

Веселин Карастойчев

ДУМИ В ПОЛЕТ

КИТАЙСКАТА МОДЕРНА ПОЕЗИЯ
ПРЕЗ 80-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ В.
И НЕЙНИТЕ ВЪТРЕШНИ ГРАНИЦИ



София, 2019

За корицата е използвана картина на Джан Джъ-и „Танц във въздуха“
На авантитулната страница – стилизиран йероглиф за *дума/реч*, автор Мартин Петров

© Издателство „Изток-Запад“, 2019

Всички права запазени. Нито една част от тази книга не може да бъде размножавана или предавана по какъвто и да било начин без изричното съгласие на „Изток-Запад“.

© Веселин Карастойчев, автор, 2019

© Деница Трифонова, оформление на корицата, 2019

ISBN 978-619-01-0520-6

Веселин Карастойчев

ДУМИ В ПОЛЕТ

КИТАЙСКАТА МОДЕРНА ПОЕЗИЯ
ПРЕЗ 80-ТЕ ГОДИНИ НА ХХ в.
И НЕЙНИТЕ ВЪТРЕШНИ ГРАНИЦИ



С какво краткотрайните години от осмото десетилетие на XX в. се открояват на фона на близо петхилядигодишна човешка история? Кое ни кара да пишем за тях и дори да ги възвеличаваме?

Категорично заявявам, че това е именно поезията...

Ян Ли

СЪДЪРЖАНИЕ

ПРЕДГОВОР (<i>Бора Беливанова</i>)	9
УВОД.....	13
ГЛАВА 1.	
КРАЯТ НА ТРАДИЦИОННАТА ПОЕЗИЯ И НОВИТЕ ХОРИЗОНТИ В НАЧАЛОТО НА ХХ В.	21
1.1. Някои особености на китайския поетически архетип	21
1.2. Неосъщественият докрай експеримент: китайската поезия през първите десетилетия на ХХ в.....	30
1.3. Преходът от „близко“ към „далечно“ сравнение	37
ГЛАВА 2.	
БЕЗПРЕКОСЛОВНАТА ПАРАДИГМА НА МАОИСТКАТА ЕСТЕТИКА.....	43
2.1. Новият канон.....	43
2.2. Тъмната страна на маоистката парадигма	46
2.2.1. Уан Шъ-уей – първата жертва	46
2.2.2. „Случаят“ Ху Фън	48
2.3. Новите народни песни	50
ГЛАВА 3.	
ПОДСТЪПИТЕ КЪМ НОВАТА ПОЕЗИЯ	53
3.1. Последното сбогом на едно поколение	53
3.2. Книгите с жълти и сиви корици или тайното четене през 60-те и 70-те години	56
3.3. „Поетическо общество Х“ и „Воини на слънцето“	60
3.4. Шъ Джъ и Хуан Сян – легендарните ъндърграунд поети на „Културната революция“	68
3.4.1. Шъ Джъ и синдромът на двуликия Янус	68
3.4.2. Хуан Сян – модерният преди модерността.....	75
3.5. Духовният оазис Байяндиен.....	79

ГЛАВА 4.

НАЧАЛНА ХРОНИКА И ЛЕГИТИМАЦИЯ НА МОДЕРНИЯ ДИСКУРС 81

- 4.1. Мнимото начало – „Стиховете от Тиенанмън“81
- 4.2. Залезът на всевластващото слънце.....82
- 4.3. Същинската модерност: литературното списание „Днес“89
 - 4.3.1. Създаване и разпространение 89
 - 4.3.2. Дейността извън списанието 94
 - 4.3.3. Краят на „Днес“ 96
 - 4.3.4. Пробивът: дебют на стиховете от „Днес“
в официалните издания 97

ГЛАВА 5.

ПОД ЗНАКА НА ЗАБУЛЕНАТА ЛУНА 99

- 5.1. Изгревът на луната.....99
- 5.2. Поколенията на бащите и поколенията на децата102
- 5.3. Вътрешните борби на поетите105
- 5.4. Бей Дао – все по-северният остров110
- 5.6. Внезапният Йен Ли133

ГЛАВА 6.

СИЛАТА НА ДЕЗИНТЕГРАЦИЯТА: ДИНАМИКА И ВЪТРЕШНИ ГРАНИЦИ В МОДЕРНАТА ПОЕЗИЯ 143

- 6.1. Модерният модернизъм143
- 6.2. Огласяване на разрива: to pass Бей Дао146
- 6.3. *Третото поколение* и другите му имена151
 - 6.3.1. Трансформация от политическия
в поетическия лексикон 152
 - 6.3.2. Трето ли е *Третото поколение*? 157
- 6.4. Технология на авангардизма.....159
 - 6.4.1. Канали за разпространение.....159
 - 6.4.1.1. Поезия в действие – рецитациите159
 - 6.4.1.2. Писмата като алтернативни публикации160
 - 6.4.1.3. Медията на Третото поколение:
неофициалните издания165
 - 6.4.2. Как се прави независимо издание171
 - 6.4.2.1. Летописен ескиз.....171
 - 6.4.2.2. Между кориците на изданието176
- 6.5. „Голямото изложение“ и „грандиозният обзор“190

ГЛАВА 7.

**ПОЕЗИЯ И МЕТАПОЕТИЧЕСКИ РАКУРСИ
НА ТРЕТОТО ПОКОЛЕНИЕ 193**

- 7.1. Откъде започва и къде приключва поезията194
- 7.2. Таблиците на Ихаб Хасан и Магхиел ван Кревел.....195
- 7.3. Двете пагоди в китайската модерна поезия197
- 7.4. Постулатите на фейфей и философията на езика.....204
- 7.5. Влияние или конвергенция: „грубиянската поезия“
и американското бийт поколение211

ЗАКЛЮЧИТЕЛНИ ДУМИ..... 223
ПРИЛОЖЕНИЯ

- Приложение 1. „Виждам война (Хуан Сян)226
- Приложение 2. „Слънчогледът сред слънчев блясък“ (Ман Къ).....228
- Приложение 3. „Към читателите“, сп. „Днес“, бр. 1 (декември 1978 г.)229
- Приложение 4. „Обичай ме море“ (Гу Чън)230
- Приложение 5. „Здравей, планина на цветята“ (Бей Дао)232
- Приложение 6. „Музикална фантазия за живота“ (Гу Чън)233
- Приложение 7. „Аз съм капризно дете“ (Гу Чън)235
- Приложение 8. „Само силата на дърветата да плават“ (Гу Чън)238
- Приложение 9. „Не ставай за да видиш че навън се смрачава“ (Йен Ли).....239
- Приложение 10. „Върни ми“ (Йен Ли).....241
- Приложение 11. „Корени“ (Йен Ли).....242
- Приложение 12. „Нарушена уговорка“ (Йен Ли).....243
- Приложение 13. „Ям музика“ (Йен Ли).....244
- Приложение 14. „Галактически площад №3“ (Йен Ли)245
- Приложение 15. Писмо на Ху Дун до Уан Ся, 6 юни 1983 г.....246
- Приложение 16. Манифест на Третото поколение (Гуо Шаоцай).....247
- Приложение 17. Ян Ли за поезията.....248
- Приложение 18. Манифест на грубиянската поезия (Фейфей)257
- Приложение 19. Манифест на студентската поезия (Шан Джунмин)258
- Приложение 20. Корица на първия брой на „Днес“ (The Moment)260
- Приложение 21. Корица на „Федерация на модернистите“
(Modernists Federation)261
- Приложение 22. Корица на първия брой на „Фейфей“262

ХРОНОЛОГИЧЕН СПИСЪК 263
БИБЛИОГРАФИЯ 269
ИМЕНЕН ПОКАЗАЛЕЦ..... 277

ПРЕДГОВОР

Читателят, който прояви внимание към тази книга, получава един теоретико-исторически труд, посветен на слабо известни у нас (а и – май няма да сбъркаме – по света) литературни факти и произтичащите от тях литературоведски и други проблеми. Така въпросният читател, сериозно и съсредоточено настроен, както и следва да подхожда към подобен род изследвания оня, който, професионално или не, проявява интерес или дори любопитство към тематиката и конкретиката, пристъпва към четене. Донякъде, може би, разколебава строгата му съсредоточеност заглавието „Думи в полет...“, призоваващо по-скоро към освобождаване на въображението и снемане на канони и задължаващи правила.

