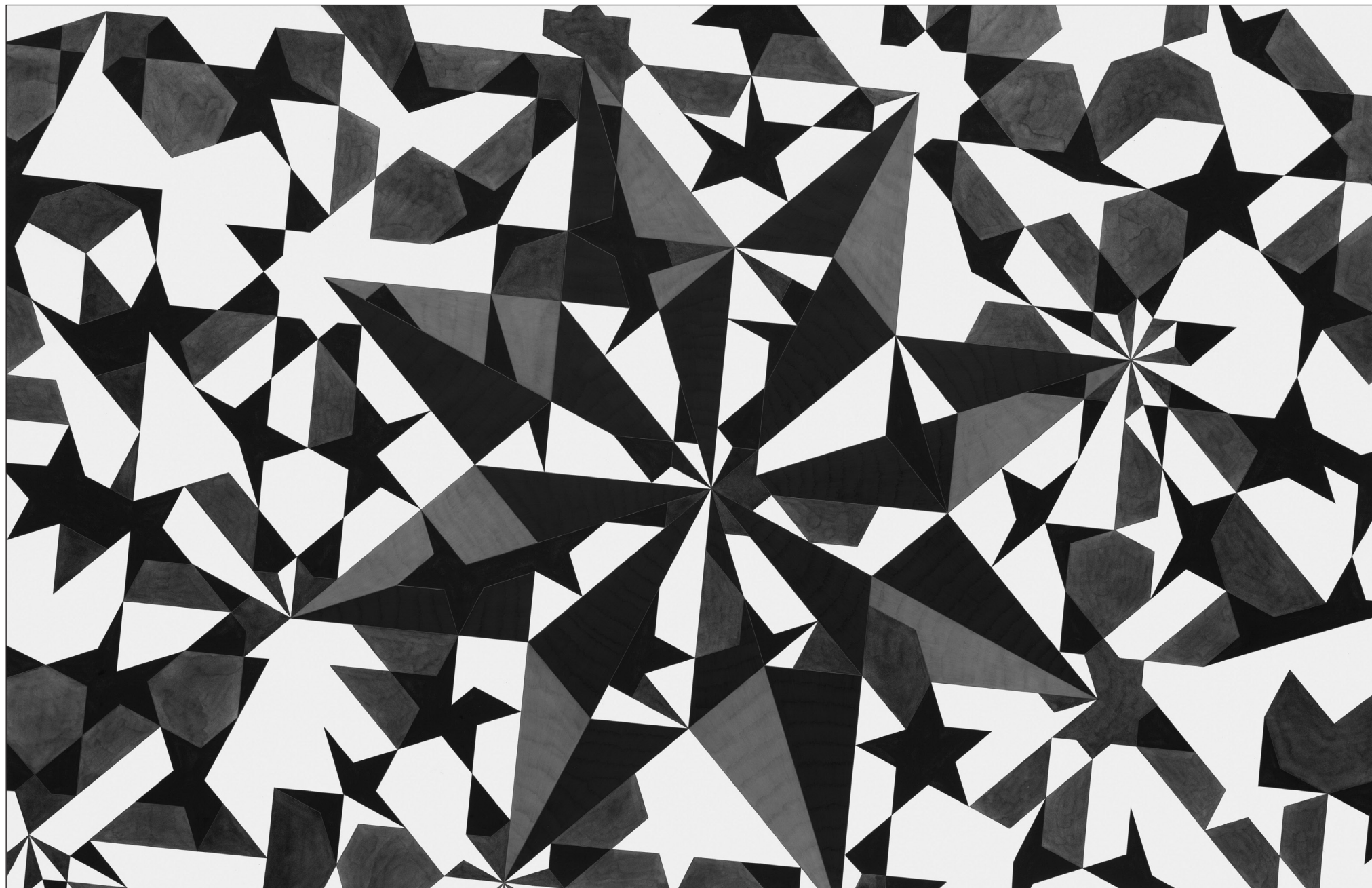


ВЕЩНИК

Литературен

ВЕЩНИК

- Георги Господинов: *Накрая ще останат няколко добре написани истории или изречения*
- Хуан Вилоро, *Преводачът* ● Славенка Дракулич, *Фрида, или за болката*
- *Разговори с* Костадин Бонев, Юлия Спиридонова



Адриана Черни, „Без заглавие“. От изложбата „Отклонения“

Илюстрациите
в броя са предоставени
от галерия „Структура“.

Йосип Ости

Брат ми Фернанду Песоа

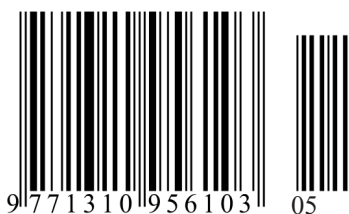
Брат ми Фернанду Песоа с неговите безброй имена: Алберту Кайеру, Рикардо Рейш, Алвару де Кампуш и Коелю Пачеку, с които не пред другите подобно на убийците, а всъщност пред самия себе си се е опитвал да се скрие, е записал: „Обичам, мила моя, първо розите и след това родината“. Повтарям често тези думи на Песоа в градината ни, пълна с рози, но в малко по-различен вид: „Обичам, мили рози, първо своята любима и след това родината“. Да се надяваме, че розите, Песоа и любимата жена ще ми простят.

Вечността на мига

Както млякото, което се вареше в млековарката на печката, кипваше точно в мига, когато майка ми най-много внимаваше, така в мига, когато се обърнах след теб, през оградата на градината кипна короната на цъфналия бъз.

Как се ражда моята песен

Случва се понякога, както сега на бюрото си в стаята и искам да напиша стихотворение, през прозореца да влязат диви гълъби. Летят край мен така, както през детството ми в Сараево край мен летяха домашни гълъби. Когато стана, за да ги изгоня от стаята, започват ужасено да пърхат с криле. В паниката си се блъскат в стени, огледала, прозорци... След техните ранени клюнове, от които капе кръв, остават пурпурни петна. Последния, който не успее да намери изход и излети навън, лекувам после дълго. Когато раните зараснат, изнасям го от къщи и го пускам. След това в ръката, с която държа химикала, усещам дълго туптенето на неговото уплашено, но същевременно и радостно сърце. Така се ражда моята песен. И още по хиляда други начини.





Темата за Европа и християнството в контекста на 500-та годишнина от началото на Реформацията е в центъра на бр. 126 на сп. „Християнство и култура“. „Какво е да си католик в страната на Лутер и християнин през комунизма?“ е въпросът, на който търси отговор интервюто с г-р Герхард Файге, католически епископ на Магдебург в протестантската провинция Саксония. „Приносът на християните към бъдещето на Европа“ е заглавието на словото на папа Франциск пред форума „(Пре)осмислянето на Европа“. Темата е продължена с текста на Излика М. Василева-ван дер Хайден за „Новите християни в Европа“, както и с анализа на Еберхард Шокенхоф по наболелия въпрос за „Разбирането на Църквата за брака и движението „Брак за всички“. Богословската тематика е засегната в текста на архимандрита от Гръкокатолическата мелкитска църква Емил Шуфани, озаглавен „Служението на светлината“, както и на отец Петко Вългов „Отново на път“. Венцислав Караваљчев продължава изследванията си за неизвестните светци, просияли по българските земи, с текста за „Светите мъченици Ина, Пина

и Рима – скитските ученици на апостол Андрей“, а в рубриката „Християнска философия“ е представен текстът на Райнхолд Нибур „Любовта като възможност пред човека“. Темата за проведената във Варна Седмица на православната книга е представена с репортажа на Димитрина Чернева и с интервюто със Саратовския и Волски митрополит Лонгин (Корчагин), според когото „Днес Бог е още по-ненужен, отколкото при комунизма“. В рубриката „Забравени размисли“ е представен текстът на Неврокопския митрополит Борис за Христо Ботев, написан през 1926 г. по повод 50-та годишнина от смъртта на поета, както и очеркът „Банско – средище на верско-национален дух“. Броят е илюстриран с картини на Иван Милев, предоставени от Софийска градска художествена галерия.

A B R O A D

На 22 януари 2018 г. в Института за културно наследство в Техеран, столицата на Ислямска република Иран, бяха представени сигналните бройки на „История славянобългарска“ на персийски език.

Сред присъстващите на премиерата бяха инж. г-р Сайег Мохаммад Бехешти, директор на Института, г-н Христо Полендаков, посланик на Република България в ИР Иран, доц. г-р Георги Вълчев, зам.-ректор по учебната дейност на Софийския университет „Св. Климент Охридски“, проф. г-р Маглен Данова, декан на ФКНФ към СУ, както и двамата преводачи на книгата, преподавателите в специалност „Иранистика“ към катедра „Класически Изток“ в СУ доц. г-р Иво Панов и гл.ас. Алиреза Пурмохаммад.

През 2012 г. същият преводачески екип преведе на български език първия том на „Шах-наме“ („Книга за царете“) на персийския класик Абулгасем Фердоуси, за което бе отличен от Съюза на преводачите в България със специална награда за изключително високи постижения, а книгата получи Голямата годишна награда „Бронзов лъв“ на Асоциация „Българска книга“ за най-добър издателски проект.

Художественото оформление на новото ценно издание е дело на проф. Виктор Паунов. Предговорите към него са от проф. д-н Кирил Топалов, проф. д-н Надежда Драгова и доц. г-р Иво Панов. Книгата ще бъде отпечатана в луксозен вариант за библиофили и в обикновен с по-ниска цена – за студенти и широка читателска аудитория. Публикуването на „История славянобългарска“ на персийски език в Иран

съвпада с 25-ата годишнина от създаването на специалност „Иранистика“, 120-ата годишнина от установяването на дипломатически отношения между Иран и България и 130-ата годишнина от основаването на Софийския университет „Св. Климент Охридски“.

П Е Р И О Д И Ч Е С К О С П И С А Н И Е



Сп. СЛЕДВА,
бр. 36/ 2018

В броя:

Животът на библиотеките

Абсолютният иконом и краят на историята. **Читателският клуб на НБУ** дискутира романа на Казуо Ишигуро „Остатъците от деня“

Надя Терзиева. Книгите са в Центъра на Нов български университет

Джийн Строс за библиотеки, хора и техните истории. Разговор на **Билана Курташева** с една от забележителните личности на Нюйорската обществена библиотека **Невен Илиев.** Библиотеката на **Осман Пазвантоглу** във Вудин **Бисер Козлев.** Библиотеката като място

Лекция

Димитър Вацов. За истината и университета днес

Визии

Ирина Генова. Погледът от България отвъд желязната завеса през 1960-те.

Парижкото Биенале на младите художници

Елисавета Петрова. Петър Морозов като фотограф,

карикатурист, дизайнер

Добромира Терпешева. Женският поглед на Камий Клодел

Авансцена

Възкресия Вихърова: от концептуализъм към контекстуализъм. Интервю на **Камелия Николова**

Поклонничества

Владимир Димитров. През Морей до Мистра

Архив

Надежда Александрова. Пътят на проф. **Цеко Торбов** към

Кант

Александра Трифонова. „...И ние не пожелавме усилия и време...“

Цеко Торбов. Непубликувани документи около превода на

„Критика на чистия разум“ (Из архива на НБУ)



ПОРТАЛ „КУЛТУРА“

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

Вижте: „Разместване на пластове“ в СГХГ.

Прочетете: Михаил Неделчев – „Две слова“; Иван Добчев – „Прашка или Голямото завръщане в Зоната“.

Портал Култура обявява годишния си конкурс за проза и хуманитаристика

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

– **проза** (сборник с разкази, повест, роман);
– **хуманитаристика**;

2. А също и на следните **специални награди**:

– **две специални награди** (определят се от журито *за цялостно творчество* или *за изключителен принос* в областта на литературата и хуманитаристиката);
– **една специална награда** за принос към гражданското общество (въръчва се от Фондация „Комунитас“).

В конкурса могат да участват само творби, публикувани в периода **1 януари – 31 декември 2017 г.** Наградите ще се връчат на **1 ноември 2018 г.** В Деня на народните будители.

3. В двата конкурсни раздела се присъждат:

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

За да е валидно заявлението за участие в конкурса – до **30 март 2018 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, ул. „Неофит Рилски“ 61 – за **Годишните награди на Портал Култура.**

Телефон за контакти: Портал „Култура“ 02/434 10 54.

П О К А Н А



„Хралупата – бутик за думи, образи и смисъл“ (София, ул. Стефан Караджа 22) ви кани на 21.02.2018 г. от 18:30 ч. на „Градът – поезия и образи от Александър Байтошев“. Събитието ще започне с четене на поетични текстове от Байтошев, с което ще бъде официално открита и неговата самостоятелна изложба в „Хралупата“, продължаваща до 04.03.2018 г. На място ще можете да закупите както книги на автора, така и изложените картини. Това е поредното събитие в „Хралупата – бутик за думи, образи и смисъл“, в което гостува творец в няколко направления в изкуството, многоизмерен автор, който ще ни отведе в своя ум, сърце и град.

За киното, литературата и театъра с режисьора Костадин Бонев

Костадин Бонев е режисьор на игралните филми „Подгряване на вчерашния обед“ (2002), „Военен кореспондент“ (2008) и „Потъването на Созопол“ (2014), който му носи множество национални и международни награди. Работи усърдно и в полето на документалистиката, като филмът му „Никола Вапцаров. Пет разказа за един разстрел“ (2013) е образцово филмово изследване за живота на поета. Наскоро К. Бонев засне нов игрален филм, който смесва в себе си различни фикционални пространства и времеви пластове, фантазия и реалност. Литературата съпътства всичките му работи, вдъхновява се от руския авангард и нарича Франц Кафка „пророкът на XX век“.

На какъв етап е новият Ви филм „Далеч от брега“?

– Работното заглавие на филма е „Вълците идат“, но да, заглавието, с което филмът може би ще излезе, е „Далеч от брега“ – то се появи по време на снимките. Снимахме през октомври и ноември, а в момента работим върху монтажа. Снимачният период беше изключително вънущащ, снимахме в Бургас, на пристанището, и четири седмици в Ямбол, където основната ни снимачна площадка беше Ямболският драматичен театър „Невена Коканова“. Планираме филмът да е готов до лятото, може би с премиера на фестивала „Златна роза“. В него ще видим водещи актьори от различни поколения – Пенко Господинов е в главната роля, участват още Йоана Буковска, Жорета Николова, Мая Новоселска, Добрин Досев, Антонио Дмитриевски. Стефан Вълдобрев е с ключова роля във филма, а в момента работим и върху музиката.

Сценарият е базиран върху „Чайки далеч от брега“ на Евгени Кузманов – книга с нелека съдба от близкото минало. Какво Ви привлече в нея?

– Книгата на Евгени Кузманов дойде на един по-късен етап. Ние разказваме историята на един режисьор, който не може да си намери място в нашата държава, който практически е прознен от София и трябва да постави своя много амбициозна постановка в един малък провинциален театър. Това накратко е сюжетът. На гаген етап от работата ни в сценария имаше фрагменти от „Януари“ на Радичков, но впоследствие, особено след разговори с мои консултанти от чужбина, се разбира, че на чуждата публика не ѝ е много ясна ситуацията в „Януари“ и че историята на някакви мъже, които стоят затрупани в снега, им стои регионална. В един момент решихме, че основната драматургична ситуация – пиесата, която режисьорът иска да постави и която е част от филмовото действие, ситуацията, в която едни мъже са затворени в едно пространство и не могат да го напуснат – вместо крчма с пет селяни може да се трансформира в кораб с десет моряци. При тази трансформация няхахме никакви проблеми, романът на Е. Кузманов, в който има действие, има неща, важни за киното, съдейства за нея. Подобни трансформации се случват с много сценарии. А иначе колкото до моя личен импулс – това са поредица от фактори. Един ден театралният режисьор Никола Петков, впоследствие един от сценаристите на филма, ми даде книжка с различни театрални истории с молба да си харесам нещо от нея. Аз си харесах историята на Крикор Азарян и неговата премиера на „Януари“ в Пазарджишкия театър. Започнахме разговори с Коко Азарян, това беше последната година, в която беше между нас, и той ми каза „ми трябва да направим мистичен филм“, това беше неговата „заръка“, извън многото истории и детайли, които ми разказа допълнително. Беше ми много интересно може би защото аз самият имам и театрално образование. Истории от театъра разказват всички режисьори и актьори, освен това пред очите си имах един друг режисьор, който ми е много скъп, Панталей Панталеев, той също вече не е сред нас, и много неща,



Костадин Бонев на снимачната площадка на филма „Далеч от брега“. Сн. Преслав Белев

които съм видял покрай него, влязоха във филма. Цялата тази клаустрофобична атмосфера, в която никога не ти говори в прав текст, но същевременно си изправен пред прегради от забрани и условности, когато всяка една твоя стъпка се следи, наличието на вражески подтекст или на присмех – искаш да престъдизм това време, бездуховно време, с което един човек на духа трябва да се справи. Истината е, че и сега страшно много хора, хора на духа, се чувстват по този начин. Малко неща, за жалост, са се променили. Опитвахме точно този конфликт да изведем и изострим.

Но би ли била днес тази история разчетена в нейното послание от една по-млада публика?

– В процеса на подготовка и в процеса на снимки нашият стремеж беше максимално да универсализираме проблема. Във филма няма идеологемии, няма портрети на вождове от онова време, няма червени знамена, филмът е някак си извън времето и пространството. Театралният микросюжет е само повод, само метод да се сподели една идея. Струва ми се, че интелегентната публика, където и да е тя, е много чувствителна към ограничаването на личното пространство – близостта на хора, които ти дишат във врата, е неприятно усещане. Още повече, че тук става въпрос за отстояване на позиция, на някаква истина. Тъкмо този конфликт е наличен навсякъде. Тъкмо отстояването на истината чрез ненамеса в спектакъла му е борбата на главния герой, в това е целият му труд – да покаже има ли изход в една безизходна ситуация.

Голяма част от съвременните български режисьори разчитат на истории, основани на действителни случаи, Вие като че ли разчитате



Йоана Буковска и Пенко Господинов на снимачната площадка на филма „Далеч от брега“. Сн. Преслав Белев

повече на литературата. Какво място заема тя в личните Ви режисьорски търсения?

– На практика всичките ми игрални филми стъпват върху литературна основа. Винаги съм вярвал, че литературата е много стабилна база, върху която един режисьор с идея може да стъпи и да развие намеренията си. Още повече, че когато четя различни неща, аз виждам как те биха се разположили на екрана. От друга страна, литературата и киното са доста различни, при все някои техни привидни близости, повтарям привидни, защото киното има доста строг и специфичен език. Всяко литературно произведение трябва адекватно да бъде преведено на киноезик, иначе лошо за филма, лошо и за литературното произведение. Затова е добре и да се работи с екип от сценаристи и консултанти. В „Потъването на Созопол“ бяхме аз и Ина Вълчанова, авторката на романа, а в новия ми филм освен Никола Петков се включи и Евгени Кузманов, а Ина привлякох като драматургичен редактор. За добро или зло днес нямаме автори, които да имат сериозен опит и в литературата, и в кинодраматургията, каквото е имало преди 30-40 години, когато на разположение на киното са били и Валери Петров, и Анжел Вагенщайн, и Боян Папазов, и Георги Данаилов и колко още други. Това беше много стабилна група хора, които можеха да си изкарват прехраната освен с литература и с правене на филмови сценарии. Една от причините за този недостиг виждам в това, че днес професията на киносценариста е изключително рискова. Защото докато се внесе проектът за одобряване, докато се намерят средства за реализиране, сценаристът практически си е свършил 95 процента от работата, сценарият е реално готов (каквито и малки промени да се правят

впоследствие). И когато ти хвърлиш 2-3 години труд в нещо, за което няма гаранция, че ще стигне до реализация, рискът е самоочевиден. Много малко хора са готови да работят при такива условия. Затова и тези, които днес могат да пишат сценарии, са малцина.

Тъкмо драматургичната Ви работа с Ина Вълчанова беше отличена в „Потъването на Созопол“. Атмосферата от книгата е пренесена на екрана по един много въздействащ начин.

– Всяко изкуство, в това число и киното, е система от кодове. Когато създаваш нещо, е важно целият набор от текстове, филми, музика и въобще информация, която си поел, да е обработена така, че да се трансформира в нещо друго. Важна е тъкмо тази трансформация. Когато работихме с Ина Вълчанова, стигнахме до момент, в който нейният роман се превърна в онова, което аз тепърва трябва да правя. Тоест има момент на узурпация на чуждия текст и превръщането му в нещо свое. Този процес тече на различни равнища: от автор към сценарист, от сценарист към режисьор, от режисьор към актьор. Сценаристът трябва да припознае текста на автора като свой, после режисьорът трябва да припознае текста на сценариста като свой, и тъкмо когато този текст е станал неотлъчно твоят, трябва да го пуснеш – идва моментът на снимачната площадка, когато той вече се превръща в текста на актьора, той е текстът на Пенко Господинов, на Жорета Николова, на Цветана Манева, става техен, и без този процес филмът не може да стане. И ти като режисьор трябва да им позволиш това, да им го дадеш, за да повярват те пък в него и да включат в него емоционалната си памет.

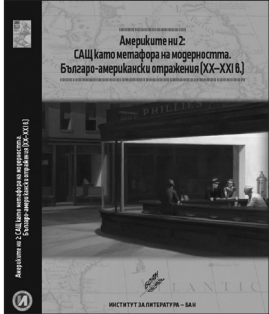
Кое от съвременната българска литература може според Вас да се трансформира в киноезик?

– За мен има няколко прекрасни български автори – ще посоча Мария Станкова, Здравка Евтимова, Ина Вълчанова, която расте с всяко едно написано нещо, която става все по-интересна. Погледът, който има Мария Станкова върху съвременния свят, е нещо, което заслужава да бъде изследвано и да бъде „осветено“ от киноекрана. Много неща има, върху които може да се стъпи. Силно ме провокира „Една и съща нощ“ на Христо Карастоянов, прекрасна книга, тъкмо към нея съм насочил следващите си усилия, въпреки че ще е трудно, дори с Христо да напишем прекрасен сценарий – финансирането днес на истории, случили се в друга епоха, е все по-трудна мисия.

Ще си струва усилията! В заключение един лексиконен въпрос – кой е любимият Ви писател?

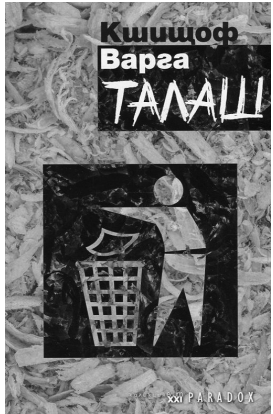
– О, много са, но бих отличил Франц Кафка, за мен той е най-големият автор на XX в. Бих го нарекъл пророкът на XX в., видял и описал в своите съчинения редица от нещата, за които по-късно историята ще свидетелства. Да погледнем например „В наказателната колония“ и да сравним с това, което се е случило по време на двете големи световни войни. Аз на шега сред приятели твърдя, че Кафка е най-съвършеният автор, пишещ в стила „социалистически реализъм“. Чудовищен автор на чудовищни събития. Сред другите ми любимици бих поставил руските авангардисти, Исак Бабел, Булгаков, разбира се. От съвременните чета италианеца Алесандро Барико, и както казах, много харесвам Христо Карастоянов. Бих отличил и романите на Влади Киров като „Картографирането на Рая“, харесвам и „Физика на тъгата“ на Георги Господинов, компактна книга, завършена, цялостна, с много кино в нея.

