

ВЕСТИНИК

Литературен

ВЕСТИНИК

Видения за

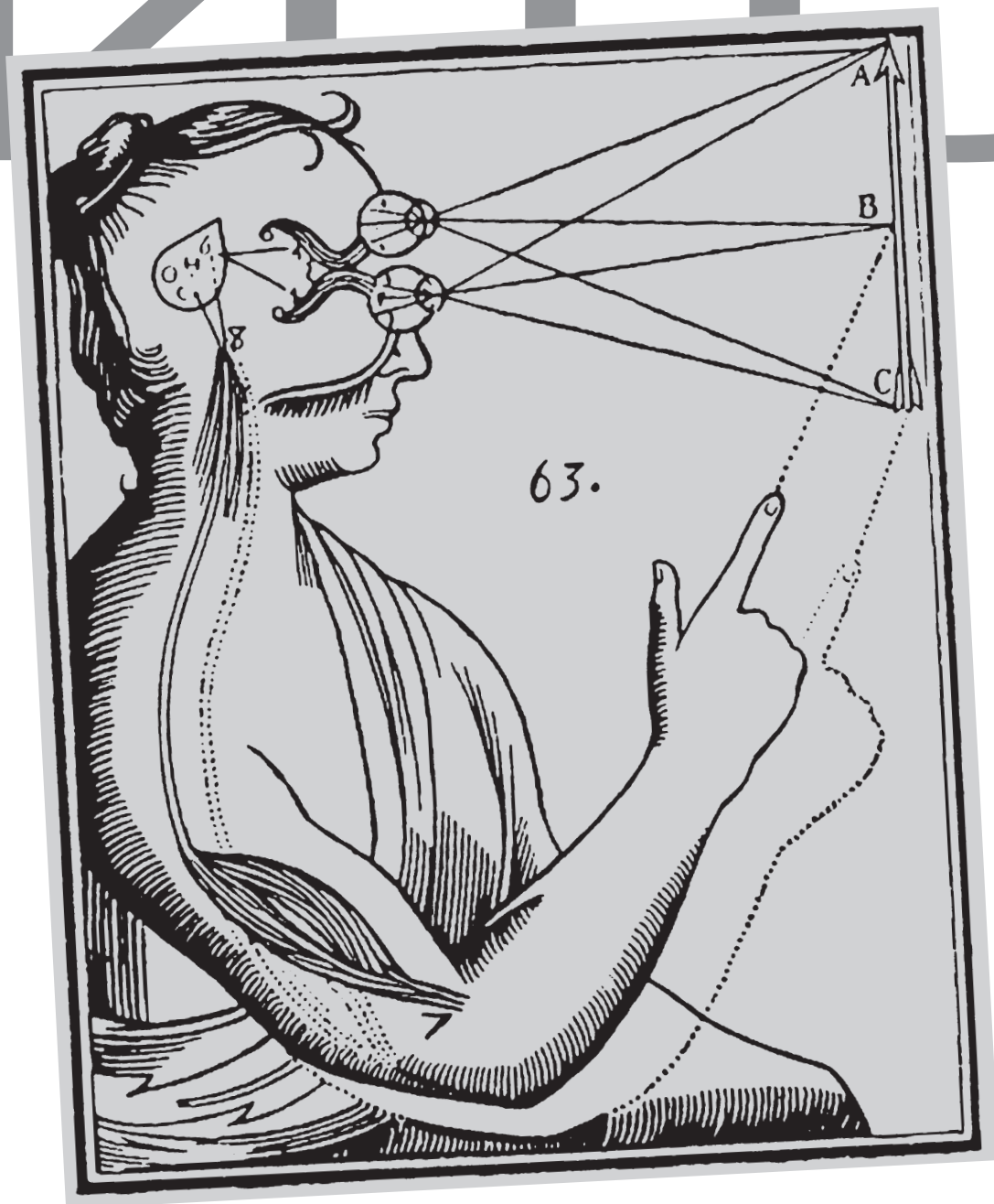
ИЕЙТС

Майкъл Ууд
Джак Харт
Катрин Ебъри
Алисън Армстронг
Петър Увалиев
Джонатан Маккрийди

Футоши Хошино
за възвишеното и капитализма

Цветелина Драганова
за Людмила Миндова
Мариана Тодорова
за Кирил Топалов
Емануела Янева
за Ръоне Шар
Деница Венкова
за Екатерина Йосифова

Нова българска:
Йоана Стоянова



Настоящият брой на „Литературен вестник“ е посветен на ирландския национален поет и носител на Нобелова награда Уилям Бътлър Йейтс, 150-годишнината от чието рождение ще отбележим официално на 13 юни 2015. „Денят на Йейтс“ е съзнателно избран и се заиграва с деня на Блум – „Блумсдей“, отбелязван ежегодно по цял свят само три дни по-късно: на 16 юни. Денят на Йейтс е нова инициатива, която се очаква също да превземе множество световни градове, измежду които Лондон, Мелбърн, Рим и Магриг.

Броят включва палитра от текстове, отнасящи се до изследванията на Йейтс. Най-напред бихме искали да изразим специална благодарност към Майкъл Ууд от Принстънския университет, който ни позволи да преведем на български език откъс от петата глава „Насилие по пътищата“ от книгата му „Йейтс и насилието“, посветена на поемата „Хиляда деветстотин и деветнадесета“. От българска страна включихме една беседа на Петър Увалиев, посветена на ирландския бард, която доказва по безспорен начин, че Йейтс е една от живите връзки на българската и европейската култура. Специално за броя бяха написани две есета – на Катрин Ебъри (Университет Шефилд) и Алисън Армстронг (Училище по визуални изкуства, Ню Йорк). Текстът на Ебъри се занимава със сложното отношение на Йейтс към науката, детайлизирайки върху връзката на митическото и окултното с колекционирането на перепруги, което поетът обожава от детството си. Текстът на Армстронг представлява сбит преглед на философията на Йейтс със силен акцент върху окултния текст на „Видение“ (1922). Броят предлага на

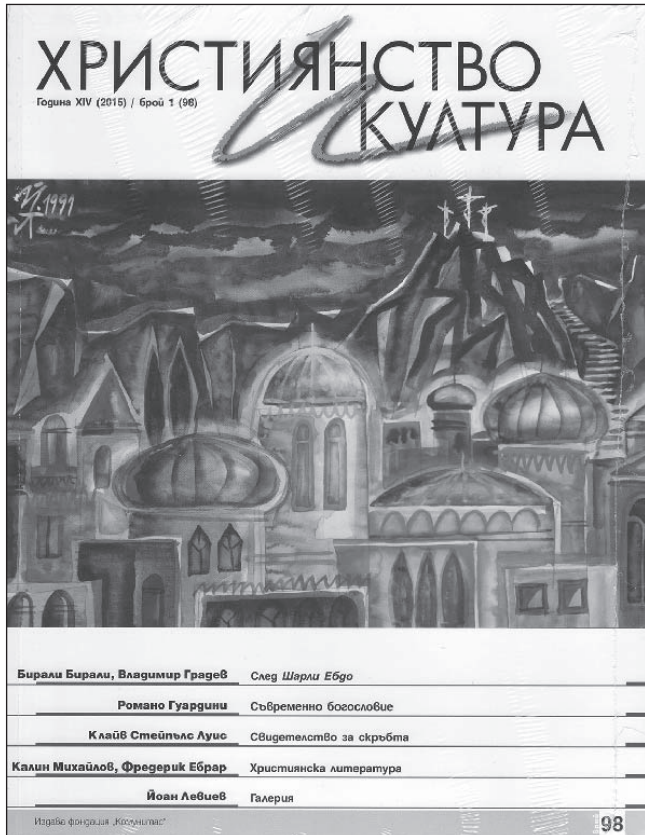
читателите също ексклузивно интервю с Джак Харт, авторът на „Размишления в катраненото буре“. Харт, който подобно на Йейтс е родом от Слайго, предлага убедителна перспектива върху отношението на Йейтс към митологията, ирландската възрожденска драма, модерните естетически влияния и релевантността на творчеството на поета в съвременната ирландска политика.

Поставихме акцент и върху нови преводи на текстове на Йейтс на български език. Ангел Игов преведе за първи път шедьовъра „Великден, 1916“, посветен на мъчителните дилеми, за позитивите и наследените злини на ирландската борба за свобода. Преводът на тази творба на български език е особено важен, доколкото през следващата 2016 ще се навърши век от Великденската революция в сградата на Дъблинската централна поща. Филип Стоилов преведе „Общо въведение към съчиненията ми“ (1939): ключов критически текст, писан в късните години. Това е едно от най-често обговаряните прозаични съчинения на Йейтс. Както подсказва и заглавието, съдържанието му представя и обсъжда неговите естетически възгледи в сбит, напълно ясен и чист стил. То може да служи едновременно като „въведение“ както за читателите, които се запознават с Йейтс, така и за опитните изследователи на неговото творчество.

ДЖОНАТАН МАККРИЙДИ

Преведе от английски БОЖАНА ФИЛИПОВА





Ситуацията „след Шарли Ебдо“ е в центъра на новия 98 брой на сп. „Християнство и култура“. Сред гледните точки по темата може да откриете коментара на проф. Владимир Граев *De profundis за глупостта и мълчанието*, както и *малкият етически апостроф* на отец Ангел Величков, допълнени със статията на в. „Ла Кроа“ *убийците имат ли Бог?* и писмото до френските католици на кардинала на Париж Андре Вентроа. В интервю за броя заместник главният мюфтия Бирали Бирали размишлява над темата за *религиозните общности, насилието и хумора*. В рубриката „Християнска етика“ можете да прочетете размислите на отец Венедикт Светозорец за *предизвикателството на болката и скърбите* и на К.С.

Луис за *свидетелството на скръбта*. А във връзка с обръщението на папа Франциск пред Европейския парламент в края на 2014 г. списанието се връща назад в историята към първото по рода си подобно обръщение – това на папа Йоан Павел II през 1988 г., който заявява, че *Обединена Европа не може да се затвори в своя егоизъм*. Рубриката „Съременно богословие“ е представена с текста на Романо Гуардини *Да приемеш себе си и с парадоксите на паметта* на митр. Филип (Осадченко), а християнската публицистика - с есета на Малкълм Мъгърдидж *Хора като богове и Живата вода*. Темата „християнство и литература“ присъства чрез есето на Калин Михайлов *Вяра, живот и творчество* и това на Фредерик Еббар, посветено на *служението на срещата*. Броят е илюстриран с творби на Йоан Левиев.



ПОРТАЛ „КУЛТУРА“

www.kultura.bg/web/ – нова територия за гледни точки, видеоинтервюта и дебати с колумнистите Иван Кръстев, Калин Янакиев, Теодора Димова, Деян Енев, Тони Николов и Андрей Захариев, Даниел Смилов.

Вижте: Дискусия върху „25-ия час“ на К. Вирджил Георгиу с Калин Янакиев, о.Николай Нешков и Деян Енев.

Прочетете: Анализ на френския политолог Надеж Рагару за „Борисов II“ или българската Коледа в мъглата; Недялко Славов – Ключовете на „Калуна-каля“.

Портал „Култура“ обявява годишни награди за проза и хуманитаристика

Те са учредени през 2014 г. от Фондация „Комунитас“ и предвиждат раздаването на годишни награди в следните раздели:

- **проза** (сборник с разкази, повест, роман)
- **хуманитаристика**
- **специална награда** (дава се от журито за цялостно творчество или изключителен авторски принос в областта на прозата, поезията, драматургията и хуманитаристиката).

В конкурса могат да участват само творби, публикувани в периода **1 януари - 31 декември 2014 г.** Наградите се връчват на **1 ноември 2015 г.**, в Деня на народните будители.

2. Във всеки раздел се присъждаат:

- **I награда** (в размер на *5000 лв.*)
- **II награда** (в размер на *3000 лв.*)

За да е валидно заявлението за участие в конкурса, до **31 март т.г.** кандидатите трябва да **предоставят безвъзмездно 2 екземпляра** от предложените от тях книги, придружени от **формуляр**, който може да се изтегли от сайта (<http://kultura.bg/web/>).

Адрес за изпращане по пощата на книгите и на формуляра за кандидатстване: София 1000, Център за изкуства и дебати „Червената къща – Андрей Николов“, ул. „Любен Каравелов“ 15 - **за конкурса на Фондация „Комунитас“ – Портал „Култура“.**

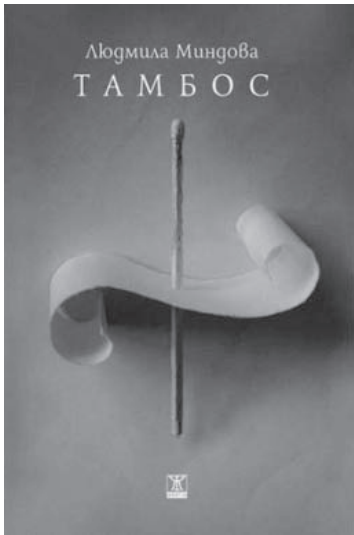
НОМО РОЕТИСЪС

„Тамбос“, или опит върху светлината

„Тамбос“ е силна и светла книга. В качеството си на некритик ще си позволя да говоря за нея неекспертно и лично. За тези, които не знаят – Людмила Миндова е преди всичко преводач и не случайно поставям тази ѝ битност на първо място. Преводачите, както е добре известно, са тези, които правят световната литература, те са мълчаливите подвижници по хребетите на думите, които най-добре чуват паметта им и познават разстоянията между тях. Да превеждаш години наред от сръбски, хърватски и словенски, да се оправяш във „всичките тези езици и диалекти, толкова близки, а така различни (казват), във всичките тези верски легиони, във всичките тези региони!“¹, да доведеш на български същия този Киш заедно с Дубравка Угрешич и толкова великолепно поети – това означава неизказано много. Това е по-трудният път към и на поезията – през самата нея.

„Тамбос“ е втората поетическа книга на Людмила Миндова след „Блус по никое време“ (2010).

„Тамбос“ е книга, нажежена до бяло, изящна книга, която тежи от история. Толкова много история – нова и най-нова, срамна и омерзителна, че или се качваш на влака ѝ, или се оставяш той да герайлира отгоре ти. Като преводач на Киш Людмила Миндова добре знае, че първото не се прави. „Не позволявай на историческата бързина да те обсеби и не вярвай в метафората за влаковете на историята. Не скачай, с други думи,



във влаковете на историята, защото това е само глупава метафора“, гласят два от съветите на Данило Киш към младия писател. Тогава какво? Остава да останеш и да търсиш въздух за дишане. Да дишаш въпреки, като истински русенец, както Людмила Миндова е. Да дишаш – за себе си и за другите. Да отстояваш правото на съществуване на *ното poeticus*, когато всичко около теб се опитва да те натика в клетката на *ното politicus* и да те запрати назад, към варварството. Оставаш, намираш и даже оставяш въздух. С непосилна за носене история на крехките плещи и без да емигрираш, успяваш да направиш следното: Учиш чужди езици и превеждаш сама себе си заедно с другите през пустинята; Стигааш онова място, където Дунав среща Марица, защото и ти като Андрич знаеш, че всички Дрини са криви, но не бива никога да спираме да ги изправяме; *Дорисуваши до прозорец* пречупения кръст; *Виждаш седем истински светулки от живо злато, от живо злато* да осветяват, *без да знаят, без да знаят* Черната джамия; Чуваши как, когато *пускат слухове, падат стихове*; Скачаш под гуша, когато по водите, в

кошница, като в библейско чудо, идва дете; Засаждаш коледна елха, най-вътре; Разпознаваш загубата като нежност – толкова е просто, достатъчно е да отнемеш с-то от „снежен“... Помниш смъртта, но живееш живота. *С обикновена точка*. После отваряш вратата на бялата си книга и пускаш читателя вътре безопасно и доверчиво, защото знаеш, без да си мнителна, че там има достатъчно място и той, читателят, ще вземе от нея не повече от онова, което сам е занесъл – детство, приятели и мълчание, истории и географии, митове, пчели и мирис на розмарин... От какво се прави светлина, пита „Тамбос“ и отговаря: от парче тънка хартия, клечка кибрит и удивление. А ако клечката *дори не подозира*, удивлението стига.

„Тамбос“ е книга, която говори и светли сама за себе си, затова спирам дотук.

Съвсем личен посленик

На финала ще си позволя да разкажа как срещнах Людмила. Знаех името ѝ, харесвам отдавна Дубравка Угрешич, но се влюбих истински в Йосип Ости. Свързах се с преводачката му във фейсбук и не след дълго си уговорихме среща в София, в градинката пред Народния театър. На тази среща в една юлска жега преди две лета Людмила дойде, бутайки количка, в която беше дъщеря ѝ – още бебе, а с тях и майка ѝ, Свобода. Точно в този момент ѝ повярвах. Помня, че вечерта, след като си тръгнах, в София се изсипа невиджан порой и тогава си помислих, че хартиената лодка на Людмила Миндова е една от онези, които, събрани заедно, правят Ноевия ковчег на нашето време.

ЦВЕТЕЛИНА ДРАГАНОВА

Людмила Миндова, „Тамбос“, ИК „Жанет 45“, 2014

КОНКУРС



Конкурс за участие в осмото издание на Созополските семинари по творческо писане (18-22 юни 2015) на фондация „Елизабет Костова“.

Програмата включва интензивни уъркшопове, неформални кръгли маси, индивидуални консултации, лекции и литературни четения. Инструктори на писателските уъркшопове: Английски език: Елизабет Костова, автор на романите *Историкът* и *Крадци на лебеди*.

Български език: Георги Господинов, автор на романите *Естествен роман* и *Физика на тъгата*.

Лектори: Клеър Месуг, писател, автор на романа *The Emperor's Children*, и Христо Карастоянов, писател, автор на романа *Една и съща нощ. Дневник на един роман*. За участие в семинара могат да кандидатстват писатели от България и от англоговорящите страни. Ще бъдат одобрени общо 10 участници, които ще получат стипендии, покриващи такса-участие, настаняване, храна и пътни разходи.

Краен срок за кандидатстване: 20 март 2015 г., 22:00 ч. (UTC + 2:00, EET).

Информация за кандидатстване: <http://ekf.bg/sozopol/page/38/>.

¹ Данило Киш, *Ното poeticus*, Факел Експрес, 2014.

Хей, приятелю от фейсбук!

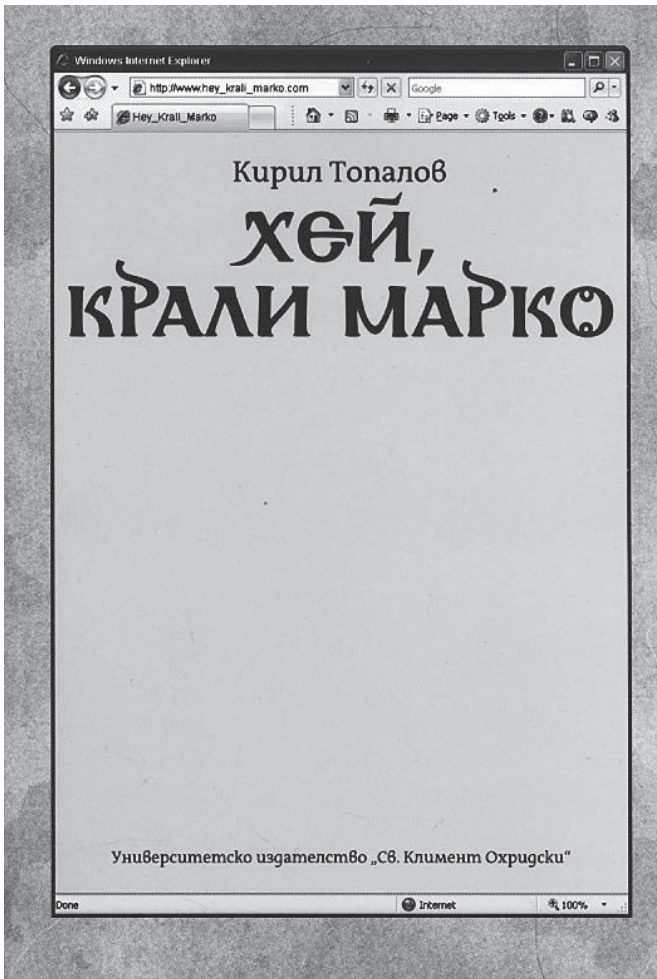
„Хей, Крали Марко“ – заглавие на новия роман от Кирил Топалов, което е изненадващо само за непознатите с неговите интереси в областта на културата.

Това обръщение става паролата, която свързва във фейсбук не само бащата с дъщерите, а и всички онези кръгове и общности, които имат какво да споделят помежду си. В това е и основният замисъл – на практика този призив е Героят на романа, невинаги разкрит, но винаги в ядката на всичко, което се случва или трябва да се случи.

Винаги съм се питала: къде е възелът на творческия тандем у Кирил Топалов – тандема на учения и писателя? Може би това е стремежът да прониква до дълбочината на нещата, на личностните изяви? А може би това е особеното вдъхновение, което навестява и учения, и писателя, но сякаш повече кръжи около втория? Вероятно в срещата на двете е онзи съдбовен шанс, който сполита твореца на словото. Защото, наред с романите и драмите му, които се и четат, но и се гледат или на сцената, или на екрана, Кирил Топалов е автор на немалко научни изследвания върху възрожденската литература, върху поетиката на възрожденската поезия и любовно-сентименталния канон, подготвил е издаването на творбите на личности като Георги Раковски, Никола Козлев, Петко Р. Славейков, Иван Д. Шишманов и др. Истината е, че в реалния живот проф. Кирил Топалов ни е удостоил със забележителни анализи за личности като Паусий Хилендарски, Христо Ботев, Любен Каравелов, Г. С. Раковски, Гр. Пърличев и други.

Затова неслучайно в новия си роман „Хей, Крали Марко“ Кирил Топалов сякаш е реално в „свои води“ – и като изследовател на историческите процеси в България и на Балканите, и като писател. Лекотата, с която той преминава от минало в настояще, от културноисторическата ситуация от времето на своя исторически герой – в ежедневието на новия ни век, е удивителна. Защото зад приятния разказ за съвременни отношения, за разбиране или разминаване, присъства аналитично и критично отношението му към спецификата на националните култури и се прокрадват, на фона на историко-културното представяне, съвременни интерпретации. Тази, на пръв поглед сложна система на представяне на сюжета, въщност, е съвсем достъпна, непосредствена и заразителна. Така, навлизайки в отношенията между героите, ние, на практика ставаме преки свидетели на значими исторически събития от миналото, станали в българските земи и на Балканите. Паролата „Хей, Крали Марко!“ се разпространява в световната социална мрежа и се артикулира по твърде оригинален начин – потърсена е не само звуковата адекватност на специфичния български призив, но и тръзва съответен исторически пълнеж чрез изворовата база от исторически факти, митове и легенди. Географското местоположение на участниците въобще не е пречка при съвременните комуникации в глобалните мрежи. Кирил Топалов, отлично знаейки това, винаги е държал на съкровеното в човешкото живеене. Разменените писма между бащата, специалист по възрожденска литература култура, и неговите дъщери, са не само доказателство за специфичната култура на съвременното живеене. Тази комуникация прераства в нещо повече – превръща се в огнено и страстно поле на отстоявана идентичност на българското, на личностното.

Така, от позицията на днешния XXI век, персонажите са не само българските тийнейджъри, други пребивават в държави извън България, понякога са от друга националност. Повечето от тях са родени след краха на комунизма.



„Гражданите на света“, децата на света от посткомунистическите десетилетия, както вече стана клише нашето определение за тях, имат друга психика, необременени идеологически те са подцернано комуникативни и силно критични, вътрешно много по-свободни и искрени. Писателят, доказал нееднократно, че е с младежки пориви в своята душа – романите му „Бягай... Обичам те“, „Бъди благословена“, „Не се сърди, Човече“ (и трите филмирани), както и чрез новия си роман „Хей, Крали Марко!“ ни споделя, че чувството за съвест и достойнство е особено силно при младите хора сега. И професионално, и като баща той е винаги сред тях. Подчертава, че е съвсем нереалистично да се смята, че тъкмо младите хора през XXI век могат да допуснат вмешателства или потъпкване на волята им.