Навлизането в текста обаче категорично нарушава, а след това и разрушава готовността на читателя да пристъпи в непознати за него теоретично-поетични дебри (още повече – китайски). Защото четенето става все по-увличащо, все по-слабо обвързано с „наукообразие“, авторът се обръща към читателя на нормален, точен, изразителен, тук-там с леко чувство за хумор български език и съответно стил на този език. Така че следващата доза „четиво“ (все пак да не прекаляваме: книгата няма да бъде изчетена на един дъх) вече се очаква с нетърпение и предчувствие за удоволствие.

Казаното по-горе няма за цел да понижи или срине достойнствата на предлагания труд, напротив – целта е да се подчертае едно от тях, което излиза първо сред впечатленията.

Познавателната стойност на съдържанието е несъмнена: вниманието се насочва към „китайската модерна поезия“. В този израз всяко едно от трите използвани понятия предизвиква или дори изисква допълнителна информация. Но нека го приемем като едно смислово цяло, както то ни се предлага във вид на обща характеристика на съдържанието. Засяга се поредният момент, когато китайската поезия осъществява своето тематично, съдържателно и формално освобождаване и предлага непознати досега теми, похвати, емоционални сфери. Освобождаването има минимум две страни: в многовековен исторически аспект и в рамките на забързаното, задъхано съвремие, когато за половин век Китай извървя (а може би прелетя през) толкова много етапи в своето развитие, че на историците тепърва предстои да ги анализират, конкретизират, сис-

тематизират, за да очертаят този половин век. А той, както всичко останало, е подчинен на забързаното време...

Един основен акцент, около който се върти горе-долу всичко останало, случващо се тогава, е „културната революция“ в Китай. Тази многочастна и многоаспектна китайска трагедия неизбежно оставя отпечатък и върху поезията на Китай. Тя, трагедията, може да бъде отбелязана с години „от... до...“, но тази формалност няма да бъде в състояние да изличи огромната „интерференция“, която оставя подире си този период. За запознатите с историята на нов Китай тази сянка видимо витае над главите и съдбите на всички представители на новата китайска поезия. Възможно е в конкретния текст да няма и помен от имена или понятия на „културната революция“, но тя присъства, тежи, оставя своя мрачен колорит. За да се усети това, нужно е потапяне в конкретния текст. И авторът предоставя на читателя богати възможности в тази насока. Сигурно е важно да споменем, че голяма част от поетичните произведения, фрагменти, манифести или цитати се публикуват на български език за пръв път – в този труд.

Още една особеност в работата на автора привлича вниманието, а и сигурно предизвиква благородна завист у онези, които си дават сметка за характера на тази работа. Това е контактът с китайски автори. Той не е лесен, дори ако тези автори не са в страната си, а някъде в чужбина. Тук идват на помощ новите технологии (както става ясно например от статията на автора „Китайските литературно сайтове като хроники на авангардизма“). В резултат на такива контакти в България (през юни 2011 г.) идва лично Хъ Сяоджу, един от известните модерни поети, говори пред колеги и студенти. Така се активизира възможността за обмен на материали или, най-малкото, възможността за взаимно лично опознаване – всичко това е ново и изключително важно. Благодарение на това става възможно българският автор да работи с повече и по-нови поетични материали и съответно да превежда на български език и да предлага на читателите образци от творчеството, което е основа на неговия труд.

Дано като споменавам, че предлаганият текст е увлекателно четиво, у читателите не възникне представата за леко, незадължаващо четене, още по-малко – четене по диагонал. Това няма да бъде вярно. Защото лекотата е привидна. Чрез нея авторът например постига нещо като революция на новаторството в сферата на терминологията, пренасяйки на българска почва понятия като „забулена луна“ („поезия на забулената луна“), „грубиянска поезия“ и много други, които, идвайки на празно място, го заемат стабилно, удобно и (така ми се струва) категорично.

И доколкото времето на разглежданите процеси позволява това, нека обърнем внимание на още една особеност в текстовете на този автор: свободния преход от източни към западни термини, похвати, стилистика и елементи на високата поетика. Това, разбира се, дава представа за широката ерудираност на автора, но – още по-съществено – дава представа как да се търсят и да се

намират моменти, които позволяват откриване на типологически или друг вид сходства между тези огромни периоди и пространства. Което пък от своя страна предизвиква, най-вече сред специалистите, разнообразни спорове, при които те най-често неотстъпчиво, дори непоклатимо, остават на своите позиции, особено когато бранят „западното“...

Само няколко докосвания до това внушително цяло, каквото представлява книгата „Думи в полет...“ – това е казаното дотук. То може да предизвика читателски отклик от „Аха, хванах ли те!“ до „Я, не бях помислял за това!“... Мисля, дори съм убедена, че вторият вид реакции ще преобладават и книгата ще изпълнява предназначението си.

А за автора – за него това е един от високите върхове, каквито е популярно да се преодоляват днес. Поредният, зад него вече се издигат следващите. Искрено пожелавам на В. Карастойчев да продължи без колебания своята линия на преодоляване и да не забравя, че читателите вече го помнят и очакват.

Бора Беливанова

София, август 2019 г.

УВОД

В настоящата книга се проследяват, изследват и анализират събития и процеси в китайската поезия, които през 80-те водят от една застинала, извън-литературно зададена парадигма към формирането на самоизграждащо и самоопровергаващо се, наситено и богато на тенденции и нюанси поетическо и метапоетическо пространство, наречено *модерен поетически дискурс*.

Три са главните причини за избор на това понятие:

1. Така се избягват нескончаемите уговорки относно определенията и обхвата на модернизма, постмодернизма и авангардизма, с които започват, а често и приключват литературоведските изследвания; преодолява се тенденцията към полагането на евро-американските течения за нормативни и оттук оценяването на останалите литератури по оста на доближаване или отклоняване от нормата, което неизбежно води до съответна репресивност, схематичност и – поради външния поглед – до игнориране на важни аспекти в наблюдавания обект.
2. То ни позволява да интерпретираме модернизма и постмодернизма в една взаимна перспектива на кохерентност, която може би страда от ясното разграничение между класическите рамки на двете свръхнаправления, но ни се струва по-адекватна спрямо ситуацията на 80-те в Китай, където, както ще проследим, модернизмът и постмодернизмът не навлизат нито съевременно, нито следвайки естествената си поредност, нито в цялата си палитра, а това води и до съответните смесвания в тяхната рецепция.
3. По този начин една част от китайската поезия на 80-те години се описва като оригинална част от световната модерна литература, загърбила миметично-класицистичния модел на писане. А в средата на една нейсрархизирана глобална модерност стават по-зрими очертанията на специфично китайски особености и се благоприятства процедурата по въвеждане и използване на китайски понятия в интерпретативния инструментариум.

Поетическата осма декада на ХХ в. в Китайската народна република е период, който според мащаба на хилядолетната китайска традиция представлява съвсем кратък хронологически отрязък.