Въпросите зададе
ГАЛИНА ГЕОРГИЕВА

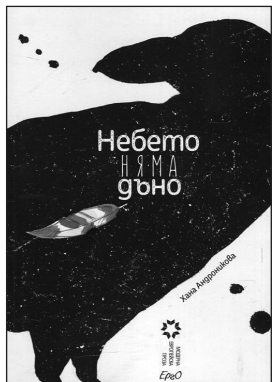


„Америките ни 2: САЩ като метафора на модерността. Българо-американски отражения (XX–XXI в.)“, съст. Пламен Антов, Андрей Ташев, Иван Христов, изд. Издателски център „Боян Пенеv“, Институт за литература – БАН, С., 2017

Сборникът се явява втора част от двутомника „Америките ни“; първата, публикувана преди около две години, бе посветена на южноамериканската тема в българската литература. В основата на сборника са текстовете от конференция, състояла се през 2014 г. Включените в тома статии извършват мащабен анализ на българо-американските културни контакти и на връзките между двете литератури – както като времеви обхват (от началото на XX в. до днес), така и като изследователска проблематика – от историята на влиянията през интерпретацията на образи и теми до възприемането на САЩ като „културна метафора“.



Кшищоф Варга, „Талаш“, прев. от полски Милена Милева и Диляна Денчева, изд. „Парадокс“, С., 2017
Варга е един от най-значимите полски прозаисти и става все по-добре познат и на българските читатели – това е третата му издадена у нас книга. Романът извършва своеобразна дисекция на съвременното общество – героят му, озорчен и неудовлетворен мъж на средна възраст, подлага на безпощаден и язвителен анализ както собствения си живот, така и целия заобикалящ го свят. А талашът се превръща в метафора за съвременността – „след всичките тези маи, инки, ацтеки са останали някакви камъни, след нас ще остане най-много талаш“.



Хана Андроникова, „Небето няма дъно“, прев. от чешки Маргарита Руменова, изд. „Ерго“, С., 2017

„Небето няма дъно“ е последната книга на чешката писателка Хана Андроникова (1967 – 2011). Историята се простира в няколко различни части на света, а повествованието смесва автобиографизъм, дневникови записки, писма, сънища. Всъщност романът

използва изпитания сюжет за пътуването, което се превръща в път към самия себе си, към собственото опознаване и осъзнаване.

4

Литературен вестник 7-13.02.2018

Там, където има деца, трябва да има детски книги

Разговор с писателката Юлия Спиридонова

Юлия, ти си един от най-популярните автори на литература за деца и юноши у нас. Кои според теб са най-важните качества, които книгите за тази аудитория трябва да притежават?

– Ще отговоря с една мисъл на Павел Вежинов: „Скучната книга не е никаква книга, каквото и да са нейните претенции. Неразбираемата книга е неуважение към читателя. Претенциозната книга говори за маниакалност и глупост, което е почти едно и също. Хубавата и дълбока книга се отличава преди всичко с простота и достъпност...“

В какво отношение се намира днешната детска литература към традицията си, към образците, които днес възприемаме като класически? Променила ли се е представата за детето като читател, за книгата като възможност за забавление, но и за възпитаване, за формиране на отношение към света? Изобико как би обобщила актуалните тенденции в писането за деца и за юноши?

– Любимата детска книга на дядо ми беше „Макс и Мориц“. Ето една книга от „прастари времена“, забавна и поучителна, динамична е, със страхотни илюстрации – все качества, които тогавашните деца търсели в книгите. Е, като изключим нехуманното отношение към домашните птици и трагичния край на момчетата. Само че на съвременните деца приключенията на Макс и Мориц като че ли не им се струват забавни. Все по-често чувам критики и за „Пипи Дългото чорапче“. Днес много деца смятат, че Пипи е лошо, нахално момиче, което се държи безпричинно зле с хората. Всяко поколение читатели си има нови любимици и е хубаво да гадат на малкия читател възможността сам да избира какво да чете. В същото време се притеснявам, че днес децата трудно четат класическите книги. Аз обожавам Дикенс. Сега не познавам дете, което да го чете с удоволствие. Електронните игри и телевизията научиха децата, че могат да получат захарче веднага, след малко ще има друго захарче... А след това и още едно... На кого му трябва съкровище, след като получава по едно захарче на всеки четири минути?

Не съм голям почитател на тенденции, модни вълни и пр. Не ми допадна „Вампирската вълна“, не ми харесват и книжките, които хъцат, пръкат, издават странни звуци. Според мен не това е начинът да накараме едно дете да обикне книгите. Вярвам, че една майсторски разказана история ще привлече повече читатели от книжка, която имитира електронна игра.

Самата ти чувстваш ли се свързана с българската традиция в писането за деца? Кои нейни автори цениш и смяташ, че всяко ново поколение е добре да познава? И какво е според теб състоянието на съвременната българска детска литература?

– Разказите на Ангел Каралийчев (когото децата днес критикуват, че „прекалявал с драмата“) ме превърнаха в по-добро и емпатично дете. Братя Мормареви са мои големи любимици и голямо вдъхновение. Обичам и много други български писатели и в момента досаждам на големите издателства, за да преиздадат книгите им.

Изглежда, че детската ни литература е в разцвет. Притеснявам се обаче, че цветът ще окапе, преди да се е отворил напълно. С много малко изключения детските книги у нас се издават от самите автори. Колко издателства издават нови български детски книги? Единици са добрите редактори на детска

литература, единици са добрите преводачи на детски книги. Доскоро няхаме нито едно издателство, което да издава само българска детска литература. За щастие, появи се „Горната земя“ и аз му стискам всичките



си палци, но това е едно много мъничко издателство, което сега прохожда. Да, в книжарниците има вече купища интересни, съвременни, с прекрасни илюстрации преводни и родни книги, но... Те не стигат до читатели. Колко родители водят децата си в книжарница или в библиотека? Институциите по никакъв начин не се занимават с насърчаване на четенето. Срамно е, че вече поредна година обещанието на Министерството на културата за попълване на фондовете в библиотеките остава неизпълнено. Гостувала съм на библиотеки из цялата страна и сърцето ме боли, когато видя под табелата „НОВИ КНИГИ“ издания от началото на 90-те години. Да не отварям приказка за начина, по който се преподава литература в училище и че много училищни библиотеки бяха закрити, защото „не били необходими“.

Самата ти от години си силно ангажирана с различни инициативи, които насърчават детското четене, подпомагат дейността на библиотеките и т.н. Разкажи малко повече за тях и най-вече – защо този ангажимент е така важен за теб.

– Цялото това беззаберие към децата и книгите първо ме уплаши, после ме обезсърчи, а накрая май се сбесих и си казах, че може и да не „направя пролет“, но съм длъжна да опитам. Така преди десет години се появи „Кой обича приказки“ – всяка събота от 11 часа в Детския отдел на Столичната библиотека доброволци четат приказки на най-малките, на бъдещите читатели. Някогашните бебешори днес вече са читатели. Отскоро сред доброволците има и издатели – така че четем най-новите заглавия. (Доброволци търся винаги, моля, ако желаете, пишете ми във Фейсбук.) Другата ми инициатива е „Там, където има деца, трябва да има детски книги“ – събирах нови книги, за да има библиотеки в домовете за деца без родителска грижа. Сега правя същото за семейства с много деца. А третата, най-млада инициатива е на три години, казва се „Лепящо прасе (или чепящ тийнейджър)“. Веднъж месечно се събираме в Детския отдел на Столичната библиотека и всеки тийнейджър, който обича книгите, е добре дошъл.

Защо се занимавам с това... Ядосаха ме чиновниците, затова. Нямам никакво уважение към институциите. Бюрокрацията, глупостта и алчността са свили гнездо в тях може би още при самото им създаване. Това ме посеща как преди няколко години баща ми (художникът Симеон Спиридонов) случайно разбра от бивш служител в Министерството на културата, че през 80-те години бил получил много престижна награда от Великобритания за илюстрациите си на „Доктор Дулитъл“. Странно, но двадесет и пет години никои не е споменал за това.

Описа една доста сложна ситуация с издаването на детска литература, а на пръв поглед сякаш изглежда обратното – че се издават много детски книги, още повече, че те имат своя голяма и постоянна публика. Същевременно обаче те като че ли по-малко се коментират, по-рядко се явяват в медиите и т.н. Така ли е наистина и как си го обясняваш?

– Открай време детската литература у нас е свързана в ъгъла. А в крайна сметка Дора Габе, Леда Милева, Асен Разцветников и още много български творци се помнят като „детски“. Дори Йордан Радичков, който се отнася с голямо пренебрежение към творчеството за деца, е познат най-вече като авторът на детската книжка „Ние, врабчетата“. Това пренебрежително отношение продължава и до днес. Е, аз съм израснала в тези среди и не съм имала никакви илюзии. Не пиша за престиж, пиша за децата. Лошото е, че нито творците за деца, нито детските книги се смятат за „медийно интересни“, а това не



позволява да достигнем до родителите. На много от тези родители и през ум не им минава да купят книга на детето си, да го заведат в библиотеката. Как да убедим тези хора, че четенето е важно? Че „там, където живеят деца, трябва да има детски книги“? Поне обществената телевизия би трябвало да има предаване за детски книги, ама като гледам какво е настоящото ръководство, едва ли ще се случи.

Очевидно следиш преводните заглавия, които се публикуват у нас. Смяташ ли, че българската детска и юношеска публика има достъп до най-интересните и важни книги, появяващи се по света?

– Чета детски книги с голямо удоволствие, имам си и любимици (като Дейвид Уолямс и Робърт Бийти например). Последната книга, която обикнах (както и всички у дома, което се случва рядко) е „Книгата на всички неща“ на Хюс Кайер. Мисля, че в това отношение не сме изостанали. Е, има и книги, които много бих искала да видя на български, но са твърде скъпи и едва ли някой би рискувал да ги издаде у нас.

Носителка си на много литературни награди, а две поредни години си номинирана и за т.нар. „малък Нобел“ – приза „Астрид Линдгрен“, смятан за най-важното международно отличие за детска литература. Със сигурност признанието те е зарадало, но би ли разказала повече за статута и значимостта на наградата, както и за българските номинации?

На първо място, големият виновник за това е фондация „Детски книги“, която се пребори да стане номиниращ орган. Условието на наградата са такива, че от една държава могат да кандидатстват и да бъдат одобрени няколко институции. Само че за да бъдат одобрени, те трябва да представят доказателства за своята работа, свързана с децата и четенето. Сещате ли се за една институция, която може да докаже такова нещо? Вече втора година „Детски книги“ изпраща кандидати за наградата. Тази година има вече трима номинирани български творци – в страхотната компания съм на Любен Зидаров и Виктор Самуилов. Самите номинации се чакат дълго, месеци наред, защото шведският комитет пресява хиляди кандидати от цял свят, четат се всички книги, разглеждат се всички илюстрации и материали. Кандидатстват не само детски писатели и илюстратори, но и организации, които се занимават с четенето, дори разказвачи на приказки. И накрая, съвсем лично – за мен е голяма чест и радост, че съм в един списък с толкова големи и любими творци като Патрик Нес, Куентин Блейк, Маркът Зюсак, Майкъл Морпурго...

Въпросите зададе АНИ БУРОВА

Отдалечеността понякога помага нещата да бъдат видени по-добре

Разговор с писателката Славенка Дракулич

Славенка Дракулич е една от най-известните съвременни хърватски писателки. Емигрира от родината си в началото на 90-те години на миналия век, по време на войните в бивша Югославия, днес живее в Стокхолм и Загреб. Авторка е на романи, есета, документалистика, превеждани на над двадесет езика. Българската публика познава книгата ѝ „Басни за комунизма” (прев. Т. Папазова, ИК „Жанет 45”, 2009), а в края на миналата година излезе и романът ѝ „Дора и Минотавър” (прев. А. Тихинова-Йованович, изд. „Наука и изкуство”, 2017). На стр. 15 в този брой на АВ публикуваме откъс от романа ѝ „Фрида, или за болката” (2007), тематично силно свързан с „Дора и Минотавър”.

Госпожо Дракулич, скоро на български излезе романът Ви „Дора и Минотавър”, посветен на фотографката и художничка Дора Маар и на живота ѝ с Пикасо. Авторка сте и на роман за художничката Фрида Кало, чийто живот пък е бялзат от връзката ѝ с Диего Ривера. Но това не са биографични романи, а по-скоро анализ на природата на таланта. Как стигнахте до тази тема и кой е основният акцент във Вашата интерпретация?

– В романа „Дора и Минотавър” проследявам общите очертания на нейния живот, но всъщност ме интересува вътрешния ѝ живот, както и нейното виждане на отношенията с Пикасо. Същия метод прилагам и в романа за Фрида Кало. И двете се занимават с изкуство, принадлежат на едно и също поколение, живеят с прочути, доста по-възрастни от тях мъже. Приемат ги като ментори, като ненадминати авторитети в областта на изкуството. Но Дора и Фрида са две абсолютно различни жени. При подобни житейски обстоятелства те реагират напълно противоречиво: Фрида не се предава пред болестта, рисува при всички обстоятелства и остава вярна на себе си. Инстинктът ѝ на артист е по-силен от болестта и любовта към Диего Ривера, по-силен е от всичко. А Дора се оттегля, престава да снима и жертва себе си в името на любовта към Пикасо, както често се обяснява това. Мисля, че причината е в авторитета на Пикасо като художник, който ѝ казва горе-долу следното – ти се занимаваш с фотография, но фотографията не е твоето изкуство, зарежи я и рисувай. И Дора се подчинява. Нужни са сили, за да се противопоставиш на преценката на човека, комуто вярваш безпрекословно, така, както Дора е вярвала на Пикасо. Третата, заключителна книга от трилогията, издадена миналата година, се нарича „Милева Айнщайн, теория на тъгата”. Милева, първата съпруга на Алберт Айнщайн и майка на двамата му сина, макар и да не е човек на изкуството, а учен, е най-трагичният образ от моите три героини.

„Дора и Минотавър” звучи като документален роман - нека кажем също, че освен личността на Дора Маар книгата ви пресъздава и културния живот на Европа преди и около средата на XX век, особено историята на групата на френските сюрреалисти. Защо избрахте такъв тип повествование и как го постигнахте, стоят ли много проучвания за работата Ви по книгата? И изобщо как съжителстват в творчеството Ви фикцията и документалистиката – защото освен на романи сте авторка и на документални книги?

– Документацията за онова време и за дейността на сюрреалистите е значителна по обем. Послужиха ми

също и многобройните биографии на Пикасо, разни свидетелства и тем подобни. Литературата за Дора не е толкова обемна, само три релевантни биографии, най-значимата от които е тази на Алисия Духовне Ортис. Това ми беше напълно достатъчно, тъй като не исках да пиша една биография повече, а по-скоро да пресъздам „духа на времето” и на самата Дора. Беше ми интересно, че по онова време (а опасявам се, че и днес) жените творци са били възприемани преди всичко като жени и едва след това като артисти. Важно е обаче, че творбите им са били излагани, издавани. Дора е била призната в средите на сюрреалистите и затова толкова по-странен е фактът, че се отказва от своето изкуство. През 30-те години на миналия век тя дружи с леви интелектуалци и хора на изкуството, членува в няколко ляво ориентирани политически сдружения и е много активна. Ясно изразява своите становища в полемиките, информирана е, умът ѝ е като бръснач. Всичко това кара Пикасо да заяви, че мозъкът ѝ е мъжки! В романа Дора и Пикасо са равноправни, поне в онзи кратък период от време, когато живеят заедно. Да, той несъмнено оказва влияние върху нея, но и тя му влияе – поне когато става дума за политически становища. Очевиден пример за влиянието ѝ върху Пикасо е създаването на „Герника”. А що се отнася до смесването на жанровете, мисля, че читателят лесно може да различи пластове в романа. Аз се придържам към събитията, образите и ситуациите, но се стремя да ги награда с поглед към психологията и пресъздаване на емоциите.

В началото на 90-те години на миналия век по време на войните в бивша Югославия се налага да напуснете родината си. Смятате ли, че емиграцията промени писателския Ви път? Има ли в творчеството Ви теми или изобщо тип писане, за които смятате, че произтичат точно от този Ваш опит?

– Не бих казала, че съм била принудена да напусна родината си, нито че съм я напуснала. По стечение на обстоятелствата аз се противопоставих на национализма по време, когато той беше станал доминираща идеология. Противопоставих се, защото всеки национализъм подразбира омраза и в това е разликата между национализма и патриотизма. Бих могла да изброя на пръсти онези интелектуалци, които не бяха съгласни с тогавашната националистическа политика и подстрекаването към война, колкото и отбранителна да беше тя. Тези писатели, респективно писателки, или сами напускаха страната, или биваха подложени на вътрешно изгнание. Мисля, че пребиваването ми в чужбина се отрази не толкова върху темите, колкото върху моя светоглед. А именно, отдалечеността понякога помага нещата да бъдат видени по-добре, макар това да е парадоксално. Независимо от всичко, аз чувствах нужда да пиша именно за опита от войните в бивша Югославия, за страшните последици, за военнопрестъпниците и съдебните процеси, за жените като жертва на войните. С една дума – три книги и много журналистически текстове.

Наистина голяма част от книгите Ви са посветени на войните в бивша Югославия, на травмите от тях. Тази тема въпреки като че ли все по-плътното присъства в творчеството на писателите от този регион, включително и на тези от следващите поколения. Защо смятате, че е

важно литературата да изговори и интерпретира този трагичен исторически опит?

– Не, не мисля, че е задължение, това е индивидуален избор на самия автор. Нещо повече, струва ми се, че в периода веднага след завършването на военните действия, някъде между 1995 и 2000 г., имаше, поне в хърватската литература, само няколко книги на тази тема, главно автобиографии. Това беше някаква странна пауза, някаква дупка, празнота. Но скоро след това се появиха много книги на тази тема. Войната е голяма тема и е логично на човек да му бъдат нужни и време, и сили, за да се захване с нея. Не е възможно обществото да минава през толкова драматичен опит и това да не намери отражение в литературата и изкуството вобще, независимо от това кога и на кое поколение принадлежи авторът.

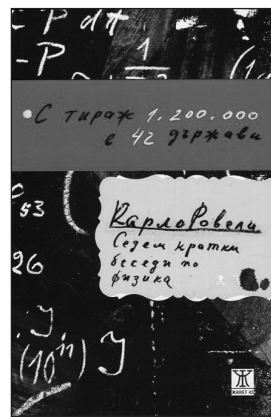
Авторка сте и на няколко есеистични книги – какво Ви носи този жанр, защо избирате да пишете в него?

– Мисля, че на шест книги с есета. Това е моята любима форма, защото някак се вмести между журналистиката и романа, а при това има и елементи на разказа. Трябва просто да решите коя форма най-много отговаря на темата, за която желаете да пишете. Аз например писах журналистически текстове, репортажи и интервюта за изнасилените жени. Но когато почувствах, че не стигам до публиката с тези форми, посегнах към формата на роман, основаващ се на документи. Мисля, че така темата получава истинския си израз. Същото е и с есето. Понякога журналистическият текст е твърде кратък, а романът – твърде дълъг.

Следите ли творчеството на авторите от т. нар. „люзопространство”, от Балканите, от Източна Европа? Позицията Ви – на хърватска авторка, която обаче от много време обитава и други литературни контексти, вероятно Ви дава специфична оптика към литературните процеси – как бихте описали актуарната литературна ситуация в Европа?

– Специфичните моменти са два – единият е модата, а другият – промяната на технологията. Когато казвам мода, имам предвид факта, че интересът на издателите се насочва към политиката не само в смисъл на издаване на все повече нефикционални творби, а към онези части на света, съответно събития, които влияят върху интереса на публиката – ако преди това бяха войните в бивша Югославия, сега са бежанците и тероризмът. И новите технологии промениха очакванията на публиката. Търси се нещо, което ще привлече вниманието на хората, свикнали с рекламните слогани, кратките информации, сензационализма. Не забравяйте, че почти не се публикуват критически литературни обзори, в медиите вече няма място за сериозен подход към литературата. Културата в медиите се оттегля в полза на спектакъла. В САЩ половината от издаваните книги са само електронни. Публиката, която още държи на качеството, макар в медиите да няма място за нея, е все по-малобройна. Но тази публика и без това никога не е била голяма. Факт е, че създателите на литература на малките езици са в особено тежко положение, защото книгите, преди всичко романите, все по-малко се превеждат. Но писателите, с редки изключения, почти никъде в света не живеят от продажбата на книгите си.

**Въпросите зададе АНИ БУРОВА
Превод от хърватски: АСЯ
ТИХИНОВА-ЙОВАНОВИЧ**



Карло Ровели, „Седм кратки беседи по физика”, прев. от италиански Нева Мичева, ИК „Жанет 45”, Пловдив, 2017

Не е учудващо, че тази книга има толкова голям успех на всички езици, на които е преведена. Тя представя най-важните теории и проблеми на физиката през XX в. по не само разбираем, но и много интригуващ начин. Връзката с литературата е видима не само в многото препратки към класически произведения, но и в увлекателното повествование. В основата на беседите е разбирането, че науката е „неразривна и жизненоважна част от културата”. Книгата е и защита на научната мисъл както като средство за възприемане на света, така и като негово спасение в едно все по-тревожно настояще и бъдеще.



Евелина Белчева, „Златорожката връзка. Петър Динев – Владимир Василев”, изд. „Гутенберг”, С., 2017

„Златорожката връзка” е документално изследване, основано върху прецизното проучване и интерпретация на архиви, писма, дневници, снимки, значителна част от които се публикуват за първи път в книгата. Изследването е посветено преди всичко на сътрудничеството между Владимир Василев и Петър Динев, но всъщност реконструира много по-широки културни и литературни контексти от 30-те до 50-те години на миналия век.

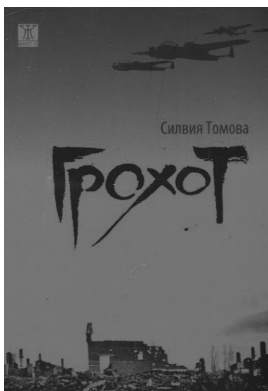


Йоанна Батор, „Тъмно, почти нощ”, прев. от полски Крум Крумов, изд. „Сисла”, С., 2017

Йоанна Батор е една от най-известните съвременни полски писателки, а „Тъмно, почти нощ” е един от най-харесваните ѝ и превеждани романи. Сюжетът се разгръща като криминална история, служи си и с приюмите на хоръра, но всъщност представлява много по-дълбок и многопластов разказ за разпада на човешките отношения, семейните връзки и тъканта на общността.

