

ВЕСТНИК Литературен ВЕСТНИК

Гръцкият брой

Поезия:

Константинос Кавафис

Тасос Ливадитис

Сотирус Пастакас

Харис Влавианос

Никос Карузос

Кику Димула

Проза:

Ренос Хараламбидис

Харис Влавианос

Ерси Сотиропулу

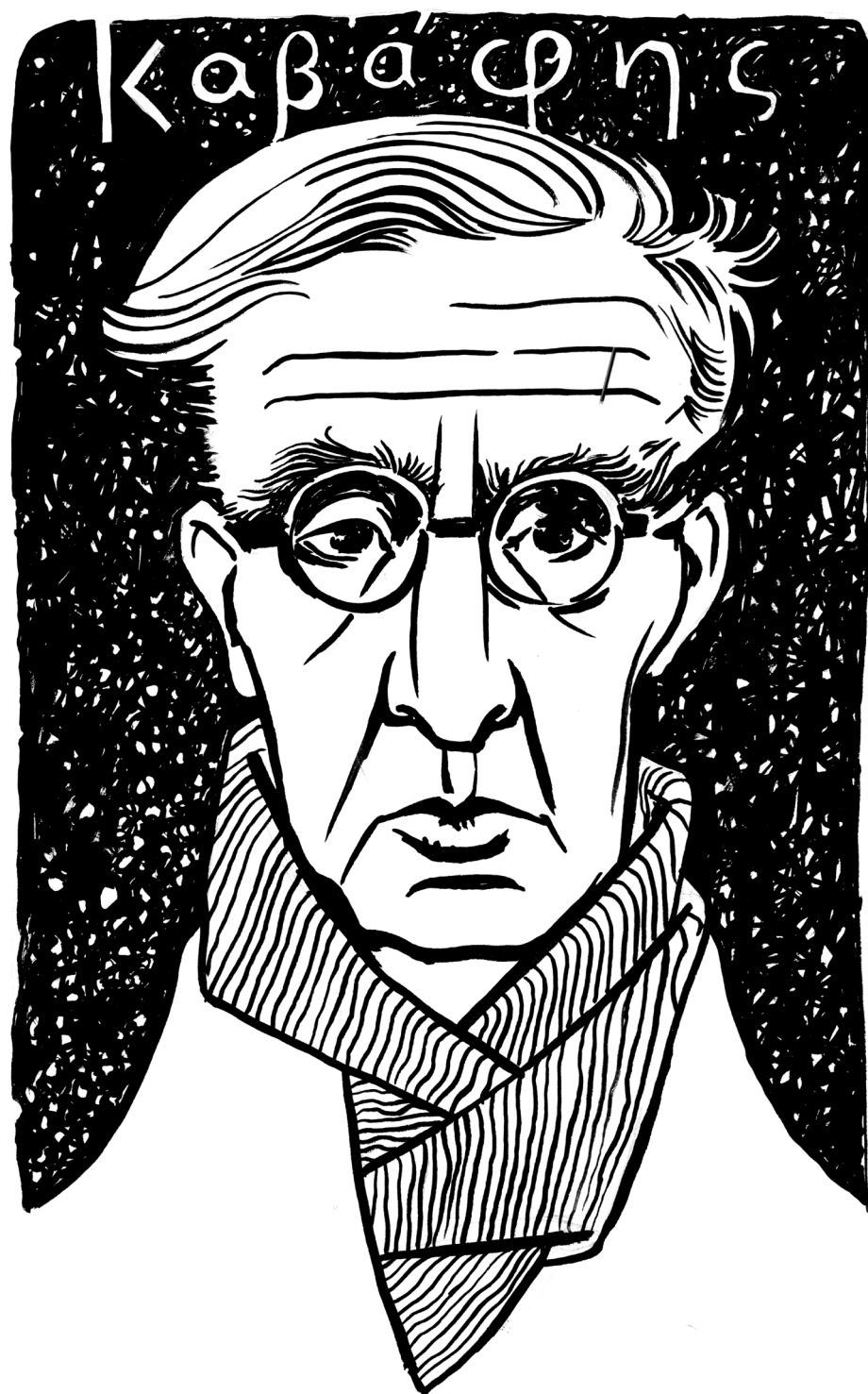
И още:

Владимир Донеф, „Литературните
мостове на балканите“

Георги Гочев, „Кавафис в проза“

Стефан Гечев, „Как преведох

Кавафис“



худ. Дамян Дамянов

НЕПРЕМЪЛЧАНО

Тиранията на светлината?

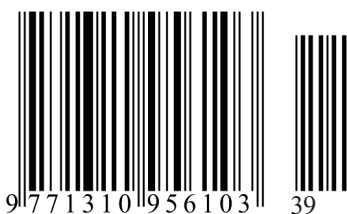
Докато подготвяхме този брой на „Литературен вестник“, посветен на новата гръцка литература, в редакцията се получи писмо от г-н Константинос Марицас. Вземайки повод от кратко съобщение в бр. 32 на вестника от тази година, в което като водещ на броя пиша, че в изд. „Критика и хуманизъм“ е публикуван нов превод на Константинос Кавафис и че в някой от следващите броеве той ще бъде представен от мен с подробна рецензия, г-н Марицас твърди, че този превод на г-н Хараламби Паницидис, професор по философия в СУ „Св. Климент Охридски“, възпроизвежда дословно или почти дословно на много места неговия превод на Кавафис, публикуван през 2014 г. от издателство „ИВРАЙ“. Помолен от нас да коментира тези твърдения, Хараламби Паницидис отказа с аргумента, че ги счита за „абсурдни“ и вижда в тях опит за неговото злепоставяне.

Решихме да съобщим за случая, без да публикуваме писмото на К. Марицас (читателят може да се запознае с неговите аргументи в сайта obshtestvo.bg) и кореспонденцията ни с Х. Паницидис. Защо постъпваме по този начин? Защото в този пореден случай, който засяга етиката на преводаческия труд, има два проблема, които не бива да се смесват. Единият засяга конкретното обвинение в плагиатство, по което обвинение медиите и в частност

„Литературен вестник“ не могат и не бива да съдят. Този вид спорове са от компетенцията на професионален орган като Съюза на преводачите, който би било добре да вземе отношение по случая – както и друг път е правил. Що се отнася до ролята на вестника – ние се ангажираме, че ще публикуваме без промени всяка експертна оценка по този казус, независимо от нейните изводи.

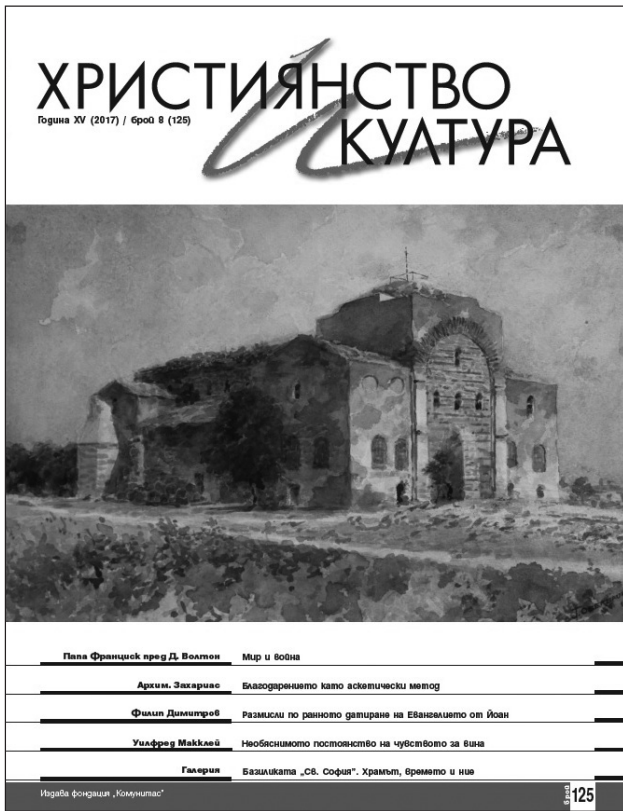
Другият проблем обаче ни засяга пряко като медия. Убедени сме, че спорни казуси като този не трябва да се премълчават. Каквато и да е истината в случая, нейното търсене е полезно за публичната ни среда. Защото колкото повече подобни проблеми стигат до обсъждане, колкото повече мнения и аргументи се чуват, толкова по-добри механизми ще си изработим не само за противодействие срещу плагиатството, но и за отсяване на истинните твърдения от сензациите и клеветата. Българските медици, уви, приличат твърде много на онази мрачна стая от прочутото ранно стихотворение на Кавафис, в която някакъв човек все търси прозорци и не ги намира. Приличат и защото са били натикани в такива стаи без прозорци, но и защото като героя на Кавафис се страхуват каква ли нова тирания ще им донесе светлината.

ГЕОРГИ ГОЧЕВ



С подкрепата на Национален център за книгата





Проблемите на мира и войната са в центъра на новия 125 брой на сп. „Християнство и култура“. На тази тема е и разговорът на френския социолог Доминик Волтон с папа Франциск, откъс от новоизлязлата книга „Политика и общество“. На „православната ИДИЛ“ и скандалите около филма „Матилда“ в Русия е посветен текстът на Александър Солдатов, а либералният ислямски теолог Абдел Хаким Урги в интервю в списанието заявява: „Искаме реформа в исляма“. В броя можете още да прочетете статията на Филип Димитров „Размисли по въпроса за ранното датиране на Евангелието на Йоан“, проповедта на архим. Захариас „Благосъдържанието като аскетически метод“,

изнесена на Седмицата на православната книга във Варна, както и статията на Уилфред Маккей „Необяснимото постоянство на чувството за вина“. На „500 години Реформация“ са посветени текстовете на Вениамин Пеев за „началото на Реформацията: въпроси и отговори“, както и на Мартин Илерт за „двете гледища в отношението Православие и Реформация“. Статията на княз Иларион Василчиков пък ни връща към стогодишнината от Поместния събор на Руската православна църква (1917-1918 г.). В рубриката „Размисли“ са публикувани „Кратките есета за размисъл и молитва“ на Калин Михайлов. Броят е илюстриран с картини и фотографии, представени в изложбата „Храмът, времето и ние. Базилката „Св. София“ в Музея за история на София.

К О Н Ф Е Р Е Н Ц И Я

„Кръгове поетическо време“ – Национална научна конференция в чест на 60-годишнината на поета Георги Рупчев

На 2.XI. 2017 г. в зала „Вря“ на Столична библиотека Институтът за литература към БАН (Направление „Нова и съвременна българска литература“) организира Национална научна конференция, посветена на 60-годишнината на поета Георги Рупчев. В нея взеха участие представители на Института за литература към БАН, СУ „Св. Климент Охридски“, ПУ „Паисий Хилендарски“, В. Рупчева, съпруга на поета, и др. Още в самото начало директорът на Института за литература – Елка Трайкова, наруши написаното правило. Вместо очакваното Встъпително слово тя започна с думите: „Бяхме състуденти, бяхме в една компания...“ Без да прикрива възлението си, разказа за това как на фона на избрана от Рупчев песен на Жо Дасен е получавала „разрешение от хазайката си“ да разговаря продължително с него по телефона. Тя го нарече „светъл човек“, „спътник в пътуванията към себе си“. „Живееше със смъртта и играеше своята филигранна игра със словото и мъдростта“. В. Рупчева, съпруга на поета, не беше просто гост на конференцията, а активен участник. Беше зададен въпрос за интереса на Рупчев към драмата, тъй като поезията му някак я съдържа в себе си. В. Рупчева уточни, че той има ученически опити. Участвал е в грамкръжока на Пионерския дворец. Правил е опити да композира музика, но те са останали ръкописни. Оказва се, че Рупчев е кандидатствал във ВИТИЗ, дори е бил в някакъв списък, от който мистериозно е изчезнал. Пред Юлиана Алексиева и Маня Попова от Радио „Христо Ботев“ е говорил за музиката. Не е пропускал концерти. Имал е приятели актьори – Вальо Ганев, Стоян Алексиев. „Обича към театъра беше страст. Привличаше го изровното начало в живота. Идеше му отвътре.“ „Обикновен разговор не можеше да се води с него“. „Голямата му обща култура се отразяваше на стиховете му, а музиката извираше от тях.“ – добави тя.

Спомените на участниците в конференцията се подреждаха, за да изваят образа му, да изчезне усещането, че той не е жив. Лентата на живота се връщаше назад и после сякаш миналото „се изстреля“ в настоящето. Дребните неща ставаха значими. Вариантите на творбите му често са били словесни, любимият му цвят е бил лилавият, не е обичал юбилеите, в шумните компании е общувал с хората поотделно, картината, която го е възхищавала особено, е била „Бягство към Египет“ на Караваджо. По мнение на участниците във форума Г. Рупчев не е страдал от комплекси, а свободно е общувал със световната литература. Той самият е поет от световна величина. Анджеа Родел и Владимир Левчев го превеждат на английски език. Обърна се внимание на големия интерес, който младите читатели проявяват към творчеството му – някак примесен с мъничко завист, че има някой, способен да пише така... Малко са записите с гласа му. В доклада си „Отвъдното тук в поезията на Георги Рупчев“ Ирен Александрова (СУ) го нарича „най-големият поет на нашето поколение“. По думите на Йордан Василев „Той беше принцът на нашата поезия.“ Тя разгледа препитането на много смисли в поезията му, като акцентира върху „Смяна на нощната стража“ и връзката с „Хамлет“ и картината на Рембранд. Интересни акценти бяха поставени върху трансценденталния код, разбирането на лирическия „Аз“, усещането за земетръсно живеене. Посочи се, че в „Болнична градина“ вертикалата към небето не е религиозна. Юнг е единственият философ, присъстващ в интервюта му. С тази констатация се премина към доклада на Пенка Ватова (ИА – БАН) – „Поетът за поезията – размисли и осъществяване“. Обект на анализа бяха интервюта на Рупчев, които са разпилени. Акцентира се върху възискателността на твореца – „владетел на друг свят“. Постоянни теми са неспособността и безвремето, усещането за разруха. Поезията на



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

Виждете: „Професорско каре“ – „Красивото“. **Прочетете:** из „Време и място“ – Иван Кръстев разговаря с Глеб Павловски; Инна Пелева: „Георги Марков – една от възможните истини“.

Рупчев е неясна, нетукашна – изкуство на недоизказаното. Все пак се прави извод, че лирическият човек на Г. Рупчев не е обречен. Интервюта са ценно свидетелство за нашето време. Елка Димитрова (ИА – БАН) разглежда присъствието на Рупчев в антология – 12 поети от 1980 г. Тя спря вниманието си върху сюрреалистичната картина на живота, на трагедията да си протагонист на етиката. В доклада драмата на периферията се свързва и с разфокусирането на посланията. Тя посочи връзката между поезията на Рупчев и тази на Далчев. Деян Деянов (ПУ) беше посветил доклада си на разказвача, който никога не е бил там, където нещо се е случвало. Той нарече поетиката на Рупчев „поетика на чезненето“, а по думите на М. Николчина – „изпаряване на тялото“. Авторът говори за „изящната болка“, за разбъгващите се времена, за отсъствието. Деянов отдели немалко внимание на отсъстващото присъствие на разказвача и живота на вещите в поезията на Рупчев. Калин Николов – „Георги Рупчев и изобразителното изкуство“ – запозна присъстващите с интереса на поета към личността и творчеството на художници като Ив. Билибин, Шилинговски – бесарабски българин, М. Парашчук. Той обърна внимание върху рисунките към преводите на стиховете на Дж. Ленън и оформлението на „самиздата“. Николов отбеляза, че американски писател е предложил на Рупчев да участва във Венецианското биенале. Докладът на Никита Нанков – „(Слабо) силните на нощта: Предвидимото и профетичното в поезията на Георги Рупчев“ се очакваше с подчертан интерес. В него авторът се опира на интервюта на Рупчев, за да изведе заложената в тях идея, че продуктивното разбиране на литературата става не в „конюнктурното малко време, а в голямото време на културно-цивилизационните потоци“. Нанков смята, че поезията на Рупчев следва модели на късния романтизъм,

модернизма, късния социализъм и постмодернизма. Има деление между нежеланото и желаното. Авторът посочва, че първото е свързано с насилственото унифициране и обезличаване на индивида, а второто се открива в три форми: изкуство, божествена (но не религиозна) откъдност и любов. Акцентира се върху поетическия нихилизъм на твореца. Изтъква се оригиналността на Рупчев в разбирането на любовта като нелюбов. Изследва се романтично-модернистичният дуализъм на поета. Нанков извежда в доклада си проблема за времето в поезията на Рупчев. Много точно е наблюдението му върху естетиката на грозното, на дяволското, на сатанинското. Авторът обобщава, че Рупчев прави поетично пророчество: „силните на нощта са и слабосилните на нощта, защото нихилизмът, доведен до логичния си край, отрича и себе си.“ Последният доклад беше на Иван Христов (ИА – БАН) – „Георги Рупчев: между „Зона“ и „Пуста земя“. В него се изследва връзката между поезията на Рупчев и „Пуста земя“ на Т. Елиът. Извежда се идеята за края, за изчезването. Анализира се образът на „счупения свят“, посочва се, че в поетиката присъства формата на палимпсест – насладване на фрагмент върху фрагмент. Интересни са наблюденията на автора върху доминиращата идея за празния, лишен от смисъл живот, населен с хора зомбита, неочакващи нищо. За Рупчев човекът сам е сянка и докато Елиът вижда бъдеще в Изтока, Рупчев не вярва в хармонията на света. Конференцията, чието организиране дължа на Пенка Ватова и Иван Христов от Института за литература към БАН, без никакво преувеличение може да се нарече културно събитие – прочит на поезията и памет за един от най-големите съвременни поети на България – Георги Рупчев.

ЕМИЛИЯ АЛЕКСИЕВА

За автентичните фалшификати и семинарите по творческо четене – разговор с писателя Харис Влавиянос

Харис Влавиянос е роден в Рим през 1957 г., завършва политика и история в Тринити Колидж, Оксфорд, понастоящем е преподавател по история в Американския колеж в Гърция, Атина. Влавиянос е автор на няколко книги с поезия (вж. на български „Избрана поезия“, пр. З. Михайлова, „Балкани“, 2006), преводач на Уолт Уитман, Езра Паунд, Фернандо Песоа, както и издател на списанието за поезия и поетическа култура „Поетика“. Последната му книга, публикувана през 2016 г., е фикционален дневник на Хитлер, описващ живота му в затвора след т.нар. Бирен пуч от ноември 1923 г. Книгата ще излезе на български в превод на Здравка Михайлова и Иван Генов с марката на „Колибри“. Откъс от нея четете на стр. 10-11.

Как се роди идеята да напишете книга за Хитлер? Беше ли много трудно да се напише книга за злобеща фигура от такъв калибър?

Идеята се роди отдавна, още по времето, когато следвах история и политика в Оксфордския университет. Имах късмета да ми преподават някои прочути професори, специалисти по периода между двете световни войни. Изучавах историята на нацизма и сталинизма и „феноменът Хитлер“ ме занимаваше още в онези ранни дни. Впрочем, докато живеях в Англия, избухна грандиозен скандал около т.нар. „дневници на Хитлер“, които се оказаха в крайна сметка фалшификат. Имаше един германски „арт дилър“ на име Конрад Кужау, който беше продал тези дневници на списание „Шерн“, където за малко да бъдат публикувани, ако химическият анализ на хартията и мастилото не беше разкрил каква е истината. Този човек влезе в затвора, но после, когато излезе, стана много известен в Германия. Отвори магазин в Шутгарт, където продаваше „автентични фалшификати“ – снимки, писма и дневници на Хитлер! Като историк и дългогодишен преподавател по история в Американския колеж в Гърция – един от водените от мен курсове е за нацизма, – в един момент се почувствах длъжен да напиша книга за Хитлер. Е, да, но понеже съм и поет, реших да напиша не историческа книга или критическо изследване на нацизма, ами

да се опитам да проникна в самия ум на Хитлер и да напиша един друг вид книга, а именно дневник – „Тайният дневник на Хитлер“. Реших да се съсредоточа върху онези тринадесет месеца, които Хитлер прекарва в затвора след неуспешния „Бирен пуч“. Както историците знаят, тези месеци са изключително важни за оформянето на Хитлер като „мислител“. Именно в затвора се пръква неговият план да се представи пред германската публика не само като лидер на малка партия, но и като политически мислител. Прецених освен това, че формата на дневника ще ми позволи да използвам първо лице единствено число, което е един много по-въздействащ начин за представяне на мисленето и характера на Хитлер. Книгата е следователно изследване на неговата личност, един вид *ψυχογράφια*, т.е. характеропис, опитващ се да разбере начина, по който този човек става познатото на всички нас чудовище. Но разбира се, накрая винаги има въпросителна. Каквото и да кажем за Хитлер, винаги има нещо около неговата личност, което ни убягва.

Какво се промени и какво остана същото между първата ви книга „Разходки на сън“ (1983) и последната – „Тайният дневник на Хитлер“ (2016)? Предполагам, че тази книга е изненадала някои от моите читатели. Познат съм като поет и преводач на поезия, но ако някой се вчете внимателно в моите книги, ще види, че централна тема в много от моите стихотворения е историята и как индивидуалните истории са вплетени в по-големия модел на историята. Аз съм поет, но съм учил история и политика, а и преподавам тези предмети в университета, така че очевидно всичките ми интереси са отразени в това, което пиша.

