свързана с центъра на чистата потенциалност, независимо дали той ще бъде наречен Пустота или ще му бъде дадено някакво друго име (от подобен ракурс разглежда хайку и Барт, подчертавайки достигането „до онази предхождаща езика област, близка до непрозрачността”), то на другия край на скалата може да се търси западният подход. В прочутото стихотворение на Верлен „Поетическо изкуство” се оглежда възгледът за поезията от последните десетилетия на IX век – времето на френския символизъм, на естетиката на съответствията на Бодлер, намерила продължение в идеите за съответствие между звукове и цветове на Рембо и във възгледите на Верлен за стиха („прелива в песента мъглява / Неясното и Точността”).

Отношението между „Неясното и Точността” е особено важно за аспекта, в който се разглежда неизговореното в дисертационния труд. Този зрителен ъгъл към темата за неизговореното намира продължение един век по-късно в разгледаната статия на Итало Калвино „Точност” от поредицата *Американски лекции. Шест предложения за новото хилядолетие*, според който именно „пределът” и „мярата”, прецизното отношение между изговорено и неизговорено, позволяват да се изяви безкраят. Оставените празни пространства могат да бъдат очертани само от изключително точно подбрани думи. Бъбривостта допуска по-небрежна употреба на езика. Колкото по-малко думи се използват, толкова по-голяма енергия носи всяка дума и толкова по-силно е напрежението между думите (както във физиката). Затова Итало Калвино разглежда неизговореното като връхна точка в майсторството на автора – един синтез между свобода и съвършенство, който най-общо характеризира и творещата Вселена.

По очертаната скала, свързваща подхода, формиран от източната философска мисъл, включващ потискане на интелекта, с цел активиране на спонтанността, и типично западният подход, който трудно се разделя с контрола над творческия процес, могат да се разположат много възгледи и мнения, но изследването се спира върху представляващите особен интерес философски фрагменти и прозрения на един български поет, който сам се определя като изразител на словото, родено между Изтока и Запада. Текстовете на Иван Методиев имат своята обща пресечна точка както с подхода на източната философия, така и с подхода на Итало Калвино, за когото „точността” има смисъл на максимално сливане между поета и естеството – това вглеждане,

вслушване, докосване до истинската Реалност, докато образът, звукът и плътността достигнат своето съвършенство. Работата на поета продължава, докато стихът „се случи”, а това става в онази точка, в която е побрано цялото време и концентрирано цялото пространство. Това е точката, в която се пресичат и всички възможни подходи за писане, или може би е по-точно да кажем, за търсене на стиха.

Възгледът на Иван Методиев за „тишината” като връзка между алтернативите, като обединяваща енергия от единия до другия полюс, изразява идеята за неизговореното като поле на чистата потенциалност, където всяко проявление е възможно.

Иван Методиев споменава, че „в стиха има работа, обмисляне, пречистване, поводи и съображения”. Но „стихът е нищо без точките на преображение, без произнесеното или произнесеното”. „Пречистването”, за което става дума, е именно търсенето на най-прецизното отношение между произнесено и произнесено. Това е отношението, което определя степента на неопределеност. При това, колкото по-голяма е неопределеността, толкова по-близо сме до безпределността, защото броят на възможните интерпретации клони към безкрайност. Тази неопределеност се обуславя както от съзнателно премълчаното от автора, така и от онова, което може да бъде предадено единствено по интуитивен път, тъй като не подлежи на вербално формулиране и не се вмести в понятийните и концептуални схеми на езика. Точната граница между съзнателно избраното да бъде неизговорено и неизговоримото, в повечето случаи, не е ясно очертана дори за автора. В дисертационния труд понятието „неизговорено” включва и двата аспекта.

И така, неизговореното може да бъде дефинирано от гледна точка на различни подходи, но работната дефиниция на изследването приема, че то винаги е „разширение” на вложеното съдържание посредством някакви степени на неопределеност със стремеж за приближаване до безпределността.

Накрая в тази въвеждаща глава се подчертава, че дисертацията съсредоточава основната си енергия в проблемното поле на хайку, като поетичен феномен, който работи в най-висока степен с неизговореното. Тишината в хайку има два основни аспекта: първо, празните пространства вътре в структурата на стихотворението, създадени от синтактични и семантични празнини, благодарение на специфични художествени техники; и второ, тишината, която заобикаля хайку, отделяйки неговата поетична/метафорична действителност от реалната действителност на реципиента. Последното означава, че ако хайку бъдат вградени в по-дълги стихотворения, те загубват много от поетичната си сила и дори могат да останат незабелязани. Тишината около тях, създадена от тяхната краткост и обособеност като завършено стихотворение, съдържа енергията, способна да роди една фокусираща, всмукваща навътре сила, която отваря нови поетични пространства. Освен тази, конституирана от самата кратка форма празнина, разделянето на поетичната от действителната реалност се постига и на нивото на специфичната за хайку образна система. Това са аспектите, които се приемат за основни, като се изтъква, че на тях е посветена голяма част от изследването,

проследяващо културно-историческите условия за възникване на жанра като минималистичен и техниките за създаване на вътрешните празни пространства и за обособяване на стихотворението като поетична/метафорична реалност, заобиколена с тишина, при което на всички нива е търсен диалог със западната културна традиция.

Част II

Извори на минимализма – философски опори

Глава 1

Дзен като основа на минимализма. Корени на хайку в дзен естетиката и спорът за връзката между дзен и хайку

1.1. Произход и развитие на дзен-будизма

Причината, поради която в дисертационния труд на дзен-будизма се отделя по-голямо внимание, е връзката му с много аспекти на японския живот, родил най-кратката поетична форма, като се започне от японската душевност и се стигне до всички области на японската култура. Освен това, дзен-будисткото разбиране за света „е своеобразен връх на източната мисъл и специфичен синтез на индийски, китайски и японски философски тенденции” и „е оправдано, когато говорим за хайку, да се позовем на цялата източна мисъл” (Антоанета Николова). Това твърдение трябва да се вземе предвид, когато се оспорва ролята на дзен за хайку, като се посочват за по-значими философско-религиозни традиции като шинто и особено *дао*, които са инкорпорирани в по-малка или в по-голяма степен в дзен.

В работата се подчертава, че традиционната японска религия шинто, още преди проникването на дзен-будизма в Япония, е формирала онова изумително одухотворяване на всичко растящо и населяващо земята, което е отличителна черта на японската култура. Коренът на духовността на хайку води началото си от смесването на индийската духовна мисъл с по-практичния китайски подход към света и японската чувствителност към природата, израснала в анимизма. При сложните процеси на формиране на японския светоглед е трудно да се диференцират отделните влияния, имащи отношение към хайку. Доколкото в дисертацията хайку се изследва преди всичко като минималистична форма, ролята на дзен се разглежда подробно, без да се смята напременно като водеща и без да се отричат други влияния, като това на шинтоизма например. Безспорно шинтоизмът не е без значение и за минималистичния аспект на хайку – любовта на японците към недоизказаност и празни пространства (*ма*) има по-дълбоки корени, още преди навлизане на дзен-будизма. Освен че е вградено в езика, тъй като съществуват идиомы, съдържащи това понятие на пространствено, темпорално и психологическо ниво, то води и директно към шинтоистката религия (например, когато отидем в *Ise Shrine*, най-важния храм на шинтоизма, основан преди въвеждането на будизма в Япония, ние виждаме различни сгради и в сърцето на храма срещаме неговото празно пространство).

Така, въпреки широко разпространеното мнение, че минимализмът е свързан директно с дзен, има основания да се смята, че към него водят и създадени нагласи, преди навлизането му в Япония. Освен това, ранните влияния на дзен върху хайку имат значение за формирането му, но двата феномена (дзен и хайку) се развиват самостоятелно и по различни пътища във времето.

Информацията за възникването и развитието на дзен-будизма предлага ключ към разбиране на някои постановки в него, които са свързани със същността на хайку. В изследването е показано как се задълбочават определени тенденции, наследени от други духовни традиции, които оказват влияние върху формирането на хайку като уникална минималистична поезия.

Накратко дзен-будизмът може да се определи като доразвит клон на махаяна будизма, повлиян от даоизма.

Махаяна се разграничава от будизма на Палийския канон, като нарича неговото учение Малката Колесница (*хина яна*), а себе си – Голямата Колесница (*маха яна*). Второто название подчертава големия брой методи за постигане на „освобождение“, а това означава липса на привързване към единствен метод. Оттук до пълния отказ на дзен от ясно формулирана методология на преподаване, пътят изглежда логичен.

В работата са изследвани ранни идеи в махаянския будизъм, които имат значение за появата и развитието на дзен, като например идеята за *бодхисаттва*, свързана с принципа за не-сграбчването и учението за нереалността на личността (макар на пръв поглед да изглежда, че това е просто идея за саможертвата) и идеите на Нагарджуна в неговото „Учение за Пустотата“ (*Шунявада*), наречено още „Средният път“ (*Мадхямика*), които също са благодатна почва за дзен, като е търсена връзката на тези идеи с хайку.

Като ключови моменти се приемат и съчиненията на Сън-джао (384 – 414), на когото принадлежи особена заслуга за по-късното развитие на дзен (две от неговите идеи имат голямо значение и могат да се възприемат като директно свързани с хайку: схващането му за илюзорността на времето, обусловена от пространството и движението в него; и прозрението, че мъдростта (*пращня*) не е знание, а по-скоро неведение, „не-знание“), както и на Дао-шън (360 – 434) който се посочва от Алън Уотс като „първия недвусмислен защитник на моменталното пробуждане“. Последното разбиране на дзен (което го отличава от другите будистки школи) е в особена връзка с изкуството, където творческият акт се разглежда като своеобразно постигане на просветление, като докосване до истинската Реалност.

В тази глава са разгледани и основните постановки на даоизма, като се подчертава, че това, което е основно в *дао* и което се запазва и доразвива в дзен, е, че *дао* действа спонтанно, без никакъв план. Освен това за даоизма е характерен стремежът да се освободи от всякакви доктрини и концептуални спекулации – една линия, доведена до крайност в дзен-будизма. Единствената линия в даоизма, която не се развива в дзен, е преднамерено поетичният език на *дао*, от който дзен се освобождава за сметка на простионародната разговорна реч, с не толкова изискана и красива „естественост“, някак „почти“ грубовата и

обикновена – едно „почти“, което е много важно, което подсказва онова неуловимо нещо, способно да превърне обикновените думи в изкуство, както камъните в градини.

Подчертано е, че хайку се отнася с много резерви към „изкуствената поетична украса“, така както в градините на дзен има водопади, но не и фонтани. Принципът на създаването на минималистични творби в различните изкуства е един и същ, и е свързан с „почти“ грубоватата естественост на дзен, преминаваща в изящност, с простота, на която е способна само природата.

В изследването се обсъждат опитите за дефиниране на дзен – една от големите трудности, свързани с дзен-будистката философия, която отрича всяко експлицитно определение, смятано обикновено като неуспешен опит за интерпретиране на непознаваемата със средствата на интелекта Реалност. Акцентът е поставен върху най-популярното определение с четирите фрази, приписвано на Бодхидхарма (Извън ученията; встрани от традицията. / Не се основава на думи или писмена. / Сочи пряко към разума на човека. / Да прозреш за собствената си природа и да постигнеш състоянието на Буда).

Първите три фрази от това определение на дзен се отнасят до епистемологичния му аспект и могат да се обобщят като пряко посочване, извън традицията, доктрините и словесното общуване. Силата на хайку е именно в това, че поставя един образ във фокуса на вниманието. Такова „пряко посочване“ често се смята като важна характеристика на хайку жанра (Ролан Барт), където образът е като рисунка с туш, без никакви украшения, такъв какъвто е, най-често без следа от отношението на автора – нищо повече от привличане на вниманието върху нещо чрез просто посочване.

Последната обобщаваща фраза всъщност формулира целта на практикуването на дзен, доколкото при него може да се говори за цел, защото всеки активен стремеж към нещо е отричан. Тази фраза подчертава и един от най-основните принципи на дзен, а именно, че пробуждането се постига чрез търсене в собствената природа, че истинската Реалност е в нас самите. В този смисъл постигането ѝ не е цел, тъй като тя не е извън нас, необходимо е само да осъзнаем този факт. Разглеждано по този начин, човешкото същество губи своите лични очертания, своята идентификация. Такова осъзнаване е особено важно за автора на хайку. Създадена е цяла система от правила, които насочват към подобно отношение. Целта им е не просто личността на автора да остане скрита, а по-скоро да бъде преодоляна, да се разтвори в заобикалящия свят, да постигне пълно единство с него.

1.2. Проникване на дзен в Япония

Въпросът за проникването на дзен в Япония е релевантен към разглежданата тема (особено аспекта за връзката между дзен и хайку), доколкото дава възможност за преценяване на синхронията между възникването на формите на хайкай и установяването на все по-голямо влияние на дзен-будизма. Поради това на този въпрос, както и на историята на възникването на хайку (разгледана в следващата точка на тази глава) е отделено необходимото внимание в работата.

Макар че според много източници началото на навлизането на будизма в Япония е поставено през VI век, истинското влияние на дзен се установява в страната през XII век, като школата Риндзай е въведена от Ейсай (1141 – 1215), а школата Сото – от Доген (1200 – 1253). Интересен въпрос, който е разгледан в дисертацията, е дали хайку е свързано повече с едната или с другата школа, предвид на това, че тяхната разлика е преди всичко в използвания от Риндзай метод на специално вербално общуване посредством диалози между учител и ученик (*мондъо*) и основаните на тях специални текстове (*коани*), като този метод е критикуван от школата Сото (този въпрос е важен и във връзка с разгръщането на спора за общата територия на хайку и коаните, който е част от по-фундаменталния спор за характера на хайку като литература или религиозна практика). На пръв поглед изглежда, че доколкото работи с език, хайку има по-явна връзка с школата Риндзай. Трябва да се вземе предвид обаче особената роля на езика в коаните. Въпреки че в едно типично хайку често има явно прекъсване на логическата връзка, което може да се изяви по различни начини, все пак съзнателното търсене на апории не е цел на хайку. По своята същност хайку е преди всичко изкуство, а не методология за постигане на нещо. Вярно е, че хайку се стреми да доведе читателя до състояние на пробуждане за истинската Реалност, но това важи в някаква степен за всяко изкуство, включително за невербалното. Ако приемем, че изкуството е феномен, който се създава при докосване на твореца до тази Реалност (не само Судзуки, но и Шопенхауер има това виждане), неговата цел е да накара читателя/зрителя/слушателя да преживее същото. В случая с хайку липсата на логика е художествено обоснована и е резултат от прозрението на автора за цялостността на света и явленията, а не съзнателно търсена, за да разруши причинно-следственото мислене. Там, където всичко е свързано с всичко, причинно-следствените връзки отпадат от само себе си. Няма основания да се смята, че отношението между хайку и дзен може да се свежда до отношението между хайку и коаните. Отношението между дзен и хайку има много повече допирни точки с отношението между дзен и други изкуства, използващи невербални изразни средства, които не се свързват директно с коаните. В тази връзка едва ли може да се твърди, че хайку е свързано с Риндзай повече, отколкото със Сото, още повече, че трудовете на Доген се преценяват като съществени за развитието на японската култура (а неговите възгледи за времето и настоящия момент имат директна връзка с хайку).

Друга тема, свързана с проникването на дзен в Япония, е разглеждането на въпроса защо дзен толкова много хармонира с японската душевност. Този въпрос има две страни: първо, кои аспекти на дзен го доближават до японското светоусещане; и второ, кои черти на японския характер се явяват благодатна почва за по-нататъшното му развитие. За да се даде отговор на този въпрос са обсъдени основните аспекти, по които дзен се различава от другите видове будизъм, а именно: религиозен, морален, естетически и епистемологически. Тези различия го доближават до японската душевност, повлияна преди това до голяма степен от традиционната шинтоистка религия.

Всички аспекти на дзен-будизма повече или по-малко са свързани с отношението към природата, ако говорим в рамките на нашите западни понятия, или по-скоро с преживяването на природата, като част от себе си, като единствена и истинска Реалност, за която термини като „отношение” нямат смисъл. Попил в себе си китайското доверие в човешката природа, наследено от даоизма и конфуцианството и развито до висшето разбиране, че истинската Реалност е в самото човешко същество и може да се постигне в един миг, без никакво посредничество, дзен попада на изключително благодатната почва на японската духовна традиция, формирана основно от шинтоизма, за който природата е феномен, заслужаващ най-дълбока почит.

1.3. Възникване на хайку на фона на засиленото влияние на дзен-будизма

Произходът на хайку е добре известен и в дисертацията се разглежда дотолкова, доколкото хвърля известна светлина върху темата за връзката на жанра с философията на дзен (и шинто), както и върху някои от уникалните му характеристики, възникнали под влиянието на тези формиращи фактори.

От древни времена за източното съзнание поезията е свързана с най-съкровени тайни на битието, със самата Реалност. Всички източни религиозно-философски учения използват поезията като изразно средство.

Традиционната японска религия шинто се основава не само на вярването в одухотвореността на цялата природа (растения, животни, природни стихии), характерно за анимизма, който е в основата ѝ, но и на вярата в душата на думата (*котодама*). Този факт създава връзка между слово и природа, поезия и Реалност, и в такъв смисъл е от голямо значение за цялата японска литература.

Въпреки че шинтоизмът формира японското светоусещане, особено по отношение на японската любов и почит към природата, и има своето място в подготвяне на почвата за възникване на хайку, в изследването не се споделя крайното мнение, че хайку е свързано преди всичко с шинтоизма. Това, което отличава хайку от останалата поезия е не само връзката му с природата, тъй като не малко други стихотворения са посветени на нея, не дори специфичното преживяване на природата, което безспорно е в хармония и с принципите на дзен. Това, което отличава хайку от другите поетични форми е минимализмът, ролята на неизговореното. Това е също ненамесата, съзнанието, че реалността съществува такава, каквато е. Липсата на отношение от страна на автора е един от аспектите на заличаване на субект-обектното разделение. Връзката на тези същностни характеристики с дзен трудно може да се оспорва. От друга страна, в условията на широко припокриване на източните религиозно-философски системи, е рисковано да се търси водещата роля на едно или друго учение. В случая става въпрос за корените на хайку, а не за абсолютизиране на принципите на дзен в съвременната хайку поезия.

На фиг. 2.1.3.1 е изобразена опростена блокова схема, която дава представа за възникването и развитието на японските поетични форми. От фигурата се вижда, че първите стихотворения, които поставят началото на ритъма, включващ редове с по 5 и 7 мори, се срещат векове преди дзен да установи своето влияние през XII век. Този ритъм е предпоставен от характерни

особености на японския език и е отличителна черта на японската поетична традиция. Японската поезия не разчита на рими, тъй като поради особеностите на езика, римуването би било просто и неинтересно. Ритъм, основан на ударението, също е невъзможен. Затова ритъмът се получава от редуване на редове с еднакъв брой озвучени мори, а именно 5 или 7.

Това, че хайку използва същия ритъм е естествено, тъй като ритъмът се основава на езика и не е свързан директно с някаква философска или религиозна традиция. От друга страна такъв ритъм, включващ освен озвучени и тихи мори (което идва пак от особеностите на езика), хармонира изключително с дзенските идеи (а както видяхме и с възгледа на шинто) за оставяне на празнини, свободни пространства и тишина. Във всеки случай при хайку ритмичните паузи, съгласувани със семантични прекъсвания, особено много засилват внушението.

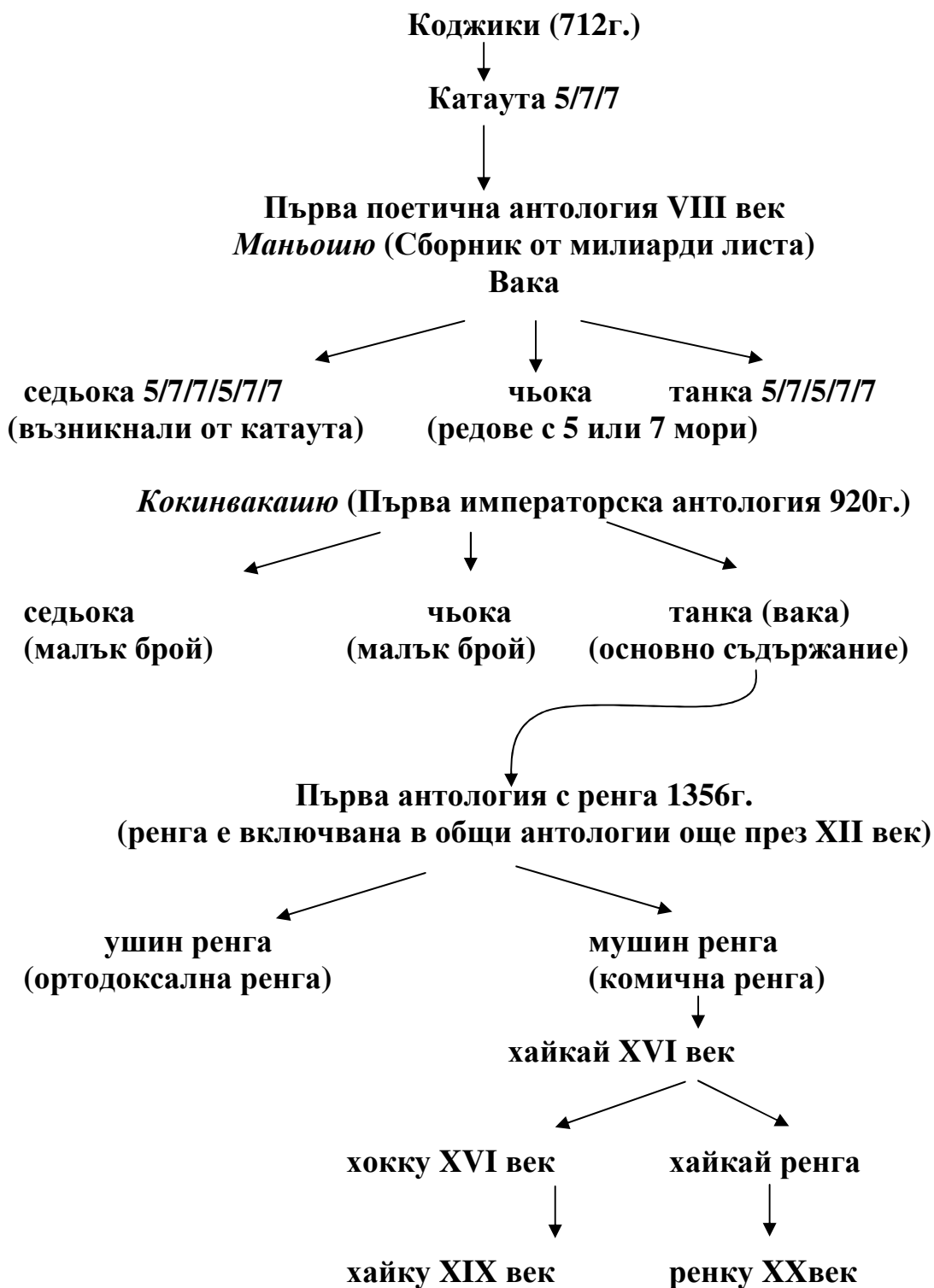
Развитието на първите стихотворни форми в Япония като че ли се движи вълнообразно – от кратка се създава по-дълга, а от по-дълга се откъсва по-кратка, чак докато се стигне до откъсването на първото тристишие хокку от ренга, което по-късно ще бъде наречено хайку. В работата са цитирани примери, от които се вижда, че същностните черти на хайку (най-важната от всички е недоизказаността) се появяват в *ренга* (макар че тя е дълга форма). Самото писане от различни автори налага понякога едно естествено отместване на мисълта, но трябва да се отбележи, че то е търсено съзнателно. Колкото по-далечна и имплицитна е връзката, толкова повече се цени приносът на автора. Откъсвайки се по-късно от *ренга* хайку запазва вътре в себе си този стил, като често предлага два плана (образи, ситуации), които привидно не са свързани, но се характеризират с дълбоко единство. Още едно важно качество на *ренга*, което се запазва и доразвива в хайку, е времето на действието. Както за *ренга*, за хайку най-важен е настоящият миг, времето не съществува, с неговото минало и бъдеще, което е в пълна хармония с дзен (беше споменат възгледът на Доген върху времето).