Особена симпатия се заражда от факта, че Професорът не напраща собствената си титла, напротив – винаги, когато е възможно, застава само с името си. Това впечатлява младите му съмишленици и собствените му дъщери. Спасени от тегобите на фиктивните правила и догматичните рамки, тези участници в общуването обземат енергично, с разум и въображение, глобалните мрежи и пространства. Според Топалов, през цялото време тъкмо българските тийнейджъри са инициаторите, те замислят как да предадат с верни думи историята на Крали Марко на заинтересуваните по целия свят. Професорът е убеден, че самият той носи пълната отговорност за нюансите в интерпретацията на историята на Балканите. Без да са напълно наясно с политическите факти, по-скоро интуитивно, младите усещат, че *историчността* трябва да бъде възродена и артикулирана по справедлив начин, те бленуват как, благодарение на фолклорните предания, Крали Марко ще „оживее“ от юнашките народни песни и „ще препусне с коня Шарколия“ из глобалното пространство. От друга страна, всеки може да разкаже собствените си уникални истории, вплетени изумително красиво във фантазното и историчното, не като декор. Познанията им за историята стават все по-явни чрез споделянето във фейсбук: например разказът за „Марковата сила, която е от Вила Самовила“. Естествено се раждат въпросите – „кой е Момчил войвода“ и кога се жени „Хрельо Шестокрили“;

защо „Марко гради крепост в Прилеп, а султанът и Черен Арап решават да го погубят“; по какъв начин „Крали Марко освобождава три синджира роби“ и „Спасява Света гора от Жълта Базиряна и цялата българска земя – от Беле Латинянин“ и т.н. и т.н. Тук акцентите вървят в две посоки – отговорността на Професора за доказване на праисторическото съзнание на българите, и кипящият живот в глобалната мрежа. В прозата на Топалов „обговарянето“ на „художествения образ“, изграден чрез спецификата на думите, е самото живеене на съвременния човек, не е само занаят, независимо дали си тийнейджър или достолепен професор. Дъщерите на Професора го обожават, младите му ученици и последователи го следват, ето защо той би трябвало да е, и е, един щастлив човек. Защото има мисия. И е баща. Но участниците в социалните мрежи искат да се убедят, че гумата на Професора, защитена като художествена стратегия,

е върната посока. Изкусително е да се цитира подобна позиция в огромното пространство на споделянето: „Сега, за да облекчим конете – заявява Крали Марко, – вие ще разделите златото на всички, по равно, и всеки ще си вземе своя дял. Но с тези пари няма да ядете и да пиете. А ще си построите по една крепост като Прилепската. Така ще има със сигурност закрила за всички наши братя – и в Македония, и в Тракия, и по Черноморието, и по Беломорието, и в Родопите, и в Добруджа, и в Шоплука, *въобще – навсякъде, където живеят българите*“ (с. 243).

Той е доказано чувствителен към опазването на българския манталитет, а в книгите му е разбيران и като *мисия* (нестандартни драматургични решения присъстват например в пиесите му: „Притча за философа“ (1981), „Вива, академия“ (1983), „Нерви за любов“ (1984), „Спасителят“ (1985), „Бог високо“ (1989), „Маймунска история“ (1990), „Забрадка на слънцето“ (2007) и др.). И в новия си роман Кирил Топалов сърцато се отзовава на духовните потребности на своите съвременници. Той има око и ухо за днешната млада аудитория, с нейните нови гласове и победенческа целенасоченост. Колко навременна е проблематиката в романа на Топалов говори и фактът, че само преди месеци в българска медия се появи съобщение за огромния интерес у чуждестранни туристи, посетили България, към Четирите кралимарковски стъпки в скалите край Димитровградското село Сталево, известно като Тракийско светилище. Легендата разказва, че великанът Крали Марко е минал оттам, стъпил е върху скалите и понеже е защитник на народа, боговете направили така, че в стъпките му винаги да има вода, тя да не пресъхва никога, дори и в 40-градусовия пек. Водата в отпечатаните по скалата следи на Крали Марко блести на яркото слънце дори тогава, когато близкото корито на река Марица е останало почти празно...

Значителна част от романа на Топалов (под заглавие „Между истината и другата истина“) възпроизвежда аргументите „за“ и „против“ по един болезнен проблем за съвременна България: повсеместната «чалганизация» и в ежедневието, и в развлекателния бит, и в политическото говорене на българина. „Те си мислят, че техните бездарно съчинени текстове някой ще ги вземе за истински народни песни!“ – предизвикателната реплика на Професора се цитира с доволство

от младите във Фейсбук, а по-сетне разгърнатата ѝ същина намираме в аналитичните насрещни отговори... В романа на Кирил Топалов попкултурата (като се държи сметка за генезиса ѝ) не е българската култура, съвременният попфолк няма нищо общо с образците от тракийската и българската традиция. Автентичен е изворът на митовете за българските герои, възпети чрез народните песни не заради завоювано от тях богатство, а заради доблестта, с която са бранили земята и свободата си. И ако се замислим върху находчивата реплика в текстовете на Топалов, изпълнена с недвусмислената ирония, че в българския фолклор *славата винаги е била за юнака, а не за царя!*..., ще се почувстваме горди, че такива по същество са и тийнейджърските „закачки“ в социалната мрежа. Подобни връзки ни обясняват защо младите хора искат днес нов обществен договор, защо няма да се примирят със статуквото, като остатък от времето на комунизма, който те нито познават, нито искат да познават, а ние трябва да „прогледнем“ за надеждата им да си върнат заслуженото усещане за доблест и свобода, наследство от предците им. Само така хронологията на собствените им споделени истории ще е съдържателна...

Хей, световни Кралимарковци, добре дошли в социалната мрежа, добре дошли в света на споделянето...

МАРИАНА ТОДОРОВА

Кирил Топалов, „Хей, Крали Марко“, УИ „Св. Климент Охридски“, 2013

НАГРАДА



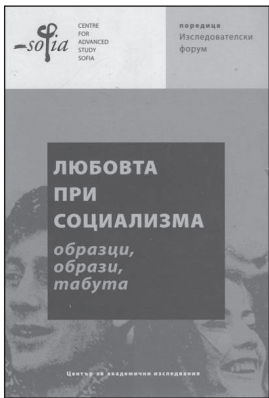
Тричленно жури в състав доц. д-р Дарин Тенев, гл. ас. д-р Дария Карапеткова, гл. ас. д-р Камелия Спасова единодушно определи Чавдар Парушев за носител на Голямата награда на Годишния конкурс работилница за литературна критика „13 века България“. Награждаването се състоя на 26 януари 2015 г. в Нова конферентна зала на Софийския университет. Честито на лауреата! АВ



„Енциклопедия „Българско възрождение. Том 1 А-Й. Литература. Периодичен печат. Литературен живот. Културни средища“, АИ „Проф. Марин Дринов“, С., 2014

Енциклопедията обхваща всички аспекти на културния и

литературния живот на Българското възрождение (XVIII-XIX в.), като словникът с енциклопедични заглавия обема 1500 индекса. Включени са всички периодични издания, както и всички жанрове през Възраждането. Направено е широкообхватно проучване на литературните и културните средища в България и извън нея с пълно представяне на литературния живот (читалища, сдружения и литературни кръгове). За първи път са обрисувани всички чуждестранни учени българисти, работили в областта на Българското възрождение.



„Любовта при социализма - образци, образи, табу“, съставителство и редакция: Даниела Колева, София: ЦАИ / Издателство „Рива“, 2015.

Възможно ли е любовта при социализма да има някаква особена характеристика, отличаваща това

чувство от неговите проявления в други исторически условия? – пита редакторката на сборника Даниела Колева. Въпросът е всъщност за това как обществата моделират, оформят, насърчават или ограничават едни или други чувства, как допускат или изключват тяхното изразяване; как чувствата - или поне техните артикулации, които са достъпни за наблюдение - зависят от идеологиите, езика, културните практики, очакванията и моралните норми на съответната общност. Текстовете, събрани между кориците на тази книга, показват как усилията на комунистическия режим за директно „психологическо инженерство“ биват модифицирани и пренасочвани не само от пасивни съпротиви или браконьерски тактики, но и от фактори вътре в самата система. Авторите (сред тях Виолета Дечева, Бойко Пенчев, Георги Господинов, Тодор Христов, Дарин Тенев, Галина Гончарова, Биляна Раева, Надежда Александрова) се интересуват от конкретни стратегии и от конкретните условия, които ги канализират или отклоняват от първоначалния им замисъл.



„Природни науки, технологии и социални светове“, съставителство и редакция: Десислава Лилова, София: ЦАИ / Издателство „Рива“, 2015.

Сборникът под редакцията на Десислава Лилова си поставя задачата да изследва

границите и местата на пресичане между науките за природата и науките за обществото. Или с други думи, да преразгледа историческия характер и социалното конструиране на технологиите и точните науки. Трите раздела на книгата са фокусирани съответно около социологическия анализ на географското пространство; технологиите и биологическото тяло, като отделните статии разглеждат

различни епистемологически казуси от „географията на националната идентичност“ до „човекът в епохата на съвета техническа възпроизводимост“.

Литературен вестник 11-17.03.2015

Утвърждаване същността на поезията в проза

Translating” (“Übersetzen”) is not so much a “trans-lating” (“Über-setzen”) and passing over into a foreign language with the help of one’s own.

Rather, translating is more an awakening, clarification, and unfolding of one’s own language with the help of an encounter with the foreign language.

(Martin Heidegger, Hölderlin’s Hymn “The Ister”)

Ако философията има някакво „преимущество“ пред поетическото изкуство, то се изразява в питането за неговата същност. Сякаш феноменът поезия не би могъл да проблематизира сам себе си, не би могъл да достигне до основанията си, а само да се *случва* като отговор на откровението „Пожелавах си събитие“. Философията до голяма степен си присвоява правото да *определя*, да задава граници на явления, да категоризира. Но именно това „преимущество“ я превръща във вторичен текст, съпътстващ първичното „сътворяване“, което поезията осъществява.

И все пак възможно ли е поетическото изкуство като *явление* да достигне самоi до своята *същност*, а също така и да я утвърди? Отговорът на този въпрос може да бъде търсен в поезията на Ръоне Шар.

За същността на поезията

Това, което Хайдегер твърди за поезията, е, че тя е „словесното сътворяване на битието“¹. С тази отправна точка в стиховете на Шар ще търсим не само скритата *същност* на поезията, но и *съзнанието* за нея, за достигането и разкриването ѝ. „И вече само трепетът си има име“². Словесното сътворяване на битието е назоваване, което приканва към съществуване. Несъществуващото е неназовимо, неназовимото е несъществуващо. Шар пише следното: „...ти не си реалност назовама. И нещо повече, за разума си недостъпен.“³ Ето защо същността на поезията може да бъде изведена единствено от същността на езика. Такава е и позицията на Хайдегер: „Чисто изговорено е такова затихване – стихо-творение, стих“⁴. Назоваването е призив. „Да обявиш своето име“ е полагане на битийност. Поезията не е описание на света в онзи банален смисъл, не е дори себеизразяване,

¹ М. Хайдегер, *Същности*, София, Гал-Ико, 1993, с. 58.

² Шар, *Поезия*, с. 95.

³ Пак там, с. 97.

⁴ Хайдегер, М. *Същности* (допълнено издание), София, Гал-Ико, 1999, с. 219.

тя е сътворяване на света чрез и от слово – „...завършекът на стихотворението е светлина, пренасяне на съществото във живота“⁵ по думите на Шар.

Опоектизиране на поезията

„Не можем да започнем едно стихотворение без частица ужас от себе си и от света, без невинната слама на първите думи“⁶. Да поетизираш поетическото сякаш е онази дейност, която стои най-близо до философското осмисляне, сякаш е алтернативата, която изкуството дава на теоретизирането във философията, като и двата похвата имат една цел – достигане до естеството на даден феномен. Опоектизирането на поезията е опитът ѝ за самоопределение. Господството на философията над изкуството е следствие от функцията ѝ да понятизира, да поставя и да утвържда в граници. Освобождаването на изкуството от философията би означавало то да заеме такава позиция спрямо самото себе си, която да му позволи да достигне до собствените си основания и да изследва и заяви собствените си граници. Тук поезията има следното преимущество пред всяко друго изкуство: тя притежава езика и като същностна характеристика, и като средство. „От всички прозрачни води поезията е тази, която се забавя най-малко в отраженията на своите мостове“⁷.

Как поезията определя сама себе си, имайки съзнание за своята същност? „Поезията е оня зрял плод, който ще стиснем с ликуване в ръката си в същия миг, когато той се появи пред нас от несигурното бъдеще върху стъблото заскрежено, в чашката на цветето“⁸.

Преводът – утвърждаване същността на поезията в проза

Ако търсенето на същността на поезията е търсене на всеобщото и универсалното, което би било валидно за всяка поезия, влизайки в едно понятие, то преводът би бил „проверка“ на тази същност. Той не е само „пренасяне“ на поезията от един изказ в друг, а утвърждаване на същността ѝ. Златозар Петров пише следното: „И аз превеждах буквално. Буквално – и в проза, на която по-късно се мъчех да придам ритъм“⁹. Думата „трансверсали“, която стои на корицата на книгата на Шар, препраща към отношението поезия/проза. Първата, сякаш приветства рождението си с музиката, докато

⁵ Шар, *Поезия*, с. 85.

⁶ Пак там, с. 84.

⁷ Пак там, с. 115.

⁸ Пак там, с. 100.

⁹ Пак там, с. 140.

К О Н К У Р С

Регионалното бюро за страните от Централна и Източна Европа (РБСЦИЕ) на МОФ организира второ издание на конкурса за поезия на френски език

В рамките на Седмицата на френския език от 14 до 22 март 2015 г., когато ще бъде отбелязана 20-годишнината от началото на провеждането ѝ, Международната организация на Франкофонията организира второ издание на конкурса за поетично творчество на френски език, който ще се състои от 2 до 18 март 2015 г., обединявайки участници от шестте държави членки на МОФ от Централна и Източна Европа (Албания, Армения, България, Бивша югославска република Македония, Република Молдова и Румъния). Второто издание на поетичния конкурс ще е под знака на създаването на стихотворение на френски език, използващо поетичната форма, характерна за японския литературен жанр хайку, като темата на творбите ще е в унисон с мотото на тазгодишния международен ден на Франкофонията „Милея за моята планета“. Конкурсът е насочен към участници от 16 до 19-годишна възраст, изучаващи френски език (като чужд език) в

среднообразователните училища в шестте държави членки на МОФ (Албания, Армения, България, Бивша югославска република Македония, Република Молдова и Румъния).

Всички поеми трябва да бъдат публикувани на Facebook страницата « **Concours de HAïKU «J’ai à cœur ma planète»** на 18 март 2015 г. в интервала от 10 от 18 ч. Интернет почитателите на конкурса ще имат възможност да дадат гласа си за предпочитаните от тях поетични творби като гласуването ще продължи до 17 ч. (румънско и българско време) на 30 март 2015 г. Наградите са осигурени от Международната организация на Франкофонията и партньорските ѝ организации. Победителят ще спечели триседмичен престой в Швейцария за повишаване на езиковите умения – в езиковия център към Женевския университет, а неговият подгласник ще се наслади на организиран престой в

втората прави впечатление на освободена от предварително зададена форма и ритмичност. Как е възможно същността на поезията да бъде утвърдена в проза? Отговорът дава Хайдегер: „Истинската проза никога не е „прозаична“. Тя е толкова съгъстена и поради това – толкова рядка, колкото поезията“¹⁰.

Ако същността на поезията е *заявена* от Шар, то тя е *утвърдена* в превода на Златозар Петров. Защо? Защото преводът може да бъде разглеждан като своеобразна *метапозиция*. Осъзнава ли поезията необходимостта от метапозиция? „Необходимо е да се поставим във от себе си, на края на сълзите си, в орбитата на глуда, ако искаме да се породи нещо във от обикновеното, което да бъде единствено за нас“¹¹. Тук е налице не само боравене с наличното, но и неговото разясняване, възбъбване в израза му, изследване на неговото „начало“ – дума, която Хайдегер използва като синоним на „същност“. Изкуството на превода има своите особености. Да преведеш поезия в поезия създава някакво усещане за виртуозност – майсторство на хармонията между съдържание и ритъм. Този вид превод в някакъв смисъл дори би могъл да претендира по-скоро за *създаване* на поезия, отколкото за *пресъздаването* ѝ. Но онзи „буквален“ превод на поезията в проза, за чиято ценност настоява Набоков, притежава „философско“ преимущество, доколкото се отличава със споменатата метапозиция. Преводът на поезия в поезия остава на първичното ниво на изкуството, в което то твори сякаш несъзнателно, без да проблематизира себе си. Преводът на поезията в проза обаче лабира между жанрове, утвърждайки същностното. Ето защо можем да твърдим, че Златозар Петров утвърждава същността на поезията в проза. Ако има изкуство, което би могло да опровергае господството на философията над себе си, това без съмнение е поетическото изкуство. Защото поезията е способна не само да осъществява себе си в рамките на едно *случващо се*, а и да излиза извън себе си, за да познае тези рамки. Именно тази нейна възлова особеност е заявена от Ръоне Шар и затвърдена от Златозар Петров.

ЕМАНУЕЛА ЯНЕВА

Ръоне Шар, „Поезия“, прев. Златозар Петров, ИК „Критика и хуманизъм“, 2014

¹⁰ М. Хайдегер, *Същности* (допълнено издание), с. 232.

¹¹ Шар, *Поезия*, с. 98.

България, където ще има възможност да се запознае с културното наследство на страната. Повече информация може да откриете на www.crefeco.org. Поетичният конкурс е част от кампанията за обединяване на франкофонската младеж в борбата срещу климатичните промени. За участие в дебатите на френски език по въпросите на климата: www.jeunesse.francophonie.org.

Повече информация може на намерите на : www.francophonie.org
контакти
ФРЕЦИИ, България, София 1618, ул. Леополд Седар Сензор No 1, ет. 3
Телефон : (+359 2) 955 59 71; (+359 2) 489 48 45, Факс: (+359 2) 955 59 77, info@crefec.org

Biroul Regional pentru țările Europei Centrale și de Est (BRECO), București, str. *Alecu Russo* 13-19; Contact presă: Adriana Barbu Adriana.barbu@clearpoint.ro; Tél.: +40 21 314 96 17, +40 721 069 19

С бели буйки през времето

С графично изчистено оформление, новата книга на Екатерина Йосифова се побира в две части: първата, назована „Сънища“, а втората – „Букви“. Настояването за синтез и значимост е ясно приведено в първата част от заглавието на стихосбирката: *тънка*. Задвижването към прочита ѝ преминава през едно особено интимно-изповедно, характерно дневниково чувство.

Първата част „Сънища“ по логически свързан начин се предхожда от глаголно стихотворение „Сънувам“, което изпълнява ролята на своеобразен вход-подстъп към книгата, читателя и собствената му авторка. Това твърдение позволява ироничното намигане към втората част от заглавието, умалителното съществително *книжка* разкрива желанието, ако не да запълни, то поне да посее някакъв смисъл в откриването на едно всеобщо „нищо“ в човешкия живот; да реализира позитивния смисъл на себедостатъчното у твореца, където покръва, укрепва и расте Книгата:

*Никой не протяга ръка
Никой не ни отваря
(Сънувам)*

Комуникативните мостове от действителността са атрофирани. Свързването е само привидно регистрирано от *крака стълбове, протегнати ръце, увещаващи гласове* и други, но всичко това *Р. С. не е ръка*. Осъществимо е единствено в периферията, отвъд затрупващото ни време, където зреят плодовете на детството и спомена. Страданието е естествен резултат на това отстраняване. То концентрира събитието и дава възможност на субекта да го прекрачи, да надмogne празното гнездо и рехавата есен на живота. Дали като пожелано общение, или понякога като преграда към света на другия (до нас), стоят предметите и тяхната способност да пораждаат интенции на близост: във взаимоотношения на аза с отминал аз, на аза с другия, на засрещания между тях и той, на детето в нея и в него. Затова предметите са уважавани и ценени. Осмислени са като канали за пренос, като акт на свързване, в който нишката между субект и предмет е по-надеждна от тази между субект и обект:

*Каква хубава рокля,
казва голямото огледало,
а ръцете а шията,
а очите а скулите,
казва голямото огледало.
Да влезе в него.
(Алиса)*

Предметите, които легитимират човека, са инструменти, утвърждащи усещанията. Те са връзката със земното и реалното, с неутралното преживяване на света, естественото продължение на субекта. Потопен в напращивия свят на предметите, собствените усещания стават стерилни. Заприличали на тежка греха, която се опитва да съблече идентичността ни.

Спасение сякаш може да предложи сънят, симптом на тази дисонантна действителност. Въпросът за смисъла да се сънува е въпрос за лекуването от реалното; за пътуване навътре в себе си и неизбежните бягства, които то поражда. Затова в поезията на Е. Йосифова той е поле на реабилитирана свобода. Отвъд практически ясното и видимото. Отвъд обекта. В него са закодирани условностите на собственото ни живеене. Той е незабравен фрагмент от реалното, който разказва свои истории. Сякаш Екатерина Йосифова казва: *Всичко е ясно, затова сънувайте го*. Видимото замъглява и заличава. Тя успява да подреди линейния жизнен смисъл в азбучно (буквално) назоваване. Всяка буква, както и всяко събитие са ясно фиксирани, последователни натрупвания във времето. А буквата е кодиран разказ, отпечатъкът на това човешко събитие. Така книгата хармонизира структурни и семантични нива в себе си:

*Отражението отплува,
към водопада. Светът се накланя
към мене.
(Април. Водопадът)*

Субектът, който вече е съблякъл своята традиционна идентичност, всъщност се отърсва и от половата детерминация. „Сега не съм нито той, нито тя, може би съм/най-после/То. То не пречи“ (*Не го мразех*). Това освобождава от отговорността на очакването за конкретен някой. То не е само. То запътва празнината на нищото, защото е сглобено от той и тя, защото е наниз от промеждутъци „между него и мене/ лицата са неясни“ (*Късогледство или*), защото е сбор от букви, които единствено могат да направят „живота по-събран“ (*Къща в зимата*). В този смисъл е обвързано и с образа на детето, необходим, за да осъществи единственият пълноценен контакт: „Да мисля, че сме/ най-после аз. Може би близнечета, може и сиамски“. В тази дуалистична представа оглеждането в alter ego очиства от излишното, заради което не винаги сме на своя страна и позволява свободния поглед

към света от „короната на дървото“. Образите на Екатерина Йосифова са отвъд езика и назовимото, защото „птичето, не е малка птица“. Те са архивирани в уютното пространство на изживяното, от което могат да се изваждат и да формират нови асоциативни усещания: „Уханието не е мирис или аромат/ Уханье/Дете“. Зад добре изразените сложни линии, в промеждутъка от едно стихотворение в друго, пропълзва нуждата от лекотата като удоволствие на живота. Това са стихове на ръба, между сетивата и мисълта. Същото може да се каже и за цялата втора част („Букви“), която сякаш пренаписва, по особен начин преповтаря, и разширява първата. Вибрациите на удоволствието се усещат дори на фонетично ниво, в изговарянето поотделно на всяка буква, в опиянението на излетния образ. Забравянето или копнежът по това, което няма, изтласква към периферията и далечното. А удоволствието пространство е преди всичко сърцевина на настоящето и отхвърля всякаква времева категоричност:

*Срещаша се
нашите копнежи с техните.
Бъдещето
не идваше на срещите.
(Бъдещето)*

Проблемът за времето е продължен от мекотата на писането. Обвързано е с допълващите го мотиви като белия цвят, чистотата и тишината. Тяхното присъствие вече е заявено в някои от предходните стихосбирки на поетесата „Подозрения“ и „Ненужно поведение“. Те са част от по-обхватната смислова система от интертекстуалната архитектура на стиха и естетическата концепция на поетесата. Лесно уловимата откровеност в него, без да настоява за пълна оголеност, е внимание към чувството. Налични са регресивно-рекурсивни завръщания, които припознават и привнасят съществуващото преди в настоящето: „Та сяда значи там, където седях,/ поглежда натам, накъдето гледах/... Ще стане, ще седна пак. Там. Да погледам“ (*Там*) или „Но аз не отивам никъде улицо/ нима не виждаш че само се разклонявам“ (*Тук*). Защото буйките са част от детството, от книгата и способността кротко да вървиш по затрупаните пластове на времето.