Вие сте издател на гръцкото литературно списание „Поетика“, считано за едно от най-престижните литературни издания в Гърция. Какво е мястото на „Поетика“ в една антипоетическа епоха? Кажете нещо за новото поколение гръцки поети. Съгласен ли сте, че днес има повече поети, отколкото читатели на поезия? „Поетика“ тръгна от едно предишно списание, наречено „Поезия“, което



петнадесет години печатах в атинското издателство „Нефели“. То всъщност и не беше точно списание; излизаше два пъти годишно, беше към 350 страници и всъщност приличаше повече на книга. Когато се върнах от Англия, в Гърция имаше много списания, които публикуваха литература, но нито едно специално за поезия, както и нито едно, което би публикувало дълги есета върху поезията. Смятах, че наистина има нужда от това. Затова и реших да създам списание, което ще е фокусирано само върху поезията, ще включва гръцка поезия (особено поезията на новото поколение), но и преводна поезия, както и различни есета върху поезията, писани от поети, учени или литературоведи. Така през 1993 г. стартирах „Поетика“. Именно тук бяха представени много от великите чуждестранни поети, критици и теоретици, които до този момент бяха неизвестни в Гърция – като Ашбъри, Мериал, Хърбърт, Холъб, Дъфи, Сауд, Дерига, Кръстева, Тодоров, Хилис Милър, Блум и т.н. Собственикът на „Нефели“ обаче внезапно почина, когато тъкмо бях публикувал бр. 30 на „Поезия“, и тогава реших да се преместя в издателство „Патакис“ и да продължа проекта там, но под малко по-различно име и с различна външност. Философията на списанието обаче остана същата. Целта е да имаме списание, в което младите поети и преводачи да се чувстват горди да публикуват. Що се отнася до въпроса дали имаме повече поети, отколкото читатели на поезия, това е абсолютно вярно. Сега е

много по-лесно да публикуваш, ако имаш пари, защото просто плащаш на издател и книгата ти излиза. Много по-лесно е освен това да си публикуваш стиховете в интернет: всеки може да си направи блог и да си качи поезията на него. Спокойно можеш да си качиш стихотворенията във фейсбук и да събереш 200-300 лайка и хората си мислят,

че така се става поет. Разбира се, това е невярно. Това, което не разбират, е, че поезията е изкуство. Поезията не е това, което пишеш или „споделяш“; тя е начинът, по който го пишеш, начинът, по който даваш форма на своите чувства и мисли. От което и следва, че тази работа трябва да се тренира, а единственият начин да се тренира е като се чете и практикува. Четенето – това е началната точка. Кажу ми какво четеш, пък аз ще ти кажа какво ще напишеш. Но според мен всичко това е, защото живеем във времена, в които хората се чувстват изключително самотни. В доброто старо време, когато аз започвах да пиша поезия, човек можеше да се срещне с поети, имаше места, където се срещаха поети, имаше кафенета, където младите поети отиваха, за да чуят какво по-старите имат да кажат. Именно така един млад човек получаваше инициация в писането, именно по тия места се случваше ритуалът на инициация. Днес хората просто стоят пред екраните, сами са и не знаят как да започнат. Затова и наблюдаваме бум на всички тези програми по творческо писане и семинари, където младите могат да потърсят съвет. Когато аз започвах да пиша, нямаше програми по творческо писане. Просто ходех там, където можех да срещна Одисеас Елитис, Никос Карузос, Елени Вакало, Манолис Анагностакис и Никос Гайос. Това не означава, че съм бил длъжен да следвам това, което те казват, но често получавах ценни съвети. Помня например, че благодарение на срещите ми с Гайос научих от него какво е испанската поезия. Познавах основно англосаксонската и италианската поезия и ето че благодарение на Гайос се случи да се запозная и с великите испански писатели. Днес е съвсем друго. Затова и имаме всички тези програми по творческо писане, които, разбира се, могат да са изключително подвеждащи, защото ако хората посещават тези програми – Впрочем аз самият водя подобни семинари, – и си мислят, че отиваш на десет урока и ставащ писател, те грешат. Всъщност в повечето ми семинари не правим нищо друго, освен да четем важни и интригуващи текстове. Моят семинар е главно по четене и разшифроване на текстове, по това да се научиш как работи едно стихотворение. Стихотворението е като машина от думи. Как работи? Трябва да разбереш как работи. Много скоро след като започнах тези семинари, открих, че повечето хора не са чели много. Така че си смених плана и моят семинар стана повече семинар по творческо четене, отколкото по творческо писане.

Превод от английски: ИВАЙЛО РАДОСЛАВОВ

Интервюто, взето на английски от Атина Росоглу, е публикувано през март 2017 на сайта www.greeknewsagenda.gr. Тук се превежда със съкращения.

Г Е О П О Е З И Я

Никос Карузос

Вход

*Има една врата в очите на всеки мъртвец
мъчи ме ужасът от възрастта
на цветята които така бързо си отиват
така бързо има една врата боядисана в
мълчание
а смъртта – самотна скала.
Черен гарван грачи по славея и иска гласа му
но няма език вторият ни живот. Добра нощ,
както казва клоунът или псевдотъжният, не
съществува
нито лоша нощ, нито дори нощ
съществуват само Не, Недей и Няма като
плодове
на дървото с име Аз и другото с име Пътувам
и всичките ни думи тук
измами и вътрешни телефони
има една страшна врата
затова държим песента като пушка:
Една врата – врата е разрухата
слонката на лястовицата която създава
небесни гнезда от съчки в дърветата.
И разделяме на светлина и мрак Едното.
Разделяме Риданието на слепота и жертва.*

Кики Димула

Снимка 1948

*Сякаш държа цвете.
Странно.
Изглежда през живота ми
някога е минала градина.*

*В другата ръка
държа камък.
Прелестно и надменно.
Никаква догадка,
че е предупреждение за промени,
предвкусване на отбрана.
Изглежда през живота ми
някога е минало незнание.*

*Усмиввам се.
Кривата на усмивката,
вдълбнатината на това настроение,
прилича на добре опънат лък,
в готовност.
Изглежда през живота ми
някога е минала цел.
И склонност към победа.*

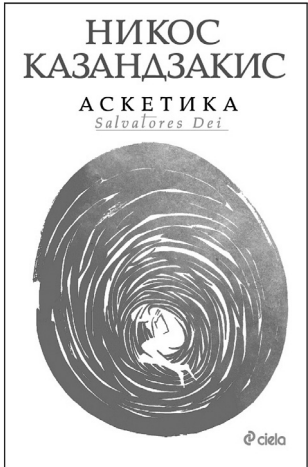
*Погледът – потопен
в първородния грях:
вкусва от забранения плод
на очакването.
Изглежда през живота ми
някога е минала вяра.*

*Сянката ми – само игра на слънцето.
Носи премяна на колебание.
Още не е успяла да стане
мой другар или доносник.
Изглежда през живота ми
някога е минала самодостатъчност.*

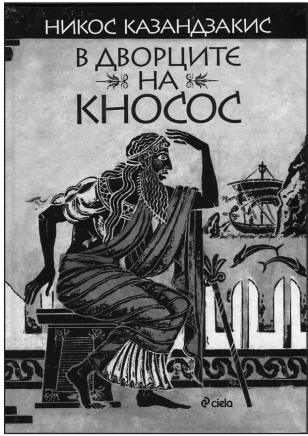
*Ти не се виждаш.
Но щом има пропаст в пейзажа,
щом съм застанала на ръба ѝ
държаща цвете
и усмиввайки се,
значи всеки момент ще дойдеи.
Изглежда през живота ми
някога е минал живот.*

**Превод от гръцки:
АЙЛИН ТОПЛЕВА**

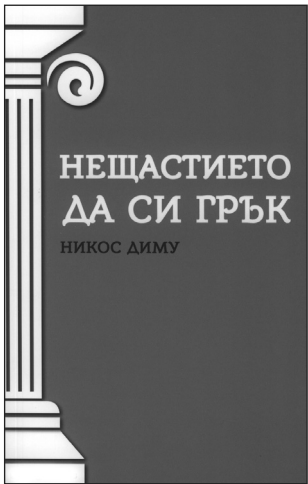
Редактор: ДРАГОМИРА ВЪЛЧЕВА



Никос Казандзакис, „Askemuka. Salvatores dei”, пр. Д. Вълчева, София: „Сиела“, 2017, 128 с., 12 лв.
Казандзакис не просто разказва истории, той внушава, дори проповядва идеи. Нещо като Хераклит, нещо като Ницше, нещо като апокрифно евангелие и средиземноморска сутра – тази книга предлага в есеистична форма всички по-важни принципи, които писателят следва. Отлична работа на преводачката Драгомира Вълчева.



Никос Казандзакис, „В дворците на Кносос“, пр. Г. Куфов, София: „Сиела“, 2017, 349 с, 20 лв.
Неслучайно поставяме тук още една книга на Казандзакис – може би най-превеждания и издаван на български гръцки писател. Второ издание на роман, пресъздаващ мита за плаването на Тезей до о-в Крит и убийството на Минотавра. Това, което прави за археологията Сър Артър Евънс с откриването на следите от крито-минойската цивилизация, го прави словесно Казандзакис с романа си.



Никос Диму, „Нещастиеето да си грък“, пр. К. Гарелова, София: „Orange Factory”, 2017, 94 с., 9.90 лв.
Странно е, че все още нямаме такава книга за българите – написана остро и проникновено, но и с една ирония и мека критика, недопускащи нито охулване, нито самосъжаление. По наситения си слог и малкия обем тази книга прилича на великите „Характери“ на Теофраст – съберете образите, които философът описва, и ще получите колективния портрет на гърците от Никос Диму. Първото издание от 1997 г. отдавна е изчерпано.

Литературните мостове на Балканите

Книгата на Евдокия Борисова *„Литературите ни. Романът на Изтока със Запада в балканските литератури“* (2017) носи симптоматично заглавие. Първата част – „Литературите ни“ – подканва към разчупване на провинциалните комплекси на балканските литератури и конкретно на българската, на универсализирането и вписването ѝ в по-широк културен контекст. Втората – „Романът на Изтока със Запада в балканските литератури“ – дообяснява избора на призмата за четене на българската литература през балканския литературен контекст. Уместна в това отношение се оказва литературната метафора, формулирана от Орхан Памук, но потвърдена от литературноисторическия опит на Изтока и антропологическите, културологични, ориенталистски и оксиденталистски концепции на Запада. Твърдото убеждение на Памук, че има *такова нещо като роман за Изтока и Запада специално в турската литература*, амбицира авторката да потърси потвърждения в българската литература или поне в някои от нейните пластове за достатъчно внушителен принос към романа за Изтока и Запада. Съществува ли балканска литература? Как протичат и как взаимодействат отделните национални литератури – гръцка, турска, българска, албанска, – като отделни процеси или като Литература, своеобразен мегасюжет с общи ядра от митове, сюжети, мотиви и роли? Може ли подобно на геополитиката да се говори за *геопоетика*, която надхвърля националните, географските, класификационните ограничения? Ако съществува някаква базова свързаност между отделните национални литератури, на какво се изгражда тя? Има ли балканска идентичност, която е отразена в литературните текстове? В каква позиция е поставен литературоведът спрямо обекта на своето изследване? Тези трудни теоретични и методологични въпроси си задава Евдокия Борисова в новото си изследване „Литературите ни. Романът на Изтока със Запада в балканските литератури“ (2017). Идеята за труда е вдъхновена от метафората на Орхан Памук (от книгата му „Наивният и сантименталният писател“) за съществуването на феномена „роман за Изтока и Запада“ в турската литература, което насочва авторката да потърси аспектите на взаимодействието в балканските литератури. Това са, посочва Памук, всички онези текстове, които интерпретират темата за взаимоотношенията между източните и западните стереотипи (любов, съпружества, моди, морални казуси и пр.). Евдокия Борисова решава да разгърне тази метафора в играта на допълнителните метатекстови значения: романът като романс (т.е. любов между Изтока и Запада или танц между тях). „Романът романс между Изтока и Запада ще осмисля съжителството на балканските литератури и култури върху основата на общи мотиви, сюжетни ядра, типаж, теми, емоционални експликации, имена, жестове и културни езици“ – заявява изследователката. Така критическият подход се отдалечава от строгите жанрови и компаративистични споредявания между Изтока и Запада и навлиза в полето на междутекстовите съотнасяния и тематологията. Ако съществува обща културна идентичност на Балканите, тя се основава върху общи архетипи или балкански образи на света, интерпретирани в литературните творби чрез общите топоси: *път, мост, дом, храм и хамам, градина, острови и полуострови*. Евдокия Борисова не твърди, че открива балканска идентичност, но търси мостове за възприемане на балканския човек в неговия образ в националните литератури. Всички топоси се оказват метафори за мост, преминаване, сговаряне, оглеждане, свързване. Основните автори и текстове,

опериращи с изброените общи универсалии в картината на общобалканската литературна памет, са: О. Памук („Истанбул“, „Бялата крепост“ и „Музей на невинността“), И. Кадаре („Кой доведе Дорунтина“, „Мостът с трите свода“, „Посърналият април“), И. Андрич („Мостът на Дрина“ и „Прокълнатиият двор“), В. Баяц („Хамамът Балкания“), Й. Йовков („Старопланински легенди“), А. Каралийчев („Росенският камен мост“), Н. Казандзакис („Капитан Михалис“, „Христос, отново разпнат“, „Алексис Зорбас“), П. Славейков („Чумаџи“), П. Тодоров („Над черкова“), В. Мутафчиева („Случаят Джем“ и „Летопис за смутното време“), Х. Егип Агъвар („Синекли бакал“), Е. Шафак („Чест“, „Майсторът на куполи“, „Копелето на Истанбул“) и др. Предизвикателно до „генералите“ Андрич, Казандзакис, Памук и Кадаре, както казва авторката, се нареждат по-малко известни автори като Халикарнас Балъкчъс в турската литература или пък Ангел Каралийчев в българската. Други получават своите генералски пагони – като Вера Мутафчиева, на която българският литературен канон остава задължен. Първа глава е посветена на „безмълвните“ литературни диалози на Балканите, литературната карта и идентификационните маркери на полуостровната култура, на балканските литературни утопии и сюжети, на балканския човек и неговите литературни стереотипи и комплекси. Още тук се предлага едно евристично, в началото звучащо смело и предизвикателно понятие *геопоетика*, което заработва в текстуалния корпус на труда. И понеже литературоведският интерес към този концепт се засилва в последно време (излезе и книгата на Михаил Неделчев „Геопоетики. Провигени пътища на културата и в литературата“, 2017) е редно да направим уточнение какъв е съдържателният обем на понятието в актуалните му употреби. Евдокия Борисова акцентира върху сходството между общи теми и мотиви, разкриващи определени културни стереотипи. Мегасюжетът се разгръща в поредица от междутекстови диалози,

за да стигне до архетипните дълбини на взаимодействието между балканските литератури и култури. Втора глава е посветена на романа на Изтока със Запада, на Дружостта и Двойничеството в три балкански романа – „Случаят Джем“ на Вера Мутафчиева, „Прокълнатиият двор“ на Иво Андрич и „Бялата крепост“ на Орхан Памук. Третата част изследва песента за мъртвия брат и нейните две литературни интерпретации в поемата „Чумаџи“ на Пенчо Славейков в диалог с повестта „Кой доведе Дорунтина“ на Исмаил Кадаре. Разкрити са стереотипни модели на балканското патриархално ицестно съприкосновение между своите и чуждите. Братът и Сестрата са интерпретирани като Изтока и Запада – съответно Жертвата и Спасението. Четвърта глава насочва вниманието към балканските литературни градини в няколко български, турски и гръцки литературни сюжета: Йовковите старопланински градини, Градината-завръщане при Вера Мутафчиева, Градината-държава и Градината-писмо на Орхан Памук, Градините край морето и Островите-градини на Халикарнас Балъкчъс и Никос Казандзакис. Пета глава е посветена на балканските литературни градове – градове-храмове, хамами, градове-картини или метафизически градове. Шеста глава метафоризира мостовите като пътища на Балканите и разглежда мита за възраждането в произведенията „Мостът на Дрина“ на Иво Андрич, „Мостът с трите свода“ на Исмаил Кадаре и „Росенският камен мост“ на Ангел Каралийчев. Междутекстовата археология се доближава до архетипните пластове на балканската култура. Дълбинният срез стига до културния герой, въплътен в образа на Воина, Майстора и Учителя и свързания с него мит за смъртта. Митът за мъртвия брат е видян като медиатор между света на живите и мъртвите, родното и чуждото. Към този пласт са включени и т.нар. „култови митове“ в сюжета за Неразделните след смъртта. Близаните митове са втората важна основа, над която се изграждат балканските културни

ГЕОПОЕЗИЯ

Константинос Кавафис

Завръщане от Гърция

*Значи скоро ще пристигнем, Хермие.
Изглежда, вдругиден; тъй рече капитанът.
Поне плаваме в собствени води;
в морето на Кипър, Сирия, Египет,
обичните води на нашите родини.
Защо си тъй смълчан? Попитай си сърцето,
докато се отдалечавахме от Гърция,
не се ли радваше и ти? Защо ли да се лъжем? –
това не би подходило на хора с гръцка образованост.*

*Нека най-после да признаем истината;
и ний сме елини – какви да сме? –
със обич и с вълнения обаче азиатски,
които понякога озадачават елините.*

*На нас, Хермие, философите, не ни приляга
да се държим подобно на царчетата ни
(нима не помниш как им се присмивахме,
когато школите ни посещаваха)
че под привидното им приповдигнато говорене
по елинския маниер или пък имитиращо това на македоните,
тук-там наднича някоя Арабия,
тук-там се е намърдала и Персия,
с какви комични трикове горките
се мъчат туй незабелязано да мине.*

*А, не, на нас не ни подхождат тези работи.
На гърци като нас не им прилягат дребнавости подобни.
От тази кръв сирийска и египетска
във вените да се срамуваме не бива,
а да сме горди с нея и да я почитаме.*

Превод от гръцки: ЗДРАВКА МИХАЙЛОВА

Поетът Борис Христов е първият носител на наградата на името на проф. Богдан Богданов

На 2 ноември 2017 г., рождения ден на проф. Богдан Богданов, в Аулата на Нов български университет беше обявен първият носител на Наградата за хуманитаристика, която НБУ учреди в памет на своя основател. Номинирани за наградата бяха: доц. г-р Орлин Тодоров, Георги Велев, проф. Мария Попова, г.н., Борис Христов, г-р Веселина Василева, проф. г-р Лидия Денкова, доц. г-р Невена Панова. Журито единодушно присъди наградата на поета Борис Христов. Борис Христов е автор на стихосбирките „Вечерен промпет“ (1977) и „Честен кръст“ (1982), на романа „Бащата на яйцето“ (1987). Негови са и книгите с тристишия „Думи и графити“ (1987), „Думи върху други думи“ (1994), „Черни букви върху черен лист“ (1997). След 2000 г. той публикува „Каменна книга“ (2006), „Книга на мълчанието“ (2008), „Книга от заглавия“ (2008), „Спомени за хора, камъни и риби“ и „Стълп от прах. Избрано“ (2015). Траен и от изключителна важност за българското общество е интересът му към фолклора. Борис Христов представя на новите поколения богатството и



проф. Богдан Богданов и Борис Христов, 2013 г., село Лещен

уникалността на народната философия, изразена чрез силата на фрагмента в устното народно творчество. Той подхожда критично към огромния масив от записани и запазени текстове. Избраното от него е представено в антологията „Българска лирика“, „Българска народна лирика“ (1994), „Български разкази“, „Народни устни писмена“ (1995), „От изгрев солнце до залик“ (1997). През 1997 г. Борис Христов организира – с помощта на фондация „Отворено общество“ – издаването на смятания за мистификация през 19. в. епос „Веда Словена“. В изданието намира място предговор от проф. Богдан Богданов, както и студията на неговия баща Иван Богданов „Веда Словена“ и нашето време“. Журито на Наградата за хуманитаристика „Богдан Богданов“ оповести следните мотиви да награди Борис Христов.

Като героя си от стихотворението „Следобедно кафе“, Борис Христов стои усамотено там някъде в полите на Родопите, защото иска едновременно да бъде и да не бъде в този наш свят. Вероятно няма по-трудно поприще от това да искаш с цялото си същество да те няма, да не си в устата на хората, в

суетата на живота и в пустотата му, но в същото време да искаш светът да става по-добър, по-човечен и по-смислен.

...Ще трябва сам градината да прекопам и сам вода да мъкна към изпръхналата суша.

А как бих искал с някого да разговарям, кафе да му варя и в болките му да се вслушвам.

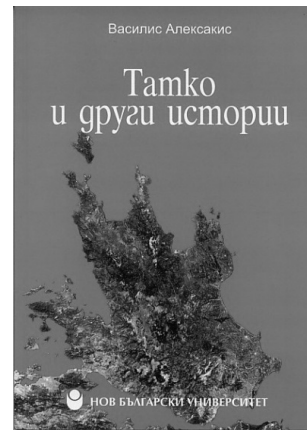
(последна строфа от „Следобедно кафе“)

Борис Христов успява да се съпротивлява на пошлостта в света и живота ни вече повече от 40 години. Целеустремено и жертвоготовно, с впечатляваща упоритост той не остъпва от принципите си и „проповядва“ човещина и светлина. Съмишленник и приятел на проф. Богдан Богданов, Борис Христов е избран единодушно от Журито на Наградата за хуманитаристика за пръв неин носител. Сходствата между делото на двамата са много. Скромността им ги превърна в митологични образи за демократична България. Отдадени на словото и силата му, и двамата постигат, макар и бавно,

макар и трудно, онова, което са вярвали, че трябва да се случи в България след тоталитарния режим. Отпечатък от делото на Борис Христов има на много повече места и върху много повече неща от видимото. За българската среда и култура той е като онзи исов глас, който крепи с упоритостта и твърдостта си цялата ѝ конструкция. За колегите си в НБУ такъв беше и съзателят на университета проф. Богдан Богданов.