Първата антология, посветена изцяло на *ренга* е съставена през 1356 г., макар че *ренга* са включвани в други антологии още от XII век. Може да се твърди, че *ренга* се развива като поетично изкуство след истинското навлизане на дзен в Япония (школите Риндзай и Сото) и успоредно със задълбочаване на неговото влияние. Откъсването на първата строфа от *ренку* става през XVI век, но за истинско ново поетично изкуство се говори от XVII век. Едва от края на XIX век се приема името хайку за този поетичен жанр (с това име днес се наричат и по-ранните творби).

В тази точка са разгледани накратко и трите най-важни школи от началните периоди на развитие на хайку: *Теймон*; *Данрин*; и школата на Башьо *Шьомон*.

1.4. Основни естетически принципи на дзен, свързани с минимализма и в частност с хайку.

Във връзка с естетическите принципи на дзен в тази точка се разглежда релацията между дзен и хайку, споровете около която стават все по-интересни.



Фиг. 2.1.3.1.

Въпросът за отношението между дзен и хайку е особено деликатен. Той се дискутира в Япония още по времето на Масаока Шики (1866 – 1902), като споровете продължават до наши дни, вече изнесени и извън родината на жанра, доколкото хайку все повече интересува света. В Япония има голям брой школи и кръгове, с различни разбирания за хайку. В някои кръгове преобладава мнението, че връзката между хайку и дзен е силно преувеличавана на Запад. В дисертационния труд не става въпрос за каквото и да е сливане между дзен и хайку, а за близостта на естетическите критерии на хайку с основните принципи на дзен естетиката. В работата се отбелязва, че всеки спор, релевантен с дзен, е труден, доколкото този феномен работи в една интуитивно възприемаема, а не концептуално дефинируема област. Обърнато е внимание и на факта, че става въпрос за сложни и продължителни процеси, които не търпят количествени оценки. Обсъдени са мнения, вариращи от една крайност, която разглежда хайку като дзен практика или вид медитация и предполага ако не пълно сливане, то поне една обща територия на хайку с коаните (трябва да се подчертае, че привържениците на тази теза не са много), до друга крайност, напълно отричаща всякаква връзка между дзен и хайку. В дисертацията не се защитава нито едно от двете крайни мнения. В случая влиянието на дзен се разглежда като възможно в условията на подготвената от шинтоизма благоприятна среда. Подчертано е, че спорът за връзката между хайку и дзен е решен до голяма степен още от Дайджест Судзуки чрез мнението му, че „хайку има своя собствена сфера, то е поезия, но то също споделя нещо с дзен, в точката, където хайку е свързано с дзен” (тези думи често се цитират от отричащите всякаква връзка между двата феномена, като се изпуска последното уточнение за допирната им точка). Нещо повече, Судзуки прави още едно разграничение. Според него, „доколкото едно хайку е въпрос на поетична съзидателност, то би трябвало да бъде израз на вътрешното чувство на твореца, лишен от съзнанието за собственото егo”. В този смисъл поетът трябва да има дзен съзнание. Но просветлението на поета, твърди Судзуки, „е артистично, така да се каже, докато това на последователя на дзен израства на един метафизичен фон”. Първото той нарича частично, докато „второто покрива напълно човешкото съществуване”. Работата споделя мнението, че този спор не би възникнал, ако не беше създаден един „мит за мита” относно споменатата връзка. Известно преувеличение на значението на дзен за хайку може да се намери в американското хайку, въпрос, който е коментиран в Глава 2 на Част III, но дори това преувеличение не е във висока степен, а в някои традиции, като френската например, връзката между дзен и хайку напълно се пренебрегва. Митът за силното преувеличаване на връзката между хайку и дзен, особено възгледът, че има защитници на тезата за сливане на хайку с коаните, е мит за несъществуващ мит, създаден от противниците на споменатата връзка. В дисертацията се подчертава, че се изследва близостта на хайку с дзен най-вече от гледна точка на една характеристика на жанра, а именно минимализма (някои характеристики, като например отношението към природата, освен с дзен, могат да се свържат и с други, по-ранни влияния, особено с това на шинтоизма).

Допирната точка между хайку и дзен, за която говори Судзуки, се реализира чрез естетическите принципи на дзен, релевантни и за други изкуства. При разглеждането на тези принципи са цитирани хайку, които ги илюстрират.

Основен принцип, който е обединяващ за всички останали и който се проявява във всички аспекти на творчеството, е постигането на истинската Реалност посредством изживяване на особено състояние на пробуждане от съня в един свят, ограничен от пространството, времето и причинно-следствените връзки. Това просветление, при което интуитивно се прониква до сърцевината на света, е известно под името *сатори* и преживяването му „трябва да се смята за изключително свързано с дзен” според Судзуки. Източната чувствителност свързва неясното и съкровено с красотата в изкуството. Тази неяснота и тайнственост, директно свързана с недоизказаността, се постига със средства, които са формулирани в естетическите принципи на дзен, като вниманието в работата е фокусирано върху постановките, релевантни с минимализма.

Първите три от естетическите принципи на дзен, а именно „простота и непосредственост”, „пренебрежение към формата” и „движение навътре към същността”, са свързани помежду си, като три аспекта на един цялостен принцип, отразяващ отношението форма/същност. Когато формата не привлича вниманието, поради своята простота и обикновеност, се създават условия за проникване навътре. Когато е налице дълбочина, тоест съществуване на глобална метафора под обикновения образ, самата форма остава незабелязана поради „всмукване” на вниманието към същността. Моментът на дзен тук е единството между двете – възможността да се открие една глобална метафора под простите неща от живота („когато си гладен – яж, когато си уморен – поспи” е още едно от определенията на дзен). Откриването на това, което условно наричаме „глобална метафора”, е усещането за докосване до тайната на съществуването. Ролята на автора е да намери този прост образ и да го представи по адекватен начин, с възможно най-пестеливи средства. Това, което свързва автор и читател, е именно докосването до сърцевината на Реалността и то изисква от читателя почти толкова талант и въображение, колкото от автора. Думите на Барт за освобождаване от смисъла „чрез един напълно четим дискурс” отразяват проникването му в същността на хайку, където формата е изцяло освободена от интенциите на автора чрез самата си простота (никъде другаде „смъртта на автора” не е реализирана по-пълно), за да проправи пътя на читателя към една от глобалните метафори на съществуването. В процеса на писане или четене на хайку няма мистицизъм, или поне не повече, отколкото предполага връзката на всяко изкуство с тайните на битието – тоест това не е мистицизъм от религиозен тип, а съзнание за изначалната мистерия на случването на света.

Останалите естетически принципи на дзен действат на по-дълбоко ниво, като създават условия за постигането на трите споменати принципа, свързани с отношението форма/същност. Тези фундаментални принципи са: радикален емпиризъм; преднамерена несъзнателност; и отчуждение от суетата на света.

Естетическият принцип на радикалния емпиризъм е един от най-силно свързаните със същността на дзен. Самата постановка, че истинската Реалност съществува вътре във всеки индивид, без да може да се опише, а само да се преживее (според дзен това може да стане както след дълъг изминат път на духовни практики, така и внезапно при спонтанно отключване на просветлението – вярване, което го отделя от другите будистки учения) насочва към налагане на подобно отношение и в изкуството. В хайку преживеният опит и фактът се ценят повече от символа и измисления образ.

Следващият принцип, донякъде свързан с радикалния емпиризъм, може да се формулира като „преднамерена несъзнателност“. Тази не-съзнателност води началото си от *дао*, като означава по-скоро „не-себе-осъзнатост“. Когато изразните средства са овладени до степен на автоматизиране на рутинните действия, при което изчезва всякакво напрежение при работата, творецът може да постигне онази свобода, която е врата към изживяване на *сатори*.

Както всички естетически принципи на дзен в крайна сметка имат за цел пробуждане за истинската реалност, така в основата на всички е принципът за отчуждение от суетата на света като условие за постигане на останалите. Може да се каже, че естетическите принципи са свързани във фундамента и чрез главната обединяваща цел и се явяват като аспекти на един общ естетически принцип.

Изброените естетически принципи, които са разгледани подробно в работата, като са илюстрирани с примери от японската хайку поезия, са отделни аспекти на духа на дзен-будистката естетика. Директно или косвено те се явяват база за развитието на минимализма.

Глава 2

Западните прозрения за истинската Реалност – затваряне на кръга

2.1. Фундаментални различия между западната и източната философия: степен на близост с религията като база за развитие; антропоцентризъм срещу космоцентризъм.

При безспорните различия между западната и източната философия това, от което се интересува дисертационният труд, е преди всичко, какви са техните допирни точки. Както различията, така и приликите е трудно да се обобщават, като се има предвид големият брой различни школи, учения и философски системи, както на Изток, така и на Запад. Все пак на базата на известни основни характеристики могат да се обобщят две важни различия:

- Степен на близост с религията като база за развитие
- Антропоцентризъм срещу космоцентризъм

За разлика от източната философия, западната философия се развива относително независимо от религията. По-изтъкнатите фигури в западната философия след Платон смятат, че физиката, базирана на математиката, е ключ за разбиране на емпиричния свят, независимо от това, дали вярват, че емпиричният свят е всичко, което съществува. Макар че се развива последователно под влиянието на древно-гръцката мисъл, християнството и

постиженията на модерната наука, западната философия е преди всичко научно-базирана. Източната философия, плод на поглед върху света, който не се стреми към диференциране, е религиозно-базирана до степен на пълно интегриране, при което е трудно да се определи дали философията е доминирана от религията или обратно. Известни причини за такова сливане между религия и философия Брайън Маги вижда в по-философския характер на самите източни религии, за разлика от предимно исторически базираното християнство.

Характерният за Запада антропоморфически подход в общи линии е чужд на източната култура. Разликата се задълбочава още повече с преминаването на антропоморфизма в антропоцентризъм на Запад, докато на Изток преобладава един по-космоцентричен поглед върху света. Още от Протагор (485 – 410 пр. Хр.), антропоцентрическият възглед за света заема основно място в западната култура („човекът е мярката за всички неща”).

Дори при Шопенхауер, който има най-голяма заслуга за сближаването на източната и западната философска традиция, се наблюдава един антропоморфически подход, свързан с явен антропоцентризъм. Давайки на универсалната сила името „воля”, той изхожда от „човешката воля”, разширявайки нейното значение, като по този начин поставя човека в центъра на света. Неговата система „разглежда света антропоцентрически – като аналог на човека и според мерките на човека, докато най-после се окаже, че *волята* всъщност е *воля за живот*” (Исак Паси). От друга страна, в източната философия съществува съзнанието за човека като един от многобройните аспекти на истинската Реалност, която е сурова и безжалостна, тъй като от нея „са смъкнати всички воали на антропоморфността, с която интелектът ни се опитва да я скрие от самия себе си” (Антоанета Николова). В *Даодъдзин* Лаодзъ (VI век пр. Хр.) споменава: „Небето и земята не са добри [човечни], те се отнасят към безбройните неща като към сламено куче [в преносен смисъл „нещо ненужно и непотребно”]. Суровите понякога методи на дзен са във връзка с това разбиране и имат за цел да откъснат съзнанието на адепта от концептуалните мрежи на интелекта, налагащи човека като „мярката за всички неща”.

2.2. Допирни точки между западната и източната философия относно разбирането за истинската Реалност: Платон, Кант, Шопенхауер.

Допирните точки между западната и източната философска мисъл са разгледани в дисертацията на фона на още две съществени разграничения, а именно:

- Въпросът за съществуването на персонален Бог и енигмата на универсума
- Въпросът за природата и ролята на индивидуалността

В проблемното поле на тези теми в изследването се търсят точки, в които западната философия се доближава до основните постановки на източната мисъл. Когато говорим за допирни точки между двете философски традиции, имаме предвид преди всичко Платон, Кант и Шопенхауер, които дават начален

тласък на идеи, съществуващи много преди това в източната философска мисъл (макар че между Платон и Кант има и други философи, които подготвят първите крачки в дадената посока). В светлината на очертаното в работата поле на изследване интерес представлява също и въпросът до каква степен някои общи постановки са плод на влияние и до каква степен са независимо възникнали прозрения. Макар че по този въпрос има повече предположения, отколкото безспорни доказателства, все пак тезата за независимото възникване на западните идеи за истинската Реалност има своите основания в исторически и философски аспект.

В исторически аспект може да се предположи, че преди да има достъп до първите текстове, които го запознават с източната философска мисъл (известно е, че тези текстове са често преводи от втора ръка, от които не винаги е лесно да се схванат идеите), Шопенхауер вече е написал първата си книга (*За четворния корен на закона за достатъчното основание*) и е напреднал в създаването на книгата на живота си, която излиза през 1818 година под заглавието *Светът като воля и представа*. Упанишадите, в които Шопенхауер намира много възгледи, подобни на своите, са латински превод на персийски превод на оригинала (това затруднява рецепцията на идеите и Шопенхауер ги нарича „откъслечни сентенции”), тъй като в неговото време Европа е имала много малък брой преводачи от санскрит и пали. Той започва да цитира философско-религиозните текстове на Изтока, за да направи паралел между тях и собствените си изводи, поради което често се смята, че е повлиян от тях. Тази глава е посветена на търсенето на аргументи в подкрепа на твърдението, че Шопенхауер е вървял по свой собствен път.

Един от най-известните съвременни изследователи на Шопенхауер, Брайън Маги твърди: „Недостатъчно обсъждан обаче е фактът, че повечето от това, което е общо между двете философии, Шопенхауер е взел от Кант. Да се предполага, че философията на Шопенхауер е формирана до някаква решаваща степен под влиянието на източната мисъл е не само грешка, но отразява липсата на важния факт, че в основната за Запада философия на Кант и Шопенхауер са направени заключения за природата на Реалността, които са точно подобни до някои от тези, предлагани от най-мистично ориентирани религии или философии на Изтока, при това получени по напълно различен път.”

По-нататък в работата се разглеждат доказателствата на факта, че дори и да е повлиян в някаква степен от идеите на източната мисъл, Шопенхауер стига до тях на базата на развиване на традиционната западна философия. Това, което подчертава изследването, е, че Кант и Шопенхауер работят в централната за Запада философска традиция, като се връщат към древногръцката мисъл (особено Платон) и стигат до пробиви в западната философска мисъл.

Връщането на Шопенхауер към Платон е особено плодотворно при обосноваването на едната страна от неговата система – *светът като представа*. Известният „Мит за пещерата” на Платон (седма книга от *Държавата*) е споменат два пъти („Трета книга. Светът като представа” и приложението „Критика на Кантовата философия”). Основното, което приближава Шопенхауер до източната философска мисъл и което е база за

много от другите пробиви на неговата философска система в тази насока, е разделянето на реалността на феноменална и ноуменална (явленията и нещата сами по себе си), което той взема като изходна платформа от Кант и трансформира в разделение между представата и волята. И ако за Платон не съществуват сигурни доказателства за това, дали е повлиян от източната мисъл, за Кант може да се предполага с почти пълна сигурност, че такова влияние е изключено. Своите заключения той прави, развивайки възгледите на емпириците, като за изходна точка взема предположенията на Лок, че сетивните впечатления не пресъздават действителните свойства на обектите, както и философската платформа на Хюм, който отрича идеята за съществуване на неизменно личностно ядро, с което вече подготвя почвата за приближаване до възгледите на будистите и до разколебаване на вярата във възможността да се докаже съществуването на безсмъртна душа, като и съществуването на персонален Бог.

Шопенхауер доразвива философията на Кант в различни посоки, като при това почти винаги се доближава до източната философия и в същото време прави изводите си на базата на западната философска традиция. Неговото разбиране за корелацията между обект и субект не е ново за западната мисъл (Декарт, Бъркли, Кант) и същевременно е преоткрито от него, след хилядолетно съществуване в източната философия.

Заслуга на Шопенхауер е предполагаването, че реалността на опита скрива от нас истинската Реалност, която лежи зад нея, а още по-точно вътре в нея, като и двете са само различни аспекти на една и съща Реалност (доловима от сетивата и мозъка ни и непознаваема). Доловимата от сетивния апарат и мозъка реалност съществува в пространството, времето и причинността под формата на диференцирани обекти. Относно непознаваемата Реалност той се доближава максимално до източната мисъл, допускайки, че диференциацията на обектите е невъзможна в този единен, пълен и цялостен свят – предположение, което вече отделя Шопенхауер от Кант (връзка с доктрината „Всичко е едно” намираме в древногръцката мисъл още преди Сократ в лицето на Парменид, VI-V век пр. Хр). Това „едно” е наречено от Шопенхауер *воля*. За него светът е „от една страна напълно *представа*, а от друга – напълно *воля*”.

Представянето на *волята* като висша сила без персоналност е решителната крачка на Шопенхауер към атеизма – един логически обоснован атеизъм. Въпросът за съществуването на персонален Бог и енигмата на универсума е релевантен с връзката между религия и философия. Отговорът на този въпрос внася фундаментално различие между източната и западната религия и също би внесъл такова различие между източната и западната философия, ако на Запад нямаше редица пробиви във философската мисъл по темата, като се има предвид отделното развитие на религия и философия. Брайън Маги определя Шопенхауер като първия велик западен философ, който не само „прокарва връзките между западната и източната мисъл, но е и първият, който открито и ясно се определя като атеист”. Неговият атеизъм не произлиза от материалистичен подход и не е свързан с отричане на висша сила, а подобно на

източните религии философската му система не може да се свърже с идеята за персонален Бог.

Доразвивайки идеята на Кант за истинската Реалност, намираща се отвъд емпиричния свят, Шопенхауер достига до една етика, основа на която е неговата метафизика. Разбирането за единството на ноуменалната Реалност, която се проявява в отделни индивиди единствено в пространствено-времевия, подчинен на причинността, феноменален свят, е една от съществените допирни точки между Шопенхауеровата философия и източната мисъл. Той смята, че състраданието е вътрешно присъщо на човешкото същество, тъй като наранявайки друг индивид, наранява своята единна и неделима същност. Такава етика не се нуждае от Бог и е едно от обясненията на атеизма на Шопенхауер. Нещо повече, неговата етика не се нуждае от висш авторитет, тъй като нейна основа е любовта, защото Шопенхауер смята, че любовта възниква на базата на същата дълбоко вкоренена интуиция в човешкото същество за вътрешно единство с останалите индивиди – интуиция, която побеждава, поне в аскета, безспирните копнежи, желания и стремежи за притежание.

Идеите на Шопенхауер доближават и основата на неговата естетика до доктрините на източната традиция. Три от неговите разбираня, отнасящи се до страданието, неговите причини и възможността за спасение, съвпадат напълно с три от четирите велики истини на будизма *Теравада* (*Four Noble Truths of Theravada Buddhism*). Разликата между двете системи е само в четвъртия пункт (пътя към избавяне от желанията). В будизма Четвъртата Велика Истина описва Великия Осморен Път (Noble Eightfold Path), който включва предписания за достигане до *нирвана*. Като средство за избавяне от страданията Шопенхауер вижда изкуството и на тази база разгръща своята естетика. И в нея той запазва като основа „незаинтересоваността на естетическото съждение”, характерно становище не само за Кант, но и изобщо за европейската естетика през XVII и XVIII век, но съгласно своята система развива тази теза до издигане на обекта до идея (в Платонов смисъл), на съзнанието на индивида до чист субект на познанието („бистро око на света”), а самото естетическо съзерцание до безметежно щастие и блаженство, не само извън времето, а и извън пространството и причинността, тъй като идеите съществуват извън тях. Вникването в тази естетика показва, че и в този аспект, той има допирни точки с източната мисъл, които са изтъкнати в работата.

Отношението на Шопенхауер към идеята за душата е подобно на това към идеята за персонален Бог. Той смята, че концепцията за „душа” не може да бъде проверена и следователно е безполезна, тъй като предполага познанието и изразяването на волята да бъдат неразривно свързани и в същото време отделени от животинския организъм. Така той логически достига до още едно фундаментално становище в източната философия, а именно отсъствието на персонална безсмъртна душа.