ДЕНИЦА ВЕНКОВА

Екатерина Йосифова, „Тънка книжка“, „Жанет 45“, 2014



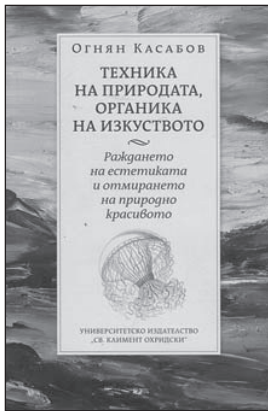
„История на случайността: От Тома от Аквино до Сол Крипке“, съст. Александър Кънев, София: Университетско издателство „Св. Кл. Охридски“, 2014.

Основната задача, която си поставят авторите на сборника, е да очертаят траекториите и историята на дискурсите върху случайността, т.е. да се проследи как понятието за случайност, макар и често по-скоро имплицитно, съконституира концептуалното пространство на влиятелни за своите епохи философи. Разгръщайки история на случайността наместо история на необходимостта, авторите – Александра Докова, Александър Кънев, Красимира Криворова, Огнян Касабов, Александра Арабаджиева, Петко Петков, Никола Неделчев и Васил Видински – обвързват случайността с емпиричното, партикуларното, променливото, аморфното, повърхностното, нисшето, ефимерното.



Корнелия Славова, „Американската драма на българска сцена: театърът като превод на култури“, София: Полис, 2014. Книгата е първото у нас цялостно

изследване на присъствието на американската драма в българската култура от 30-те години до края на XX в. То проследява постановъчната история, сценичните трансформации и критическите интерпретации на най-значимите пиеси на Юджин О'Нийл, Лиуан Хелман, Артур Милър, Тенеси Уилямс, Едуард Олби и други американски драматурзи, играни у нас. Интердисциплинарната рамка представя театралното събитие като процес на межкултурен превод, който включва както превода от един език на друг, така и трансмисията на идеи, ценности, образи и театрални естетики и тяхното преосмисляне в специфичния български социкултурен контекст.



Огнян Касабов, „Техника на природата, органика на изкуството. Раждането на естетиката и отмирането на природно красивото“, София: Университетско

издателство „Св. Кл. Охридски“, 2014. Отправните точки в монографията на Касабов са, от една страна, възгледът за класическата естетика като вътрешното взаимодействие на понятията за природа и изкуство, от друга страна, опитът на Хегеловата история на естетиката да концептуализира метафората за изкуството природно и естествено изкуство. Книгата изследва ключови моменти от процеса на неусетно, но решаващо отпадане на природата от ползрението на класическата философска естетика, довел до прословутата Хегелова теза, след която разбираме естетиката най-вече като философия на изкуството.

ПОКАНА

Фондация за изследвания в областта на науката и изкуството “Re:”
Клуб за наука и изкуство „ЗаЕдно“ и
Културният център на СУ „Св. Климент Охридски”
ви канят на:

НАУКИТЕ И ИЗКУСТВАТА
Произход на разграничението

Публична лекция на
проф. АЛЕКСАНДЪР КЪОСЕВ

12 март 2015 г., четвъртък, 19.00 часа
Нова конферентна зала, Северно крило,
Ректорат на СУ

Фондация за изследвания в областта на науката и изкуството “Re:”, съвместно със СУ „Св. Климент Охридски“, Национална художествена академия, Национален Център за Суперкомпютърни приложения и ЦЕРН, работят върху създаването на платформа „Наука и Изкуство”

в България. Целта е изграждане на методология, обединяваща изследванията, провеждани на атомно и молекулярно ниво, в симбиоза с неврология, психология, музикално, танцово, театрално и визуално изкуство. Заедно по този проект работят учени (физици, химици, биолози, медици и др.) и хора на изкуството (артисти, балетисти, композитори, художници). Идеята е да се изработи единна платформа, която по атрактивен начин, чрез включване на сетивни възприятия и активно участие на зрителите в познавателния процес, да породи интерес към съвременните наука, технологии и изкуство.

В рамките на тази обща програма през ноември 2014 г. беше основан клуб за наука и изкуство „ЗаЕдно“. Основена задача на този клуб е да организира лекции, семинари и дискусии, на които хората на науката и изкуството да се срещат, за да се научат да говорят заедно, да се опознават и обединяват около една кауза. Целта е да се направят първите стъпки по пътя на обединението на науката и изкуството в едно цяло, такива, каквито

винаги са били – висше достижение на търсещия човешки дух, т.е. да се поставят основите на един нов ренесанс. На първата сбирка проф. Александър Къосев (Категра История и теория на културата, Философски факултет, СУ) ще изнесе лекция на тема „НАУКИТЕ И ИЗКУСТВАТА“. Произход на разграничението“. Лекцията е предназначена за неспециалисти и предлага популярен исторически преглед върху отношенията между науки и изкуство. Тя ще опише „от птичи поглед“, т.е. опростено и схематично, трансформациите на понятийните системи, метафорите и нагледите, чрез които се мислят и практикуват научните и художествени дейности. Във фокус ще бъдат променливите граници, които възникват исторически между тях – колко различно е „всекидневието“ им, как необходимите за тях компетентности се създават в различни образователни системи, как се вписват в неприличащи си институционални рамки, как и защо получават различни типове обществено признание.

Възвишеното и капитализмът при Жан-Франсоа Лиотар

Между 2 и 4 март 2015 г. в Софийски университет се състоя международният форум „Възвишеното и изродното“ [“The Sublime and the Uncanny”], организиран от Центъра по философия към Токийския университет (UTCP) и Софийския литературоведски семинар (САС), със съдействието на Културния център на СУ. Интердисциплинарният форум се фокусира върху понятията „възвишено“ и „изродно“ (виж бр. 34/2013; бр. 16/2014 на АВ), определящи не само за модерния, но и за съвременния теоретичен дискурс. Семинарът постави въпроса за съотношението и евристичния потенциал на тези понятия в епохата на предефиниране на разбирането за човешки интелект, респективно – за статута на (не)човешкото. Форумът ще погледне в нова перспектива темите на симпозиума „Метаморфоза и катастрофа“, състоял се в началото на ноември 2013 г. (виж бр. 9/2014; бр. 37/2014 на АВ).

Предложения върху темата „Възвишеното и изродното“ направиха: Боян Манчев, Фумоши Хошино, Камелия Спасова, Юджи Нишияма, Дарин Тенев, Такафуми Шимада, Еньо Стоянов, Божана Филипова, Хисато Куриваки, Мария Калинова

В настоящия брой предлагаме откъс от експозето на японския колега Фумоши Хошино върху възвишеното днес.

Фумоши Хошино

Въведение

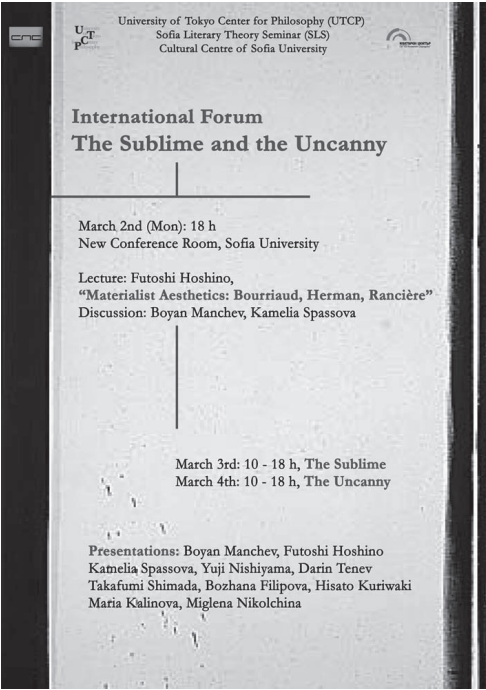
Жан-Франсоа Лиотар (1924-1998) започва да пише за естетика в началото на 70-те, след като е приключил дейността си в Алжир, където е много активен в списанието „Социализъм или варварство“, а по-късно и в „Силата на трудещите се“. Всъщност след разпадането на тези групи през 1966 той прекратява марксистките си дейности и с *Дискурс, фигура* започва да публикува последователно множество книги, базирани на психоанализа, феноменология и марксизъм, обединявайки ги в уникален стил. Дейността му до 1970 сякаш не разкрива връзки с по-късните му писания в областта на естетиката. Напротив, мнозина дори настояват, че при него е налице изместване, нещо от порядъка на преход „от активист към философ“ или „от политически към естетически дискурс“ в текстовете на Лиотар от края на 60-те. Въпреки това неговата естетика винаги е била разгръщане на политическата му дейност. Ако например се съсредоточим върху понятието за възвишено в неговите текстове, ще открием възможност да схванем естетическата му теория от гледна точка на една „кристика на капитализма“.

1. Дрейф: към външното на капитализма

Препратките му към капитализма могат да се открият в текстовете му от началото на 70-те. Например в „Дрейф от Маркс и Фройд“ той подчертава, че капитализмът се изразява в движение, което улавя всички негативни сили и създава нови стойности за тях. Затова и е не само трудно, но и почти невъзможно той да бъде критикуван директно. Лиотар обобщава позицията си по следния начин: „нужен е дрейф от критиката [il faut dériver hors de la critique]!¹“. Той настоява, че капитализмът може да бъде унищожен не чрез „кристикуването“ му, а чрез „дрейф“. Тук „дрейф“ трябва да се разбира като „отклоняване“ и „заместване“ на желанието и енергията, които поддържат институциите. Лиотар напомня, че терминът „дрейф“ произлиза от латинското *derivatio*, което не означава „да напуснеш *rive* [брега], а да се пуснеш по *rivus* [течението], да тръгнеш нанякъде отвъд настоящата посока“². С други думи „дрейф“ не означава да критикуваш капиталистическата система от странична гледна точка, а да объркаш и притесниш желанието, което поражда и поддържа капитализма.

2. Капитализмът като метафизически принцип

Нещо повече, на конференцията върху Ницше в Серизи ла Сал през 1972 той определя „капитала“ във връзка с Ницшеовото понятие за „вечно завръщане“: „капиталът е производството като



консумация, консумацията като производство. С други думи, той е *метаморфоза* без край и цел [...] Характерът на метаморфоза, на безкрайна трансформация от вещи в човешки същества и обратно, от продукти в средства за производство и обратното, е икономиката като *неполитическа*. [...] Този модернизъм като разлагане е дълбоко *утвърждаващ* и в *това* движение няма nihilизъм. Но в него има *скица* на свръчовешкото или нечовешкото”³. Тук капиталът се разглежда като въплъщение на Ницшеовото „утвърждаване“, на „вечното завръщане“. Това е визия за капитала като утвърждаващо движение без негативност. Нещо повече, Лиотар заявява: „най-важният проблем днес, включително относно държавата в наше време, е проблемът за капитала”⁴. По-нататък той твърди следното: „Капитализмът става, наистина се превърна в метафизична фигура, а не „икономическа“ или „социологическа“. Безкрайното е положено в него като онова, което все още не е определено и което трябва да бъде непрекъснато контролирано, присвоявано от волята. [...] Трябва да завладееш тази безкрайност и да я превърнеш в средство за постигане на цел. А тази цел е славата на волята, която сама е безкрайна”⁵. Като система капитализмът няма цел, няма някакъв технологичен, социален или политически прицел. Той настоява, че капитализмът като такъв има „естетиката на възвишеното“: „Капитализмът няма цел, не се стреми към някакво технологично, социално или политическо произведение [*œuvre*], създадено според някакви правила. Неговата естетика не е тази на красивото, а на възвишеното. Нещо повече, поетиката му е тази на гения, чието творчество не се подчинява на правила, а ги създава”⁶. Тук естетиката на красивото е ясно противопоставена на тази на възвишеното. От цитираното може да се види, че тази опозиция съответства на онези между „естетиката, която спазва правило“ и



„естетиката, която създава правило”⁷. Защо Лиотар смята възвишеното за противоположно на красивото по този някак странен начин? За да проясним този въпрос, ще преминем към неговата теория за авангарда, развита през 80-те.

3. Авангардното изкуство и естетиката на възвишеното

Според Кант несъгласуваността, конфликтът между способността да схващаш абсолюта и способността да го представяш води до възвишено усещане, което е не само приятно, но и болезнено. Лиотар подчертава, че авангардът трябва да изложи публиката не само на „удоволствие“, но и на „болка“. Представима фигура за нашата Идея не е възможна, поради което щом нашето въображение се опита да я представи, тя остава непредставима, освен по начин, който не е съгласуван с нея. Това абсолютно огромно, абсолютно мъжко, което Кант нарича „идея на разума“, Лиотар назовава „непредставимото“. „Непредставимото“, „за което няма възможна представяне и което следователно не осигурява познание за реалността (опит), също така пречи на осъществяването на свободното съгласуване на способностите, което е произведено при чувството за красивото. То възпрепятства формирането и стабилизирането на вкуса”⁸. Това понятие за „непредставимо“ е ядрото на теорията за възвишеното на Лиотар. За Лиотар съвременният авангард непрекъснато отправя философски въпроси към правилата на живописиста, той дори вярва, че това питане е безкрайно. Онези, които са наричани авангардни, трябва да продължат да търсят „правилата за формиране на картинни образи“ и да ги подкопават. Съответно тяхното търсене на „непредставимото“ е наречено „негативна диалектика“. Лиотар, който определя авангардните художници като онези, които непрекъснато търсят „правилата за формиране на картинни образи“, ситуира негативното представяне на „непредставимото“, което като „Идея на разума“ по Кант е свръхсетивно, като самия момент на възвишеното.

4. Съучастничеството на авангард и капитализъм

Разгледахме двата случая на възвишено при Лиотар: от една страна, създаването на правила е характеристика на авангардния творец, от друга, според него капитализмът препраща към несекващото създаване на нови правила.

Настояването, че „капиталистическата естетика е тази на възвишеното“, допуска, че капиталистическото

производство не се подчинява, а създава правила. Лиотар подчертава, че „в капиталистическата икономика има нещо от възвишеното [*Il y a du sublime dans l'économie capitaliste*]. Тя не е академична, не е физиократична, не признава никаква природа. Тя е сякаш икономика, регулирана от идея [*Idée*] - безкрайно богатство или власт”⁹.

Този пасаж изглежда сложен. Необходимо е да се отбележи, че думата „идея“ е производна на Кантовото *Idee*. Като разглежда теорията на Кант, Лиотар обявява следното: докато възвишеното в периода на Кант е „трансцендентно“, съвременното става „иманентно“¹⁰. Когато разработва теорията за съждението на вкуса, Кант разграничава природните обекти без цел от изкуствените обекти, които са съпроводени с цел. Но Лиотар настоява, че опитът ни се изразява само чрез изкуствено обкръжение. Тъй като вече не сме заобиколени от природа, нашите преживявания и чувства са изфабрикувани от капиталистическото и технонаучно обкръжение. Кантианското възвишено е трансцендентно в двоен смисъл – то е трансцендентно като породено от природата като отвъдна на човешкото общество и като принадлежащо към идеята на разума, която е отвъдна на нашата сетивност. На тези трансцендентни аспекти на възвишеното Лиотар противопоставя „иманентни“, които се появяват в рамките на капиталистическата система и нямат връзка с природни обекти. Ако приемем тази дефиниция на „трансцендентно“ и „иманентно“, може със сигурност да се заяви, че съвременното възвишено е в рамките на капитализма и следователно е иманентно.

Нещо повече, необходимо е да схванем тези изказвания като по-фундаментални и твърдението, че „в капиталистическата икономика има нещо от възвишеното“, трябва да се осмисли в по-широка перспектива. Това твърдение не само предпоставя характера на нашето обкръжение и крайността на способностите ни, но имплицира и съучастничеството между авангард и капитализъм. С това си твърдение Лиотар ясно улавя това съучастие: „Но има сякаш съгласие между капитала и авангарда [*Pourtant il existe une connivence entre le capital et l'avant-garde*]. Силата на скептицизма и дори на разрушението, което капитализмът е задействал и която Маркс непрестанно анализира и идентифицира по всякакъв начин, поощрява сред творците недоверие към установените правила и склонност да се експериментира със средствата за изразяване, със стиловете, с все нови и нови материали”¹¹.

Това предполага, че колкото и да се съпротивлява на нормализиращата сила на капитализма, авангардът, чието творчество е свързано с търсенето на нови стойности, е движено от динамиката на капитализма. Лиотар, който постоянно разглежда проблема за капитализма от 60-те насетне, естествено, осъзнава тази двойна безизходица. Т.е. Лиотар съзнава тази двусмисленост на авангарда, който не само не може да стане възвишен без капитализма, но също така е неизбежен негов съучастник.

Ако обобщим тези моменти, можем да кажем, че критиката на капитализма е консистентна в текстовете на Лиотар и тя е положена в центъра както на политическите, така и на естетическите му разсъждения. Лиотар назовава възвишено художественото творчество, чиито ефекти са критични към капитализма и същевременно нарича естетиката на капитализма и самия капитализъм възвишени. Те въсъщност споделят една и съща динамика в това, че не се подчиняват на предварително готови правила, а се опитват да наложат нови.

⁹ Jean-François Lyotard, *L'inhumain*, Paris: Galilée, 1988, p. 116 (The Inhuman: Reflections on Time, translated by Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby, Stanford: Stanford University Press, 1991, p. 105).

¹⁰ Jean-François Lyotard, *L'assassinat de l'expérience par la peinture*, Monory, Paris: Le Castor Astral, 1984, p. 153.

¹¹ Jean-François Lyotard, *L'inhumain*, p. 116 (The Inhuman, p. 105).

Възвишеното на Лиотар обикновено се разглежда от ограничена перспектива, но е необходимо да се подчертаят политическите и икономическите аспекти на неговата естетическа мисъл. Това би ни позволило да забележим, че неговите текстове след 60-те съответстват на следния въпрос: „Как е възможна критическа рефлексия спрямо капитализма?“.

5. „Възвишеното“ на Бърк и проблемът за представянето

В своите есета върху Барнет Нюман теорията за възвишеното на Лиотар разкрива друг аспект. Тези есета са относително добре познати сред текстовете му, посветени на възвишеното, но често се пренебрегва фактът, че в тях има друга логика на възвишеното, различна от тази на „представяне на непредставимото“. Темата на тези текстове вече не е „представянето на непредставимото“, а „възвишената поява [l'apparition]”¹², която преустановява работата на въображението чрез самото представяне. С други думи моментът на възвишеното чувство вече не се открива в алюзията към непредставимото, а в самото понятие за „представяне“. Един от най-важните пунктове тук е това, че в текстовете си върху Нюман Лиотар отчита не само Кантовата теория на възвишеното, но и тази на Бърк. Като препраща към Бърк в разглеждането на творбите на Нюман, Лиотар развива различна логика на възвишеното, хетерогенна на тази на Кант. Забележително е, че Лиотар въвежда въпроса за времето, който според него липсва в „Аналистика на възвишеното“ на Кант. Накратко, при разглеждането на картините на Нюман Лиотар развива теорията си за възвишеното редом с въпроса за времето, обвързвайки го с понятия като „събитие“, „поява“ и „преустановяване на въображението“, въпреки че по-рано в съгласие с Кант го дефинира като „представяне на непредставимото“. Живописата на Нюман не се опитва да представи непредставимото, а както твърди той, тя е появата, която представя себе си. Това изместване е изключително важно, защото Лиотар тук променя своето описание на възвишеното от „негативно представяне“ на „самото представяне“, от отсъствие към присъствие. Какво това е появата, за разлика от обикновената репрезентация? За Лиотар появата е представяне, което не бива да се свежда до обозначаване, както

¹² Българският превод на Лиотар предава *l'apparition* (понятието на Марсел Дюшан) като „явление“, но тъй като в текста „Моментът, Нюман“ то е преплетено с понятията за събитие, тук го превеждаме като „поява“. – Б. пр.

е при репрезентацията. Нещо повече, за да може да се интерпретира фразата „чувството на момента“ в статията му върху Нюман, необходимо е да се върнем към неговия прочит на Кант. Според Кант основната роля на въображението ни е да синтезира линейно минало, настояще и бъдеще. В този контекст представянето се разглежда като преустановяване на тази непрекъснатост на субективното време. С други думи, щом се сблъскаме с представянето, въображението, което синтезира времето, е преустановено за момент и вместо това се появява ужасът от „лишеността“. Очевидно е, че живописата на Нюман не съдържа ужасяващи репрезентации. По-скоро Лиотар интерпретира нейната „поява“ като въплъщаваща ужаса от лишеността на сетивното, като препраща към Бърк, който разглежда ужасяващата гледка на възвишеното. Както видяхме, Лиотар изгражда теория за възвишеното, която е произведена чрез „появата“ или самото представяне. Възвишеното е причинено от преустановяването на начина, по който въображението ни синтезира времето. Следователно неговата естетика на възвишеното се разграничава от алюзията или „негативното представяне“ и по собствените му думи се оказва „естетика на шока“ (*esthétique du choc*). „Тя въвежда онова, което в прочита на Бенямин на Бодлер и по-късно при Адорно ще бъде естетика на шока, анестетика”¹³.

6. Цезура на сетивното

Както видяхме, в текстовете върху Нюман Лиотар разглежда този шок като преустановяване на последователността на времето и след това характеризира последващото възвишено подобно на Кант като свръхсетивно преживяване. Но докато при Кант идеите на разума като трансцендентни обекти са онова, което се появява, когато сетивата ни „вибрират“ между отблъскване и привличане, Лиотар сякаш внимателно предостатрява навлизането на тези трансцендентни обекти в логиката на възвишеното. Както твърди Жак Рансиер, Лиотар неизбежно ще въведе трансцендентни инстанции като „Другия“ (*l'Autre*), „Абсолюта“ (*l'Absolu*) или „Нещото“ (*la Chose*), доколкото понятието му е основано на кантианското „негативно представяне“. Изглежда, в тази схема непредставимият обект по необходимост трябва да е свръхсетивен и да води до

¹³ Jean-François Lyotard, *Heidegger et «les juifs»*, Paris: Galilée, 1988, p. 59 (*Heidegger and the «Jews»*, translated by Andreas Michel and Mark S. Roberts, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990, p. 31).



„подчиняване“ на трансценденталното¹⁴. Въпреки това може да се възрази, че възвишеното на Лиотар от 80-те е различно от онова на Кант, тъй като то допуска възможността за избягване на свръхсетивното чрез въвеждане на „преустановяване“ в последователността на времето. Лиотар многократно подчертава този пункт: някои творби могат да ни направят „безчувствени“ с абсолютно могъщото си присъствие. Този ефект може да се нарече „анестезия“. Шокът ни лишава от всички способности за сетивност „за момент“, преустановявайки последователността на времето, ръководена от въображението. Подобно състояние на духа се възприема като принадлежащо по-скоро към *pathos*, отколкото към *aisthesis*, а именно към обикновената сетивност. Онова, което Лиотар нарича „възвишено чувство“ или „възвишена конвулсия“, води до загуба на способността за сетивност, до „анестезия“, иманентна на самата сетивност.

Като чувство на самата граница на естетическото възвишеният спазъм се преживява подобно на сполуките на вкуса при случай на усещане. Но това произтича от факта, че последното надхвърля сетивността и я пленява до точка на

¹⁴ Jacques Rancière, « Lyotard et l'esthétique du sublime: une contre-lecture de Kant », in *Malaise dans l'esthétique*, Paris: Galilée, 2004, pp. 119-141.

загуба, вместо да отразява сладкото съгласие, с което то е предложено при красивото¹⁵.