Романът „Грохот“ на Силвия Томова: исторически, есеистичен, носталгичен, човешки

Не си спомням жена да се е захващала така успешно с такава „мъжка“ тема, каквато е войната (може би единствено беларуската нобелистка Светлана Алексиевич, но нейният документалистски подход е напълно различен), и нека предварително кажем: без феминистки намеци. Че не е ходила Силвия на война, го знаем. Че се е ровила много сред архивите с изострено око за детайла, е повече от видимо. Стремеежът ѝ да прочете максимално честно историята е всъщност подстъпът ѝ към осъществяване на нейната литературна задача – да погледне на войната през окомото на един немски войник, и то от *нашата*, все още не *вражеската* страна, отвъд (по-скоро *въпреки*) известни идеологически и политически спекулации. Повествованието съзнателно не заема позиция, не застава на ничия страна – войната е алтернативен избор единствено за тези, които *влизат* във война. То разглежда войната като „мortalна“ и „нестихваща“ действителност, достигаща през историческата до родовата памет. Така можем да разбираме следното съждение: „Единственото, което научих със сигурност, е, че няма недосегаеми. Войната оставя белези върху всички, дори и върху онези, които не са я виждали в очите. Осакати ли баща ти, тя ще ламти да погълне и теб; погълне ли те, кървавата ѝ паст ще зейне и за твоите деца“. Кои са важните художествени избори на авторката в този ѝ роман? Първият се отнася до отразеното *историческо време*: началото на Втората световна война, веднага след присъединяването на България към Тристранния пакт; времето, в което илюзиите, наречени „кауза“ и „причини“ за войната, са все още далече от фаталните последици; когато вярата изглежда несломима; когато все още има надежда за „кратка“ война. Впрочем историческото време е посочено изключително точно и конкретно в самото начало, така да се каже извън сферата на повествованието. *Художественото време* в романа можем да наречем по-скоро отрязъци *безвремие* в рамките на историческото време (думата „безвремие“ се появява и в книгата): между военните действия, по време на една дислокация на германските войски от Румъния през България към Гърция; „безвремие“ на все още мирновременния начин на живот на българите от едно градче, до което достига само „грохотът“ на войната (малко по-късно ще се спира специално на заглавието на романа). В това именно „безвремие“ е положена и любовната история в романа, разгърната с изключителна деликатност – описана не като страст, а като цъфнало в душата цвете (по аналогия с цитирания в повествованието текст от немския марш „Сред полето цъфти малко цветче...“). Чрез художническите си сетива (те, както знаем, нямат нищо общо с емпиричния опит, но могат да му съперничат) Силвия Томова се опитва да преоткрие самата същност на войната, като освен потреса, особено я занимава нейният екзистенциалистски аспект. В романа ще открием куп пронизателни съждения, до които достига нейният герой с „очите“ на участник във войната (нека подчертаем, *войната без определение*), споделени специфично „вътрешно“, до алюзията за дневник, предназначен за „следващите“: „Войната не е справедлива. Това е единственото, което знаеш на фронта. И друга истина няма“; „Войната – най-чудовищната машина, която не просто те променя, а буквално разполюва – засмуква всичко като вакуум“; „В боя



или в лагера можеш да се сближиш с човек, който никога не би допуснал до себе си в други обстоятелства. (...) Битките по някакъв свой закон превръщат войниците в плюсовете и в минуси, а самотата довършваше останалото – спелваше ги“ (и много още). В „Грохот“ обаче дългото „сложно изречение“ за войната като че ли винаги включва противоположоваността „но“: но тя не отменя

нито човечността, нито любовта, нито даже красотата, нито пък може да ги убие (йовковски полък). Освен това „изречението“ за войната на Силвия Томова не може да завърши и с удивителен знак, т.е. романът ѝ не е „патетичен“. Още по-малко можем да го наречем политически патетичен, без това да значи, че не се търси истината и в припомнените германски и български политически клишета за войната. „Грохот“ започва леко изненадващо за „военен“ роман: „Това бе най-щастливият ден в живота ми“. Щастие то в случая идва от колективното преживяване на капитулацията на Франция от германците – дълго мечтания техен триумф (20 години след края на Първата световна война). Усещането е запечатано по време на дефилирането на войниците на фелдмаршал Вилхелм Лист по улиците на Париж, един от които е и разказвачът в повествованието, санитарят Валтер Шуц. Добре знаем, че във войната щастие е по-вратно и застава ту на едната, ту на другата страна. Опианението от реванша на нацията в конкретния момент обаче е гадено като абсолютно истинско и *исторически оправдано*, а по-късно в повествованието сравнено с „колективната“ надежда и на българите за исторически реванш след загубите от Първата световна. Второто стратегическо художествено решение на авторката е *изборът на разказвачески ракурс*. Разказвач и персонаж в тази книга, вече стана ясно, не е българин (а споменатият немски санитар, незавършил медицина студент, мечтаещ да стане хирург). Важно е, че не можем прибързано да определим гледната му точка като тази на „другия“, в смисъл на „чуждия“. Още повече, че тя нито споделя, нито скандира агресивната платформа на нацистка Германия. Тъкмо обратното: чрез нея се разгръщат най-човешките пластове на войната, отвъд „свое“ и „чуждо“. В една непозната страна, в едно непознато градче героят си спомня *отложено* поради войната „себе си“ и открива *извънграничното* си „у дома“. Това, че не можем да наречем гледната точка на разказвача на „другия“, не отменя гледната му точка на *пришълца*. Именно тя предопределя любопитното отреазиране на природата, местата и хората, видени за „първи“ път. Оттук идва и особенният *носталгичен* привкус на романа: българските села, излезли като от „някакой сън“, гостоприемството на българите, силата на традициите, прямотата и енергичността на българския характер. Отнесено особено към нашия век, съдението: „Хора и природа преливаха от топлина, като да бяха обгърнати от една и съща благословия“ звучи доста естетизиращо, поетично и носталгично. Миналовековният Кюстендил с мазазчетата, дюкянчетата, ханчетата, кафенетата, почти всички със „собственоименни“ названия; със спретнатите си къщички и с пълнотата си общество е *художествено фотографан* с истинска любов: „Градът имаше свое обаяние, характерно само за тук и за никое друго място. Тъй като бяхме попаднали в курорт, няколко се усещаше мързелива омая – нещо средно между празник и денник, сякаш градчето винаги е полусънено“. „И зад всяка врата, без нито едно изключение, се криеше история. Която задължително трябваше да знам“ – а ние сме сигурни, че Силвия Томова има събрани истории за още една книга (или знае къде да ги

намери). Интересна е изобразената езиково-културна бариера през ушите на немскоезичния Шуц: „Все нещо оставаше недоизказано, всяка дума криеше не едно, а няколко значения. Сякаш някаква сянка се протягаше зад думата, прекосяваше смисъла надлъж и нашир, докато съвсем ме обърка. И тази Македония – това не бе просто българска земя, останала в границите на чужда държава, а нещо много повече... И нито една дума, с която опитвах да я опиша, в очите на Екатерина не бе достатъчна“. Нека се върнем отново към историческата 1941 г., видяна като *времето на политическото, а и на историческото ни съзвучие с Германия*. В романа, както стана ясно, е направена не една връзка между двете страни по отношение на битата им позиция в Голямата война, както наричат тогава Първата световна война („Съдбите на победените си приличат и от сърцето им капее една и съща кръв...“), както и по отношение на надеждата за реванш в настоящата („войната никога не бе свършвала“; „Духът на победения ще се бунтува и от гроба. Синовете на дълбоко наранена и разпокъсана безмилостно нация ще искат разплата чак до края на света...“). Нека подчертаем, че търсеният реванш е не завоевателски, а *идеалистки*: „Идеалите не могат да умрат толкова лесно, колкото им се иска на някои, не и докато има оцелели, които помнят, и поколения, които пазят завета на предците“. *Отнасянията в романа към Първата световна война* не са случайни – определено е търсена взаимовръзката на настоящето с миналото и намек за бъдещето (което спрямо времето на романа е нашето „днешно“). Темата за „Променена Европа“, която вълнува съвременниците на 40-те („След войната Европа щеше да е различна – напълно преформирана, с нови идеали, закони и ред. А ние щяхме да наблюдаваме промяната от първите редове“) е и днешна тема; да не говорим за днешното „грохотно“ усещане, заредено от бомбените атентати. *За заглавието „Грохот“*. Грохотът е основната „оркестрация“ на войната („невъобразимият грохот на оръдията“) и на бомбардировката – фонът и основното събитие в романа (бомбардировката над мирния Кюстендил). Грохот можем да наречем и любовта, преди да взриви таени усещания и пориви у героя и да се превърне в своеобразно себенамиране. Композицията на романа също напомня предхождащия грохот и избухването на бомбената кулминация в самия край. Единствената загуба, която претърпяват „нашите“ герои в края на романа, е животът на кучето войник Атила, но в нея е съсредоточена истинска човешка трагика – кучето, търсач на жертвите от бомбардировките, се превръща в една от незаслужените жертви на войната. Не е ясно какво ще се случи с влюбените поради продължаващата непредвидима война. Важно е, че се е случила любовта. Особено любопитна ми се стори динамиката на повествованието, или темпото на разказване, маркирано от смяната на случки, разсъждения, описания – един много внимателно изпипан наратив с преобладаващо „дескриптивно“ (описание). Въпрос е дали авторката се е опитала да догоди и специфичното балканско темпо, за което разсъждава в романа си: „Като че ли тук, в Балканите, времето тече по съвсем различен начин. Бе по-гъсто и далеч по-наситено. Движеше се като артериална кръв – на по-бързи тласъци, а пробиех ли артерията – изтичаше светкавично“. Нека подчертая накрая силните *есеистични моменти* в повествованието, идващи според мен от лирическото световиждане на Силвия Томова. Тя е поредният лирик, който е лирик и в прозата си (макар наречена историческа). Оттук изключителната образност и метафориката на някои картини, пропъстрищи чисто естетически повествованието: „Пролетта бе в разгара си. (...) Короните на дърветата шумоляха, миришеше на люляк с тънък нюанс на прегоряло мляко, сякаш някоя домакиня

бе забравила да премести тенджерата от печката, преди да побегне“; „Погледнати от високо, вероятно приличахме на стреснато в съня огромно и древнo чудовище. Танковете ръмжат, веригите им захапват калта, дулата им като че ли избутват хоризонта...“; „...оттатък другото опразнено от непрестанен огън село те чака мирът. Разположил се е в креслото си, отпиива от чашата с уиски, в която кротко се топи кубче лед, и те гледа право в очите. Прилича на политик, който никога не е помирилвал барут и сажди, не знае какъв е вкусът на пръстта, не е губил другар, който само преди секунда се е сражавал наравно с теб...“... Ще завърши това представяне с едно от най-важните послания на романа, които до голяма степен *стояват неговата историчност* и го превръщат в днешен и вечен: „Войската е сплав от механика и жива сила, крепи се върху клетвата пред знамената, дълга пред отечеството, лични убеждения и вяра, но отвъд нея човешките закони не бяха премахнати. *Все пак войната бе само миг на фона на вечността* (к. м. – С. С.)“. Ето и една голяма задача за размишление, която ни предлага Силвия Томова: *Да, всяка война в човешката история бе логично следствие от обстоятелства с щипка само случайност, но това, което управлява боеца в невъобразимия грохот на оръдията, е напълно ирационално. Не можеш да пренебрегнеш инстинкта за самосъхранение, но освен него в душата ти бушува още нещо, далеч по-силно от страха да не бъдеш погубен. Нещо, което те издига далеч над инстинктите, преобръща биологичните закони даже, преобразява те само за миг. Вече не си случаен сбор от тъкани, кости и нервни импулси, не си търбух, пълен с тихтиесте вътрешности, а друго, изтъкано от светлина същество и нови, съвсем различни енергии властват над теб. Някои ги наричаха родина, други справедливост, нов обществен ред, по-справедлив свят или просто кардинална промяна, тотално преобръщение, докато ние с Макс съвсем не бяхме убедени, че с това се изчерпва всичко. Всеки иска да изтръгне по-доброто от себе си, стреми се почти неустойно да превъзмогне човешката си природа. И всички, които отричаха този безспорен в очите ни факт, бяха негодници. Не е вярно, убеждавахме се един друго, че основната тяга в тази война е чувство за неудовлетвореност, желанието за реванш и световно признание, а после и господство... Когато бяхме само двамата, можехме да разпердущим светта. Фантазирахме, мечтаехме, спорехме. Не ни пукаше от нищо и от никого. Бунтувахме се! Униформите, които носехме временно, бяха заличили едно, но имаше неща дълбоко под повърхността, които никой не можеше да унищожи. И вярвахме, че един ден всичко ще се нареди така, както го искахме. И нямаше как да бъде иначе, защото към онзи момент бяхме преодолели и прозрели почти всичко, за което иначе биха ни били необходими няколко живота накуп. Освен всичко, което вече беше постигнала, тази война лудешки превръщаше стрелките – минутите се преобръщаха на столетия, столетията на епохи. Декорите на този век шеметно се разпадаха, старият свят се гърчеше под бутаниците ни, а накрая, когато всичко утихне, и ние щяхме да се събудим променени. Позорът от предишната война щеше да е в миналото, проклетието, което лази като грипа зад победения, прогонено завинаги. Струва ми се, че авторката в крайна сметка поставя под съмнение смисъла на реванша и се приближава до идеята на Цветан Тоторов за „допълващите се врагове“ (от книгата „Непокорни“) – ако една кауза носи зло, колкото и да е справедлива, тя ще породи още по-голямо зло и от своя страна, ще възкреси отново врага.*

СВЕТАНА СТОЙЧЕВА

Текстът е четен на представянето на книгата на 12 декември 2017 г.

Силвия Томова, „Грохот“, ИК „Жанет 45“, Пловдив, 2017.



Годишни времена

Първо, разбира се, ще започна със заглавието – „Годишни времена”. То идва да ни подсказже, че тук ще става въпрос за кръгова композиция. Но това не е само кръговата композиция на смяната на сезоните – пролет, лято, есен, зима, това е кръговата композиция на едно митологично време – раждане, детство, любов и смърт. Две времена се настигат и разминават в писането на Юлияна Величковска. Първото е хоризонталното време, ежедневното време, реалното дори. Тук се разказва за едно пътуване с автобус, който спира на различни спирки. Докато героинята пътува, тя пише своя дневник - писане по хоризонтала. Автобусът върви, героинята разказва своята история, в автобуса се качват и слизат хора, тя разказва и тяхната история и накрая парадоксално пропуска собствената си спирка. Второто време е митологичното време, което е и кръгово – времето за важните неща като любов, приятелство, семейство, родина, смисъл и т.н. Повествованието тръгва от ежедневието, за да стигне до сакралните неща. Неслучайно фигурата на обикновения градски светофар е представена като Огледало на живота или Дърво на живота.

„Годишни времена” е един фрагментарен роман – съставен от малки свои и чужди истории, стихове, песни, спомени. Той започва със спомени, превключва на психоанализа и завършва с философски обобщения. В него са инкорпорирани цели текстове на песни. Това е автобиографичен, музикален роман-поток на съзнанието. Той използва умело поне две техники на писане. Първата можем да определим като техника - плетене на чорап. Тук можем да поставим локалния контекст – балканското, традицията, патриархалността, изостаналостта, консервативността от една страна. Някъде писането заситнява и започва да използва техниката бродирание, шиене на гоблен. Но Юлияна Величковска използва много добре и една друга техника или техники – тази на фейсбук постове или на езика на рекламите, лозунгите и билбордовете. Тук можем да поставим глобалния контекст – европейското, модернизацията, механизацията, свръхскоростта и комерсиализацията, които понякога водят до загуба на идентичност.

Повествованието върви на пластове. В настигането и разминаването между традиция и модернизация се изгражда действието на този роман. Фигурата на бабата се оказва по-добра от тази на майката. Неслучайно македонският критик Душко Кръстевски казва за „Годишни времена”, че в него трябва да се търсят едновременно и



архетипът, и трипът; и фолклорът, и рокендролът.

Но как ни въздейства това писане и печели нашата емпатия? Мисля, че есето, озаглавено „Зона”, на френския философ Жан-Франсоа Лиотар може да ни даде отговор на този въпрос. „Налага се в града да се влиза през предградията – казва Лиотар. - Репликата на предградията е оплакването: ние живеем никъде, нито вън, нито вътре. Тази сирашка жалба е отеквала още в кварталите на класическия град с Виюн. Тя се разпръсква чак до сърцето на модерните метрополиси. Лошото момче, загубената дъщеря - децата на зоната в неделя отиват в центъра, за да пеят своите припеви без край и начало. Те рецитират поеми в проза. Объркват сметките

на поетическото изкуство. Наричат се Бодлер, Верлен, Рембо.” И още, ЗОНА – „Това на гръцки език е поясът - нито село, нито град, някакво друго място, което не е споменато в регистъра на местоположенията”. Нито балканско, нито европейско, бих добавил аз. Живеенето в „Зоната”, в ситуацията „нито-нито” води до нихилизъм. С изобретяването на мегаполиса според Лиотар Западът реализира и разпространява своя нихилизъм и мисля, че това е един основен патос на този роман – да се противопостави на всепроникващия нихилизъм. Въпросът, който този нихилизъм поставя пред философа днес, според Лиотар е: „остава ли нещо, което си струва, след като представянето на всеки обект е поразено от иреалността на прехода?” Между другото, трябва да се спомене, че „Годишни времена” непрекъснато поставя въпроси. Един от многото важни въпроси за този роман например е за автентичността на живеенето в нашия изкуствено-механизиран свят. Ето защо героинята пита: „Откъде тази необходимост любовта да се рекламира, вместо да се живее?” Писането на Юлияна Величковска има за цел да поставя повече въпроси, отколкото да дава готови отговори.

Но и Лиотар пита в своето есе „Зона”: „Писането, най-вече рефлексивното, писането на философа днес, не е ли все още онова, което трябва да постигне безсмъртие, като го изтръгне от стерилизираната смърт, каквато представлява нашето съществуване на богати хора от зоната?” И дава следния отговор – „Мегаполисът е във всеки случай перфектно организиран, за да игнорира и да накара да се забравят тези въпроси, този въпрос. Но въпреки това, забравянето на забравата все още дава достатъчно ясен знак, за да може писането - изкуство, литература и философия заедно - да упорства, да свидетелства, че има и нещо друго”. И точно в това нещо Друго според мен се крие ядката на „Годишни времена” от Юлияна Величковска.

ИВАН ХРИСТОВ

Юлияна Величковска, „Годишни времена”, прев. от македонски Поли Муканова, изд. „Ерго”, София, 2017.

Списание „Литературен критик” – между предвоенното „ляво” и априлските повеи

Ноеми Стоичкова

В изследване на критическите езици за същността и ролята на литературната критика, сред бурните диалози на различните литературни общности в „дясно” и заедно с емблемите на „лявата” критика Георги Бакалов и Тодор Павлов в междувоенния период се появява и (почти) неизвестното сп. „Литературен критик”. То, потъналото в забрава, произвежда тенденции, валидни по-малко за „сталинските” години до края на 50-те, но особено продуктивни в „размразителния” период след тях. От „седмичника за изкуство, критика и култура” излизат 19 броя в периода януари/юли 1941 г. под редакторството на непознатия Зашо Петров Търнин. Никола Вапцаров заедно с Емил Шекерджийски са редактори на броевете 7-15. В програмната статия липсва афиширана идеологическа ориентация. Изданието стартира с вербализираната идея да бъде трибуна на младите „без да има предвид професията и убежденията им, ... да проявяват своите умствени способности и да критикуват, тъй както им диктуват разбиранията” (Литературен критик 1941, бр. 1: 1). Интерес към „младата критика” се наблюдава по-късно, през 60-те, в сп. „Пламък”, а темата се разгръща през 80-те на страниците на сп. „Септември” – два от месечните официози на СБП.

Още във въвеждащия текст изданието от началото на 40-те обявява конкурси за „най-хубави и издържани разказ и стихотворение”, които ще бъдат примесечно премирани с 500 лв. Наградният фонд също е (ще бъде) мотивационен и оценяващ фактор както в „частната” държавна модерност, така и в държавния тоталитаризъм. Само брой по-късно обаче „Литературен критик” е плуралистично „нападнал” заради подчертаната си младежка ориентация от Цветан Минков на страниците на вестник „Литературен глас”. Третият брой на списанието привидно проигрва известния сюжет „стари” срещу „млади”, експлициран за пореден път чрез/в „априлското” поколение. „Критика на критиката”¹ на утвърдения Цв. Минков атакува „онези бездарни, хитри и практични младежи, които пишат и ония издатели, които ги подкрепят” (Литературен критик 1941, бр. 3: 1,11). Отговаря с „Критика на куб” неизвестният К. Михайлов, чийто лайтмотив е, че страхът от изместване прави критика „хаплив”, целиц да обезвери младите и да не им даде възможност „да се проявяват или поправят, когато грешат” (пак там). Финалът на текста обаче разбулва идеологическия подтекст – „необикновените” държавни грижи за младежта, гарантиращи ѝ дори със специални закони „всестранното пълно развитие: духовно и физическо”. Тази съветска „идейна” платформа е лесно четима, още повече, че заглавието на нашето списание дословно дублира „братския” официозен авторитет, цитиран от пролетарските ни корифеи.² К. Михайлов накрая войнстващо заявява готовност, ако отговорът му не е удовлетворителен за Цв. Минков, да даде „тълен”, обхващащ „философската, икономическата и социална страна на неговата критика” (пак там: 11), което вече нескрито носи конотации на марксовско идеологическо разобличение³. Тази политика на списанието се реализира и в бр. 4 с текста „Писатели и критика” от Светослав Александров. И той подхваща рефрена за критическите поклони към „големите личности и още по-големите хонорари за критици” (Литературен критик

¹ Статията му асоциативно напомня на „Критика и „критика” на Т. Павлов от предходната година.
² Без това да е изведено в течението на българското издание, най-вероятно то е създадено по съветския социалистически образец.

³ Цв. Минков активно сътрудничи на периодичния печат в междувоенните десетилетия на издания, които не са с лява ориентация: „Демократически преглед”, „Българска мисъл”, „Листопад”, макар че след деветосептемврийските промени разгръща просперираща дейност както в периодичния печат, така и с включването му в авторските колективи на справочника „Български писатели” (1961) и „История на българската литература” (т. 2, 1966).