В работата се отбелязва, че невъзприемчивостта към идеята за прераждането (религиозна по характер) е косвено доказателство за независимия път, по който Шопенхауер стига до своите заключения. Като представител на

западната философска традиция той поддържа определена дистанция между философия и религия, оценявайки аргументацията.

Ако за Кант може да се каже, че пръв дава тласък на западната мисъл в посока на сближаване с източната традиция, без да има такова намерение и достъп до информация за последната, за Шопенхауер може да се смята, че той доразвива тезите на Кант почти изцяло в тази посока, поправяйки допуснатите според него слабости на Кант и налагайки понякога един метафизичен подход над неговия рационализъм. Философските концепции на Шопенхауер са база за развитие на много от следващите поколения философи (Ницше, Витгенщайн, Попър), както и предпоставка за развитие на психоанализата на Фройд (той признава, че механизмът на потискането е описан преди него от Шопенхауер, но че е стигнал до него независимо), която от друга страна има пресечни точки с дзен-будизма.

В изследването става въпрос за първите приближавания на Запада до възгледите на Изтока за истинската Реалност, поне отнесени за дългия период между Платон и Кант (за много изследователи влиянието на източната мисъл върху древногръцката философия е очевидно, макар че не може да се докаже директно и безспорно). През XX век и особено след Втората Световна Война, интересът на Запада към източната философия нараства изключително много и могат да бъдат установени редица връзки и влияния. Особено силен е интересът към дзен-будизма и някои изследователи установяват паралелна връзка между него и психоанализата на Фройд (Ерих Фром, Кен Уилбър), семиотиката на Ролан Барт, дадаизма и импресионизма. Трудно е да се установи доколко става въпрос за влияния и доколко за паралелно развитие. Във всеки случай, в средата на миналия век Алън Уотс пише: „Идеи и прозрения с неимоверна притегателна сила се появяват в някои от новите области на познанието, развити от западната наука – в психологията и психотерапията, в логиката и философията на науката, в семантиката и теориите на комуникациите. Някои от тези развития може да са подсказани от контакти с философията на азиатския континент, но аз съм склонен да мисля, че като цяло става дума по-скоро за паралелно развитие, отколкото за пряко влияние.”

Част III

Литературоведски аспект на неизговореното

Глава 1

Неизговореното от гледна точка на организацията на езиковия изказ

1.1 Художествени средства от западния реторичен инструментариум и тяхната връзка с неизговореното

Темата за неизговореното в литературния текст е многостранна и може да бъде разглеждана на различни нива, както от философска, така и от литературоведска гледна точка. В тази глава изследването се ограничава в сферата на организацията на езиковия изказ в литературния текст и разглежда

основните художествени похвати и тяхната връзка с неизговореното, както и някои допълнителни въпроси, свързани с адаптацията на хайку към българската езикова среда.

В точка 1.1 е направен преглед на основните художествени средства, използвани в западната литература и в частност в поезията, от гледна точка на отношението им към неизговореното, като интерес представляват преди всичко групата на тропите, свързани с пренасяне на значения.

Имайки предвид краткото определение на Цветан Тодоров за *elocutio*, като „изборът и разположението на думите в изречението, организирането на детайла”, можем да разгледаме този набор от знания, използван в реториката за засилване на ефекта на езиковия изказ, като определящ две групи художествени средства. Първите са свързани с избора на думите, като работят със смисловите им аспекти, често пренасяйки характеристики от една реалност към друга и се наричат тропи. Вторите постигат по-силно въздействие на речта, като обръщат специално внимание на подреждането на думите в определени синтактични конструкции и се наричат фигури. По-нататък в работата терминът фигури се използва в неговия тесен смисъл, тоест тропите се разглеждат като отделна група изразни средства, а не като част от фигурите.

За да бъде дадена някаква количествена оценка на връзката на художествените средства с неизговореното са направени редица допускания и опростявания, при което се стига до таблицата, показана на фиг. 3.1.1.1 (приема се, че връзката се засилва от ляво на дясно и от горе на долу при средствата от една група).

Фигури		Тропи	
Фигури, свързани с повторение	Фигури, свързани с изпускане	Тропи с директно пренасяне	Тропи с условно пренасяне
повторение	елипса	епитет	алегория
асиндетон	апосиопеза	сравнение	символ
полисиндетон	анаколут	метафора в тесен смисъл	
паралелизъм		метонимия	
анафора			
епифора			
симплокия			

Фиг. 3.1.1.1. Връзка на изразните средства с неизговореното.

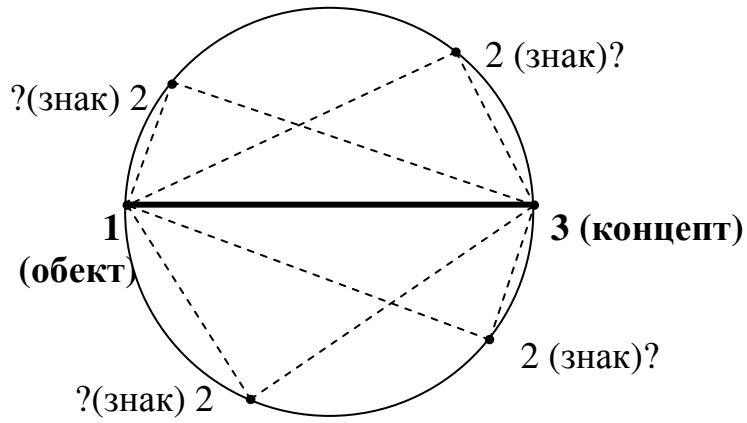
Направени са няколко уговорки във връзка с това подреждане на художествените средства, като най-важната е, че се има предвид метафората в тесен литературоведски смисъл. Подчертава се, че макар и условно, даденото подреждане предоставя известни удобства при анализа на връзката между изразните средства и неизговореното. Най-общо изводът е, че фигурите са

сравнително слабо свързани с неизговореното, доколкото всеки художествен похват може да бъде разглеждан сам за себе си, тъй като е ясно, че дадено изразно средство от групата на фигурите може в определен случай да изпълнява много проста роля, а в друг случай да е свързано със сложен метафоричен образ.

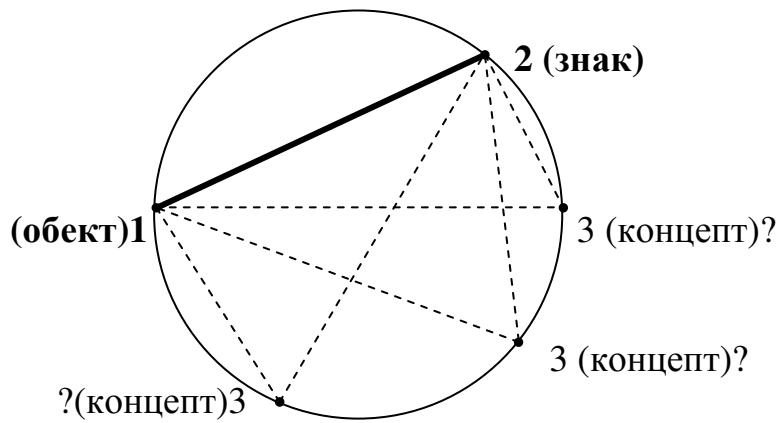
За да може да бъде преценено мястото на различните тропи на скалата на връзката им с неизговореното, те са оценени от гледна точка на тройното семиотично единство на обекта (означаемото, денотата), знака (името, означаващото) и интерпретантата (концепта, понятието). Особено нагледна е връзката между обекта и знака, при различните тропи, ако се представи чрез семантичния триъгълник на Огдън и Ричардс, при който всеки елемент е свързан с другите два. Това е само една плоскост на разглеждане на темата, която дава известни възможности за някаква условна количествена оценка. Понякога са използвани и допълнителни аргументи, тъй като някои тропи са в една и съща релация към спомената семиотична схема. Тропите се създават, като един или повече от елементите в триъгълника се приемат за неизвестни. За да се запази единството, трябва да се замести хипотетичният елемент, като при това се създадат нови и неочаквани връзки с известните елементи. Всички тропи се основават върху някакви аспекти на сходството, което може да има между признаците на различни обекти (предмети, явления и т. н.), като осъществяват някакъв тип *пренос*. Тъй като названието „метафора” (от гр.) означава „пренос”, метафорическият принцип на пренасянето повече или по-малко е валиден за всички тропи. Това е причината понятието „метафора” да има и по-широк смисъл. Когато пренасянето е директно, хипотетичният елемент от тройното семиотично единство може да е изненадващ за читателя, но е фиксиран от автора. Понякога пренасянето е условно (алегория, символ) и различните читатели могат да възприемат хипотетичния елемент по различен начин, тоест остава повече свободно пространство за читателска интерпретация.

На фигурите от 3.1.1.2 до 3.1.1.4 са показани семиотичните триъгълници с връзките между елементите обект (1), знак (2) и концепт (3). Около метафората са обединени цяла група художествени средства, свързани с директно пренасяне, за разлика от алегорията и символа, където двата плана на изразителното битие запазват своята автономност.

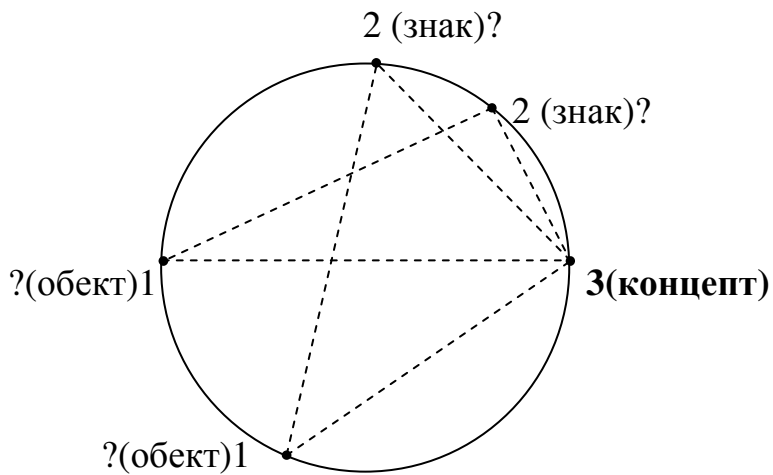
При всички тропи от първата група обектът и концептът са определени, а хипотетичен е знакът. Триъгълниците са вписани в окръжности, за да се онагледят логико-семиотичните похвати за възникване на езикови изразни средства. Вижда се, че в първия случай (фиг. 3.1.1.2) е фиксирана връзката между обект и концепт, при което могат да се генерират безкраен брой знаци. По същия условен начин на изобразяване на фиг. 3.1.1.3 е показана фиксираната връзка между обект и знак при алегорията и свободното „преместване” на концепта. От фиг. 3.1.1.4 става ясно, че единствено при символа няма строго фиксирана връзка и при известен концепт, обектът и знакът остават хипотетични и свободни.



Фиг. 3.1.1.2 Връзки между елементите при метафората



Фиг. 3.1.1.3. Връзки между елементите при алегорията



Фиг. 3.1.1.4. Връзки между елементите при символа

Изводът, който може да се направи, е, че символът, следван от алегорията, е свързан най-силно с неизговореното. Винаги обаче са възможни изключения, поради направената в работата уговорка, че едно литературно произведение не може да се разглежда като прост сбор от художествени похвати, и че самите художествени похвати често не съществуват в чист вид в литературната творба, а взаимно се допълват.

Макар че в западната поезия (в сравнение с източната) енигматичността се проявява на друго лексикално ниво, ролята на неизговореното е оценявана високо. В стихотворенията винаги има големи бели полета, големи полета мълчание (Пол Елюар).

1.2. Основни техники в хайку и връзката им с неизговореното.

Хайку възниква като минималистична поетична форма и художествените средства, идеосинкретични за жанра, са подчинени на идеята за разширяване на вложеното значение посредством възможностите на неопределеността, на различни нива на организацията на езиковия изказ. В дисертацията са разгледани три основни техники, които имат директно отношение към неизговореното, с техните разновидности и нивата, на които се реализират:

- Фрагментарност на езика (*Катакото*)
- Сезонност (*Киго*)
- Прекъсване на връзката (*Кире* и други техники)

1.2.1. Фрагментарност на езика (*Катакото*)

Под *катакото* се разбира фрагментарен или накъсан език (буквално „бебешки език“). Терминът е въведен от Цубоучи Нентен и се дефинира като „функционален композиционен стилизъм, който предполага липсващи синтактични елементи и семантични езикови празнини във формата на хайку“. В резултат от тази фрагментарност на изказа, израства чувство за кохерентност и недюалност. Такава синтактична и семантична компресия е общоприета в хайку и води до един процес на разрастване на броя на интерпретациите, като нито една не изглежда достатъчно правдоподобна, за да бъде приета като единствена. Тази техника, действаща първо на синтактично ниво, е най-директно свързана с факта, че извайването на свободни пространства, които пораждат енергията на неизговореното, е основна задача при композиране на хайку. На базата на примери в работата е разгледан въпросът как използването на езикови и образни фрагменти допринася за преживяването на кохерентност и недюалност. Тъй като хайку е много кратък текст, читателят го препрочита много пъти. Колкото повече едно хайку се съпротивлява на лесни решения, толкова повече предизвиква читателя да търси единствени послания, значения, светове и в крайна сметка една единствена вярна интерпретация. Липсващите синтактични елементи подбуждат този процес, който придобива цикличен характер, тъй като след края започваме отново отначало. В крайна сметка се създават множество връзки и самата невъзможност за една единствена интерпретация, чувството на несигурност във всяко значение, на което се спираме, води до преживяване на кохерентност – интуитивното усещане, че

всичко е свързано с всичко в един цялостен недуален свят, където няма истина и неистина, защото те непрекъснато си разменят местата. Интуитивно израства чувството, че истинската Реалност се проявява в различни аспекти, но не може да бъде уловена в нито един от тях.

1.2.2. Сезонност (*Киго*)

Буквалният превод на *киго* е сезонна дума / сезонни думи. Сезонните думи се публикуват в специални речници (*saijiki*). В тях те са групирани по сезони, като понякога има и отделна група с тема Нова година. Вътре в групите съществуват други подгрупи.

Един въпрос, който почти не е коментиран в теорията и критиката на хайку на Запад, е, че концептуалната база на *киго* е свързана повече с отношението към японската култура, отколкото със сезоните. Така например, споменатата класификация се основава по-скоро на една литературна митология, отколкото на природните феномени. Обекти и явления, съществуващи през всички сезони, се свързват не толкова с обективната реалност, колкото с тяхната употреба в широко известни поетични произведения. В други случаи, мястото на дадена сезонна дума се определя от дълбоко вкоренени схващания, формирани от дадената социална и културна среда, за което в работата са приведени примери. В изследването е подчертано, че принципът на формиране на културата на *киго* е свързан с изключителната чувствителност на японците към природата и желанието им да проникват дълбоко в явленията ѝ, разбирайки например, че жабата е най-много жаба, най-близо до същността си, когато се е събудила през пролетта, както луната изявява най-силно своята „лунност“ през есента („жаба“ е сезонна дума за пролет, а „луна“ – за есен). Когато към това се прибави и „вертикалната ос“ на времето (Харуо Ширане), по която са разположени произведенията на старите майстори, се получава представа за сложната картина на културата на *киго*. Именно условността на сезонните думи, принадлежността им и на други сезони, освен този, с който са свързани, създава една неустойчивост, която води до преживяване на недуалността на света, пораждайки подмолно и едва осъзнато чувство на съмнение в склонността към разделяне и разграничаване.

В работата са разгледани редица въпроси, свързани с употребата на сезонни думи с друго значение, използване на повече от една сезонни думи в хайку стихотворението, липсата на сезонна дума (*муки хайку*), както и важният въпрос за евентуалното изграждане на подобна *киго* култура на Запад. В тази връзка особено значение има възгледът на Баня Нацуиши, който предлага система от ключови думи и трансформира културата на *киго* в една друга култура на ключовите думи. В основата на неговите съображения за необходимост от трансформация на културата на *киго* е развитието на жанра и неговото излизане далеч извън пределите на Япония. Той споменава, че нито Башьо, който „защитава свободния дух на хайку“ през късните години на седемнадесети век, нито Шики, който се опитва да модернизира хайку в края на деветнадесети век, са можели да си представят днешното бурно развитие и разрастване на жанра в цял свят. Сезонните думи според Нацуиши са ключови

думи, изразяващи локалността, поради което не могат да бъдат стандарт в цял свят. Той подчертава, че в неговата система, терминът „ключови думи” се отнася както за сезонните думи (*киго*), така и за несезонните думи (*муки*).

От гледна точка на неизговореното, пълният отказ от системата на *киго* на Запад (например заради бюрократичния му аспект), би бил несъмнен пропуск, поради голямата конотативна мощ на сезонността, възникваща от концептуалната ѝ база.

1.2.3. Прекъсване на връзката (*Кире* и други техники)

„Прекъсване на връзката” („disjunction”) не е термин исторически свързан с хайку, но той обединява няколко техники, с техните разновидности, изразяващи липсата на последователност (семантична, образна), които най-често се назовават с обединяващите термини „съпоставяне” („juxtaposition”) и „наслагване” („superposition”). Тези две техники са толкова широко използвани в хайку, че се смятат за определящи и често се включват в самата му дефиниция (такива дефиниции са цитирани в работата).

Съпоставянето, както е описано в повечето определения, почива на употребата на *киреджи* (разрязващи думи) в японското хайку и съответната пунктуация, която ги замества в хайку на други езици. Прекъсването на връзката има много по-широк смисъл и съдържа множество допълнителни техники, освен употребата на *киреджи* (включително и подразбиращи се *киреджи*, в западните хайку, когато препинателните знаци са изпуснати).

Съпоставянето (juxtaposition) и наслагването (superposition) донякъде се припокриват, поне колкото се отнася до функциите им. Като формална разлика може да се приеме, че при съпоставянето се откриват два образа, които са подобни или противоположни, докато наслагването е характерно за така наречените хайку от един образ, където идеите се наслагват една върху друга, като сравнение или противопоставяне може също да присъства, но разположено по-скоро по една вертикална ос, в дълбочина. Наслагването (superposition) е термин предложен от Езра Паунд, макар че в опита да коментира стихотворението си “*In a Station of the Metro*”, този термин се смесва (или съществува наред) със съпоставянето, тъй като това стихотворение се състои от две части и в него са съпоставени два образа. Така още отначало се предполага известно припокриване на различни нива между двата термина, тъй като разделянето на хайку стихотворението на две части и съпоставянето на два образа не може да спре развиването на наслагване на идеи в дълбочина, под повърхността на двата сравнени или противопоставени образа (в дисертацията са разгледани примери, които илюстрират и двата типа прекъсване). На базата на тези примери е направен изводът, че самото съпоставяне не предизвиква поетичния резонанс. Съществено е деформирането на фразата и изчистването на всичко, което не е важно за внушаваната идея, оставянето на двата съпоставяни обекта да висят в празното пространство, като се привлича вниманието към тяхната поляризираност. Именно по този начин, заобикаляйки един образ (събитие, ситуация) с тишина и празнота, се изявява силата на неизговореното. Интерпретациите на едно хайку са многобройни. Те се

пораждат една от друга и силата на поетичното внушение е в трептенето на стихотворението между различните тълкувания. Ричард Гилберт нарича това “misreading as meaning” (погрешно тълкуване на значението). Този ефект възниква, когато интерпретациите нарастват „лавинообразно”, като някои биват отхвърляни, но на тяхно място се появяват нови. Така стихотворението излиза „извън себе си”, предизвиквайки читателя да търси една единствена вярна интерпретация, докато все повече осъзнава, че такава не съществува.

Типологията на прекъсването на връзката включва множество техники, най-пълната класификация на които, поне сред западните изследвания на хайку, принадлежи на Ричард Гилберт. Тя включва следните типове прекъсване:

- Погрешно тълкуване на значението
- Перцептивно прекъсване на връзката
- Преобръщане на семантичното очакване
- Лингвистичен оксиморон
- Сливане на образи
- Метафорично сливане
- Симетрично ритмично заместване
- Невъзможна истина
- Изместен митологичен резонанс
- Погрешно поставен антропоморфизъм
- Първичен анимизъм
- Отместване на семантичния регистър
- Въздействаща колокация
- Конкретно прекъсване на връзката
 - *Киреджи*
 - Пунктуация, ортография
- Ритмично прекъсване на връзката

В едно хайку често се наблюдават повече от една техники, които се преплитат и допълват. В дисертацията са разгледани примери на изброените типове прекъсване на връзката, като е показано как с кръстосване и допълване на различни техники на прекъсване, хайку работи със сложен и скрит метафоричен свят, позволяващ на неизговореното да реализира максимално възможностите си.

1.3. Разминаване и допирни точки между западните и източните възгледи за интерпретацията на поетичната творба.

В светлината на темата за неизговореното интерпретацията на поетичната творба може да се разглежда като процес на изследване на изразните форми, пресъздаващи отношението между две категории – общо и частно (Шелинг), външен и вътрешен план (Лосев), неосезаемо и осезаемо (Цветан Тодоров).

За отправна точка на западния възглед за интерпретация на творбата в изследването е избран интересът към тропите и реторическите механизми, разгледани в точка 1.1 на настоящата глава, като се сравнява преди всичко западният модел на анализ, в основата на който лежи аристотелианското разбиране за тропите (основополагащо за много западни теории за

интерпретация, включително и възникнали през XX век), с разглеждането на текста съгласно, възникнали на Изток, традиционни художествени критерии, изразени чрез естетически принципи, които оценяват общото въздействие върху читателя. Ключови думи за определяне на различията са, от една страна, „анализ“ (термин, свързан с диференциране и разглеждане на ролята на всяка част), която може да се приложи само към западния метод на интерпретиране, и от друга страна, „въздействие“ (резултат от цялостното неразделимо произведение). Основна разлика между западния и източния възглед за тълкуване на творбата е отношението към нейния статут на съществуване като жив организъм. Западният модел на мислене в тази посока се илюстрира най-добре от думите на Елиът: „за сравнение и анализ са нужни само труп и анатомическа маса“.