„Възвишеният спазъм“ ни лишава от сетивната способност, води само до „анестезия“. Вместо да е сама по себе си състояние на духа, анестезията е временно лишаване от всички способности за сетивност, което имплицира, че не остава никакво място за нищо свръхсетивно, подобно на идеята на разума. Като цяло Лиотар определя възвишеното като преживяване на шок, който преустановява времепространствения опит и явно отхвърля кантианската схема в този пункт – „негативното представяне на непредставимото“. Така анестезията става основа на възвишеното, тъй като тя е състояние на преустановяване на нашата сетивност. Съответно възвишеното вече не се открива в негативното представяне на свръхсетивното, а се разглежда като чувство, възприемаемо при сетивния шок, водещ до преустановяване на самата сетивност. Тъкмо тази „цезура“, ако използваме собствения му израз¹⁶, Лиотар търси в текстовете си върху естетиката след средата на 80-те.

Преведе от английски ЕНЬО СТОЯНОВ

¹⁵ Jean-François Lyotard, *Moralités postmodernes*, Paris: Galilée, 1993, p. 203 (*Postmodern Fables*, translated by Georges Van Den Abbeele, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, p. 240).

¹⁶ Jean-François Lyotard, *Que peindre? Adami, Arakawa, Buren*, Paris: La Différence, 1987, p. 11.

ПЪТ ПРЕЗ ДЖУНГЛАТА

Кой поставя запетайките

Не е лесно да влезеш в нечий видения и да ги разчетеш докрай, дори и да носиш цяла връзка с ключове в ръка, дори авторът да ти е дал чрез заглавието на книгата си първия ключ, с който те подмамва и кани да го пхнеш в ключалката на тази книга. А когато се озовеш вътре и постоеши известно време сред стиховете, излизането е още по-трудно, защото нещо в теб се е променило и макар и да знаеш вече няколко пътеки, пак може да се изгубиш. Така мога да опиша първата си среща с книгата на Филица Софиану-Мълен „Prophetikon“. Това са пророчества – и за приплъзващите се слоеве на времето, и за настоящия момент и бъдещето, но са и опит на авторката да ни припомним онази изконна черта на поезията, присъща ѝ от началото на времената, която е била позната на шамани, лечители, пророчици и която ние смътно усещаме, защото я носим в себе си, но сякаш сме станали по-безотговорни към нея. А тя е способността на поезията да превръща думите в Слово в библейския смисъл – т.е. да твори светове, които

лекуват тялото и душата, които прорицават. Тази книга разколебава непрекъснато основните ни представи за време и пространство. Стиховете създават усещане за времеве конкретизация – *на третия ден, на петия ден...* и читателят стъпва уверено върху тези думи като по камъчета, които те превеждат, докато прекосяваш единната река, каквато е тази книга, и изобщо не ти идва наум да се запитаеш кое е началото на това броене, просто ѝ се доверяваш, докато стихът внезапно те захвърли в друго време: *бях избродирала този ден преди век*. Тук всичко се движи, без значение каква е посоката. Парадът започва и е повсеместен, от *кралския погребален марш*, през центовете и кроните, които *ще минат с маршови стъпки*, до емигрантите, които *ще дойдат от изток*. Инициацията, ритуалите, жертвоприношението са невъзможни без пътя. Той е съществен и за *старицата, която върви нагоре по хълма* и за *крачетата, които тичат, но не го виждат*, той е и браздата на брачния живот, която

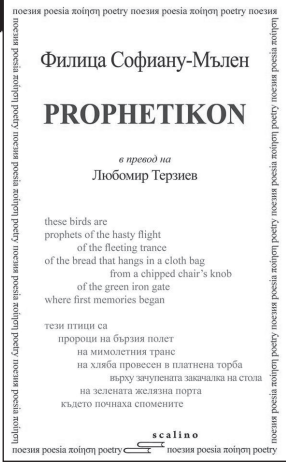
двама души орат паралелно, защото ако се погледнат един друг, *браздата ще се разцепи на две*. Пророческото „ще“ в тези стихове звучи като заклинание – *зората ще пристигне ярка, ще опадат листата на нара*, или *кълвачът ще снесе яйцето си в гнездото на кукувицата*, и читателят и тук не си задава въпроси, макар на места човешката и природната логика да са разколебани, той просто се подчинява, защото в поетичната логика на тези стихове дори обикновеният акт да положиш десет слънчогледови семки в нечий ръка е съвещност. Успоредно със собствените си пророчества Филица Софиану-Мълен трансформира митове, правейки ги болезнено актуални за нашето време, в което вината на една нова Медея не е във физическото убийство, а в това, че дялка *наречения от душата на детето кротко и с години*. Дали са събднали се вече пророчества, бъдещи, или настоящи, дали човек се движи в *пещерата на града*, в пещерата на дома, или в тази на собствените си видения, когато се събуди и затвори книгата, продължава да се пита дали трябва да остави на времето само да поставя запетайките в тях, или понякога

е нужно да прояви дързост и сам да сложи запетайките, където прецени, че е нужно, дори и да сбърка. Благодаря на Филица за нейните пророчества и на преводача Любомир Терзиев, който ги направя достъпни за българския читател. Ако човек подходи с отворено сърце към тях, задължително ще открие някое и за самия себе си.

Текст, прочетен на представянето на двуезичната книга „Prophetikon“ от Филица Софиану-Мълен в София на 7 февруари 2015 г.

АКСИНИЯ МИХАЙЛОВА

Филица Софиану-Мълен, Prophetikon, прев. Любомир Терзиев, Scalino, 2014



„Фантомна болка“ от Елена Алексиева, постановка Възкресия Вихъррова, сценография Зарко Узунов, музика Петър Дундаков, мултимедия и видео режисура Смилен Савов, хореография Анна Пампулова, драматургичен консултант Андрей Филипов
с участието на: Йорданка Стефанова, Михаил Милчев, Петя Силянова, Стоян Алексиев и Николай Марков.
Премиера 28 февруари 2015, Театър 199 „Валентин Стойчев“



Йорданка Стефанова и Михаил Милчев във „Фантомна болка“, режисьор Възкресия Вихъррова, Театър 199

През последните няколко години в българското театрално пространство все по-настойчиво отеква гласът на Елена Алексиева. Вече изъвен автор на две стихосбирки, сборници с разкази и четири романа през сезона 2012/2013 тя дебютира и като драматург. Пиесата ѝ „Глас“ беше поставена в Пловдивския театър и номинирана от Гилдията на театроведите и драматурзите за ИКАР*2014, а „Терапевтът“ – на Сцена на четвъртия етаж в Народния театър и отличена с АСКЕЕР*2013. Миналата година излезе сборникът ѝ с драматургични текстове „Ангелски огън“, а в началото на този театрален сезон на камерната сцена на театър „София“ се появи и друго нейно заглавие – „Мадам Мишима“ в майсторския моноспектакъл на Михаил Милчев, получило две номинации за ИКАР*2015 – за „драматургичен текст“ и за „водеца мъжка роля“. След този убедителен старт на театралната сцена следващата премиера на нейна пиеса преди седмица – „Фантомна болка“ в Театър 199, естествено насочи към себе си голям интерес и очаквания.

Освен с новия текст на Елена Алексиева, премиерата на Театър 199 провокира театралните специалисти и изкушената публика и с още едно име – името на Възкресия Вихъррова, която е режисьор на спектакъла. Очертала ярка и отчетлива собствена територия на съвременната българска сцена още с първите си представления „В лунната стая“, „Дзън“ и „Бит“ през втората половина на 80-те и началото на 90-те, през последните години Възкресия Вихъррова се насочи към едно интересно съчетаване на своите открития в областта

на експресивния физически театър, изразяващ се чрез тялото и движението и работата върху драматургични текстове в репертоарните театри. От доста време обаче в афиша на репертоарната сцена не бяхме срещали нейна постановка. Така че появата ѝ (в изпитания тандем с архитект Зарко Узунов – автор на сценографското решение) като режисьор на „Фантомна болка“ безспорно внася следваща силна доза интерес и очаквания от премиерата на Театър 199.

Най-малкото, което може да се каже е, че спектакълът оправда тези очаквания. Още първият поглед към пространството на сцената, едновременно оградено и насечено от вертикални пана, служещи както за стени към външния свят и другите, така и за стативи с опънати върху тях платна, върху които излива (рисува) страданията и болката си „душата“ на главния персонаж – една жена, загубила ръцете си при трудова злополука, и към началната поява на Йорданка Стефанова в тази роля, облечена в невероятен, максимално възможен и обясним и напълно въобразяем и (по)желан, костюм установява, че предстои стилно, премислено, преживяно и направено с уверено майсторство и вкус представление. Представление, каквото не виждаме често по нашите сцени.

Веднага става ясно, че не става въпрос за сценична интерпретация на драматургичен текст, а за постдраматичен спектакъл, в който текстът е само

„Але, хоп! По високо опъната тел“ - среща на документалния театър с цирковото изкуство и един важен апел: „Ходете на цирк!“

Обичам да ходя на цирк още от дете, а тези дни към детството ми, озарено от клоунски усмивки, възхитителни акробати, жонгльори, животни, цветни балони и конфети ме върна „Але, хоп! По високо опъната тел“ - новият спектакъл на наскоро навършилото 3 години Студио за документален театър VOX POPULI/„Вокс Попули“ (от латински: „Глас народен“). Да, истина е – в Червена зала на „Център за култура и дебат „Червената къща „Андрей Николов“ се случва нещо оригинално и пленително – цирк в театъра! На фона на все по-осезателно изчезващата някогашна традиция за ходене на цирк, трудното съществуване на цирковото изкуство у нас днес, останало без каквото и да било държавна подкрепа, постоянното - спасително - пребиваване на повечето ни циркови артисти в чужбина, заменянето на истински живото живеене на манежа с всевъзможни съвременни забавления – 3D кино, компютърни игри, безкрайно „сърфиране“ в Интернет и т. н., спектакълът на „Вокс Попули“ представлява вълшебен миг, цветен, изпълнен с човещина и обич полет на духа. Полет на млади артисти, който е и поклон пред българското цирково изкуство, също и личен апел на екипа на „Але, хоп! ...“: „Ходете на цирк!“. Защото е важно българският цирк – най-старото професионално българско изкуство, да продължи да съществува и да вдъхновява всички нас. Да вдъхва вяра в доброто, в красотата, да ни накара да върваме и във вълшебства, да забочичае истински и животните, да се усмихваме от сърце.

Именно от сърце ни провокира да се смеем, но и да се замислим „Але, хоп! По високо опъната тел“. В него цирковото изкуство и документалният театър се вливат в едно цяло, постигат взаимност, чрез която режисьорката Неда Соколовска и актьорите ѝ разгарят наново пламъка на онова истинско, спонтанно, по детски чисто външение от гледането на цирково представление, създават и нова жажда за забавление и искрена радост сред зрителите – малки и големи, и още нещо важно - освобождават ги от традиционната им функция на пасивно седящи в тъмната зала в конвенционалния театър и им дават криле да бъдат „себе си“, не само да ръкопляскаат, но и да го правят активно, да са смели и да викат с възторжени гласове „Браво!“ на артистите. А

и документалността на самия спектакъл дава ценната възможност за реално общуване между изпълнители и публика – всички те стават участници в „Але, хоп! ...“, артистите гледат зрителите

в очите, споделяйки с тях, при което автентичното живеене в документалната форма намира реална връзка с неповторимото външение от не-играта в цирка, затаяването на гръх по време на рисковани циркови номера например или понякога неконтролируемия полет на бяла гугутка в пространството – те няма как да бъдат изиграни, всеки път има риск и е факт, че няма цирков артист, който да не го боли нещо.

И цирковите артисти са живи хора, имат чувства, проблеми, болки, мечти. За тях научаваме чрез използваната от екипа на „Вокс Попули“ световноизвестна *вербатим* техника в театъра (verbatim – от лат. дословно), базирана на интервюта с истински човеци, чиитоистории се възпроизвеждат в реално време на сцената от актьори, слушащи със слушалки автентичните гласове. И докато вдругитешест спектакълана Студиото представянето на документалния материал се случва в едно-единствено пространство, в „Але, хоп!...“ то е заменено с активно движение – и на актьори, и на публика, като за първи път се оживяват четири сценични пространства, и то със симултанно протичащо действие. Зрителите в зона МАНЕЖ нямат право да сменят пространството преди антракта, а публиката в останалите помещения може да избере – да се премести, след края на всяка сцена, отбелязан със звуков сигнал (без да влиза в МАНЕЖ), или да остане на същото място. След антракта: непосетилите дотогава зона МАНЕЖ, отиват там, а обитаващите го в първо действие, се разполагат в другите три зали - при всяко влизане в някоя от тях, случващата се сцена е различна. Организацията на тези едновременно протичащи „животи“ и смисловото им обединение е сложно, и неслучайно спектакълът е с номинация за наградата на Съюза на българските артисти Икар 2015, и то в категорията „Майсторско техническо осъществяване“. „Але, хоп!...“ успешно черпи от световната практика чрез въвеждане на т. нар. „спектакъл-променада“ (promenade – от френски: разходка) – зрителите се придвижват от едно пространство в друго, правейки собствения си избор – какво точно да видят в един или друг момент, как да подредят парчетата на цялото - и така всеки от тях сътворява свое лично представление. Вълнуващ е фактът, че заради паралелното протичане на събитията публиката няма как да види целия спектакъл само с едно гледане. Необходимо е да се гледа поне три-четири пъти, за да бъде уловен в неговата смислова завършеност, което не прави по-малко интересно надникването в него и само веднъж. Събраните автентични разкази на

един от компонентите и като зрители никога не можем да бъдем сигурни дали фантомната болка, т.е. болката от липсата (както конкретно на ампутираниите ръце, така и въобще от широкото ветрило от липси в живота на персонажа – от липсата на жадуваната истинска близост до липсата на нормално човешко състрадание, заменено с използване на чуждото нещастие като средство за публичен успех и обогатяване) ни връхлита от представяната история, изказаната реплика или болезнено здраво завързаните с черен шал около тялото на актрисата ръце и екстремно цветните ѝ композиции, рисувани от нея с иризатор. Авторката и екипът на спектакъла са се превърнали в неотделимо цяло, обладано от необходимостта си да покаже/ изговори/ представи вика на страдащото „вътре“ на човека в света, който ни заобикаля – едно „вътре“, което всички се стремим да подгиснем, прикрием и забравим.

Най-силното качество и истинското откритие на пиесата на Елена Алексиева във „Фантомна болка“, въздействащо мултиплицирано в работата на режисьора и актьорите, е оригиналното двуизмерно представяне в текста ѝ на една почти документална, взета от черните новинарски хроники грама, разказана веднъж грубо и с журналистически патос като история за баналната ежедневна жестокост около нас и втори път – като история за необяснимостта на живота, за живота като ежедневно чудо, което ни се случва и което осъзнаваме само в екстремни ситуации. Върху тази гранична територия на сценичния разказ умело и с вътрешна пластичност и отдаденост балансират актьорите Михаил Милчев, Петя Силянова, Стоян Алексиев и Николай Марков. Тук са и най-майсторските моменти на Йорданка Стефанова, която в този спектакъл има чудесната възможност да демонстрира яркото си умение да поддържа една силна интензивност на присъствието си на сцената, играйки на ръба между острата външна неордйнерност и ръбастост и вътрешната крехкост, чупливост и ранимост.

Един спектакъл-среща в смисъла на Гротовски, спектакъл за самопознанието, което можем да постигнем единствено ако театърът се случва като крайна екстремна ситуация, в която заставаме един пред друг оголени и открити, изправени лице-в-лице с другия/със себе си.

КАМЕЛИЯ НИКОЛОВА

циркови артисти са режисьорски/човешки осмислени и умело вплетени от Неда Соколовска в многопластова драматургична структура – стойностна жива драматургия, като всяка една от темите в нея звучи със свой смислов нюанс и в някои от другите сценични пространства (сценография и костюми: Никола Налбантов). Свързването на тези смисли обаче зависи от активното мислене и интерес на зрителите. Както циркът пътува от град на град и отива при хората, така в „Але, хоп!...“ публиката „пътува“ от пространство в пространство и се среща със света на цирковите артисти, превръща се и в своеобразен съавтор на режисьора/артистите.

„Променадната“ същност на спектакъла стопява границата между режисьор, актьори, зрители, кошто обитават една и съща среда, разстоянието между „сцена“ и „територия за публиката“ е минимално. Интерактивността/личното преживяване в реално време за всеки присъстващ е една от най-ценните му характеристики. Неслучайно в „Але, хоп!...“ зрителите не само се озовават в зона МАНЕЖ (Червена зала на Червената къща), където екипът на „Вокс Попули“ показва своето цирково представление, но ни разкриваи вътрешния свят на цирковите артисти, дава ни шанс да чуем личните им човешки разкази – като се озовем зад кулисите, в караваната на директора на цирка, в личното пространство на цирковите артисти, но и на актьорите от „Вокс Попули“ (зала „Безименна“), където са и самите себе си, подготвяйки се да излязат на манежа. Именно в тези зони за лично присъствие и споделяне на артистите зрителите се усещат както като воайори, наблюдаващи процеса на подготовка, миговете преди полета, преди вълшебството, така и като душеприказчици, когато слушат автентичните разкази на циркови артисти. Придвижвайки се от пространство в пространство, а и участвайки в спектакъла в един или друг момент, похапвайки си и приготвени по време на представлението пуканки, имат възможност да общуват и помежду си, да се усмихват един на друг като приятели, дори и да не са се познавали преди да влязат в Червената къща. А пред сградата се случва и впечатляващото огнено шоу-танц на младата Изабела, която демонстрира въртене на „пой“ (отмаорски – „топка“; огнените топки са изобретение на древните племена маори, населявали днешна Нова Зеландия).

(Продължава в следващия брой)

МИЛЕНА МИХАЙЛОВА

Общо въведение към съчиненията ми^{*}

У. Б. Йейтс

I. Основният принцип

Поетът всякога пише за личния си живот, в най-добрата си творба той влага трагедията на своя живот – била тя мъчително угризение, погубена любов или просто самота; той никога не говори направо като към сътрапезник, при него винаги е налице някаква фантасмагория. Данте и Милтън са имали своите митологии, Шекспир – своите герои от английската история и старите романи; дори когато поетът привидно заема най-привичната си поза – като Райли, изобличаващ владетелите в лъжа¹, или като Шели, „нервът, който тръпне от инак несещаните тегоби на този свят”², или като Байрон, когато „гърдите си душат се прорине” така, както „ножът износва ножницата с време”³ – той никога не е онази смесица от случайни и разпилени обстоятелства, която сяда с нас на трапезата; той е роден наново като идея, като нещо замислено отнапред и завършено. Романистът би описал своите първи случайни стъпки, но своята разпиляност той не бива да описва; той е повече типаж, отколкото човек и повече страст, отколкото типаж. Той е Лир, Егип, Турезий; той е герой, излязъл от пиеса и дори неговата любима е Розалинда, Клеопатра, но никога Смуглата дама. Той е част от своята фантасмагория и ние го боготворим, защото природата е добила смисъл, а с това и част от нашата творческа сила. „Когато умът е надмогнат от светлината на Себе-си”, се казва в Прашна Упанишад, „тогава той не вижда сънища, тогава в това тяло е блаженството”. „Мъдрият търси у Себе-си”, се казва в Чандогия Упанишад, „живите и мъртвите и взема онова, което светът не ще даде”. Светът не знае нищо, защото нищо не е създал, ние знаем всичко, защото всичко сме създали. [...]

III. Стил и маниер

Стилът е нещо почти несъзнавано. Знам добре какво съм възнамерявал да направя, но знам твърде малко какво всъщност съм постигнал. Съвременните стихотворения, дори онези, които ме развълнуват – „Тайната на потока”⁴, „Долорес”⁵ – са сякаш твърде дълги, но пък предпочитанието на ирландеца към бързотечния ход би могло да бъде просто проява на леност, въпреки че Бърнс вероятно се е чувствал по същия начин, докато е четял Томсън и Коупър⁶. Умът на англичанина е съзерцателен, богат, обмислящ всичко отнапред; той вероятно би си спомнил долината на Темза. Възнамерявах да пиша кратки стихотворения или поетични грами, където всяка реч щеше да се отличава с краткост и концентрираност, изтъкана от драматическо напрежение – и го правех с голяма увереност, тъй като по онова време младите английски поети пишеха, черпейки от бурните емоции по време на криза, при все че тяхната мудна съзерцателност незабавно изникваше наново. По-нататък, и в това английската поезия следваше моя курс, се опитах да накарам езика на поезията да съвпадне с този на страстната, обикновена реч. Исках да пиша на онзи произволен език, който ползваме всевсем естествено, когато си говорим сами, както правя по цял ден, относно събитията от нашите собствени животи или от онзи произволен живот, който за момент виждаме като наш собствен. Понякога се сравнявам с побърканите старици от бедните квартали, които чувам как хулят и си припомнят разни неща; „Как смееш ти”, веднъж чух една от тях да казва на някакъв въображаем ухажор, „ти, който нямаш ни здраве, ни дом!” Ако изказвах мислите си на глас, те вероятно щяха да прозвучат също тъй гневно и бясно. Доста време мина преди да си изработя език по мой вкус – започнах да го изработвам, когато преди двадесетина години открих, че обектът на моите търсения не бяха думите в обичайната им употреба, както мислеше Уърдсуърт⁷, а един мощен и изпънен със страст синтаксис, както и едно пълно съвпадение между паузата и строфата. Понеже имам нужда от синтаксис, изпънен със страст, който да приляга на теми, свързани със страстта, аз се заставам да възприемам онази традиционна метрика, появила се с развитието на езика. Езра Паунд, Търнър, Лоурънс пишат възхитително в свободен стих – аз не бих могъл. Щях да се залутам и да стана безрадостен като онези побъркани старици. Преводачите на Библията, Сър Томас Брауни⁸, някои

^{*} Написано като увод към пълното издание на съчиненията на Йейтс, което остава непубликувано до 1961 г. Преводът е направен по: Yeats, W. B. *Essays and Introductions*. Great Britain: Macmillan Press, 1974. В настоящия превод втората част е изпусната, а всички бележки към текста са на преводача.

¹ Алюзия към стихотворението на Сър Уолтър Райли *The Lie* (1592).

² От: *Julian and Maddalo: A Conversation* (1818-19) – поема от П. Б. Шели. [преводът на цитата мой – Ф. С.].

³ От: *Та значи вече няма да се скита...* (1817) – стихотворение от Дж. Байрон. В: Байрон, Дж. Г., *Слънце на безсънните*. Съст. Л. Любенов, прев. А. Шурбанов, София, Народна култура, 1988.

⁴ *The Stream’s Secret* (1870) – стихотворение от Д. Г. Росети.

⁵ *Doloroes* (1866) – стихотворение от А. Ч. Суинбърн.

⁶ Джеймс Томсън (1700-1748), Уилям Коупър (1731-1800) – английски поети.

⁷ Вж. „Предговор към *Лирически балади*”. В: *Въображение и свобода*. Съст. Л. Сариева. София, Наука и изкуство, 1982.

⁸ Сър Томас Брауни (1605-82) – английски лекар и философ, автор на *Religio Medici*.