1941, бр. 4: 1,10) – една позиция, която ще бъде лайтмотивна в критическите „дебати” след 60-те години. Изостреното социално чувство за (утопично) равенство парадоксално ражда и капиталистическопарния аспект при критическото оценяване, но акцентът остава познатият: всички критици имат голям грях към младите писатели. Към него се прибавя и един нов, който ще се развива трайно перспективно в социалистическата критика десетилетия по-късно: за невъзможността тя да обхване книжната продукция. Тук като че ли перспективно конспектно са изброени „евентуалните” причини за това: маргинализиране на провинциалните автори, невлизането в „този или онзи кръжок”, непознаване на „нужните” критици; неиздаването от „голямото издателство”. Текстът подхваща още три ключови за критиката след 60-те години проблема – по-удобното критическо писане за „признатите писатели”, за да „няма кой да им оспори мъдрите думи”; за недостатъчния критически интерес към съвременните, „които са живи, които тъкмо сега имат нужда от критика” (пак там); за критическите предпочитания към чуждите литератури – от френската до китайската – пред интереса към родната. Статията мимоходом маркира и предстоящото за България сталинско/червенковско разбиране, че читателите са по-надеждни критици:

....критиката не се интересува от тях. Какво от това, че читателите шепнат имената на тези автори, декламираат техните стихове и представят техните драми...”

Едновременно с това изданието на „анонимния” З. Търнин, както и ранното (второ) списание на д-р Кръстев „Критика” предпочитат да се „скрият” зад авторитетността на чуждоземната позиция, за да заявят своя програма. В случая бр. 1 публикува статията „Какъв трябва да бъде критикът” на Франтишек Шалда, който пък издига цялата си платформа върху изречението на Гьоте: „Който не говори ясно към подсъзнателните чувства, не говори чисто и към душата”. Чешкият автор пледира за критик, който „както и поета или художника, трябва да бъде крайно възприемчив, възбудителен, чувствителен и сензитивен” (Литературен критик 1941, бр. 1: 12). Всъщност списанието, както и непризнаваният и от „ляво”, и от „дясно” Мешков се събират в позицията за критика на „изстраданата” „чувствителност”, „по-дълбока от увереността на разума” (пак там). Интуитивно есеистичната „лява” критика се оказва опозитивна на рационално догматично доктринерската пролетарска още в относително плуралистичното публично поле до средата на 40-те години, каквато роля (ще) опитва да играе в средата на шестото десетилетие. Статията разгръща ценността на „формалната”/формотворна естетическа критика, за която е важна „техниката”, езикът, целостта на словесното изкуство – не „низко ялово, забъркано, нечисто, фалшиво, пълно с грапавини и несъзвучия, разкъсано и тъпо, безчестно и глухо, изветряло и фразьорско, банално и сурово” (пак там). Само три броя след това обаче списанието акцентира върху „несъзнателното отклоняване на някои критици от борческите идеали и впускането им в съвсем ненужни песни за отвлечени неща” (Литературен критик 1941, бр. 4: 10). А бр. 6 на първа страница представително извежда статията „Позиции на реалистичната критика” от Димитър Митрев, която започва със „смелите стъпки” и „новия път” на съвременния „художествен реализъм” – едно от предвоенните имена на социалистическия реализъм. Този текст вече в пълна аналогия с бакаловско-павловския език изговаря „критиците реалисти” като „ръководен фактор”, определящ „тенденциите в развитието на художествено реалистичната литература”.





„Таницът Делхи” от Иван Вирипаев
Режисьор Галин Стоев, драматург Светлана Панчева,
сценография Никола Тороманов, костюми Елица Георгиева,
музика Емилиян Гацов – Елби.
С участието на Владимир Карамазов (Андрей), Радина
Кърджилова (Екатерина), Радена Вълканова (Жена на
възраст), Светлана Янчева (Алина Павловна), София
Бобчева (Медицинска сестра), Елена Телбис (Олга), Сава
Драгунчев (Невидимият санитар).
Премиера 1, 2 и 3 декември 2017 г., Народен театър
„Иван Вазов”

Завръщането на Галин Стоев на сцената на Народния театър след 16-годишно отсъствие от нея с „Таницът Делхи” на Иван Вирипаев безспорно е успешно и интригуващо. Силният зрителски и критически отзвук, предизвикан от спектакъла, наскоро беше допълнен и от въодушевения прием на представлението в театъра в Тулуза, чийто директор от началото на тази година е българският режисьор и където то се игра в продължение на целия януари.

В „Таницът Делхи” Галин Стоев и избраният от него екип от оригинални артисти като сценографите Никола Тороманов и Елица Георгиева, композитора Емилиян Гацов – Елби и актьорите Владимир Карамазов, Радена Вълканова, Светлана Янчева, както и София Бобчева и Радина Кърджилова потвърждават таланта, амбицията и умението си да правят ярък, съвременен и въздействащ театър, занимаващ се с важни въпроси на съществуването. Със своята актуална театрална естетика и интелигентно визуално решение, комбиниращи живо актьорско изпълнение и прожекции на заснемани моменти от него от две камери, поставени на подиума, върху голям екран, спектакълът веднага се открие в афиша на българската сцена през 2017 г. Това беше оценено по достойнство от критиката и той получи множество позитивни и в отделни случаи – полемични, оценки, които го коментираха основно от гледна точка на избраната естетика. Онова, което обаче остана почти незабелязано в големия брой коментари и което в действителност го отделя като значимо събитие в театралния живот у нас напоследък е фактът, че спектакълът открито и директно поставя и разглежда ясно формулиран и максимално актуален днес философски въпрос; че е философски спектакъл върху актуален проблем. Ето нещо, което наистина много рядко може да се види на българската сцена.

Кой е актуалният философски проблем, поставен от „Таницът Делхи”? Въпросът за страданието, което изпълва света, и което човекът, живеещ в културните традиции на западната (европейската) цивилизация, не може да приеме, срещу което се бунтува, за което търси виновника и мечтае неговото наказание, е един от фундаменталните въпроси на съществуването. Този въпрос е трагически нерешим. Дори ако цялата несправедливост, насилие, войни, бедност, мизерия и потисничество бъдат премахнати (въпреки че векове наред светът продължава да бъде далече от подобна идеална перспектива), то основният източник на страдание за човешкото същество пак ще остане – крайността на неговия живот, загубата на близките му и непоносимата болка от нея; остава смъртта, която съпътства и непрекъснато се намесва в живота. Какви са тогава възможностите пред човека да се справи с тази ситуация? Ето въпроса, който особено силно вълнува Галин Стоев както в неговия екзистенциален план, така и преди всичко като неочаквано и болезнено актуално изострил се днес – във време на постоянни терористични напади и множество световни конфликти, последвани от хуманитарни бедствия, нещастия и несправедливости. С избора на една от пиесите на Иван Вирипаев режисьорът ясно и директно поставя този въпрос.

Именно Иван Вирипаев е драматургът, който от начало до 21. в. се наложил на европейската сцена с последователното търсене или дори по-скоро заявяване на отговора на коментирания въпрос – въпроса за страданието едновременно в неговия екзистенциален и непосредствено житейски контекст. Започнал театралната си кариера през 1974 г. като актьор в родния си град Иркутск, Сибир, Русия, както и в други градове в областта, от 1998 г. той учи задочно режисура и през 2001 г. се установява в Москва. Тук през следващата година става един от създателите на добилая скоро след основаването си широка популярност Театр.doc, сред чиито първи премиери е и представянето на пиесата му „Кислород” (2003 г., позната и у нас от постановката ѝ в Театър 199, реализирана пак от Галин Стоев, премиера 1 юли, 2003 г.). Тя е четвъртата от общо седемнайсетте драматургични текстa, написани от Вирипаев до днес, и е пиесата, която с появата си веднага го налага в страната му като емблемата на новата руска

Един истински философски спектакъл: „Таницът Делхи”



„Таницът Делхи” от Иван Вирипаев, режисьор Галин Стоев, сценограф Никола Тороманов, Народен театър „Иван Вазов”, 2017

драма. През май 2003 г. присъствях на Международния театрален фестивал КОНТАКТ в Торун, в чиято основна селекция беше представен спектакълът на Театр.doc (където Иван Вирипаев е и изпълнител на главната роля, а режисьор е Виктор Рижакoв) и след удостояването му с наградата за най-добро представление пиесата, нейният автор и театърът получиха първото си международно признание и сложиха началото на своята европейска известност. През 2005 г. Вирипаев, въодушевен от успеха на „Кислород”, създава своята Агенция „Движение *Кислород*”, започва да снима филми, установява се в Полша и продължава да пише своите мрачно-философски пиеси. В повечето от тях, както стана дума, драматургът неуморно изследва философския въпрос за страданието в света и живота на човека и за начините то да бъде понесено.

Може би „Таницът Делхи” формулира най-директно този въпрос и предлага най-категоричния му отговор. Пиесата умело представя двете основни гледни точки към проблема за страданието – западната и източната. За човека, възпитан в традициите, философията и морала на западната (юдеохристиянската, европейската) цивилизация страданието, което съществува в заобикалящия го свят, породено както от насилието, мизерията и несправедливостта, така и от неизменното присъствие на смъртта, не може да бъде понесено, не може да бъде прието, то е постоянен обект на съпротива, на гняв, на болка от безсилието да бъде отстранено. То е изпитание както за емоционалността, така и най-вече за разума на западния човек, за стройните морални разбирания, категории и оценки, с които той възприема случващото се. Ето защо той е априори нещастен, страданието е винаги с него, той не може да бъде щастлив, защото винаги е принуден да изпитва неудовлетворение, вина, съпротива, да сгди, да търси виновника, да преследва възмездие, да желае наказание. Източният възглед за страданието в света и отношението на човека към него в сбитата интерпретация на Вирипаев е коренно различно. Според него всичко случващо се във вселената и в непосредствения живот на индивида – доброто и злото, радостта и нещастиеото, мизерията и охолството, е едно цяло, то е продукт на една всеобща божествена енергия. Затова източният човек го възприема без оценка и съпротива, чувства го и го преживява естествено, така както диша, като ритъма на сърцето си. Той не се пита как е възможно видяното/изпитаното насилие, несправедливост, бедност, унижение или смъртта на близък човек. Болката от тях го изгаря и така се превръща в екстатична радост и успокоение, в красиво надреално чувство. Този тип екзалтирано и успокоено щастливо живеене отвъд страданието драматургът нарича танц – танц, в който всички и всички стават едно същество. Животът се приема с всичко в него и страданието става излишно. В тази източна гледна точка върху живееето и страданието Вирипаев намира единствено възможния отговор на поставения от него базисен екзистенциален въпрос.

Кратко представеният едновременно максимално ясен, но и много сложен за формулиране и изговаряне, особено чрез драматургичен текст, сблъсък на западния и източния възглед за страданието в „Таницът Делхи” намира находчив и убедителен израз. Вирипаев въвежда петима персонажи – майката Алина Павловна; нейната дъщеря и известна танцьорка (на танца „Делхи”) Екатерина; любовникът на Екатерина Андрей; балетната критичка и приятелка на майката и дъщерята, определена безлично като „Жена на възраст” и Медицинската сестра – които разполага в стройна координатна система. Една срещу друга по основната ѝ ос са поставени майката и дъщерята, които са четливи персонификации съответно на западния и източния възглед за страданието, перпендикулярно от двете им страни са разположени Андрей и Жена на възраст – първият като спонтанно и отчаяно влюбен в дъщерята и танца ѝ, т.е. като ирационално привлечения от източната гледна точка, и втората като рационално и хладнокръвно анализираща различните видове танц, но накрая също оказала се непреодолимо

погълната от танца „Делхи” и затова вече неспособна да го опише. Извън координатната система са оставени Медицинската сестра, чиято функция е да съобщава на останалите персонажи вестта за смъртта на някой от близките им хора, т.е. да бъде вестител на страданието, и на съпругата на Андрей, т.е. на жертвата, която, преживявайки страданието си (с опит да се самоубие), причинява следващо страдание (смъртта на Андрей, който не може да преживее вината си). Освен тази умела координатна система на концепциите и енергиите в текста, Иван Вирипаев намира много точен и въздействащ ход, чрез който да предаде и вечния, безкраен кръговрат на страданието и на постоянно възпаляващия се въпрос за неговото понасяне. Авторът изгражда пиесата си като колаж от 7 кратки едноактни пиеси, чиито действия се развиват в удивително приличащи си чакални за посетители на различни болници и започват с вест за смъртта на някой от персонажите. Така, играейки с времето, авторът кара всички методично да умират и отново да оживяват, т.е. да причиняват и преживяват страданието.

Галин Стоев и екипът му умело продължават драматургичната изобретателност на текста във визуалното решение и в изграждането на отделните актьорски партитури. Що се отнася до ясното приобщаване на Иван Вирипаев до източната гледна точка върху страданието, съществуващо в света, и отношението на човека към него и неговите източници, то режисьорът и останалите създатели на представлението по-скоро го възприемат и представят полемично. Техният отговор на подигнатия базисен философски въпрос се колебае между западния и източния възглед: той не може и не желае да напусне ценностните и моралните територии на европейската традиция, където има добро и зло, престъплението трябва да бъде наказано и вината – понесена, но в същото време иска да запази нещо и от възможностите за утеха и за превръщане на болката в изкуство, откривани от източната гледна точка. Тази двойственост и вътрешна полемичност на търсения отговор е експонирана пряко в сценографията на Никола Тороманов. На голямата сцена на Народния театър е построено снимачно студио със зелени стени, в което за началото на всяка от седемте едноактни пиеси се сменят няколко реквизитни предмета, маркиращи обстановката в чакални за посетители в болници. Над него е монтиран голям екран, върху който в едър план се прожектират лицата на актьорите, заснемани в момента от две камери, поставени на сцената, докато изпълняват определени епизоди от спектакъла. Така зрителите вижда едновременно подреденото, съдържано и предвидимо поведение на персонажите/актьорите и неочаквано уловени „скрити” мигове от него, в които проблясва както неконтролируемият уплах и болка от представяното/преживяваното страдание, така и озареното спокойствие от неговото приемане. Този вид философски спектакъл залага много на актьорите и в същото време е изключително предизвикателство за тях. Още повече когато текстът е на Иван Вирипаев, известен със своя специфичен маниер на писане, при който чрез банални житейски ситуации (мъж, който се влюбва в танцьорка, но не може да преживее вината пред жена си и т.н.) и клишета на ежедневно и „високо” говорене разисква дълбоки екзистенциални проблеми. За Галин Стоев, който има дълго и ползотворно сътрудничество с руския драматург, както и поради собственото му предпочитание към перформативната театрална естетика, точно тези напрежения между авторовия текст и актьора са особено привлекателни и продуктивни. В неговата режисьорска концепция актьорите не трябва да играят образите от философската пиеса, а да бъдат хора, които истински се интересуват от разглежданя в нея въпрос. Тогава баналните или високопарни реплики, които изговарят, ще формулират техни собствени, автентични питания и тревоги, а няма да са механично възпроизвеждане на клишета, скрили непрозрачни за тях автори размисли. С трудната задача да представи на сцената себе си в един философски дебат за страданието най-добре, с истинско увлечение и вътрешна пластичност се справя Владимир Карамазов в ролята на Андрей. Радена Вълканова в началото се колебае между търсенето на характерност и желанието да демонстрира собствения си интерес към коментираната тема, но в четвъртата пиеса тя уверено излиза от това колебание и прави прекрасно, много лично описание на танца „Делхи” пред съпания от вината си Андрей. Светлана Янчева пък предпочита да балансира на ръба между ролята и автентичното собствено изказване. Основният риск за актьорите при подобни сериозни философски текстове, криещи се зад профанно-ежедневни или инфантилно-високопарни клишета, е те да бъдат кухо рециптирани или изпълвани със случайни напрежения и емоции. Елена Телбис не успява да преодолее този риск. Отчасти това важи и за Радина Кърджилова, но тя като цяло заявява силно автентично присъствие. Прецизна и изобретателна в предложената от режисьора естетика е София Бобчева в ролята на Медицинската сестра. Накратко: един истински философски спектакъл, който отдавна ни липсваше.

Накрая ще останат няколко добре написани истории или изречения

Разговор с писателя Георги Господинов

Георги, през тази година стават петдесет години от 1968 – година, много лична за теб, която обаче ти превърна и в литературна година, в сюжет и образ от творчеството си; може да се каже, че я митологизира. Писал си много за 68-ма, и все пак, какво ти се иска да кажеш за нея или за тази годишнина сега, в началото на 2018?

– Спомням си я в детайли, разбира се. Изпуснал съм само първите седем дни от нея. Всъщност много обичам тази година, нека го кажа ясно. Дори когато съм писал, че тя се е случила на едни места, на други – не, и е адски важно да говорим за това неслучване. Неслучилите се революции траят най-дълго. И най-често са обвити в мълчание. Та преди десетина години още написах един текст, който излезе първо в „Култура“, едно лично и в някакъв смисъл експресионистично календарче за 1968. Десет години по-късно не бих се отказал от никоя дума. Абсолютно съм убеден, че трябва да изговорим тази година докрай – с началото и края на илюзиите, с Младежкия фестивал, с участието ни в потушаването на Пражката пролет, с това какво е било да си млад през 68-ма в България, дори със слуха, че „Битълс“ искали да пеят в София, който притеснил сериозно властта. С всяко следващо събитие и несъбитие след това, с първия митинг от 3 ноември, с протестите от 1996/7, с по-късните, вече охулени и демонизирани протести от 2013, с всяко едно от тях сякаш се опитваме да извършим тази неслучила се тогава 1968-ма. Както и да е, това е дълга тема. Всеки има право да помни тази година, дори родените в нея и след нея. И днес, през 2018, 50 години по-късно, живеейки в тотално подменен свят, подменен с обидна лекота, новата 1968-ма, струва ми се, предстои.

През есента на миналата година излезе немското издание на първата ти книга, стихосбирката „Лапидариум“, посветено на 25-годишнината от публикуването ѝ през 1992 г. Беше ли се сещал преди това за тази годишнина? И изкушаваш ли се да направиш някаква рекапитулация на тези твои двадесет и пет години в литературата? А как би описал тези две и половина десетилетия от българската литература?

– Сетиха се хора не от България. Хенрике Шмид, немска славистка, българистка, преводач и свестен човек, с голямо любопитство към българската литература – от Пенчо Славейков до днес, тя тя беше в основата на това издание. Беше направила немския превод преди години, после се включи художничката от Хамбург Габи Бергман, която направи много хубави колажи върху тези стихотворения. През 2015 г. в една от големите галерии в Хамбург беше открита изложба със стиховете и колажите върху „Лапидариум“. И така всичко стана естествено и постепенно. Миналата година издателство *eta verlag*, базирано в Берлин и водено от Петя Лунд, издаде книгата точно 25 години след нейното излизане в България. Не подозирах, че е минало толкова време. Дали се изкушавам да правя рекапитулация на тези 25 години? Не. Но държа да кажа, че се случиха, поне в литературата, доста важни неща. Нямам предвид конкретни книги, а една цялостна, понякога неосъзната работа в езика, в разчупването на стари модели, на жанрове, ако щете, на стилове и почерци, на отваряне към нови полета, които днес може да изглеждат очевидни, но тогава не бяха. И „Литературен вестник“ беше съществена част от това. Тъгата ми е, че това невидимо общество, в което клокочеха спорове, често битки, но беше центрирано около литературата, днес е разпаднато на частни омрази и произвеждане на врагове.

Спомена спорове – през годините ти и творчеството ти неведнъж сте попадали в такива, в различни литературни скандали. Можеш ли да видиш в тях литературноисторически смисъл – така, както от днешна гледна точка виждаме историческа логика и художествени преломи в литературните сблъсъци от предходни периоди, от началото на миналия век например? Това, че освен писател си и литературовед, позволява ли ти да гледаш през подобна дистанция?

– За съжаление, нашите скандали са повече български, отколкото литературни. Български казвам в смисъла на онази Яворова фраза, че тук убиват директно с топора. Литературният скандал явно не е нито по силите ни, нито е удобен – там трябва литературни аргументи, конкретно четене на текстове, което не е толкова атрактивно. По-лесно е да приказваш напосоки, да всееш малко раздор, да удариш човека, да се изцепиш като за жълт сайт и после жълтите сайтове да те поразгласят. И сетне всички да забравят и да махнат с ръка. Защото тук провал не съществува, както пише Боян Пенев в началото на „Нашата интелигенция“. От такива скандали не става нито литература, нито литературна история. Но да, отнесли са ги много български писатели в протежение на цялата иначе кратко сложила се българска литература. Дали като литературовед мога да гледам през подобна дистанция? Не, дори началото на миналия век не може да се чете хладно и отстрани, поне аз не искам.

Откъде идва подтикът ти да изпробваш толкова различни жанрове – писал си поезия, романи, разкази, есета, пиеси, комикс, дори либрето за опера, участвал си в създаването на няколко литературни мистификации... Пропуснах ли нещо? И има ли все още жанр, който не си опитвал, но ти се иска да го направиш?

– Било ми е интересно и донякъде още ми е. Като изпробваш различни жанрове получаваш поне две неща. Първо, имаш право на провал, защото опитваш за пръв път, а това страшно освобождава. Второ, помага да не се самозабравиш, ако вече си успял в един жанр, дава ти свободата да излезеш от ролята, в която са те вкарали или ти си се вкарал, и да кажеш майната му, що не опитам нещо различно. Дали има жанр, който искам да опитам, а не съм. Рисува ми се, но засега ще се въздържа☺

Струва ми се, че книгите ти се създават бавно, някак се трупат с години, и то не само стихосбирките и сборниците с разкази, но и романите. Имаш ли обяснение за този ритъм на писане, за този писателски рефлекс?

– Давам време на читателите си да си ги прочетат спокойно. Така се случи, че между двата ми романа има 12 години разлика. Това при всички случаи е против пазара. Той изисква романистът, включително българският, през година-две да издава роман. При мен се редуват стихосбирки, разкази, събиране на истории за миналото... Най-хубавото, което ми се случи обаче, е, че книгите ми си имат свой живот и различни поколения читатели. Някои от тях на възрастта на „Естествен роман“ или „Черешата на един народ“. Това е, което ме радва. И към тях чувствам особена задълженост през годините. Това няма как да стане насила, съжалявам, няма как.

Писането ти е фрагментарно, или ако употребия определението от „Естествен роман“, „фасетъчно“. В последните години като че ли наблюдаваме завръщане към епическото писане, интерес към обемните, цялостни повествования. Ти самият изкушаваш ли се от подобна възможност? И как би защитил основанията на фрагментарния разказ?

– Току-що завърших един ръкопис със свръхкратки истории, писани през годините, които вероятно ще излезе през май. Това, разбира се, е изцяло встрани и вън от националноисторическата епичност, която сега тече. Но пък когато излезе „Естествен роман“, не беше още изобщо романово време, а и неговата фасетъчност, ризомност, занимания с Фуко, мухи и пр. бяха изцяло срещу една позната монументалност. Дали се изкушавам от обемното епическо писане? Не знам. Винаги пиша от някаква точка на разпад, струва ми се лицемерно да приписвам на света цялост, каквато той отдавна не притежава. В една добра литература трябва да има различни автори, които развиват различни жанрове. А най-хубавото е, че накрая всичко си идва на мястото, пукотевицата ще мине, димът ще се разсее и ще останат няколко добре написани истории или дори изречения.