Но, първо, през ХХ в. се установява динамика, коренно различна от плавното, понякога почти недоловимо разгръщане на събитията в китайската изясна словесност през предишните епохи. Тази нова динамика е в състояние да придаде епохално значение дори само на случилото се в един-единствен ден – такъв случаят с 4 май 1919 г., връхната точка на „Движението за нова литература“ (新文学运动), което поставя началото на съвременния китайски език и неговите художествени измерения.

И второ, 80-те години със своята разноликост, концептуална дълбочина и внушителността на поетологическите и поетическите си прозрения продължават да съществуват. През това десетилетие се случват събития, появяват се поетически и метапоетически текстове. И макар без своеременно полагащата им се публичност, изкованите през тези години крайъгълни понятия и в наши дни продължават да задават тенденции, да пораждаят напрежения и да провокират реакции. Очевидно е, че именно през 80-те години на изминалия век се изговарят и завихрят основните поетически концепции на новия поетически дискурс, които с развойните си линии доминират и в днешната поетическа ситуация в Китай. Голям дял от предизвикателството пред изследването на този период се крие именно в съчетаването на историческата дистанция с непрекъснатата наличност на 80-те, което на практика заставя изследвателя понякога да подхожда феноменологично към своя обект, въпреки и извън библиографския архив на интерпретативните материали. Именно поради дискурсивната важност на осмото десетилетие в изследването се прави разграничение между чисто календарните десет години, изписвани с цифри, и поетическото явление в тези хронологични скоби, което носи в себе си и експеримента отпреди 1949 г., и неформалните белези на 60-те и 70-те. Затова посочването на поетическата осма декада оттук нататък ще бъде с букви – като *Осемдесетте*.

Съвсем не на последно място, през тези десет години на литературната сцена стъпват знаменити поети с признание в Китай и далеч извън границите му – като Бей Дао (北岛, 1949), Гу Чън (顾城, 1956–1993), Ян Лиен (杨炼, 1955), Хан Дун (韩东, 1961), Ю Дзиен (于坚, 1954), Си Чуан (西川, 1963) и мнозина други, които не са преставали да пишат.

Тази книга се занимава именно със съвкупността от горепосочената поезия, автори и поетики, нейните тълкуватели, апологети, критици и читатели. Анализират се взаимоотношенията между двата съществуващи съвместно поетически дискурса – *официалния*, наричан още *маоистки* (毛话语), и *модерния*. Допълнителна сложност на тези взаимоотношения прибавя фактът, че динамиката на процесите не отминава и *официалния дискурс*, който е зависим от новата „Политика на отворени врати“ (改革开放政策) и реализира съответна степен на „отвореност“. Това включва и легитимация на модерната линия в поезията,

изразяваща се в селективно публикуване на нова поезия, като се преакцентира върху политическата ѝ обвързаност или ѝ се вмениява такава, която да бъде в хармония с новия политически курс. Тази тактика затруднява обособяването на прекаралия дълго време в зоната на забраненото, опасното, полуразрешеното и въобще ъндърграунд (地下) пространството *модерен дискурс* и поставя определени клопки, които са преодолені едва от авторите на следващата вълна. В тяхното творчество противопоставянето с официалната поетика е снето окончателно за сметка на отхвърлянето на собствените им предшественици, в сравнение с които те разгръщат много по-осъзнати и разнородни метапоетически визии, осъществени с различен успех в манифестни (програмни) и чисто художествени текстове. Често с цената на това да удължават престоя си в маргиналното (边缘) и дори субкултурното (次文化) пространство.

Всяко подобно изследване неизменно се изправя пред проблема за изворовия материал. Той създава затруднения в два привидно взаимно отричащи се аспекта: материалите все още са оскъдни (напр. няма достатъчно представителни издания за поетическата продукция през разглеждания период, трудни за откриване са неофициалните издания, най-важния информационен канал за *модерния дискурс* и т.н.) и същевременно напоследък има сериозно увеличаване на сведенията, но за сметка на тяхната достоверност, реална стойност и качество¹. Макар по всяка вероятност най-голямата база за китайската поезия на *Осемдесетте години* все още да се намира извън границите на Китай – в Лайденския университет, – интересът в Китай през последните години значително подобри както количествените, така и качествените параметри на изворовия материал, вследствие на което се изяснява, че началото на *модерния дискурс* следва да се търси още през 60-те години.

През последните години информационните ресурси в Китай забележимо се обогатяват. Необходимо е обработване и анализиране на новите сведения, които променят темпоралните граници на изследователския обект, предлагат нов интерпретаторски ъгъл към текстовете на отделни поети, осветяват родства (а не непременно влияния) между модерната западна и китайска лирическа активност.

Доколкото новите китайски източници се занимават с по-сегментирани полета от нашата тема, те са посочени в съответните части на изследването. Тук ще споменем само основните антологии, изграждащи корпуса на модерната поезия, с уговорката, че съществуват и „гравитиращи“ текстове извън антологичните книги, които не им отстъпват нито по литературни достойнства, нито по въздействие върху поетическата сцена. Антологичните сборници са следните:

1. „В бронзовото огледало на зората“ (在黎明的铜镜中, 1993 г., ред. Сие Миен 谢冕 и Тан Сяоду 唐晓渡, 305 стр.) – най-обемното засега издание на т.нар. *поезия на забулената луна*;

¹ Това е отбелязано и от такъв крупен изследовател като Луо Джън-я (Luo 2005: 1),

2. „Лексикон с образци на новаторската китайска поезия“ (中国探索诗鉴赏辞典, 1989 г., ред. Чън Чао 陈超, 664 стр.);
3. „Антология на новата китайска експериментална поезия“ (中国当代诗歌实验诗选, 1987 г., ред. Тан Сяоду и Уан Дзясин 王家新, 224 стр.);
4. „Грандиозен обзор на китайските модернистични поетически групировки през 1986–1988 г.“ (中国现代主义诗群大观 1986–1988, 1989 г., ред. Сю Дзин-я 徐敬亚, 558 стр.);
5. „30 години нова авангардна поезия“ (当代先锋诗30年, 2012 г., ред. Тан Сяоду, Джан Цинхуа 张清华, 714 стр.);
6. „Спускането на месечината: антология на поетите от Третото поколение и след него“ (明月降临: 第三代人及第三代人后诗选, 2014 г., 568 стр.).

Значимите изследвания извън Китай са свързани с няколко имена.

Тайванската изследователка Мишел Йе е автор на обзорната за съвременния поетически дискурс „Modern Chinese poetry: Theory and Practice since 1917“ (Michelle Yeh 1991), но поради обхватния ракурс на изложението и твърде скъсената темпорална дистанция проблематиката на 80-те е засегната фрагментарно.

Изследователският фокус на холандския синолог Магхиел ван Кревел е насочен много по-категорично към най-новата поезия, включително тази през и след осмото десетилетие на ХХ в. Проф. ван Кревел е автор на два основополагащи труда, свързани с разглеждания период: „Language Shattered: Contemporary Chinese Poetry and Duoduo“ (van Crevel 1996) и „Chinese poetry in Times of Mind, Mayhem and Money“ (2008), неговия *opus magnum*. Ван Кревел има и изключителна заслуга за събирането на материали от 80-те до наши дни: поезия, изследвания, кореспонденция, биографични сведения, които подбира и съхранява във вече споменатата база данни за новата китайска поезия в Лайденския университет. Като композиционен принцип в „Chinese poetry in Times of Mind, Mayhem and Money“ холандският китаист полага съчетанието текст (поезията, написана и произнасяна) → контекст (социалната, политическа и културна среда) → метатекст (поетическият дискурс), като акцентира върху триединството на тези компоненти, не на стриктното следване на така посочения ред (van Crevel 2008: 13).