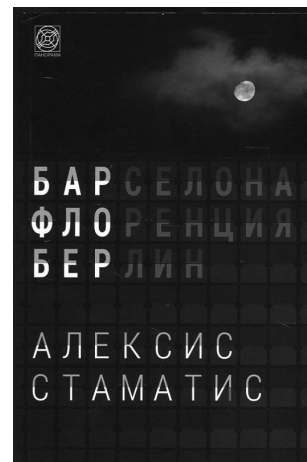
Парадоксално, но и напълно естествено, онзи, който е най-суров и строг със себеподобните си, всъщност най-силно ги обича и милее за тях. Като баща Христов се сърди и не показва одобрение, трудно приема почести, страни от похвали, но заедно с това дава пример и се вписва в подсъзнателния ни по-добър и по-хумен живот. Поезията му прониква дълбоко в българския свят, но изгражда въздействието си с тухлите на общочовешките ценности и качества. Иманентната доброта и човеколюбие във всичко, което създава Борис Христов, е основанието журито на Наградата за хуманитаристика да връчи отличието за 2017 г. на поета.

ХРИСТО ЧУКУРАЛИЕВ
член на журито на наградата



Василис Алексакис, „Тамко и други истории“, пр. колектив, София: Изд. на НБУ, 2012, 74 с., 8 лв.

Алексакис, който живее между Атина и Париж, е един от най-титлуваните съвременни гръцки писатели. Този сборник с разкази е втора неговa книга на български след романа „След Христа“. Кратки истории от гръцкото всекидневие с един особен ритъм, който може да се сравни единствено с трафика в Солун и Атина. Книгата е колективно дело на студенти по неоелинистика в НБУ, под ръководството на Христина Янисова.



Алексис Стаматис, „Бар Флобер“, пр. З. Михайлова, София: „Панорама“, 2015, 456 с., 16 лв.

Някои казват: road story. Други: пътуване към себе си. Трети: типична постмодерна история с няколко преплитачи се съжема и герой, който сякаш е връхлетян от литературна буря. Всички тези етикети са верни. Резултатът обаче не е скучна и объркана книга, а приятно и увлекателно четиво. Създа: книгата вече е издадена по всички места, по които героят ѝ пътува.



Христос Хартомацидис, „Свялото дете“, пр. Х. Хартомацидис, Пловдив: „Жанет 45“, 2015, 136 с., 13 лв.

Въпреки леко гразнещата левичарска нишка – желанието да се описва романтично социалната низина – този сборник с разкази заслужава внимание с поне две неща: любопитните, грабващи сюжети и проникновено предаване на живота в гръцката и българската провинция. Написани на гръцки, разказите са преведени на български от самия автор, който е роден в Казанлък.

сюжети. Те се изразяват в мотива за двоичността в сюжети на сдвояване и противопоставяне. Третото ядро на балканската митология са есхатологичните митове, в които се проектира образът мотив за Земята Рай, равнината или Балкана, спрямо морето или реката. В тях изследователката открива срещата на матриархалните с патерналистичните представи. Метафората за Романа между Изтока и Запада придобива плът в дълбочените ерудитски междутекстови срезове, които се превръщат в културологични сондажи. Предложеното понятие *геопоетика* се уплътнява от взаимопроникването на общи теми, мотиви, сюжетни ядра, културни универсалии. Михаил Неделчев подчертава в своите „Геопоетика“ в тълкуването на концепта неговата хетерогенност и многосъставност и го представя чрез сюжети, основани върху *биографическата типология* на определени български писатели и художници, създали своето изкуство в смисловото напрежение между *родина* и *чужбина* във важни топоси от творческата им съдба - пътувания, проекти, жестове, възприятия на градове и краища и техните тематизации в изкуството. И двамата учени избягват обобщенията и се стремят да уловят многопластовия потенциал на понятието, като Евдокия Борисова използва междутекстовия и архетипния подход, докато при Михаил Неделчев се разгръщат културно-историческият и биографичният контекст на тологията.

Връщайки се към изследването на Евдокия Борисова, трябва да кажем, че то преосмисля и значението на термина „национална литература“. Ако съществува балканска литература, то тя е изтъкана от многопластови вътрешни диалози и в този смисъл е хетерогенна цялост. В контекста на съседните литератури националната се универсализира. В някои аспекти нашите автори откриват - в своята художествена интерпретация на определени мотиви - пътища, които се обхождат повторно от писатели от съседните литератури (например при Вера Мутафчиева и Орхан Памук или Пенчо Славейков и Исмаил Кагаре). Националната литература започва да изглежда разколебаваща се, но и динамизираща се величина, погледната от този смислов аспект.

Изследователският подход и стил на авторката се отличават също със специфична вътрешна динамика на постоянно поставяне на въпроси и опит за тяхното разрешаване и награждаване към по-дълбоки срезове в проблематиката. Пристрастие, но и точен избор на значими автори с най-успешните им достижения, склонност и вещина в съшиването на литературоведските сюжети, но и точни наблюдения и обобщения върху литературните стереотипи. Емоционален и жив език, изпълнен с реторични въпроси, които въвличат читателя в сюжета. Книгата на Евдокия Борисова привлича със своята страст да пита, разколебава, да търси отговори на трудни литературоведски въпроси. Текстът отваря нови пространства за осмисляне на общия културен фундамент на балканските литератури и извършва това вдъхновено, със собствени методологически и интерпретационни открития.

ВЛАДИМИР ДОНЕВ

Евдокия Борисова, „Литературите ни. Романът на Изтока със Запада в балканските литератури“. УИ „Еп. К. Преславски“, *Seria Akademica* 21, 420 с., 2017.



Програма „Култура“
на Столична община

„Тартюф”, или за превеса на визуалната сигнификация

Красимир Христакиев

На 28-мия Национален фестивал на малките театрални форми, „Тартюф” (2017), постановка на домакините от Драматично-куклен театър Враца, получи четири приза¹. Това е най-новата българска театрална интерпретация на класическата комедия на Молиер, която в настоящия текст разглеждаме с повишено внимание, включително на нивото на детайлите².

Визуалната сигнификация е присъща на театралното изкуство изначално. В следващите редове ние не се стремим да я представим по необичаен начин, за да стане по-отчетливо осезаема. Повече от това целим да разкрием нейните конкурентни отношения с вербалната – и най-вече способността ѝ за смислова съпротива. И още, разглеждаме в детайли процесите на визуална сигнификация³ в „Тартюф”⁴ на ДКТ Враца не защото режисьорът на постановката е решил да минимализира значението на изходния литературен текст и да заложи на строго невербални форми на презентация. Напротив, актьорите максимално плътно се придържат към текста на Молиер, в превода на Асен Разцветников, в неговата цялост, почти без промени, пропуски и размествания. В „Тартюф”, може да се каже, визуалната сигнификация е в превес в един по-конкретен и интересен за проследяване смисъл. Разгледана в частно релационен аспект, тя често компрометира вербалната, разколебава заварения смисъл на изразите, за да им придаде свой окончателен смисъл. Въпросът не е само във винаги своеобразната визуално-сценична актуализация на вербалните значения или дори в много по-мощния културен процес на визуално преакцентуване на езика. Тук значенията на думите, произнасяни от персонажите, в решаващи моменти от сюжета – не се актуализират и уточняват, а – най-непосредствено се определят от съпътстващите ги визуи – не още докато слуша едните, а едва когато вижда другите, зрителят може да научи с необходимата степен на еднозначност какво всъщност се случва на сцената. Интенционалната сърцевина на словесния материал (самият той не еднозначен) се определя преди всичко от пространствени и кинетични форми – не само според принципа на театрално-режисьорската работа, но също и според старото **стилистическо** правило, че в реална комуникативна ситуация всяка семантика е много повече циркумстанциална, отколкото речникова. Още от началото на постановката тези отношения са подвижни и изключително любопитни.

„Тартюф”, така да се каже, започва по-рано от предвиденото – в минутите преди началото на представлението зрителите виждат пред себе си платно във формата на завеса с изобразена на него картината на Теодор Жерико „Салът на Медуза” (пораждащо позорение, че прикрива евентуалната пищност на декора).



При отдръпването на тази сугестивна завеса става ясно, че предметната среда на сцената е почти толкова пестелива, колкото тази на картината и тъкмо затова тясно обвързана с нея до детайли. Масивно парче бетон в центъра на сцената – това е почти единствената „мебел” в заможния дом на Оргон. Като се тръгне оттук, пространственото подреждане, самото разполагане на актьорите около този център, промислено наподобява композицията от тела в „Салът на Медуза”, даже с голотата им – легналите извити фигури, както правите и прилекналите, трябва условно да съответстват на корабокрушенците на Жерико.



Още тук режисьорът обръща смисъла на тези детайли – правещи видима крайната пренапрегнатост и изтощеност на телата в „Салът на Медуза”, в „Тартюф” те изразяват, обратно, една трескаво изобилна дейтелност, която, по всичко личи, ще продължава... Домът ще потъне в хаоса, който сам създава – такова е ранното внушение на тези визуални сравнения. И по-нататък – целият под на сцената е в тъмен, синкаво-черен цвят, а техническият пушек има за цел да наподоби вълните (или облаците) от картината. Продължаващото натрупване на изразни средства прави силно впечатление – за транспонирането върху театралната сцена на разбунтуваното море на Жерико се прибавя още и до интензивно учестено насичане на звука и светлината, шокиращо обичайното възприятие. Така се създава впечатление, че те, звукът и светлината, са на парчета – тяхната разпръсната кохерентност трябва да препрати едновременно и към разпадация се от натиска на водата сал „на Медуза”⁵, и към огромното парче бетон, откъртило се от тавана на Оргоновия дом. Периодично довежданата до очите на зрителя картинна завеса е редувана с периодично напращане на слуха звукова завеса – за да не забрави нищо за момента какъв натиск търлят стените на този дом... И в допълнение, натискът е оцветен – насеченият поток агресивни червени светлини, метафора на пълнокръвното своеволие, на виталното буйство, се свързва с цвета на дрехите на актьорите, почти без изключение решени също в червения десен.

Наред с това, картинно визуалното начало на „Тартюф” се оказва и лингвистически мотивирано – декорът явно буквализира една популярна езикова метафора. Обитателите

на дома на Оргон още продължават да **чакат**, да не предприемат нищо, макар че съвсем реално **таванът** вече е **паднал** – на неговото място се вижда широка празнина. Тази гледка има за цел да обезсили фразеологическата семантика – докато подчертава визуалния **резултат** от начина на живот на героите, декорът заличава **превантивния** ефект на пословицата. От друга страна, тук изразът несъмнено предшества нагледа – визуалната конструкция е непосредствено активизирана от вербалната. По този начин един конкретен рецептивен въпрос („какво чакат персонажите?”) е материализиран сценографически. Защото именно в тази уютна руина всеобщата вакханалия не престава. Това е подчертано абсурден, преобръщащ пословиците свят, подобен на кралството на Раблеевия Гаргантюа, в което той винаги и противно на очакването, „желязото студено ковеше,... на подарен кон зъбите гледаше,... луната от вълци пазеше”⁶ („battoyt à froid,... de cheval donné toujours regardoyt en la gueulle,... gardoyt la lune des loups”⁷). Загаденият още от декора образ на преобръщания дом поддържа алюзията, генеративна и за самия сюжет, че тук таванът може да бъде под,

самият „тоя дом” (100)⁸ – „жабешки събор” (97), и дори „гостът” – „господар” (100)... Това завъртане на пространствените и социалните отношения, апропо, прави малко по-разбираема и финалната максимално възможно външна – извънземна – намеса, заменяща кралката при Молиер. Така негласно загаденият, опредметен въпрос от началото на постановката

получава накрая отговор по същия паремийно визуализиращ начин – чакат **някой да слезе от небето**, за да... И този детайл е подчинен на режисьорската решителност да се разкрива и подчертава социалният наивизъм, пропит в случая в битовата реч на всекидневното съзнание. Ала и на други места (и като цяло в пиесата) гледки и изрази се преплитат – зрителят не само през цялото време трябва да вижда **падналия** таван на дома, но и да чува, че любовното признание на Тартюф пред Елмира „**пага** от ясно то небе със гръм” (149), да чува как самият лицемер казва за себе си: „**падам** аз пред вас на колене” (156) или за Дамис: „по-добре е гръм да ме убий сред пладнє, / отколкото за мен и косям да му **падне**” (155), а магдам Пернел признава последователно: „аз **падам** от небето” (191) и: „**падна** ми товара” (197)... Най-сетне, Тартюф настоява, че приема дарението на Оргон само защото се бои „не тежкият имот ще **падне** в зли ръце” (163)... Така става възможно някои преводачески избори на Разцветников да влизат във връзка с грастичното сценографско решение, самото то мотивирано от една живописна визуа (и още повече) от един разговорен израз.

Ала в системно провежданата нова режисьорска интерпретация на „Тартюф” локационната и дори жестова обстоятелственост от по-често помощен става решаващ фактор – планираните промени в осмислянето на сюжетните ходове се осъществяват преди всичко благодарение на нея. Особено успешно става това в сцената с любовната свада между Мариана и Валер,

⁶ Рабле, Франсоа, Гаргантюа и Пантагрюел, София, Народна култура, 1982, превод Дора Почева, стр. 65.

⁷ Oeuvres de François Rabelais, édition critique publiée par Abel Lefranc, tome premier, Gargantua, Paris, 1913, 115-118.

⁸ Разцветников, Асен, Събрани съчинения в четири тома, том 3, София, Български писател, 1982. Тук и по-нататък посочваме в скоби само страницата.

когато, например, той заявява: „....сърце ми оскърбено / не ще да ви прости това току-така: / аз знам кому да дам и обич, и ръка” (134). Макар предсказуемо да изрича репликите си в голяма близост до изходния текст, Валер всъщност **не говори условно за друга възможна любов**, следвайки еротичния шаблон, в качеството си на типичен озорчен любовник (както е при Молиер), а изненадващо **заговаря за своята съвсем конкретна интимна връзка с Елмира** (визуално мотивирана с по-рано заявени погледи, телодвижения, докосвания). Тук смисълът на редица реплики преобладаващо се определя от визуалния им контекст, не от словесния. Дори невинно отбранителният въпрос: защо, „виждайки ви сам във чуждите ръце, / на друга да не дам аз моето сърце?” (135) разкрива предхождаща измяна и подлост – в постановката на ДКТ Враца младият любовник е притворен и безсрамен колкото Тартюф. Така според решението на режисьора, някои безобидно условни думи на Валер трябва да зазвучат порочно двусмислено, за да осигурят възможността за негово собствено лицемерие. Другото сърце, за което той говори на Мариана, вече не е на една въобразена любима, както от векове позволява и дори предписва куртоазният етикет⁹, обратно, това е тъкмо сърцето на Елмира – на майката, с която той маме дъщерята – и „в своята добрина при тая ми неслука / ще ми възвърне **то** онуй, що губя тук” (134)...

Това моделно сближаване се потвърждава, ако бъде разгледано и от обратната си страна – не само Валер е вмешателски нравствено огрубен, за да заприлича на Тартюф, но и Тартюф е преднамерено разтоварен от недостатъци, за да се доближи до Валер. В сцената, в която е разобличен от подслушвалия го Дамис, Тартюф, до преди това опитвал се да съблазни Елмира, сякаш въобще вече **не се преструва**, не зарежда нов пласт ъезуитска двусмисленост (както е според внушението на Молиер), а, напротив, **признава деянието си** и тъкмо затова се учудва (със съответни визуално експресивни жестове)¹⁰ на наивността на Оргон, склонен веднага да го оневини – самопризнанието на измамника е неправилно разбрано в неговата полза... Противно на пиесата на Молиер, тук Тартюф не лъже и Оргон не е измамен от него. Според визуално проведеното и подчертано решение на режисьора, сега лицемерът е искрен за поведението си и затова дори най-користно хиперболичните му думи трябва да зазвучат откровенно: „Пред вас е грешник лих и роб на похотта, / разбойник и злодей, невиждан във света, / аз цял воня от грях и цял в проказа гния” (154)... Така, при относително строгото застопоряване на текста, единствено визуите решително изменят неговите значения – чрез перманентно **разобличаване на образите от изразите**, които обикновено им съответстват. Ето защо, в нашите примери, по силата на една нова визуална организация на езика, Валер лъже, а Тартюф се самообвинява...

Точно същите примери обаче трябва да разгледаме и в друга перспектива. Визуалното презареждане на „Тартюф” поражда силно смислово напрежение спрямо изходната литературна основа (спрямо узуално утвърденото ѝ възприемане). В спектакъла ясно се усеща как текстът се съпротивлява на режисьора, как по-старата иконична интерпретация заявява традиционните си права и при всеки по-решителен ход на сюжета отдръпва значенията на думите отново към себе си. На масирания натиск на зрителната риторика езиковата отговаря с насрещен натиск. Сдобили се с нов повод за това, двете семиотични системи разкриват прастари мощности. Докато визията неотклонно **погледна** на думите, езикът незабавно **отмества погледа** от видяното, с не по-малко корист предписва друга представа за обектите, опитва

⁹ Става дума не само за „сенялите” (псевдонимите), с които трубадурите заменят истинските имена на своите дами на сърцето, но и за **дамата-прикриване** от „Нов живот” на Данте, вж. Хаджикосев, Симеон, „Данте, „стилановистите” и традициите на провансалската лирика, Сред класиката, София, Народна просвета, 1989, стр. 38.

¹⁰ По моделно същия начин реагира и когато чува за обезнаследяването на Дамис.

се да фиксира отнапред какво въобще да бъде виждано – налага вербалния тип сизнификация над всяка друга... Затова със систематично усилие актьорите трябва да преодоляват тази организирана съпротива – чрез самия предпочетен стил на игра, жесто-мимическата дисциплинираност, подчертаването на моментите на интензификация на състоянията на героите според новата тълкувателна стратегия. На високата професионална овладяност, неизменна концентрация и увереност, с които Огнян Симеонов и Борислав Борисов се справят с тази задача, спектакълът дължи много от въздействието си.

Промисленото сближаване на домашните на Оргон с Тартюф е последователно проведено при всеки от тях, макар и в различна степен – с лицемерието на Елмира, паразитивната разглезеност на Мариана, хедонистичното либертинство на Валер, прагматичното приспособенчество на Клеант... Последният случай е особено любопитен поради рязкото разминаване с функциите му в оригинала. Че пред нас не е класическият Молиеров резоньор, научаваме най-късно след като го **виждаме** да носи обозначителна лента с надпис „КРАЛ“ на ръката си (абривиатура на политическата формация „Крайно радикална асоциация либерали“)... Този визуален детайл е решаващ, той обезсмисля (променя традиционния смисъл на) всички по-рано изречени **реплики** на Клеант, които при Молиер имат за цел да дадат израз на жизнените максими („правила за чест и за държане“, 99) на „почтените хора“ от френския XVII в. Самият Тартюф е променен – лишен в значителна степен както от фарсовия си колорит, така и от йезуитската ефикасност, той е доста далеч и от карнавалната разпуснатост, и от овладяната въздържаност по вкуса на Лабрюйер... Затова и автентичното Молиерово заглавие тук е съкратено. От „Тартюф Измамникът“ втората част трябва да отпадне – според интерпретацията на режисьора, не по-малко от Тартюф, измамници са и почти всички останали персонажи в пиесата. Тук Тартюф не е по-добър или по-лош от безметежните мошеници и либертини, буквално разрушаващи дома на Оргон. Затова, апропо, добре известната гневливост на последния е смекчена, за да излезе изцяло на преден план застрашителният социален наувизъм. Визията на рекламния афиш¹¹ на спектакъла по време на фестивала е подчинена на същата идея – **Т а р т ю ф** е по-скоро марка, шампа, която може да се отпечата или изпише върху всекиго.

Визуалната сизнификация утвържда своя пребес до самия финал на постановката, в това отношение той е особено показателен. След като осъзнава заблудата си и бързо настъпващите последици, Оргон най-сетне решава да търси изход. Ала такъв той намира извън обективно наличния свят въобще – във вътресъзнателния образ на една междупланетарна справедливост... Как именно? По-горе вече споменахме, че вместо кралския офицер, щастливата развръзка в пиесата донася извънземен пратеник. Това решение на режисьора, което не е по нашия вкус, ние коментираме с оглед отношенията между визуална и вербална семантика, които то позволява в този момент от развитието на сюжета. Както в началото на пиесата, така и сега, самото пространствено разположение на персонажите на сцената носи важен допълнителен смисъл и дори е от решаващо значение за разбиране на развръзката. Оргон се намира в дясната половина на сцената, подчертано сам в своята безизходица¹².

¹¹ На него изгла приишва буквите от името Тартюф с дебел червен конец върху дреха. Както е видно, според това внушение Тартюф не е персона, а страст...

¹² Малко преди това, според друго любопитно сценографско решение, Оргон се опитва да **събере множество сиви ябълки**, разпръснати по пода... Техният противоестествен цвят представлява пряко визуално потвърждение за разминаването между привидност и същност, което дълго ръководи поведението на персонажа. Апропо, по този начин онова, което пиесата утвърждава на нивото на структурния си принцип (истината е достъпна само за очите), отрича на нивото на темата (очите лесно се заблуждават). Наред с това, и тук визуалната семиотика е преплетена с вербално-фразеологичната: в този момент Оргон вече буквално **„бере горчивите плодове“** на делата си...