преводачи от гръцки по времето, когато преводачите все още са зачитали ритъма – всички те създават една междинна форма на прозата и поезията, която изглежда естествена за някакво безлично съзерцание; но всичко, що е лично, бързо изгнива – то трябва да се консервира в лед или сол. Веднъж, докато бях в делириум, причинен от пневмония, издиктувах писмо до Джордж Мур, заръчвайки му да яде сол, защото тя е символ на вечността; делириумът премина, няха спомен за подобно писмо, но вероятно съм вложил същия смисъл, който изказвам и в настоящия момент. Ако някога понеча да пиша за скъпа любов или скръб в свободен стих или ползвайки каквото и да е ритъм, който не променя фразата в цялата ѝ непреднамереност, щях да се изпъляня със самопрезрение заради егоизма и неблагоразумието си и да предвидя отегчението на читателя. Трябва да избирам традиционен вид строфа, дори онова, което видоизменям, трябва да е според традицията. Поверявам емоциите си на пастури, камилари, учени хора, на платониста на Милтън и Шели, на Палмър, който рисува онази кула⁹. Ако речете да ми говорите за оригиналност, ще си навлечете яростта ми. Аз съм тъблра, аз съм самотник, аз съм нищо. Древната сол е най-добра при консервиране. Героите на Шекспир ни предават, чрез външния си вид или чрез метафоричните нюанси на речта си, внезапното разгръщане на техния кръгозор, техният екстаз, когато смъртта наближава: „Могла би да умре и по-нататък”, „Една целувка бедна и последна сред хилядите”, „Поотложи мига на щастието”. Те се превръщат в Бога Отец или в Богинята майка пеликан¹⁰: „Нима не виждаш върху мойта гръд това кърмаче ласкаво”¹¹, но цялото трябва да внушава студенина – никоя актриса не е подсмърчала в образа на Клеопатра, дори плиткоумният продуцент не би се сетил за подобно нещо. Свръхестественото е налице, студени течения обветрят ръцете ни, лицата ни, температурата пада и заради този стуг ние биваме мразени от журналисти и непридирчиви еснафи. Мъчителен трагизъм може да има в този или онзи детайл, но да липсва напълно в произведението като цяло. Чувал съм Лейди Грегъри¹² да казва, давайки отрицателната си оценка за една съвременна пиеса, поставена в „Аби Тийтър”, „Трагедията вероятно е същинско удоволствие за онзи, който умира”. Не е по-различно и със стиховете, песните, повествователните поеми; нито учените, нито народът са пели или чели нещо поколения наред заради самата мъка. Шаферката, чиято трагедия се възпява, трябва да бъде извадена от историята чрез модел, неподвластен на времето – тя е една от четирите Марии¹³, ритъмът е стар и познат, въображението трябва да танцува, да бъде отнесено отвъд чувството чак в предвековния лед. Дали „лед” е точната дума? Някога се хвалех, преписвайки фразата от едно писмо на баща ми, че ще напиша поема „студена и страстна като зората”. Когато пишех в бял стих, изпитвах недоволство; двусмислено средновековната „Графиня Катлийн”¹⁴ пасваше на размера, но „В седемте гори”¹⁵ звучеше по-добре, или поне така ми се струваше, в баладическия размер от „Зеленият шлем”¹⁶. Онова нещо, което долавя у Дивърди, у Кухулин¹⁷, отхвърляше Ренесанса и присъщата му метрика и това беше главната причина, поради която създадох формата, характерна за танцовите пиеси, образуваща вариации между белия стих и лирическата метрика. Когато говоря в бял стих и анализирам чувствата си, се намирам в един момент от историята, в който инстинктът – с традиционните му песни и танци и всеобщата му съгласуваност – е нещо от миналото. Изхвърлен съм от корема на кита, но все още помня звучите и лошкането, долтащи отвъд ребрата му, и подобно на Кралицата от баладата на Пол Фор¹⁸ аз нося миризмата на морските риби. Контрапунктната структура на стиха, използвайки термина, възприет от Робърт Бриджис¹⁹, обединява миналото и настоящето. Ако повторя първия ред от „Изгубеният рай”, изтъквайки петостъпната му структура, аз се нареждам сред народните певици – *‘Of mán’s first disobédience and the fruit’*, но казвайки го както трябва, аз го кръстосвам с ударението, присъщо на изпъления със страст прозаичен стил - *‘Of mán’s first disobédience and the fruit’* или *‘Of mán’s first disobedience and the fruit’*; ритъмът от народната песен все още е там, но звучи като призракен глас, като неизменна възможност, като несъзнавана норма. Онова, което трогва мен и онзи, който ме чува, е живата реч без правила с изключение на това, че тя не бива да прогонва този призракен глас. В момент на откровение аз съм буден и заспал, спокоен в своето

⁹ Алюзия към *Самотната кула* (1879), офортна илюстрация към *Il Penseroso* на Милтън, изработена от английския пейзажист Самюъл Палмър.

¹⁰ Вероятно алюзия към шумерската богиня на плодородието Нанше.

¹¹ *Макбет*, 5.5; *Антоний и Клеопатра*, 4.15; *Хамлет*, 5.2; *Антоний и Клеопатра*, 5.2. Всички цитати са взети от: Т. 3-4 на *Уилям Шекспир – събрани съчинения в осем тома*. Прев. В. Петров. София, „Захарий Стоянов,” 1998.

¹² Изабела Аугуста, Лейди Грегъри (1852-1932) – ирландска драматуржка и фолклористка.

¹³ Близки приятелки на Мария Стюарт (1542-1587), носещи името Мария.

¹⁴ *The Countess Cathleen* (1892) – поетична драма от У. Б. Йейтс.

¹⁵ *In the Seven Woods: Being Poems Chiefly of the Irish Heroic Age* (1903) – поетически сборник от У. Б. Йейтс.

¹⁶ *The Green Helmet* (1910) – стихосбирка от У. Б. Йейтс.

¹⁷ Deirdre; Cuchulain – легендарни фигури от ирландската митология, герои в стихотворенията и драмите на Йейтс.

¹⁸ Paul Fort, *Le Reine à la Mer* (1894-96).

¹⁹ Робърт Бриджис (1844-1930) – английски поет.



самоотрицание; не се чува нито рима, нито ехо от барабани или от танцуващи крака, които да разстроят моето равновесие. Когато бях малък, написах стихотворение за танцуването, в което имаше един хубав ред: „Те посягат с ръце към съня на небето”. Ако бях седнал да го мисля в продължение на цяла година, щях да открия, че ако не бяха някои определени сръчкови ограничения, отхвърлянето или възприемането на някои особени случаи на елизия, ще трябва да будувам или да спя.

„Графиня Катлийн” може да говори в бял стих, който аз поотслабих и почти изкълчих, за да отговаря на нуждите ѝ, тъй като я схващах като средновековна пиеса и отпук я обвързвах с основното европейско течение. Защото Дивърди и Кухулин и всички останали фигури от ирландските легенди са все още в корема на кита.

IV. Накъде?

Младите английски поети отхвърлят съня и дълбоката лична емоция; те обмислят разни мнения, които ги обвързват с тази или онази политическа партия; те си служат със заплетена психология, влагат действие в характера не по примера на баладите, където се влага характер в действието, и всички те смятат, че имат право на същото съсредоточено внимание, което получава математикът или метафизикът. Един от най-бележитите сред тези поети вече поясни, че досега човек е спал, но вече трябва да се пробуди. Те са твърдо решени да възпяват фабриките, метрополиса, това, че може би са модерни. Млади учители, даскалуващи в някой живописен катедрален град или охотно установили се в Капри или в Сицилия, защитават своя тип метафора, твърдейки, че тя се поражда съвсем естествено у човек, отиващ на работа с метрото. Аз съм задължен на един от хората²⁰ в едно от тези училища, който по мое искане прегледа внимателно всичките ми творби и задраска всички шаблонни метафори – но ми се струва, че те бяха отхвърлили и онези асоциации по време на сън, които представляват цялото изкуство на Малаarme. Той беше яхнал една предишна вълна. Понеже не възпяват каквото Упанишадите назовават „извечното Себе-си”, а отделния интелект, те имат правото да изберат човека в метрото заради неговата обективна значимост. Те се наемат да убият кита, да изтласкат Ренесанса до нови неவிждани висоти, да надхитрят Леонардо; тяхната поезия убива духа на легендите и все пак си остава поезия. Аз съм обвързан със „староирландството” и приветствам един контра-Ренесанс. Несъмнено, да се поддържа този Ренесанс е част от играта – не изказвам недоволство; привикнал съм към геометричната подредба на историята във „Видение”²¹, но в убежденията си аз стигам по-дълбоко от „обичайния навик”. Когато стоя на моста „О’Конъл” и забелязвам в сумрака тази разкривена архитектура, всички тези електрически знаци, в които се въплътява съвременната хетерогенност, някаква смътна омраза се надига из моя собствен мрак и аз съм убеден, че навсякъде в Европа има умове, достатъчно мощни, за да поведат други, подтикнати към бунт от същата тази смътна омраза; след четири или пет или по-малко поколения тази омраза ще роди насилие и ще наложи някакво господство на родовата кръв. Не бих могъл да знам що за господство ще бъде то, тъй като неговото опako изпъва светлината на деня; мога да го направя по-близо само като подклаждам омразата си. Не съм националист, освен по случайни причини в Ирландия; Държавата и Нацията са дело на интелекта и когато се замислим какво идва преди и след тях, те, както казва Виктор Юго по повод едно или друго, не струват колкото стръкчето трева, което Бог дава за гнездото на конопарчето.

1937 г.

Преведе от английски ФИЛИП СТОИЛОВ

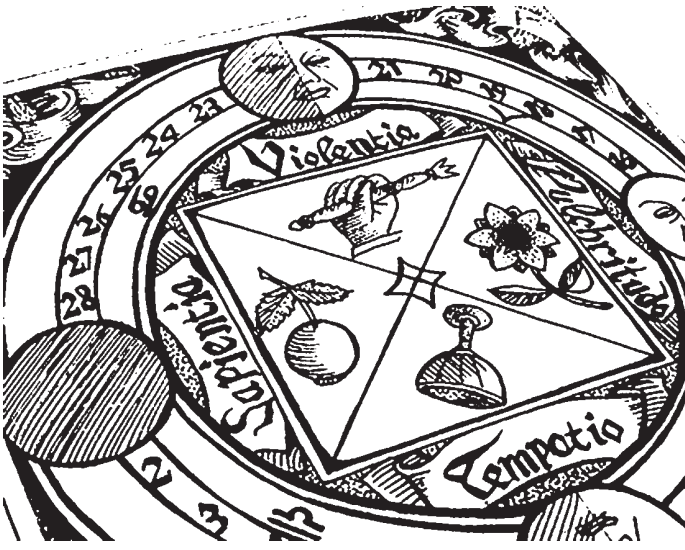
²⁰ Езра Паунд.

²¹ *A Vision: An Explanation of Life Founded upon the Writings of Giraldus and upon Certain Doctrines Attributed to Kusta Ben Luka* (1925) – религиозно-философско съчинение на У. Б. Йейтс.

Метафората на Нютон: един нов прочит на връзките между Йейтс и науката

Катрин Ебъри

Да се свързва У. Б. Йейтс с науката може да изглежда странно, като се има предвид, че предпочитанията на поета са насочени към свръхестественото, магическото и ирационалното. Въпреки широко разпространения в критиката образ на Йейтс като безмилостно враждебен на науката, известно е, че в детските и юношеските си години той е изпитвал страстен интерес към нея. В биография на поета Стивън Куут подчертава, че като ученик Йейтс е изявявал „изключителни заложби“ в математиката и естествените науки. Баща му дори вярвал, че синът му ще стане учен (Coote 1997: 28-29). В книгата си „Автобиографии“ Йейтс описва себе си на ранни години като момче, което чете Дарвин, Хекел и Хъксли, колекционира пеперуди и има своя собствена теория „за цвета на морската анемония“ (Yeats 1999: 56). Според същата книга той дори е влязъл в спор с един „набожен геолог“, като в подкрепа на теорията за еволюцията е използвал знанията си за вкаменелостите (Yeats 1999: 60). И макар че в хода на съзряването му научните интереси постепенно влизат в съревнование с тези към поезията, фолклора и свръхестественото, в тази книга той също така намеква, че научноизследователските му навици да наблюдава и да изпитва любопитство са пропили поезията му. Йейтс тук пише следното: „Дори когато вече не ловях нощни пеперуди, аз продължавах да забелязвам всичко около себе си - как малките нощни пеперуди излитат по залез слънце“ (Yeats 1999: 67), което ни напомня за редове от ранното му стихотворение *The Song of Wandering Aengus* („Песента на скитащия Ангъс“): „и докато нощните пеперуди бяха в полет // и звездите като нощни пеперуди умираха“ (Yeats 1992: 55). Йейтс в нито един момент не признава открито наличието на някакъв конфликт между науката и паранормалните явления. Така в същата книга той описва един случай, в който наблюдава свръхестествени светлини, но като същински учен замерва с часовника си скоростта на тяхното движение (Yeats 1999: 78). В един по-късен етап той оспорва наличието на разлика между научните трудове на сър Уилям Крукс върху катодното лъчение и окултните занимания на известния физикохимик: „Веднъж чух сър Уилям Крукс да казва на цяла група хора, че е видял как едно цвете е било пренесено посред бял ден през стаята сякаш от невидима ръка. Изследванията му в химията доведоха до откритието на лъчистата материя, но авторитетните учени в областта не обръщат внимание на другите му проучвания, кошто запознатите с тях считат за бавна подготовка за най-великата и може би най-опасната революция на мисълта” (Yeats 1966: 569). Въпреки че за нас връзката наука - окултизъм изглежда странна, разбираемо е как научни експерименти с катодни и рентгенови лъчи, както и с други форми на невидима светлина могат да доведат до окултистки изследвания в областта на невидимото и неизвестното. За съжаление, в миналото много критици обикновено са приемали буквално думите на Йейтс, че с течение на времето е развил „религиозна омраза“ към науката (Yeats 1999: 82) и не са се опитвали да търсят евентуални връзки между литературните и окултистките му трудове, от една страна, и някои научнотеоретични модели, от друга. Но в навечерието на 150-годишнината от рождението му редица учени обърнаха поглед към една богата поредица от негови произведения, които се докосват до различни науки, използват ги като източник или влизат в диалог с тях. Ронан Макдоналд убедително доказва, че „образът на келтското възраждане като антинаучно... бе сринат в последните години“ („Модернизъмът и келтското възраждане“ на Грегъри Касъл и „Примитивизъм, наука и Ирландското възраждане“ на Шиниъд Гариган-Матар). Това наблюдение трябва да се приложи и върху цялостното творчество на Йейтс, както и да обхване групи науки освен антропологията. Статията на самия Макдоналд, посветена на влиянието на Дарвин върху Йейтс (McDonald 2012), е ключов елемент от тази нова вълна от научни разработки, въпреки че голяма и основополагаща роля има и „Квантова поетика“ на Даниел Олбрайт (за огромно съжаление, Олбрайт почина през януари тази година, което е огромна загуба както за изследователите на Йейтс, така и за научокритическата област на взаимодействието между литература и наука). Самата аз наскоро писах за връзката между Йейтс и астрономията и космологията (Ebury 2014), а за 2015 г. подготвям нова статия относно влиянието на криминологията на Чезаре Ломброзо върху окултистката теория за човешкия характер и прераждането във „Вигение“.



Конкретно по случай 150-годишнината от рождението на Йейтс бих искала да се фокусирам върху начина, по който той е свързан с наследството на един друг учен – сър Исак Нютон. Йейтс често демонизира Нютон, особено в окултистката си творба „Вигение“, където името му се превръща в синоним на механистичните теории за природата и на арогантен рационализъм. В „Страници от един дневник“ той заявява, че „Лок и Нютон ни отнеха света и в замяна ни предложиха екскременти. Бъркли беше този, който възстанови света“ (Yeats 1962: 325). От тези думи става достатъчно ясно, че омразата на Йейтс е насочена преди всичко към английския културен империализъм също толкова, колкото и към философията на Нютон, и че това обяснява предпочитанието му към ирландеца Бъркли. Нютон се появява също и във „В Алхесирас – размисъл върху смъртта“, създадено, когато поетът е бил сериозно болен и ясно е осъзнавал своята смъртност. Но това стихотворение по косвен начин изразява и по-голямо разбиране за живота и дейността на Нютон:

*Вечер често като бях момче,
аз носех на един другар,
надявах се, по-реално щастие,
достойно за ума по-стар,
не от тези, дето в метафората Нютон спомена,
а истински раковици, взети от на Росес Пойнт брега.* (Yeats 1992: 254)

Тази строфа съдържа алюзия към известните думи на Нютон, с които той описва научните си занимания: „Не знам как изглеждам за околните, но за самия себе си аз имам чувството, че съм бил просто като момче, което си играе на морския бряг и от време на време се различа, като намира някое по-гладко камъче или някоя муда по-красива от останалите, а същевременно великият океан на истината се е простирал пред мене напълно неоткрит“ (Westfall 1993: 863). За тези размисления на Нютон се предполага, че са били предизвикани от собствения му страх от смъртта – твърди се, че ги е изрекъл на смъртното си легло. В стихотворението умиращият учен е сравнен с детето Йейтс, но не е изцяло заклеямен, какъвто е случаят с нападките, на които порасналият Йейтс го подлага в прозата си. Никой от двамата в крайна сметка не открива океана на истината, въпреки че Йейтс, изглежда, смята, че неговите „истински раковици“ са за предпочитане пред метафоричните раковици на Нютон. Росес Пойнт е част от морския бряг в Слайго, където Йейтс е играл като малко момче. И в автобиографията си, и в поезията си той свързва детството си с науката, а зрелостта – с магията, което представлява преобръщане на нормалната последователност на биографичния разказ. Хелън Вендлър пише следното: „Поетът позволява на зрелия прочит на Нютон да се промъкне в това, което иначе би представлявал просто един кристално ясен спомен от детството. Той не може да се върне безпрепятствено от изискания испански бряг назад към елементарния бряг на Слайго“ (Vendler 2007: 357). Но въпросът е всъщност по-сложен, особено като се вземе предвид тази връзка между детството и науката. Нютон не влиза неканен в детските спомени на Йейтс, а по-скоро оформя спомена, давайки му облик чрез метафората си. В други свои стихотворения Йейтс пише за раковината като за символ на въртене и тя се явява като образ на пространството и времето както в поезията му, така и за окултните му текстове. Тук финалната строфа прави аналогия между детето и поета, които съответно представят своите раковици, думи и теории, търсейки външно одобрение. Въпросната строфа започва със следните стихове: „По-голямо е великолепието на слънцето, // вечерен хлад сред въздуха се носи“ (Yeats 1992: 254), което се отнася основно до страха на поета от тленността, но вероятно също

така и до усещането му, че вселената на Нютон вече е заменена с нещо по-голямо (възможно е да е „по-голямо /.../ великолепието на слънцето“, защото за него сега има повече знания). Все пак това стихотворение завършва със съмнение във вселената и с представата за един въображаем Бог-демиург не като „всезнаещ“, а като „великият питащ“. Стихотворението внушава, че и Нютон, и Йейтс изпитват смирение пред смъртта и големите ѝ въпроси. Тези на пръв поглед логически непословователни строфи са свързани единствено от смъртта и от нощта като нейна метафора. Има голяма ирония в това, че въпреки отхвърлянето на Нютоновата наука като прекомерно позитивистка, светогледът на Нютон може и да не е бил много различен от окултния светоглед на самия Йейтс. Както отбелязва Елнор Кук, Нютон също е работил над загадките в „Откровението на св. Йоан Богослов“ и изглежда е гледал на изследванията си в областта на физиката като на сходни с мистичните тълкувания на Библията (Cook 2009: 69). Тя също така цитира Джон Мейнард Кейнс, който купил много от окултистките му текстове, относно начина, по който Нютон гледа на „вселената като на криптограма, заложена от Всевишния“ (Cook 2009: 68). Нютон е бил също така и алхимик. През 20-те и 30-те години на XX в. вниманието към този „друг“ Нютон нараства вероятно във връзка с постепенното възприемане на новата физика. Така например през 1936 г. Кейнс сензационно се оказва един от купувачите на алхимичните трудове на Нютон, а през 1938 г. популяризаторът на новата физика Д. У. Н. Съливан публикува нова биография на Нютон, в която отделя особено място на по-мистичните му занимания. Една статия в „Манчестър Гардиън“ от 1929 г., с която Йейтс може да е бил запознат, приема за всеизвестен факта, че Нютон е бил алхимик. И все пак, въпреки че е вероятно Йейтс да е знаел за тези по-противоречиви аспекти на живота и творчеството на великия физик, нападателният език вероятно му е бил по-полезен от гледна точка на собствения му творчески процес. Със сигурност отхвърлянето на Нютоновите теории, както вече съм посочвала в други свои разработки, трябва да се разглежда като основание за нарастващия ентусиазъм, с който Йейтс обръща поглед към науката на XX в. и по-конкретно към теорията за относителността и квантовата теория. В края на второто издание на „Вигение“ той с истинска страст коментира новата физика като алтернативна на тази на Нютон: „Аз... се сещам за прочути текстове, в които синтезът е осъществен до границата на възможното, такива, в които има елементи на непоследователност или пък други, където може да се открие незабелязвана до този момент грозота. И забелязвам, че когато границата е доближена или надмогната, когато е достигнат моментът на капитулация, когато новата спирала започне да се върти, душата ми се изпълва с вълнение. Замислям се за последните математически изследвания – дори невежите могат да ги сравнят с тези на Нютон...“, с обективния му свят, разбираем за ума, и осъзнавам, че самата граница се е превърнала в ново измерение, че това вечно скрито нещо, което ни кара да сключим молитвено ръце, е започнало да притиска хората. Границата наранява ръцете им и те... започват да виждат света като обект на съзерцание, а не като нещо, което трябва да бъде построено наново” (Yeats 1937: 300).

Накратко казано, вярвам, че по случай 150-ата си годишнина Йейтс заслужава читателите и критиците да му поднесат този дар – един нов прочит на творчеството му, особено в светлината на новите литературноизследователски подходи, какъвто е този на връзките между литература и науката.

Преведе от английски КАЛИОПА ГОРЧЕВА

Литература

Cook 2009: Cook, Eleanor. *Enigmas and Riddles in Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
Coote 1997: Coote, Stephen. *W. B. Yeats: A Life*, London: Sceptre, 1997.
Ebury 2014: Ebury, Katherine. *Modernism and Cosmology*, Houndsmills: Palgrave, 2014.
McDonald 2012: McDonald, Rónán. ‘Accidental Variations: Darwinian Traces in Yeats’s Poetry’, *Science in Modern Poetry: New Directions* (ed. Holmes), Liverpool: Liverpool UP, 2012
Vendler 2007: Vendler, Helen. *Our Secret Discipline: Yeats and Lyric Form*, Cambridge: Harvard University Press, 2007.
Westfall 1993: Westfall, Richard S. *The Life of Isaac Newton*, Cambridge: Cambridge UP, 1993.
Yeats 1937: Yeats, W. B. *A Vision* (2nd Edition, 1937), London: Macmillan, 1937.
Yeats 1962: Yeats, W. B. *Explorations*, London: Macmillan, 1962.
Yeats 1966: Yeats, W. B. *Variorum Edition Plays of W. B. Yeats*, New York: Macmillan, 1966.
Yeats 1992: Yeats, W.B. *Collected Poems*, London: Vintage, 1992.
Yeats 1999: Yeats, W. B. *Autobiographies* (ed. O'Donnell and Archibald), New York: Scribner, 1999.

Ши във всеки трънак

Разговор с Джек Харт

Поетичното и критическото творчество на Йейтс има дълбоки корени в северозападната част на Ирландия (въпреки че поетът е роден в Дъблин, а прекарва по-голямата част от живота си в Англия). Как си обяснявате огромното присъствие на „дивия“ пейзаж на Северозапада в неговите творби (с оглед на това, че вие самият произхождате от тази част на острова)?

- Пейзажът на графство Слайго в северозападна Ирландия е много специфичен. И камък би се вдъхновил от него, камо ли един поет. Като дете Йейтс често прекарва тук дългите си училищни ваканции като гост на заможните роднини на майка си, главно защото поради липса на доходи баща му, художникът Джон Бътлър Йейтс, не може да осигури достатъчно добър живот на семейството си. Това стечение на обстоятелствата се оказва благоприятно, тъй като Уилям се превръща в най-великия ирландски поет, а брат му, Джек Бътлър Йейтс, в най-великия ирландски художник именно благодарение на този пейзаж, в който всеки елемент допълнително се обогатява от живия фолклор и митологията. Накъдето и да се обърнете, виждате доказателства, че хората са обитавали тези места в продължение на 6000 години. Светилищата от неолитната култура, която тук е била в разцвета си хиляди години преди да започне строежът на египетските пирамиди, са навсякъде. Над град Слайго се издига Нокнари, „лунната планина“, обсипана с масивна купчина камъни. И до днес на това място се спазва ритуалът да се вземе камък от основата на планината и да се занесе до върха, за да се увеличи купчината. Предполага се, че с тази купчина се отбелязва гробът на кралицата воин Медб¹ от нашата митология. На противоположната страна на града се намира Бен Булбен, също така пропита с митология планина. Възрастните хора, от които в ранните си години Йейтс чува фолклорните предания, му внушават усещането за духовно присъствие в околността – и защо не, след като духовете на нашите предци, наречени *ши*², живеят под кожата на земята, под повърхността на кладенеца, във всеки трънак!