Твои произведения са ставали основа на творби на театъра, киното, визуалните изкуства... Коя е най-изненадващата за теб метаморфоза на твое произведение?

– Анимацията на „Сляпата Вайша“ безспорно е най-изненадващата като факт и отзвук. Никога не съм си мислил за анимация на разказ. Също няколкуто анимации по стихотворения. Очаквах тук някой да се престраши върху „Физика на тъгата“ за сцена, изненада ме обаче един словенски театър. Но всъщност си давам сметка колко трудни за кино и сцена са нещата ми, не стават за блокбастъри. Затова пък се зарадвах на предложението на Влади Люцканов преди години да се направи omnibus филм върху мои разкази. Филмът е готов и доколкото разбрах, премиерата му ще е на София Филм Фест този март. Поканени са шест режисьори, това ще е и дебютът в изралното кино на Теодор Ушев. Ето една новина, която няма да научите от популярните медии и билбордовете.

Източноевропейските писатели често споделят, че книгите им се сблъскват със стереотипи и предзададени очаквания у чуждата публика. Ти имаш ли подобен опит?

– О, да. Но част от самите източноевропейски писатели не се съпротивляваха много. Позволиха някак с лекота, заради издаването, да бъдат вкарани в тази ниша. Абсолютно против съм това гетоизиране в литературата, имал съм доста спорове с издатели, предимно в Германия. Разбирам защо се прави, но не мисля, че е добре за литературата и нейната рецепция. Пък и струва ми се, отдавна не работи, а и вече все по-малко се прави. Помня как на едно четене от „Естествен роман“ преди години в Берлин дама от публиката ме попита: защо не пишете исторически работи, за хайдутите и кланетата, като идвате от Балканите? Другите работи, за мъжа, дето се развеждал, ги пишат и нашите

писатели, нещо такова каза, и беше леко разочарована. Стана ми неловко, после смешно, и отвърнах, че дори и в България хората се женят, развеждат и понякога умират от естествена смърт, не с нож в гърдите. Всъщност става дума за сериозна тема. Дали само големите литератури имат право да пишат за големите, общочовешки или екзистенциални неща, а малките да ровят там в националните си клишета. Дано днес не се затворим самите ние отново в една нова котловинност.

Реакциите на чуждестранни читатели и/или критици, които най-много са те зараждали? И тези, които най-много са те озадачили?

– Приемането на „Физика на тъгата“ от критика и читатели в немскоезичните страни, в Италия, САЩ, Франция и другаде ме радва, разбира се. Няколко конкретни критически реакции бих споменал, защото през конкретния роман говорят за българската литература. Едната е на философа Жан-Люк Нанси в *Либерацион*, който писа, че романът е предвестник на една нова литература, за която малко знаем. Бих сложил тук и големите рецензии в *Нойе Цюрхер Цайтунг*, *Ди Велт*, *ФАЦ*. И разбира се, един голям текст в *Ню Йоркър*, написан от Гарт Грийнауел и озаглавен „Българската тъга на Георги Господинов“. Никога няма да забравя една среща с читатели в италианското градче Сора, които си говореха с фрази от романа и ме разпитваха цяла нощ. Няма как да забравя срещите си с читатели в Берлин, Виена, Цюрих, Истанбул, Рейкявик, едно четене в Лисабон... За озадачаването – беше много изненадващо за мен, когато в Рейкявик една журналистка каза за „Естествен роман“, че това е един от най-жизнерадостните романи, които е чела. Но който е бил в Исландия, ще разбере. Пък и тя за разлика от много други критици беше хванала иронията и смеха в този иначе „кахърен“ роман.

Миналото е много важно за теб като писател. Смяташ ли, че в литературата на някое друго време би се чувствал по-на мястото си? Или все пак 68-ма си остава най-добрата година, в която да се родиш?

– Шейсетте си остават най-доброто време, ако след тях не идваха 70-те и 80-те, а после и тези сегашните. Шегувам се, разбира се. Паметта е нещо, което ме интересува, нетрайността също, оттам и миналото. Може би защото е твърде летливо. Бих искал да остана малко повече в някои минали десетилетия. Там, където думите и нещата още са били едно цяло и са траели малко по-дълго. Иначе не, не си падам особено по времето сега. Поздравяваме се, без да си говорим, както би казал Волтер.

Въпросите зададе АНИ БУРОВА



Надежда Олег Ахлова. „Чувал Желания“. От изложбата „Форми на съвместно съществуване“.

Списание „Литературен критик” ...

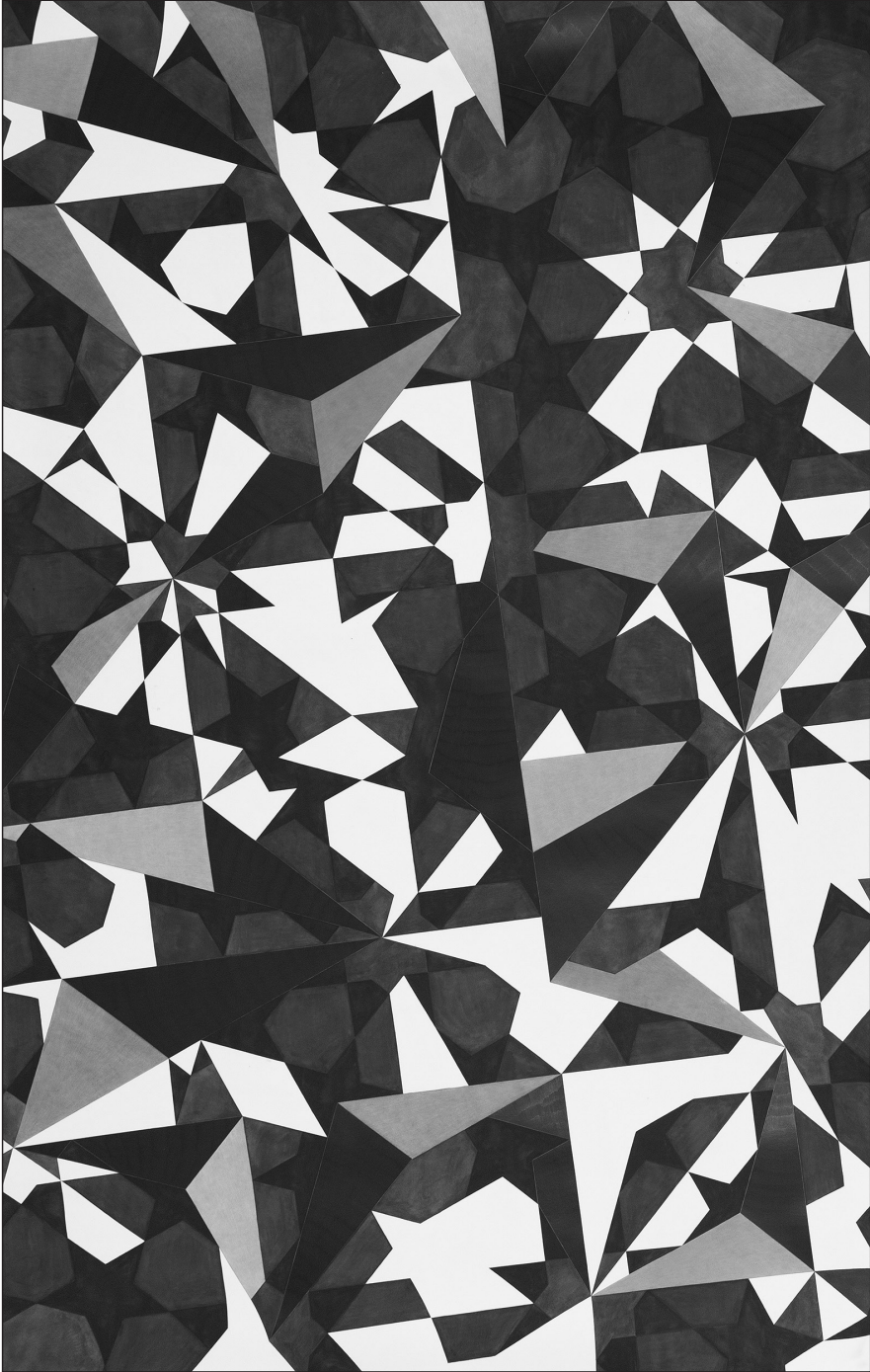
Те са типично марксистко-ленински, видени като „застанали на ярки... и ясни разбирания за изискванията на конкретния политико-обществен момент, възприели здравето наследство на нашите литературни критици-класици”, строго преоценяващи „практическите похвати и теоретическите позиции на критиката *от миналото*” (Литературен критик 1941, бр. 6: 1). Отчитайки единството на „съдържание и форма”, авторът обаче паралелно парадоксално отхвърля както „естетическия формализъм”, така и „вулгарното социологизаторство и грубата тенденциозност” (пак там) в критиката. За разлика от тази „диалектичност” на относително ранните броеве от „Литературен критик”, един от последните (бр. 17) влиза по павловски (дори с позоваване на „вещината и дълбочината” на неговата статия „Позицията на Златороз”) в спор-отговор с/на В. Василев. Георги Грънчаров заявява, че „формата оформя съдържанието, но все пак играе вторична роля” (Литературен критик 1941, бр. 17: 13). Той подчертава спекулативното признаване от Василев на „идейно-наситеното съдържание” и угодното му подчиняване на „интересите, разбиранията и психичния багаж на неговата обществена среда” (пак там). Евфемистичното говорене не скрива мисленето за „златорожеца” като буржоазен естет, като официозен държавен реакционер, който привлича подходящите писатели, маскирайки ги като провеждащи политика на „национална литература”, която всъщност той... „фашизира”. Това подтекстово казване е същинско дописване на Мешковата позиция за В. Василев, изразена в статията му „Естетическата насока след войните”. В този смисъл е и заключителната „жалба” на Г. Грънчаров, че „г. Василев все ще може да обърква дори читатели и автори, стараещи се да стоят на позициите на съвременния последователен художествен реализъм. Дотолкова дори да ги обърква, че да се опитват, и то с най-добри намерения, да „считаваат” неговия формализъм със своите реалистични разбирания” (Литературен критик 1941, бр. 17: 13). Така в позицията към „Златороз” и неговата индивидуалистично-естетическа политика различията между „левите” се стопяват. По отношение на „индивидуалистите” от кръга „Мисъл” обаче списанието стои по-близо до Мешковите позиции и е по-диалектично в сравнение с пролетарските корифеи – Бакалов и Павлов. В бр. 9 като уводна е публикувана статията „Кирил Христов плое върху делото на големия българин Пенчо Славейков”. Авторът ѝ – П. Митин – привежда фрагменти от текста на К. Христов, публикуван в сп. „Българска мисъл”, злъчно ругаещ „един от стълбовете на българската литература” (Литературен критик 1941, бр. 9: 1). Без да е семантично дълбинен, материалът изразява позиция, че не Славейков може да загуби нещо, тъй като „злобата се разбива о голямото му дело”, а скръбта е за стария поет, желаещ „така безславно своето проваляне” (пак там: 2), и то поради непостигнати блянове. По-важно за нашия текст е, че статията показва амбивалентност към Славейков, „макар и индивидуалист”. Опитът да бъде идеологически изкривен и присвоен през колективната полезност и приписаната му рационалност се съчетава с неприемането му заради неговите отношения към „реалисти” като З. Стоянов и Вазов. Обаче „грешките” и „увлеченията” му се отхвърлят заради „целия му духовен ръст”. Признанията са за „силата на поезията му (макар и тежка за разбиране, защото е напоена с мисъл), живостта, правдоподобността и актуалността на статиите му, културната му дейтелност, борбата му с посредствеността” (пак там). „Култът” към Славейков е твърде проблематичен, ако добавим и бележката за доктор К. Кръстев, публикувана в бр. 7 на списанието. В нея спекулативно се представя отношението на доктора към поета, като се цитират подобрано и извънконтекстуално някои недостатъци, изтъкнати от ранния Кръстев за младия Славейков – например липсата на живот, лекота и увлекателност. Това показва една релативност в издателската политика, люлееща се между една „лява” умереност и крайността на пролетарското доктринерство. Подобна неяснота съдържа и споменатата бележка за г-р Кръстев под рубриката „Бележити критици”. От една страна, той е квалифициран като „неслучаен критик”, реализирал се на критическото поприще не компенсаторно, не заради писателска неуспялост, за разлика от Сент-Бьов, например (виж Бележката за него в бр. 9: 3, 6).

От друга страна, отзивите на Кръстев са наречени „добре стъкмени и мотивирани” (Литературен критик 1941, бр. 7: 8). Акцентирани са неговите „грешки, които са от

съществено значение”. Те са свързани с преднамереност и едностранчивост – с посочване на сполучливите страни у добрите според него писатели или извеждане само на лоши у посредствените, без „да ги улъти с оглед на тяхното евентуално развитие” (пак там). Подчертано е ранното позитивно отношение на Кръстев към „Вазов като белетрист”, но анонимният критик – Иван Динев – коригира доктор Кръстев в невиждането на някои от слабите черти у Вазовото разказване „честите изкуствени положения и безкраен низ от ефекти, изградени на случайности” (пак там). Тази гледна точка, която извежда не (не)дооценяването на Стария от Младия, а недовидяността на творческите недостатъци, е показателна за непознаването на г-р Кръстев от неговия „анонимен” критик. Това е автентична Кръстевска позиция за Вазов, но през погледа на „левия” некомпетентно пишец тя вече е и идеологическа симптоматика за „лява” немилост, в която изпада Патриархът, както и за времето на интензивно усвояване на Ботев като „свои”, защото текстът негодувa срещу Кръстевата статия за него от 1910 г., извеждащата два вида чувства в поезията му – социални и индивидуални – и посочваща като по-ценни вторите. Едновременно с това почитането на г-р Кръстев като „оставил незаличими следи в нашата литературна история”, като „истински основоположник на българската литературна критика” е повод да се вербализира „неточността” на неговите представи „за някои разглеждани писатели” (пак там). Прави впечатление, че „Литературен критик” залага на общите, привидно обективистични със своята нееднозначност твърдения, които обаче са слабо, повърхностно и неубедително аргументирани. Всъщност те са (политически) предизвестени, макар и маскирани неутралитетно, искащи да се изкажат, но неумеещи (ненамиращи за необходимо) да се доказват.

В една линия на „ляво” различие в сравнение с догматиката на Бакалов - Павлов, въпреки явната лява ориентация, както и един налущкан (най-вероятно по съветски модел) път на развитие, валиден за разглежданите периодични издания след 1944 г., сп. „Литературен критик” отделя място в два свои броя на детската литература⁴. Рецензентските текстове на В. Григоров и Й. Стефанов (бр. 5 и 7) лайтмотивно обясняват мотивациите на своя избор с недостатъчното съзнание за дълбокото обществено и възпитателно значение на пишещите специално за деца. В рубриката „Критика” статията „Българската детска литература” от В. Григоров тръгва от презумпцията, че нашата детска книжнина е най-богата сред балканските, за да я обори с твърдението, че детските ни писатели нямат високата отговорност, че подготвят „утрешното общество, утрешните негови строители и обновители” (Литературен критик 1941, бр. 5: 8). Практическите социално-гидактически цели чрез „естетическото възпитание” (пак там) раждат метафорика с определен (сталински) привкус за писателя „инженер” на човешките души, който „чертае нов път, пътя на прогреса” (пак там). Претенцията срещу фолклорния шаблон, „присъщ на народната фантазия от хилядолетия”, се заменя от идеологическото клише „да се намерят нови форми на нов художествен метод” (пак там). Реторическият въпрос на какво се дължи трагедията на младежта получава „естествения” отговор – „до голяма степен на влиянието, което е указала и продължава да указва старата детска литература” (пак там). Два броя по-късно отново в рубриката „Критика” се продължава не само темата, но и вече посочените основни позиции. С двете статии, посветени на детската литература, списанието чертае посока за десетилетие напред, когато (през 50-те години) един от основните „дебати” е именно около литературата за деца, подсигуряваща ранно идейно

⁴ От друга страна, културноконтекстуално периодът в края на 30-те и началото на 40-те е свързан със сериозния дебат за детската литература с основни участници Х. Радевски и А. Далчев. Първият най-общо отстоява позицията за „вдетияване” на детския писател, а вторият – авторът да пише като за възрастни с очуднен детски поглед. По-скоро тази критическа рефлексия намира място в текстовете за детската литература от 80-те години на XX век.



Адриана Чернин, „Без заглавие“. От изложбата „Отклонения“.

„правилно” юношеско съзряване и тя е мислена като ефикасно средство за социалистическо възпитание на подрастващите. „Литературен критик” в началото на 40-те години застроява мост към 80-те, когато обаче той ще бъде довършен откъм противоположната страна с интензивното говорене не само за ново качество на детската литература, но и за различен подход към критиката за нея, която да излезе от инфантилно стереотипното, от наивистично-сентименталното. С други думи: това, което през 40-те е пожелателност за новост и промяна, през 80-те е обсъждано като остарялост и ретрограднаост. В случая в „лявото”, еволюционистки оринтирано пространство развитието на позициите е с кръгова цикличност. Както споменахме в началото, броевете от 7 до 15 са под редакторството на Н. Вапцаров и Е. Шекерджийски и в този смисъл прави впечатление един незабележим на пръв поглед акцент – интересът към техническите нововъведения и тяхната марксисткоидеологическа интерпретация. Още в статията „Детската литература у нас” радиото е видно не само като „средство за удоволствие”, а като поучаващо, възпитаващо, сплятяващо „особено на село” (Литературен критик 1941, бр. 7: 9). В същата посока е поставено и киното – „пригодно и сигурно средство за пропаганда” (Литературен критик 1941, бр.10: 4). Двете български междувоенни изобретения ни интересуват по темата за критиката, тъй като те са своеобразни индикации за „профилирането” ѝ – като радио-⁵ и кинокритика⁶: неща, твърде нови и без

⁵ Според предговора на А. Ташев „Страст в сянка” към сб. „Радио и общество” (2017) началото на радиотеатралната критика у нас се поставя във в. „Слово” от 2.1.1939 г. от Петър Увалиев с рецензията за радиопиесата „Крилата помощ” на Матвей Вълв и Ангел Каралийчев (вж. с. 9).

⁶ От края на 20-те до началото на 40-те години в културното поле се срещат множество списания за кино, като някои от тях потвърждават масовата за времето връзка между това ново изкуство и пропагандата: например – илюстрованото сп. „Кино” (1927-34) и едноименното му продължение през 1935 г. за филмова култура и пропаганда; сп. „Кинопреглед” (1929-30) – седмично издание за кино, културен живот и информация; сп. „Кино, театър, музика” (1939-40) - двуседмично илюстровано издание; сп. „Кино и мода” (1938-39) – илюстровано седмично издание за филми, мода, естетика и козметика. Последните три пък по-скоро доказват другата масова тенденция – обвързването на киното с „буржоазните” (псевдо)ценности – мода и козметика, както и с актуалната американизация.

особени продължения в предстоящия социалистически период, поне през изданията „Септември” и „Пламък”. Конкретно статията „Филмът днес” от А. Георгиев е критически къс, възпроизвеждащ семантичните послания на Вапцаровото „Кино” – „военновременният филм на западна Европа се характеризира с тематично изхабяване и образно избледняване. А това ... се дължи още на схващането, че театърът и киното трябва да представят онова, което публиката не можела да види в обикновения живот” (Литературен критик 1941, бр. 10: 4). Буржоазните представи за киноизкуство, „далеч от обществено политическите отношения и идеи”, са квалифицирани като „най-жалните тразедии” и „блудкави еднообразни фарсове” (пак там). Текстът пледира за „нови теми”, извън познатите „за барони, графове и индийски махараджи”, за гангстери и каубои, които започват да „втръсват” на публиката. Авторската статия ясно, макар и с желание за дискретност, споделя не само „левите” позиции на редактора, но и неговия език за силно ориентирано социално киноизкуство, почерпано от грамите на „обикновения живот” (пак там). В тази аналогична вапцаровска парадигма е и оценката на А. Георгиев за американското филмово производство с „пословично незачитане на историческата истина”, макар и със „съвършенна техника” (пак там). Сравнението с европейското кино (немско, италианско и дори унгарско) служи, за да се отчете, че България е далеч от тази класация „с два-три случайни филма”. Традиционната ясна позиция за европейско културно изравняване се конфронтира с твърде критичната критическа позиция за роден недоимък. Но текстът от „Литературен критик” не експлицира никакви желаня за естетическа равностойност, а е единствено диктуван от съзнанието, че киното, като „ефективно достъпно” за „армия” зрители, „може да направлява с несравнен успех... разбиранията, чувствата и настроенията” им (пак там). Въведената киномодификационна критика разширява привидно критическата територия, върху която матрично заработва „лявата” идеологическа прагматичност и утилитарност към изкуството. Такъв „фалшив” идеологически ход, този път за световни литературни хоризонти, прави текстът „Японската литература”, публикуван в предпоследния брой на списанието. Авторът му Гриша Филипов със задоволство отбелязва естетското „крайно грижливо” подреждане на Светослав-Минковата книга, събрала по-рано печатани статии върху японската литература. Второто остойносттаване е заради познавателната им стойност върху една далечна нам култура с „неподозирано... историческо богатство и форми” (Литературен критик 1941, бр.18: 14). Рецензентът ценностно изтъква и антологийната значимост на сборника, тъй като „успява да обхване японската литература в нейните най-изтъкнали точки и да разбере нейните основни исторически линии на развитие” (пак там). Дотук трите критически критерия видимо алотрирират Вл.-Василево „единство на съдържание и форма”, за да се разгърне четвъртият аргумент, превъртащ към Т.-Павлови приоритети „на новите литературни течения..., които гледат на живота с отворени очи и с дизнати чела” (пак там). Класово приоритетно по-детайлно са споменати японски писатели, пресъздаващи бита на токийските бедняци (Йошики Хаяма), или лишенията от всякакви човешки радости живот на японската емиграция в Америка (Кончиро Маедеко). Поддържаното „идейно-естетическо” равновесие е нарушено от акцента, че в географски отдалечената литература се вижда „идентичен социален субрат”. Макар че последните няколко реда на текста уверяват отново в равнопоставената важност на „литературната обективност в изазгането на фактите” и „усърдието и изискаността към език и техника” (пак там). „Левите” различия правят от сп. „Литературен критик” еkleктично издание, което под маската на неутралитет в позициите по основни за критическото съзнание въпроси и чрез разширяване на критическите територии (към радио- и кинокритиката, към критиката за детската литература) прокарва типични т.-павловски възгледи, без обаче да бъде войнстващо и крайно догматично. Художествените качества и социологизмът като основни в подхода на критиката, критикът артист и реалистичната (със и без кавички) критика, традицията и съвременната литература като критически обекти са пунктове, които си сменят местата, застават в равновесие и отново отстояват първоначалната си приоритетност - такова е всъщност „кръговото” движение на „различните”, също „еволюционисти”, в „лявото” пространство, кошто отварят (не) подозираните пътища на априлските повеи.