В работата е подчертано, че склонността към диференциране и анализ в западното мислене (разглеждане на отделни същности), както и линеарният подход, доминират през всички периоди в литературната критика, докато в основата на далекоизточната мисъл, която схваща процесите в тяхната цикличност (и размяна на местата на явленията) „се намира идеята за безсъщностната динамичност“ (Антоанета Николова). Символът, смятан за най-присъщия на западното изкуство елемент, е дефиниран от Шелинг като синтез между схема и алегория, тоест, постигане на тъждество между общото и особеното, докато при схематичното художествено пресъздаване, общото означава особеното, а при алегоричното пресъздаване особеното означава общото (това определение съответства точно на дефинирането чрез семантичния триъгълник на Огдън и Ричардс). Според Антоанета Николова основната изразителна форма в източната поезия и специално в хайку се описва по-добре като отклик, докато в западната поезия се описва като символ (в смисъла, който влагат Шелинг и Лосев).

Методологията на интерпретиране на творбите произхожда до голяма степен от тяхната иманентна природа. В дисертацията е използвана като основа постановката на Шелинг и Лосев и доразвиването на Антоанета Николова за далекоизточната поезия (която подчертава неделимостта и цялостта на източната творба по отношение на двата плана на изразителното битие), за да се разгледат отношенията на двата плана на базата на показаното в точка 1.1 и точка 1.2 на настоящата глава като едно по-високо, обобщено ниво, на което рефлектира приложението на определени поетични техники. В точка 1.1 се изтъква, че връзката с неизговореното се засилва от схематичното изразяване (ако използваме терминологията на Шелинг и обединим художествените средства, включващи относително ясно дефинирано метафорично пренасяне), през алегоричното, като максимална сила неизговореното достига в символа. Можем да предполагаваме, че алегорията съдържа по-голямо поле за интерпретация, в сравнение със схемата, тъй като неизвестно е общото, което става още по-ясно, ако използваме категориите на Цветан Тодоров осезаемо и неосезаемо (предполага се неосезаемото да съдържа повече неизвестни от осезаемото). При пълната тъждественост между особено и общо, те от една страна са неразличими, а от друга – различни до пълна противоположност

(Лосев), което именно оставя практически безгранично херменевтично поле. В случая имаме ясно определена линейна градация от схемата към символа. Доколкото символът е много общо понятие и включва различни начини на реализация, той може да се използва (и се използва, и от западни, и от японски изследователи), както при проблематизиране на темата за хайку, така и при разглеждане на отделни творби. Трябва да се има предвид забележката на Ито Исао, че „Японската техника на изкуството да изразява цялото чрез частите се е развивала под влиянието на дзен”.

В работата се подчертава, че твърденията в тази глава трябва да се приемат като една от възможните интерпретации, която неизбежно има условен характер, но насочва към вероятните опорни точки в херменевтичните полета на източната и западната поетична творба. Ако говорим в термините на семантичния триъгълник на Огдън и Ричардс, процесите, при които концептът генерира множества от обекти и знаци в определена релация, протичат на различни нива на поетическия дискурс в западната и в източната творба, което води до съществената разлика: имплицитност на нивото на четимост при западното стихотворение и освобождаване от смисъла, „при съвършено четим дискурс” (Барт) при хайку.

Като се има предвид изключителното многообразие от естетически възгледи, течения и школи в литературния свят, както на Запад, така и на Изток, в изследователското поле на дисертационния труд попадат най-обобщените черти на западните естетически принципи, отнесени към отделни направления, които са сравнени с основни източни естетически принципи, особено отнасящите се до хайку. В темпорално отношение особен интерес за източната традиция представлява периодът от XVII век, когато Мацуо Башьо налага хайку като високо поетично изкуство, до края на XIX век, свързан с модерните идеи на Масаока Шики (което не предполага никаква синхронност в развитието на западната и източната литература), като ретроспекциите към естетическото наследство на миналите столетия са неизбежни.

Изхождайки от една основна дефиниция за естетическата категория като абстракция, обобщаваща фундаментални типове естетически преживявания и събития, в работата се подчертава, че естетическите категории на Запада отразяват дуалната ориентация на интелекта и с малки изключения формират дихотомии: прекрасно – грозно; възвишено – низко; трагично – комично. Обратно на това, естетическите категории на Изтока не само не си противоречат, а са трудно разграничими една от друга, като образуват единно ядро, включващо различни аспекти. Разгледани са основните естетически категории *аваре; саби; ваби; юген; йоджьо; нарау* (илюстрирани с примери). Изтъква се, че тяхната същност до голяма степен може да се възприеме интуитивно, тъй като не съществуват строги дефиниции, нито ясно разграничение помежду им. Всяка категория е свързана с всички останали и разглеждането им има за цел да покаже именно, че те са аспекти на една интегрирана и цялостна естетика, на единен естетически принцип, дълбоко свързан със сърцевината на Реалността (поради което и много устойчив). Особено значение за усъвършенстването на хайку поезията имат естетическите

принципи, формулирани от Башьо и известни като „стил Башьо” (*шьофу*), на които е обърнато специално внимание. Обикновено те включват следните четири естетически концепции: *саби*; *шиори*; *хосоми*; *каруми*.

Тезата за символа и отклика, свързани с линейността и цикличността, се проявява на нивото на естетическите категории в следния аспект: каквито и промени да са възниквали в източната теория на изкуството и в частност в хайку, те засягат формата и понякога изразните средства, но никога не засягат един фундамент с мистичен характер, непроницаем за интелекта и свързан с истинската Реалност, в смисъла, който източната философия влага в това понятие. Докато на Запад литературната мисъл се развива линейно в определени посоки (с известни реминисценции към по-близката или по-далечна традиция), винаги податлива на разпадане на отделни теми (езика, твореца, мимезиса), мятане се от едната до другата крайност в рамките на дуалното мислене с флукутации между утвърждение и отрицание на даден подход, на Изток няма реформа, която да засяга фундаменталното ядро, интегрирано и цялостно, около което кръжат всички промени. Темите, които се проблематизират и намират решение в различните западни литературни течения в периодите на развитие на литературознанието, на Изток имат неизменен или променящ се отговор с течение на времето, в зависимост от това, доколко са свързани с фундаменталното ядро. В работата се разглеждат някои от най-важните топови в западната литературоведска мисъл (проблемът за мимезиса и свързания с него въпрос за отношението субект/природа; темата за отношението реализъм/въображение; и определяне на взаимодействието автор/творба/читател), като се търсят отговори за източната литературна традиция, които доказват това твърдение. Интерес представляват и точките на приближение между двете литературни традиции, доколкото могат да се открият такива.

Във връзка с направеното сравнение възниква въпросът каква степен на свобода е предоставена на интерпретатора. Възможно ли е източните творби да се третираат посредством западния литературоведски инструментариум (опит за такова тълкуване е направено в точка 1.4) и в западните да се търсят белези на далекоизточната естетика (не твърди ли Судзуки, „че всички велики творби на изкуството включват в себе си *юген*” – всички, а не само създадените на Изток – и не разглежда ли Барт хайку в светлината на модерните западни идеи в литературознанието през XX век). Както източният възглед, така и възгледът на Шопенхауеровата естетика, свързва създаването на творбата с едно особено състояние на съзнанието на твореца (просветление, чисто съзерцание), при което се изключва рационалността. Въпреки че различието между творбите по тяхната иманентна природа не може да бъде пренебрегнато, разделението се задълбочава с опитите за дискурсен анализ на текста. При всички случаи трябва да се вземе предвид и условността на всяко понятие (както метафората, и символът може да се употребява в тесен смисъл като елемент на тройното единство „схема, алегория, символ”, но и в по-широк обобщен смисъл на различни прояви на конотация). От гледна точка на западния изследовател в творбите на Изтока също могат да се търсят западните естетически категории

(прекрасно и грозно; възвишено и низко; трагично и комично) и те безспорно могат да се регистрират там, но за източната мисъл такова разделение няма смисъл – за Изтока прекрасното и грозното, възвишеното и низкото, трагичното и комичното са неразривно свързани, тъй като противоположностите са взаимно обусловени и като такива са същностно хармонични. Ако читателят има дълбоко вкоренено чувство за тази истина, неговата рецепция на противоположностите ще преодолява дихотомиите.

От гледна точка на дзен и откликът, и символът са само понятия, с които се прави опит за интерпретиране на действителността, в частност изкуството (в случая това дава известни методологически удобства). От такава гледна точка не само хайку, а и западната поетична творба стои отвъд понятията (Блайт търси дзен в английската литература, в работата е цитиран Дерижан, който открива гьотевски и хайневски мотиви в японската поезия преди Япония да познава тези автори). Въпреки безспорните различия, това, което сближава западната и източната поезия, е търсенето на корена на съществуването и стремежът за проникване до тайните на истинската Реалност, отвъд феноменалния свят.

1.4. Метафора и хайку – опит за разглеждане на едно източно явление посредством западната литературоведска парадигма.

Доколкото понятието „метафора” е дефинирано на Запад, споровете около метафората и хайку отразяват усилията на западния интелект да обясни източното явление „хайку” със своите западни термини и понятия. Това предполага някои заключения в тази точка да влизат в известно противоречие с постановки в предишната, което само потвърждава основният извод, че всяка интерпретация е условна.

В работата се подчертава, че голямото объркване по повод на използването на метафората в хайку идва от сложността на дефинициите и многото различни аспекти, от които може да се разглежда понятието „метафора”. Те се простират от малкото пространство между сравнението и алегорията, в тесен литературоведски смисъл, до пределно широкото схващане на Хосе Ортега-и-Гасет за изкуството и науката като метафори. Разграничението между метафората в тесен смисъл, от една страна, и алегорията и символа, от друга, е необходимостта от логическа връзка при първата, тъй като „В символа и в алегорията отношението между смисъла и външния образ не е така непосредствено и необходимо” (Хегел).

Степента на вложената логическа връзка между двата образа е обект на изследване в дадената точка. Като се изследва границата между допустимо и недопустимо използване на метафората в хайку, в работата са разгледани два аспекта: качествен и количествен. Във връзка с първия изследването се опитва да докаже:

- Метафората, разбрана в тесен литературоведски смисъл, не е желана в хайку.

- Метафората, разбрана в широк смисъл, без да държи сметка за строгите граници с други подобни методи на пренасяне, е една от основните техники в хайку.

Извън тясното определение на Аристотел, според което имаме пренасяне на чужда характеристика към дадена реалност, което предполага определена, повече или по-малко очевидна връзка между смисъла и външния образ, метафоричният принцип на пренасянето може да се разшири. Това води до отслабване на връзката между двата плана на изразителното битие, но също и до навлизане в чужди територии, например на алегорията и символа.

Най-широкият, философски смисъл на метафората ни отвежда в едно пространство, където всичко е свързано с всичко и където нещата се случват, а не се измислят. Тук връзката между двата обекта на пренасянето не е логически дефинирана и до голяма степен зависи от субективното възприемане. С отслабването на рационалния аргумент видимо намалява метафоричната кохерентност, което води до по-високо качество на всеки художествен текст, тъй като е свързано с по-неочаквани връзки. Това намаляване на кохерентността обаче е привидно, тъй като изкуството се развива в едно метафизично пространство, което е единно и цялостно и където се осъществява сливане на Аз-а и света. Такова пространство, аналог на космоса, естествено се характеризира с максимална кохерентност.

Метафората, отнесена „до цялата сфера на литературното иносказание, когато думите казват друго или повече от онова, което те непосредствено означават” (Паси), е най-използваното художествено средство в хайку. Причината, поради която метафората в тесен смисъл не е желана в хайку, е елиминирането на ролята на неизговореното, тъй като пренасянето е ясно декларирано и не оставя място за различни интерпретации.

Много автори подчертават различната степен на вложената енигматичност като разлика между метафората, алегорията и символа (което е очевидно и от илюстрацията чрез семантичния триъгълник на Огдън и Ричардс). Но докато това разграничение е на базата на количествена характеристика, между метафората, от една страна, и алегорията и символа, от друга, съществува едно основно различие в качествен аспект. При алегорията и символа двете реалности остават разделени и запазват своята обособеност, което е качествена разлика между тях и метафората в тесен смисъл. Тази разлика се явява и границата между допустимото и недопустимо използване на метафоричния принцип на пренасянето в хайку. Следователно, ако говорим в термините на западния реторически инструментариум, метафората в тесен смисъл не е желана в хайку, докато алегорията и символът са основни художествени похвати (всяка интерпретация разглежда явленията от определен зрителен ъгъл и тук се приближаваме до хайку от гледната точка на западното мислене). Ако отидем малко по-далеч в тази посока, можем да направим и следното наблюдение: докато при метафората в тесен смисъл връзката между двете реалности се осъществява от автора (чрез някаква техника на пренасяне или заместване), то при алегорията и символа осъществяването на връзката се измества към реалността на читателя – важен извод, релевантен към темата за

неизговореното. Колкото по-слаба е връзката между двата обекта на пренасянето, толкова по-желана е тази метафора в хайку. Когато връзката между двата образа е твърде слаба, те се оказват разделени, между тях се появява празно пространство, което може да бъде интерпретирано от читателя по различни начини. Тази техника, наречена прекъсване на връзката, е една от основните в хайку.

Относно експериментите на съвременните японски поети с метафората в изследването се поставя ударение върху размитата граница между абстрактната метафора и сюрреалистичния образ. Докато в първия случай имаме включени абстрактни понятия, то във втория най-често става въпрос за конкретен образ, поставен в нереална ситуация. Така в западната поезия абстракциите са често срещани, докато в хайку образите са конкретни, дори когато отношението между отделните елементи на сцената не е реалистично. В този смисъл, може да се говори по-скоро за сюрреалистично хайку, отколкото за хайку, включващо абстрактни метафори. Както сюрреалистичната поезия, така и хайку водят до преживяване на недUALността (Филип Роналд). За хайку това е основна характеристика, свързана с дзен, но по същество и сюрреалистичният образ достига до същия ефект, разрушавайки причинно-следствените връзки и често деформирайки времето и пространството. Тази роля, която той изначално играе, достига кулминацията си в сюрреалистичното хайку.

Вторият аспект, в който се разглежда използването на метафората в хайку, условно може да се нарече „количествен“. Под количествено прекаляване с метафората се има предвид предлагането на повече от един метафоричен образ в минималното словесно пространство на хайку стихотворението, особено ако метафоричните образи имат по-абстрактен характер. Подобно количествено натрупване на метафори обикновено отнема от дълбочината, за сметка на външно украсяване, посредством естетически орнаменти (Дейвид Ланю сравнява западните стихотворения с изкусно украсени стени, а хайку – с прозорци).

1.5. Хайку и изкуствата, използващи невербални изразни средства

1.5.1. Въведение

Най-краткото определение на поезията е като изкуство, което си служи със средствата на езика (Вилхелм фон Хумболт). Използването на езика има толкова голямо значение за поезията, че дефиницията ѝ може да се редуцира само до него. Поетичното произведение най-общо зависи от фонетичната структура на езика, която определя прозодичните му възможности и е свързана също с някои от художествените средства, като римата и алитерацията например, от правилата на словоредата и граматичните особености, от богатството на синоними и омоними, даващи възможности за многопластови интерпретации и от други характеристики. Докато музиката и изобразителното изкуство например са независими от езика и въпреки културните различия, в общи линии, разбираеми за всеки жител на планетата, на другия край на скалата е най-затвореното в националните рамки изкуство – поезията. На този фон, през последните години, интерес представлява спонтанният обмен на

хайку, като че ли авторите и читателите, говорещи различни езици, не чувстват езиковата бариера помежду си, или поне не в степената, в която тя се явява пречка в обмена на поезия. В дадената точка се анализират причините за това уникално явление и се прави опит да се отговори на въпроса дали хайку поезията има по-големи възможности да се доближи до невербалните изкуства, които използват общи за всички хора изразни средства за изграждане на звукови и визуални образи. Разгледани са следните качества на хайку, които най-много допринасят за неговото доближаване до изкуствата, използващи невербални изразни средства:

- Относителна независимост от конкретния език.
- Специфични художествени средства, които не произхождат пряко от езика.
- Силна връзка с живата реалност, стигаща до уникално смесване на изкуството с живота.

1.5.2. Относителна независимост от конкретния език

В случая на хайку се наблюдава силно преобладаване на визуалния код над вербалния. В повечето кратки западни стихотворения доминира действието на вербалния код, при който думите могат да се разглеждат „като лингвистични знакове, възбуждащи вербални асоциативни мрежи и по-специално словесни представи” (Радосвет Коларов), докато в хайку думите създават ментални изображения, композират вътрешно визуално копие. В случая уточнението „кратки” е важно, тъй като „картинната образност” не е чужда на Запада, но се разгръща по различен начин и не е характерна за кратките форми (афоризъм, сентенция, епиграма), които в общия случай показват стремеж към абстрактност. Освен това ролята на думите в хайку, обусловена от японския му произход (японското отношение към думата не е центрирано около логоса), е различна. Посланието на едно хайку е на голяма дълбочина и връзката му с думите не е директна. Основното пространство на хайку е тишината, заредена с потенциала на възможните посоки на тълкуване, само подсказани от думите. Хайку жанрът най-често разчита на глобалната метафора, която е характерна за невербалните изкуства, като например живопис, графика, фотография и т. н., както и за такива, при които внушенията не се постигат само или основно чрез текста, като театъра и киното. В случая се разчита на един създаден общочовешки код, свързващ конкретното с универсалното, който е разбираем интуитивно. В работата е направена връзка с една от темите на дълбинната психология (К. Г. Юнг, Ш. Бодуен), а именно теорията за архетиповете и символите. Силата на хайку е насочена навътре, дълбоко под декоративните възможности на езика, в царството на символите и „обобщените метафори”, където всички човешки същества са част от една Вселена с безкраен интелект.

1.5.3. Специфични художествени средства, които не произхождат пряко от езика

За целите на разглежданата тема художествените средства са разделени условно на две групи: директно зависими от конкретния език и относително независими от него.

Към първата група са причислени например ритмичната организация на стиха, римата, алитерацията, като е отбелязано, че и метафората в тесен литературоведски смисъл, както и сравнението, могат също да зависят от езика, макар и в по-слаба степен. Метафората в широк смисъл, която се изявява като глобална метафора, е относително независима от езика и често се използва не само в литературата, а също и в други жанрове, като театъра, киното и изящните изкуства. Изтъква се на базата на аргументи и примери, че средства от първата група имат много по-малко значение за хайку, в сравнение с глобалната метафора. Първите три естетически принципа на дзен, свързани с формата, насочват към фокусиране върху същността за сметка на външния израз. Затова специфичните художествени средства на хайку отразяват усилията да се вложи многопластово съдържание под простия външен образ.

Фрагментарността на езика улеснява превода, тъй като опростява синтактичната структура, при което често отпадат и граматичните времена (преводът на *катакото* е буквално „бебешки език“).

Въпреки че до момента, не може да се говори за изградена култура на *киго* на Запад, сезонни думи се използват и интерпретирането на такива хайку се основава на едно общочовешко разбиране на символичния език на сезоните, идващо от архетипното наследство. За още по-успешната комуникация, в светлината на *киго*, между източната и западната традиция, голямо значение има трансформацията на *киго* културата, предложена от Баня Нацуиши, чрез въвеждане на ключови думи (които включват и сезонни). Макар че част от ключовите думи могат да бъдат свързани с дадена културна среда, при всички случаи употребата на ключова дума не се определя от специфичните особености на езика, а е свързана със същността на изразяваната идея и търсеното внушение. Действието обикновено се развива под повърхността на езиковите характеристики.

Особено внимание е обърнато на прекъсването на връзката и на факта, че нито един от типове на тази важна техника не е свързан с особености на езика, освен симетричното ритмично заместване, което в някои случаи може да се окаже трудно за пресъздаване на друг език. Подчертано е, че съпоставяния се срещат и в западната поезия, но хайку е най-кратката стихотворна форма и съпоставянето има много по-голяма тежест. То носи кода на идеята и е отговорно за многопластовия подтекст. В такива хайку най-ясно се долавя връзката на този жанр с киното, възникнало много по-късно (аналогията с фотографията е по-широко разпространена). Като че ли виждаме камера, която ни показва един след друг два сходни или противоположни образа или пък комбинира близък и далечен план.

Техниката на прекъсване на връзката създава празни пространства (*ма*) в хайку. Такива празни пространства, каквито могат да се намерят в шинтоистките храмове, са включвани в японската живопис и архитектура, а паузите, изпълнени с тишина, са характерни за японската класическа музика.

Връзката между двете фрази (двата образа), разделени от празно пространство, не може да бъде намерена по логичен път. Тук всичко зависи от таланта на читателя, от неговата поетична фантазия. Срещата между автор и читател е среща между равнопоставени. Свободата на читателя да интерпретира оставеното празно пространство е неограничена. И може би това е най-независимото от езика художествено средство, защото тишината не се нуждае от преводач.

1.5.4. Силна връзка с живата реалност, стигаща до уникално смесване на изкуството с живота.

Хайку не е просто литературен жанр. Хайку е начин на възприемане на света, начин на тълкуване на човешката история и постиженията на националната и световна култура, начин на живот. Хайку помага да се преодолеят основните моменти на кризата на съвременното западно общество. В работата са обсъдени три източника на тревога, очертаващи типични топови на кризата: индивидуализмът; доминирането на индустриалния разум; и загубата на свобода, поради ограничаването на избора в индустриално-технологичното общество (Чарлс Тейлър).

Резултатът от изтръгването от по-старите морални хоризонти и загубата на доверие в един по-висш порядък е постигането на новата модерна свобода на личността (процес, който се изразява с обобщението „разомагьосване“ на света). Но от друга страна отказът от един по-обхватен порядък води до съсредоточаване върху индивидуалното съществуване и поставяне на Аз-а в центъра. Индивидуализмът е немислим за автора на хайку. Преодоляването на егото е първото условие за постигане на истинската Реалност. При това хайку предполага не само преодоляване на егото, но и на антропоцентризма. Основна постановка на дзен е, че пробуждането се постига чрез търсене в собствената природа, която е самата Реалност. Разглеждано по този начин човешкото същество губи своите лични очертания. Такова осъзнаване е особено важно за хайку, в което е създадена система от правила, за да се постигне преодоляване на личността на автора и сливането ѝ с околния свят.