Привързаността на ван Кревел към *затвореното четене* обаче понякога води до нарушаване на баланса в единството на посочената триада, по-специално на *контекста*, и макар сами по себе си студиите за отделните поети да представляват блестящи анализационни текстове, някои проекции остават извън интерпретационния ракурс. Например контекстът на класиката е въведен в Глава 1 едва в рамките на две страници, а неговата наличност, дори когато

съзнателно е negliжирана от самите поети, е значима за функционирането на модерната поетичност. Същото може да се твърди и за редица биографични и фактологически подробности, чието отчитане е необходимо не в духа на позитивистката критика, а доколкото преливането между битие и поезия, разговорна реч и стихотворно слово е насъщен принцип за мнозина поети и течения около и след средата на *Осемдесетте*.

В плана на фактологическите сведения неоченима е стойността на дисертационния труд на Майкъл Дей върху авангардните течения в Съчуан в периода 1982–1992 г (Day 2005). По време на седемгодишния си престой в Китай Дей навлиза дълбоко в ъндърграунд пространството, събира множество материали и завързва запознанства с ключови фигури като Джоу Луън-йоу (周伦佑), Ли Я-уей (李亚伟), Ляо И-у (廖一武), благодарение на което в работата си той ползва огромно количество материали: неофициални издания, самиздат стихосбирки, ръкописни текстове, индивидуални колекции, лична кореспонденция, аудиозаписи.

Защитеният в Тюбингския университет хабилитационен труд на Джан Дзао (张枣, 1962–2010) „В търсене на поетическа модерност. Новата китайска поезия след 1919 г.“ (Zhang Zao 2004) съчетава поне три преимущества: първо, самият автор е изтъкнат пост-участник в събитията от втората половина на 80-те; второ, анализационният му хоризонт отчита най-дълбинното от китайската класическа и съвременна поетическа традиция и трето, Джан Дзао е добре запознат с проблематиката на евро-американския модернизъм и постмодернизъм. Неговият текст оставя впечатление за хронологически последователно и интерпретаторски убедително изложение, чийто обхват все пак е твърде разширен.

От казаното дотук следва закономерният извод за нуждата от концентрирано върху *Осемдесетте години* изследване, което да анализира и подреди новите сведения с литературно-исторически характер като елементи от двата възлови етапа в процеса на модернизация: първият, противостоещото срещу вулгарно-политизирания маоистки дискурс и вторият, вътрешното разрозяване в границите на току-що обособената поетическа модерност, като същевременно се отчитат импулсите и на западния модернизъм, и на класическата китайска поетичност.

Това обуславя и нашата цел: въз основа на материал с максимален обхват и характер да се очертае предисторията и събитийността на *Осемдесетте*, сложните взаимоотношения с официалния дискурс и вътрешните възпламенявания в модерната поезия, които насищат поетическата атмосфера с авангарден дух и разнородни поетики; същевременно да не се допуска твърде голямо „машабиране“ на изложението, което да го отдалечава от конкретните текстове с техните вътрешни територии.

За реализирането на тази цел на първо време е нужно да се решат следните задачи:

1. Събиране и пресяване на материали, свързани с разглеждания период, включително и такива „от първа ръка“ – писма, неофициални сборници и издания и пр. Определяне на текстов корпус.
2. Подготвяне на оперативна методология, която да притежава необходимата интерпретативна гъвкавост, така че предметът на изследване да бъде открит с неговите присъщи особености на фона на световната модерна словесност.
3. Максимално прецизиране на литературно-историческите очертания на 80-те години и внимателно въвеждане както на контекстуалните измерения в китайската традиционна *семиосфера*, така и на компонентите от западния художествено-философски комплекс.
4. Аналитично и диалогично представяне на характерните за 80-те години метапоетически концепции и проследяване как те резонират в поетическите еволюции на отделни автори.

В хода на изложението сметохме за целесъобразно редуването на различни типове интерпретативно фокусиране, вариращи между две крайни величини, които наречени *оптика на телескопа* и *оптика на микроскопа*. Първата от тях предполага по-широк ъгъл на изображение и анализ, максимално обхватни контекстуални измерения и паралели; тя е наложителна и поради неизбежно пространния текстуален „пейзаж“ на нашия предмет. *Оптиката на микроскопа* от своя страна предполага един по-вдаден прочит на поетическия текст сам в себе си и кореспондира със *затвореното четене*. Двата оптически режима съответстват и на промяната на поетическата саморефлексия през 80-те години – от по-отворената към социално-политическия и нравствено-етичния план на обозначаване в *поезията на забулената луна* (朦胧诗) към иманентната и самодостатъчна отдаденост на думите и текста в стиховете на поетите от т.нар. *Трето поколение*.

Съществено за методологията е понятието *граница*, чийто смисъл и функции са двойствени.

Първият модус на това понятие произтича от теоретичните постановки на Ю. Лотман, изложени в статията „За семиосферата“ (Лотман 1992: 15–34), където той определя *границата* в семиотичен план като „билингвиален механизъм, който превежда външните съобщения на вътрешния език на семиосферата и обратното“ (Ibid: 19). В този смисъл *границите* представляват динамични междинни линии с интензивен трансфер и трансформиране на информация, съответно характерът им е хибриден, което прави понятието особено полезно при анализирането на *поезията на забулената луна*, където с помощта на лотмановите *границы* могат да се „засичат“ нееднородните компоненти от *маоисткия* и *модерния дискурс*, а именно наличието на тази хетерогенност обяснява

ожесточението в поетическите конфликти от втората половина на разглеждания период.

Вторият модус на понятието граница е метафоричен, негова задача е да придаде очертания, хоризонт и смисъл на една *поетическа топография*, която да служи за ориентир сред небивалото количество поетически текстове, интерпретации, обговаряния и т.н., представляващи в своето многообразие сериозно изпитание за всеки изследовател. Тук *граница* вече не е средище и обмен, а очертаване на враждебни територии и обособяване на собствена, именно в тази последователност.

Безспорно модерността в китайската литература навлиза от Запада, но тя предизвиква реакции, произтичащи от най-дълбинните недра на китайското поетологическо съзнание. Затова в епистемологичен план сме предложили структурен модел за неговото обяснение, при изработването на който сме използвали идея на Уън И-дуо², и този модел се оказва работещ за целите на изследването. Друго важно понятие е т.нар. далечно сравнение (远取譬), което Джу Дзъцин (朱自清, 1898–1948) предлага като антитеза на класическото „близко сравнение“ (近取譬), разглеждайки поезията на китайските символисти през началото на XX в. „Далечното сравнение“ съответства, с някои уговорки, на западната метафора, а „близкото сравнение“ – на алегорията и метонимията и това разграничение е много по-продуктивно за оперативния анализ, отколкото антиномната двойка разбираемост – неразбираемост, през която се тълкува противостоеенето между официозната и модерната поезия.

Модерността винаги е контекстуална, т.е. тя неизменно проектира свой обект на *негация* и в това отношение блестящата китайска класика представлява благодатна почва. Затова в труда не само е отделено внимание върху компаративистични паралели със западния модернизъм, постмодернизъм и авангардизъм, но специално се проследяват съзнателните и инстинктивните отношения на модерните поети към класическото наследство, идеологията и западната литература.

² 闻一多 (1899–1946), изтъкнат поет и изследовател, главен участник в литературната групировка „Новолуние“.

ГЛАВА 1.

КРАЯТ НА ТРАДИЦИОННАТА ПОЕЗИЯ И НОВИТЕ ХОРИЗОНТИ В НАЧАЛОТО НА XX В.