Чрез своите изследвания на миналото Йейтс до известна степен „спасява“ от забвение традиционни ирландски народни приказки и по-специално преданията за древни ирландски герои, например Кухулин³. Подобен център има и вашият роман „Аркини“, написан в епически стил, подобен на този от ранното творчество на Йейтс (имам предвид втора глава – „Търсене на знания”⁴). Бяхте ли повлиян от текстовете на Йейтс за мита при създаването на сюжета на „Аркини“?

- Ирландските митологични и фолклорни разкази се радват на огромна популярност през 19. в., така че Йейтс не толкова ги спасява, колкото затвърждава тяхната известност. Съответно той се опитва да пресъздаде усещането за „героичност“ и в собствените си творби. Аз съм от графство Слайго и естествено, обожавах Йейтс. Но съзнателно или не, мисля, че винаги съм изграждал дистанция между мене и писателите със сроден произход и поради това не виждам особени доказателства за литературно влияние. Друг пример за такъв автор е Джон Макгахърн. И все пак човек се учи най-много от своето обкръжение. Йейтс гледа много сериозно на своите епически поеми и се оплаква от липсата на героизъм в заобикалящата го действителност. Моите възгледи са диаметрално противоположни. Епическата идея за героизма ме смущава, защото е била създадена преди хиляди години, за да служи на една култура на ловците, но и до ден днешен продължава да оказва влияние върху човешкото поведение посредством националните ни митове. Затова в „Аркини“ следвам формата на епическата поема, но с иронична цел. Главният герой, Зайо, е абсолютен пацифист, докато противникът му Шумака е архетипен герой в традиционния смисъл на думата. Имената, които исках да имат славянско звучене, означават „заек“ и „ловджийско куче, хрътка“ – също както Кухулин е „кучето на Кулан“. Исках да включа и скандинавските сази, а също и индийския епос – например подвига при който Шумака забива няколко стрели една в друга и по този начин успява да извади ябълката от кладенеца. Той е описан в „Рамаяна“ като подвиг на младия Рама⁵. Така че моята цел е да поставя под съмнение и да развенчая тази

идея за героизма, докато Йейтс е желаел нейното възраждане.

В първите редове на „Септември 1913 г.“ („А какво правите вие, разумните, освен да броите парици и да редите молитви [...]“ Йейтс заявява, че инстинктивният усет на Ирландия за „въображение“ и страст се притъпява от наслаждащите се влияния на модерното консуматорство и католицизма. Като имате предвид икономическия подем през 90-те години на двадесети век и променящото се отношение на Ирландия към католическата църква, мислите ли, че в 21. в. думите на Йейтс са все още актуални?

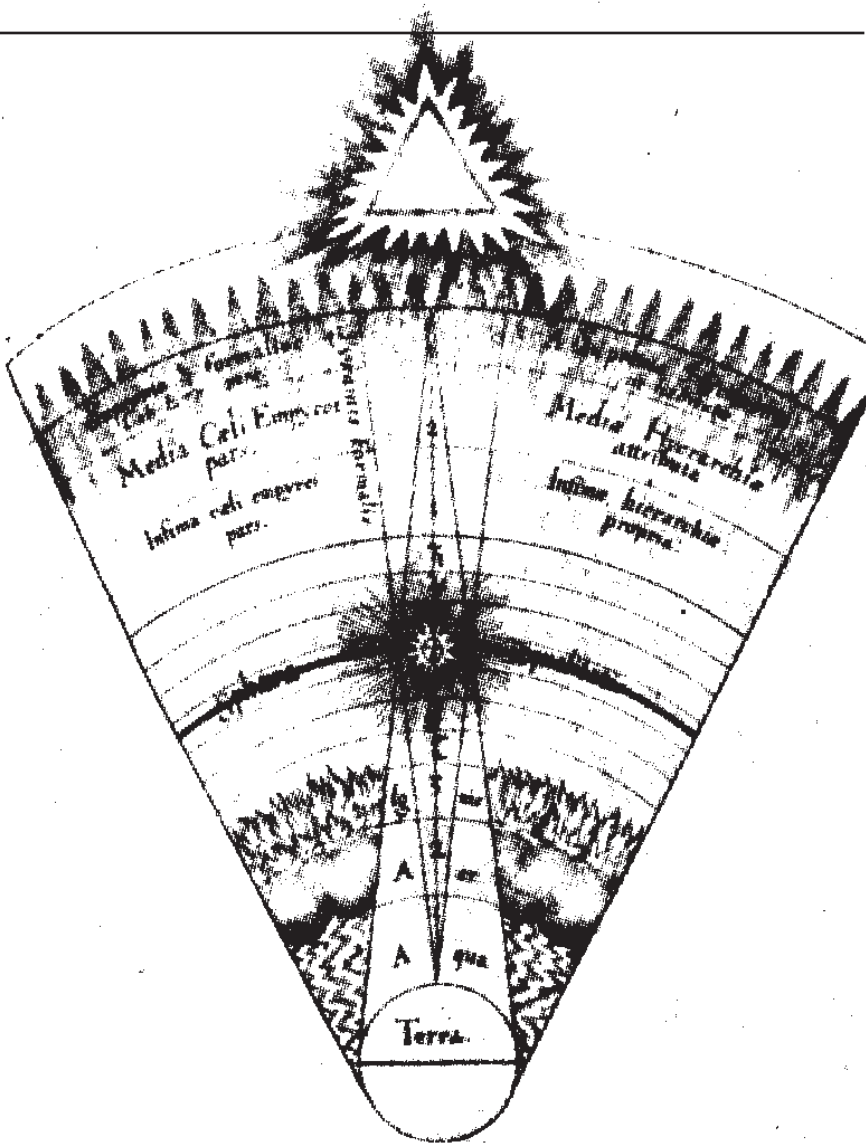
- Въпреки че семейството на майка му натрупва богатството си чрез търговия, Йейтс презира всичко, свързано с пари, и вместо това става привърженик на аристократичния модел, при който парите и социалният статус се предават по наследство, а не се печелят на пазара. През септември 1913 г. работниците се надигат срещу работодателите си с искания за размер на минималната надница, който да им осигурява необходимия екзистенцминимум. „Големият локаут“ е опит да се пречупят работниците и семействата им, като бъдат уморени от глад. Дъблин изнемогва. А в същото това време главната грижа на Йейтс е да осигури галерия за картините, кошто Хю Лейн е обещал да подари на града. Йейтс не може да разбере защо никой друг не смята това за по-важно от всичко останало. Според мен нравите на днешното общество, в което безропотно позволяваме на паричните взаимоотношения да определят нашата идентичност, биха били дори още по-непонятни за него. Вижте как биваме назовавани в обществено-политическия дискурс – ние вече не сме хора или граждани (камо ли пък братя и сестри!) – а данъкоплатци, клиенти, доставчици на услуги, потребители на услуги и прочие. И въпреки че католическата църква напълно се е дискредитирала, политиките все още не смеят да ѝ отнемат властовите позиции в сферата на образоването, здравните услуги и т.н. Така че в никакъв случай не мисля, че Йейтс би се вписал по-добре в настоящия век.

Преди ирландското литературно възраждане не съществува „ирландска драма“, но това бързо се променя, след като Йейтс основава Ирландския национален театър. Чрез него се популяризира употребата на „ярка“ образност, изразена в реториката (а не в сценографията), и се възражда интересът към келтската литература, език и култура. Смятате ли, че наложената от Йейтс революция в стилистиката на ирландската драма има своя отглас и днес, във вашите пиеси например?

- Това, което Йейтс прави за драмата с основаването на Ирландския национален театър – „Аби Тиътър“, е не по-малко значимо от постиженията му в областта на поезията. Но в ранния си етап този театър в никакъв случай не налага строги норми по отношение на стилистиката. Има огромна разлика например между поетичната драма на Йейтс и реалистичните пиеси на Джон Милингтън Синдж и Шон О’Кейси. Общото между тях е, че са се опирали на словото. В Ирландия другите традиции, които разчитат повече на мимика или действие, на музика, танци или сценография, не успяват да се наложат. Дори и днес най-успешните пиеси са онези, които се основават на устното повествование, на диалога, на силата на словото. Моите пиеси също следват тази традиция. Ние, ирландците, все още сме най-добри в играта с езика.

Във „Великден 1916“ – стихотворение, посветено на надвисналата по това време революция в Ирландия, – думите на Йейтс съчетават авторитетен и недвусмислен политически коментар и сложна художествена символика. Догодина се навършват сто години от Великденското въстание и това стихотворение ще присъства като елемент от културните събития и документалните филми, които ще отбележат историческата годишнина. Смятате ли обаче, че дръзкото послание на „Великден 1916“ („и се роди ужасна красота“) си остава все така противоречиво и че следователно това стихотворение трудно би могло да се впише в честванията?

- Това стихотворение е допълнение към „Септември 1913 г.“ Отчаянието и песимизмът на по-ранната творба са заменени от духовен подем, породен от



„героизма“ на въстанието. Не мисля, че използването на това стихотворение по време на отбелязването на стогодишнината ще бъде проблематично, тъй като то представя традиционния образ на Великденското въстание като славно и героично събитие. Проблематичен би могъл да бъде начинът, по който ще бъде представено самото събитие. Йейтс не е имал много общо с бунтовниците и определя разговорите си с тях като „учтиви“, но „безсмислени“. Вдъхновявало го е това, че бунтовниците са имали блян, т.е. „идеал“, и са се борили за него. Точно в това аз намирам проблем – в правото на хората да налагат на останалите своето виждане за бъдещето. Какво право са имали Пиърс⁶ и неговите сподвижници да саботират демократичното движение за независимостта на Ирландия? И ако им признаем това право, не можем ли днес да признаем и правото на отцепниците от ИРА да продължават това, което те наричат „въоръжена борба“? Не се ли стремят именно към това и всички фундаменталисти по света? Та те също имат идеал, за който са готови да убият и да умрат! И Адолф Хитлер го е имал! Същност за известен период през тридесетте години Йейтс действително попада под магията на фашизма именно защото вижда в него силата на определен идеал. В честването на стогодишнината бих искал да видя именно такова критично отношение към самата същност на понятието за „идеал“ и една от моите пиеси се стреми именно към това.

В рамките на основната тема на нашия разговор и като имате предвид собствените си творби, както и тези на вашите съвременници, смятате ли, че влиянието на Йейтс върху ирландските писатели си остава все така „неизбежно“, или напротив, че в съвременната литература се чувства отслабването му?

- Влиянието на Йейтс е било основен проблем за поколенията след него, особено при поетите. Поетите на трийсетте години, а през следващите десетилетия и Кавана, и Остин Кларк е трябвало съзнателно да се отдръпнат от гигантската сянка на Йейтс, за да могат да открият собствения си глас. Веднъж обаче установили своята индивидуална посока, влиянието на Йейтс вече престава да бъде заплаха за тях. Впоследствие той вече заема полагащото му се място на един изключителен творец, чиито постижения вдъхновяват следващите поколения без сериозна опасност от имитация на стила му или от заимстване на неговите идеи. Йейтс ни е дал много и за нас, ирландските писатели, е чест да свалим шапка именно пред този конник, когато го срещнем на пътя си.

Въпросите загаде ДЖОНАТАН МАККРИЙДИ

Преведе от английски МАРИЯ ЕВТИМОВА

⁶ Патрик Пиърс – един от ръководителите на Великденското въстание от 1916 г. – Бел. прев.

11

Из „Насилие на пътищата“*

Майкъл Ууг

Майкъл Ууг

И Йейтс, и Бенямин се обръщат към историята на Ниоба в този контекст. Ниоба е кралицата на Тиба, която се гордеела с многобройните си деца и особено с това, че те били повече от тези на богиня Лето, която имала само две. Те били богове – Аполон и Артемида, – но това не я удовлетворило и Лето изпратила да изтребят потомството на Ниоба. Ниоба се превърнала в камък – камък, който въпреки това продължил да ридае. За Йейтс Ниоба е образ на цивилизацията на ръба на нейния свършек.

Бенямин

Цивилизацията е борба за удържане на самоконтрола и в това тя е като велика трагическа личност, като Ниоба, която трябва да покаже почти свръхчовешка воля или нейният вопъл не би докоснал сърцата ни. Загубата на контрол върху мисълта върви към своя край - най-напред потъване към моралното същество, след това последното отстъпване, ирационалният плач, разкриване – кръсъкът на пауна на Юнона¹.

Майкъл Ууг

„Хиляда дветстотин и деветнадесета” предлага първия огледален образ на тази история, картината на цивилизация, която в своя край е имала заблуди вместо свръхчовешка воля и която само може да предизвика яростта ни, не и симпатията ни. След това поемата предлага директна репрезентация, портрет на последното отстъпление, ирационалния вик и неопределено разкриване на изоставения дух. Паунът на Юнона се е превърнал в пауновите пера на лейди Кайтълър. Есето „Критика на насилието” на Валтер Бенямин е написано и публикувано през 1921 г. и принадлежи на света на мисловните контексти, които описвам – въпреки че често се приема като извечен фрагмент на философията.² Бенямин прави разграничение между „митическо насилие” и „свещено насилие”, съответно гръцко и юдейско, където първото е гибелно, защото единствената му цел е да установява власт и да я удържа, а второто е бедствено, но чисто и непосредствено в своето действие.³ Йехова, унищожаващ цяла група от своя народ, е сравним с гръцките богове, които оставят Ниоба да страда. Митическото насилие е фундаментално идентично с правовото насилие, насилието, асоциирано с правото изобщо, *Rechtmäßigkeit*. Свещеното насилие, каквото и да струва, е свързано със справедливостта, *Gerechtigkeit*, а революцията е нейният най-висок човешки израз. Трябва да подчертая, че Бенямин твърди, че всички видове човешки проблеми могат да се решат без насилие, с доверие и разбиране и други умерени обмени, чрез онова, което Жак Дерида, тълкувайки този пасаж, нарича „култура на сърцето”⁴. Но не изглежда Бенямин да вярва, че политиката и теологията могат да минат без насилие.

За него „Високомерието на Ниоба си докарва злощастие не защото нарушава правото, а защото предизвиква съдбата – на борба, в която тя трябва да победи и спомага в победата тепърва да се появи едно право. (...) Насилието, с други думи, се излива върху Ниоба от несигурната, дбузначна сфера на съдбата”. Това е така, защото за боговете насилието е: „не средство за техните цели, почти не изява на тяхната воля, а на първо място изява на тяхното съществуване”⁵. Според този възглед самите гръцки богове, за чиято колективна, безспирна некохерентност съдбата, изглежда, е друго име, са нещо като древна, аморална версия на пияните войници на Йейтс - и едва ли е случайно, че те се появяват в тази светлина през 1921 г. Обратно, справедливостта на Йехова, опримерена в изтреблението на левитите от групата на Корей, е смъртоносна, но разбираема⁶. Аз съм далеч от това да разбера този аргумент добре, но е ясно, че този възглед за юдейския бог в Берлин в първите дни на Ваймарската република има смисъл най-вече като извеждане на по-проста форма от ужаса на видението на гръците, което току-що описах. Интелектуалният шокъв ефект на възприеманото преобладаване на произволното насилие, на усещането, че дори законното насилие е безразборно, защото служи не на справедливостта на хората, а на аперсоналната легитимност на тираничната държава. Разбира се,

*Michael Wood, *Yeats and Violence*, Oxford ; New York: Oxford University Press, 2010.

¹ W. B. Yeats A Vision (1938), New York: Macmillan, 1068, p. 268.

² Агамбен не го третира като „вечно”, но иска да удължи времето му. „Критика на насилието” на Бенямин като радикален израз на пряката връзка между насилие и право доказва необходимата, а днес дори и абсолютна необходима предпоставка на всяко изследване на суверенитета.” – В: Агамбен, Дж. *Ното Sacer; Суверенната власт и оголеният живот*. Прев. Снежанка Михайлова, София, Критика и хуманизъм, 2004, с. 80.

³ Бенямин, В., „Към критика на насилието”. – В: Бенямин, В. Кайрос. Съчинения по философия. Прев. Димитър Зашев, София, Критика и хуманизъм, 2014.

⁴ Derrida, J. “Force of Law” – In: *Acts of Religion*, trans. Mary Quaintance, New York and London: Routledge, 2002, p. 284.

⁵ Бенямин, „Към критика на насилието”. – В: Бенямин, В. Кайрос, с. 136.

⁶ Числа (16:20-21, 32).

Йехова също би могъл да бъде в опасност. В брилянтно преобръщащото четене на този пасаж Жижек подсказва, подчертавайки в курсив, че божественото насилие е знак на ... импотентността на Бог.⁷

Ето още един пример от същото време и култура: Аугсбург 1919. Това е стихотворение на Брехт, наречено „Песента на войника от червената армия”. Съществува известна неяснота около това стихотворение, защото Брехт го е рецитирал в крчмата, където го е написал, а след това, през 1927, го е публикувал в книга. След това е отказал да бъде преиздавано и то е изчезнало от поглед чак до времето след неговата смърт. Приятел на Брехт твърди, че това е така, защото Брехт е бил обезпокоен, удобно за моя аргумент, за колебанието на референцията: хората могат да си помислят, че става въпрос за руската червена армия, докато всъщност става въпрос за кратко съществувалата баварска червена армия, или обратно. Това си заслужава тревогата, защото разликата поражда различие, и дори когато мислим, че стихотворението реферира и към двете армии, няма да искаме да заличим разграничението между тях, сякаш всички червени армии са еднакви – щом веднъж си видял една, познаваш всички. Все пак нищо от това не изглежда да предлага основа да се отказваме от стихотворението и аз предполагам, че Брехт, който е могъл да приеме с всякакъв вид неудоволствие голяма част от причините от самия него, чувства, че се е приближил твърде много до вида неосведомен, неудовлетворен, язвителен гняв, между много други неща, водещ към нацизма. Толкова много Бенямин се е приближил, според четенето на Дерида, към високата интелектуална реабилитация на божественото насилие, че може да принадлежи на някой от мислителите на Третия райх⁸. (...)

Последният обрат променя всичко и дава на стихотворението внезапно усещане за откровение. На войниците им е студено, изморени са и се оплакват. Те са загубили надежда и са с окървавени ръце: те са войници. Те умират, и ни разказват за умирането. След това изведнъж се ухилват и са спасени. Е, те са отишли в рай. Не в нашия рай, раят на дясно или ляво, спасеният буржоазен свят или новият ред след революцията, никой от които няма да е щастлив да види отново мръсните войници на предходния конфликт. Ето затова войниците се ухилват. Те знаят колко сме разстроени да ги видим. И в крайна сметка те знаят кои са. Те не са пияните войници от „Хиляда дветстотин и деветнадесета” – опитвам се да отчета спецификите, както и да правя сравнения, – но те са бесни, мъртви мъже, които не умират, които са минали през няколко светски ада, и тяхното ухилване обещава всякакви видове опустошение на мястото, което ние мислим като свършено. Те не са „най-лошите мошеници и разбойници” от стихотворението на Йейтс, дори не са „невестулки, борещи се в дупка”. Те са се борили в дупка, но не са невестулки. Но са достатъчно анархистични, достатъчно убедителни, достатъчно живи, за да сложат край на всяка мечта за ред. Просто не можем да кажем какво ще правят, когато спрат да се хилат.

Това е последното доказателство за чувството, че настъпва нова, необъркана форма на насилие. Тук има много деликатен академичен и исторически оттенък, защото ако обърнете на страницата с благодарностите на превода на стихотворението на Блок „Дванайсетте” от Джон Столуърди и Питър Франс, ще откриете израз на признателност към Сър Морис Баура, който „в час върху поезията на Йейтс въвежда непознатото име на поета Александър Блок” и много отдавна е направил връзката - ние срещаме все пак още една група войници извън контрол.

В „Дванайсетте”, поема от дванадесет части, написана през 1918 – както виждате, не се движим далеч във времето, – се срещаме с червения защитник, трополяц из улиците на Санкт Петербург. Нощта е тъмна и ветровита, снегът е покрil всичко, преминаващите пешеходци се хлъзгат и падат, плакат виси настрел улицата: „Цялата власт на учредителното събрание”. Една старица се пита какво означава и си мисли, че платното може по-добре да стопли децата. Войниците пеят, те забелязват и се подиграват на писателя, на попа. Местните проститутки също държат свое учредително събрание и вземат решение за нови цени. Първата дълга част завършва така:

Черно, черно небе.

Злоба, горестна злоба

кити в гърди...

Черна злоба, свята злоба...

Другарю! Следи —

всичко добре!⁹

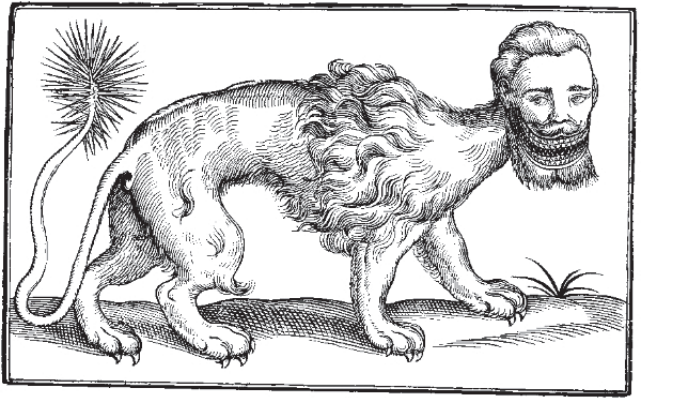
В следващите части само един войник заема водеща позиция в песента. Той вижда своята бивша приятелка Катя с нов мъж, Ваньо, бивш другар, който е преминал на вражеската страна. Добър живот е, мисли червеният защитник, тяхната битка срещу безсъния враг на буржоазията, те ще запалят огън в целия свят – и също се справя с Катя и Ваньо. Сомотният войник си спомня за по-ранните си актове на насилие, които той мисли като вид сексуална дисциплина:

Александър Блок

⁷ Žižek, S. *Violence*, London, Profile books, 2008, p. 170.

⁸ Когато човек мисли за газовите камери и нещите за кремация, Беняминовата алюзия към изтреблението, които ще бъдат изкупителни, защото ще са безкръвни, може да накара човек да изтръпне. Джорджо Агамбен твърди, че това четене представлява „необяснимо недоразумение” на мисълта на Бенямин” – вж. Агамбен, *Ното Sacer*, с. 81.

⁹ Блок, Ал. „Дванайсетте”, прев. Гео Милев. – В: Блок, Ал. Избрани творби, С., Народна култура, 1980, с. 280.



На брата ти има, Катя,
незараснал знак от нож,
под гърдите ти пък, Катя —
друга рана, прясна оц!

...

Помниш ли ти офицера —
от нож умря, не бе щастлив...

Александър Блок

След това изведнъж се стреля, Ваньо избягва, а Катя е мъртва. Войникът, „клетият убиец”, както го нарича поемата, се наслаждава, но след това изпада в самосъжаление, сантиментален както само един разбойник може да бъде. Но неговите приятели го ободряват и той се завръща в маршовото, възгласно настрояние. (...) Войниците маршируват с революционна стъпка, но се изнервят и започват да стрелят по сенки. И тогава изведнъж...

В края на „Дванайсетте”, след като са стреляли и в тъмните улици защитниците виждат нещо пред себе си, това е версията на Блок за края на света. Той казва, че докато е пишел поемата и няколко дни след това, е чувал шум около себе си, „може би от разпадането на стария свят”, по собствените му думи. (...)

Тези войници, разбира се, не са точно като тези на Брехт или на Йейтс; братовчеди вместо по-близки роднини. И войникът има своя причина да убие Катя. Глупава, грозна и неадекватна причина със сигурност, но достатъчна да го оправдае от обвинението в безсмислие. Както твърди Том Полен в друго стихотворение от книгата „Наръчник за нашествие”: „Противно на общото мнение, Хитлер е имал съзнание”. Въпросното насилие, интуитивно доловено от Йейтс и полуидентифицирано от Конър Круз О’Брайън, не винаги е без основи; то може да има основания, дори и те да са фантазмени и отместени. Но се носи между план и случайност, като компенсаци, като улична престрелка между черни и бели, като смъртта на Лорка, и във всеки случай интервалът между онова, което може да изглежда като непосредствена и като достатъчна причина, е значителен - то изглежда като неконтролируема мистерия.