Вторият източник на тревога е доминирането на индустриалния разум, като под индустриален разум се разбира стремеж към максимална ефективност, влагане на минимум средства за постигане на определена цел. Тази егоистична линия е свързана с индивидуализма и води до заместване на всички критерии за взимане на решения с критерия за ефективността. Такъв модел на поведение прави по-беден духовния живот на индивида, свежда поведението му до стремеж към потребление. Това е и причината за безогледното утилизироване на природата. Хайку се противопоставя на тази тенденция, намирайки привърженици по целия свят, които имат ново отношение към природата и различна ценностна система.

Третият източник на тревога, свързан с първите два, е загубата на свобода (така кръгът се затваря и на мястото на старите ограничения се появяват нови). Тъй като принципът на инструменталния разум действа на всички нива, на нивото на социума се стига до ограничаване на свободата на отделния индивид.

Общество, основано на максималната ефективност на всяка цена, ограничава правото на избор на индивида, който трудно отстоява своите собствени възгледи. От друга страна, поради индивидуализма, се наблюдава затваряне в собствения свят и доброволен отказ от участие в управлението, при което съвременните технологии за манипулиране на общественото мнение работят все по-ползотворно, осъществявайки „мека диктатура”, прикрита зад демокрацията.

Изброените три фактора (които определят и някои допълнителни, като откъсването на много хора от естествената природна среда в урбанистичната атмосфера на големите градове, диктатурата на рекламата и др.) са причина за тревогата, в която живее гражданинът на западното общество, чувствайки интуитивно отдалечаването от собствения си Аз. При тези условия, които се налагат все повече от шейсетте години на миналия век, хайку постепенно завладява западния свят, като контрапункт на нарастващата тревога на модерния западен индивид и като интуитивен стремеж към ценности, които могат да осмислят битието отвъд стремежа към потребление. Острата нужда от преодоляване на духовната криза на западното общество създава атмосфера, която улеснява възприемането на посланията на хайку отвъд езиковите бариери.

Изложеното в тази точка е опит да се докаже, че хайку има шанса да се намира по-близо до изкуствата, използващи невербални изразни средства, а това означава по-големи възможности за обмен.

1.6. Въпроси, свързани с адаптацията на хайку жанра към българската езикова среда

Тъй като става въпрос за жанр, възникнал при езиковите възможности на японския език и културните особености на Япония, особено внимание е обърнато на проблемите при адаптирането му към друга езикова и културна среда. Развитието на хайку жанра, както и сполучливото претворяване на японските оригинални образци на български език, е свързано с особеностите на езика и в работата са разгледани възможностите, предоставяни от българския език в тази насока. Най-важните характеристики, които очертават обективната езикова среда и които могат да се обмислят във връзка с хайку са например:

- Възможности за ритмична организация на стиха
- Правила на словоредата
- Пластичност на езика
- Богатство на синоними, омоними и омофони
- Средна дължина на думите

В дисертацията ударението е поставено върху темата за ритмичната организация на стиха, като се разглеждат преди всичко въпросите: възможна ли е емуляция на ритъма на японските тристишия; ако такава емуляция в някаква степен е възможна, необходима ли е тя, или на всеки език може да се изгражда уникален ритъм на хайку, съобразен с неговите особености. Отбелязано е, че японският и българският език се различават в много голяма степен относно фонетичната организация и възможностите за създаване на ритъм. Сравнението

на двата езика по отношение на прозодичните характеристики (както и в други аспекти) се затруднява от факта, че в Япония продължават интензивните изследвания в областта на лингвистиката и в последните десетилетия се появяват нови данни относно различни аспекти на езика (текстове на Ричард Гилберт и Братислав Иванов са цитирани като аргументи).

В работата е разгледана разликата между мора и сричка, като е подчертан фактът, че сричките в японския език са обвързани с морите и са с фиксирана дължина. Тази разлика обуславя и преценката, че разпространеното мнение за близостта на японския ритъм до силабическото стихосложение (Бойка Цигова, някои руски изследователи) е погрешна. Силабическото стихосложение за разлика от метрическото, не се основава на броене на мори, а на броене на срички (нещо повече, в него съществуват правила за еднаквост на ударенията в краестишната и предцезурната дума). От друга страна, в метрическото стихосложение ударението не играе никаква роля. Докато говорещите мороброящи езици имат традиционно вградено чувство за дължината на звуците (групите от звуци), сричките в сричкоброящите езици варират по дължина и това няма значение, тъй като в тях е решаваща ролята на ударението.

На базата на появилите се през седемдесетте години нови изследвания, в които се прилагат методите на метричната фонология към японския език (Саданори Бекку, Сакано Нобухико) и на редица експерименти с японски четци на хайку Ричард Гилберт и Джуиди Йонеока предлагат нова парадигма за ритъма на хайку и възможностите за емулирането му на английски език. Споменатите методи най-общо предлагат метрична структура, съставена от четири йерархични нива: метрични позиции, метрични стъпки, метрони и сегменти. Приложена към хайку, тази структура представя тристишията в нова светлина. Приема се, че не всяка метрична позиция е запълнена от реална (звучаща) мора. Въвежда се понятието „тиха (беззвучна) мора” или „пауза”. Моделът 5-7-5 се отнася до реалните (озвучени) мори. Освен тях, хайку стихотворението съдържа 7 тихи (беззвучни) мори, които „плуват” в трите сегмента и създават свободно пространство *ма* (разгледани са типичните модели на разпределение на тихите мори, свързани с позицията на разрязващите думи).

Най-близо до предложения ритмичен принцип е тоническото стихосложение (от гр.*tonos* – ударение). Ако към неговото определение се прибави възможността някои ударени срички да се заместват с паузи, за да се изравнят групите във всеки ред, като броят на ударенията в стиха е 1, 2 или 4, се получава точно моделът за емуляция на японското хайку, предложен от Гилберт и Йонеока.

Направените изводи са приложени и за българския език, като сричкоброящ, с отчитане на една разлика – средната дължина на думата (има и други разлики, особено във връзка с ударенията върху предлозите в английския език, но те не са от основно значение). При броенето на срички (все още практика за оценяване на краткостта на тристишията в много конкурси за хайку), тази особеност поставя българските автори в неблагоприятна позиция. От гледна точка на предложения модел обаче, значение имат преди всичко ударените срички, които създават метъра, а не дължината на думата (тук не се

говори за определена стъпка, както е при силаботоническото стихосложение). Макар че по-дългите думи, което означава повече неударени срички между две ударени, удължава времетраенето на сегмента, в случая това се отнася и за трите сегмента (от средностатистическа гледна точка) и общото усещане за ритмичност на цялото стихотворение не се губи. Тази постановка изравнява възможностите на различните езици (с по-голяма или по-малка средна дължина на думите) относно емуляцията на ритъма. Следователно, свободният стих (предпочитан от авторите не само в България) може да бъде избор на автора, но не и в случаите, когато той се стреми към емуляция на ритъма на японските тристишия. От друга страна, моделът за емуляция засяга четенето на стихотворението (с евентуално включените паузи), което означава, че много стихотворения могат да се изговорят съгласно този модел, дори авторът да не го е взел предвид. Разглеждането на предложението модел за емуляция на формата на японското хайку цели преди всичко да покаже, че досегашните опити за имитиране на ритъма, основани на броене на срички и приравняването им на реалните мори, не е ефективен.

Относно възможностите, предоставяни от българския език за развитие на хайку жанра, е подчертан фактът, че въпросът за словореда е особено важен, поради използването на фрагментарен език и минимален брой думи. Докато словоредът в някои езици е много строго фиксиран, българският език позволява по свободни вариации в реда на думите, което е свързано с по-лесно постигане на една от основните характеристики на хайку – елемента на изненада.

Друг въпрос, релевантен с хайку, който се отнася най-вече до славянските езици, е много по-широката употреба на умалителни имена. Още повече, че с употребата на умалителни имена в тези езици не се подчертава размера на обекта, а се изразява отношение, като например нежност, ирония и т. н. Когато с малкия брой думи на едно хайку трябва да се каже много, всяка възможност за допълнителни нюанси е изключително важна. Българският език е много пластичен и една дума може да се употреби по различни начини, което е особено важно за минималистичните форми (стихотворението „Болка” на Александър Геров е много характерен пример в това отношение).

Относно средната дължина на думите (приведени са най-общо статистически сравнения с японски и английски език) е направено заключението, че всъщност, не броят на сричките, а броят на думите е по-точен критерий, когато се сравняват стихотворения на различни езици. Тук от значение за запазване на духа на хайку е информацията, която се съдържа в текста, отнесена към свободното пространство на неизговореното. Дори на нивото на формата и ритмичната структура, в светлината на разгледания модел на Гилберт и Йонеока, съществено значение има броят на ударенията, респективно думите, които диктуват ритъма, а не сричките.

На базата на разгледаното естествено се налага изводът, че на всеки език може да бъде създадена уникална хайку поезия, като се използват специфичните му особености. Българският език предоставя големи възможности за формиране на собствен стил и постигане на високи художествени образци в хайку.

Глава 2

Световното хайку: преглед на възникналите традиции извън Япония

2.1. Първите опити за адаптация на хайку жанра извън Япония.

В момента могат да се проследят голям брой по-рано или по-късно възникнали традиции в хайку поезията извън Япония. Критериите за сравнение на тези традиции, приети в работата, са най-вече хронологията на възникването им, характерът на адаптацията (например академичен или практически) и в крайна сметка близостта на дадена школа с японската естетика, родила хайку (близост, която не може да се разглежда единствено в положителен аспект). Първите два критерия до голяма степен определят последния, макар че има и изключения.

В реда на разглеждането не е спазена топографска или темпорална последователност, а по-скоро се следва една компаративна логика, която дава възможност отделните течения да се открият на фона на други.

На базата на публикации през последното десетилетие могат да се смятат за основателни претенциите на френската литература да бъде първата, която е адаптирала хайку жанра на чужд език (става въпрос не за преводи, а за опити да се създадат оригинални хайку на западен език). През 1905 във Франция се появява първата хайку сбирка извън Япония. Трябва да се отбележи, че опити за писане на хайку от западни автори са правени и преди това, но с две уговорки. Първо, става въпрос за отделни стихотворения, а не за книга, и второ, което е по-важно, оригиналите на творбите са написани на японски език.

Докато в някои страни, като Англия и Северна Америка преобладава академичният подход (осъществен от изследователи на японската литературна традиция), а в други, като Испанска Южна Америка например адаптирането е извършено от самите практикуващи поети, като се започне от Джоус Таблада, то френското хайку има едновременно своите академични и поетически корени. Тристишията са наречени „японски епиграми”, седемдесет и две на брой, от трима автори. Тиражът е едва тридесет, но това е началото на западното хайку, което оказва влияние на Европа и Новия свят.

2.2. Южноамериканското хайку

Южноамериканското хайку, което съдържа в себе си две много различни школи – тези на испаноезичното и бразилското хайку – доказва, че ролята на топоса не е гаранция за близост между хайку традициите, възникнали на близки територии. Докато традицията на бразилското хайку (може би само след северноамериканското) е най-близко до японската естетика и дзен, поради особеностите на възникването и адаптирането му, то южноамериканските тристишия, написани на испански (Мексико, Аржентина, Куба, Колумбия и др.), „звучат по-скоро като кратки западни модернистични стихотворения, отколкото като класическо японско хайку” (Чарлс Трамбъл). Макар че първата книга с хайку на мексиканския поет Джоус Таблада (1871 – 1945) излиза още през 1919, а по-късно, освен Таблада, хайку пишат много от известните

южноамерикански писатели (достатъчно е да споменем Октавио Пас и Борхес), при липсата на теоретични изследвания в областта на ориенталската литература, испаноезичните американски автори адаптират хайку според своите художествени нужди и разбирания. В работата са разгледани примери, като се подчертава, че авторите взимат от хайку кратката форма, неговата директна и конкретна образност, но игнорират почти изцяло японската естетика, свързана с дзен и други източни традиции, пренебрегвайки и много от характеристиките на хайку стила като сезонността, вътрешните сравнения и глобалната метафора, за сметка на внасянето на западната образност с метафори в тесен литературоведски смисъл.

По отношение на условията за възникване на хайку ситуацията в Бразилия е може би най-благоприятната в Западния свят. Тези условия се дължат на влиянието на Португалия, чиято бивша колония е Бразилия и на факта, че португалски изследователи са първите европейци, посетили Япония още през 1543. Португалският свещеник Родригес е първият, който е описал хайкай и ренга на Западния свят. Основна роля в адаптирането на хайку жанра играе второто поколение на най-голямата японска емигрантска популация в Западното полукълбо (около 1,5 милиона). Първите емигранти пристигат през 1908, а в края на трийсетте години на миналия век започва процесът на натурализиране. През 1943 е публикувана първата хайку сбирка от японски автор на португалски език. Едно такова събитие има голямо значение за развитието на хайку на определен език. Авторът (Масуда Гога) не само обменя идеи с най-прочутите бразилски хайку поети за композицията на хайку на португалски език, което същевременно да е базирано на японската естетическа традиция, но и дава нагледен пример за такъв модел. Хайку канонът, установен от Гога и неговите съмишленици, продължава да процъфтява и до днес, но успоредно с него се развиват и други школи, в резултат на което Бразилия е може би единствената страна извън Япония, където има няколко различни тенденции в хайку стила (последни статии за бразилското хайку посочват четири-пет различни течения). Затова е трудно да се посочат общи основни характеристики на вибриращото в различни посоки бразилско хайку. В работата са посочени примери от бразилската хайку традиция, която се простира от близкия до японското хайку модел на Гога, с неговата сезонност, съпоставяне на образи и богат подтекстов резонанс, до поетични тристишия в западен стил с характерните сравнения и метафори в тесен смисъл.

2.3. Европейското хайку

Може да се каже, че френското хайку, най-старата традиция в Европа, заема една средна позиция между англоезичното и испаноезичното южноамериканско хайку, които се намират на двата края на скалата на традициите, възникнали извън Япония.

Макар и не толкова отдалечено от японската традиция, френското хайку се различава поне в следните три главни аспекта: пренебрегва сезонността; не се интересува от връзката между дзен и хайку или по-точно търси алтернатива на тази връзка; въпреки наличието на омофони и лесното постигане на рима, което

го доближава до японския език в тези аспекти, френските поети показват нежелание да се откажат от римата във всички случаи.

Поради дълбоко вкоренения във Франция антиклерикализъм хайку не се свързва с дзен до степен на пълно пренебрегване на този аспект. Вместо това, като философия, свързана с хайку, понякога се представят израсналите на местна почва екзистенциализъм и хуманизъм. Наистина екзистенциалистката парадигма на Жан-Пол Сартър (1905 – 1980) има известни допирни точки с хайку, при доразвиването на разбирането на Мартин Хайдегер (1889 – 1976) за размиване на границите в дихотомията вътрешно/външно до степен на отказ от определения, фиксиран Аз (макар че екзистенциализмът на Сартър не е метафизичен в смисъла на дзен, за него е важно отделното съществуване, а не метафизиката, и има дълбоки различия с източната философска традиция почти във всичките си аспекти). Това, което в случая е най-важно, е, че Сартър утвърждава отворения текст, който оставя достатъчно херменевтично пространство на читателя. Така, макар че стартира по-рано от останалите традиции и има своите изследвания в областта на японската естетика, още на нивото на теоретичната обосновка, френското хайку е откъснато от корените си, свързани с дзен и останалите източни влияния, и присадено на друга почва. Жанрът заема от японското хайку кратката форма, без да се грижи особено за точния брой на сричките, като смята свободния стих за най-подходящ във френския вариант на тристишията. Има разлика и в използваната образност, която най-общо прилича повече на западната, като ударението е поставено преди всичко върху семантичната и лингвистичната компресия на поетичната форма. Трябва обаче да се отбележи, че независимо от дистанцирането на френското хайку от дзен, в него се търси корена на живота по един интуитивен път, характерен за поезията, което го спасява от умозрителните, интелектуални обобщения на афоризма. В работата тези изводи са подкрепени с примери, които показват, че френските стихотворения обикновено успяват да съчетаят атмосферата на западната поетична традиция със скритата дълбочина на хайку.

В изследването е подчертано особеното място, което заемат в европейската традиция фламандското и холандското хайку. Последното също може да претендира да бъде признавано за една от най-старите традиции, тъй като за първи западен автор на хайку се смята холандецът Хендрик Доф (1764 – 1837). Едно обобщение на дефинициите за хайку на деветнадесет холандски и фламандски поети стига до извода, че дефинициите могат да се разделят на три класа – интуитивни, интерпретативни и символични – като две основни характеристики се повтарят с най-голяма честота в събраните мнения. Първата се отнася до неизговореното, свързано със сугестивния характер на езика в хайку и изразено по следния начин: „извикване на един или повече аспекти на неизразимото” или „игра на ръба на тишината с това, което наблюдаваш”. Втората характеристика е свързана с „единението между поета и реалността, която го заобикаля”.

Райнер Мария Рилке, едно от най-големите имена на двадесети век, напълно в съответствие с културното влияние на Франция по това време, въвежда японското хайку в немската литература. В работата са разгледани

причините за забавянето на развитието на немскоезичното хайку, основни сред които се явяват придържането към формалното изискване за 5/7/5 срички в трите реда и липса на рецептивни възможности на обкръжаващата литературна среда; формирана до голяма степен от Немския романтизъм. Към това се прибавя излизането на няколко лоши превода на японско хайку, направени без разбиране на жанра, които объркват както практикуващите поети, така и читателската публика (Клаус-Дитер Вирт). На немски език е трудно да се предаде същото количество информация в рамките на седемнадесет срички, което се съдържа в едно хайку, написано на друг език. Тук проблемът е противоположен на този с английския език, където трябва да се добавят излишни думи. Може би затова някои от своите хайку Рилке пише на френски език, като в този случай спазва точния брой на сричките. Така, въпреки ранния старт, немскоезичното хайку бележи сериозно развитие едва в началото на нашия век (разгледани са някои от най-изявените автори, както в Германия, така и в Австрия).

За разлика от разгледаните основни европейски традиции, шведското хайку бележи началото си малко по-късно, в края на петдесетте години на миналия век, но се развива бързо и в момента се представя от няколко заслужаващи внимание поети, сред които и носителят на Нобелова награда за литература, 2011, Томас Транстрьомер. Кай Фолкман, един от най-изявените шведски хайку поети и изследователи, смята, че „конкретната картина е сърцето на хайку”, като уточнява, че абстрактни думи е трудно да се употребят подходящо в поезията. Според Фолкман „добрият хайку образ не е статичен, а показва трансформиране, ако е възможно носещо изненада”. В дисертацията са разгледани примери от различни автори, както и интересният възглед на Хелда Херле за писането на хайку на чужд език. Както във френското хайку, шведските автори понякога постигат добър интегритет на източната и западната традиция, въпреки че творбите на част от шведските поети се доближават до американската хайку традиция. В някои от стихотворенията имплицитността достига степен, характерна само за тази традиция. Поради това шведското хайку от последното десетилетие се нарежда веднага след американската хайку традиция, с известна уговорка за някои течения в бразилското хайку. Една справка показва също, че във водещото американско списание *Modern Haiku* сред авторите, за които английският език не е роден, най-голям е броят на шведските поети, което още веднъж потвърждава близостта на двете традиции.

2.4. Руското хайку

Макар че стартира почти едновременно с френското и англоезичното хайку, руското хайку е различно и от двете традиции. При това то има също своята солидна академична база и наличие на ранни преводи на класическа японска поезия. Достатъчно е да споменем, че Факултет по японски език е основан в Санкт-Петербургския университет още в далечната 1898. В тези ранни години излизат и редица важни преводи, като се започне с превода на книгата на У. Астън *История японской литературы* (1904), в която за първи

път са представени пред широката читателска публика преводи на хайку на великия японски поет Мацуо Башьо и стихотворения на много негови съвременници. Така руските поети получават необходимия тласък за създаване на хайку и танка още в самото начало на двайсети век. В работата са разгледани причините за късното развитие на хайку жанра в Русия, въпреки този факт. Отбелязано е, че истински подем в руското хайку се наблюдава през втората половина на 90-те години на миналия век. Изтъкнат е фактът, че хайку стихотворенията от последните години се доближават до една обща тенденция в световното хайку за усвояване на японската естетика.

2.5. Англоезичното хайку

В дисертацията се подчертава, че особено място в съвременната хайку поезия заема англоезичното хайку, от една страна по причина на своите корени, а от друга – поради популярността на английския език, на който пишат и много чужди автори. Освен това, може да се твърди, че от традициите, възникнали извън Япония, американската традиция е достигнала най-далече в развитието си, преживявайки и първите кризи, поради което подробното ѝ изучаване може да бъде полезен пример. Разгледани са дълбоките академични корени на англоезичното хайку, с начало, поставено още в последните десетилетия на деветнадесети век (Уилям Астън, 1877). Специално внимание е обърнато на близостта между принципите на имажинизма и естетическите критерии на хайку. Подчертано е, че наличието на влияние не може да се отрече, като се вземе предвид зараждащият се интерес на западните поети по това време към екзотичните японски поетични форми. От друга страна, основателите на имажинизма търсят алтернатива на известни характеристики на западната поезия, като по този начин се доближават до далекоизточната естетика. Интересното в случая е достигането по интуитивен път, лишен от мистичния ореол на хайку, до поетична форма с много подобни и в някои случаи сливащи се с тези на хайку характеристики. Последното е важно за една от предлаганите в изследването линии, а именно съществуването на обща територия, споделяна от източните и западните поети.