Статията представлява откъс от изследване със заглавие „Критически езици и идеологически полета (фрагменти от едно столетие 1878 - 1989)“, чието публикуване предстои.

Модернистични интерпретации на средновековния наратив

<i>Венета Савова, Надежда Стоянова</i>

Сюжетът за Йоан Владимир и неговата съпруга Косара – дъщерята на българския цар Самуил – е често интерпретиран в балканските литератури от XVIII и XIX в., а в българската – през XIX и XX в. Редица български автори са посветили произведения на дуклянския владетел и възлюбената му, а сред тях са Петко Славейков (фрагменти от поемата „Самуилка”, 1870), Кирил Христов (поемата „Владимир и Косара”, 1902), Людмил Стоянов (сонетът „Йоан Владимир”, 1912), Боян Дановски (драматическото видение „Йоан Владимир” (1924), второто издание на видението под името „Косара” (1929) и повестта „Дъщерята на Самуила”, 1929), Леонид Паспалеев (повестта „Косара”, 1927), Цветан Минков (повестта „Владимир и Косара”, 1937), Фани Попова-Мутафова (повестта „Дъщерите на Самуила”, 1937), Димитър Талев (трилогията „Самуил”, 1958 –1960) и др. Трябва да се отбележи, че към този сюжет писателите се насочват предимно в години на криза, а самата история за Владимир и Косара предполага разгръщането на романтическия дискурс. След Талев, където сюжетът е само частично представен, се наблюдава оттласкване от тези герои. Това може да се обясни с negliжирането на исторически сюжети, които имат своето автентично агиографско битие, както и с вече проблематичните българско-сръбски отношения и с болезнения Македонски въпрос, доколкото Йоан Владимир (княз на Дукля или Зета, земите около Шкодренското езеро) се титулува като сръбски светец още от XIX в., без реално да е такъв, и е важен образ при съграждането на сръбската православна владетелска идеология. Добре е да уточним, че всеки автор за своето време интегрира този сюжет съобразно актуалните литературни и социални нагласи, а ние ще се спрем на интерпретациите, представени в текстовете на Боян Дановски. Избираме този автор, защото той има повече от една творба по темата, включително текст, който провокира и създаването на операта „Косара” на Маестро Георги Атанасов. Освен това в произведенията на Дановски могат да бъдат разпознати и двете средновековни агиографски традиции (дуклянската и елбасанската). И не на последно място, най-смелата модернистична обработка на сюжета принадлежи именно на Дановски. За своите произведения авторът подбира специфични елементи от двете средновековни традиции, като ги преобразява съобразно идеята си да изгради история за катарзисното преживяване на водача и неговия народ, при което се утвърждава разбирането за българското през архетипа на жертвата, проектиран в женски образ(и). Важно е да се отбележи, че в средновековната традиция жертвата в защита на вярата и благоденствието на народа е самият владетел Йоан Владимир, докато в интерпретацията на Дановски това е преимуществено съпругата му – българката Косара. И това преобразяване е ситуативно обосновано поради социалните размествания във времето на войните от второто десетилетие на XX век и същевременно поради необходимостта да се артикулира националното, но през адекватните модернистични алгоритми, в които се отразяват мистичните тежнения на времето. В хода на изложението ще бъдат маркирани елементите от агиографските традиции, които са подложени на сюжетна и смислова трансформация в модернистичния контекст на междувоенните години.

Средновековният разказ за св. Йоан Владимир и Косара. Вариации

Агиографските традиции за светеца са две. Първата и по-ранната е представена в XXXVI глава на „Дуклянския летопис“ и в „Синопсца” на Йоан Скилица (Тъпкова-Заимова 2014: 81-82, 121-125), а оттам чрез различни книжовни интерпретации и преводи в един много широк кръг от историографски текстове. Един от основните елементи на агиографския наратив според дуклянската традиция е името на благочестивия владетел – той се нарича единствено Владимир, а не Йоан Владимир, както е известен в текстовете на по-късната елбасанска традиция. Той унаследява много млад своя баща и става известен със своята миролюбива политика. В резултат на похода на цар Самуил на запад Владимир доброволно се предава, за да не погине никой от войниците му и народа му на планината Облик, където дълго време те са били обсадени от българските войски. Съществено място в историята с пленяването на Владимир заема чудото, последвало молитвата на владетеля, с което отровните змии по тези места престават да нападат хората и животните. Отбелязваме този сюжетен елемент, тъй като той има отношение към топос във видението на Дановски, наречен Змийската поляна. Следващият важен епизод според дуклянската традиция е посветен

на влюбването на Косара в благородния затворник, което завършва със сватбата им. Третият епизод е свързан с убийството на Владимир, което е иницирано и осъществено чрез заговор от българския цар Иван Владислав през 1016 г. в Преспа. С оглед на анализа на творбите на Дановски, във финала на разказа за светеца е важно да споменем присъствието на символа на златния кръст. Той е част от коварния план на българския цар да примами с лъжлива клетва своя зет Владимир в столицата си, в потвърждение на която му праща и златен кръст, който обаче е отхвърлен от Владимир с аргумента, че Христос е разпнат на гървен кръст. При третия и последен опит Владислав изпраща вече гървен кръст с обещание, че князът ще остане неприкосновен. Въпреки това българските войници посичат Владимир пред храма в Преспа. За разлика от тази традиция в по-късните текстове, възникнали в земите на Охридската епископия и по-конкретно в манастира „Св. Йоан Владимир” край Елбасан, се откриват различни наративни елементи (Тъпкова-Заимова 2014: 131-140). Една от промените е, че владетелят е женен за дъщерята на Самуил, но нейното име не се споменава никъде из текстовете; липсва историята с пленяването, романтичната любовна линия, като същевременно съпружеските отношения са представени под формата на целомъдрения брак. В кръга от елбасански текстове причината за убийството на Йоан Владимир е не волята на българския цар, а ревността и тайният еретизъм на съпругата и нейния брат. Най-интересният момент във финала на елбасанската история е свързан с чудото, при което Йоан Владимир сам, бидейки посечен, взема своята глава и я занася в храма, който светецът е построил след своето мистично видение с орела. По време на лов с трима свои велможи светецът навлиза в непроходима гора, където им се явява ангел във вид на орел със сияен кръст на гърдите (или на крилете). Те последват орела и там, където птицата каца, владетелят построява храм, в който внася явлия с кръст. Споменаваме това видение, тъй като то е заето и преработено от Дановски за целите на неговата творба.

Йоан Владимир и/или Косара. Вариации на Дановски

Първата творба на Боян Дановски по темата е драматическото видение „Йоан Владимир” (Дановски 1924). То е частично редактирано и публикувано под заглавието „Косара” през 1929 г. в книгата „Драматически видения” (Дановски 1929: 5-21). По него е създадено от самия автор либретото към операта „Косара”, която бива поставена през същата 1929 г. от Маестро Георги Атанасов.¹ Сюжетът е преработен в повест отново през 1929 г. и публикуван под заглавието „Дъщерята на Самуила. Легенда” в поредицата „Древна България”. Творбите на Дановски са авторова интерпретация на средновековната история, която той сублимира още през 1924 г., със следните сюжетни ядра: Косара се разделя с Владимир, който отива на лов; Владимир навлиза в забранена гора и прострелва орел, а на мястото на падналата птица се появява храм; след среща с Владислав Косара обявява Владимир за светец и кара негодувашите в княжеството жени да се съберат около храма в гората; Владимир не откликва на воплите на Косара, вследствие на което тълпата от жени убива княгинята. Трудно могат да се намерят съответствия между тази интерпретация на сюжета и другите литературни произведения, свързани с Йоан Владимир. В текстовете на Дановски се разгръщат исторически, мистични и дори мистерийни събития, като тук е мястото да уточним разликите между всеки един от тях. Започваме с разминаванията между двете редакции на видението (от 1924 и 1929), като няма да се спираме на тези от формален характер. Първо ще обърнем внимание на замяната на обръщението „българино” в първото издание от 1924 (Дановски 1924: 438) с именното обръщение „Владиславе” в редакцията от 1929: „А ти какво ще кажеш, Владиславе?” (Дановски 1929а: 9), което прави видимо изличаването на националната маркировка на насилника – Владислав, направил неуспешен опит за посегателство към Владимир в тайнствената гора.

^[1] Еднократно операта е поставяна през 2010 г. от Григор Паликаров (Паликаров 2017: 11).

Преводачът

Хуан Вилъоро

Хуан Вилъоро (1956) е писател, есеист и журналист, **един от най-известните и четени мексикански интелектуалци**. Преподавал е литература в Националния автономен университет на Мексико, Йейл, Принстън, Помпеу Фабра. Близо четирийсетте му книги са многократно превеждани и награждавани с редица от най-желаните награди в испаноезичния свят: „Ералде“, „Хавиер Вилярутия“, „Васкес Монталбан“, „Антонен Арто“ и други. Публикуваният тук текст е от сборника „Лични вещи“ (2000) и е посветен на германската преводачка на Вилъоро.

Хуан Вилъоро, 2011

На Сузане Ланге

Да познаваш до голяма степен е да превеждаш. Заради всякога относителния си характер онова, което знаем, ни забължава да вникваме малко по малко в нещата – лунните фази, пагането на камъка и полетът на сокола се подреждат в бавния архив на културата. От друга страна обаче, да разбереш нещо по литературен начин означава да използваш поновому *здравия смисъл*. Литературата, включително натуралистичната, е винаги преодоляване на явното, стремеж обичайните думи, с които купуваме хляб или се подчиняваме на нечия повеля, да изразяват своите истини другояче. „Земята е синя като портокал“, писа Пол Елюар. Две научни истини – Земята е синя; Земята е кръгла като портокал – се съчетават и сливат в полза на една друга истина: поетичната измислица. На територията на литературата нищо не е еднозначно. За разлика от каталозите с прахосмукачки и речите за вербуване на сподвижници, романите и стихотворенията са отворени за най-разнообразни тълкувания и тяхното оцеляване в репертоара на културата зависи именно от способността им да предизвикват нови прочити. Итало Калвино отбелязва, че *класика* наричаме книгата, която така и не доизказва каквото има да каже. Трайното писане е порозна материя – добре премислените му пролуки пропускат въздуха, средата, новите вълнения на епохата. В опита си да придаде различен смисъл на езика, литературата влива живот в делничния му набор от средства, като си служи дори с похвати, които сякаш го отричат – от тишината до безсмислицата. В текста „свежестта“, „спонтанността“ или възпроизвеждането на разговорния регистър са прийоми, в които понякога е вложен повече труд, отколкото в най-сложно конструираните пасажи.

В „Лъкът и лирата“ Октавио Пас казва, че всички изкуства се стремят към поетичен ефект, тоест към момента, в който езикът превъзможва първоначалния си смисъл и се превръща в несвойствено чудо, а естетическото удоволствие не се поддава на аргументация. Даден „откос“ думи изведнъж отказва да бъде мислен. Нито една метрическа или реторическа интерпретация на александрин от Рамон Лопес Беларде (*ojos inusitados de sulfato de cobre*, букв. „непривични очи от син камък“) или стих от Пас (*horas de luz que pisan ya los pájaros*, букв. „часове на светлина, които вече птиците кълват“) не може да разчепка казаното отвъд стихосложението. Знаем, че медният сулфат, *син камък*, придава на реките светлосин, бляскав цвят, и това ни помага да разберем метафората на Лопес Беларде, но не и рядката красота, която тя поражда върху страницата. В дъното на всеки стих има по нещо, което се съпротивлява на анализа. В утрото на поета плодовете са от време и птиците ги кълват. Затова основното съдържание на посланието му не може да бъде описано дори с кода, благодарение на който то е изпратено. Неизразимото е неговият знак, син като портокал. Но щом литературата зависи от многобройните възможности на текста, от зоната, където думите надрастват обикновеното си значение, възможно ли е литературното говорене да се прехвърли без щета на друг език?

Няма технически модел, който да управлява превода, направен от Бодлер на По или от Салвадор Елисондо на Джерард Менли Хопкинс, и все пак подобни пътешествия са възможни. Да създагеш достойна поетична версия на чуждоезичен текст не е лингвистично вуду, разчитащо на мъгляви екзорсизми, не е и механичен пренос, който може да се програмира компютърно. Всяка професия има своите практически мистерии – сред най-специфичните за изкуството на превода е споделената самота. Без стадно да се стреми към останалите, нито мизантропски да страни от тях, посредникът между два езика има нужда от чужд глас, за да нададе своя. Той първо се откъсва от средата и речта си, сетне се връща в своята епоха обвян в далечни атмосфери. Съгласно познатата формулировка на Паскал, трагедията на човека започва, когато той не е в състояние да остане сам в

стаята си¹. Писането е битка зад затворена врата; предизвикателството, което човек приема, за да се срещне със самия себе си. При превода ситуацията в известен смисъл се променя. Преводачът е сам, но и не е; той е нещо повече от читател и нещо по-малко от автор. „Всяка книга е образ на самотата“, пише Пол Остър. Но що се отнася до превода, въпросната самота е нарушена от далечен глас: усамотението на автора нахлува в усамотението на читателя. Този обмен на самоти предопределя акта по прехвърлянето от език в език: „Макар в стаята да е само един, те всъщност са двама. А. си представя, че е своего рода призрак на онзи, другия, който хем е тук, хем не е и чиято книга хем е, хем не е същата като превежданата. Затова – така си казва – е възможно да бъдеш сам и не-сам в един и същи миг.“ (Пол Остър, „Изобретяването на самотата“). Затварянето насаме с чуждоземския призрак изостря рефлексите, вкарва в здравословна параноя: един език се поддържа във форма, докато го преследва друг. Присъствието и дори напранничеството на чуждия език изтънчва собствения. В речта си пред Баварската академия за изящни изкуства Елиас Канети разказва: „Спомням си, че в Англия през войната изписвах страница след страница с немски думи [...] И държа да подчертая: то не беше като да учиш чужд език въщи, в стаята си, с учител и с подкрепата на всички онези, които – в града, където живееш и по всяко време на деня – говорят както си свикнал открай време. То беше по-скоро като да си изоставен на произвола на чуждия език на собствената му територия, където всички са на негова страна и целокупно и с праведен вид, спокойни и невъзмутими не спират да те замерят с думите му.“ Изгнанието записва Канети в принудително училище за езиково съхранение: налага му се да поддържа немския си в среда, където немският се е превърнал в език на врага, но именно защото е покварен и унизен от националсоциализма, е наложително да бъде опазен. Според Карл Краус дъл на писателя е да върне девствеността на склонената към проституция дума... Точно с това напрезнато дело се занимава Канети през войната. Той, който споделя политическите виждания на англичаните, се вижда принуден да дарява с нова чистота и блясък думите, с които Хитлер злоупотребява ежедневно. Обратното на тази ситуация описва Хавиер Мариас, когато получава в Германия наградата „Нели Зак“ през 1997 г.: в мирно време класиците имат в чужбина такова право на жителство, каквото никога няма да получат в собствените си страни, а именно правото да се приспособяват към словесните навици и изражения на всяка нова епоха. Според Мариас, преводач на Тристрам Шанди, една от малките беди на голямата литература е, че не може да се осъвременява на езика, на който е написана. Макар и да не разбираме от игла до конец Сервантес, би било неуместно да „опресним“ страниците му на испански. За актуализирането им служат академичните издания с обилните бележки под линия. От друга страна, класиците от чуждите традиции през определени периоди от време се произдават на свеж нов глас. Затова и разполагаме с Шекспир от XIX в., Шекспир от началото на XX в., краевековен Шекспир и така нататък. Нормално е да се очаква германците първа да се сдобият с пореден Дон Кихот, а испаноговорящите народи – с пореден Фауст. Творбите, които прекосяват времето, могат да продължат да сменят кожата си на чуждите езици. При преселенията си литературата получава любопитни предимства – до степен определени ефекти да се постигат единствено чрез напрежението, възникващо от прехвърлянето ѝ към нов език. В един от вариантите си на сонета *El desdichado* на Нервал² Октавио Пас започва така: *Yo soy el tenebroso – el viudo – el sin consuelo*, т. е. „Аз мрачният съм – вдовстващият, – оня без утеха.“ Силата на този стих е в необичайния му завършек (“оня без утеха” за *l'inconsolé*, „безутешният“), попадение, родено от версифицирането в пресечната точка на двата езика. „Очуждаването“ на стила е особено удобно за улавянето на смътни емоции, които произтичат от неформулируеми вътрешни изгнания. Затова безименната тъза на Жерар дьо Нервал намира убежище в заглавие на испански. И не би било трудно да се състави антология на текстове под „купешки“ надслови в *изместени* думи, които намекват за горест, неизразима на родния език: *Lisbon revisited* на Фернандо Песоа, *Walking around* на Пабло Неруда, *Ewigkeit* на Хорхе Луис Борхес, *Any where out of the world* на Шарл Бодлер (заглавие, заимствано впрочем по-късно за един разказ не от англоговорящ автор, а както подходжа на безпокойството, неспособно да назове своето име – от италианеца Антонио Табуки). Макар немският да разполага със собствена дума, която създава достатъчно главоболия на преводачите, *Weltschmerz* (“мирова скръб”, често превеждана и като „меланхоличен уклон“ или, по-претенциозно, „вертеризъм“), за началото на „Спомени на един антисемит“ Грегор фон Рецори избира руския: „*Skutschno* е руска дума, трудна за превод – означава нещо повече от наситено отегчение: душевна празнота, която те всмуква като неопределен, но властно неотложен копнеж“. Обзетият от униние не успява да се определи.

^[1] Цитатът в оригинал гласи: „Цялото нещастие на хората се дължи на едно и то е, че не умеят да си седят мирно в стаята.“ – Бел. прев.

^[2] Стихотворението на френски е озаглавено с испанската дума за „злочест“. – Бел. прев.

В испанските речници липсват преки съответствия на *saudade*, *spleen*, *skutschno* или *Weltschmerz*, но точно там Нервал е открил думата „злочест“, *desdichado*, за едноименното си стихотворение (в превода на испански бихме могли да запазим остранението в заглавието, като го дадем на френски).

В покоите на литературата понятието за върност доста наподобява онова на големите сладострастници: постигането на истинска наслада оправдава престъпването на нормите. Сляпото послушание е скарано с литературния превод. Компютрите превеждат с „деликатността“ на кухненски блендери, а митничарите, кошто следват елементарни разговорници, стават причина за абсурдистки сценки като случилата се на Луис Умберто Кростуайт на границата между Мексико и САЩ: – Какво внасяте от Мексико?

– Нищо.

– Какво внасяте от Мексико?

– Нищо.

– Трябва да отговорите с „да“ или „не“.

– Не.

– Добре. Минете.

Езиковите страсти изискват до тях да се стига през забранения прозорец, по метода на Казанова. *The Turn of the Screw*³ означава буквално „завъртането на винта“ и докато преносно говори за упражняване на натиск върху някого, звучи като в железарски магазин. Аржентинският писател и преводач Хосе Бианко остава верен на Хенри Джеймс, като измисля метафора, която впоследствие остава в историята на испанския: *Otra vuelta de tuerca*.⁴ През XVIII в. Георг Кристоф Лихтенберг разсъждава над преданото бунарство на преводачите: „Не е ли странно, че буквалният превод е почти винаги лош, но въпреки това всичко може да се преведе добре?“. Преводачът трябва да се откъсне от жалкото робуване на първообраза и да следва логиката на собствения си език. Езиците се отличават с толкова своеобразни структури, че хората, боравещи с повече от един, имат навика да мислят по различен начин на всеки от тях. Затова Валтер Бенямин съветва преводачите да обръщат малко внимание на изреченията на чуждия език и голямо – на думите. Тоест на елементите, които ще трябва да се подчинят на законите на новия език. Когато У. Х. Огън и Честър Калман се захващат с превода на „Седемте смъртни гряха“, балет по музика на Курт Вайл и либрето на Бертолт Брехт, те се озовават пред сложен текст, който отгоре на всичкото трябва да се изпее и да остане разбираем. Фарсовият му, кабаретен тон може да се изгуби, ако пиперливите шеги и дързостта не стигнат веднага до публиката. Огън и Калман търсят нови метафори, за да запазят оригиналния смисъл. В немската версия белият задник на една жена е „по-ценен и от малка фабрика“, а в американската „струва два пъти колкото малък тексаски мотел“.

Добрият литературен превод надмозва буквалността, но истината е, че по пътя нещо все пак се губи. По този повод Жак Дерида отбелязва, че значимите текстове, макар и преводими, винаги съдържат невъзможни за предаване участъци. Гласът на оригинала често изтласква своя застъпник в покрайнините на типографията, този Сибир отвъд пределите на произведението, където на преводача се налага примирено да запише: „непреводима игра на думи“. Обратно, авторите от езиковата масовка обикновено биват обогатени от своите преводачи. С едно нещо префасониране и най-недомисленият слог, натежал от баласта на неблагоприятия, повторения и клишета, в чужди страни се оказва пременен в празнични грехи. Възможно ли е в неспирния пренос от един език на друг да съществуват реторики, които да работят по-уверено и чийто полет да е осезаемо по-самостоятелен? Борхес смята, че всеки език се подчинява на известен машинален импулс, на някакъв свой вътрешен авторитет, установен от мнозината, които преди нас са казвали същото или почти същото и тайничко направляват говорещите в настоящето. В книгата с диалози между него и поета и журналист Освалдо Ферари той заявява: „Запознавал съм се [в Аржентина] с много дами, които без усилие бяха остроумни на английски и без надежда – банални на испански... Гъоте казва, че няма какво толкова да се възхищаваме на френските литературатори, защото „езикът сам се подрежда в стихове за тях“ – неговото убеждение е, че самият френски е изобретателен. Мисля си, че ако някой докара една добра страница на френски или на английски, няма как да си съставим мнение за писането му: тези езици са толкова разработени, че вече почти действат сами. Виж, ако някой постигне една добра страница на испански, значи е превъзмогнал толкова затруднения, толкова неволни съзвучия, толкова скупчвания на завършеци на *-ento* и *-ente*, толкова слято изписани сложни думи, че (щом е написал тази достойна страница) сигурно притежава поне литературна дарба“. Самият акт на превода предполага размисъл за културната тежест и историческия развой на езиците. Някои от тях, както ни внушава Борхес, не просто са по-разпространени, но и притежават готам усъвършенствана от традицията си структура, че

^[3] Роман на Хенри Джеймс, който на български излезе под заглавие „Примката на призрака“. – Бел. прев.

^[4] Буквално „поредно завъртане на гайката“, „затягане“, прен. „ново притискане“ или, често, „пореден обрват“. – Бел. прев.