1.1. Някои особености на китайския поетически архетип

В самото си начало съвременната китайска литература е конструирана антиномично спрямо класиката и силно повлияна от съвременната западна литературност. Но преди творчески да адаптира западната словесност, китайската модерна поезия се намира посред могъщия масив на своята родна лирическа традиция, непресъхвала никога през хилядолетната си история. До наши дни за мнозинството китайски читатели идеал и мерило за поетично слово е именно родната класика, като на съвременната лирика често се гледа с пренебрежение. Това е сериозно изпитание за автори, желаещи да се откъснат от траекторията на традиционната поезия или да я съхранят, без да бъдат обезличени. Следователно трябва да отчитаме и неотлъчното присъствие на класическото схващане за поезията и поетичността. Нарекли сме го „китайски поетически архетип“. Тук ще представим само някои негови черти, произтичащи от конфуцианската доктрина и свързани с определен механизъм за функциониране на поетичността.

Старите китайски учени и съвременните изследователи са единодушни в едно: поетическата традиция в Китай възниква и укрепва през епоха Джоу (周, XI–III в. пр. Хр.). Литературните достижения на епоха Джоу всъщност са само една от проявите на духовния подем. През тези далечни столетия се оформя китайската писмена култура в цялост, създават се многочислени и разнообразни сборници, формират се основните философски школи начело с даоизма и конфуцианството, поражда се летописната книжнина – с една дума, обособява се пространството на китайската *семиосфера*.

Двете традиции, залегнали като първоначала на китайската поезия, са добили най-концентрирана изява съответно в сборниците „Канон на поезията“ или „Шъдзин“ (诗经, датиран обикновено около VI в. пр. Хр.) и „Елегии на Чу“³ (楚辞, I в. пр. Хр.). Първата от тях е наричана Централна (или Северна),

³ Древното княжество Чу (楚国 XI–III в. пр. Хр.) заемало обширни територии на юг от река Яндзъ.

конфуцианска, ритуална, фолклорна и т.н., а втората – Южна, даоистка, магическа, индивидуалистка.

Конфуцианската традиция, като по-завършена в себе си, по-саморефлексивна и по-загрижена за утвърждаване на собствения ойкумен, фактически инкорпорира в себе си нехаещата за своите епистемологически проекции Южна традиция, при което известно време продължават ясно да личат концептуалните различия помежду им. Симптоматично е например, че сборникът „Елегии на Чу“, побиращ най-ярките произведения на южната поезия, се появява близо два века след гибелта на княжество Чу, и то в резултат от усилията на представител на Централната (Северната) традиция: конфуцианския учен Лиу Сян (刘向 77–6 г.пр.Хр.). Това се случва по времето на династия Хан (汉, 202 г.пр.Хр. – 220 г.сл.Хр.), когато се полагат основите на конфуцианската доктрина.

„Канонът на поезията“ – най-старият китайски песенно-поетичен сборник и еманация на Централната традиция – е фолклорен по характер и, както твърди легендата, дело на самия Конфуций. На предела между VI и V в.пр.Хр. Учителя подбрал текстове на народни песнопения измежду съхраняваните в библиотеките на князете, редактирал ги и съставил сборник песни, който служил за нравствено просвещение: „В древността имало над 3000 стиха *шъ*. Учителя Конфуций премахнал онези от тях, които се повтарят, и подбрал общо 305 текста, касаещи ритуалния дух *ли* (礼) и справедливостта *и* (义)“ (Sima Qian, т. 15, св. 47, стр. 18а-18б). В подкрепа на тази версия от древния китайски историк Съма Циен може да добавим цитат от „Съждения и беседи“ – текста, за който се предполага, че е най-близък до автентичното слово на Учителя. В „Девета глава (子罕)“ на „Съждения и беседи“ откриваме следното сведение от първа ръка: „Учителя каза: Завърнах се от княжество Уей в княжество Лу, след което музиката стана правилна, а одите и химните без изключение се озоваха на своето място.“ (Съждения и беседи, стр. 167). Следователно Конфуций много внимателно е преработил народни песни от всички княжества на епоха Джоу, като отхвърлил или видоизменил онези, които са в противоречие с морално-етичната му концепция.

Първоначалният сборник е изпепелен в кладите за книги, организирани от първия китайски император Цин Шъхуан (秦始皇 221–206 г.пр.Хр.).

По-късно се появяват цели четири версии на сборника, всяка с претенцията да представлява оригиналният вариант. Версията на Мао Хън (毛亨, учен от Лу, родното княжество на Конфуций) е канонизирана през I в.сл.Хр.

В крайна сметка цялата мистификация около паметника е свързана със стратегиите около пресяването, обработката, подредбата и интерпретацията на изходния материал. За безкомпромисното боравене с първоначалните стихотворни текстове красноречиво свидетелства фактът, че тристата песни в сборника до една са преработени според калъпа на четирийероглифния стих, въпреки съществуващата дори днес значителна отлика в ритмиката и мелодиката на народните песни от различните региони, което неизменно би следвало да доведе и до разлики в стихосложението на текстовете.

За разлика от Централната (Северната) традиция, която залага на народната песен и нравоучителния ѝ характер, със сборника „Елегии на Чу“ се свързва появата в Китай на авторска поезия. Стиховете на княжество Чу са били декламирали. Различни са и формалните показатели на поезията в двата сборника – вместо по-кратките и неизменно четири-йероглифни народни песни, в „Елегии на Чу“ се разгръщат пространните, сложни като ритмика и неравни по дължина (три-, пет-, седем- и девет-йероглифни) куплети.

Главната отлика между двата паметника е по отношение фигурата на поета, а оттук и на самотната, неразбраната и извисената личност. В „Канона на поезията“ поетът като лирически говорител отсъства почти изцяло, докато в сборника на южната традиция неговата изявительност доминира:

*Тежи върху моите плещи дългът неотменен,
затъвам в блато и не намирам брод.*

*Притискам до гърди нефрити скъпоценни
и клетник сам, не знам кому да ги предам.*

任重載盛兮，
陷滯而不濟。
懷瑾握瑜兮
窮不知所示。

(С камъни в пазвата 怀沙)⁴

Такъв е образът на слелия се с лирическия говорител първи поет на Китай Цю Юен (屈原, 340? – 278? г.пр.Хр.). Според някои съвременни изследователи⁵ Цю Юен е бил върховен жрец-шаман, което обяснява както силно субективното начало, така и фантастичните картини на странстване из митични стихии в поемите му.

Да се върнем към Централната традиция. „Канонът на поезията“ векове наред функционира като основополагащ за поезията и въобще поетичното текст, като към названието му се добавя едно понятие от терминологията на тъкачния стан – 经 (дзин), което ще рече „вътък“, „основни нишки на тъканта“. Първоначалното име на сборника, състоящо се от един-единствен йероглиф: 诗 (шъ), започва в класическия китайски език да означава именно „поезия, стихове“ въобще, а в съвременния книжовен китайски език, за който е характерна силната тенденция към двусричност (двузнаковост) на думите, към 诗 се добавя йероглифът 歌 (гъ), означаващ „песен“. С това се намерва за песенния фолклор, който се явява изходен материал на поетическата тъкан в древния поетически сборник⁶.

Сериозната конфуцианска концептуалност, според която песните възпитават и просвещават в духа на ритуализираната благопристойност 礼 (ли) и

⁴ Освен някои отделни случаи, в които е посочено името на преводача, преводите в книгата са мои.

⁵ Вж. напр. Кравцова 1994: 343–352.

⁶ По-подробно вж. Друмева 1969.