Но най-поразителният ефект от края на творбата на Блок, разбира се, е буквализацията на Второто пришествие, версията на Сфинкса или Робърт Артистън. Тук няма зъл звяр, няма пълзене към Вителеем, няма също и носещ се дух от древния Килкени. Няма последен въпросителен знак, както във „Второто пришествие”, няма съмнение какво или кой ще се появи, щом настъпи моментът. Истинският последовател на Исус Христос, жертвата и господарят на бурята на Голгота е... Исус Христос. Блок казва много объркващи неща за верояната солидарност на Христос с революцията – „прост въпрос за всеки, който е чел Евангелията и е мислил за тях”, твърди той – но те едва ли смекчават терора на поемата. Христос изглежда да е бил призоваван от времето и революцията и суровата енергия на червените защитници. „Единственото им добро качество, ако изобщо имат такова, твърдят Столуърди и Франс, е тяхната решителност да продължат да маршируват през виелицата и нощта, пренебревайки чисто личните трагедии... които трябва да бъдат оставени назад заедно със стария свят.”¹⁰ Освен че чисто личното не може повече да съществува в такава буря, нито дори да бъде изоставено назад. Убийството на Катя, което не е съвсем неоснователно, но все пак изглежда като прумица, е същностна част от финалната визия на поемата, меморандум на безразсъдно платената цена. Христос трябва да знае по-добре от всеки друг кога светът умира и той, който помни падането на всяко врабче, едва ли би забравил безсмислена човешка смърт. И все пак той предвожда войниците, носи кръвавочервено знаме, той е крайният, войнстващ пример за онова, което не може да бъде контролирано: един нищешански Христос, да кажем, готов да се отрече от всичко, което е проповядвал в поучението си в планината. Блок, както Йейтс, както Бенямин, както Брехт, е намерил образ на онова, което се чувства като ново безредие, условието на свят, който може да мисли само за своя край и да си представя този край само като насилствено и безнадеждно подражание на обещание. Не мисля, че литературата се съпротивлява на историята тук, за да се върна към обикновено полезната формулировка на Ролан Барт. Литературата имитира историята, пеййки в съпровод с нея, тананикайки нейната страшна мелодия. Но самото това пеене, осъществено по този начин, от тези хора, дава възможност за критика, бегъл поглед към бъдещо разбиране. Това е бъдещо разбиране в два смисъла. Ние не сме го получили още, и не гледаме на ужасите на 20-и век, които О’Брайън приписва на интуицията на Йейтс; само на Русия, Германия и Ирландия от 1920-те; само на части от земята, където тези ужаси израстват и където вероятно е трябвало да израснат.

Преведе от английски БОЖАНА ФИЛИПОВА

¹⁰ Alexander Block, The Twelve and Other Poems, trans. Jon Stallworthy and Peter France, New York, Oxford University Press, 1970, p. 33.

„Погражание на самия себе си“: Призрачна светлина огрява Йейтс в „Аби Тиътър“

Джонатан Макрийдги

През целия си живот У. Б. Йейтс счита, че „срамежливата му и чувствителна душа“ трябва да остане скрита за обществото (Ellmann 1979: 174). Като изключим най-близките му роднини, малцина са познавали истинския му характер, който и до ден днешен остава добре опазена тайна и загадка. В „Йейтс: Човекът и маските“ Елман пише, че образът на Йейтс е „прикрит от погледа на обществото зад одеждите на властност и надменност“ (Ellmann 1979: 174). Настоящата статия ще анализира в дълбочина нестабилния му нрав, като за опора ще служат автобиографията на Йейтс и групи биографични източници. Този анализ е част от критическо изследване върху съвременния ирландски роман „Призрачна светлина“ (*Ghost Light* - 2010) на Джоузеф О’Конър. Йейтс е един от героите в „Призрачна светлина“, но тук, за разлика от „Одисей“ на Джойс, той е активен участник в основната сюжетна линия и безразсъдното му поведение е обект на задълбочено внимание. Смятам, че по време на мрачния и неприятен период от живота му, описан в „Призрачна светлина“, Йейтс е сложил една от концептуалните си „маски“. След написването на пиесата „Кралицата актриса“ през 1910 г. „маската“ се превръща в значимо естетическо понятие, с което са наситени по-късната му проза (включително и „Видение“) и поезия. „Маската“ на Йейтс е понятие, подобно на „позата“, заемана и претворявана от човека на изкуството. В неговия случай това е означавало и живот в уединена кула в западна Ирландия, носене на моноктъл (O’Connor 2010: 79) и богато надиплено наметало, както и походка като на Хамлет. В послеслова си към „Призрачна светлина“ О’Конър включва и едно лобопитно извинение към читателите, които може и да не одобрят начина, по който Йейтс е „въобразен“ в романа: „Повечето събития в тази книга никога не са се случвали. Някои биографи дори биха ме ударили с лопата за торф“ (O’Connor 2010: 244). С това О’Конър най-напред признава, че напълно основателно може да бъде обвинен в биографична неточност¹. Пред списание „Айриш Америка“ О’Конър заявява, че просто е искал „да се позабавлява“ и да сваля Йейтс от „пиедестала“ му (Langton 2013). Като намеква за образа на Йейтс върху банкнотата от 20 ирландски лири, той произнася следното заключение: „Смятам, че щом ликът на който и да е писател се появи върху банкнота, уважението към него е отишло твърде далеч“. Обаче по-нататък в интервюто О’Конър отрича собственото си твърдение, че в романа Йейтс е просто един шут, и вече съвсем сериозно заявява: „Опитих се да отразя множеството лица на Йейтс“. Йейтс се появява в главата „Репетиция в „Аби Тиътър“, Дъблин“. Той е един от основателите през 1897 г. на Ирландския национален театър, каквото е първоначалното му име, и до смъртта си през 1939 г. продължава да бъде влиятелен член на настояществото му. Биографите на Йейтс са до голяма степен съгласни, че поведението му в театъра е било агресивно. Ейдриън Уудс Фрейзър (Adrian Woods Frazier) изгражда един напълно отрицателен образ на Йейтс, що се отнася до способността му да управлява театър и да поддържа добри отношения с актьорите и с останалите членове на настояществото. В едно от писмата си до Синг Йейтс изразява желание да бъде „всепризнат самодържец с власт върху всички театрални и литературни проблеми“ (Saddlemyer 1982: 88). Казано накратко, той решава да създаде персоната на тиранин и да се въплъти в нея. Както пише Садълмайър, Йейтс „нетърпеливо очаквал тази възможност като шанс да покаже на актьорите, че той е опасен човек, който „[знае] какво иска, [има] хаплив език и обича да си създава врагове“. Той просто решил, че „театърът се нуждае от някой, който да е видимо опасен“ (Saddlemyer 1982: 88). Йейтс обаче претърпява „провал в усилията си да действа като дипломат“ (Frazier 1990: 127). След нападките по адрес на актрисата Майраник Хюли през 1906 г., с които унижава женското ѝ достойнство, Джордж Ръсел (с псевдоним „АЕ“), поет мистик и съосновател на „Аби Тиътър“, му написва дълго послание, в което го критикува и предупреждава, че поведението му е разрушително и би могло да срина репутацията му: „Ирландците се водят единствено от своите симпатии. [...] Загубиш ли симпатиите им – ще се обърнат срещу теб, както Хийли срещу Парнел“ (Yeats 1977: 151). Йейтс не се разкайва за действията си и в ненужен и непредизвикан изблик напада мистичната и литературната естетика на Ръсел: „Аз копнея за любовта на много малко хора – равни на мене или висшестоящи. Любовта на останалите би била бreme или принуда. [...] Вие носите онзи религиозен гений, пред който всички души са равни. Такъв дух е пречка във всичко освен в спасението“ (Yeats 1980: 466). В романа „Призрачна светлина“ Йейтс се държи безобразно в „Аби Тиътър“ и следователно разказът

на О’Конър често се основава на биографични факти. За Йейтс се отнасят с пълна сила следните черти на характера – той е надменен, не се съобразява с обстановката, подмазва се, завижда на Синг, че е богат наследник и има фондация на свое име (O’Connor 2010: 82), важничи и презира актьорите, мрази жените и се държи лицемерно и своенравно. Трудно е да се посочат някакви положителните черти. Той е многословен и превзет, а гръмките му думи са изпъстрени със скатологична образност. Пред Синг и трупа актьори от „Аби Тиътър“ той заявява: „[Синг] е нашият Есхил. Той е нашият Ибсен – един от вълхвите, унижил се да гоиде в нашата ясла. Ние сме свинете, ние сме кравите, преживните животни напред апопоеза. Ние сме изпразненията в сламата“ (O’Connor 2010: 82). Актьорите са поразени от тази гневна реч и не знаят дали да я тълкуват като искрена възхвала на Синг или като критика, отправена към самите тях. Йейтс използва също така откъси от стихотворенията си, за да обижда актьорите. По време на една своя тирада се провиква: „И когато остареете, обзети от умора, най-хубавото, което всеки от вас ще си спомня от жалкото си безсмислено дребнаво съществуване, е, че някога сте се намирали в присъствието на титан (O’Connor 2010: 82) - цитирайки „Когато остарееш“ (Yeats 1992: 62). По-нататък цитира „Бягството на църковите животни“ (Yeats 1992: 394-5), отправяйки обига към Меър О’Нийл: „Вие сте дете от вехтошарски магазин, отгледано сред боклуци и никому ненужни грънкулки“ (O’Connor 2010: 198). Носовото произношение на Йейтс, както и неприятният контекст правят поезията му язвителна и лишена от автентичната си висока литературна стойност. О’Конър допълнително я омаловажава, като я редува с грубите му обиди. Батосът на О’Конър е елегантен, но подобно съчетание от творбите на Йейтс и тоалетен хумор със сигурност не е по вкуса на всеки читател.

В своите „Мемоари“ Йейтс не пропуска да отбележи моментните си изблици. Но когато прави това, той често също така признава слабостта си като директор: „Днес за пръв път излях гнева си върху актьор. [Артур] Синклер отказа да играе ролята, която му бе възложена. Допуснах грешка. Гневът ми трая само минута и разговорът трябваше да продължи по-дълго. В резултат на това нямаше кулминация – напротив, явно съм имал вид, че отстъпвам. Човек не трябва да губи самообладание, освен ако не е сигурен, че по-нататък гневът му ще нараства все повече и повече“ (Yeats 1972: 170). Йейтс не изпитва угризения, че е обидил актьора, а вместо това се упреква, че не е успял да се сдържи. Той вярва, че загубата на самообладание е необходимото зло в професията му и затова не се възпира. За него авторитетът и страхът са едно и също. Това гледище обаче му пречи, вместо да му помага, а и той не е в състояние да проумее защо актьорите и колегите му често се бунтуват срещу него. По-нататък в „Мемоари“ той пише: „Госпожица Сара Олзууд например не може да направи разлика между необходимия упрек към някой от актьорите и гнева срещу тях – и това уронва авторитета ѝ“ (Yeats 1972: 183). Йейтс намеква, че като е смърлил Олзууд, той просто си е вършел работата. Нещо повече - той заявява, че нейната неспособност да пази самообладание се корени в работническия ѝ произход (Yeats 1972: 183). Тук Йейтс проявява лицемерие и очевидно не осъзнава собствените си недостатъци като директор. Обаче в заключение пише: „Обратното, разбира се, също е вярно – човек трябва да критикува колкото се може по-малко, когато е гневен“ (Yeats 1972: 183). Йейтс явно е знаел как най-добре да използва или да контролира гнева си, но в действителност непрестанно губи тази битка, вероятно най-вече поради това, че характерът му поначало не е съвместим с тази длъжност.

Понятието „маска“ и обвързаните с него „поза“, „творчески ум“, „тяло на съдбата“ и „воля“ (Yeats 1981: 74) са сред идеите на Йейтс, които отправят най-голямо интелектуално предизвикателство и имат най-висока артистична стойност. Въпреки това решението на Йейтс да носи „маска“ в „Аби Тиътър“ е истинска катастрофа. Неговото своеволно поведение определено се дължи на съмненията му, че е твърде чувствителен, за да ръководи такава организация, каквато е един театър. Следователно той избира да се превъплъти в своя „противоположен Аз“ (Yeats 1981: 74) и коренно да преобърне основните си личностни принципи. Може да се твърди, че това е глупава постъпка, но същевременно трябва да се съжалява, че Йейтс не е намерил в себе си онази сила на характера, която да му позволи да осъществи една от най-големите амбиции в живота си. И тъй като той приема различни „маски“ или „погражания“, както ги нарича О’Конър (O’Connor 2010: 209), все още е трудно да се очертае истинският му характер. Въпреки това в „Призрачна светлина“ „маската“ на Йейтс понякога се „смъква“ в театъра, за да „доведе напрежението до куминационната точка“ посредством хумора. Той променя своята „маска“ и се



превръща в „комично-самоиронично погражание на самия себе си“ (O’Connor 2010: 209), само и само да забавлява актьорите. Именно в тези кратки мигове съзираме неговия „добронамерен“ (O’Connor 2010: 198) и истински характер².

Преведе от английски РУМЯНА МИХАЙЛОВА

Литература

Birmingham 2011: Birmingham, Finbar. “The Waterboys: An Appointment with Mr Yeats”, *Drowned with Sound*, 19/9/2011, <http://drownedinsound.com/releases/16515/reviews/4143601>.
Boland 2010: Boland, Rosita. “Joseph O’Connor Introduces us to his Novel *Ghost Light*”, Irish Times, June 3rd 2010, <http://www.irishtimes.com/blogs/thebookclub/>.
Ellmann 1988: Ellmann, Richard. *Yeats: The Man and the Masks*, Great Britain: Cox and Wyman Ltd., 1988.
Flood 2014: Flood, Alison. “James Joyce Had Syphilis - New Study Claims”, *The Guardian*, 3 June 2014. <http://www.theguardian.com/books/2014/jun/03/james-joyce-syphilis-study-ulysses-drug-sight>
Frazier 1990: Frazier, Adrian Woods. *Behind the Scenes: Yeats, Hourniman and the Struggle for the Abbey Theatre*, USA: University of California Press, 1990.
Langton 2012: Langton, Sheila. “The Power of the Past: Joseph O’Connor”, Irish America, April 2013, <http://irishamerica.com/2012/03/joseph-oconnor-interview-ghost-light/>
O’Connor 2010: O’Connor, Joseph. *Ghost Light*, London: Vintage Books, 2010.
Saddlemyer 1982: Saddlemyer, Ann. ed. *Theatre Business: The Correspondence of the First Abbey Theatre Directors: W.B Yeats, Lady, Gregory and J.M Synge*, Gerrards Cross, Bucks.: Colin Smyth, University Park: Pennsylvanian University Press, 1982.
Yeats 1972: Yeats, W. B. *Memoirs*, ed. Denis Donoghue, Great Britain: Macmillian, 1972.
Yeats 1977: Yeats, W. B. *Letters to W.B Yeats: vol.1*, eds. Richard Finneran, George Mills Harper and William M. Murphy, New York: Columbia University Press, 1977.
Yeats 1980: Yeats, W. B. *Letters*, New York: Octagon Books, 1980.
Yeats 1981: Yeats, W. B. *A Vision*, London and Basingstoke: Macmillan Press, 1981.
Yeats 1992: Yeats, W. B. *The Poems*, Germany: Random House, 1992.

¹ Вж. също Boland 2010.

Кратка история на диалогиката при Йейтс

Алисън Армстронг

В продължилото през целия му живот усилие да „изкове от Аза си едно единно цяло“ Уилям Бътлър Йейтс не е оставил почти никакви неизказани и ненаписани мисли и неразгледани въпроси. В описанието си на една негова ранна и колоритна поява в ирландския литературен клуб в лондонския квартал „Садърк“ през 1888 г. У. П. Райън ни разкрива един млад Йейтс, който с „демонстративно келтски маниер“ чете лекция за ирландските феи. Карикатурата вероятно е неизбежна. Може да се каже, че себеусещането на Йейтс се основава на един лишен от хумор нарцисизъм, продължил вероятно до 20-те години на миналия век, когато в поезията му, макар и все така сериозна, от време на време се промъква сатира, насочена към самия него. Пример за това е следната насмешливо-изрива строфа:

Когато седна да преправям песен, приятелите ми грешат – та не е лесен проблемът, пред който се изправям, не песента – аз себе си преправям.

Келтската митология напълно подхожда на целите на едно романтическо националистическо движение – движение, което дава сили на Ирландия, докато е под британско управление, носи ѝ утеха по време на неясното ѝ политическо положение в годините на Първата световна война. Митологията се вписва в борбите на Ирландия и в личните реакции на Йейтс към тях, като например тези в „Размисли по време на гражданска война“ (1928), както и в по-късни произведения. В сексуално отношение Йейтс се развива късно, но емоционалното му въображение се проявява от ранна възраст, когато се потапя в поетическата абстрактност на символизма, келтската митология и сантименталността, преди да се пробуди за превратностите на истинския живот. Младежките му пасторални фантазии „Песента на щастливия овчар“ и „Тъжният овчар“, и двете включени в „Кръстопътница“ (1889), изглежда са отзвук от „Песни на невинността“ и „Песни на опитността“ на Уилям Блейк. През 1889 г. Йейтс и Едуин Елис решават да си сътрудничат в издаването на „Пророческите книги“ на Блейк. След розенкройцерските стихотворения от 1893 г. обаче у Йейтс се разгръща едно далеч по-богато въображение, все още действащо в рамките на древния пейзаж, но пък заредено с повече енергия, както се вижда от стихосбирките „Вятърът в тръстиките” от (1899) и „В седемте гори” (1904). Наистина втората стихосбирка е както „книга за сърцето“, така и „книга за тялото“, по определението на Терънс Браун (Brown 1999: 147-48). Под влиянието на баща, братя и сестри, всичките художници, под влияние на начетени любовници, приятели учени, на текстовете на Ницше, на алхимични и теософски писания и в крайна сметка на съпругата му Джорджи, също член на ордена „Златна зора”, Йейтс създава своя (почти) съвършена система за овеществяване на самата история. Един ранен анонимен критик пише в „Ню Стейтсмън“ следното по повод на първото издание на „Видение“ (Вернер Лори, 1925): «На навика му да се „преправя“, да живее чрез алтернативното място на творчеството си или по-скоро на мислите си, се дължат и механиката, и съдържанието на тази невероятна книга… „Видение“ е обещаното „подробно изложение“ на философията…» Това е философия, която Йейтс е смятал да представи чрез дебат между измислените си двойници Майкъл Робартес и Оуен Ейхърн относно една въображаема книга на несъществуващия автор от XVI в. Джиралдиус (приятелят на Йейтс Едмунд Дюлак изобразява Джиралдиус в гравюра върху дърво, като приликата с Йейтс е очебийна). Книгата трябвало да бъде написана „частично в традицията на арабските племена джудуали и тя е оцеляла благодарение на Куста бен Лука“. Азът на поета се превръща в ексклузивен литературен клуб. Свърхестествените помощници на Йейтс обхващат невидими селения, може би реалност, паралелна на древните земи, където погребалните могили са се считали за врати към кралството на феите, както пише във „Видения и вярвания в западна Ирландия“ на Лейди Грегъри. Тези създания биват несъзнателно асимилирани и представени наново във „Видение“ под формата на двойници на поета. Още през януари 1908 г. Йейтс смята, че има повече от една идентичност и пише следното на Джон Куин: „Всичките ще ги подреда един до друг - портретът, който баща ми нарисува и където изглеждам съсухрен, до този на Манчини с безсрамното ми лице, после портретът ми от Огъстъс Джон, в който имам нещо циганско и който ще чопли носа на идеалиста в портрета ми от Шанън”.

Чрез способа на „различните личности“ Йейтс развива своеобразната си диалогична техника. Затруднението, което

изпитва при опита си да организира разнообразието на стимули, дефинирани от него като „хаоса на света“, би могло да ни обясни защо в поезията на Йейтс се обединяват ценности, събрани от външните характеристики на героични философски личности от най-различни антични източници. Проектирането на буквалния „Аз“ за него означава, че е достигнат върхът на голямото изкуство, в което се проявява „универсалното“, чийто източник е Световният дух (Spiritus mundi). „Йейтс е много сложна личност … до голяма степен поради дифузията на идентичността му“ (Walker and Fitzgerald 2008: 243). Елман открива вътрешното раздвоение на поета в логическото противоречие, съдържащо се в едно негово твърдение: „Понякога той е склонен да вярва, че истинското му „Аз“ се съдържа вътре в стиховете му. „Моят характер толкова малко принадлежи на самия мене, пише той в един ръкопис, че през целия ми живот той ми е пречил. Той е повлиял на стиховете ми и на истинския ми „Аз” не повече, отколкото характерът на танцъора влияе върху движенията в танца като цяло“ (245). Хелън Вендлър ни напомня за убеждението на Йейтс, че изпълненият с дълбока страст вътрешен живот е предпоставка за творческия процес. Това убеждение се синтезира в следното противопоставяне: реториката произтича от несъгласията на поета с други поети, докато поезията произтича от несъгласията на поета със собствения му „Аз”. Функцията на „Видение“ е да послужи като „последна защита срещу Хаоса на света“.

Демон и Звяр

*За кратко онзи виещ звяр и демонът лукав и стар, които в мен се бият, решиха да се скрият. След като дълго вих се аз от страст към злост, от злост към страст, виезатно се видях сред слънце, волност, смях.*¹ (Прев. Владимир Трендафилов)

Диалогичните стихотворения от „Зеленият шлем“ (*The Green Helmet*) например (включително и разговорът между Хук и Иле в „Ego Dominus Tuus“ и между Ейхърн и Робартес във „Фазите на луната“), както и от „Видение“, което Йейтс започва да пише през 1919 г. и в крайна сметка преработва във второто издание, изглежда са най-добрите средства за овладяване на „хаоса“ му. Фактът, че Йейтс разчита на визуални образи, може да се обясни не толкова с уменията му на художник реалист, колкото с абстрактната стойност, влагана в някои дву- и триизмерни форми, които функционират като символи (т.е. формата им показва значението) – например конуси, спирали, триъгълници, успоредници, диаграми, кохела. На петдесет и една годишна възраст отскоро семейният Йейтс научава чрез автоматичното писане на съпругата си как да организира излишеството от входяща информация, тъй като на него му се струва, че всичките стимули, идващи от чувствата и психичните образи, оказват еднакво влияние върху мисловната му дейност. Това му затруднение да ги подреди по важност поражда необходимостта да се създаде система. Тоест образното мислене чрез „мотивирани“ символи изисква те да бъдат преведени в немотивираната знакова система на езика. По същия начин в дефиницията на Фердинанд де Сосюр за мотивираните и немотивираните системи значението на мотивираните символи се подразбира от формата им, докато немотивираните знакови системи са езици, при които формите на думите сами по себе си не разкриват значението или референтите им (Hawkes 1977: 19 и сл.).² Йейтс илюстрира в сбит вид задачата си в едно малко стихотворение, което пише в годината на сватбата си:

Балонът на мисълта

Ръце, правете туй, що казвам: издутия балон на мисълта от вятър влачен напосоки приберете в тесния заслон.

„Тесният заслон“ може би намеква за някакви съмнения на Йейтс по отношение на брака му, но също така и за задоволството му, че очертаващата се Система е достатъчно жизнеспособна и че съдържа ограничения, които притежават организираща способност и потенциала да изяснят всичко както на читателите, така и на самия него.