оказват повече влияние над упражняващите ги. От друга страна, дори да следва поривите и кодовете на културата, от която идва, езикът невинаги се води от реторика на яснотата – онова, което не се разбира, също носи смисъл. В града на езика не всички стрелки указват посоката. Скороговорките, словоизлиянията и недоразуменията имат толкова значение, колкото и най-прозрачните фрази. Как да се преведе тогава онова, което не бива да се проумее напълно? Ирационалното говорене на лудостта, объркването или нестабилните състояния на съзнанието (агонията в „Смъртта на Вергилий“, паметта на сетивата в „По следите на изгубеното време“, препускащото съзнание в „Госпожица Елзе“) в друга култура изискват трудоемка стилистична и психологична адаптация – от пунктуацията до целенасочената употреба на неточни „еквиваленти“ (например постоянната употреба на „душа“ и „дух“ в клиничен контекст на немски налага използването на по-умерени съответствия като „съзнание“ и „разум“ на испански, за да не звучат психологическите текстове като езотерични писания).

Всеки език има неизличими особености, подобни на вкуса на първите плодове и звука на гласовете от детството – без понятия за време и територия съществуването му е невъзможно. „Местният колорит“ е необходима литературна илюзия. Но нямам предвид пресилената живописност или нарочната екзотика, а задължителния контакт на езика с епохата му.

Печатът на момента личи най-ярко в разговорните изрази, ругатните, топонимите, марките, инициалите, съкращенията и техническите понятия, които са белег за изключително тесни сфери и карат преводача да се чувства двойно чужденец. Може би най-локалният и ограничен похват на литературата е хулата. Въздействието ѝ зависи от нейното абсолютно разбиране – посланието трябва мигом да нахвърнява жертвата, иначе дори най-мръсният език се оказва безобиден. Да видим как Шекспир описва едно тлъсто тло: „Ако доживее до Страшния съд, тя ще гори поне седмица, след като угасне целият род човечески!“⁵ Подхвърлена към някоя силфида или в рамките на култура с предпочитание към пишните форми, тази изтънчена прозява на дебелащина губи смисъла си.

От пребогатата библиография по въпросите на превода няма как да отсъства и текст с непроходими улици. „Задачата на преводача“ от Валтер Бенямин, толкова убягващ, колкото и самата тема, редува яснота и мъглявост. По свой начин авторът, който е превеждал Пруст на немски, е оставил *свещен текст* за изкуството на прехода между езици. *Формата* на есето е неговото основно послание. Бенямин очаква от читателя си да е прозорлив тълкувател, едва ли не ясновидец, а заключението му е гатанка: „В известна степен всички велики писания и най-вече свещените, съдържат между редовете си своя евентуален превод. Междуредовата версия на свещения текст е прототипът, или идеалът на всеки превод.“ Четенето между редовете може да се разглежда като почти окултна способност, но и като рационален призив да отличим духа на автора и неговото време в потока на синтаксиса.

Бенямин вярва в преодоляването на езиковите различия не толкова защото всяка дума може да си намери някакво съответствие, колкото защото всички езици се стремят към предаването на споделими съобщения – включително невнятният брътвеж и nonsensът. Заг диалектите, ругатните, пелтеченето и сложните пароли се крие нуждата от създаване на смисъл. Отвъд недоразуменията се провижда един „чист език“, непостижим вероятно, образцов: думите отпреди Вавилонската кула и нейните стъпала. Това прави литературната мисия споделима на различни езици, но най-вече позволява отношенията с друг език да укрепват собствения. Онзи, който превежда от английски на немски, не трябва да позерманчва английския, а да поанглийчва немския. В есето си „Думи от чужбина“ Теодор В. Адорно подчертава важността на чуждите езици за борбата срещу национализма и западането на културата. Неговият опит е противоположен на този на Канети, който пази немския, обкръжен от англичани. По време на нацисткото господство, пише Адорно, „думите на чужд език предизвикваха изчервяване като някое тайно обичано име“ – затова именно те са най-добрата алармена система срещу лъжите на собствения език, изпаднал в колективна лудост. В тоталитарни времена чуждият език е „носителят на дисонанс“. Да го опазим, означава не само да разбереш, но и да не се гадеш. Без неудобния глас на другите не би съществувала литературата. Мъчната и плодотворна задача на преводача е да разбулва неясните думи на чуждия език в полза на своя. През 1675 г. Ангелус Силезиус обобщава това пътешествие от непознатото до най-безкомпромисните дълбини на познатото така:

Но стига, друже! Ако още да четеш измъчва те желанието, вземи тогаз и сам се превърни и в същината, и в писанието.

Преведе от испански НЕВА МИЧЕВА



Агриана Чернин, „Без заглавие“. От изложбата „Отклонения“.

Фрагменти

Поли Муканова

●
Понякога са нужни малки бягства, за да се съхрани смисълът и да се намери покой – привидност, която увлича.

●
Дъждът прави уюта по-дълбок. Хората по-сплотени. Кълна се в шарените чадъри, че утре ще изгрее слънце.

●
Обърне ли се каруцата – пътища много. Стоя до обърната каруца и един път сияе пред мен.

●
Време за оран и време за жътва. Време за плач и време за смях. В безвремието на словото – без начало и без край.

●
Кражбата на крадени книги е престъпление на втора степен. Независимо че всичко това има благотворен ефект за читателя „спасител“.

●
Да отплаваш и потънеш след сенките. С миги в джобовете. Пясъчни кули от мъниста.

●
Що е наука? Занимание, което се рогее с религиозната отдагеност. И двете изобилстват от догматика. Само първата руши предразсъдъци.

●
Чоран е истинският философ, новият покровител на думите. Всичко, написано от него, гори. Безброй факли от фрагменти.

●
Златни са книгите. Простори необятни. Животи. Среци. Смисълът на хартия. Да четеш, означава да надскачаш всекидневното, да ускоряваш хода на въображението.

●
„Вярвам, защото е абсурдно“ – сентенция, която най-автентично представя битието. По сизифовски усърдно, на ръба на безполезността и предопределения избор.

●
Вечната борба между кастите – няма да има допир между тях – небето и земята се свързват единствено в миражен хоризонт.

●
За заниманията с наука: блажени са неизкушените.

●
От „Осанна!“ до „Разпни го!“ – доказателство за променливата човешка природа. За глупостта на непостоянния ѝ характер.

●
Литературата е отклонение от праволинейността на живота, пристъпваща смело с метафори напред.

●
Препрочетох „Записките“ на Константин Павлов – всяка дума е пирон. Ноев ковчег.

●
Вярата проектира чудеса.

●
Догматизмът е опиум за невярващите.

●
Съвет: да използвам оптимизма на другите за собствени цели.

●
Най-краткото определение за фрагмент: цялост. Най-краткото определение за цялост: фрагмент.

●
Животът е по-силен от литературата. Но без нея животът е непоносим – този гол охлюв, бързащ бавно към убежището на смъртта.

●
Най-добрият поет не е написал нито ред. Най-силната метафора е животът му.

●
Властта наистина разваля обонянията. Докато някой не бутне стълбата...

●
Философът разколебава метафорите, поетът оголва света до метафора.

●
Приписка от XIX век: „Дъжд и една птица в очертаните облаци“.

●
Царство на фрагментарното, на отлъченото. Ерес в жанровата установеност. Нагарчаща есенция за смисъл.

●
Цялото изкуство е „по действителен случай“.

●
Единственото заблуждение е, че сме абсолютни.

●
Който преспи в литературен музей, има вероятност посмъртно да стане каноничен писател. Ако има и остра кашлица, това още повече би го утвърдило в литератур-ния пантеон на страдащите.

●
Изкуството *иска жертви*... но защо да сме ние?!?

●
За романа трябва целенасоченост и време. Фрагментът се прицелва във вечността.

●
Да разголваш дъждовните капки в тишината на своите мисли – това наричам хармония.

●
Изведнъж се озовах при онези интелектуалци, които дадоха раменете си на очакваната демокрация след 1989 г. Тогава бяха 30-годишни, а аз дете на 10 години. Днес с тях говоря на един език. Защото всички вече не очакваме чудото да стане. Близки сме. Усещам ги като връстници. Защото толкова път е извървян и толкова не е. Още ми звучат тогавашните химни в главата и пред погледа ми е онзи най-многоброен митинг на «Орлов мост», посинял от знамена. Какво показва симптомът – 20-те години са стопили поколенческата разлика. Чувствам се от тяхното поколение. Интелектуалка, която очаква промяна. Както те тогава. С тях съм, защото моите връстници не са отдавна в България.

Докато аз говоря с техните родители на един език, те някъде по света гледят едно друго бъдеще.

27 май 2014 г.

^[1] Реплика на Дромио от Сиракуза в „Комедия от грешки“, прев. Валери Петров. – Бел. прев.

Модернистични интерпретации...

от стр. 11

14.02.2018 г.

В пета картина има още едно разночетене, което, макар и да е в ремарките, показва съзнателно акцентиране върху драматизма и всеобхватността на кървавата жертва във финала на видението от 1924 г. То, от своя страна, препраща към актуалния за тези години поствоенен апокалиптичен контекст: „Изгрява **кървава** зора и върху златния кръст изчезва кървавото петно” (Дановски 1924: 447). Ранният вариант ясно показва семиотичната връзка между обагрянето на мирозданието и заличаването на петното кръв, с което се означава извършеното, макар и несъзнателно, престъпление на Владимир. Във втората редакция липсва определението „кървава”. Това туширане на социалния катарзис с апокалиптична стойност е подкрепено и от появата на отсъстващия в ранната редакция „Хор на дегите”, чрез чието възгласи се легитимира смисълът на жертвата на Косара, и то като инструмент за постигане на светостта и реабилитация на владетеля:

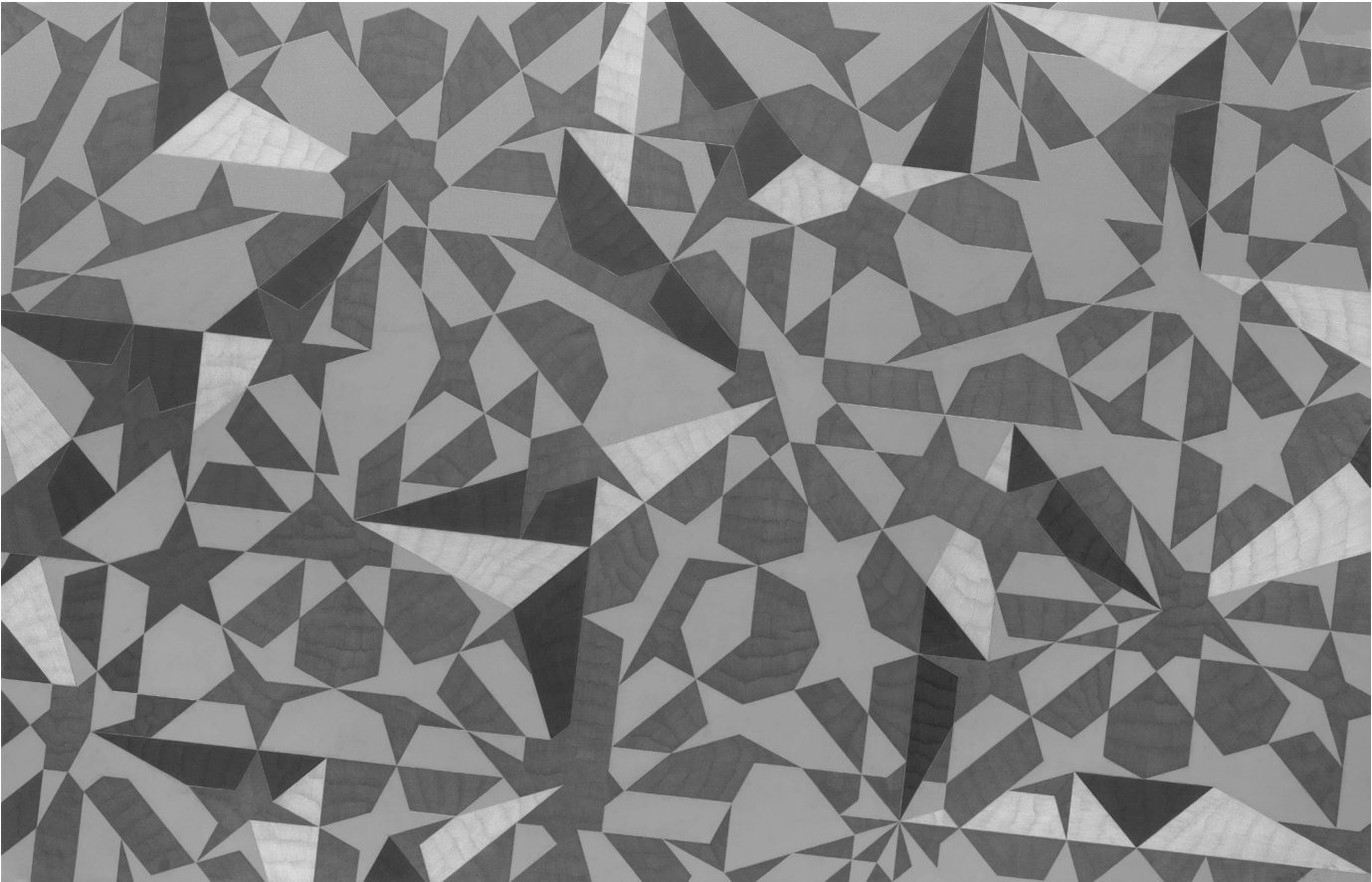
*Вековен сън лежа над нашите кости,
и вик на бранник и светец ни позова.
Ний ще отърсим черна пръст от медни щитове,
и шеметно ще блеснат нашите копия
да бранят родина, любов и кръст.*

Без изказаното от „Хора на дегите” Йоан Владимир в първата редакция остава един неслучил се владетел и неосъществен светец. Заглавието „Йоан Владимир” назовава в действителност непризнатостта на водача. Героите на финала остават приковани в ужаса на смъртта. Заглавието на по-късната редакция поставя акцент върху жертвата на Косара с оглед на цялостната трансформация, която всички персонажи преживяват: и владетелят възстановява статута си, и дори се легитимира като светец и предводител, зад който застават предците, и общността намира своя водач. Така се реализират моделите на отшелничеството (на Владимир) и мъченичеството (на Косара и на общността), които стават основание за колективно възкресение на предците.

А сега накрайко ще очертаем разликите между двете редакции на видението и повестта „Дъщерята на Самуила” от 1929 г. На първо място, включването на повестта в поредицата предполага по-широка и променена аудитория. Художествената библиотека „Древна България” включва множество текстове, чийто обем е постоянен, но са с разнообразни жанрови номинации. Тук наричаме „Дъщерята на Самуила” „кратка повест”, защото носи сложенна и персонажна разгърнатост в 9 фрагмента, която оттласква текста от представата за разказ. Авторът я определя като „легенда”, с което фиксира двата плана – на историчното и на фикционалното (спрямо изворите). Изборът на жанра „видение”, и то „драматическо видение”, предполага представянето на един транформиращ сюжет отвъд конкретните социални и исторически реалии: той работи като модел през конфликта на самите преобразяващи се персонажи. От своя страна, ролята на историческата повест е да разкаже една вече случила се история, която формира колективното знание за миналото през определени герои. Повествователният исторически жанр на текста задава описателност, наличие на ретроспекции и проспекции, психологизация на персонажите, ясна хронотопна обусловеност, които са трудно откриваеми в редакциите на видението. Нещо повече, потенциалът на жанра позволява историзмът да се експлицира, като в конкретния случай той е обвързан с фигурата на българския цар Самуил – линия, подчертана и в заглавието. Ако във видението героите попадат в безвремето на мистическото преживяване в гората, то в повестта е ясна хронологичната маркираност – три месеца.

В повестта образът на владетеля Йоан Владимир е представен чрез обясними действия и решения, които са подчинени на каузалността, с едно изключение – от една страна, остава неясен произходът на неговия порив към загадъчната гора, което разказвачът също разколебано представя. От друга страна, обработката на образа е в посока на представянето на един модерен човек, който не се доверява на традиционните суеверни представи за свят: „Най-зла беда е, – извика княз Владимир – презрада да издигаш пред смели пориви! У никого ли не е останала капка юнашка кръв?” (Дановски 1929б: 10). И в същото време със своите действия той прави видима парадигматичната идентичност между средновековния герой светец и героя на модернистичната литература. Защото светецът в своята непринадлежност към *мира сего* е представен в модернистичен ракурс чрез пътя/

подвига/грешката на културния герой Йоан Владимир. Подтикът да влезе в гората е подобен на импулса на мисионера, чрез който



Адриана Чернин, „Без заглавие”. От изложбата „Отклонения“

последният навлиза в забраненото пространство и чрез серия от изпитания успява да го *преобрази* от прокълнато, злокобно място в *свещен топос* (храмово пространство), чиято земя ще попие кръвта на жената/в чиито основи символно ще бъде възградено жертвеното тяло („мощите”) на Косара.

Във видението е разпознаваем хедонизмът на влюбените герои, който обаче бива туширан в повестта. За сметка на това виждаме главния герой през неговия витализъм, който в контекста на историческите четища от тези години, експлициращи националната идеология, проектира устойчивостта на нацията през психо-физичните качества на нейния водач. И в двете си състояния – като присъстващ и отсъстващ спрямо света, героят е еднакво мощен, което е част от архетипа на владетелския образ.

В повестта главните персонажи получават различни качества: Йоан Владимир неколкократно е наричан „благочестив владетел”, подчертана е непоносимостта му към кръвопролития („... есенният въздух ли бе, или необясним пласък към тайнствени и безкръвни завоевания?” – Дановски 1929б: 7) и липсата на остра провокативност, каквато се чете във видението. Ако във видението Косара е определена номинативно като русалка, то в повестта този тип референция е фигуративна. Двамата герои в повестта са много по-силно привързани към земния свят и ако общуват с отвъдните светове, то е, за да ги направят налични тук и сега, докато във видението героите (в по-голяма степен за Йоан Владимир) остават разколебани между световете и с осезаема чуждост помежду си. В повестта освен negliжирането на хедонизма е налице дълбока и топла любов и привързаност между двамата. В повестта е много по-ясна концепцията на автора, че това е една история за разделението на благословена двойка, което довежда до разрушаване на социалния космос и в желанието на двамата да възстановят реда (единият, като се оттегля в тайно отшелничество, за да изкупи грешката си, а другият чрез готовността си да жертва себе си) се стига до окончателната (през смъртта) раздяла на двойката. Това е християнската по същност идея за раздялата/смъртта като парадоксално за живота събитие, което прави възможен вечния живот. Изборът романтичната история да придобие абстрактна стойност не е нещо ново, защото изобщо в юдео-християнската традиция брачното единение е обичан символ/аналогия за експлициране на мистичните отношения на Бога и неговото творение. В този смисъл, козато са разделени съпрузите, се разделят Творецът и творението.

Във финала на видението Йоан Владимир се разделя с Косара с думи на благословение, че кръстът ще бди над нейната памет, които звучат като преповтаряне на брачните обети (Дановски 1929а: 21):

*Косара, скъпа моя жертва!
Над твоя кротък сън да бди навеки
на Преспа златний кръст, пред който
ний сложихме свещена първа клетва.*

В края на повестта прощалните думи носят друго послание – те са като благословия за пътя на нацията и звучат есхатологично, което е в съзвучие с утопично-апокалиптичните дискурси на междувоенните години:

„Всички плахо се питаха дали костите на измрели в славен бой бранници са се повдигнали от черната пръст, или сам Самуил, храбрият български цар, идеше да спаси племето си и да чертае границите на славни бъднини. Наведен над трупа на Косара, княз Владимир пошепна: – Скъпа моя жертва. Нека твоята кръв възпламне като огнена зора и като златен, огнен кръст озари пътя ни!” (Дановски 1929б: 29).

Във видението жертвата на Косара и на общността, представена от жените, има ретроспективен характер: тя обуславя възкресението на блокираното минало и дори на блокирания в гората (*на)род*. В повестта жертвата на Косара (не толкова на общността, чието страдание е по-скоро инструмент за убийството на княгинята) има проспективен характер, доколкото имплицира идеята за устойчивост на общността и на нейната териториална определимост във времето.

В повестта има два механизма на сакрално усвояване. Първият е завладяването на „тъмното“ пространство на гората от Йоан Владимир и превръщането му посредством *отишелническия жест* в храм. Вторият е приписването на национална принадлежност на това пространство чрез *мъченическата* смърт на съпругата. Жертвеният акт е национално определен, защото легитимира Самуил, бидейки баща на Косара („Дъщерята на Самуила“), като владетел на Владимировите земи, които вече са усвоени не само военно, но и ритуално. Така всъщност се неутрализират традиционните патриархални модели, които българската литература от тези години експонира. Известно е, че династичният брак на Косара е средство за стабилизиране на Самуиловата власт в западните Балкани (преди това военно завладени). Впрочем това е практика, която българският цар прилага и с по-малката си дъщеря Мирослава. Тази интерпретация на историческата фактология в повестта може да се тълкува в контекста на желанието да бъде възстановено бленуваното присъединяване на Македония, която все по-често присъства в съзнанието на българите като поривно желана, но тъмна и недостъпна като гората от повестта земя на предците.

14.02.2018 г.

14.02.2018 г.

Библиография

Дановски 1924: Дановски, Б. Иоан Владимир. Драматическо видение. – Хиперион, 9-10, 1924, 435-448.
Дановски 1929а: Дановски, Б. Косара. – В: Драматически видения. София, 1929, 4-21.
Дановски 1929б: Дановски, Б. Дъщерята на Самуила. Легенда. София, 1929.
Паликаров 2017: Паликаров, Г. Художествени измерения и значение на оперите „Косара“ и „Алцек“ от маестро Георги Атанасов в българската музикална култура. Автореферат на дисертационен труд за присъждане на образователната и научна степен „доктор“. София, 2017. <<http://nma.bg/uploads/files/avtoreferat-grigor-palikarov.pdf>>. [17.07.2017].
Тъпкова-Заимова 2014: Тъпкова-Заимова, В. „Българи родом...“ Комитопулите, цар Самуил и неговите потомци според историческите извори и историографската традиция. Второ допълнено и преработено издание. София, 2014.

Из романа „Фрида, или за болката”

*Славенка Дракул***ич**

Порасна бързо. Като че ли преди злополуката бе живяла без истински да осъзнава себе си, като маймунче, което подскача от клон на клон и пищи от радост, макар че от време на време другите му напомнят, че е по-различно от тях. Спомняше си това състояние, това достигащо захлас блаженство, макар че още в детството си чувстваше как тук, съвсем близо, над нея витае някаква тъмна сянка. Понякога, докато лежеше по гръб в двора и гледаше парчето ясно синьо небе, обрамчено от стените на къщите, от нищото изведнъж се появяваше облак и двортът рязко потъваше в тъма. Побиваха я тръпки. Понякога ѝ се струваше, че нечия легена ръка я докосва, когато уморена се вмъква в кревата си миг преди да потъне в сън, със затворени очи, свита като топка под чаршафа, който сякаш я граскаше. Ужасът, който в тези неочаквани мигове проникваше до костите ѝ, идваше от тъмната сянка, която неотлъчно я следваше. Същевременно в нея растеше някаква съпротива и я караше бързо да забравя това. Пристъпът на еуфория, който обикновено настъпваше после, ѝ напомняше игра на жмичка или шах. Като че ли в един миг бе избягнала смъртта, за да може по-късно тя да ѝ нанесе още по-силен удар.