Важни факти за англоезичното хайку, които са подробно разгледани в работата, са: първо, до средата на миналия век изследването и писането на хайку на английски език е сфера на учени и преводачи, а не на поети; и второ, в следвоенния период има силно вливане на дзен в хайку, благодарение най-вече на Блайт. Макар че ранните опити в американската хайку традиция са близки до канона на японското хайку, включително и формалните изисквания за броя на сричките, придържането към сезонността (според западното по-широко, архетипно разбиране), темите за природата и разделянето на стихотворението на два конкретни образа, американските автори бързо осъзнават, че за техния език моделът 5/7/5 ще води винаги до изкуствено прибавени думи и е една безсмислена игра за сметка на качеството на хайку стихотворението (в светлината на новите изследвания безсмислието на стремежа към такъв модел е потвърдено). Петдесет години след първите опити за писане на хайку на английски език, в средата на 20-ти век, двама известни американски писатели

(Джак Керуак и Ричард Райт), вдъхновени от преводите на Р. Х. Блайт на японски класически хайку, правят първите успешни опити в създаването на американски хайку стихотворения, които избягват подражанието и имат сериозна художествена стойност.

В изследването се изтъква, че най-характерната особеност на американската хайку поезия е канонизирането на връзката между дзен и хайку. Може да се каже, че това води до няколко основни последици, като например: преграждане на пътя на каквото и да било западно влияние; догматично следване на принципите на дзен; унифициране на хайку творчеството, поради подчиняването му на парадигма, строго съгласувана с дзен, нещо, което противоречи на самата същност на дзен. Друга крайност, до която води абсолютизирането на връзката между дзен и хайку и сляпото следване на японския модел, е превръщането на хайку в „пъзел“ (Пол Милер), изискващ „усилена умствена гимнастика“ (Чарлз Трамбъл). Независимо от формиращата роля на дзен за хайку, догматичното придържане към постановките му, без да се отчита развитието на жанра, се оказва своеобразна клопка, която води до кризата в американското хайку, признавана от няколко водещи изследователи. Като причина се сочи по-скоро хайку образованието, но ако се съди по цитираните произведения (най-вече Блайт и Хендерсън) следите водят точно в тази посока. „Резултатът от този вид образование е хомогенизация“, заявява Джим Кейшън.

Трябва да се отбележи, че разсъжденията на американските изследователи върху кризата в американското хайку се отнасят за широк кръг автори и за хайку творчеството като цяло (Джим Кейшън го нарича продукцията на хайку движението). Дори в светлината на коментираната парадигма американското хайку има високи образци, някои от които са разгледани в работата. Една особеност, която има връзка с качествата на американската хайку традиция и на която е обърнато внимание в дисертацията, е свързана с характера на творчеството на авторите. Докато в много страни писането на хайку е само аспект от творческата изява на автори, които пишат и западна поезия, съвременните американски автори в почти 100% от случаите са само хайку поети. В резултат, до известна степен, американското хайку общество е затворен езотеричен кръг, със свой собствен поетичен код, което води до задълбочаване на имплицитността. Понякога образът е много бегло загатнат, като самата граматична конструкция внася неяснота. В други стихотворения връзката между двете части, вложена от автора, не може да бъде внушена на читателя. Появяват се изследвания, които обсъждат до какъв процент неяснота е допустима в едно хайку – въпрос, който едва ли може да се реши в проценти, тъй като само художествената мярка може да спаси поезията от превръщането ѝ в ребус. В работата се отбелязва, че Блайт, който разбира хайку „от гледна точка на дзен“ (Джим Кейшън) внася „религиозни обертонове“, които, както и унифицираният стил, отблъскват някои от изявените американски поети (има и изключения като носителя на Пулицър Пол Малдун). Напоследък се появяват и публикации, подкрепящи използването на адекватни за западните езици техники, които са заети от традиционната западна поезия и които могат да

обогатят западното хайку. Тези статии регистрират пробив в мисленето за американското хайку, което много десетилетия остава догматично обвързано с принципа на дзен за избягване на фокусирането върху формата (впрочем игнорирайки факта, че японският език предлага други възможности за музикалност на стиха, които по естествен начин осигуряват благозвучието на японските тристишия).

Въпреки че често се говори обобщено за англо-американското хайку, английското хайку се различава в някои аспекти от американското. Тъй като корените на англоезичната традиция са общи, очевидно има и други фактори, определящи стила. В работата се подчертава, че най-общо разликите произтичат от различната степен на отказ от влиянието на западната поетична традиция. Едни от най-изявените английски автори на хайку (Дейвид Коб, Лин Рес и др.) са високо оценявани автори на традиционна поезия. Това е една от причините, английското хайку да не е толкова тясно канонизирано и силно обвързано с японската традиция. Английските хайку стихотворения носят непосредствен поетичен заряд, при по-ниска степен на имплицитност. В работата се прави разграничението, че докато в повечето американски хайку движението на енергии от автор към читател е в една семантична плоскост и пораждането на емоционален резонанс е вторичен акт, след преодоляването на определени смислови бариери, в английското хайку връзката между поет и читател се осъществява едновременно на двете нива (разгледани са примери от Дейвид Коб, Лин Рес и др.). Рецепцията на американското хайку изисква определена херменевтична нагласа, докато в английската хайку поезия, най-често необходимостта от интерпретиране отпада или остава на заден план, поради единството на емоционално, образно и семантично ниво.

Ирландското хайку е близко до английското, със същото балансирано отношение между принципите на дзен и японската естетика от една страна, и западното поетично наследство, от друга (разгледани са примери от един от най-изявените му представители, Анатолий Кудрявицки).

По отношение на имплицитността, тема коментирана напоследък в англоезичното хайку, в работата се отбелязва, че празно пространство, което не е наситено със сугестивност, изкушава да бъде преодоляно със средствата на логиката, което влиза в противоречие с принципите на дзен.

2.6. Балканското хайку

В дисертацията е проследена историята на хайку традицията на Югоизточна Европа, която може да се сравнява с най-старите традиции, тъй като започва през 1878 с пристигането на първите тристишия в Румъния. Това става в писмо до Карол I от японски принц, който включва в него танка и хайку. Те са преведени и макар че не са публикувани, се смятат за първите японски стихотворения, достигнали нашия регион. Двама големи румънски поети от епохата са били повлияни от екзотичната японска поезия – В. Александри и Ал. Македонски, на когото принадлежи и първото хайку, написано на румънски език (разполага се само с ръкописа му и се предполага, че не е публикувано). Така началото се поставя в Румъния, която още в 1902

установява и дипломатически отношения с Япония, след което се провеждат голям брой конференции за японската култура и поезия. Издават се пътеписи за Япония, някои от които съдържат глави с танка и хайку. В работата е проследено навлизането на хайку в другите балкански страни, като е отбелязан фактът, че първият публикуван превод на японска поезия излиза в България през 1922, макар че в него хайку почти не е застъпено.

За първия автор, който издава свои собствени хайку на родния си език, в отделна книга, се смята румънският поет Ал. Стаматиад. Годината е едва 1936, което доказва, че балканското хайку може да съперничи на най-старите традиции за хайку извън Япония. В работата се обръща особено внимание на още едно литературно явление в Румъния. Интересно е, че още в ранната 1935 в там е създаден „нов жанр, кратък и концентриран като хайку, който е вграден в рамките на европейската естетика” (Василе Молдован). Създателят на този жанр е Йон Пилат, който през 1936 издава книгата *The One Line Poems*. Тези стихотворения имат заглавия, като общият брой на сричките в заглавието и единствения ред е 17. Близостта с хайку не се изчерпва с това. Единственият ред съдържа цезура, маркирана чрез пунктуация или интервал, което кореспондира с *киреджи* в хайку, а това вече е свързано със самата същност на японските тристишия. В работата се проследява дълбоката вътрешна връзка на възникналия румънски жанр с хайку, а по-късно, в Глава 3, той се сравнява и с българското литературно течение *нава*.

На базата на множество примери е направено обобщението, че макар и с основателни претенции да бъде смятано за една стара традиция, подобно на англоезичното и френското хайку, от гледна точка на рано проявения интерес, балканското хайку не черпи вдъхновение от оригинални преводи, нито се развива под въздействието на преводите и тълкуванията на англоезичните преводачи и изследователи на хайку, поради което връзката с дзен-будизма не е основен въпрос за него. Въпреки това голяма част от стихотворенията са тясно свързани с принципите „простота и непосредственост”, „насоченост навътре” и „радикален емпиризъм”, които определят същността на хайку. Отварянето на сетивата за преживяване на всеки момент от съществуването като аспект на истинската Реалност е отразено в много от стихотворенията. Това, което е важно за балканските автори, е силата на въздействие на образа. Фокусирането върху образа съвпада с възгледите на авангардните поети от началото на века, довели до приемането на свободния стих във Франция и Русия, както и до възникването на имажинизма в англоезичната поезия. Като се изключи първия досег с оригинални японски тристишия в Румъния, преводите на хайку на Балканите са реализирани през западни езици, най-често френски или немски. Както посочва немският изследовател Клаус-Дитер Вирт, преводите на японска поезия на немски език са силно повлияни от Немския романтизъм. От друга страна и френското хайку остава свързано със собствената си поетична традиция, като не скрива стремежа си за изпълване на духовния аспект на хайку със съдържание, различно от дзен. Може да се предполага, че на Балканите прониква и руско влияние, поради близостта на езиците и развитата ориенталистика в Русия. Самото руско хайку обаче „дълбае много близо до

собствените си поетични традиции” (Трамбъл), като в случая се има предвид европейската традиция и ключовото влияние на Франция. Така балканското хайку се развива по-близо до европейското влияние и изолирано от англоезичната традиция почти до началото на настоящия век. В резултат на това се създава един стил, който външно не е подражателен на японската хайку поезия, нито е близък до метафоричния западен канон (доколкото могат да се правят обобщения за западната поезия при всички различни течения и школи). Японската естетика, макар и понякога заменяна с метафоричност в западен стил, се долавя ясно в творбите на балканските автори. Балканското хайку не прави изключение относно споменатите особености на *киго* системата извън Япония. Авторите най-често разчитат на архетипната конотация на сезоните, а не на изградена специфична *киго* система на базата на литературното или общо културно наследство. В работата е подчертана и една характерна особеност на използването на техниката на прекъсване на връзката в балканското хайку. Макар че много от балканските хайку стихотворения са разделени на две части посредством пунктуация, тоест съдържат прекъсване на връзката от директен тип, в повечето случаи липсва типично съпоставяне между двата плана, особено в посока на противопоставяне с възникващото и търсено напрежение. По-често втората част е своеобразно продължение на първата или двата образа са обединени от една обща атмосфера.

Направеният преглед на хайку традициите, възникнали извън Япония, си поставя задачата да набележи основните тенденции в развитието на жанра, за да може да бъде очертано мястото на българското хайку в общата картина

Глава 3

Проявление на неизговореното в българските кратки поетични форми

3.1. Проникване на хайку в България

Настоящата тема е разгледана в два аспекта:

- Поява на първите преводни хайку
- Публикуване на текстове, подпомагащи разбирането на жанра, възникнал в условията на далекоизточната култура

В работата се изтъква заслугата на преводите на Никола Джеров от немски и френски език (1922, 1937), които имат голямо значение за времето си. Тъй като първите български японисти се появяват едва в началото на 70-те години, това е единият от двата начина за достъп до далекоизточната култура. Другият е чрез преводите от оригинал на руски език, каквито съществуват още от началото на миналия век, доколкото по-широкото им проникване в България е възможно (по времето на масовия достъп на руска литература след 1944 интересът към хайку в Русия е спаднал). Така далекоизточната поезия прониква в България предимно от Запад. Фактът на проникването на преводи през западни езици има едно основно значение – изкривяване на представата за японската естетика. Трудностите на превода, дори от оригинал, са очевидни поради разликата в буквения и идеографичен запис, който придава допълнителна сила на образа. Процесът на превода в случая създава

едноизмерно изображение на обемен образ. Това едноизмерно изображение е резултат на тълкуване, което е зависимо от възможностите на даден език. Препредаването му на трети език в повечето случаи внася изкривявания. Ако се добави и често използваната игра на думи в хайку, преводът допълнително се усложнява, да не говорим за превод през друг език. В работата се подчертава, че когато става въпрос за превод на хайку, от особено значение е омонимията на езиците. Тя дава възможности за богати асоциации и дълбок подтекст. Естествената за японския език омонимия е широко използвана в хайку. Макар омонимията да е характерна и за други езици (например за английския език), тя може да се използва при създаването на творби на този език, но трудностите при превода най-често остават поради несъвпадане на омонимните тополи. Още по-трудно е да се превежда хайку през език с ниско ниво на омонимия, какъвто е немският. Изброените трудности и условия за влошаване на качеството на превода зависят от характеристиките на самите езици. Изтъкнато е също, че въпросът за превода през немски и френски език има още един аспект и той е намесата на европейските литературни традиции. Влиянието на Немския романтизъм налага сериозен отпечатък върху преводите на хайку на немски език през първата половина на миналия век. Същото се отнася и за френския символизъм. Разгледани са няколко от тристишията, поместени в *Песните на Ямато*, при което е показано, че преводът е силно повлиян от западната поетична традиция, като се започне от формалните белези (наличие на заглавия и на рима) и се стигне до прибавяне на несъществуващи в оригинала епитети. Последното е особено важно, като се има предвид прецизността, която е необходима, за да се постигне дискурса на хайку на ръба на тишината. Едно уточнение може да разруши атмосферата на изначалност и метафизичност на картината. Принципите на западната естетика в поезията, според които формата, музикалността на стиха (да припомним първия ред от „Поетическо изкуство” на Верлен: „Във всичко – музиката само!”), предаването на емоцията доминират, често превръщат преведените тристишия в кратки западни стихотворения, като се пропускат най-важните белези на източната естетика – разширяване на територията на неизговореното със стремеж към оголване на сърцевината на Реалността. Макар че образите в хайку са конкретни и често много детайлни, те не съдържат уточнения, отнесени към времето и пространството („вече”, „само”, „тук”, „там”), освен в редки случаи, когато играят превключваща роля при разкриване на аспект на Реалността. Точно такива думи често се прибавят в западните стихотворения, за да изгладят ритъма или да осигурят рима (както в някои от цитираните примери). Разгледани са и преводи, които интерпретират стихотворението по определен начин. Обяснителният превод, лишен от двупластовост, губи въздействащата си сила. Внесените метафори говорят за силното влияние на западната естетика, докато в оригинала комбинирателното на два образа, заобиколени от тишина, вместо от реторическа претрупаност, създава много по-силно художествено внушение.

Отбелязано е, че изложените възражения не са обвинение към преводача, на когото дължим първите представи за японските тристишия, а опит да се

изясни колко сложен и деликатен процес е преводът на хайку от оригинала и какъв е рискът при превеждане през друг език (в случая посочените слабости най-вероятно съществуват в предхождащия превод).

В работата се споменават преводите от оригинал на Людмила Холодович, Георги Василев и Братислав Иванов на класическо и модерно хайку, както и преводът на Ива Венкова и Димитър Стефанов на антологията на Баня Нацуиши (съвременно хайку).

При почти липсващи текстове, посветени на хайку, в работата се отбелязва, че първият известен в момента критически текст, в който се споменават японските поетични форми танка и хайку, е именно послесловът към книгата *Сини часове*, написан от Никола Джеров. Кратката характеристика на жанра *хайкай*, направена от Джеров, показва разбиране на основните същностни черти на японските тристишия. Въпреки силно повлияните от Немския романтизъм и Френския символизъм преводи Джеров е доловил, че в основата на японските тристишия лежи „изкуството да не доизказва”. Особено внимание е обърнато на предговорът на Крум Ацев към първата книга с хайку, преведени от оригинал, дело на Людмила Холодович и Георги Василев, който е и първият по-пълнен материал на български език относно хайку поезията. След направените уточнения относно формалните характеристики на хайку, авторът се опитва да отговори на въпроса „Кое е тогава онова, което превръща едно стихотворение от 15 – 20 японски срички в хайку?” В основата на неговия отговор лежи идеята за недоизказаността като най-важна характеристика на жанра, което е и причината този текст да се разглежда по-подробно в работата. Втората причина, поради която текстът на Крум Ацев се разглежда като свързан в някаква степен със задачите, които си поставя дисертацията и които включват разглеждане на темата в светлината на един диалог между Изтока и Запада, е че в него е направен сравнителен паралел между хайку и поезията на някои изтъкнати западни автори като Емили Дикинсън. Отбелязани са още книгите на Бойка Цигова и Братислав Иванов.

3.2. Модерната лапидарност и предисторията на хайку в България: кратки форми, близки до хайку.

Въпросът за кратките форми, близки до хайку, е разгледан, като са засегнати два типа творби на български автори:

- Стихотворения, които се доближават до светоусещането и естетиката на хайку, без авторите съзнателно да са повлияни от източните традиции
- Стихотворения, съзнателно създадени в духа на хайку, чиито автори са се учили от този поетичен жанр или са повлияни от дзен философията, но не спазват всички критерии, на които трябва да отговарят хайку стихотворенията

В работата са разгледани накратко (като специални кратки форми, възникнали на Запад и обособени като отделна група или жанр) афоризмите, сентенциите и епиграмите, за да се изтъкне, че те носят типичните характеристики на западния начин на мислене, белязан от причинно-следствените връзки и дуалността. Подчертано е, че западният индуктивен подход на мислене, свързан преди всичко с обобщение и извеждане на

общовалидни истини, се различава от връзката между отделното и общото в източните философски традиции. Известна близост се установява между епиграмата и хайку (доколкото те споделят освен кратката форма още две общи качества – неочакван финал и имплицитност), но тя е повече на повърхността, тъй като между двата жанра съществува дълбоко различие. Докато при епиграмата художественият ефект се създава от възникналото напрежение при последователното прочитане на текста ред по ред, като последният ред обикновено разрешава загадката, при хайку същият ефект се постига от трептенето на значението между много интерпретации при многократно прочитане на тристишието, като нито една от тях не може да се приеме за единствено вярна. Така в първия случай процесът се развива линейно-последователно (такива процеси са характерни за Запада), а във втория – циклично (такъв подход е характерен за Изтока, където явленията се възприемат итеративно в тяхната цялост).

Кратките стихотворения в българската поезия могат да се разположат по цялата скала, като се започне с умозрителни стихотворения, близки до сентенцията и афоризма, които нямат нищо общо с хайку, освен кратката форма, и се стигне до такива, които определено попадат в неговата територия. Тук авторите на кратки стихотворения, принадлежащи определено към споменатите жанрове на афоризма, сентенцията и епиграмата, не представляват интерес. В полето на изследването в тази точка попадат по-скоро автори на кратки стихотворения, които не се вметват в един дефинируем модус (авторите на хайку са разгледани отделно). Като се има предвид изследваната тема, критерий за разглеждане на творбите на определени автори е нивото на рецептивна проницаемост. Някои от българските автори създават свой собствен стил на кратката форма, който не може да се впише в нито един от изброените няколко жанра, без да се вписва и в канона на хайку. Такива автори са Александър Геров (*Прашинки*), Иван Радоев, Блага Димитрова (*Мигове*), Николай Кънчев (*Вятърът отнася мойта шапка*), Борис Христов (*Думи и графити*, трилогията: *Каменна книга*, *Книга на мълчанието*, *Книга на заглавията*), Кръстю Пастухов (*Варварица*, *Пееща вода*, *Стръкове*, *Бликове*), Илко Димитров. Разгледани са примери от споменатите автори, общото между кратките стихотворения на които е единствено синтактичната и семантична компресия (те се различават даже и по формата си).

Стихотворенията на Александър Геров са разположени по цялата дължина на скалата – от почти напълно съвпадащи с хайку (макар че авторът очевидно не е търсил такава връзка) до стихотворения в стила на афоризма. Най-интересни са тези, за които е трудно да се определи близостта им с хайку, като известното стихотворение „Страдание”, в което авторът е използвал в максимална степен пластичността на българския език, за да изрази цяла гама от чувства, преживявания и трансформации с една единствена дума, а също и „Айфеловата кула”, което комбинира семантична и емоционална компресия, отклик, символ и обобщение.

Блага Димитрова създава уникални кратки стихотворения (стихосбирката *Мигове*), обитаващи пространството между западния и източния стил. От една

страна, те се отличават с елиптичност, като думите изпълняват само ролята да маркират бегло, вместо да представят експлицитни истини. Това, което ги отличава от хайку, е отговорът на въпроса „какво маркират?“. В случая този отговор е „по-скоро идеи“, отколкото образи в смисъл на „словесни рисунки“, характерни за хайку. Кратките стихотворения на Блага Димитрова могат да се разглеждат като стихотворения, „възбуждащи вербални асоциативни мрежи“, като образността, и начина на използване на метафората, която най-често е метафора в тесен литературоведски смисъл или сравнение, отговарят на западния стил. Там, където неизговореното се проявява в тези стихотворения, то е заложено на нивото на самия поетичен дискурс. От друга страна синтактичната и семантична компресия и липсата на характерните за западните кратки форми обобщения е допирната точка на тези текстове с хайку.

Няколко от кратките стихотворения на Иван Радоев са много близки до естетиката на хайку. Без да съдържат най-определящите техники на жанра, те създават атмосфера, близка до тази на хайку, с лаконичния си изказ и с изчистената си образност, оставяйки достатъчно свободно място за интерпретации. В повечето от тези стихотворения ясно се различават двата плана (конкретен и метафоричен) в отношение на суперпозиция. В работата се отбелязва интересният факт, че цитираните стихотворения на Иван Радоев са написани през 1979, макар да са публикувани петнадесет години по-късно. Това означава, че написването им предхожда появата на първата стихосбирка с хайку (Димитър Стефанов, 1988), а също и движението *нава* (1990).