Кавафис в проза

Може би най-превежданият гръцки поет по света, Константинос Кавафис (1863–1933 г.) е и сред най-превежданите и коментирани гръцки поети в България. Към преводите на Стефан Гечев, Атанас Далчев, Александър Муратов, Здравка Михайлова и Константинос Марицас – изброявам само някои от преводачите – наскоро се прибави още един, дело на Хараламби Паницигис. Това издание на „Критика и хуманизъм“ съдържа 63 стихотворения от всички периоди в творчеството на поета, подредени в хронологичен ред. Между тях намират място всички най-популярни и най-често превеждани като „Прозорци“, „Итака“ и „В очакване на варварите“, както и някои не толкова популярни – един вид дневникови творби от по-късния период на Кавафис, засягащи неговия интимен свят. Изданието съдържа още кратък предговор от преводача и биографична справка за него. Илюстрациите са дело на Яна Левиева. Заглавието „Спомни си, тяло“ идва от прочутото едноименно стихотворение на Кавафис от 1915 г.

Кое прави това издание интересно? Последно по време, то е в някакъв смисъл и първо. За пръв път Кавафис се превежда на български с определено философско разбиране за творчеството на поета. Както обяснява в своя предговор професорът по философия Паницигис, този превод възниква, от една страна, след дългогодишно тълкуване на теми като тялото, паметта и времето, важни за поезията на Кавафис, а от друга, от неговото неудовлетворение от наличните преводи и по-точно от прецизността при предаването на отделни фрази и логиката и ритъма на някои изрази. За Паницигис поезията на Кавафис е една „поезия на факта“, четем на стр. 14. Тя е „без излишни украси“, „без пиришество на метафори“, демонстрация на една „мека отстраненост, отдалеченост, дори отчужденост спрямо собствения поетически изказ“. Що се отнася до самото превеждане, то според Паницигис е своеобразно „усилие за изобретяване на разбиране“, а добрият превод – „изобретено разбиране“.

Последният израз – „изобретено разбиране“ – е задължаващ и ако читателят го приеме като отправна точка и сравни превода на Паницигис с другите налични на български преводи, той според мен ще забележи две неща. Първо, че този превод не внася почти нищо ново в предаването на синтаксиса и семантичните полета в поезията на Кавафис – в много от стихотворенията четем до голяма степен същите като подредба и избор на семантични единици изречения, които откриваме при Гечев и Марицас. Второто, което читателят би забелязал и което е може би най-съществената разлика поне в сравнение с превода на Гечев, е, че Паницигис превръща последователно поетическия израз в прозаичен. Верен на своята идея, че поезията на Кавафис е неукрасена и някак отстранена от това, за което говори, той на практика „сваля“ от текста почти всички традиционни маркери за поезия – рима, ритъм, стъпка, звукови игри, инверсии, поетически думи. Резултатът е, че текстът на Кавафис звучи на български като буквално приложение на древната елинска представа за прозата като един вид ψιλός или τεῦχος λόγος – „оголено“ или „пешеходно“ слово.

Този подход на Паницигис, който считам за прекален, не е обаче незащитим. Известно е, че в оригинал Кавафис рядко използва рими – предимно в най-ранните си стихотворения, и че ако използва стихотворна стъпка, например ямб, то тя много лесно преминава в проза; известно е също така, че Кавафис бяга от сравненията и метафорите – говоренето му е по-скоро тълкуване, отколкото създаване на символи; известно е, най-сетне, че когато разсъждава по смисъла на образ или тема, той често

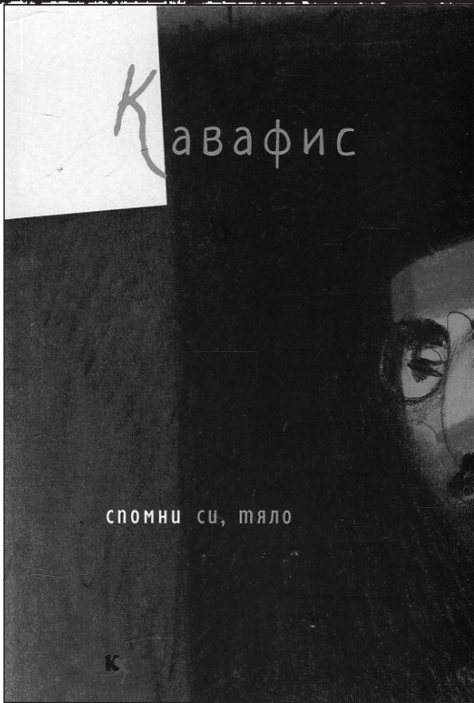
прави разсъждения, приличащи на малки реторически слова, или повдига един вид беседи по маниера на т.нар. гуатриба на Епиктет. В стиховете на Кавафис несъмнено има редица белези на прозата и това кара дори преводач като Стефан Гечев, който е радетел за едно по-поетично предаване на оригинала, да се запита дали все пак не е по-добре поетът да се преведе в проза. Впрочем, през 1959 г. прочутата Маргьорит Юрсенар предава на френски поезията на Кавафис именно в проза.

Едното място, на което прозаическият подход сработва, е в превода на най-късните, дневникови стихотворения на Кавафис, в които поетът разказва спомен за чувствено събитие или наблюдение върху чувствено произшествие. Тук често се говори в трето лице, въвежда се персонаж или събеседник, използват се изявителни изречения, с които нещо просто се констатира, тонът звучи вестникарски. Кавафис като че ли се е уморил от сложните жестове на реалността, не иска да участва в нея, а само да наблюдава и съобщава това, което вижда. Такива са например стихотворенията „Двайсет и петата година от живота му“ от 1921 г., „Дни на 1896 г.“ от 1926 г., както и последното стихотворение в сборника „Дни на 1909–10–11“ от 1928 г. Тези текстове Паницигис е превел съответно на оригинала и те звучат на български точно така, както би трябвало да звучат – като кратки извадки от дневник на поет, който пред себе си съобщава нещата просто и неразкрасено.

Другото място, където прозаическият превод ми изглежда донякъде уместен, е в по-ранните и средни стихотворения, където Кавафис представя някакъв възглед или тълкуване на символ. Благодарение на един по-буквален превод, можем добре да проследим хода на разсъждението, който ход е важен, защото голяма част от ефекта на стиха се дължи именно на него. Да вземем прочутото стихотворение „В очакване на варварите“. Ефектът на тази творба се постига не толкова от стила на фразите, не толкова дори от ритъма, а от особена размяна на въпроси, в които нещо се предполага, и отговори, в които то уж се потвърждава, но в крайна сметка отхвърля. На пръв поглед граматично поради липсата на случайка, стихотворението на Кавафис е всъщност истински граматично поради това, че се е провалило нашето очакване, логиката на нашата надежда. Затова и който иска да преведе добре това стихотворение, изглежда, би трябвало да преведе най-вече неговия мисловен ход. Паницигис го е направил добре, но с уговорки.

Казвам „с уговорки“, за да посоча първия проблем в неговата преводаческа стратегия. Той е, че преводачът някак вярва във възможността да раздели по идеален начин съдържанието на текста от неговата форма. Тази вяра ми се струва неоправдана – и с оглед на поезията изобщо, и с оглед на поезията на Кавафис, която поезия езиково е такава, че с избора на думи и подредбата им в ритъм поетът веднага моделира отношението към темата, и ако преводачът пренебрегне този избор и преведе неутрално, той със сигурност ощетява текста. В някои от по-ранните стихотворения на Кавафис има рими, има и стъпки, които не са просто украшение. Тяхното наличие внася една игра, една шеговитост, която се свързва със съобщението и моделира по-фино неговата сила. Без съответния ритъм, без тази приповдигнатост, която личи в оригиналните стихове на „В очакване на варварите“, на български губим усещането, че всичко това, което ни се казва, е и някак смешно. Същото е и в ранното стихотворение „Душите на старците“: предавайки го на български без оригиналните рими, Паницигис го е направил да звучи сериозно и заядливо, докато то е по-скоро шеговито.

Вторият проблем е, че прозата по принцип тегли към едностилост и



един неутрален слог на текста – още повече на български, където дори и в поезия предпочитаме да има един и по възможност равен стил. На гръцки Кавафис е многостилов и неравен, дори в рамките на едно стихотворение могат да се открият много резки преходи от високи катаревусни думи, дошли сякаш направо от старогръцката литература, към простонародни думи и турцизми. Ние, разбира се, нямаме на български аналог за такава смесване, но пък неговото заличаване у Паницигис ми се струва неоправдано, тъй като и то – по подобие на римите, стъпките и ритъма – не е просто декоративен елемент, а част от смислообразуването. Типичен пример за резултата от този подход е преводът на стихотворението „Една нощ“ от 1915 г., където преднамереното уравниване на стила е довело до отпадане на нещо изключително важно от текста, а именно потреса на фин човек като Кавафис, че може да изпита толкова силно чувство на толкова долнопробно място. В превода на Паницигис текстът звучи просто меланхолично, докато в оригинала към тази меланхолия се добавя и изненада, и жлъч.

Така се очертава и третият проблем. Преводачът е превърнал поезията на Кавафис в по-свързано цяло, отколкото тя е. На практика няма значение дали се чете ранно или късно стихотворение на поета – всички те звучат по еднакъв начин. Загубили са се и специфичните за младия поет дързост и романтизъм, съчетани с една ранно узряла проникновеност; загубило се е усещането от зрялата възраст за една мъдрост, която не наричава, а по един кротък начин оспорва и съветва; загубило се е усещането за свобода, с която поетът близа в историческите епохи; загубило се е и по-сложното разбиране за меланхолия на късните години с напластените върху тях чувства на обиди, срам, безсмислие, но и благодарност. Този, който чете, чете през очите на вече възрастния Кавафис от най-последните му стихотворения – един човек, който просто коментира и констатира.

В заключение: преводът на Хараламби Паницигис заслужава внимание с подхода си. Този подход, както казвам, е защитим, той има основания в самата поезия на Кавафис и може да изтъкне някои нейни черти, които един по-поетичен превод скрива. Проблемът е, че Паницигис го е приложил последователно и безкритично към всички стихотворения на Кавафис, без да зачете техните различия и вътрешното им разнообразие. Тук упрекът – разбира се, кротък и колегиален – не е толкова към преводача, колкото към философа.

ГЕОРГИ ГОЧЕВ

Константинос Кавафис, „Спомни си, тяло“, пр. Х. Паницигис, София: „Критика и хуманизъм“, 2017 г.



Немският композитор и режисьор ХайнерГьобелс (р. 1952) е от най-значимите новатори в съвременната музикална и театрална сцена. Той следва социология и музика и през 70-те години на 20 в. става част от немската алтернативна музикална сцена. Тогава започва да пише и театрална музика (за режисьори като Ханс Нойенфелс, Клаус Пейман, Матиас Лангхоф и др.), а също филмова и балетна музика (за Франкфуртския балет). През 80-те години Хайнер Гьобелс започва да композира и режисира аудио-пиеси основно върху текстове от Хайнер Мюлер. В началото на 90-те създава и първото си музикално-театрално представление *Newton's Casino* в театъра ТАТ във Франкфурт. Оттогава освен театрализирани концерти, Гьобелс все повече поставя и съвременен музикален театър, в който прелива границите между музика, визуални изкуства, литература, философия, антропология, театър и опера. Сред емблематичните му представления, създадени предимно в Германия, Франция и Швейцария и представяни по цял свят, са *Ou bien le débarquement désastreux* (Или злополучно приземяване), *Schwarz auf Weiss* (Черно на бяло), създадено с 18 музиканти от *Ensemble Modern*, *Max Black* (Макс Блек), *Hashirigaki* (*Хаширигаки*) по текстове на Гертруд Стайн, *Eraritjaritjaka*, представлението без актьори *Stifters Dinge* (*Нещата на Щифтер*) с отпращна точка литературата на писателя Алберт Щифтер и др. Между 2012-2014 г. Гьобелс е артистичен директор на Рурското триенале *Ruhrtriennale* за изкуства в Германия. То става продуцент и на най-новите му сценични работи – *John Cage: Europeras 1&2*, *Harry Parich: Delusion of the Fury* и *Louis Andriessen: De Materie*, където накрая под звуците на минималистичната музика на холандския композитор Андрийсен на сцената се появяват 100 овце и подканят зрителите да съзерцават техните движения в пространството под кръжащ над тях целелин. От 1999 г. преподава в Института за приложно театрознание към Университета в Гисен. Хайнер Гьобелс беше специален гост на седмото издание на АСТ Фестивала за свободен театър, което се проведе между 11-17 ноември в София. На него той изнесе лекция-презентация върху своята работа в театъра, развиваща една „естетика на отсъствието“, както сам я определя. В нейните рамки вместо основното допускане на театъра за „присъствие и интензивност“ на изпълнителите, той разделяща понятието „драма“ като „драма на възприятията“. В своята книга „Естетика на отсъствието“ Гьобелс казва: „...това, което се опитвам да предложа, е театър сам по себе си, а не като репрезентация или медиа, посредством която да се правят твърдения за реалността. В такъв театър зрителят е въввлечен в драма на преживяването, вместо да наблюдава на сцената драматическо събитие, в което се представят психологически мотивирани отношения между различни персонажи“. В рамките на фестивала Гьобелс участваше и в открито пространство за дискусия върху необходимостта от преосмисляне на съвременното образование в изпълнителските изкуства. Предлагаме ви интервю с Хайнер Гьобелс на Ангелина Георгиева.

Запознавайки се с вашия творчески път, силно впечатление ми направи политическият импулс, който мотивира и до голяма степен формира вашата работа в музиката и в театъра. Вие дори преформулирате едно известно твърдение, казвайки, че се интересувате не от политическия театър, а искате да се вгледате в самата политика на театъра и на театралните средства и да правите театър политически. Какво е вашето разбиране за политическото в театъра и как то белязва вашата работа?

В средата на 70-те години бях от съоснователите на един оркестър, който се казваше „Така нареченият ляворадикален духов оркестър“. Той представляваше една спонтанна, неортодоксална част от недовгматичната лява сцена. Тогава си бяхме наумили да казваме, че „ние не правим политическа музика, а искаме да правим музика по политически начин“. Това може да се пренесе и върху работата в театъра. Смятам, че зрителят е много по-умен, отколкото си мислим. Театърът има склонността да подценява публиката, да я наставлява. Това е голяма грешка. Зрителят вижда много повече, отколкото ние, работещите в театъра, си мислим. Той все повече умее да наднича, така да се каже, зад кулисите. Той вижда и *как* се работи в театъра. Забелязва как режисьорът се отнася не само към актьорите, но и към техниците. Както в театралната постановка, така и в един филм може да се разпознае авторитарната структура на работа. Аз много рано научих, до голяма степен и благодарение на композитора Ханс Айсер, чието творчество много ме е вдъхновявало, че всичко трябва да се осмисля критически. Не само творческото намерение, не само партитурата или текстът, не само хората, кошто са на сцената, но и позицията на публиката, начинът на създаване на една продукция, продукционните отношения, политическият контекст, в който нещо се

Театърът като преживяване на възприятията



Хайнер Гьобелс по време на своята лекция-презентация „Естетика на отсъствието“ в рамките на седмото издание на АСТ Фестивала за свободен театър, София

появява. Навремето следвах социология и като че ли тя продължава да ме преследва по един продуктивен начин.

През 80-те години до средата на 90-те сте работили тясно с Хайнер Мюлер. Къде се пресрещнаха идеите ви за театър?

Мисля, че на първо място в един общ скенсис или едно общо отричане на доминиращия начин на работа с езика и изобщо с литературата на сцената. Хайнер Мюлер веднъж беше казал, че в театъра не бива да редуцираме литературата до това да предава някакви послания за действителността. А че трябва да я приемем в собствената ѝ реалност на произведение на изкуството. Това може да се разшири. То важи и за театъра. Според мен театърът прекалено често се стреми да инсценира някакви твърдения или да илюстрира идеи. Това не е интересно. Един самоосъзнат зрител веднага ще забележи, когато го наставляват, когато режисьорът изразява някакво собствено мнение. Много по-интересно е в театъра да създаваме преживявания. Преживявания, въз основата на които да можем сами да изразяваме собствено мнение. И струва ми се, аз към това се стремя.

От вашите сценични работи съм имала възможност да гледам цялостно на запис *Stifters Dinge* (*Нещата на Щифтер*) – едно представление, което може да се опише и като перформанс на материалните обекти, на механиката на музикалните инструменти и поезика на образите, една поезика на материалността. Експериментите с естетическата сила на отделните театрални средства отпращат към футуризма, към Баухаус, вие често цитирате и Брехт и неговата идея за отделяне на театралните елементи един от друг и подчертаване на тяхната самостоятелност. Но говорейки по-специално за театралните авангарди, те са били заплениени от модерната техническа революция, имали са една утопична представа за нея и са искали да устроят на сцената неин спектакъл. Разбира се, вие използвате обектите на сцената и театралните елементи по по-концептуален начин, но ми е интересно как се отнасяте към тези по-ранни идеи и какво значение приписвате на материалността на сценичния свят и на неговата образност?

Вие цитирате идеите на футуристите от началото на 20. век, които и за мен бяха много интересни, защото на първо място те се обръщат срещу традицията на натурализма и реализма в театъра. Но много повече от техния възторг от овладяването на техниката, от нейното демонстриране и от зрелищното ѝ инсцениране като пленителна сила, на мен ми е интересно да я приема на сериозно като партньор, като сили, които като че ли не можем да контролираме. Когато например работихме върху *Stifters Dinge* дълго време просто гледахме водата, какво тя прави, какъде отива. И какво се случва, когато се хвърли нещо в нея. Това е просто един пример. Всъщност ние се стремяхме да слушаме обектите, силите и елементите като вятър, вода, светлина, тон, камъни и метали, без да ги „опитомяваме“, като им налагаме някаква идея. На мен например много ми се искаше да чуя камъка, но не знаех какъв е неговият звук, т.е. не съм композирал някакъв специален тон на камък с идеята да го представя. Тогава техниците построиха една машина, която тегли камък върху камък и по този начин се получава едно гращене. Това стана и обертонът на моята постановка. Но това беше тон, който дойде от самите камъни, а не съм си го измислил аз, за да го произведа с камъни. Така преобърнах отношенията. Ние не измисляме, а откриваме и особено в *Stifters Dinge* се опитваме да провокираме вид внимание, което проявява респект към тези други, неантропоцентрични сили.

Навярно имате разработен метод на работа. Каква е в него началната точка, откъде започвате обикновено едно представление?

Всеки път е различно. Може да е някаква книга или среща с някой изпълнител, певец, музикант или актьор. Може да е образ или картина. Може да е някакво пространство.

За мен е много креативно, когато всеки път имам различен повод за начало.

Вие сте дългогодишен преподавател в Института по приложно театрознание към Университета „Юстут Либих“ в Гисен, едно от най-новаторските учебни заведения за изпълнителски изкуства в Европа. На фестивала бяхте поканен и да говорите за образованието за съвременен театър. Има ли то нужда от преосмисляне и реформа днес?

Ще се опитам да съм кратък. Повечето съществуващи образователни институции, т.е. висши училища по актьорство, по танц, музикалните академии и т.н. по правило са основани, за да създават новите поколения за големите институции за изкуство – театрите, оперите и т.н. Те, от своя страна, са основани в повечето случаи в края на 19. век и то за изкуството на 19. век. Това означава, че в тези стари структури има много силна тяга. Но и

че от конвенционалните образователни програми по танц, пеене, театър, режисура и актьорство идват много малко импулси за обновяване на изкуствата. Защото те се занимават основно с изучаването на занаята. Подходът на Института в Гисен, в който съм вече почти 20 години, е друг. Ние не създаваме поколение за съществуващия пазар, а заедно със студентите изследваме възможностите за един театър, за който още не знаем как ще изглежда. Това означава, че ние не им показваме как се прави театър, не показваме как се поставя една пиеса на Хауптман или Брехт, или пък една опера на Вагнер. Другите институции могат да правят това много по-добре. Ние се стремим да търсим нови пътища към театъра и нови начини той да се самоизследва, да приема публиката на сериозно, да изучава собствените си средства, да демократизира работните отношения... Това са нашите перспективи. Затова и работата в Института е толкова интересна; нашата цел като преподаватели не е толкова да предадем нататък нашия опит. А най-вече да помогнем на студентите да развият собствена естетика.

Действително през последните двайсет години Институтът създаде няколко поколения театрални практики, които съществено промениха театралния пейзаж в Германия.

Не само в Германия, но и по цял свят. Тъй като по цял свят има криза на занаята или на театралните конвенции. Наистина навсякъде, където пътувам – било в Богота, а ето сега навярно и в София – въпросът за необходимото образование за съвременен театър е изключително актуален.

Между 2012 и 2014 година сте артистичен директор на Рурското триенале за изкуства в Германия, което вече се е утвърдило като фестивал-институция. Как подходихте към тази роля и изобщо каква е вашата визия за един фестивал за изкуства днес?

На този въпрос не може да се отговори еднозначно и общо. Аз мога да говоря за Рурското триенале – то имаше една дълга традиция, с която до голяма степен скъсах, тъй като си бях поставил три основни условия. Първото беше да не продуцирам и да не показвам нещо, което немският театър може много добре да прави. Немският театрален пейзаж е много богат. Ние имаме 80 опери, 150-200 държавни театри и не исках да представям нещо, което може да се случи по техните сцени. Исках да превърна този фестивал в място, на което може да се види нещо, което другезде няма шанс. Програмата почти не включваше театър. Аз по-скоро се опитах да създавам връзки с визуалните изкуства, да поставя и да представя представления от съвременния музикален театър, които нямат шанс в оперите, въпреки че притежават голям потенциал. Опитах се да насоча фокуса и върху съвременния танц, който според мен днес е най-новаторската форма сред сценичните изкуства. Постарах се и да не подценявам публиката. Поканих творци, които могат да общуват с нея на едно ниво, очи в очи. Имахме например детско жури – 100 деца на възраст между 12 и 14 години, които изгледаха всички представления и след това предложиха собствени категории за награди, които не винаги допадаха на артистите. Така например имаше награда за най-нелеп костюм или за най-сучно представление.