Сега знам - всичко, което стана след злополуката е било само тактика на бягството, самозаблуда. Няма оправяне, а само кратък отдых, сполети ли те удар на автобус, който едва не те смачква.

Болката ме накара да осъзная тялото си. Тялото ме накара да осъзная пропадането и смъртта. Това съзнание ме накара да се почувствам стара. Получих отлагане на смъртното наказание, но трябваше да живея с двойно съзнание: не само за това, че ще умра – та аз не съм никакво изключение, макар и това съзнание да ме споходи твърде рано, но и да разбере какво точно значи то. Имах вече опит. За разлика от другите осъдени, за които смъртта е абстракция, защото те и не предполагат какво точно ги очаква, при мен отлагането включваше и едно постоянно напомняне - присъствието на болката.

Когато най-после отново се изправи на крака, беше на деветнайсет години. Средства за образованието ѝ вече нямаше. Трябваше да си намери работа. Единственото, което междувременно беше научила, бе да рисува. На някаква забава случайно се запозна с най-известния мексикански художник, с Маестрото, и реши, че именно той трябва да види картините ѝ. Той ще ѝ каже дали планът ѝ изобщо има смисъл. Дори за миг не помисли, че Маестрото ще ѝ откаже. От дете беше своенравна, а след злополуката стана направо гръзка. Правеше неща, които другите не се решаваха да сторят, преживяното нещастие я беше дарило със смелостта на онези, които няма какво да губят.

Отпрати се към града, към сградата, на която Маестрото работеше върху един стенопис. Дори поиска от него да слезе от скелето, защото тя не може да се качи горе с платната си. Заинтригуван от дребното момиче с дрезгав глас, Маестрото слезе. Приближи се до Фрида и се загледа в интересното лице с пълни устни и гъсти черни вежди. Без да се смущава, тя го гледаше право в очите. Носеше със себе си три картини, облегна ги на стената пред сградата, на която той работеше. Една по една ги обърна към него. Тя няма време за губене, каза, трябва незабавно да си намери работа. Рисува, защото е най-лесно и най-малко скучно. Би било добре, ако може да печели с рисуване. От мнението на Маестрото зависи дали ще се наложи да си търси друга работа, не иска да се заблуждава, че е талантилива. Може ли да ѝ помогне и да ѝ каже истината? Фрида изговори това бързо, почти на един дъх. После скръсти ръце и се загледа в него.

Не му каза, че за нея рисуването е единствената възможност да излезе от самотата, в която живее; че обича начина, по който то изцяло приковава вниманието ѝ; че докато рисува, си мисли как се е върнала при малката си, измислена приятелка в ледената зала. Маестрото внимателно разгледа картините. Искането ѝ беше необикновено, но му хареса обяснението, особено желанието ѝ да печели с рисуване, защото то е най-малко скучно. Впечатли го нейната решителност и сериозност. Тя чакаше, нетърпелива, нервна. Мислеше, че Маестрото разглежда твърде дълго картините ѝ. Несъмнено има талант, каза той, но би желал да види и други творби, преди да ѝ даде един толкова важен съвет. Покани го да я посети в дома на родителите ѝ. Той обеща. Едва тогава тя си отгърна. Ако на Маестрото му харесат и другите ѝ картини, би могла и да печели с рисуване. Тези дни мислеше само за пари, за баща си, който имаше все по-малко работа. Ставаше все по-депресивен, отминали бяха времената, когато Гилермо можеше да печели достатъчно като фотограф, за да живеят пристойно. Мислеше за майка си, изтощена от нейната и от собствената си болест, от задълженията и страха от беднотията. Макар че Фрида бе преживяла злополуката, все още трябваше да плащат за доктори, лекарства, протези. Ако Маестрото се застъпи за нея, това можеше и да се промени.

Когато след няколко дни разгледа малката ѝ домашна изложба, Маестрото вече ни най-малко не се двоумеше – пред него беше изключителен талант.

- Със сигурност трябва да рисуваш - каза сериозно той. И гледаше ту нея, ту картините ѝ, сякаш не може да им се нагледа, сякаш не може да отдели живописта от необикновената ѝ личност. Впечатляваше го фактът, че в нейното положение тя предпочита да рисува, а не да търси оправдание в болестта и да не работи нищо. Така нарушаваше установения ред на нещата. Имаше нещо необикновено в това момиче, в енергичността, в жаждата за живот, която бликаше от всяко нейно движение. Възхищаваше ѝ се. Разбра, че неотдавна е станала член на Комунистическата партия и това ги сближи още повече. За Маестрото политиката беше второто най-важно нещо в живота след живописта. За нея и новите ѝ приятели от света на изкуството като Тина Модоти¹ идеологията несъмнено беше по-малко важна от факта, че им дава възможност да се събират и да дружат.

Косата на Фрида лежеше разпиляна върху възглавницата. Беше мокра и лепнеше под пръстите ѝ. Все още гъста и тъмна, прошарена тук-таме. Помисли, че би трябвало да я измие, след това се засмя на собствената си механична реакция. Тялото ѝ не се предаваше лесно. Отмести кичурите от челото си. Косата беше единствената жива част от нея. И баща ѝ имаше гъста коса. Спомняше си как той понякога спира в средата на изречението и прокарва пръсти през косата си - сигурен знак, че се е залутал нанякъде в мислите си. Обичаше да казва, че косата ѝ е остра като конски косъм. А Маестрото заравяше лице в нея и вдъхваше аромата ѝ. Казваше, че косата ѝ е мека като изцяна коприна. Когато се решеше, мислеше за него, за това как вечер разплита косата ѝ и усещаше топлия му дъх на врата си. Мислеше и за това как двамата най-важни мъже в нейния живот виждаха косата ѝ по съвсем различен начин. Чувстваше се така самотна в тази стая. Баща ѝ отдавна беше мъртъв, а Маестрото в леглото на друга жена. Кити бе уморена, приятелите бяха далеч.

Светлината и денят, който безмилостно напираше, все повече я плашеха. Мислеше си какво би казала на Маестрото, ако сега беше до нея.

Маестро, вероятно би казала, *спомням си кога за пръв път застанах гола пред теб. Колебах се, естествено. Бях млада, двайсет години по-млада от теб и толкова несигурна – дързостта беше единственото ми оръжие. Реших да те изкуша, да ти покажа тялото си. Да можех само да видя очите ти, докато ме отмерваш от главата до петите. Тънкия ми крак. Белезите от операциите, всичко онова, което не показвах пред никого, освен пред моите доктори. Желаех те, но тръпнех, гърлото ми беше стегнато, сърцето свито. Докато се качвахме към твоето ателие, аз си казвах: Не, няма да се съблека, няма да рискувам да го изгубя веднага, твърде много държа на него. И в миг реших - ще направя точно обратното. Ще се съблека, нека ме гледа, нека веднага види всичко! Няма да си израя на криеница, не и с този мъж. Ако му е неприятно, ако отмести погледа си от тялото ми – ще го преживея. Имам броня – и отвън и отвътре, кожата ми е твърда. Надявах се да откриеш онази, другата „аз”, която не се вижда с очи; онази, която е заровена в дълбока яма и излиза на видело само в картините си. Влязохме в ателието ти. Спомням си само светлината – ясна и ослепителна, безмилостна. Посегна към мен веднага щом затвори вратата, с онова движение на ръката, което по-късно така добре познавах. Отблъснах те, силно. Олюля се, изненадан от грубостта. Засмях се. Съблякох се гола в средата на ателието и ти обърнах гръб - помисли, че е игра, някакво мое представление. Заповядай, казах, погледни ме внимателно. Виж първо гърба ми, целият е в белези от операции, погледни тънкия ми крак и изкривеното стъпало, и след това ела, ако още ме желаеш.*

Дали бях мислила дотогава за себе си като за инвалид? Мразех дори и самата дума. Възможно ли е някой да не бъде ценен само защото се движи трудно? Отхвърлях мисълта, че тази дума може да се отнася до мен, макар още в детството си да знаех, че хората мислят точно това, когато ме гледат как куцам. Но когато се срещнахме, аз се чувствах добре, само понякога влачех крака си. На дневната светлина, в твоето ателие, изложих на показ тялото си и за пръв път разбрах истинското значение на тази дума, изписана на гърба ми с грубите разрези на хирургическия нож. Бях белязана, като жигосана с нажежено желязо. Почувствах унижение и страх, върна се старото чувство от детските години, когато карах колело в парка, а момичетата викаха след мен: Ето я сакатата, идва! Маестро, аз не можех да си представя какво би видял в мен художникът, който

¹ Известна итаалианска фотографка, живяла в Мексико. – Б. пр.



Красимир Терзиев, MoonPalmEarth. От изложбата „Форми на съвместно съществуване“

можеше да има всички хубави жени. Чувствах как твоят изпитателен поглед се плъзга по гърба ми, спира се на всеки белег, сякаш опипва картата на моята болка. Не знам колко дълго съм стояла така. Когато се обърнах, гледаше ме като призрак, без да трепнееш. После ме взе в прегръдките си. Положи ме в медната вана и пусна водата. Лежах със затворени очи, докато ме сапунисваше, докосваше внимателно с длани кожата ми, сякаш се боиш да не ме нараниш. За пръв път ме заля ясното съзнание, че вече не съм сама. В живота ми стана чудо, Маестро. Ти ме припозна и затова аз сега те желая до себе си - желая те и не те желая. Никой никога не е бил така гол като мен в онзи момент. Обикновените хора са само голи. Моето тяло беше голо и наранено и затова толкова уязвимо. Моите белези не те уплашиха. Белезите са местата, през които едно същество влиза в самотата на друго, това научих онзи ден от теб, и с теб. По-късно рисувах тези белези, за да могат и другите да докоснат моята самота.

Отново обърна поглед към завивката и крака, който вече не притежаваше, но все още чувстваше – беше още жив, беше част от нея. Можеше дори да мърда несъществуващите си пръсти. Колко унижения преживя заради този крак! Това беше точно този крак, за който на сватбата им преди двадесет и пет години ѝ се подигра Лупе, бившата жена на Маестрото. Едва когато отпразнаха крака, който цял живот неохотно бе влачила, тя разбра, че тази жена е била права. Хубавата Лупе бе пияна и отчаяна от факта, че Маестрото се жени за Фрида. Когато се събраха в салона на коняк и текила, беше вече дълбока нощ. Някои танцуваха, други пиеха и седяха на канапетото. В един момент Лупе разтвори своята тъсна черна рокля и показа десния си крак - гол, гладък, дълъг. - Маестро, погледни какво губиш! – подхвърли високо, твърде високо тя. Лупе знаеше какво прави. Знаеше, че новата му жена не може да се мери с нея, поне не по този начин. Кракът на Фрида, дори здравият, а още по-малко изсушеният, не можеше и да се сравнява с нейния. Лупе стоеше неподвижна, или може би само така ѝ се струваше, като прекрасна мраморна статуя. Белотата ѝ блестеше в полумрака на стаята.

Преведе от хърватски АСЯ ТИХИНОВА-ЙОВАНОВИЧ

Литературен вестник 7-13.02.2018

15

Йосип Ости

Йосип Ости, поет, белетрист, есеист, литературен критик и преводач, е роден през 1945 г. в Сараево. От 1990 г. живее в Словения и оттогава пише книгите си предимно на словенски език. Автор е на над трийсет стихосбирки, пет белетристични книги и двайсет и шест книги с есеистични, литературнокритически и публицистични текстове. Произведенията му имат над шейсет превода на чужди езици. В България е представен със стихосбирката „Сараевска книга на мъртвите” (прев. Ганчо Савов, „Балкани”, 2003) и поетическите антологии „Къща от език” (прев. Людмила Мингова, „Алтера”, 2009) и „Ябълката на Сезан“ (прев. Людмила Мингова, „Панорама“, 2012).

Носител е на редица награди за превод и поезия, сред които международната награда за поезия „Виленица” (1994), Вероникина награда (1999), наградата „Отон Жупанчич” на град Любляна, присъждана за цялостно творчество и особени заслуги в областта на културата и изкуството (2000), международното отличие за поезия „Scrittura di Frontiera” (Триест, 2005), Йенкова награда на Дружеството на словенските писатели (2006).

Представените тук стихотворения са от книгата на Йосип Ости „Нощта на влюбените“, която предстои да излезе тази година в подбор и превод на Людмила Мингова.

Съдържание

Първото стихотворение

Градина в Томай. Заг къща от думи. От надежда. Между кръчмата и гроба. Между земята и небето. Стоя в сянката на дърво, което вече не съществува. Заобиколен от цветя, които миришат и когато не цъфтят. Сам, както е само всичко край мен. Любимата жена, котката, кучето, стариците и момичетата, които всяка неделя се изкачват към църквата, на литургия... посред зима разцъфна името на баща ми – Нарцис... майка ми Вероника, която бди сред мъртвите и живите в Сараево, където е нашата семейна гробница... моят някогашен и бъдещ празен дом... И над всичко това позлатата на слънцето, което се прощава. Стоя пред бездната на езика. Бурята свири със стотици и подземни инструменти. Със звучни пръсти разресва косата ми. Подчертава гласовете от родния ми град. Любовните и смъртните викове. Заличава спомени. Отнася малки и големи облаци, лодки и яhti с променлива форма и смисъл в пристанища отвъд вълните на лозята. Към Дуино, където Рилке е писал своите елгии. Към Триест, където Джойс е писал „Улис“ и искрени, безсрамни писма до жена си Нора. Към Венеция, която заедно с презгърнатите влюбени от цял свят – а сред тях толкова пъти и моят съименник, братът на всички поети Бродски – неудържимо потъва. И още по-нататък. При това скриват и разкриват кристалното синьо око, което – гледайки в детството на света – нищо не пропуска. Дори в безлунна нощ. Когато преди съм върху голото рамо на жена ми поставям печата на своите устни. Тиха и горяща целувка. Изгаряща така, както изгаря вечната болка на Косовел. Която угася звездите и разделя нощта на тъмна и още по-тъмна половина. Козато винаги отново се питам: „Ще сънувам ли отново своето първо стихотворение?“

Есенен следобед

Още една есен дойде. Златна е презрялата круша. Върху нея каца оса. Под тежестта ѝ звънва кристалната камбана на небето. Будят се бароковите църквички по хълмовете на гърдите ти. Докато меката светлина се спуска по стълбите на лозята, със страст коленича пред олтара на твоето тяло. Капка пот блести върху срамния косъм като капка роса върху стръкче трева. Златен е, както са златни и опадалите листа. Всеки миг всичко ще започне да гние. Още една есен дойде. После – зима. И дълъг сън за пролетта. Заг вратата и прозореца, залостени от бурята.

Съдържание

Насред света

Вестите от бойното поле, не само в Босна, потвърждават, че е по-лесно да убиеш човек, отколкото да засадиш дърво. Аз и през война садя дървета. В нашата градина – градината на любовта – лежим в тревата, в сянката на ябълката. Любим се насред света. Понеже и дървото, и човекът – където и да са – са винаги насред света.

Пролет в Крас

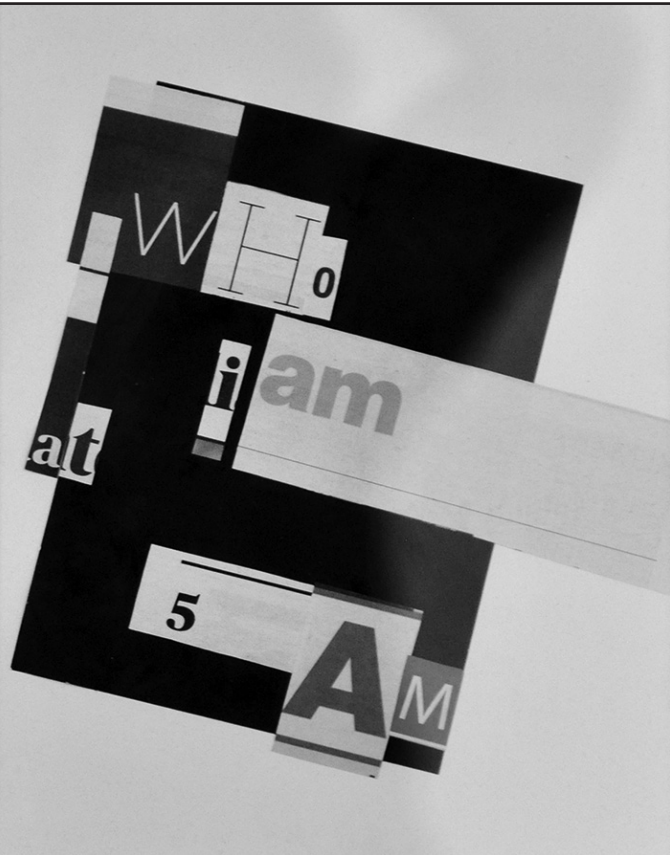
Крас е мястото на второто ми детство. В Крас, скитайки със слънце над главата и рана в гърдите, срещнах новата си любов, открих нов дом, нов език, нови думи за своите стихотворения... Открих мястото, където някога е живял дядо ми, преди бягайки от войната да отиде в Босна и да остане там завинаги. Открих окопите на фронта при Изонцо, покрити вече целите с трева. Открих и истинското име на родния си град – Сараево. Вълчийат град. Открих и много от нещата, които през войната бях изгубил. Приятели сред живите и мъртвите поети. Любов... На първо място себе си самия. Изгубен сред съвсем реални, но същевременно безсмислени сънища. Открих жената, многократно помятала зимата, за да роди своето прекрасно момиче. Пролетта в Крас. Също тъй красива, както е красива и сестра ѝ. Есента. Когато се срещнахме. Бяхахме в непрозирния мрак един в друг. Ударихме с главите си стена, която не падна. До ден днешен така и не успяхме да преброим звездите на небето! През крашките гори, лозя и поля се разхождаме. В удвоеното слънце гледаме дълго, докато съвсем не притъмнее пред очите ни. И клепачите, позлатени, не се затворят завинаги.

Залез

Знам, че за вкусовете не трябва да се спори. Аз предпочитам крашките поля пред босненските фронтове и пепелища. Гледките, които определят като кич, пред класически изящния натюрморт. Не се срамувам да призная, че всеки път пред залеза в Томай гръхът ми спира. Или пред пурпурните облаци, които плуват по небето. Или пред нежните златно-пурпурни вълни на морето от гори, лозя и хълмове. Пред гледката на Репентабор, който се издига като фар над това море, по което бавно ходи самотен кон. От ослепителната светлина прозрачен като всичко наоколо. Пред душата, на която ѝ никнат крила и с поглед на ангел презръща кръгзора, по-широк от държавните граници. Пред онова, което ме заобикаля, когато е като стихотворение на Сречко Косовел. Дори тишината. По-различна и по-тиха от всяка друга. Тишина, с която отеква не смъртта, а животът.

Обичам и заради вас

Обичам и заради вас, мои мъртви братя, своята любима. Обичам я, както ти, Тракъл, преди да умреш от свръхдоза кокаин в далечния Краков, си обичал сестра си. Обичам я, както ти, Маяковски, преди да сложиш с един изстрел край на живота си, си обичал чуждите жени, фанатично вярвайки, че поезията може да промени света. Обичам я, както ти, Есенин, си обичал онази, която е изгъхнала след теб и загърната здраво с копринения си шал, така и не е разбрала дали отнемайки живота си в ленинградския хотел



Викенти Комитски. Who I Am at 5 am. От изложбата „Форми на съвместно съществуване“

„Англетер“, си се обърнал към нея. Обичам я, както ти, Крейн, си обичал привидението на онази, която си копнеел да последваш, когато си скочил от лодката си в Мексиканския залив и тялото ти после никога не е било открито. Обичам я, както ти, Атила, си обичал тази, която те е оставила, когато от теб са си тръгнали всички останали, преди да се хвърлиш под влака. Обичам я, както ти, Целан, си обичал своята любима – Думата, вечно дялана от блестящото нищо, преди да се хвърлиш от моста на Сена... Обичам и заради вас, мои мъртви братя, своята любима. Обичам я също като вас, които се самоубихте, без да чакате убийците си или – без предизвестие или с голямо закъснение – самата смърт. Обичам я дълго и със страст. Обичам я и често мисля за смъртта, докато продължавам да живея в своята дилема: да любя ли или да се погубя.

Погледни дома твой, ангеле

Погледни дома твой, ангеле, всяка вечер ми казва гласът на дългогодишен приятел. ... И аз наистина виждам дома си. На входната врата табелата с моето име. Съвсем както някога. Както някога свети всяка стая и отворените прозорци са очи, гледащи в мрака. На лавиците – книги. В ъгъла – писалище. На него – пишеща машина. Навсякъде край нея ръкописи. По стените рисунки и графики на Метка Крашовец и семейни фотографии: Омир, Уитман, Рилке, Тракъл. ... Достоевски, Кафка, Камю. ... Киш, Ковач. ... Всичко е съвсем както някога. Преди войната. На закачалката в коридора моето палто и палтото на бившата ми съпруга. Под тях – обувките ни и чадърът ми, все още мокър. Мирис на мента и ванилия. На кухненската маса – порцелановите ни чинии. Спомен от първото ни общо пътуване до Прага. ... Погледни дома твой, ангеле, всяка вечер ми казва гласът на дългогодишен приятел. ... И аз наистина виждам дома си. В него всичко си е както някога и е съвсем различно. На пода в банята – роклята на жена ми. Под душа – друга жена. Косата скрива лицето ѝ. Познавам кърпата, но не и ръката, която я държи, врата, раменете... Гола, както някога жена ми, се разхожда из къщата и угася лампите. Вмъква се под юргана във вече топлото легло, където с нетърпение я чака мъж, който е преметнал панталона ми – точно както някога и аз – върху същия червен фотьойл. ... В нашето легло се любят дълго. Други хора. Същите, които многократно в гняв ми казваха: „Ти не си оттук! Не си от нас!“ ... Погледни дома твой, ангеле, всяка вечер ми казва дългогодишен приятел. ... И всяка вечер от съня за бившия си дом се будя целият в пот. Както години наред след войната цял в пот се буди всяка вечер онзи, който чува гласа на коменданта на вражеската армия, преследвала го дълго през гората: „Доведете го жив!“

Преведе от словенски ЛЮДМИЛА МИНДОВА

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

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ: Амелия Личева (гл. ред.) Пламен Дойнов, Йордан Ефтимов, Ани Бурова, Бойко Пенчев, Камелия Спасова, Мария Капинова, Георги Гочев Малина Томова

Печат: „Нюзпринт“

ISSN 1310 – 9561

Адрес: СОФИЯ 1000 ул. „Цар Шишман“ 7

Банкова сметка: BG56BPBI79401049389602, BIC – BPBIBGSF

„Юробанк България“ АД

Издава Фондация „Литературен вестник“

http://litvestnik.wordpress.com;

www.bsph.org/litvestnik

ВОДЕЩ БРОЯ Ани Бурова