В опита да се сравнят кратките стихотворения на Николай Кънчев с хайку се среща една неочаквана трудност. Ако се опитаме да групираме качествата на неговите стихове (няма особена разлика между кратките и по-дългите му творби, като стилът му поначало е близък до лапидарния) в две групи – близки до хайку и различни от хайку – става ясно, че повечето характерни особености трябва да присъстват едновременно и в двете групи. Качествата на тази поезия се разпадат на компоненти, които стоят на противоположни позиции относно хайку. В работата са проследени някои от характерните особености на поезията му, като игра на думи; „семантична плътност“ (Светлозар Йгов), която се изразява с липсата на празнини между форма и съдържание и натовареността на всяка дума със значение, но често на базата на използването на афористични структури и поанти в апофтегматичен стил; насоченост към първичната свежест на битието, оголено и видяно понякога с един стигащ до наивизъм поглед, но с природни картини, които са конструирани, а не видени, при това авторът не крие това, то е част от играта. Парадоксалното прекъсване на връзката у Николай Кънчев е още едно дуално ориентирано качество, по отношение на хайку жанра. Докато в хайку, въпреки наличието на деформиране на буквалната реалност, двата обекта, между които възниква прекъсването, най-често са в една семантична плоскост, дори когато комбинират предметен с абстрактен план, в поезията на Николай Кънчев се наблюдават асоциативни връзки, понякога възникващи на лингвистична основа, които прескачат свободно от едно ниво в друго. Посочени са още особености на поезията на Николай Кънчев все в същата релация на отблъскване и привличане с хайку,

като например неговата сдържаност, граничеща почти със студенина (въздържането от директно изразяване на емоции е подчертано в хайку), под която обаче се долавя не безстрастно спокойствие, а напрегнатост; като стремежът му към сливане с природата и космоса, но един, осъзнат интелектуално и направен от него космос, „електрифициран със звезди”, в който човекът заема централно място. Трудно е стихотворенията на Николай Кънчев да бъдат сравнявани с какъвто и да е канон, тъй като те остават верни преди всичко на своята собствена поетика – една от най-самобитните и най-устойчивите поетика в българската литература.

Особено място сред лапидарната поезия заемат кратките стихотворения на Борис Христов, които все още остават недооценени на фона на останалите му творби. Възбуждането на множество идеи от един образ (в дълбочина) е характерно качество за цялата поезия на Борис Христов, но за кратките му стихотворения е налице една семантична амбивалентност, която създава територии на тълкуване, надхвърлящи тези в предишните му стихотворения. При това нито една от интерпретациите не изчерпва смисъла, нито може да се приеме за единствена.

Допирни точки между тристишията (както и по-кратките късни стихотворения от два или един ред) и хайку се откриват основно в две посоки: начинът на изявяване на метафората и митологичната основа на поезията на Борис Христов. В работата се поставя ударение върху метафоричната система на поета, която е мрежа от кодове: прозорецът; пеперудата; слънцето; реката; тромпетът; вдовицата; самотният човек; поетът – всичките реални образи, макар в повечето случаи под тях да се крият концептуални конструкти. В поезията му, дори от първия период, по-рядко се срещат сравнения и метафори в тесен литературоведски смисъл, за сметка на глобалните метафори – образите-метафори и стихотворенията-метафори. Качествената разлика между метафората в тесен смисъл, от една страна, и алегорията и символа, които се изявяват като глобална метафора, от друга, е в отношението между двата плана на изразителното битие. В първия случай самостоятелното съществуване на двата плана е разколебано до степен на сливане, докато във втория те запазват пълна автономност. Този тип метафоричност, идеосинкретична за хайку и характерна за цялата поезия на Борис Христов и особено за кратките му форми, определя лавинообразното нарастване на интерпретациите и трептенето на стихотворението между тях.

Митологичното често е експлицитно демонстрирано в поезията на Борис Христов, но има и случаи, когато се разпознава в подтекста, и тогава има потясна връзка с неизговореното и респективно с хайку (специално с техниката „изместен митологичен резонанс”).

Въпреки тези приближения до хайку и въпреки че все повече разсъблича стихотворенията си от думите, все повече оголва сърцевината на Реалността, докато стигне до стихотворения без думи, от които са останали само заглавията, в това движение към „неизговореното” Борис Христов все пак не прекрочва извън територията на западната поезия. Основната причина е фактът, че той запазва едно равновесие между словесен и визуален код. В кратките

стихотворения на Борис Христов визуалният код не стига до освобождаване от смисъла „чрез един напълно четим дискурс”, както Барт определя езика на хайку, нито концептуалната наситеност игнорира ясният конкретен образ за сметка на асоциативни вербални мрежи. Тук поетичното се разгръща между двата кода, постигайки равновесие между образно-метафорично и идейно-концептуално.

Интересно е, че поетът се приближава към неизговореното от „обратната страна”, движейки се на Запад. Докато в далекоизточната форма хайку липсва заглавие, което да ограничава или насочва интерпретациите (заглавието в типичния случай предполага обобщение, от една страна, а от друга включва интенциите на автора), в последната книга на Борис Христов остават само заглавията – най-кратките български стихотворения, поетични миниатюри, които са единна сплав от философско обобщение и поетичен образ.

Почти всичките стихотворения на Кръстю Пастухов са кратки и може би няма друг български автор, който до такава степен да съсредоточава вниманието си върху кратките поетични форми. При това повечето от тези стихотворения не са хайку, но за някои от тях връзката е очевидна, тъй като стремежът е чрез преходното да се изразява вечното и чрез дребното и единичното – общото. Въпреки своята дистанцираност от социалното и обръщане към природата повечето стихотворения на Пастухов си остават западни стихотворения. Някои от тях се доближават до афоризъма, други, в които сетивността и енигматичността надделяват над желанието за обобщения, са много близки до хайку.

Въпреки малко по-голямата си дължина много от стихотворенията на Илко Димитров споделят скритата метафоричност на хайку и деликатното докосване до основните въпроси на битието. Едно усещане за подреденост на обекти и явления, в смисъл на висш порядък, витае в атмосферата на тези стихотворения. Прозренията на автора не са споделени, а загатнати имплицитно, за да внушат чувство на кохерентност и дълбока хармония.

3.3. Афинитет към кратките форми в поезията на 90-те години в контекста на естетиката на постмодернизма.

Относно релацията, в която се намират хайку и постмодернизмът, в работата се отбелязва, че те имат области на припокриване във фундамента, докато в по-ниските слоеве на конкретни проявления показват определени противоположни черти. Основното голямо откритие на постмодернизма, което се изразява в постановката, че Аз-а и светът не са предварително зададени (по този начин се опровергава една парадигма на рефлексията, която може да носи различни имена: Нютонова, картезианска, механистична, определяна като „огледало на природата”) е знание, залегнало отдавна в източната философска традиция (този поглед към постмодернизма не го определя като течение в определени темпорални граници, а като духовна категория). В общи линии това откритие преодолява парадигмата на репрезентацията, характерна за Просвещението, тоест разбирането, че познанието се състои от сътворяване на изображения на емпиричния свят, който е предварително зададен. Идеята на

този подход е не толкова погрешна, колкото ограничена. Основното ограничение се състои в това, че такова изобразяване поставя извън изображението автора (учен, художник, писател), не взема предвид това, което той може да внесе в изображението, като се има предвид, че както Аз-а, така и светът съществуват в контекст и на фон, които си имат развитие и история. В този фундаментален пункт новата парадигма се доближава до източната философия, която не признава субект-обектното разделение и разглежда света като сбор от взаимно пресичащи се процеси. На това високо ниво основните идеи на постмодерността не влизат в противоречие с основни постановки на източната философия, нещо повече, те могат да се открият там, макар и техният извор да е мистичен. На по-ниските нива на реализиране идеите на постмодернизма се разпадат на компоненти, които са обобщени за целите на разглеждания проблем като „свят на загубената невинност” (макар че постмодернизмът е толкова разнолик, че обобщенията са почти невъзможни). От друга страна хайку е „свят на невинността”, на първичното откриване на света в неговата *самотакъвост*, отвъд всяко знание. Част от проявените на нивото на изкуството идеи на постмодернизма насърчават приемането на хайку – предпочитането на естественото пред продуктите на цивилизацията, вкусът към конкретната поезия, високото оценяване на импровизацията, склонността към фрагментизиране на действителността, интересът към чужди култури и към мистицизма (не е случайно, че именно постмодерните поети проявяват интерес към връзката между дзен и хайку) – но други са в дълбоко противоречие с канона на хайку. На първо място, постмодернизмът не признава каноните, тъй като е против всяко универсализиране, водещо до устойчиви структури. Канонът на хайку осигурява скритото присъствие на дзен в хайку, но за да се разбере това се изисква задълбочено познаване и на дзен, и на хайку (това не означава, че с хайку не могат да се правят интересни експерименти, които излизат извън или дори отричат канона). Амбициите на постмодернизма на разглежданото ниво се разпростират по-скоро на голяма площ, отколкото в дълбочина. Доминират еklektиката, колажността, „свръхцитатността”, но това не е ерудитското цитиране на модернизма с точно посочване на източника, нито скритото цитиране в хайку, което е изпълнено с изключителна почит към традиционните образци. Напротив, това е иронична игра с цитата и макар че тази ирония не се отнася до предмета на дискурса, а е ирония на загубената невинност (защото всичко вече е казано и не можем да се правим, че го откриваме), тя е още едно отдалечаване от хайку. Откритата ирония и самоирония са чужди на типичното хайку (това не означава, че липсва хумор, но той не е непременно свързан с иронизиране), поради факта, че авторът избягва изразяването на каквото и да е отношение, включително и към себе си, тъй като всяко отношение е предпоставено от разграничаване. И още, аскетизмът на хайку не се съчетава с бърливостта на постмодернизма, нито с влечението към показна артистичност и шоу, нито със стремежа към заличаване на границите между жанровете и сливане с масовото изкуство, рекламата, поп-арта. Може да се приеме, че хайку има припокриващи се територии с

фундаменталните открития на високия постмодернизъм, без да споделя много общи черти с рефлексите на тези открития на по-ниските нива.

У българските автори, разгледани в контекста на постмодернизма, преобладава интересът към дзен (Пламен Антоу, Георги Господинов), вкусът към конкретни образи, колажност на различни нива (Георги Господинов, Десислава Морозова).

Лapidариум на Георги Господинов [Господинов, 1992] започва с цитат на Лаодзь, обосновавайки кратките форми в книгата. С характерната за постмодернизма колажност и еkleктика вътре съжителстват стихотворения, написани в най-различен стил, като това очевидно е преднамерено. Особено място заема цикълът „Единадесет опита за определение”. Тези единадесет стихотворения не изразяват просто вкус към мистичност, характерен за постмодернизма – те определят едно пребиваване в равновесния център между мистично и реално, което отпраща към дзен, единствената религиозно-философска система, която е отвъд всякакви определения. Реализиран е много интересен подход. Единадесетте стихотворения демонстрират различните стилистични подходи в книгата, тоест те представят „то” по всички възможни начини. Този цикъл е ключ към цялата книга, която се опитва да улови неуловимото, използвайки всички средства на нивото на стила – един полиглотизъм, характерен за постмодерното писане – докато накрая се стига до заключението, че Реалността не може да бъде уловена в понятийните мрежи на думите, извод, който представя едновременно фундаменталната постмодерна идея за невъзможността на репрезентацията и дълбоко залегналото разбиране в източната философия и в частност в дзен за неспособността на думите да изразят съкровената тайна на битието.

Това, което отличава стихотворенията на Пламен Антоу от всички опити за хайку на български език и което може да се свърже с постмодернизма, е, че неговите стихотворения са в полемична релация с изискванията на канона (постмодернизмът не признава никакви канони), макар че в доста от стихотворенията образността не се различава от тази в хайку, тъй като се открива тънка чувствителност към природата. В такива случаи употребата на заглавие замества прекъсване от директен тип (*кире*). Срещат се обаче и голям брой текстове, за които най-обобщено може да се каже, че носят духа на дзен съзнанието, но в същото време не носят определящите черти на хайку жанра, поне в един по-тесен смисъл. Разликата е в това, че тези стихотворения най-често говорят за нещата от позицията на дзен съзнанието, а хайку изповядва същите истини, като че ли не знае за дзен. В този смисъл те не само напомнят коани, но някои са наречени именно така. В работата се отбелязва, че миниатюрите на Пламен Антоу са точно преходът между един по-свободно разбиран „хайкуподобен” стил и по-строг канонизираното хайку. Нещо повече, в един от последните публикувани цикли, наречен „Убий хайку”, е изразено отношението на автора към хайку като отказ от канона, за сметка на съхраняването на духа, разбиран от него като едно особено преживяване на природата, вдъхновено до голяма степен от дзен. Стихотворенията му се

удържат в един баланс между обобщеното и конкретното, преднамерено загубени на ничия земя, между Изтока и Запада.

Книгата на Десислава Морозова *Улица „Съборна”*, за която са характерни колажност и смесване на жанровете, също е разгледана в контекста на постмодернизма. Тя съдържа 24 рисунки на чадъри и 45 текста, описващи „забелязани неща по време на разходка под чадър в градовете София и Пловдив” (според авторката „чадърът се оказва рамка, която позиционира обикновените неща и събития в кадър, като разкрива поетичността им”). Светът е почувстван като фрагменти, всеки от които съдържа цялото (връзките обаче не се откриват лесно, те по-скоро се усещат интуитивно). Този фрактален свят, разкриващ богатството си след всяка итерация, е видян с поглед, за който всички прегради са прозрачни.

3.4. Българският феномен *нава*

3.4.1. *Нава* в контекста на цялостното творчество на Иван Методиев

Основанията за такова разглеждане са няколко:

- Автотекстуалността в творчеството на Иван Методиев. В случая акцентът е поставен най-вече върху връзката между *нава* и останалите стихотворения на автора.

- Основно качество на поезията на Иван Методиев, дълбоко свързано с *нава*, е, че при нейното интерпретиране, възникват препятствия от херменевтична гледна точка, тъй като посланията на автора често предполагат едно интуитивно възприемане.

- В цялата поезия на Иван Методиев се открива духът на *нава*, аспектите на който се трансформират в разбирането, че поезията не се „прави”, а се „случва” – идея, изразена многократно експлицитно и метафорично в книгата *...за образите и световите*.

В работата са набелязани следните линии на изследване, като целта е установяване на връзките с *нава*:

- „Измеренията” в поетичния свят на автора – от тесния таван до безкрайната Вселена

- Пространството и времето в различните периоди от творчеството на поета

- Особената роля на природата в стихотворенията

- Подход към дихотомии: красиво и грозно; нежност и отвращение; звяр и човек

- Превъплъщения на трагичното

- Опорни знакови образи: детето; майката; бащата; старецът, старицата

Това, което обединява тези аспекти, е стремежът на автора да намери някаква формула на естеството, като в същото време непрекъснато доказва на другите и на себе си, че не ни е дадено да изразим Бог с една единствена формула. Самият автор не вярва, че образите-формули постигат „истината”, нещо повече – не вярва, че „истината”, в смисъла, който влага философията в това понятие, е постижима от човека. Само „безгрижният смях” на естеството е отговор на ония въпроси, които безспирно си задава разумът. Такова разбиране,

което се разграничава от безсмислените спекулации на интелекта и ги иронизира, което се доверява на „простите сетива” и на онова вътрешно сетиво, наречено най-общо интуиция, е вече крачка към *нава*, направена още в първата книга на поета.

В работата се проследява стремежът на Иван Методиев за създаване на един прецизно очертан и подреден свят, който носи чистотата и синтетичността на формула, от една страна, и съзнанието за „неизразимото” от друга, във всички предложени линии за изследване, като се подчертава, че той е коренът на *нава*.

3.4.2. *Нава* като самостоятелна поетична форма на Кръстопътните земи между Запада и Изтока

Възникването на поетичната форма *нава* е локален феномен и въпреки това в известна степен може да се сравни с поне две литературни течения в западната литература: имажинизма, възникнал в англоезичната традиция; и стихотворенията от един ред в румънската поезия. Общото между всички тези течения е творческият подход към японските тристишия на фона на първите опити за писане на хайку, които се определят като подражателни. Различията са много, като се започне от времето на възникване и се стигне до редица характеристики, най-общо свързани със степента на ограничения. В работата се подчертава, че *нава* се отличава с изключителната свобода по отношение на формата и художествените техники, като се простира от същинското хайку, принадлежащо към най-строгия канон, до западния афоризъм. Нещо повече, *нава* не може да се определи като жанр, тя е течение, „универсален принцип”, който може да се изяви в различни жанрове.

Условията, в които се постига *нава* са свързани с качествата на „прехода”, разбиран в най-широк смисъл – като неустановеност между две състояния, като пребиваване на границата между две пространства, като пролука между световите. Според Иван Методиев *нава* не е просто смесване на две различни естетически традиции, а проникване на две реалности една в друга, което е условие за раждане на трета духовна реалност. Поради това стихотворенията *нава* не могат да бъдат разглеждани от гледна точка нито на хайку, нито на западната поезия. Както според думите на Иван Методиев „от гледната точка на Запада, Кръстопътят винаги ще изглежда лош Запад, а от гледната точка на Изтока – лош Изток”, така и от гледната точка на хайку *нава* ще изглежда ако не лошо хайку, то поне странно хайку, а от гледната точка на западната поезия – маргинална поетична форма. Характерна особеност на изкуството на Кръстопътя е, че то не изключва нищо, а интегрира всичко. Интегрирането води до ново качество, за разлика от простото сумиране.

Според Иван Методиев да се постигне *нава* е „Да направиш вдишване и издишване едновременно”. Определена метафорично по този начин, *нава* конотира преодоляването на разделения от всякакъв тип и преживяването на единството на света.

3.5. Първите опити за хайку на български език.

3.5.1. Исторически аспект

От първия превод на японска поезия до първата сбирка оригинално хайку на български език минава повече от половин век. Автор е Димитър Стефанов, а заглавието на книгата е *Гората на глухарчето*. За тази първа книга най-общо може да се отбележи липсата на подражание на външните орнаменти на японската хайку поезия (често срещана слабост при първите опити) и създаване на стихотворения, отразяващи българската природа и житейската философия на българина – от българския скепсис до лицемерието на времето и необходимия морален стоицизъм. В този смисъл тематиката доста се различава от тази на хайку, което е съсредоточено в едни по-високи планове на битието, избягвайки конкретни социални въпроси. Отношението на автора към усвояването на типичната японска естетика не се изчерпва само с тематиката и този подход, възприет неправилно, тласка българското хайку в другата посока, която достига до почти пълно игнориране на естетиката на хайку и заменянето ѝ със съмнителни критерии или въобще с липса на критерии. Естетиката на хайку включва три пласта – естетическите принципи на дзен, естетическите категории и специфичните художествени средства – които са взаимно свързани и осигуряват облика му. Пълното им игнориране превръща текста в кратко западно стихотворение. Една част от стихотворенията в *Гората на глухарчето* са именно такива, в други авторът, с усета на поет, е успял да улови духа на хайку. Не трябва да се забравя времето на появата на книгата (1988), когато почти липсва информация за хайку, както и данъкът, който се плаща за поддържането на формата 5/7/5 срички.

Тази първа книга е важна за развитието на българското хайку както с положителните си страни (най-вече липсата на външно подражание), така и с недостатъците (предимно някои абстрактни обобщения вместо образни внушения и използване на метафори в тесен смисъл). В книгата на Димитър Стефанов има и сполучливи хайку (разгледани в работата), в духа на най-хубавата традиция на жанра извън Япония, съчетаваща отказ от догматично подражание и запазване на основните тенденции на японската естетика.

В работата е направен и кратък преглед на първите български хайку антологии, а също и на най-важните събития от хайку движението. В следващите точки се разглеждат въпроси, релевантни към българското хайку, на базата на творбите както на водещи автори като Димитър Стефанов, Едвин Сугарев, Петър Чухов, Антоанета Николова, Аксиния Михайлова и др., така и на много сполучливи хайку стихотворения от по-малко известни автори.

3.5.2. Естетическите принципи на дзен и българското хайку.

Доколко връзката на световното хайку с дзен се запазва, е интересен въпрос, който няма еднозначен отговор за различните хайку традиции. В дисертацията е подчертано, на различни нива на изследване, че дзен е в основата на формирането на хайку като жанр (без да се подценява шинто), особено по отношение на минимализма, но хайку не може да се възприема като мистична практика на дзен (подобно на коаните), а има статут на литературна форма. В тази връзка както надценяването, така и подценяването на ролята на

дзен в световното хайку крие определени рискове за развитието му. От една страна прекаленото фокусиране върху естетическите принципи на дзен води до създаване на догматичен канон, което е причина за унифициране на хайку, за прекалени прозаизации, за пълно потискане на влиянието на западния поетически инструментариум, дори когато е креативно, и в крайна сметка до ограничаване на творческия момент при композиране на хайку. От друга страна, преживяването на света по начин, до голяма степен определен от дзен, е в основата на хайку. На усвояването на техниките на жанра, свързани с естетическите принципи на дзен, не може да се гледа като на подражание. Напротив, неразбирането на дълбочината на хайку води до имитации на външните страни на поетичната форма, като преживяването на природата по уникален начин, се заменя със сантиментално съзерцаване и изразяване чрез метафори в западен стил. В изследването е направен изводът, че между споменатите две крайни възможности, българското хайку е по-близо до пренебрегването на дзен, отколкото до преувеличаване на ролята му (както и балканското хайку). Още първата хайку сбирка (*Гората на глухарчето* на Димитър Стефанов) дава такава насока за по-късното развитие на хайку в България. Такова е разбирането на автора за жанра, като за форма, която може (и трябва) да се подчини на западния (в частност на българския) тип мислене и възприемане на света. Той приема адаптирането като заемане на кратката форма (до степен на спазване на 17 срички и структура 5/7/5), конкретната образност и темата за природата (не във всички случаи). Някои от текстовете в книгата на Димитър Стефанов са кратки западни стихотворения, което, поради авторитета на автора, дава тази насока в началния период на развитие на българската хайку традиция.

Първите три от естетическите принципи на дзен, а именно „простота и непосредственост“, „пренебрежение към формата“ и „движение навътре към същността“ (свързани помежду си, като три аспекта на един цялостен принцип, отразяващ отношението форма/същност) действат на нивото на художествените техники и директно формират основните средства, използвани в хайку: фрагментарен език (форма); сезонност (глобална метафора); и прекъсване на връзката от различен тип (връзка между форма и глобална метафора).