Тези награди не са били предназначени за детски представления, а за всички, нали?

Да, за цялата програма. Те всичко изгледаха. Това и искам да кажа. За мен е важно именно това директно преживяване, което възниква между зрителя и произведението на изкуството, а не че за да разбереш нещо, трябва да си прочел някаква книга. И всъщност за наше изумление фестивалът беше много успешен. Имаше рекорден брой зрители и привлече и международна аудитория както никога дотогава. Много се радвам, че имах възможност за подобно преживяване.

София, 13 ноември 2017

Въпросите зададе АНГЕЛИНА ГЕОРГИЕВА

Публикуваме интервюто с любезното съгласие на Платформа „Нови драматургии“ www.dramaturgynew.net

Наръчник по кинематографско неподчинение¹

Ренос Хараламбидис

Ренос Хараламбидис. Съдбата ме запозна с него два пъти. Първият път беше през лятото на 2016 г., когато след година изучаване на гръцки език в НБУ гледах филма “Φτηνά τσιγάρα”, два пъти един след друг, в който Ренос играе в главната роля и чийто сценарий е също негово дело. Действието се развива в Атина, родния град на Ренос. Споделя, че филмът е опит да даде нежна милувка на една грозна жена, за да я покаже красива, визирайки самата Атина. Ренос е гръцки актьор, сценарист, текстописец и музикант, роден в Атина през 1970 г. Корените му обаче го връщат и до днес в Северна Гърция, област Тракия, в селце, съвсем близо до границата с България (Спило), където актьорът участва в местни събития, а по вълните на радиостанцията в областта звучат неговите песни. Ренос е самоук актьор, сценарист на нискобюджетни филми, някои от тях късометражни, появили се на големия екран без финансиране от страна на държавата. Като човек на свободното кино придобива артистичните си умения, посещавайки независими атински кинематографски организации. Разкрива за себе си: „Не станах актьор, за да бъда богат. Ако съм изкарал пари, то се е случило, защото съм имал късмет“². Опитът да се наложи като актьор е труден в техническо отношение. Това го принуждава да намери собствен стил, което според него е най-ползотворният момент в кариерата му, предоставяйки му големи роли впоследствие. „Стильът е всичко в живота. И когато намериш своя стил и чрез него „филтрираш“ музиката си, мислите си, думите си, всичко придобива нещо от теб, от цвѐта ти... Беше ми трудно, отне ми много години да навляза в професията. Но навлязох. Ако настояваш, се получава“, признава актьорът. Споделя, че обича риска: „Харесват ми хора, които вършат опасни неща. И като казвам „опасни“, имам предвид да се съгласиш да играеш в най-лошия сериал, при най-лошите условия и да постигнеш най-добрите резултати“. Що се отнася до музиката в неговия живот, той я определя като хоби. Нещо по-леко от театъра, по-свободно. Заедно с групата си Η μπάντα των μποέι (I banda ton boei) изнася концерти в цяла Гърция. Твърди, че не пее със самочувствие на певец, а като актьор – опитва се да предаде съобщение на публиката, да общува с нея. Работата като актьор му помага в това да изрази по-добре съобщението си чрез текстовете на песните, които нарича леки и комични, разказващи истории от филми. През лятото на 2017 г. се озовах в Атина на обучение по гръцки език. Беше третата ми нощ в града, вървах по улиците на някакъв квартал, не знаех къде се намирам. Минах покрай бар с маси по тротоара. Погледът ми мина през първия човек, седнал с лице към мен. Запознах се втори път с Ренос, който се изуми, че негов филм го прави известен в България. Разказах му за завършека на съчинението си, което писах по-рано същия ден в университета – „Животът знае и аз му се доверявам“, цитат от “Φτηνά τσιγάρα”; изречение, което той пожела да чуе на български. Месец по-късно ме покани на представянето на книгата си “Ευχέρϊδιο κινηματογραφικής ανυπακοής” (Enhiridio kinimatografikis anipakois) в атинска книжарница, където наред със споделянето на цитати от нея и свои мисли изпълни и част от песните си.

Уводна бележка

Този наръчник е личен филмов манифест. Архив от бързите записки, направени по време на приключението по създаването на моите филми «No budget story» (1996), «Φτηνά τσιγάρα» (1999), «Η καρδιά του κτήνους» (2004) и «Τέσσερα μαύρα κουστούμια» (2009)³. Филми, които написах, режисирах, изиграх, продуцирах, а при последния композирах и музиката. Един неподреден импровизиран бележник с нечетливи умозакljučения, записани на всякакви листчета, в полето на вестници, сценарии, върху цигарени кутии, снимачни планове, салфетки, в телефона... Ясно е, че не претендирам за оригиналност и стойността на тези бележки е субективна. Те имат някакво по-особено значение само за отделни хора. Това е моята пътека, която прокарах, вървейки и много пъти губейки пътя си в очарователната, но и тъмна гора на самоукия. Р. Х.

П. П. Много от бележките се измъкват от киното и се губят в живота. Как би могло да стане иначе?

Всичко е просто, но и не толкова просто. Подготвям филма си, сякаш подготвям голям и рискован поход. Отивам на война. Ако трябва да се тревожа, нека да е при подготовката. Това е най-продуктивният период за вътрешен натиск. След това филмът започва да придобива свой собствен



Ренос Хараламбидис

живот. Каквото е заснето, това е. Детето не се връща в корема на майка си. Имам нужда от подготовката на филма, за да съм готов да го зарежа по време на снимките. Градя, за да мога да разрушавам и да изграждам отново, така, както ми разкрива приключението на заснемането. Наострям уши, за да чуя тайните процеси на филма. Подземните разломи, които не зависят от мен. Не зависят от никого. На повърхността всички стъпки ще са обмислени и ясни. Конкретни и рационални. Загадката трябва да остане в недрата. На дъното. Във вътрешността. Флу. (1)⁴ Отдавам му значението, което подobaва. Ще ми осигури усещане за флуидност, влажност, очарователна неяснота, бледост, несигурност, отпуснатост. Образ, винаги отворен за противоречиви тълкувания. Като да загадеш в постоянна неопределеност. Обективът ще бъде винаги в пряко и предателско взаимодействие с местното самоуправление на подсъзнанието. Да сменям обектив и ъгъл на заснемане е като да сменям очите си. Променям начина, по който гледам света. Променям светове. Обектив 9 мм. Абсолютният широкоъгълен. Наричаме го и „рибешкото око“. За да погледне така, човек трябва да има очи на ушите. Разширява реалността, увеличавайки периферното зрение. Опасен за лицата, обидно деформиращ, ако не знаеш да спазваш дистанция. Обектив 18 мм. Топографът. Широкоъгълен, класическият. Обективът, за който ти се молят пейзажите. Обектив 35 мм. Една идея широкоъгълност. Подходящ за близки обекти с две лица в кадър. Обективът на безсмъртните кинематографски целувки. Обектив 50 мм. Искреният. Действителността като действителност. Обектив 75 мм. Изключително кинематографски. В близък кадър, зад лицето, всичко ще изглежда по-сладко заради неяснотата и топлината на размазаността. Обектив 25-250 мм. Зуум. Оклеветен, макар и закален в боевете. Цялата гама обективи в един. Нещо като оптическо джобно ножче. Мога да му се доверя в трудните моменти, а нека неопитните го пренебрегват. Обектив 100-250 мм. Дългофокусен. Пътешественик. Дава възможност за безопасна дистанция, от която мога да наблюдавам света. Отвежда ме надалеч, размишайки близките обекти. За мнозина обективът на голямото бягство. Има го в кинокамери, в телескопи и оръжия. Разбира от поезия, от съзвездия и от бойното поле. Трудно различни гласове на обективи и шепоти от движения на камерата. Тихи гуми на кинематографския август. Движенията на филмовата камера. Тайнствени, срамежливи, естествени като вдишването. Сякаш не са се случили никога. Изчистени и силни като последни движения от танго. Като движенията на ветровете. Никой не знае откъде идват, кога и къде отиват. Непоносимо леката магия на способа фарм (travelling). Основен компонент на истинското правене на кино. Единственото движение на камерата, което съдържа думата *travel*, пътуване. Камерата, закрепена в количка

пътува по релси. Първото „пътуване“ е осъществено в гондола във Венеция, в края на 19-и век, по идея на един от операторите на Люмиер. Със сигурност случайно. Преследвам светлината. Променя се постоянно с вътрешния пейзаж. Разигравам светлината. С фигурите, които всеки път предлага. Функцията на сянката на големия екран е като функцията на паузата в музиката. Сянката не е отсъствие. Тя е скривалище. Криеш, за да засилиш ефекта на разкриването. Кадърът се определя от избора не на това, което ще покажа, а на онова, което няма да покажа. Това, което излиза, придава наситеност на онова, което остава. Музиката внимателно ще разказва тайните мисли на режисьора за героите. Загадъчната, неясна история оставям да разказват мъчанията. Паузата е множител на Историята. Звук и картина. Състезатели в щафета. Доверявам се на техниката voice over (2)⁵. Сякаш филмът говори на себе си. Изплъзват му се тайни, които правят зрителя съучастник. Изведеният вътрешен монолог на филма. Окоето е повърхностно и лекомислено. Ухото е дълбоко и проникателно. На арабски се казва „говори ми, за да те видя“.

Превод от гръцки и уводен текст:
ПЛАМЕНА ГЕОРГИЕВА
Редактор: ХРИСТИНА ЯНИСОВА

¹ Откъс от „Ευχέρϊδιο κινηματογραφικής ανυπακοής“ (Наръчник по кинематографско неподчинение), изд. ИАНОС, Солун, 2012.
² Преводът на всички цитати е мой.
³ „История без бюджет“, „Евтини цигари“, „Сърцето на звяра“, „Четири черни костюма“ – преводът на заглавията е мой. (Бел. прев.)
⁴ (1) Флу – фотографски термин, който се свързва с „грешния“ фокус на изображението. Всичко изглежда размазано. Това е обратното на нет (net), абсолютната яснота. Съществува и терминът софт (soft), нещо средно между мъглявост и изчистеност. Между размазаност и яснота.
⁵ (2) Voice over – техника на филмово повествование, при която дикторски глас се чува зад кадър, независимо от звука на видеокартината. Представа предимно части от сценария и мисли на героите, като помага на зрителите да разберат по-добре и по-бързо развитието на действието, както и евентуални неясни моменти от филма.

Тайният дневник на Хитлер

откъс от роман

Харис Влавианос

Затворът Ландсберг

14 ноември, 1923 г.

Жестоко се провалихме. Негодниците Кар, Зайсер и Лосов искаха да организират тяхно движение и да ме отстранят от играта. Бяха решили да провъзгласяят Бавария за независима държава, да я анексират от останалата Германия и да дадат трона на Рупрехт! Ако този глупак Лудендорф не ги беше оставил да си тръгнат от „Бюргербройкелер“^[1], сега властта щеше да бъде в наши ръце. Изгубихме шестнайсет мъже. Всички те бяха герои. Паднаха за възраждането на Германия. Имената им трябва да бъде изсечени в паметта на всеки истински патриот.

Аз съм едно нищожество. Трябваше да съм умрял заедно с тях. Защо позволих на Шьойбнер-Рихтер да ме блъсне на земята, щом полицията откри стрелба? Да го виждам как рухва облян в кръв, а аз страхливецът да се отървавам! А Лудендорф не само не побягва, ами с високо вдигната глава се отправя към противниковия лагер, въпреки че куршумите валяха наоколо като дъжд. Защо не намерих куража да се самоубия по-късно, когато потърсих убежище в дома на Ханфценгл? Все още не знам защо оставих Хелене да ми вземе пистолета от ръката. Вестниците в цялата страна ни хулят.

Наричат нашата революция „смехотворен бирен пуч“, а мен „пионка на генерала“. Някои дори побързаха да обнародват надгробно слово за мен, като казват, че „политически Хитлер е мъртъв“. Всичко мога да понеса, опозоряването обаче не.

Имам ужасна болка в рамото. Дали не съм си счупил някоя кост? Не искам нищо. Само малко вода. И да затворя очи – завинаги, ако е възможно.

15 ноември, 1923 г.

Не съм спал цяла нощ. Болките са непоносими. Не съм сложил и зълк в уста. Нито ще сложа. По-добре да умра тук вътре. Като герой.

Вчера дойде в килията ми един следовател на име Ханс Екарт, да ми вземе показания. Отказах. В продължение на пет часа се мъчи да изтръгне от мен няколко думи. Постъветва ме да говоря, защото – както каза – мъчанието ми щяло да бъде използвано срещу мен. Виждайки положението ми, се опита да направи атмосферата някак по-приятелска и отпъди почти веднага машиноиската, която го придружаваше. Безучастна млада жена с бретон, която ме гледаше изпитателно изпод очилата си. Единственото, което рекох на следователя, беше, че ще кажа всичко, което имам да кажа, наведнъж, на процеса и там ще разкрия истината пред целия германски народ. Смехотворният триумвират – Кар, Зайсер, Лосов, – който се появява като гарант на законността, знаеше за преврата месеци преди избухването му. Заедно бяхме скроили целия план и тримата се бяха съгласили да участват – независимо дали зад гърба ми са планирали техния собствен преврат – или просто са искали да ме използват. Ако Лудендорф не се беше държал толкова идиотски, сега зад решетките нямаше да седя аз, а берлинските марионетки. Делата ми щяха да бъдат преценявани не от един съд, криво-ляво съставен от служите на системата, а от Историята. Пред нея и само пред нея ще давам сметка. В „държавна измяна“ съм обвинен не аз, а онези извършили престъплението от ноември 1918-та, онези, които с наведена глава капитулираха безусловно. Народът ще ги накаже както им се полага.

Екарт си тръгна недоволен, но съм убеден, че в последна сметка се е съгласил с мен. Почувствах го от сърдечността, с която ми стисна ръката.

20 ноември, 1923 г.

Днес ме посети Дрекслер. Два часа се опитваше да ме убеди да хапна нещо. Повтаряше и потреляше, че нищо не е изгубено и че можем да изградим Партията отначало. Простотии. Всичко пропадна.

21 ноември, 1923 г.

Гробищата на Историята са

пълни с провалили се революционери, не успели да доведат докрай свещената си мисия. Аз съм един от тях. След смъртта ми никой няма да си спомня за мен. Изпята ми е песента.

Следобед ненадейно дойде да ме посети Книрш? Уплашил се, казва, като ме видял толкова отслабнал. Ръката ми се изгуби в силната му десница. Опитва се да ме убеди, че в последна сметка фиаското ще проработи в наша полза. Че щяло да се окаже значима победа. Че човек не достига до успеха без да срещне препятствия. Ако съм проявял малодушие сега, движението щяло да бъде унищожено и аз съм щял да нося цялата отговорност. Не зная. И той е пълен с празни приказки. Трогва ме, разбира се, неговата вяра в мен, но усещам, че не си струва да дам живота си за тази кауза. Нека всичко да върви по дяволите. И Германия също.

23 ноември, 1923 г.

Нашата Партия беше поставена извън закона. Последният акт от драмата.

25 ноември, 1923 г.

Днес беше ред на Хелене. Донесе ми супа с месо и ме принуди да я изям пред очите ѝ. Сторих ѝ хатъра. Жените, с изключение на майка ми, никога не са ме интересували – смятам ги за скудоумни и прибъгващи до прозрачни хитруни. По някаква причина обаче на Хелене не мога да устоя. Мъжът ѝ е голям късметлия. Такава жена бих искал да имам до себе си. Да може да ме въодушевява в мигове, когато се огъвам. Какво ли толкова намира у Ханфценгл! Е, разбира се, той е аристократ, учил е и в Америка, а аз съм обикновен селянин, провалил се човек на изкуството, едно нищо.

26 ноември, 1923 г.

Затвориха ме тук вътре, като смятаха, че по такъв начин ще ме обезвредят. Че ще сломят духа ми. Че ще разтурят Партията ми. Огромна грешка! Като ме лишиха от свобода, те ме правят още по-силен. По-решителен да продължа делото си. Освен другото, идиотската държава ми предоставя безплатно образование. Ще превърна затвора в университет. Килията си в необятна библиотека. Нека погледна на затворничеството като на предоставила ми се възможност. Сега ми се предлага изобилие от време да прочета необезпокояван онова, което отдавна съм набелязал, за да запъня празнотите си. Градежът, който смятам да издигна, ще се крепи върху непоклатими идеи, а не върху гнили аргументи. На такива нашият народ се е наситил. Във всяка мюнхенска бирария срещаш парвенюта, готови да спасят Германия. Как? Със създаемите си джобни ножчета ли? Темелите, върху които ще градя, ще бъдат големите философи и мислители на нацията. Кант, Хегел, Фихте, Шопенхауер, Ницше ще бъдат моите светли пътеводни звезди. А редом с тях Вагнер, Чембърлейн, Лагард. Необходимо е именно такава пауза от въоръжения конфликт. Преди да се хвърли върху плячката си, хищникът дебне в храстите, притаява се и изчаква подходящия момент, в който ще се хвърли стремително. Сега аз съм този хищник. Нека треперят онези, които ще застанат като препятствие пред плановете ми.

Неуспехът, разгромът, са най-висшата форма на човешкия опит. Но втори провал няма да има. Оттук насетне всеки мой ход ще бъде много добре планиран. Няма да допусна импулсивността ми да вземе връх.

27 ноември, 1923 г.

В крайна сметка моето арестуване беше дар свише. Сега вече цялата страна ме познава. И който не е знаел, ще научи, когато настъпи часът на процеса.

Питам се какво ли е станало с Гьоринг? Когато се разделихме, беше ранен. Беше прострелян от куршум в бедрото. Трябва да намеря начин да разбере. А Есер къде ли се намира? Поне Ханфценгл е на сигурно място в Австрия.

Тъмничарите, изглежда, са наши хора. Отнасят се към мен лобезно. Впрочем, те са толкова млади. Започнали са да разбират какво означава да живеят в поробена страна. От друга страна, директорът, някой си Ото Лойболд, е опак, мъчалив човек, но вярвам, че ще съумея скоро да го приобicia. Харесва ми, че се отнася към мен с уважение. Готвачът ми довери, че съпругата и дъщерите му членуват в Партията. Ако е истина, тогава престоят ми тук ще прилича на ваканция в любимите ми планини. Лъжа и измама. Ако нещо ще ми липсва, то това са планините, германската Природа. Единствено сред нея

се чувствам истински свободен, жив. Природата – това е Германия. Евреите са ялов народ, защото са народ от пустинята. Ние ще управляваме света, защото сме народ от горите, а народите от горите има едно-единствено предопределение: Светлината.

28 ноември, 1923 г.

Килията е тясна, но спретната, много по-голяма от жалката дупка, която имах във Виена, и от мразовитата ми стая тук, на Турщрасе! Сложиха ме в номер 7! До вчера тук бе затворен Антон фон Арко-Вали, героят убил Курт Айснер, тази омразна еврейска свиня, която искаше Бавария да падне в ръцете на комунистите. Не биха могли да ми дадат по-подходяща килия. Намира се на първия етаж на затвора и така през прозореца виждам наситено зеленото на хълмовете на обичната ми Бавария. До прозореца е леглото, а насреща има бюро и малък стол. На едната стена съм окачил свастиката. На другата няколко от моите картини. На бюрото, до книгите и бумажите ми, държа снимка в рамка на майка ми. По обяд в трапезарията ми сервират другарите ми по затворничество; Аман и Емил винаги го правят с най-голяма готовност. Не е нужно да извършвам и най-незначителното движение. Естествено, сега начело на масата. Разговорът се върти около въпроси, отнасящи се до политиката, изкуството и театъра. Жалко, че не се отваря дума по любимата ми тема – автомобилите. Макар че не шофирам, съм луд да се возя на кола, прекосяваща улиците на града или носеща се със стремителна скорост по извънградски пътища. Разбира се, колата, за която винаги съм мечтал, е „Мерцедес“, и малко преди пуча най-последе успях да си я купя, заплащайки немалката сума от двайсет и шест хиляди марки. Обаче щом ме арестуваха, властите я конфискуваха. Откриха я в гаража на Мюлер и очевидно са строшили веригата, с която той я беше привързал. Но доколкото разбрах от близки приятели, непрокопсаниците не смеят да я изкарат по улиците на Мюнхен, понеже всички граждани знаят, че е моя и ще започнат да ги освиркват, че са крадци!

Стаята ми се почиства от член на Партията. Обикновено това са Берхолд или Шрек. Всеки следобед се събираме в библиотеката и анализирам пред тях нашите програмни начертания. Трябва да са запознати коя е крайната цел и да бъдат абсолютно всеотдайни за постигането ѝ. Ще бъде необходимо да направим много жертви, но Германия, която ще изгразя, ще възмезди всички ни. Речите ми често пъти ги слушат и тъмничарите, които, когато ме срещнат, ме поздравяват с „Да живее Победата!“ Въпреки че правилникът на затвора не позволява посещения повече от шест часа седмично, аз мога да приемам приятели, съмишленици и почитатели поне по шест часа всеки ден. Какво да кажем за кореспонденцията! Получавам повече от трийсет писма на ден, като повечето са писани от жени. Вечер ме оставят да чета чак до три или четири след полунощ. До този час лампата в килията ми остава светната, докато в другите изгасва в десет вечерта. Заспивам толкова трудно, а четенето ме отпуска. Малко преди вечеря (точно в шест следобед), необезпокояван правя дълга разходка из двора. Харесва ми да оставам в уединение, без да ми отвличат вниманието, в компанията на собствените ми мисли. Имам да обмислям толкова планове. Директорът на затвора ме увери, че мога да имам достъп до библиотеката и да искам от приятели да ми изпращат колкото книги пожелаея да прочета. Също така, че мога да слушам в килията си музика. Още утре ще поискам да чуя любимия ми Вагнер. Спомням си като дете колко дълбоко ме бе развълнувало едно представление на „Лоенгрин“. А по-късно, трябва да е било зимата на хиляда деветстотин и шестнайсета, когато с приятеля ми Кубицек, може би единственият приятел, който имах по онова време, гледахме операта „Риенци“ и бях потресен. Както Кола ди Риенци е спасил средновековна Италия от аристократите тирани, така и аз ще спася Германия от днешните ѝ тирани.