служат на идеята за **вездесьщата справедливост и** (义), се проявява и експлицитно в подредбата на сборника:

1. Въвеждащ коментар (т.нар. Голям предговор, кит. 大序 *дасю*) обосновава възникването на поезията, тълкува нейната същност, класифицира стиховете в различни категории и определя ролята и мястото им в обществения живот. С други думи, „Големият предговор“ представлява първи в древнокитайската словесност литературно-теоретичен трактат и очертава абсолютния модел на поезията: „Песента е обител на човешките копнежи. В душата са копнежи, ала изразени с думи, стават песни“ (诗者, 志之所之也, 在心为志, 发言为诗).⁷

Съществуващите несъответствия, отбелязвани многократно от изследователите, между доктрината, изразена в *Големия предговор*, и тъканта на самите песни за пореден път свидетелстват за усилие към подредба и обединяване на стиховете в единен корпус или разпределянето им в идеална сфера.

2. От своя страна, всяка песен е пречупена през призмата на прикрепен към нея отделен коментар (кит. 小序 *сяосю* „малък предговор“). *Малкият предговор* представлява коридор, насочващ към определено възприятие на стиха. Технически погледнато, *малките предговори* са конкретизации на абстрактните идеи в *Големия предговор*, а също и фрагментарни демонстрации-доказателства на водещите етически положения в него. Ето един пример с кратката песен „Сухи вейки, сухи листи“ (蓀兮蓀兮):

*Сухи вейки, сухи листи,
дето ви подухват ветровете.
Хей момци и вий юнаци,
пейте, ние ще приедем!*

蓀兮蓀兮,
风其吹女。
叔兮伯兮,
倡予和女!

*Сухи вейки, сухи листи,
нека ви отвяват ветровете.
Хей момци и вий юнаци,
я викнете, та запейте!*

蓀兮蓀兮,
风其漂女。
叔兮伯兮,
倡予要女!⁸

Песента е „обрасла“ със следния коментар: „Чиновниците изчакват владетеля да запее и едва тогава подемат песента. Сухите вейки и листи очакват вятърът да полхне, след това се отронват. Вятърът олицетворява заповедите на владетеля-самодържец и просветител, а чиновниците провеждат неговото управление...“

⁷ Li Xueqin 1999: 6.

⁸ Li Xueqin 1999: 89.

Малките предговори са следващият слой в постройката на „Канона на поезията“. Понякога те ситуират и обществено-политическия контекст, в който възниква или се разгръща песенният ритуал. Достоверността им, както и тяхната фактологическа убедителност, са без значение за нашата тема.

Към горните два слоя от парадигматичния поетически модел на „Шъдзин“ може да добавим още два, доразвивайки оригиналната идея, изказана от Уън И-дуо по повод въпроса за възникването на поезията (Wen Yiduo 1993, т. 10: 5–15). Китайският поет и теоретик полага възкликанието като начало на стиха. Възкликът (както и звукът, звукоподражанието) е най-непосредствен израз на задвижени емоции, чувства, мисли. Идеографският анализ на йероглифа „песен“ 歌 (*гъ*) и йероглифа 啊 (*а*, възкликание, изразяващо почуда, съгласие или разбиране), води Уън И-дуо до извода, че двата знака имат общ графичен компонент 可 (*ке*), който представлява фонетичен елемент на йероглифа или както е възприето да се нарича: *фонетик*.

Оттук Уън И-дуо извежда тезата за генеалогична връзка между възкликанието (звука, звукоподражанието) и песента (стиха, поезията). Като първична и спонтанна проява на човешка емоция, възкликанието се нуждае от посредник, за да стане разбираемо в конвенционалното езиково пространство. Тази роля се поема от *същинските думи* (кит. 实词 *шъцъ*, в противовес на *празните думи* 虚词, това деление в китайската класическа граматика съответства на нашите самостоятелни и несамостоятелни думи). *Същинските думи* превеждат (според терминологията на Уън И-дуо) звука на общоразбираем код.

Ако продължим мисълта на Уън И-дуо, ще открием, че във възкликанието и звукоподражанието иманентно е заложена способността на „безбройните неща“ (万物) да (за)явяват себе си непосредствено и в своята тоталност, без посредничеството на езиковите единици. И наистина, в тъканта на древнокитайските стихове, макар и подложени на драстична редакция, звукоподражателните частици несъмнено представляват рудименти от онова митологично светоусещане, според което феномените (в смисъла на Хусерл) *се самоназовават*. Отгласи от това световъзприятие откриваме и сред редовете на „Каталога на планини и води“ (山海经, датиран според най-новите версии между VI и II в. пр. Хр.), където дивните описания на невиджани същества често завършват с фразата 其鸣自号, *те извикват своето име*, например:

Още петстотин ли на изток се намира Даогуо планина. По нейния хребет има изобилие от нефрит и злато, а в подножието ѝ се водят много носорози и слонове. Живее там странна птица... с бяла глава, три крака и човешко лице. Наричат я Циужу; тя извиква своето име. (Shanhaijing 1996: 5)

Говорейки за възкликанието (звукоподражанието) и неговия конвенционален превод, Уън И-дуо интерпретира поновому древната легенда за музиканта Бо Я и неговия сподвижник Джун Дзъци. Бо Я бил изкусен майстор в

свиренето на цин, ала никоой не можел да проникне истински в дълбините на неговата музика. Един ден той дърпал струните на цина, съзерцавайки в своето въображение планинска гледка. Наблизо минавал Джун Дзъци и възкликнал: „Сякаш виждам стръмни планини!“ Удивен, Бо Я засвирил нова мелодия, представяйки си този път ведрината и ромона на ручей и потоци. Джун Дзъци отново се възхитил: „Като че ли чувам бистроструйни води!“ Тогава Бо Я възкликнал: „Ти единствен разбираш моята музика“ и оттам насетне двамата станали неразделни. А когато един ден Джун Дзъци се споминал, Бо Я скъсал струните на своя цин.

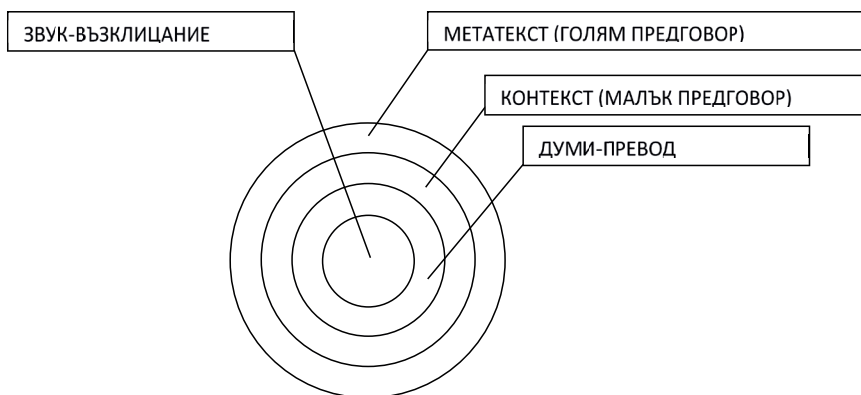
Според трактовката на Уън И-дуо Джун Дзъци **превежда** на общодостъпен език музиката на Бо Я. А когато посредникът загива, изчезва и връзката между звука и конвенцията.

Идеята за възникването на поезията от възклицанието и звука придобива още по-голяма убедителност, когато обърнем внимание на факта, че първият стих на откриващото „Канона на поезията“ стихотворение започва именно с повторение на звукоподражанието „гуан“ 关 – звукът, издаван от обаждащите се една на друга птици. Знаменателно е, че за разлика от имената на съществата в „Каталога на планините и водите“ названието на птиците вече не е еквивалентно на издавания звук, те вече не *извикват своето име*. Затова следва фразо-превод, която се разстила до втория стих, с което началото на стихотворението-песен придобива вида:

*Гуангуан – една на друга паят птици дзюдзиу⁹
от малки островчета сред реката.*

关关雉鸣
在河之洲

Следователно, добавяйки още два слоя, може да обобщим, че в основата на „Канона на поезията“ е заложен парадигматичен модел, онагледен със следната диаграма:



⁹ Дзюдзиу (雉鸣), вероятно става дума за орел рибар.