И Джойс, и Йейтс твърдят, че се уповават на модела на Джамбатиста Вико за историята като двухилядолетен цикъл, състоящ се от три части – Ера на боговете, Ера на героите и Ера на хората, последвана от кратко *ricorso* на хаос и възстановяване. Джойс твърди, че използва системата на Вико като „скеле“, на което окачва едновременни събития в „настроениеформиращата цикловъртяща се“ история, каквато представлява сънят в „Бгение над Финеган“ [виж II. ii].³ За разлика от него Йейтс използва циклите на Вико по свой специфичен начин, чрез които повторенията на човешките и културните фази са поставени под контрол

и са обединени в един динамичен модел, съставен от триизмерни кинетични схеми – „въртящи се като пумпал“ и взаимопроникващи се исторически конуси:

Всяка епоха развива нишката, която предната епоха, навила е… всичко умира на другите живота, живее на другите смъртта.

Както посочват много биографи и критици на Йейтс (напр. Елман, Вирджиния Мур, Рой Фостър, Терънс Браун, Ан Садълмайър, Джордж Милс Харпър и Маргарет Милс Харпър), в автоматичното писане той открива естествено продължение на собствения си диалогичен процес. „Общуванията” (с Инструктори, от които ще дойдат „поетичните метафори”, но също така и с Дразнителѝ) започват през октомври 1917 г. и продължават до 1920 г., през което време Йейтс се разкъсва между това, което той нарича своето „първично“ Аз и „маската“ му, т.е. артистичната му поза. Версията на „Видение“ (А) от 1925 г. изразява двата противоположни аспекта на психиката му – Робартес и Ейхърн, схемата на 28-те фази на луната, четирите функции, съответствията между алхимичните катезори (4 елемента и 4 течности) и някои символи (напр. птици и яйца), както и взаимопроникващи се конуси или „вортекси“ (термин, развит също и от Паунд и Уиндъм Луис), показани като движещи се в пространството спирали или „въртели“, като всички те трябва да изобразяват цикличните модели на историческите периоди, на индивидуалните преживявания и на психологическите типове. Йейтс признава, че не е успявал да разбере всичко, което е „пристигало” при него, но чрез езотерични експерименти с приятели, чрез официалните занимания на „Златна зора”, чрез записки на сънища, както и от съветите, дадени му от Инструкторите, той е стигнал до някои заключения, за които по-късно е получил странични доказателства.⁴ „Видение“ намеква, че обновление ще има – това е *Magnus Annius*, двухилядолетният цикъл, през който историческите епохи се повтарят, също както при колелото, което съдбата върти в средновековната философия. Идеята на Джойс за вечното повторение е въплътена в подобния на лента на Мьобиус текст на „Бдението над Финеган“. В завета на тези автори – завет, който със сигурност ще ни занимава още стотици години, – се съдържа гаранцията за постигането на лично безсмъртие. За времето си мечтата на Йейтс „да запали клечка кибрит и да изгори времето“ може да е изглеждала неосъществима, но всъщност тя е постигната днес с тържествените чествания на 150-ата годишнина от рождението му:

„Завърших делото“, помисли остарял, „като момче такъв бе ми плана. Лунаците беснеят – нека, на напора им не съм се аз поддал, до съвършенството съм се допрял”. Но заглуши го призрактъ: „А в бъдеще какво?“⁵

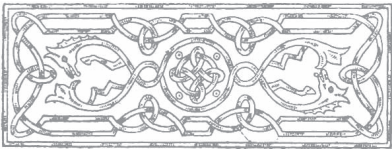
И също като призрака на Платон, призрактът на Уилям Бътлър Йейтс е все още около нас…

Преведе от английски ДАНИЕЛА ПЕТКОВА

Литература

Brown, Terence. A Life of W.B. Yeats, Oxford: Blackwell, 1999.
Gregory, Lady Augustus. Visions and Beliefs in the West of Ireland: With Two Essays and Notes by W.B. Yeats, Gerrards Cross: Colin Smythe, 1970.
Harper, George Mills and Hood, Walter K. A Critical Edition of Yeats’s ‘A Vision’ (1925), Macmillan, 1978.
Harper, Margaret Mill and Paul, Catherine E. Editors, “A Vision”: The Original 1925 Version, Scribner, Vol. XIII in Collected Works of W.B. Yeats, 2008.
Hawkes, Terence. Structuralism & Semiotics, London: Methuen, 1977.
Moore, Virginia. The Unicorn:Macmillan, 1954.
Saddlemeyer, Ann. Becoming George (Great Britain: Oxford University Press, 2002)
Vendler, Helen. Our Secret Discipline: Yeats and Lyric Form, Belknap Press of Harvard Univ. Press, 2007.
Vico, Giambattista. The New Science, translated by Tom Bergin and Max Fisch, USA: Cornell University Press, 1961.
Walker, Antoinette and Fitzgerald, Michael., Unstoppable Brilliance: Irish Geniuses and Asperger’s Syndrome, Dublin: Liberties Press, 2008.

^[1] У. Б. Йейтс, „Демон и Звяр”. В: „Кръвта и луната,” прев. от английски Владимир Трендафилов, Народна култура, 1990, с. 57.
^[2] Хоукс (Hawkes) за „граматиката Портм Роял“.
^[3] „Бгение над Финеган“, гл. 10, книга II, ii, 260-308, известно още като „Урок по математика“, голяма част от който може да се третира като пародия на „Видението“ на Йейтс.
^[4] За примери от личния му живот вж. „Видение“ (Б), 261.
^[5] Последна строфа от „А в бъдеще какво“, в която призрактът на Платон „пее“ рефрена, „Последни стихове“ (1936–1939).



Ирландската гузина на Петър Увалиев

Огнян Ковачев

В личния архив на Увалиев, съхранен от 2-жа Соня Рув, откриваме цялостни копия от дванадесет беседи, посветени на ирландски писатели и излъчени от Българската секция на радио Би Би Си. Най-много са тези за Джеймс Джойс и Самюъл Бекет – по четири. Преобладаващият брой е обясним с трайния интерес на автора към модернизма и авангарда на XX век, както и с емигрантската участ, посвоему сродяваща тримата. Джордж Б. Шоу е централен герой в други две, а Уилям Б. Йейтс и Шон О’Кейси – в по една беседа. Екземлярите са машинописни, с поправки и добавки на ръка. Липсват заглавия и дати на написване или излъчване, с изключение на „Мисълта на Самюъл Бекет“ от май-юни 1963 г. Другите заглавия в ирландската гузина са редакторско дело. Също така беседите съдържат податки, позволяващи точното им датiranje – най-често годишнина от рождението или смъртта, или актуално събитие, свързано с писателя. Тези дванадесет

Уилям Бътлър Йейтс – най-големият ирландски поет

Петър Увалиев

Стогодишнината от рождението на Уилям Бътлър Йейтс би трябвало да събуди особено ехо в България – странни прилики свързват битието на най-големия ирландски поет с жизнения път на българските поети от края на миналия век. Тези прилики се коренят в сходството между историческата съдба на Ирландия и България – тяхното духовно Възраждане съвпада с прилива на упадъчност в европейската поезия. Те се напрягат да посеят полския цвят на независимостта в дни, когато Боглер бере „Цветя на злото“. Те ламтят да се чуе народният им глас в години, когато Маларме възвестява, че мълчанието е върховното постижение на поета. Затова поети като Йейтс и Вазов наблягат връз етичната си загриженост, докато западните им събратя тръбят, че е настъпил частъ на „изкуство за изкуството“. Но за разлика от Вазов, чийто език носи отпечатъка на романтична реторика, Йейтс се отличава с невероятна образност, с рядка пищност на езика. Той величае господството на въображението и старателно изключва из творбите си всички „непресети образи“. Той отеква с друга поетична гъстота, непозната на прямия и в сравнение с него простоват Вазов. Но при все това Иван Вазов се извисява на пиедестала на истински народен поет. Неговият съвременник Йейтс остава само най-големият ирландски поет. И причината за това е разликата в духовния климат между Ирландия и България.

Копнежът за народностна независимост на Ирландия се бе разгорял твърде рано и твърде късно, за да може да оплоди художественото творчество: твърде рано, защото в Ирландия националното съзнание и средновековната привързаност към църквата бяха неделими, и твърде късно, защото народът бе загубил животворния символ – езика. В България Възраждането в деветнадесети век съвпада с общественото възмъжаване и с езиковото самоосъзнаване. В Ирландия народността остава отделена от езика – ирландецът Йейтс, който възпява встанията през 1916 г., е все пак един от най-големите майстори на английския език. Бърнард Шоу, Оскар Уайлд, Джеймс Джойс са светила на английската литература. Културните наслойки на историята изтласкват народностната идея извън действителността, в мъглявината на митове и символи, в света на легенди и предания, които таят душата на историята, но остават отвъд събитията на историята. Неволно народният поет остава само поет. Поезията на Йейтс, закърмена от тези легенди, наситени с потаен смисъл, обгорена от нравствено негодувание, звучи преди всичко с истинския тембър на своето време – писана на предела между два века, тя слива естетичните прицели на деветнадесети век с етичната загриженост на двадесети. А особената естетика на това преходно време се насочва към символизма – и този символизъм не е произволен стилъв обрат, той е жажда за възстановяване на цялостната човешка личност, раздробена през осемнадесети век. Обичайно е да се величае това време като праг на прогреса, като век на светлините, които озаряват общественото битие на хората. Но този век разсича човешката природа – разсъдъкът се откъсва от въображението, чувствителността се отделя от етиката. Елиът говори за „раздвоение на чувствителността“ – разсъдъчното мислене се противопоставя на образното изживяване. Йейтс zakлeймвя това „раздробяване на човека“ и полага усилия да го превързне. Неговите стихове искат да бъдат наситени със смисъл, без да робуват на разсъдъчните повели.

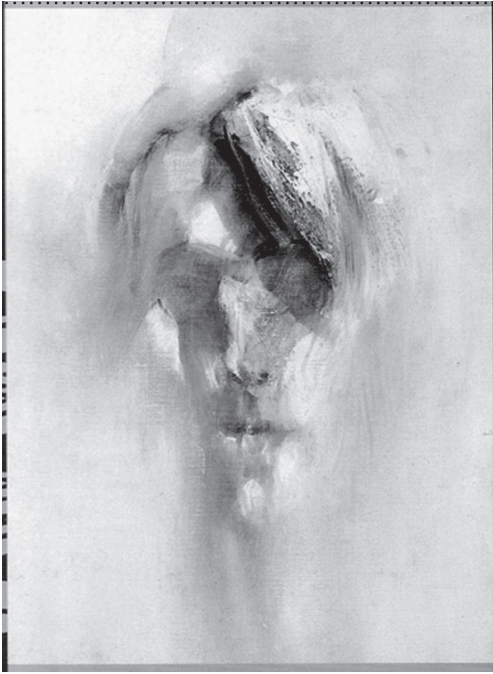
Поезията на Йейтс стига до откровенията на онези търсачи в дълбините на подсъзнанието, които няколко десетилетия след него ще се впуснат да изследват неподозираните подмоли на човешката душа. Йейтс е не само изразител на особените търсения на своето време, той е и предтеча на бъдни настроения. „Телата ни са по-близко до истинската пълнота“ – казва някъде Йейтс. Но от

радиопредавания са направени между 1955 и 1969 г., без тричастната беседа „Бърнард Шоу и България“ (1988). Формален повод за най-ранната запазена „ирландска“ и въобще литературна беседа на Увалиев е навършването на четиринадесет години от смъртта на Джойс през 1955 г. Но тя се оттласква от календарния повод, за да изтъкне далеч по-сериозно и тревожно основание: тогава „той е най-непознатият и най-непризнатият съвременен писател в България“. Емигрантът издига в ефира глас „не в защита на Джойс, а в защита на българската култура“, за да „се раздере най-сетне това тежко було от ждановски фанатизъм и доморасла неграмотност, което все още обвива автора на „Одисей“. Но и другите автори от тази петорка – донякъде, без Шоу – не се радват на по-голяма читателска и критическа любов у нас в онези години. Затова, редом с портретите им – творчески, биографични, психологически и т. н., Увалиев очертава контексти на възприемане, съпоставя ги с други чуждестранни автори, прави смели аналогии с български писатели и литературни ситуации, каквито

това не бива погрешно да се отсъди, че той се закрепостява към някакъв старомоден материалист – напротив. За него символът е път към върховна духовност. Този поет на националното възраждане на Ирландия е поет на духовното прераждане на Ирландия – той не описва направо действителността, а я превръща във величави митични образи. Ирландия не е страна с географски отлики – тя е въплътена в митичната фигура на Катлин ни Хулихан¹ така, както за Пенчо Славейков Балканът „загърнат в плащ мъглив“ е най-яркият символ на историческата устойчивост на българското племе. Може би точно този двояк символизъм одарява Йейтс с такава самобитност – езикът му е изпъстрен с образи, чийто смисъл е не по-малко скрит от тези на стиховете на Новалис или Хьолдерлин. Митът, предаден с този образен език, разкрива ключа на словесните загадки – митът обяснява символа. Това е може би все още ново за българския слушател – въпреки огромния шум, който се вдигна навремето около символизма, който господства в българския авангард преди половин век, истинската символична поезия остана някак чужда на българската действителност. Наистина езикът се разчули, образите се освободиха от изото на логичната последователност, словата избягаха от затворническите кули на речниците. Този освободен език бе все още в услуга на логично замислени теми: Теодор Траянов възпява Спартак, Людмил Стоянов припомня Дафнис и Хлое. Но дори и те, без да си дават сметка, бязат от конкретното и стигат до митичните образи. Това, което за тях е случайност, неосъзната и неизползвана, за Йейтс е ръководно начало. Затова националистичната му поезия е лишена от пропагандната плевеа, която покрива всички творби, описващи направо родолюбиви пориви – символът издига словото над патриотарската реч, митът извисява замисъла над наставническата напtrapчивост. Но митичното е немислимо без мистичното. И затова може би символизмът не пусна корени в българската книжнина – мистиката е чужда на практичния мироглед на българина. Дори най-изтънчени чувствителности предпочитат осезаемото и конкретното. Дори Димчо Дебелянов, който е автор на изключителната „Легенда за разблудната царкиня“, чете с по-голямо увлечение Верлен и Самен от Маларме. Само старозагорските поети Иван Мичев и Иван Хаджихристов естествено стигнаха, в тишината на провинциалното битие, до тази сплав между символ и мистика. А тя е в основата на творчеството на Йейтс. Той създава своя мистична „теория“ – и този път словото „теория“ се връща към първичния си старогръцки смисъл, който значи „възбъбение“. Може би малцина са склонни да следват днес езотеричните, теософските криволичения на Йейтс. Стиховете му черпят своята внушителност не толкова от истинността на идеите, връз които се крепят, колкото от самостоятелната сила на преживелицата – това, което поетът нарича „вълненията на душата, изправена пред омаята на някои идеи“. Колкото и неприемливи да са някои кабалистични убежки на Йейтс, основната насока на неговата мисъл е може би по-значама днес, отколкото преди половин век, защото днес, повече от всякога, човечеството е разделено на роби на механиката, които са чужди на поривите на духа, и пленници на духовността, които се чувстват изгнаници в сегашната машинна цивилизация. Йейтс ни учи как да сплетем отново разнищеното кълбо на човешката природа. И с това той се родее с някогашните манихейски повели – възделението, което не е било чуждо на богомилите, да хвърли мост между духовен унес и мирски пориви. „Поетът е нов Адам – пише Йейтс, – но той броди в нов Рай, където призванието му е да прозре и опише подбудите и заблудите на хората. Той трябва да се вгледа във всички възможни прояви на човечеството.

¹ Катлин ни Хулихан – митичен образ, символ на независима Ирландия в ирландската национална митология. Заедно с Огаста Грегъри, през 1902 г. Йейтс създава едноименната пиеса. – Бел. ред.

читателят ще срещне в беседата за Йейтс, дискутира други критически или теоретични позиции, чете откъси от произведения в свой, обикновено първи превод на български. Така четвъртата беседа за Джойс от 1966 г. включва превод на епизода от „Одисей“, където Леополд Блум обядва в кръчмата на Дейви Бърн със сандвич с горгонзола и чаша бургундско. Епизод, превърнал скромния пѳб днес в задължителна спирка от туристическите обиколки из Дъблин по дирите на неговия съвременен Одисей. За съжаление, самият превод вероятно е бил отделен от текста на беседата и досега не е открит. Но с цялостната си литературна дейност Увалиев превръща – без преувеличение – своя глас зад микрофона в литературна и културна институция. Тук първата публикация на беседата за Йейтс сплита във възел три юбилея: стогодишнината му, дала повод за написването ѝ, 150-годишнината на писателя и стогодишнината на Увалиев, които отбелязваме тази година. Тя е част от сборника „Думи по вятѳра“, съдържащ неговѳ беседи за литература, кино, театър, музика, философия, изобразителни изкуства и др., чийто първи том скоро ще излезе от печат.



Само така той ще може да го разбере – само когато поетът сам съзнателно преживява всички премеждия и премине през всички изпитания – от най-ниските, до онези, които са така възвишени,

че могат да бъдат изразени само със символи и митове. Само тогава той ще стигне до върховната мъдрост.” Този благороден порив сродява Йейтс най-вече с Гьоте – друг поет, който черпи въдъхновение от раздвоението на човешката природа. Като Гьоте, Йейтс не е безчувствен към предхристиянските митове и херметичните традиции, като него той съчетава мисловно възбъбение с обществена деятелност. И неслучайно „Автобиографията“ на Йейтс напомня неведнѳж изповедите на Гьоте в *Dichtung und Wahrheit*². Но за разлика от Гьоте, който се извисява като несломима кула в средицето на живота, Йейтс остава някак на ръба на действителността. Той е по-близко до самотника мечтател Уилям Блейк, отколкото до ваймарския мъдрец, обсипан с почести. Като Блейк, Йейтс иска от въображението да преизвае глината на действителността. Но той съзнава, че бляът му едѳа ли ще се осъществи и затова, като Кийтс, той жадуѳа поне да изпили острите ръбове на живота, да намали необходимата му уродливост. Поезията му, родена извън живота, стаѳа учителка за живот.

И в това учение той коренно се различаѳа от другия голям поет мислител на англосаксонската съвременност – Томас Стѳърнс Елиът. Като него той вярѳа в надмощието на духа в европейската традиция: „Европа е чедо на Данте и на потайните магове, а не на Нютон“ – казѳа той. Но докато Елиът вярѳа, че един ден плътта ще се превѳрне в чист дух, Йейтс сякаш споделя копнежа на Микеланджело за „мирско съвършенство на човечеството“, за съгласуване и съчетание на плът и дух. Така дълбоко е убеден Йейтс в необходимостта от тази спойка, че той обагрѳа с мирска чувственост дори загробието – човешка кръѳв бие в жилите на неговите ангели.

Това е особеният хуманизъм на Йейтс, който му отрежда челно място в световната култура. Няма понятие, което да е така опорочено днес, като хуманизма. Така се назоваѳат сега даже усилията да се осакати човекът, да се отрече духовната му дълбина, да се сведе битието му до първобитна сетивност. Така се назоваѳат и домогванията да се превѳрне човекът в безгласна бурма в държавните машини. Затова Уилям Бътлѳр Йейтс – родолѳбец и мистик, – вестѳи не само ѳвъзраждането на родината си. Днес неговото слово ечи като призив за ѳвъзраждане на хуманизма – за ѳвъзкресение на представата за човека, която не отрича духа, защото признаѳа материята. Днес човечеството, най-напредничавото човечество, величае духа, защото познаѳа материята.

[1965 г.]

² I. W. Goethe. *Dichtung und Wahrheit*, 1811-33 – Й. В. Гьоте. *Поезия и истина*. – Бел. ред.

Йоана Стоянова	
получател	
 <i>изплъзва се и от мен сякаш си има друг дом, а си няма</i>	
 <i>и от него се изплъзва набръчква се между сивите юргани лятото</i>	
 <i>крие в речни коси восьчни дубликати на спящи жени</i>	
 <i>в корабокруширали лодки оставя полунаписани писма и се преструва</i>	<i>Уилям Бътлър Йейтс</i>
 <i>че не чака получател</i>	
трябва да се гледа	
 <i>някъде там, някъде там ни има на миши пробег разстояние или в прозявката след махмурлук от предозиране с квантови таблетки „позволявам си“ изтънелите клепачи поради изтекъл срок на годност аленеят някъде захвърлени ненужни бяха защото трябва да се гледа трябва да се гледа</i>	<i>По залез слънце ги видях озарени да идат насреща от своето бюро и тезгях сред сиви старинни къщи. Отминавах с кимване леко, с учтиви безсмислени думи, или спирах за кратко човека с учтиви безсмислени думи, и обмислях в същия миг анекдот и шегичка груба – да се покажа като умник пред някой приятел в клуба, убеден, че от всички страни палячовицината ни обгражда; всичко, всичко се промени: красота страховита се ражда.</i>
 <i>***** копах дупки до неизползваеми шахти змия която беше направена от дъговидния белтък на луната от тази нощ прокара тяло през потока и струпаната пръст аз се опитвах да преглъщам а в гърлото ми – горещ западен вятър</i>	<i>На тази минаха ѝ дните в необразована борба, а нощем почваха кавгите, дорде гласът ѝ загрубя. Но тоя глас през младостта колко ли дивен е политал, щом с хрътките препусне тя! А този беше пък учител, на крилатия кон ездач. Този, тъкмо взел да изгрява, му бе приятел и помагач. Може би го очакваше слава – тъй чувствителен и замечтан, с извисена и ясна мисъл. А този – надут грубиян и пияница бях го писал. Големи злини нанесе на човек, много скъп за мен, но го включавам в своята песен – и той е преобразен, и той отстъпи встрани от фарса, който досажда, изцяло се промени; красота страховита се ражда.</i>
 <i>и при вдишване дробовете решиха</i>	
 <i>да напуснат преждевременно</i>	
 <i>приютилия ги кош</i>	
 <i>и изплъзяха</i>	
 <i>във танцов</i>	
 <i>виещ се</i>	
 <i>вързоп</i>	
зъбери	
 <i>белите зъбери разположени под небцето на нощни покриви, междукъщия и илюзии за временна прикритост</i>	
 <i>колекционират скришом отпечатъци убождания от доверието на стаени пешеходци без чадъри</i>	
 <i>а снишеният хоризонт с жилави зеници прилапва послевкуса на бездомни стъпала от бръчките на тротоара</i>	
 <i>и всичко някак се споява донамества с хипнотично ръкостискане между хоризонта и върхарите в човешки ръст</i>	
Преведе от английски АНГЕЛ ИГОВ	



Саможертва тъй упорита
често прави на камък сърцето.
О, няма ли вече насита?
Наш дял е – и на небето –
да мълвим имена в полумрак
както майка над своята розеба,
щом нозе, уморени от бяг,
сънят най-сетне спохожда.
Нощ ли сега се спуска?
Не е нощта, а смъртта –
но дали не беше напусто,
ако при все враждебността,
Лондон клетвата не загърби?
Стига да знаем само,
че мечтаха и че са мъртви.
Може би любов преголяма
ги бе заслепила докрай?
Имената им да пророня ли –
Макдона и Макбрайд,
и Пиърс, и Конъли:
днес и за в бъднини,
зелено дорде ни обгражда,
всеки, всеки се промени –
красота страховита се ражда.

РЕДАКЦИОНЕН СЪВЕТ: Юлия Кръстева (Париж), Богдан Богданов (София), Кристиян Редер (Виена), Боян Биолчев (София), Ханс Улрих Рек (Кьолн), Никола Георгиев (София)

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ: Амелия Личева (гл. ред.)
Егвин Сугарев, Георги Господинов, Пламен Дойнов, Йордан Ефтимов,
Ани Бурова, Бойко Пенчев, Камелия Спасова, Мария Калинова,
Силвия Чолева, Малина Томова
Издава Фондация „Литературен вестник“
Печат: „Нюзпринт“
ISSN 1310 - 9561

Адрес: СОФИЯ 1000 ул. „Цар Шишман” 7
Банкова сметка: BG56BPBI79401049389602, BIC - BPBIBGSF
Юробанк И Еф Джу България
Хонорари - всеки последен вторник от месеца, 18.00 - 19.30 ч
е-mail: litvestnik@yahoo.com <http://litvestnik.wordpress.com>; www.bsph.org/litvestnik
ВОДЕЩИ БРОЯ Джонатан Маккрийди, Божана Филипова, Камелия Спасова и Мария Калинова