Нека се върна към Вагнер. Той е ценен капитал. Не може лесно да го разнищи човек. Ако започна да споменавам колко му дължа, ръката ми ще се разтрепери от вълнение.

В усамотението на килията ми има мигове, когато бих искал да имам до себе си Волф. Той би бил много по-добра компания от чираците, които ме обкръжават и механично се подчиняват на всичко, което им кажа! Сега си спомням другото куче, което имах по време на войната – Фоксл. Бях го намерил един ден в окопите. Беше през януари на хиляда деветстотин и петнайсета. Бяхме неразделни. Имам чувството, че не бих оцелял без него. В някакъв момент се изплъзна от моя надзор, изскочи от окопите и побягна. Хукнах да го гоня, макар да знаех, че може да бъде убит. Случи се обаче обратното.

Една граната избухна точно на мястото, където бях стоял допреди няколко минути, и всичките ми другари загинаха. Фокс ми бе спасил живота.

30 ноември, 1923 г.

Политиката не е изкуството на възможното, както твърдят мнозина. Тя е изкуството на невъзможното. За да се възроди Германия, германците трябва да повярват в чудото на невъзможното. А това чудо ще бъде осъществено от мен. Аз съм живото въплъщение на възжеланията на нацията.

Следобед, след разходката из дворното каре, се озовах в кабинета на главния тъмничар, където до някакви обемисти папки имаше книга с картини на Каспар Давид Фридрих². Колко странно! Един обикновен човек като него да притежава толкова ценна книга! В последна сметка се оказах голям късметлия, че не издържах изпитите за Художествената академия. Не ми било писано от съдбата да стана беден художник като онези, които продават картините си по виенските улици – при все че продължавам да вярвам, че бих могъл да стана значим архитект. Би трябвало да съм благодарен на даскалчетата от Академията, благодарение на чието отживели естетически схващания откриха пред мен – без да го съзнават – един различен път. Онзи, който води към слабата.

1 декември, 1923 г.

Чувството на омраза е единственото, което издържа на времето. Страстите се преобразуват много по-трудно от идеите. Идеите могат да бъдат оборени с подходящите аргументи... Омразата – не. Тя е непреодолима. Следователно, германците трябва да бъдат обучени да мразят. Да мразят безумно всичко, което се възправя враждебно срещу расата. Главно евреите и болшевиките. Първите не заслужават да живеят. Те принадлежат към по-нища раса. Вторите, следвайки пророчествата на Маркс – този предател, имал наглостта да нарича себе си германец – посяват класовия раздор и така отслабват отечеството. Освен това, болшевиките основават силата си на работника, на градския човек, който е изгубил корените си и напълно се е отчуждил. Той е един евнух. Ако не успеем да го вкараме в правия път и отново да го направим истински германец, той също ще бъде погубен, както всички онези, които препречват пътя като препятствие пред приближаващата Титаномехия.

Старият режим бере душа. Той вече е мъртъв и е на командно дишане. Ако в Потсдам Фридрих Велики изведнъж излезеше от гроба си, в Бундестага нашите депутати биха гласували поправка, която би забранила на кралете да напускат гробниците си! Ето за такъв хал говорим!

Херман се оплакваше по време на вечеря, че храната била отбратителна. Аз я намерих чудесна. Той и останалите тук вътре искат да ядат непрекъснато месо, месо. Мен започна да ме отвращава. В чинията си искам само малко зеленчуци, кашкавал и зальк хляб. С тях съм прецастлив. Винаги съм се задоволявал с малко, що се отнася до яденето. Друга храна ме интересува мен.

2 декември, 1923 г.

Вчера започнах да чета „Владетелят“ на Макиавели. Ето и един италианец, който умее да разгръща мисълта си по съвършено ясен начин. Поспях се на едно изречение в книгата, което трябва да използвам, ако някога успея да напиша онова, което искам: Историята предлага на Владетеля обстоятелството, а заедно с него и онази материя, която той впоследствие ще оформи съобразно желанията си и плановете на Историята. Материя Форма. Моментът приближава все по-стремително. Материята е германската нация. Трябва да я моделирам така, че да добие желаната от мен форма, и тази форма ще ѝ придаде господстващото положение, което ѝ се полага в Историята. Версай е мъртъв. А заедно с него Франция – тази слаба, комплексирана, надменна държава, създадена от пълчища „беззаконници“, изгладнели авантюристи. Англия е друго нещо. Трябва да си помисля как ще реша този ребус. В крайна сметка те са наши далечни братовчеди.

Вчера един от пазачите ми донесе подарък от майка му, бурканче с кайсиев мармалад. Името му е Борис. Ако имах син, бих искал да прилича на него. Да има бистър и същевременно стоманен поглед. Тези момчета са бъдещето на нашата раса. На тях служи аз. Затова и никога няма да стана баща в традиционния смисъл. Не ме интересува да отгледам едно-две пишлигарчета с някоя женица, която по цял ден ще готви и ще плете. Искам да бъда Баща на цялата нация. Колко прав е бил Ницше, когато е писал, че жените не трябва „да



Адолф Хитлер, Ландсберг, 1924 г.

забравят камшика на своя господар”. Само дето ако си бяха имали работа с него, девет от всеки десет щяха да го сграбчат за болнавата ръка и да го накарат да им служи. Аз обаче не съм от този тип мъже. Жените ще бъдат мои послушни инструменти. Ще упражнявам абсолютна власт над тях, не защото ме интересува да извлечам някакво удоволствие – смятам еротичния акт за загуба на време, а голите тела винаги са будели у мен отвращение, – а за доброто на Германия. Като едни спартанки, германките ще бъдат накарани да ни раждат войници.

3 декември, 1923 г.

Сутринта ме посети съпругата на Шьойбнер-Рихтер. Не си казахме почти нищо. Плачеше горчиво през цялото време на свиждането, а аз държах ръцете ѝ. Мъжът ѝ беше много храбър. И много красив. Беше ме впечатлил когато го видях за пръв път. Приличаше на киноактьор! Бих могъл аз да бъда на негово място. Очевидно някакъв ангел Господен ме закриля, как да се обясни иначе. Същото се случи през войната. След всяка битка десетки мои братя по оръжие лежах около мен мъртви, окървавени, а от моята глава и косъм не беше паднал, няхах дракотина дори.

Когато тя стана да си върви, ми подаде един плик. Отворих го и вътре имаше негова младежка снимка.

„За да го помните”, промълви тя.

3 декември, 1923 г.

В крайна сметка Макиавели пише за мен. Не би могъл да го формулира по-добре: Владетелят не може да управлява въз основа на собствените си убеждения и морални принципи. Превес взема сигурността на родината. Следователно, той е длъжен да бъде толкова суров, колкото повеляват обстоятелствата. Разбира се, че целта оправдава средствата. Това е известно. Водачът на една държава не трябва да има скрупули. Той трябва да бъде в състояние да изпрати на смърт хиляди войници, без да се замисля. Всеки индивид поотделно няма никакво значение. Той придобива смисъл като част от цялото. Длъжен е безропотно да се подчинява на цялото. Това е природен закон: изтребване на слабите, живот само за силните. Природата не знае какво ще рече „човечност”. Тя се движи по нейни собствени закони. Спартанците са били първите, които са ги проумели и приложили. Кеада³ е опакото на здравия град. Разбира се, не е случайно, че по време на Пелопонеската война са разгромили мекушащите „демократи” атиняни. Германия на бъдещето е новата Спарта на Европа.

Хаусхофер дойде днес да ме посети в затвора. Остана при мен шест часа. Донесе ми да разуча „Политическата география” на Ратцел и „За войната” на Клаузевиц. Обещах му, че след три дни ще съм ги прочел и ще му пиша на какви мисли са ме навели.

6 декември, 1923 г.

Все някога ще трябва да призная колко дължа на моя учител Леополд Пьоч. Беше просветен човек, изпънен с доброта, въпреки начумерената му физиономия. Ако не го

бях срещнал, нямаше да зная нищо за историята на нашия народ. В часовете по неговия предмет разбрах защо Хабсбургите са били врагове на Германия, защо никога не са заобичали нас германците. Кой би могъл да научи немската история от един такъв вдъхновен човек, без да стане враг на династията, чието въздействие върху съдбините на нацията се оказа катастрофално? Тази изродена кралска династия държеше Австрия откъсната от родината, единствено и само за да задържат болнавата и залищаща империя, обслужвайки користните си интереси! И дойде войната и им дари изстрела на милостърдието. Така им се пада на глупците! Революцията, застрелял Франц-Фердинанд в Сараево, бе поставен в ръката на Историята от самия него. И още едно нещо, още един дълг: Пьоч пръв ме посвети във възгледите на Шьонерер, на този „свещен рицар” на моето юношество. Бисмарк може да е обединил Германия, да е създал съвременна силна държава, но не е успял да консолидира една нация. Един народ с една душа, предопределен да завоюва Вселената. Това ще постигна аз. Ето каква е моята мисия.

Славяните – още една язва. Трябва да бъдат изтребени на всяка цена. Те, евреите и болшевиките. (Възгледите на Гобино за евреите се нуждаят от преработване, от здраво прередактиране!). В Древна Гърция всички щяха да бъдат роби. Платон щеше да бъде първият, който щеше да е с окови на ръцете и на краката в своята пещера. Време е всички да разберат това. Особено марионетките в Берлин.

Превод от гръцки: ЗДРАВКА МИХАЙЛОВА

¹ „Бюргербройкелер” (Bürgerbräukeller) е голяма бирария в Мюнхен, откъдето започва неуспешният „Бирен пуч”, организиран от Хитлер през ноември 1923 г. с цел сваляне на Ваймарската република и завземане на властта. – Бел. авт.

² Каспар Давид Фридрих (1774 - 1840 г.) е немски художник, един от най-изявените представители на Романтизма. Най-прочути са алегоричните му пейзажи от средния период в творчеството му, изобразяващи замислени силуети на фона на нощно небе, утринна мъгла, безплодни дървета или готически руини. – Бел. прев.

³ Кеада – пропад недалеч от Древна Спарта в планината Тайгет, където спартанците хвърляли слабите и недъгави деца, за да осигурят евгениката на рода и племето си. – Бел. прев.

Какво остава от нощта

откъс от роман

Ерси Сотиропулу

Романът „Какво остава от нощта“ (изд. „Патакис“, Атина, 2016 г.) представлява литературна инвенция на известната гръцка писателка Ерси Сотиропулу (род. 1953 г. в Патра) върху един от най-малко изследваните периоди от живота на поета Константинос Кавафис – пътешествието, което той предприема на превала на бека (1897 г.) заедно с по-големия си брат Джон в Париж. Френското издание на романа е сред кандидатурите за литературната награда „Фемина“, една от най-значимите във Франция. На български романът ще излезе в превод на Здравка Михайлова с марката на издателство „Алтера“.

Години наред той беше убеден, че семейството му можеше да представлява капитал за неговото писане, също толкова значим колкото четенето и таланта му. Едно космополитно семейство е коз за един поет. Прадедите му се бяха озовали във водовъртежа на Историята. Цариград, Лондон, Ливърпул, Александрия. Състояния бяха печелени и бяха пропилявани. Брилянти и бисери се бяха обезценявали за една нощ. Красиви къщи, прислуга и приеми бяха изгубвани, не веднъж, а по няколко пъти, като театрален декор, който изчезва, щом завесата се спусне, за да бъде заето мястото му от гола стая с напукани стени и кофа, която да събира гъждовната вода, капеща от тавана. Колко тъжна беше последната къща, където живеехме в Англия, помисли си той. Зле отоплените стаи, продължителното изсвирване на млекаря, когато здрачът се спускаше, пронизващата влага, пропила чаршафите, безвкусните грах и яйца всяка вечер; яйца, яйца и пак яйца. Знаеше, че са се разорили, но беше твърде невръстен, за да разбере какво означава това. Около него всичко се променяше, без да бъде изказано. Недомлъвки, недоразумения, кавги, а след това всички събрани около масата, сякаш нищо не е било. *La face, surtout sauver la face*. Да замажат положението, да не се изложат, това ги беше грижа. Да не се разчуе в Александрия. С високо вдигната глава. Докато Дебеланата¹ не започна да целува задници, да пише съзливви писма до сестрите си – той ги четеше тайно, – да търси място за единия брат, булка със зестра за втория, а след това да се опитва in extremis да се установят в Марсилия, най-налудничавия ѝ план! Вратите да се затварят една подир друга. Тя го влачеше със себе си при тези посещения. Естествено, тя се представяше като светска дама, нямаше нужда от никаква помощ, очакваше да ѝ предлагат. Но защо да ѝ предлагат? Какво имаше да им предложи тя самата?

И в Цариград пак като просяци бяха отишли. Окаяният Йеникьой. Но тогава той вече беше пораснал и водеше свой собствен живот. Редом с тази мизерия – митът за изгубеното величие. Мит истински. Домът Кавафис и Сие с девет представителства по времето на разцвета му – канторите в Ливърпул и Лондон, в Миня², в Кафр ел-Заят. Голямото уважение, което вицекралят Исмаил паша хранеше към бащата. Богатските домове, Maison Zizinia³, после двуетажният палат на улица „Шериф паша“ – киселата английска бавачка, която сутрин настояваше изключително за краве масло, тъй като иначе получавала чернодробни смущения, италианският кочияш, който крадеше от зехтина. Седемте момчета, подредени, облечени в моряшки костюмчета без нито една гънка. Визитите на важните персони, когато идваха от метрополията Атина. Салонът на Дебеланата отворен всеки петък. Беше разположил влакчето си във вестибюла и чуваше разговорите им. Влакче, което баща му му беше подарил, също като истинско – с червени вагони, локомотив, релси. От комина му пуфтяха кълбета бял дим, докато товарният вагон за багажа в тази влакова композиция препускаше, изсвирвайки върху килима, пълен с мравки, а понякога и с гущери, събрани от него в градината. Мравки ли? Но нима този влак съществуваше в действителност? Или беше нещо въображаемо, което той си беше измислил? Фантастично както толкова други неща. Нямаше червен влак във вестибюла. Беше се скрил зад бюфета и подслушваше. Ако го усетеха, щяха да го отпратят в стаята му. Лъжичките звънтяха, прислужницата го подминаваше, понесла разлатите чинии със сладкишите. Разговорите се плъзгаха около памука, прекъсвани от леки възклицания, за да изразят възхита от

копринените ръкавици на една, от диамантените обеци на друга, току-що пристигнали от Антверпен, прислужницата се появяваше за втори път с подноса с ликьорените чашки, ветрилата пърхаха; отвън се дочуваше дрезгавото разхвалване от водоносеца на стоката му, а в дъното изсвирванията на корабите, спускащи се по Суецкия канал. Несъмнено такова едно семейство с корени в четирите краища на света – нещо може би равносилно на това изобищо да няма корени, мислеше си той често, – дава преимущества на човека на изкуството. Това не беше тесният гръцки свят. Цял живот по кафенетата да пропиляват живота си в кавги какво бил направил Трикупис, какво казал министър-председателят Дилиянис. Това беше гръцкият свят, но едновременно и английският, френският, турският, египетският и други. Сякаш елинистическата традиция продължаваше в тях. В някакъв момент, размишляваше той, трябва сериозно да се занимая с родословието ни. Трябваше да седне и да го опише, не като половинчатите опити, които бе правил дотогава. Толкова прокуждания в странство, завладявания, гибелни сринове. Често си ги припомняше и на моменти имаше усещането, че емблематичният път на наследниците на Александър Македонски – изтръгванията от корен, бляскавите победи, пораженията, а именно още повече онези унижителни поражения, можеха да се огледат по странен начин и в една по-следваща епоха в странстванията на това семейство – неговото. А знаеше, че го обичаха много, не биваше да бъде неблагоприятен. Особено майка му и Джон. От шестимата му братя Джон беше онзи, който винаги го подкрепяше. Превеждаше стихотворенията му, докато самият той го тормозеше с гни, а понякога и със седмици за точното предаване на някоя дума. В семейството той беше най-малкият, галеникът. Трудно му скършваха хатъра. Но и аз не искам много от тях, помисли си той. Никога не беше надигал глава с абсурдни изисквания. Дори когато беше малък. Трийсет и четири години стъпките му следваха вярно подемите и спаговете на семейството. Най-вече сривовете. Спомни си в Лондон дървеното конче, което бе видял в къщата на братовчед си. Кафяво, с бели петна и истинско кожено седло. Братовчед му се лълееше, като надаваше диви бойни викове. Не му позволяваше да го възседне. Той изчакаше търпеливо. В някакъв момент, като се умори, все ще слезе, така си мислеше. В салона имаше картина, която изобразяваше сам мъж на едно крайбрежие, който съзерцава морето. В далечината преминаваше каук, изглеждаше неподвижен в пепеляво-зеленикавите води. С гръб, опрян до стената, зяпаше убитите цветове, мъглявите подробности, пустия бряг, самотния силует на мъжа, каука, който понякога му се струваше, че леко се накланя, и чакаше. Гледаше картината и си мислеше, че за всички той вече беше сиракът. Просячето с богатите роднини. Предвкъваше го вътре в себе си, сякаш се отнасяше за някой друг. Бойните възгласи се усилваха. Не се разплака, не поиска от Дебеланата да му купи конче, както би направило всяко друго дете. Нито се издаде да проличи колко много копнееше за него. Трийсет и четири години. Които са ме яхнали и съм ги яхнал и аз, рече си наум.

Но имаше вечери като днешната. Вечери, когато би предпочел да няма връзка с тях. Да го освободят от обичта си, да го оставят свободен. Джон го бе разочаровал днес вечерта. Как беше възможно да се ласкае от вниманието на Мардарас? Да слуша с отворени уста един денди-фанфарон и да се смее на постните му шеги? – Повтаряш като папагал чутото от Мардарас – беше му казал той и бе убеден в това. Не се въздържа. Сега се разкайваше.

Едва ли беше минало три часа. Беше си легнал с грехите. С усилие бе изкачил стълбите до втория етаж и се бе довялякъл до стаята си. Прозорецът беше откrehнат, нощните шумове достигаха слабо като приглушени хлипания. Спомни си как свършваха писмата, които Джон му пращаше навремето в Цариград: „винаги твоят, с обич“, и изпита угризения. Както и онази неуместна фраза, която бе подхвърлил вчера в ресторанта: „Двама поети в едно семейство са много!“ Как ли му беше хрумнала? Подобни гуми не можеш да замажеш. Още по-непростимо бе, че ги бе изрекъл *en passant*, без да се замисля, понеже беше убеден, че е така, но нямаше намерение да го каже. Нямаше предвид, че се отнасят до тях двамата. Главата му се маеше. Беше пил повече. Този сух ликьор

с портокалов цвят в дома на Мореас⁴. Беше го разбил. Каква противна вечер. Развоят на вечерта бе проличал още отначало, когато слезе и ги намери да го чакат заедно на рецепцията в хотела. Онази двойна усмивка, която го посрещна. През цялото време по пътя към дома на Мореас усещаше как негодуванието му расте. Трябваше да откаже да излязат тази вечер. Вероятно можеше да намери някакъв претекст, докато все още имаше време, и да ги остави, да се върне обратно в хотела. От Pont Neuf бе погледнал надолу към водите на Сена. Неподвижни води. Отпуснато блато, мръсно. Булевардът се раздупляше пред тях мудно с изцапаните гриви, гризеше паважа с плочите, докато той оставаше мълчалив с ръкавици в ръка, вместо да измисли някакво оправдание, да спре колата и да изскочи навън. Мъждиви улични фенери се плъзгаха в редица, геометрично разположени лехи, също такива подобни гъсталаци с дървета. По-надолу Люксембургската градина зад оградите със златните копия разтваряше настпта си в мрака. Кочияшът трябва да беше пиян, стори му се, че преминаваха два пъти през едно и също място. Джон и Мардарас не го забелязваха, обсъждаха аферата „Драйфус“. Нямаше желание да се включи в разговора им. Познаваше темата и имаше мнение. Онова, което го интересуваше, бе не толкова дали Драйфус е виновен, или невинен. Това рано или късно щеше да се разбере. Или можеше да не го узнаят никога и младият капитан да умре, като изгние на Дяволския остров, в Гвиана. Занимаваше го механизъмът, мрежата на заговора, ако съществуваше интрига и конспирация. Не ролята на главните действащи лица, а онези, които действаха задкулисно. Колко статисти имаше в тази история. И разбира се, това „един срещу всички“ или „всички срещу един“ по времето, когато избухна скандалът, грабваше вниманието. Ако в последна сметка бѳдеше доказана невинността на Драйфус, помисли си той, аферата можеше да изгуби очарованието си. Поне от литературна гледна точка. Кочияшът трябва да беше пиян. Бяха подминали boulevard de Monparnasse и сега отново минаваха покрай същите карета с жилищни сгради на Saint-Germain. Rue Bonaparte, rue des Ecoles, смътно осветени. Минувачите вървяха забързано с бастуните си да сварят за някакво зрелище. Отново boulevard de Monparnasse. Няколко кафенета все още бяха отворени. След това един широк булевард, тъмен и анонимен с оловни отпътеъци, които в някаква точка бяха прекъснати от статуя на лъв с колосални размери, възкачил се като на трон върху меден постамент.