Посоката е от спонтанност към организираност, от звук към значение. Според така създадената композиция на канонизирания текст всеки стих бива осмислен посредством собствения малък предговор и обозначен съгласно концепцията на „Големия предговор“. Иначе казано, отделните стихотворения-песни по правило биват изтръгнати от конкретния – главно фолклорно-обретен – контекст, вторично въввлечени в дискурса на „Големия предговор“ и псевдохерменевтично обяснени в малките предговори.

Игнорирайки богатството от възможни интерпретации на представената диаграма, за целите на настоящата разработка ще обърнем внимание върху следните иманентни черти на класическия (конфуциански) китайски поетически архетип:

1. Стиховете са израз на нравствено-етична концепция, обикновено (но не винаги) това е конфуцианската морална доктрина. Значителна част от „Големия предговор“ е посветена именно на дидактично-прагматичната функция на поезията: „С помощта [на стиховете] древните владетели заздравявали съпружеските отношения, установявали синопочитание и уважение, укрепвали човечността, внасяли красота в поучението и просвещението, възвисявали нравите...“ (Li Huxueqin 1999: 10).
2. Най-ранното съждение за поезията – отново огласено от конфуцианската школа – твърди: „Стиховете са израз на умонастроенията“ (诗言志).

В руската китаистика съществуват два основни превода на тази формула: „стиховете говорят за волята“ (вж. Кравцова 1994: 270) и „поезията – това е воля, изразена с думи“ (Федоренко 1978: 192). Сред преводите на западни синолози може да споменем тези на Стивън Оуен: „стиховете артикулират онова, което занимава съзнанието“ (Оуен 1992: 26–28) и на Джан Лунси: „стиховете вербализират емоциите“ (Zhang Longxi 1992: 133). Вариативността на преводите произтича от доста широкия обхват от значения на йероглифа *джъ* 志: „воля“, „стремеж“, „желание“, „очакване“, „наdejда“, „копнеж“, както и „записвам“, „отбелязвам“ и производните съществителни – „записки“, „бележки“ и т.н. За древните конфуциански мислители понятието *джъ* е възплъщавало както логико-разсъдъчното начало (помислите), така и психо-емоционално състояние, обвързано с нравствеността. Фразата 诗言志 откриваме в много канонични или въобще близки до конфуцианската мисъл древни паметници: „Книга на преданията“ (书经), „Речи на княжествата“ (国语) и т.н. Навсякъде се говори как посредством „наблюдаване“ (观) на стиховете властимащите научават какви са умонастроенията (志) на народа и съответно правят изводи за своето управление.

Следователно за древните китайци „артикулираните“, „вербализираните“, „изразените с думи“ емоции, стремежи или надежди в стиховете са предавали именно настроенята на народа или са представлявали, по думите на Зинин, „свособразен аналог на съвременното *обществено мнение*“ (Зинин: 26). Оттук „наблюдаването на стиховете“ (观诗) отразяващи вълненията на „народната душа“, се е превърнало в архетипен рефлекс, валиден дори днес, както ще се убедим в изложението по-нататък.

3. В тази връзка е обясним народно-песенният характер на „Шъдзин“, както и липсата на ипостас на поета в древната китайска поетология. „В конфуцианския терминологичен апарат дори не съществува термин за обозначаване на такъв персонаж“, констатира Кравцова (Кравцова 1994: 277). Извършеният от Джоу Дзъдзун детайлен анализ на двете понятия, които биха могли да сочат именно към фигурата на поета – *съ-жен* (寺人) и *шъжен* (侍人), потвърждава само частичната им връзка с поетическото творчество, без това да влиза в основния кръг на занимания на хората с такива длъжности, чиито задължения главно се отнасяли към провеждането на различни обреди и ритуали (Chou Tse-tsung 1968: 166–207). Дълги векове, чак докъм III в.сл.Хр., стиховете били разглеждани като израз именно на народната воля, помисли, умонастроения и т.н. Ранното конфуцианство е изпитвало нужда да „обективизира“ субективното начало в някои от стиховете на „Шъдзин“, като с помощта на *малките предговори* е интерпретирало пределно обобщено ситуацията и тематиката в конкретното стихотворение. Така то зазвучава с общовалидността на народната песен, която обикновено се отнася до обширни слоеве от населението или до повторяеми жизнени ситуации.

Подобна интерпретаторска техника на изопачен и вторично внедрен смисъл е все още активна и особено в ранния период от *Осемдесетте* на ХХ в. е част от стратегията за реинкорпориране на модерната поезия в официалното литературно статукво.

4. Освен обобщаване на контекста около песента, *малките предговори* понякога използват и обратен подход: „потаяне“ на стихотворния текст в конкретна ситуация, свързана с определен стимул-повод за създаването му, включително вменияване на авторство там, където цялата вътрешна структура на стиха говори за неговото фолклорно начало. Но в тези случаи „авторът“ обикновено е някой от свършените владетели на древността, което несъмнено е отглас от архаично-религиозното осмисляне на поезията, и в този смисъл субектът на волята-умонастроение *дъж* от-ново няма същински очертания на личност-поет.
5. Последната особеност на конфуцианския поетически архетип, върху която ще обърнем внимание, е навярно най-важната с оглед на по-ната-

тъшното изложение. Тя се отнася до това, което ще наречем *преднамерена ситуативност*, и често предлага (а в „Шъдзин“ и налага) интерпретативния подход към поетическата образност на конкретното стихотворение. Става дума за вече споменатото „потаяне“ на текста в контекста на възникването му. Именно по този начин древните конфуцианци са се домогвали до нравствено-просветителския ефект на поетичния текст. Веднъж обективизирано (като чиста проекция на народните умонастроения или върховна мъдрост на полубожествен древен владетел), стихотворението и неговата образност могат да бъдат декодирани по един-единствен (правилен) начин и в това отношение ролята на *малките предговори* е решаваща.

Проявите на *преднамерената ситуативност* откриваме далеч извън пространствено-времевите предели на „Шъдзин“. Те присъстват в старите, но и нови анализи на класически и съвременни стихове, неизменно тълкувани с оглед на мястото, повода и ситуацията на създаване. Устойчивата сила на подобен херменевтичен модел може да бъде открита и в анализите на такива бележити чуждестранни синологзи като Николай Конрад например, който пределно контекстуално анализира стихове на поста-класик Ду Фу (杜甫 712–770) в статията си „Осем станси за есента от Ду Фу“ (вж. Конрад, 1979: 186–209).

Самите китайски поети често паратекстуално насочват към ситуативното кодиране на лирическите текстове чрез заглавията, които обозначават, описват и дори разказват обстановката-подтик за творческия процес (впрочем някои от заглавията не са дадени от самия автор, а от негови по-късни коментатори или дори имат анонимно-фолклорен произход). Примерите в този дух са наистина неизброими, достатъчно е да споменем заглавието на едно от най-популярните стихотворения на горепосочения Ду Фу: „Песен за това как есенният вятър отвя камъшения покрив на моята колиба“ (茅屋为秋风所破歌).