Тези три принципа изключват използването на метафори в тесен литературоведски смисъл, за да осигурят типичната за хайку образност, в смисъл на „словесна рисунка“. Както вече беше споменато, в хайку образният код преобладава над вербалния, което означава, че думите не привличат вниманието и не създават вербални асоциативни мрежи, а служат да генерират ментални изображения. Още в *Гората на глухарчето* на Димитър Стефанов, наред със стихотворения, съдържащи метафори в тесен смисъл, има и достатъчно примери на преобладаващ образен код. В такъв случай думите веднага се забравят (за това допринася и липсата на рима, и на каквито и да е поетически орнаменти), тъй като създаденият образ привлича вниманието, при това не с необичайност, а с една изключителна простота, която играе ролята на фокусираща сила. Всичко е толкова обикновено, че нищо не може да отклони вниманието и образът се превръща в глобална метафора, в назоваване на нещо

друго, което за всеки читател може да е различно. Нещо повече, един образ може да трепти между няколко значения, без да се фиксира върху нито едно от тях.

Единството от простота и непосредственост, пренебрежение към формата и привличане навътре, тоест изключване на формата при общуването, може да се открие в много от българските хайку стихотворения, макар че не е доминираща черта на българската хайку традиция (в работата са разгледани примери от съвременни автори). Причината за последното е преобладаването на метафората в тесен смисъл в българските творби, проблемът с която е, че пренасянето почти винаги съдържа интелектуална абстракция (за да се осъществи пренасяне най-често се анализира именно вербална асоциативна мрежа, като качества от един обект се пренасят на друг, при което в общия случай се излиза извън конкретното ментално изображение).

На принципите, свързани с отношението между формата и същността, може да се припише и една характерна особеност на хайку – липсата на директно изразени чувства. За да се изяви една глобална метафора, тя се нуждае освен от пестеливост на думи и от емоционална въздържаност (директно изразените емоции също отвличат вниманието), за да се стигне до оголената сърцевина на съществуването (емоциите в хайку са внушавани единствено чрез образа, стил, който в българската хайку традиция е още в процес на усвояване).

Останалите естетически принципи на дзен (радикален емпиризм; преднамерена несъзнателност; и отчуждение от суетата на света) са относително слабо застъпени в българското хайку, макар че могат да се намерят отделни примери. В работата са разгледани хайку стихотворения, в които водещо е преживяването на момента и факта, осигуряващо високо оценяваната в хайку автентичност, примери на спонтанен отклик, израз на преднамерена несъзнателност, както и такива, илюстриращи осъзнаването на екзистенциалната самота на Аз-а, откъснат от суетата на света. Посочените примери са избрани от голям брой творби, като показват докосването на младата българска хайку традиция до естетическите принципи на дзен, без да са типични за тази традиция.

3.5.3 Японските естетически категории и българското хайку.

Естетическите категории на хайку се срещат в повече български творби, отколкото са тези, в които може да се забележи влияние на дзен и този факт не е изненадващ, доколкото създаването на творбата може да се разглежда като акт на докосване до истинската Реалност (постановка не само на дзен, а и на Кант-Шопенхауеровата естетика) и в частност ако си припомним изказването на Судзуки, че всяко голямо произведение съдържа *юген*, което насочва към търсене на източните естетически категории в западните творби (този въпрос е разгледан в дълбочина в Част III, Глава 1 на дисертацията). В работата са търсени естетическите категории *аваре*, *саби*, *ваби*, *юген*, *йоджьо*, както и категориите от стила на Башьо, които се отнасят специално за хайку – *шиори*, *хосоми* и *каруми* – в творби на български автори.

В изследването се отбелязва фактът, че в младата българска хайку традиция усвояването на японската естетика, отразяваща дълбокото преживяване на природата и на човешкия живот като част от нея, все още е доминирано от погрешното разбиране за хайку като пасивно съзерцание на природни картини и наивно-сентименталното им описание (често с помощта на метафори в тесен смисъл), макар че още Никола Джеров донякъде се разграничава от подобно разбиране, като в „Бележка” към първия превод на японска лирика *Сини часове* отбелязва: японецът „познава мярката на истината, обича мига на чувствата и знае изкуството да не доизказва”. Именно с това изкуство – „да не доизказва” – са свързани всички категории на японската естетика, които не подлежат на точно описание, проникващи една в друга (разграничението води до дихотомии) и осигуряващи облика на хайку като стихотворение, което „спира езика” (Барт), тоест не се поддава на вербални интерпретации на смисъла, а по-скоро носи дълбоки и поливалентни усещания.

3.5.4. Глобалната метафора и специфичните за хайку художествени техники в българските творби.

Естетическите принципи на дзен, естетическите категории и специфичните техники, използвани в хайку, са три аспекта на единен фундамент, осигуряващ естетиката на хайку на различни нива. Основните техники, които имат директно отношение към неизговореното, с техните разновидности и нивата, на които се реализират – фрагментарност на езика (*катакото*), сезонност (*киго*) и прекъсване на връзката (*кире*) – са свързани с избягване на метафората в тесен смисъл и извяване на глобалната метафора.

От специфичните художествени техники на хайку жанра фрагментарният език е най-рядко използваното средство в българското хайку. Радикални експерименти на български автори в тази посока не се откриват. Често се среща изпускане на глагола, което е особено важно средство, тъй като освобождава образа от конкретното време на действие и по този начин внушава изначалност и метафизичност на картината. Такова изпускане не деформира текста на синтактично или семантично ниво, но създава впечатление за стихотворението като фрагмент (Барт отделя специално внимание на възприемането на хайку творчеството като съвкупност от фрагменти, които са взаимосвързани по принципа на „мрежата на Индра”, в есето си *Случки*). Фрагментарният език (и в частност изпускането на глагола) придава незавършеност на стихотворението, като от своя страна го превръща във фрагмент от друга същност. Отделните стихотворения са като щрихи от действителността, в които често липсва действие или развитие на процес и това създава впечатление както за един миг, така и за вечност, в смисъл на отсъствие на време.

Сезонността (*киго*), поне в нейното архетипно разбиране, разпространено в хайку поезията извън Япония, е широко представена в българското хайку. Корените на концептуалните модели на *киго*, пренесени от Китай, поставят ударението върху асоциации с културното наследство, а не върху сезоните. Извън Япония (включително и в България) се наблюдава едно по-опростено отношение към сезонността според архетипно заложената връзка на сезоните в

природата с периодите на човешкия живот. Разгледани са примери на различното изявяване на сезонността в българските творби, при което се подчертава, че използвайки един източен подход за създаване на поетическата реалност, могат да се отразяват национални особености и да се създават асоциации със собственото културно наследство.

Прекъсването на връзката е по-слабо застъпена техника в българското хайку отколкото сезонността, но понякога се откриват сложни техники на прекъсване, които се преплитат и допълват, създавайки скритата метафоричност на хайку. В дисертацията са разгледани примери на припокриване на прекъсване от различен тип, като „погрешно тълкуване на значението”, „перцептивно прекъсване на връзката”, „преобръщане на семантичното очакване” и „метафорично сливане”, които често се пораждат едно от друго и се допълват в сложния метафоричен свят зад простата словесна рисунка. „Отместването на семантичния регистър” е друга техника, която намира място в българските творби (в случая се наблюдава по-голям концептуален скок, отколкото при съпоставянето). Дадени са примери и за двете разновидности на „прекъсването чрез симетрично ритмично заместване”. Прекъсване, реализирано чрез „невъзможна истина” също се открива в творби на български автори. Поначало метафората включва излизане от реалността, но в случая нямаме предвид нарушаване на истината поради пренасяне и абстракция, а твърдение, което е невъзможно. Парадоксът на образа в такъв случай генерира прекъсване, което се явява на границата между знанието на читателя за невъзможността на представяната реалност и поетичното внушение. В българското хайку е трудно да се открият примери за прекъсвания от типа на „изместен митичен резонанс” и „погрешно поставен антропоморфизъм”. Трябва да се подчертае, че „измественият митичен резонанс” не визира конкретна митология (именно това създава прекъсването и очертава полето на неизговореното), а представя в известна степен нереален образ (ситуация, събитие), което (често свързано и с анимизма и антропоморфизма) има съвпадащи нотки с митологията (макар и рядко срещани такива примери също се откриват в българското хайку). Най-често използваната техника в хайку – конкретното (директното) прекъсване – се среща най-често и в българското хайку, особено в публикациите от последните няколко години. Традиционно е свързано със съпоставяне (сравнение или противопоставяне) на два образа с еднакъв или различен характер. Тази традиционна техника разчита на оригиналността на самите съпоставяни образи, за да избегне монотонността и еднообразието. Поетичното израства от изненадата на откритието и в този смисъл методът е предизвикателство за таланта на автора (разгледани са примери от различни поети).

Макар че в младата българска хайку традиция изброените техники са още в процес на усвояване, в най-добрите образци на българското хайку могат да се намерят достатъчно примери за използване на техниките на прекъсване в цялата им сложност и многообразие.

3.5.5. Посоките на развитие на съвременното хайку и българската хайку поезия.

Разгледани са шестте основни посоки на развитие на съвременното хайку – реалистична; екзистенциална; импресионистична; психологическа; сюрреалистична; и митологическа – като е търсена връзката на българските творби с тези световни тенденции.

Най-застъпеният тип в българското хайку е реалистичният. В този случай образът обикновено е буквален, без следи от деформация на реалността, независимо от това с какъв подтекст е натоварен. Дадената насока води началото си от реформата на Шики и неговия стил *шасей*, за който в изследването се отбелязва, че акцентът е върху „скици от реалността”, направени с „преднамерена несъзнателност” (този подход е сравнен от Нентен с автоматичното писмо на сюрреалистите). Екзистенциалното и импресионистичното хайку са също по-широко застъпени, докато останалите три типа не се срещат често сред българските творби.

3.5.6. Външните влияния върху българското хайку

По време на публикуването на първата българска хайку сбирка не само в Европа и Америка хайку жанрът е добре развит, но и на Балканите са направени първите успешни опити (включително издаването на списания за хайку). Това оказва особено влияние върху българското хайку, което получава по-сериозно развитие след 2000 г. Като се изключи книгата на Димитър Стефанов, развитието на жанра стартира при високо ниво на интернет технологиите, което е свързано със силни външни влияния, които са рааазгледани в работата, като акцентът е поставен върху:

- Влияние на далекоизточната философия и в частност на японското хайку
- Влияние на руското и балканското хайку
- Влияние на френското хайку
- Влияние на американското хайку

Послеслов

Темата за неизговореното в поетичния текст има многобройни проекции в различни равнини на философската и литературоведската мисъл. В послеслова се изтъква, че стремежът на изследването е разглеждането ѝ от един ракурс, свързан с най-кратката поетична форма, в която неизговореното реализира пълния си потенциал. Работата е опит да се задълбочи разбирането за хайку на Запад, като литературен жанр, мистичната компонента на който се изчерпва с произхода му и има дял в съвременния му вариант дотолкова, доколкото всеки творчески акт е свързан с докосване до една метафизична реалност (в разбирането на Кант-Шопенхауеровата естетика, която има проекции и в други западни философии, изкуството е не по-малко свързано с мистицизъм). Поради своя произход обаче хайку носи характеристики, очертаващи определящото значение на минимализма и неизговореното в творбата.

В послеслова се подчертава, че проблемното поле е очертано в светлината на един диалогичен дискурс между Изтока и Запада, като усилията често се

фокусираат върху търсене на общото в творческия акт, независимо от различията в източната и западната култура, базирано на общите корени на поезията в метафизичния подход към света.

Изследването само поставя възможни опорни точки в полето на разглежданата тема, изграждайки една от вероятните мрежи между тях. Друг поглед би могъл да съзря различни от предложените акценти и различни мрежи, които ги свързват. От друга страна изградената мрежа може да се разрасне във всички посоки, както и да се сгъсти вътре в себе си, запълвайки неизбежните празнини.

Приноси на дисертационния труд

- Дисертацията е първото цялостно и задълбочено изследване на основните въпроси, свързани с хайку, в българското литературознание, като има акценти, които са приносни и за изследванията извън България (някои от тези приноси са подкрепени от публикации в престижни периодични издания и сборници в Европа, Северна Америка и Япония):

- Поставянето на „неизговореното” като основна линия на изследването води до нов и оригинален поглед към хайку от ракурс, който не е бил обект на разглеждане до момента.

- Очертаването на проблемното поле в светлината на един диалогичен дискурс между Изтока и Запада поставя нови опорни точки на различни нива във философската мисъл и литературознанието, които до момента не са разглеждани във връзка с хайку, като по този начин разширява конкретната проблематика към по-обобщени и високи нива (Част II, Глава 2; Част III, Глава 1, точки 1.1 до 1.4).

- Налице е опит за хвърляне на светлина върху спора за връзката между дзен и хайку и обобщаване на мненията на чужди и български изследователи (Част II, Глава 2).

- Реализирано е свързване на „правилата” в хайку с дълбоките му корени в дзен естетиката (и наследството от шинто), които досега са разглеждани повече или по-малко изолирано едни от други. Така например не е изследвано в дълбочина как принципите на дзен рефлексират в естетиката на хайку и на още по-ниско ниво в специфичните художествени средства на жанра.

- Направено е сравнение на хайку с изкуствата, използващи невербални изразни средства, като опит да се обясни феномена на широкия обмен на хайку по света, многократно надхвърлящ обмена на поезия (Част III, Глава 1, точка 1.5).

- В работата за първи път се прави опит за пълно, систематизирано представяне на цялостна и взаимосвързана картина на световното хайку в литературноисторически план, на базата на съществуващите до момента отделни изследвания върху част от традициите, възникнали извън Япония, и обобщени сравнения между някои от тях (Част III, Глава 2).

- В контекста на българското литературознание се очертават следните приносни акценти:

- Направен е подробен литературноисторически преглед на навлизането на хайку в България и на първите опити за създаване на оригинално българско хайку.

- Приносен характер има разглеждането на въпроса за емуляция на ритъма на хайку на български език, както и възможностите за адаптация на жанра към българската езикова среда, основано на най-новите японски и западни изследвания за ритъма на японските тристишия и емулирането му на английски език, което коригира модела 5/7/5 на 8/8/8, въвеждайки понятието „тиха” или „беззвучна” мора, тясно свързано с идеите на изследването за ролята на „тишината” в хайку (Част III, Глава 1, точка 1.6).

●● За пръв път са проблематизирани специално българските кратки поетични форми. Доколкото и тук неизговореното е основна линия в изследването в проблемното поле попадат творби, в които неизговореното играе главна роля, като в тази посока на мислене те са разгледани в светлината на релацията им с хайку (Част III, Глава 3, точки 3.2 и 3.3).

●● Реализирано е първото задълбочено изследване на течението *нава* в контекста на цялостното творчество на Иван Методиев и в светлината на неговата самостоятелност като българска поетична форма от нов тип, сравнена с имажинизма в англоезичната поезия и стихотворенията от един ред в румънската поезия, както и с хайку.

●● Направен е преглед на първите опити за хайку на български език в едно критическо изследване на различни нива, включващи естетическите принципи на дзен, естетическите категории на източното изкуство и литература и специфичните за хайку художествени техники – трите слоя на фундамента на естетиката на хайку. Разгледани са насоките на развитие на младата българска хайку традиция във връзка със световните тенденции, както и външните влияния върху българското хайку.

Списък на публикации по темата

1. Доклад пред Втората конференция на Световната Хайку Асоциация WНАС2, Генри, Япония. Литературен вестник, брой 36/2003, стр. 14.
2. „Between the West and the East”. World Haiku 2005, No 1, Edited by World Haiku Association, Nishida-shoten, Tokyo, 2005, pp. 95-104 (English), pp. 98-107 (Japanese).
3. „Метафора и хайку”. *Литературен вестник*, брой 22/2007, стр. 6, стр. 11.
4. „Metaphor and Haiku.” *Haiku in Vadstena. Summary of the international haiku conference in Sweden 8-10 June 2007*, Stockholm, 2007, pp. 9-12.
5. „Metaphor and Haiku.” *Modern Haiku*, Autumn 2008, vol. 39.3, pp. 49-58.
6. „Световното хайку и изкуствата, използващи невербални изразни средства.” *Литературен вестник*, брой 34/2008, стр. 12-13.
7. „Един поглед върху световното хайку като интернационално изкуство”. *Философски алтернативи*, брой 5-6/2008, стр. 129-136.
8. „World Haiku.” *ANTORIK, Bengali Organization of Greater Dallas*, 2008, p. 53.
9. „Metaphor and Haiku.” *White lies. The Red Moon Anthology of English-Language Haiku 2008*, Red Moon Press, 2009.
10. „Много на Запад е Изток: кратките форми на Борис Христов”. Научна конференция „Борис Христов в българската литература и култура”, Департамент „Нова българистика” на НБУ и „Институт за литература” при БАН, 30 март, 2012; *Литературен вестник*, брой 16/2012, стр. 13.
11. „Англоезичната хайку традиция”. *Литературен вестник*, брой 19/2012, стр. 14-15.

Интернет присъствие с дадената тематика

1. „Metaphor and Haiku.”

<http://members.aon.at/bregen/chrysantenum/chrys2/balabanova.htm>

2. „България и Световното хайку.” Електронно списание *LiterNet*, 2007, No 5. <http://litenet.bg>

3. „Един поглед върху Световното хайку като интернационално изкуство.”
Електронно списание *LiterNet*, 2008, No 8. <http://litenet.bg>

Забелязани цитирания

1. „Between the West and the East.” *World Haiku 2005*, No 1, Edited by
World Haiku Association, Nishida-shoten, Tokyo, 2005

Цитирано в:

●Review by David Lanoue of *gathering at the crossroads. Haiku by Lenard D. Moore, photography by Eugene B. Redmond*. Red Moon Press, 2003. Xavier University of Louisiana, Vol. 23, Number 2

●Review by Michael Dylan Welch of *World Haiku 2005*, No 1, Edited by World Haiku Association, Nishida-shoten, Tokyo, 2005. *Modern Haiku*, Vol. 36.3/2005.

●Dock Falkman. „Haiku within and outside of Japan.”
<http://www.kulturserver.de/home/haiku-dhg/Archiv/Falkmann_Haiku%20innerhalb%20und%20ausserhalb%20Japans.htm>

●David Lanoue. <<http://haikuguy.com/issa/search.php?keywords=spring&year>>

2. „Metaphor and Haiku”. *Haiku in Vadstena. Summary of the international haiku conference in Sweden, 8-10 June 2007*, Stockholm, 2007.

Цитирано в:

●Bruce Ross. “The Essence of Haiku”. *Modern Haiku*, autumn, 2007, vol. 38.3.

3. „Metaphor and Haiku.” *Modern Haiku*, autumn 2008, vol. 39.3.

Цитирано в:

●Greg Schwartz. “Magazine reviews: *Modern Haiku*”
<<http://www.helium.com/items/1486275-review-of-modern-haiku-magazine>>

●Matthew M. Cariello. “The Contiguous Image: Mapping Metaphor in Haiku”. *Modern Haiku*, summer, 2010, vol. 41.2

●Ripples, vol. 24, No 3, Dec. 2010:29.

3. Един поглед върху световното хайку като интернационално изкуство. *Философски алтернативи*, брой 5-6/2008, стр. 129.

Цитирано в:

●Нина Мирева. „След думите. Продължение и многопосочност на смисъла.” *Nota Bene*, N6, 2009, <http://notabene-bg.org/index.php>

The Power of the Unsaid in the Poetic Text and its Ultimate Expression in Haiku

Contents:

Part I

Introduction

Chapter 1

The possible and impossible meeting between “Laughing Buda” and Rodin’s “The Thinker”

Chapter 2

Differentiation and unification of the different approaches to the theme of the unsaid

Part II

Sources of Minimalism – Philosophical Support

Chapter 1

Zen as base of minimalism. Haiku roots in Zen esthetics and the debate over the connection between Zen and haiku

1.1. Origin and development of Zen Buddhism

1.2. Penetration of Zen in Japan

1.3. Originating of haiku at the background of the stronger Zen Buddhism influence

1.4. Basic esthetic principles of Zen associated to minimalism and in particular, to haiku

Chapter 2

Western insight about the true Reality – closing the circle

2.1. Fundamental differences between Eastern and Western philosophy: degree of attachment to religion as base of development; anthropocentrism versus cosmocentrism

2.2 Points of intersection between Western and Eastern philosophy concerning the understanding of true Reality: Plato, Kant, Schopenhauer

Part III

The Approach of Literature Science Applied to the Unsaid

Chapter 1

The unsaid from the point of view of the organization of language expression

1.1 Artistic devices from the Western rhetorical instruments and their connection to the unsaid

1.2. Basic techniques in haiku and their connection to the unsaid

1.3. Common and different points between Western and Eastern outlooks about interpreting the poetic work

1.4. Metaphor and haiku – an attempt to view an Eastern phenomenon through the Western literature paradigm

1.5. Haiku and arts using non-verbal means of expression

1.5.1. Introduction

1.5.2. Relative independence from the concrete language

1.5.3. Specific artistic devices that do not come directly from language

1.5.4. Strong connection to reality itself reaching a unique blend of life and art

1.6. Questions concerning the adaptation of haiku genre to the Bulgarian language medium

Chapter 2

World haiku: review of the traditions that originated out of Japan

2.1. First attempts to adapt haiku out of Japan

2.2. South American haiku

2.3. European haiku

2.4. Russian haiku

2.5 English language haiku

2.6. Balkan haiku

Chapter 3

Expression of the unsaid in Bulgarian short poetic forms

3.1. Penetration of haiku in Bulgaria

3.2. Modern lapidarity and prehistory of haiku in Bulgaria: short forms close to haiku

3.3. Affinity to the short forms in the poetry of the 90-es in the context of postmodern esthetics

3.4. The Bulgarian phenomenon *nava*

3.4.1. *Nava* in the context of the complete works of Ivan Metodiev

3.4.2. *Nava* as an independent poetic form in the Land of crossroads between East and West

3.5. First attempts for haiku in Bulgarian

3.5.1. Historical aspect

3.5.2. Esthetic principles of Zen and Bulgarian haiku

3.5.3. Japanese esthetic categories and Bulgarian haiku

3.5.4. The global metaphor and artistic techniques specific for haiku in Bulgarian works

3.5.5. Trends in the development of modern haiku and Bulgarian haiku poetry

3.5.6. External influence on Bulgarian haiku

Postscript

Bibliography