– Разходки ли правим? – попита той. – Казахме на кочияша да ни завърти две обиколки, да се насладим на нощен Париж. Не го бяха питали. Забавляваха се чудесно и без него. Чат-чат, чаткаха копитата. Още два строителни квадрата. Най-после бяха стигнали. Мардарас скочи пръв навън. В дрезгавото осветление Джон се наведе към него и докосна рамото му. – Никос ми каза, че Мореас цени поезията ти, че много пъти те бил хвалил. Беше проговорил много тихо. Едва различаваше как мърдаха устните на брат му.

Мардарас бутна една тежка двукрила врата с бронзова глава на медуза вместо гръжка. Запали кибритена клечка и освети пред себе си. Преминаха по дълъг коридор, от двете страни на който имаше складове, а по-навътре се стесняваше, като по всяка вероятност свършваше в някой двор, тъй като в дъното се провиждаха шумак и листа на дървета. Вляво имаше вертикална гипсова ниша подобна на аркада, която водеше към стълбище със слезнати плоски стъпала. Последваха Мардарас, който вървеше напред, като удряше с бастуна си по всяко стъпало, палейки и хвърляйки кибритените клечки, малко преди да догорят. На първия етаж вързоп грехи, хвърлен на площадката, се размърда при преминаването им. – Мари, аз съм – каза Мардарас. – Да ви светна ли, господине? – Няма нужда, почти стигнахме. Вързопът се понадигна на колене. Беше почти дете, дванайсет-тринайсетгодишно. Изглежда ги с оглупял поглед и се свлече на пода. – Сладки сънища – каза Джон и се засмя. Продължиха да се изкачват. Мардарас им каза, че това била прислужницата на любовницата на подсекретаря по Водите, която била съпруга на наследник на огромно състояние,

притежавали диамантени рудници в Африка, на която пък любовник бил едн-кой си и т.н. Но защо прислужницата спяла на стълбището? За да свари да изтича, щом чуела млекаря, като минавал сутрин. Ако оставел канчето на входа, имало опасност котките да го излечат, обясни той, като се хилеше на разбиращото се от само себе си.

– А тук живее мадам – оповести Мардарас на втория етаж, като спомена едно име, – първият ѝ мъж бил заможен търговец на произведения на изкуството, вторият – един авантюрист, а сега била метреса на маркиз едн-кой си, който бил женен и т.н.

На третия етаж поспряха зад Овчата глава⁵, докато отключи вратата. Апартаментът беше тъмен, прахасал, подреден. Тежки мебели, плъшени завеси, пръснати фотьоили с резбовани крака. Малко на брой картини, няколко морски пейзажа. Един бухарски килим, тъмночервен. Мардарас се разхождаше като у дома си от едно помещение в друго. Запаля лампите, свещите, каза им да седнат и изчезна.

Библиотека на Мореас заемаше цяла една стена. Книжни лавици от пода до тавана. Бюст на богиня Атина стърчеше като намусен истукан, вклинен между томовете на речника Littré. Книгите бяха подредени по азбучен ред. Поезия, поезия, поезия. Романи само на френски. Нито един исторически том, поне на пръв поглед. Никаква философия. Никаква английска литература. Седнал на табуретка, Джон издърпваше книгите една по една. Гледаше ги почти благоговейно, преди да ги постави обратно по местата им.

От дъното се чу Мардарас:

– Седнете, седнете, какво искате да пиете?

Две купчини с гръцки вестници бяха струпани на пода. До входа една втора библиотека, по-малка, със стъклени витрини. Предимно със списания и няколко юридически издания. На стената византийска икона в сребърна рамка. Εν σκότει καὶ σκία θανάτου⁶... буквите бяха полуизтрпани. Погледна иконата и се запита как беше възможно Мореас да хвали поезията му, без да я е чел. Освен ако не беше получил навреме плика, а след това да се е наложило да замине спешно за Гърция, без да успее да му пише. Освен... Съществуваше и друга версия. До Мореас да беше стигнало някое от списанията, които по различно време бяха помествали негови стихотворения. Беше вероятно, твърде вероятно.

Мардарас им поднесе ликьор. Бил любимият на Мореас и спомена как се наричал. Портокалов на цвят. Сух, някак стипчив на вкус.

– Символист ли сте? – попита го.

Откъде се пръкна пък това. Нямахше никакво желание да отговаря.

– Не ми се нравят „-измите“ – отвърна.

Мислеше, че с това разговорът щеше да приключи, но си беше направил сметката без Мардарас и без Джон, който пламна, сякаш се бе озовал в стихията си. За него символистите, но и парнасистите, което творчество той уважавал, олицетворявали нещо повече, извън пределите на изкуството, това друго той се затруднявал да формулира, във всеки случай искаше да разбере дали тези литературни течения били необходимост, тоест дали възниквали понеже обществото вървяло напред и прогресирало, или били прости упражнения по стил, някакъв естетизъм и в последна сметка мода. Но го интересувало и непременно да чуел мнението на Мардарас по въпроса. Пет минути по-късно.

– Вярвате ли в Изкуството за Изкуството?

Мардарас отново се обръщаше към него.

– Животът за Изкуството – отвърна той, без да се замисля дълго.

Но вече Мардарас не го притесняваше. Поне не в онзи момент. Тази смехотворна Овча глава изглеждаше съвършено безопасна. Изпи още две чапки ликьор. Настроението му се беше оправило. Алкохолът беше помогнал.

Изправи се, за да разгледа библиотеката. Запита се дали щеше да намери някоя книга от онзи млад писател – Марсел Пруст, нали така се казваше? Онзи, когото Анатол Франс подкрепял. Познаваше добре творчеството на Анатол Франс, особено го ценеше и беше любопитен да види що за птица беше писателят, лансиран от него. Името на другия многообещаващ поет той беше забравил.

Наведе се и погледна заглавията. Отегчаваше се да търси.

Зад него Джон и Мардарас продължаваха разговора си. Слухът му долови думата Кивот. Изглежда Мардарас щеше да ходи там след това и от тона на брат си разбра, че темата бе разпалила въображението му. „Никой не може да припари там“, казваше Мардарас. Щял да го закара някакъв кочияш, изпратен от Кивота. Не чу продължението.

Като минаваше покрай тях, погали пътъом книгите, разкъсаните им гръбчета, златните вдълбани букви. Там, където библиотеката свършваше, салонът се стесняваше и имаше известно продължение. Една по-малка стая със снисен таван, скосен като мансарден, с газена лампа, която хвърляше груба сива светлина. Това беше кабинетът на Мардарас. Почти празен, с един двоен светилник и купчина неизписани листове. Маситница, нож за разрязване на хартия, попителна, всички подравнени. В единия край десетина писма, поставени като пачка. И тогава я видя. Пакката със стихотворенията. Приблужи се бързо. Прочете собствените си букви: Monsieur Jean Moreas, Rue... Paris France. Върху адреса някой беше отбелязал с молив:

Немошен изказ, лош стил

С червен молив. Стори му се, че си спомня момента, точния момент преди да тръгне към френската поща в Александрия, денят беше горещ, прекалено зноен за сезона, ръката му лепнеше. Беше зацапала първия плик и той го беше скъсал. А си спомняше какво бе станало по-рано, тъй като не знаеше кои стихотворения да изпрати на Мореас и беше променял съдържанието много пъти, нерешителен до самия край. Побутна плика с пръст, по някаква причина не можеше да го вземе в ръце.

Стихотворенията му бяха вътре.

Върна се обратно в салона. Мардарас беше подхвърлил някакъв внезапен въпрос и сега гледаше и двамата им с широко разтворени очи. Джон е стръв номер едно, аз съм примамка номер две, помисли си. Не беше чул въпроса. Единственото, което искаше, беше да гръпне брат си в ъгъла и да му разкаже за бележката на Мореас.

Символизми, романтизми, парнасистми. Разговорът се виеше като змия все около същото, свишаше се на къло, разтягаше се, отново избуяваше, Джон, освободен от обичайната си стеснителност, крачеше нагоре-надолу, като жестикулираше и казваше: „Но

ако приемем това, тогава сме задължени и другото“. Едното и другото. Кое едното и кое другото? Немошен изказ, лош стил. Усещаше тежест в гърдите си. Трябваше да излезе навън, да покрачи. Десет минути още. За щастие, Мардарас, с неспособността му да се съсредоточи за по-дълго върху една тема, се приготвяше да излезе. И тримата се упътиха към вратата. Тогава, малко преди да се разделят, започна онзи изнервящ разговор, който ги забави още повече, и който по-добре изобищо да не беше започнал, защото довърши и бездруго мизерната вечер.

Превод от гръцки: ЗДРАВКА МИХАЙЛОВА

¹ Прозвище, с което Кавафис и братята му наричат галено помежду си майка им Хариклия, имала определяща и властна роля в живота на поета и семейството му, особено след смъртта на бащата. – Бел. прев.

² Миня – административен център на едноименната област Миня в Египет. – Бел. прев.

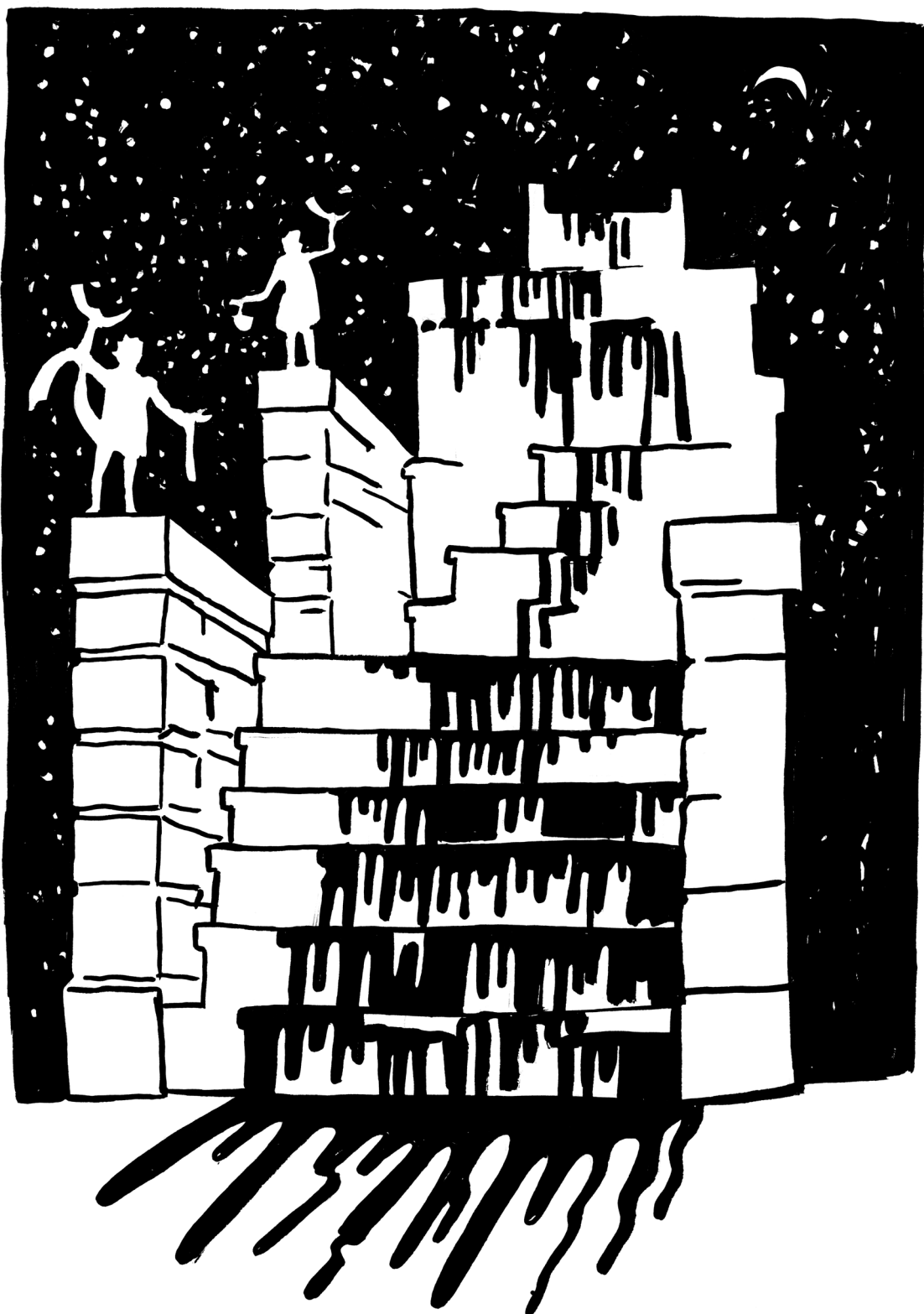
³ Зизиниас – виден гръцки род, замонал се в Александрия. Стефанос Зизиниас, с византийско потекло, е роден на остров Хиос. След клането от османците там през 1822 г., като дете се установява със семейството си в Александрия, Египет. Посвещава се на търговията с египетски стоки, търговската му кантора се утвърждава като една от най-големите в Средиземноморието. От 1840 г. богатството му нараства стремително, общественото му положение укрепва и той се свързва с вицекралете на Египет, като упражнява върху тях значително влияние. – Бел. прев.

⁴ Жан Мореас – истинското му име е Йоанис А. Пападиамандопулос (1856 г., Атина – 1910 г., Сен-Манде, департамент Сена). Френски поет модернист. От 1875 г. се заселва в Париж, за да следва в Сорбоната. – Бел. прев.

⁵ Така литературният герой Кавафис презрително нарича Мардарас, секретаря на Жан Мореас. – Бел. прев.

⁶ „В тъмнина и в сянката на смъртта...“ (Псалми 107:10). Пълният цитат е: „Имаше и такива, които седяха в тъмнина и в сянката на смъртта, вързани в скръб и желяза“. – Бел. прев.

илюстрация на Дамян Дамянов към стихотворението „Стъпки“ на Константинос Кавафис



Сотиурис Пастакас (1954, Лариса) е гръцки поет, преводач, есеист и издател. Завършил медицина в Рим, в продължение на 30 години Пастакас работи като психиатър в Атина. Създател на електронното списание за поезия ПΟΙΕΙΝ и на първия Пантесалийски поетичен фестивал през 2013 г. Участва в редица международни фестивали (Сан Франциско, Сараево, Рим, Неапол, Истанбул, Измир, Кайро и др.). Негови стихотворения са включени в редица национални и международни антологии. Поезията му е превеждана на английски, френски, немски, арабски, румънски, унгарски и други езици.

Прелетни растения

Саксиите с цветя, които отглеждаме с търпение
И жертвоготовност, цъфтят и обрастват
На чужди балкони. Вдигна ли поглед
Към къщите на другите, високи и далечни,
Разпознавам твоите растения: бугенвилеята
И лимона, жасмина с мушкатото,
Фикуса, хортензиите, олеандрите.
Познавам ги, всичките.
Запечатал съм навиците и капризите им.
И ако раят е това, което сме обикнали,
Освободено от заплахата на загубата,
Те ще ни последват, бди уверена:
Нито едно жълто листо няма да ни наранява,
Когато заживеем отново в една прекрасна
Мансарда заедно с всичките ни приятели.

Една огризка от ябълка.
Някой седеше тук
и си гризеше ябълка.
После изчезна. Същия ден,
в който Историята записа
трима починали в центъра на Атина.
Някакъв друг, на различно място
заряза фасата си
преди и той да изчезне.
Историята записва само:
огризки, трупове, пепел.

Умрях два пъти – първия път
Като мъж, втория като жена.
Неделни изправени стъпки
по улиците край Лиосион.
Едно тяло, което поддържаш
с хапчета преди да бъде
съсипано окончателно, тяло
душа от drugs, секс и
ребетико,
през което вее вятър отвсякъде
и се влачи и лети
като разноцветен балон;
захарна пръчка на едно
юношество неизразходвано
още – дайте на мен,
дайте ми още хапчета,
за да крача с тъпната.
Да стана и аз дете
заедно с децата ви.

Сложих масата за един човек.
За мен. Пуснах тивито.
Седнах. За да бъде спасен капитализмът
се искат жертви от всички нас.
Телефонът извънна. Питаше
дали може да дойдеи.
Можеш. Изключих тивито.
Станах. Капитализмът кърви
и загива. Казах.
Смених покривката.
Сложих масата за двама.

Нощна готовност

Всяка вечер ме изпровождат сънища от един
изгубен порядък. Недовършеният роман
на брачния живот, купича безконечни разговори
на една и съща тема, сластта с мъчителните ѝ
последствия: готов съм и в пълно съзнание
да оправя най-послед неприключените сметки,
да си отмъстя дори електронният часовник
да показва само 3:45 – мисля си, че настоящето
е измамата на едно добре стъкмено минало.
При все това, щом се надигна да разрека

14

Литературен вестник 29.11.-5.12.2017

със саблен удар ужасната машинация,
нахлузвам пантофите си наобратно и последните ми
капки падат винаги извън тоалетната чиния.

40 50’ 47” N – 14 15’ 18” E
Шест жерава във формата на числото три
високо над градината на Санта Киара.
Над стария град в Неапол.
Виждат как един мъж със сива брада
прегръща жена със сиви очи.
Как прекъсват огнената си
прегръдка на полуотворения балкон.
После и двамата отправят поглед нагоре.
Взират се в тях. Шест жерава
във формата на тройка летят
над стария град
в Неапол, над балкона
на втория етаж на Via San Giovanni
Maggiore Pignatelli 15, Google Earth
40 50’ 47” N – 14 15’ 18” E

Преди да загубя тялото си
изгубих ума си – Хайде пак:
Преди да изгубя ума си
загубих тялото си – Отначало:
Изгубих си ума.
Загубих тялото си.
Хайде пак всичко отначало:
Изгубих тялото си.
Изгубих ума си
в ръце, които една нощ
ми поднесоха
трепереща плът.

Виждам те как се къпеш
в събота вечер. Пяна
тялото ти. Алое
гърдите. Мед
се стича с водата
между краката ти.
Аз съм тънката корда
със синьо мънисто, окачена
на плочките в банята.
Ти не ме виждаш.
И да понечиш отново да я скъсаш
няма да те чуя. Години вече
откакто ме няма в живота ти.

Не, не идвам от Елевзина. От Южна Италия.
Санди се върна от егейската регата в Нисирос.
Намерих Янис в 37 и той ме почерпи мохито.
Михос чукна последната фаза
на прословутия си траур. Акантос се зае
да рисува първото стъпало на стълбата.
Х2, верен на прякора си,
държи мацките само две седмици.
На Фотис му дотегна да си гледа муцуната и иска
да се подложи на пластична операция. Гумас
не си е подавал носа от Халандри. Никос
ни съобщи, че Тайните Служби
са престанали да наблюдават компютъра му.
Винаги става така.

Ирини я преследваха Ериниите чак след Аргос.
Димитрис шефовеите му след Зара.
Хектор го изгониха от къщи. Ласкарис
продължи да иска заеми през юни, юли
и август. Костас успя да удвои
печалбите си. Спирос всеки ден пише
стихотворение в Марсилия, Глифада, Олимпия.
Янис и Тасия празнуваха петдесет години
от брака си в Ровиес. Мицос постъпи доброволно
в клиниката на Синурис за един месец. Елена намисли
да откаже виното и впоследствие промени решението си.
Винаги така става.

Гели се върна от пустошта в Халкидики с доктора
и за две години още не е венчана. Йоана избяга за малко
от децата и мъжа си и замина сама
за Пилос. Катерина си купи двустаен
на последния етаж в Неа Смирни и е щастлива.
Мараки се прибра от поредния безразборен секс
в някакви студени тоалетни призори. Лина не посмя
да донесе за спомен по едно листенце кока от Колумбия
на всеки от нас. Жените ни спаха
с приятелите ни, а ние с жените на приятелите ни.
Онези от нас, чиито деца бяха все още малки,
седнахме и хубавичко ги надробихме. Винаги става така.
Преди Революцията.

Превод от гръцки: ЕКАТЕРИНА ГРИГОРОВА

Сутрешна археология

Все пак по-поносими дни.
От един момент нататък
няма връщане.
Тази точка бе целта
и всички отлагания бяха
не от нерешителност, а от натежало сърце.

Нито брачна пролет,
нито омайната песен на сияйна хетера
нито розови венчелистчета пропити от съзри
и пръсти опалени от вятъра.
Нито „благословен е идващият”
или „съкрушен е следващият”.

Дъжд във
и вътре.
Болезнено разтоварване на природата
и загуба на цвят,
която ме връща назад към първоначалната суровост.
Зад цъфналите бугенвиллии
любовниците вкусват от насладата
обявени за издирване в мрака.
Думите, укрепени от нетърпеливостта
на закъсняващата нощ,
изскачат от тялото
с буйността, определена
от нежната прозрачност
на предвидения декор.
Зад бугенвилиите,
зад ликуването на заситената плът -
отмъщението на плодородието върху земята.

Отсъствието на любовта винаги има едно и също
лице.
Бих искал да заплача за теб,
за вярата ти в образа на твоето сърце,
но суетата на една оголена гръд
не стига за да запази топла кръвта.

Няма справедлив край.
Няма нищо,
нито Райска градина с лъжовно име, която да оплачеш.
Нека възнеем телата, които пулсират,
съзерцавайки наситеното безметежие на гълбините,
нека възславим ослепителния блясък, който гасне,
нека възславим,
защото думите не са по-измислени
от онова, което изобретяват.