Възможно е да приемем, че *преднамерената ситуативност* е заложена в обособяването на един от най-специфичните жанрове в класическата китайска литература. Става дума за произведенията *фу* (赋) – текстове, които се състоят от въвеждаща прозаична част, в която са описани обстоятелствата около възникването на произведението, и същинска част, най-често реализирана в стихотворна форма. Уникалността на жанра *фу* предопределя и вариативността в неговите преводи: „ода“, „рапсодия“ (Кнехтгес), „ритмизирана проза“, „прозопоезия“ (Кравцова) и дори „поезия в проза“ (Алексеев). На свой ред бих предложил варианта „стихотворение с биография“, по името на една от рубриките за стихове в „Литературен вестник“ през 1999–2000 г.¹⁰

¹⁰ Чудесно илюстрира тази идея стихосбирката „Стихотворения с биография“ от Николай Бойков, Издателска къща „Жанет 45“, Пловдив, 2003 г.

Очевидно повечето преводи на понятието *фу* са фокусирани върху опозиционната двойка проза – поезия, но всъщност чак докъм II–III в.сл.Хр. китайците не са разграничавали особено отчетливо прозаическия от стихотворния стил. Фактически по-важна за жанровата атрибуция на *фу* е функционалната двудяловост, според която въвеждащата част функционално доста наподобява *малкия предговор* от „Канона на поезията“. В случая въпросът дали произходът на *фу* е по-ранен или не в сравнение с *малките предговори* не е релевантен, по-същественото е, че и жанрът, и *малките предговори* са израз на общото схващане за неразривната свързаност между ситуативния контекст и стихотворния текст, а оттук – и за едно правомерно и прагматично тълкуване на неговия смисъл.

Това допълнително натоварва стиха със социално съдържание и нравствено-дидактични функции, отнема от метафизическите проекции на неговата образност и представлява наследство, което е истинско предизвикателство пред поетите още от началото на китайската съвременност.

1.2. НЕОСЪЩЕСТВЕНИЯТ ДОКРАЙ ЕКСПЕРИМЕНТ: КИТАЙСКАТА ПОЕЗИЯ ПРЕЗ ПЪРВИТЕ ДЕСЕТИЛЕТИЯ НА ХХ В.

Ако трябва с една дума да характеризираме историята на съвременната китайска поезия, то думата ще бъде „революция“.

Мишел Йе

Краят на XIX и началото на ХХ в. е повратен период за обществото и културата на Китай. Западният колониализъм нанася един след друг удари по спокойното себеупование на Поднебесната империя (天下, букв. „Поднебесие“), които водят до насилственото ѝ отваряне към останалия свят, до самоосъзнаването ѝ като държава сред другите световни държави. Монархическата система на последната династия Цин е неспособна да канализира или да отреагира по адекватен начин както на новата патриотична енергия, така и на призивите за повече права, свобода и равенство, което води до избухването на Синхайската революция (辛亥革命, 1911), разрушила императорския трон.

Още преди Синхайската революция Първата (1839–1842) и Втората (1856–1860) опиумни войни принудително отварят пристанищата и вътрешните пътни артерии за чуждестранни стоки, полагат началото на индустриализацията и по този начин стартират разпада на традиционния род – стожерът на традиционното китайско общество, около който се градят моралът, нравите и обичаите. Лу Сюн нарича родния дом място, където на човек му е отсъдено да остане цял живот. Дори след смъртта душата няма сили да се раздели с родния

дом. „Ето защо от барута сме правили само фойерверки, а с помощта на компаса сме търсили единствено щастливия хълм за гробна могила“ (Черкасский, 1972: 26).

Цялата йерархизирана постройка на традиционното китайско общество променя структурата си както вертикално, така и хоризонтално. Съответни размествания се проявяват и в структурата на художествения език. Езиковата среда в тези години е доста динамична и се характеризира с *диглосия*: официална писмена норма е класическият китайски език *уън-йен* (文言), доста консервиран и същевременно фактически индиферентен спрямо разговорната реч *байхуа* (白话, букв. „ясна, разбираема реч“).

Везните на тази свособразна ситуация, в която „не се говори, както се пише и не се пише, както се говори“ (Кубин 2005: 4) все повече се накланят в полза на разговорния език благодарение на група печатни издания с флагман списание „Нова младеж“ (新青年, 1915–1922). Страниците на „Нова младеж“ изстрелват истинска канонада срещу закостенелия конфуциански морал, ретроградното имперско управление и класическата китайска литература, написана на *уън-йен*.

Една от главните мишени е традиционната поезия със своите безсмъртни образци, изтънчена образност и език, изящна форма и нравствено извисено съдържание – едно блестящо, но застинало словесно творчество с над двехилядигодишна история, възприемано като най-чистата и най-престижна изява на литературата и с важна роля и функции в редица други области отвъд културно-интелектуалната – например етика, образование, политика и т.н.

Но в началото на XX в. ролята и статутът на поезията се променят вследствие на динамичните промени в китайското общество. Важни събития като възприемането на държавно ниво на образованието от западен тип, премахването на традиционната изпитна система (в която стихотворството и познаването на класическите образци са били важни фактори за постигане на успех), нахлуването на идеите за демокрация и граждански права или стремителното модернизиране на материалната култура почти изцяло заличават нравствените, възпитателните, социалните и политическите измерения на поезията. Нейният език, образност, формални особености, въобще всичките традиционни измерения на поетичното, остават вгнездени в миналото и непригодни за предизвикателствата на актуалния век.

Училият във Философския факултет на Колумбийски университет Ху Шъ (胡适 1891–1962) е сред най-активните радетели за нов език и литература. В цяла поредица от програмни статии той развива своите идеи за нов писмен език и литературна реформа. В два от публикуваните текстове – „Скромните ми възгледи за литературно преобразуване“ (文学改良刍议, януари 1917 г.) и „За съзидателна литературна революция“ (建设的文学革命论, април 1918 г.) Ху Шъ формулира осем тезиса в негативна форма за реформи, придобили известност по-късно като „Осемте Не“ (八不主义):

1. Не пиши литература, лишена от съдържание.
不做言之无物的文字
2. Не пиши литература, изпълнена с безпричинни стонове.
不做无病呻吟的文字
3. Не използвай цитати и алюзии от класически произведения.
不用典
4. Не си служи с клишета и изтъркани фрази.
不用套语烂调
5. Не отдавай значение на паралелния стил: в прозата той трябва да бъде премахнат, а в поезията не бива да бъде закон.
不重对偶: 文须废骈, 诗须废律
6. Не пиши, без да се съобразяваш с нормите на литературното творчество.
不做不合文法的文字
7. Не подражай на класиците.
不摹仿古人
8. Не отбягвай разговорните думи и изрази.
不避俗话俗字

В „Осемте Не“ на Ху Шъ се проектира първата от трите според нас важни особености на поетическата реформа – *негацията* на класическото наследство, отрицателното отношение към традиционните културни и литературни стойности, което може да бъде илюстрирано с популярния през онези години възглас „Да съборим конфуцианското хранилище!“ (打倒孔家店!). Ху Шъ обявява почти цялата литературна съкровищница на класиката за „мъртва литература“ (死文学), а оскъдната част, достойна да бъде наречена „жива литература“ (活文学), е такава благодарение на връзката си с разговорната реч. Класическата поезия като код и *лингвистичен медиум* (понятие на Мишел Йе) на миналото, подхранваща се единствено от своето изчерпано самовъзпроизвеждане, трябва да бъде отречена и съответно премахната. *Негацията* е повсеместна и засяга както самия езиков регистър, така и формалните поетични особености на китайския стих като строфа, рима, стихосложение и ритмична стъпка *пиндзъ* (平仄 – комбиниране на равни и неравни тонове). Енергията на отрицанието е така безкомпромисна, че вследствие на саморазправата с класическата поетика от 20-те години на ХХ в. до наши дни поетите престават да си служат с ритъма *пиндзъ*, в стремежа си за максимална близост до разговорната реч преминават