Триумфално

Тънък хартиен пеплос
предпазва от фотогеничния следобед,
вече забравен от всички,
а още и от лицата,
изобразени на безценната – за нас – снимка.

Едното, това с наивната усмивка,
отдавна мъртво,
отстъпи, както полът му повелява,
пред собственото си очарование;
другото продължава да съществува,
потопено в белотата
на непреднамереното си мълчание,
всъщност двуизмерен образ,
натрапващ се във ониричния модел на паметта.

Ако можеше да си припомниш момента,
в който двете влюбени лица
– тъй като какво друго би могла да означава
тази визуална прегръдка –
са пожертвали чувственото си безсмъртие
пред ненаситността на обектива,
в секундата, когато
сгъването на ръката
или свеждането на погледа,
са диктували вечността на една поза,
историята на тяхното общо минало,
може би ти щеше да намериш думите,
въплъщаващи това невинно уверение:

как един живот полиран, балсамиран,
е способен да увековечи тази страст
във въздишката на настоящето
в блясъка, който ме държи затворен
завинаги в твоите очи,
любов моя.

Превод от гръцки: ЗДРАВКА МИХАЙЛОВА

Рождението

Една от тези вечери го чух да плаче в съседната стая. Почуках на вратата и влязох. Показа ми върху нощното шкафче един малък дървен кръст. „Видя ли, ми каза – роди се състраданието.” Тогава наведох глава и заплаках и аз, защото щяха да минават векове след векове и нищо по-красиво от това нямаше да имаме да кажем.

Превод от гръцки: ЯНА БУКОВА

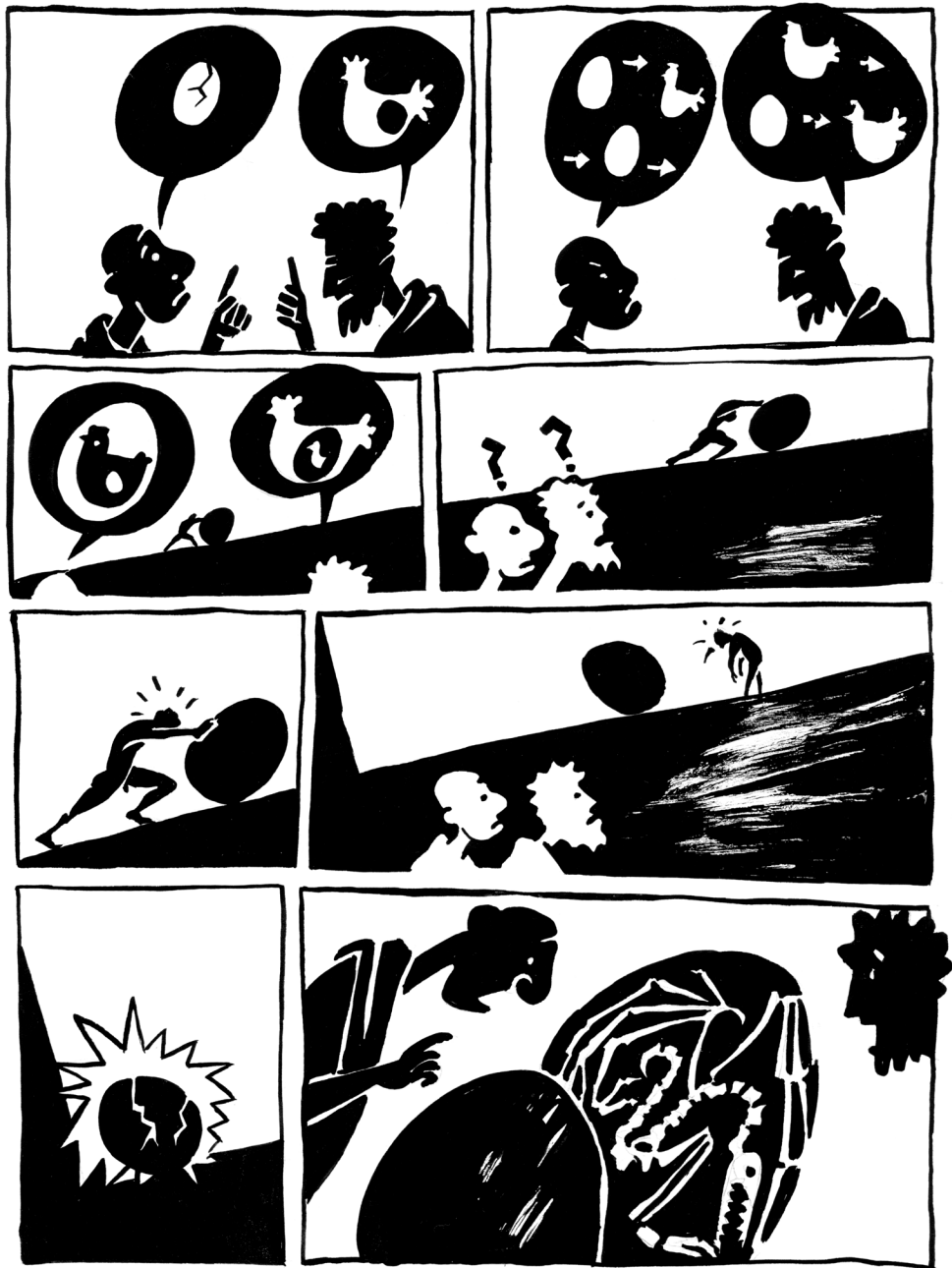
Мазето

Ако някой ден Бог започне да брои всичко, което е създал, звезди, птици, семена, гъждове, майки, хълмове, все някога може и да свърши. Аз сега тук, напълно сам, в това влажно мазе, навън вали, и броя грешките, които съм допускал, битките, които съм водил, жаждите, отстъпленията, броя злодеянията си, понякога възхитителни, добрините си често надменни, броя, броя, без никога да стигам до края – а, и вие, вие унижения, гири на душата ми, дълбок, укрепващ хляб – моя вековна болка, цялата свежест на бъдещето пее в ставите ми докато гърлото ми се свиwa от глада на хиляди бедни прагеди, и о, поражения, мои другари, които само за миг сте ме избавяли от вечния страх от поражение.

И аз съм Бог на моята вселена, на това влажно мазе, навън вали, една вселена неизследвана, неизчерпаема, непредсказуема, един Бог съвсем не безсмъртен, затова и треперещ от любов към всеки затрогващ и неповторим свой миг.

Превод от гръцки: АЙЛИН ТОПЛЕВА
Редактор: ДРАГОМИРА ВЪЛЧЕВА

Авторска рубрика и рисунка на Дамян Дамянов



ТЕОРИЯТА В СЛУЖБА НА КРИТИКАТА

„Тартюф”, или за превеса на визуалната сигнификация

от стр. 7

Наред с Тартюф¹³, всички¹⁴ останали персонажи са **срежноставени** в лявата половина, също незнаещи какво да правят, напълно безсилни пред последиците от собственото си разрушително поведение до този момент, оплакващи се, почти агонизиращи. Тяхното общо психологическо състояние на безпомощност е визуално подчертано особено при Дамис, с клинични лицеви жестове, стигащи по-късно и до внезапна салонна компулсия¹⁵... Така ласерите най-сетне придобиват открито видими очертания, безразсъдството е осъзнато, а приближаващата развръзка – подготвена. И само секунда, след като Оргон изпива всичките си успокоителни наведнъж, поведението на неговите близки рязко се променя – физиономията им стават лобезно усмихнати, дори умилителни и приласкаващи. Тъкмо в този момент по силата на онзи фразеологичен шаблон, активиран в началото на пиесата, най-сетне се появява, буквализиращо „пада от небето” пратеник на някакъв окончателен, надзвезден крах, донасящ спасителното избавление. Ала, както скоро ще се окаже, **нищо от това всъщност не се случва на** Дамис, Мариана, Клеант, Елмира, Тартюф... Пратеникът не е виждан и съответно тирадата му не е чувана от всички, а единствено от Оргон. Неговата психологическа потребност от последна защита конструира спасителния изход като вътресъзнателен феномен – от този момент насетне ние вече не знаем какво точно изпитват и вършат другите герои, ние сме в главата на Оргон и виждаме само това, което той си представя. Хапчетата, внезапната промяна на лицата, думите на издателя – тук визуалната сигнификация подчинява, поглъща вербалната, лишавайки я от реално пространство за осъществяване, загържайки я в пределите на едно измъчено съзнание. Защото само Оргон вижда благополучния край на комедията, само той го чувства¹⁶ – думите на пратеника, както и въобще самият той,

са напълно недостъпни за останалите персонажи – това е социална халюцинация... Така смисълът на последния ход на сюжета се определя непосредствено от визуалния му контекст. Ясно изречените, оповестени (при Молиер) думи на кралския офицер тук са трансформирани в негласни мисли на Оргон. Онзи **публичен език**, който финално закрепя общовалидните социални истини в оригинала, сега, напротив, става **вътрешна реч** на един от персонажите, само потвърждаваща безизходицата. Езиковият смисъл е визуално преобърнат – когато Оргон свежда реалността до психологическа **згелка**, и цялата **тирада** на офицера губи материалния си характер, обеззвучава се, става виртуална... И тук е предвидено да се върнем към първото зрително възприятие в спектакъла – подобно на корабкрушенците на Жерико, които настоятелно се взираят в морето, търсейки бряг, и чието желание за спасение ги принуждава вече да виждат този бряг с вътрешния си взор, тъкмо подобно на тях, също в пълна безизходица, на Оргон се приближда космическо спасение...

В какво не успява последната нова постановка на ДКТ Враца, при цялото това професионално можеже на нивото на режисьорската, актьорската и сценографската работа, което носи удоволствие и заслужава уважение? Ако в техния „Тартюф” има проблем, то е доколкото провежда на места една социално наивистична интерпретация, не много различна от тази, която демаскира. Оттук твърде пряката заявеност на някои внушения, отказа от продължаваща обработка на фолклорно пословични истини. Водещата идея в интерпретацията на В. Асенов – да се отгadem на поредната си афектация може да означава да разрушим обществото – преимуществено свежда проблема до етически избор на нивото на индивидуалните воли, на тяхната „крайно радикална” разпуснатост и късно вразумяване. Ала в чието и да било общество, дори в българското, което не е преминало преди векове и не преминава сега през класически чиста абсолютистка фаза на политическо развитие, разрушителните фактори са навярно по-сложно мотивирани и по-резистентни към евентуална превантивна въздържаност. Според нашето впечатление, ако Оргон греша по принципно същия начин, по който В. Асенов търси изход от грешката, спектакълът навлиза в рисково поле. Рисковано при толкова силно акцентиране върху социалния наивизъм на персонажите е той да не се окаже в определен момент и режисьорски подход...

Апропо, това усещане за частично преминаване на инерциални представи в интерпретацията на режисьора може да се дължи на една рецептивна непълнота, която не зависи от него¹⁷.

В „каноничното изкуство”¹⁸ на Молиер е винаги предвидено допълнително измерение за проявленията на социално-историческата принуда, не всичко в персонажа е неразумна свобода. Например, лековерието на Оргон е квазиетически мотивирано – той е наивен до ожесточение тъкмо защото през втората половина на XVII в. публичното проявяване на жестокост става нещо нецивилизовано и смешно, а в религията той намира обиколен път към и алиби за същата тази анахронична агресивност, за която свидетелстват в оригинала честите изблици на гняв и потребността от деспотично доминироване над другите. С небето като оправдание, Оргон вече може да проявява своето тиранично безразличие към земните неща... Затова той малко или повече **трябва** да бъде спял за машинациите на Тартюф – иначе би изгубил това, което тайно желае. Ала, което е по-важно, той не само се отдава, **по своя воля** и с удоволствие, на една стара неумерена страст – самото социално развитие на Франция по онова време произвежда неговия тип с главните му характеристики още преди Молиер да го превърне в комически персонаж. Оргон не може да не бъде фатално наивен за социалната заплаха, която идва от Тартюф – друг, на свой ред, добре оформен типаж, който преди да се качи на сцената, вече се е появил в обществото на Луи XIV. Зрителите не просто знаят това, те го добавят в прочита си на сценичното действие, дооформяйки в окончателна цялост Молиеровото послание. Лицемерието на Тартюф, както наивността на Оргон, има своя културнополитическа мотивираност, добре известна на публиката. А какъв е културнополитическият субстрат на съвременните социално-психологически типове – на телесно неистовите младежи и наивно упорстващите възрастни – на какво по-дълбоко движение са повърхнинна реакция те, все още не е достатъчно ясно на никого, и вътре в, и извън театъра.

В „Тартюф” на ДКТ Враца визуалният контекст често определя семантиката на думите, отколкото вербалният – семантиката на визуите. Новата интерпретация на класическата пиеса се осъществява, преди всичко друго, чрез планомерна подмяна на обичайно предполагаемия **зрителен** облик на Молиеровите **думи**. По естетически интересен начин един инерциален, иконически навик се разпада, за да стане още веднъж полезна изходно арбитрарната връзка между наглед и значения. Или поне такива впечатления оставя последната постановка от шестия ден на фестивала...

¹³ С оглед физическия си облик (костюма, стойката, обозначителната лента) в този момент от развитието на действието, Тартюф отчетливо наподобява СС-овец. Така по замисъла на режисьора, неумереното отдаване на страстите в дома на Оргон завършва с принудително установяване на един тотализиращ разум...

¹⁴ Финалното събиране дори на Елмира и Клеант заедно с Тартюф има за цел да определи смисъла и мащаба на сблъсъка – всички са срещу Оргон, а по този начин и срещу себе си.

¹⁵ Някой би определил тези жестове и като излишно подчертаване, бидейки поредно изразно средство за внушаване на едно и също нещо (предишните изглеждат достатъчно ефикасни). Подобна грижа публиката да не пропусне, на всяка цена да разбере внушението е естетически прекомерна, дори ако е прагматически необходима. Въсъщност, тези (а и други) детайли в различните представления на пиесата варират, отслабени или подчертани – малки подаръци за всеки, решил да я изгледа повече от веднъж...

¹⁶ Или, по-точно, единствено в неговата чисто химерична представа той и останалите виждат и чуват издателя.

¹⁷ Въобще, трябва да признаем, сред толкова похватни ходове в постановката, инерциалните трудно се забелязват, губят се в постигнатото.

¹⁸ Лотман, Юрий, Каноничното изкуство като информационен парадокс, Поетика. Типология на културата, София, Народна култура, 1990.

Константинос Кавафис

Душите на старците

Във вехти и съсипани тела
душите старчески на пост стоят.
Горките, колко мъки ги топят
и колко им тежи животът жалък, дето влачат,
но как треперят да не си отиде, как го тачат -
души сащисани и нелогични,
стоят на пост трагикомични
под кожата съсухрени и вехти.
(1901)

Троянци

По устремите ни личи съдбата ни,
по устремите ни личи троянецът.
Успеем ли, посъберем ли силици,
и вече се надигаме, събудени са
дързостта ни и надеждата.

Но винаги насреща ни изниква пречка.
Ахил излиза пред рова и виква мощно,
пронизва ни до кост гласът му.

По устремите ни личи троянецът.
Повярвали, че с дързост и решителност,
ще спрем пропадането на съдбата си,
веднага в ред за битка се нареждаме.

Но щом мигът на битката настъпи,
и дързост, и решителност изчезват,
духът ни се обърква, вцепенен е,
и хукваме да бягаме покрай стените,
дано намерим в бягството спасение.

Ще паднем – туй е сигурно. А горе,
от стените, вече писват оплаквачките,
припомнят миналите дни и чувствата,
Хекуба и Приам оплакват горко края ни.
(1905)

Стефан Гечев: Как преведох Кавафис

Според мен всеки голям поет изисква специфичен подход при превеждането му. При Кавафис нещата се усложняват поради факта, че пише на катаревуса (чистия език), на който ние нямаме аналог. Така се губи до известна степен онзи дъх на старинност, който е в такова съзвучие с историческите събития и образи. Ние имаме обаче доста гуми, които са създадени от необходимостта да се нарекат идеи, институции, предмети, за които народният език няма създадени такива. Те придават някак по-старинен, по-тържествен тон на превода, без обаче да го правят нечетлив. И после, за Кавафис най-важното е – да се предаде авторовата мисъл. Кавафис пише в ямб с различен брой на срчките в отделните редове, рядко употребява рими, навярно да избегне римуването да изкриви точността на смисъла. Никакви търсения на вътрешни благозвучия, разнообразие на ритмите, музикалност на стиха не се забелязват. И това е естествено: както казах, за поета най-важното, най-същественото е да изрази по най-точния, най-ясния и най-дълбокия начин своята философско-емоционална мисъл. Понякога промяната дори само на една дума може да доведе до обновяване на мисълта. А това несъмнено прави превода труден и отговорен. Не би ли било тогава по-добре, щом като поетичната форма играе такава малка роля в поезията на Кавафис, той да се превежда в проза? Въпросът не е реторичен: Кавафис беше преведен на френски от Маргьорит Юрсенар някъде към края на шейсетте години, ако не се лъжа. По този повод имаме с нея малък спор. Тя твърдеше, че тъй като у Кавафис няма рими, нито разнообразие на ритмите, а само философски размисли на фона на историята на неговия народ, то по-добре би било да се преведе така, както тя го е превела. (Тя не знаеше новогръцки, само старогръцки, превеждала с помощта на грък-литератор). Отговорих

Стъпките

Върху креват, обкичен с абанос,
с коралови орли, дълбоко спи
Нерон – спокоен, тих, щастлив,
върховен в здравата си плът,
прекрасен цар на младостта.

Но в алабастровата зала
с ларариума дъвен на Ахенобарб,
*как разтревожени са Ларите*¹.
Треперят малките домашни богове,
телцата си невзрачни искат да прикрият,
защото са дочули вой зловещ,
вой смъртен стълбата изкачва,
тресат се стъпалата под железни стъпки.
Горките, малодушни Лари,
се свират в дъното на древния ларариум,
и всеки другия препъва и притиска,
и всеки малък бог връз друг е паднал.
Защото са разбрали този вой какъв е,
*усетили са – Фуриите*² *идат.*
(1909)

Йонийско

Макар че им разбихме статуите
и от светилищата ги прогонихме,
това изобищо боговете не уби.
Все още теб, земя йонийска, тачат боговете,
душите им те помнят още.
И щом над теб се зазори ранилото на август,
през атмосферата ти трепва пак искрица от живота им
и образ на ефеб – ефирен,
ефимерен, минава бързо
и над хълмовете ти се губи.
(1911)

Една нощ

Бе тая стая бедна и вулгарна,
скрита горе над съмнителна таверна.
От прозореца се виждаше сокакът,
неизметен, тесен. А отдолу
идеше шумът от някакви работници,
плюящи карти, правещи си кефа.

И там, на простия, народния креват,
аз имах त्याлото на любовта и устните,
от страст порозовели, от пиянство,
порозовели от пиянство, от което
и сега, когато пиша след години,
в самотния си дом отново се опивам.
(1915)

Стефан Гечев: Как преведох Кавафис

й, че ако целта на Кавафис е била да изрази философските си виждания, той сам не е имало нужда да пише в стихове. А той е писал, защото е знаел добре, че самият поетичен синтаксис в една поема, ритмът, в който са поднесени словата, самият ритъм представлява връзка между поета и сърцето на читателя, което го прави много по-възприемчив за текста, който чете. А се и запаметява по-лесно. Спорът ни – както обикновено споровете между хора, убедени в правотата си, ни остави на същите позиции. Няколко години по-късно един френски писател ми съобщи, че излязло второ издание на Кавафис, в стихове. Дали е вярно, не знам: сам аз не съм видял това издание. Разбира се, не ми е известно дело, което да е напълно свършено. С малки изключения. Моят превод на Кавафис също. Мога само да кажа, че благодарение на този превод Кавафис стана част от нашата национална култура. Малцина творци – главно руснаци – са имали тази участ. А сега ще си позволя да разкаже по-подробно за това как дойде и остана Кавафис у нас. Нека започна с начина, по който се запознах с Кавафис. Запозна ни Костас Варналис. Ето как. С Костас Варналис се запознах в 1938 година и той идваше понякога вкъщи. Роден е в Бургас, не знам по какви причини се бе нарекъл Варналис. Той беше забравил нашия език (или почти), имаше приятелско отношение към нас. При посещенията му разговаряхме най-много за литература, за поезия. Друг мой приятел, Клеон Парасхос, се беше запознал с най-видните гръцки поети на миналия век – Соломос, Калвос, Паламас. А когато му казах, че съм, е запознал с Варналис, той ме посъветва да си купя две негови книги: „Обсадените роби“ и „Светлината, която изгаря“. (...) В един разговор с барба Костас ми казах, че съм се сдобил с книгите на някои гръцки поети, между другото и с неговите, и

Тяхното начало

Изпълни им се незаконният копнеж,
да, случи се. И после стават от матрака,
припряно се обличат, без да си говорят,
напускат къщата отделно, скришом.
И както неспокойни крачат, ни изглежда,
че подозират – нещо върху тях издава
в какво легло са скочили преди минути.

Но пък спечели от това животът на твореца.
Че утре, вдругиден, след време силни стихове
ще се напишат, на които тук им бе началото.
(1921)

Огледалото до входната врата

В дома богат, до входната врата,
едно голямо, доста старо огледало беше окачено,
закупено преди поне осемдесет години.

Едно момче с лице красиво, помощник на шивача,
(в неделите – спортист, непрофесионален)
застана там с пакет. И после го предаде
на някой от дома, а онзи влезе
да оправя сметката. Помощникът
остана сам, зачака.
И както чака, приближава огледалото и се оглежда,
присяга вратовръзката. След пет минути
му донесоха и сметката. Момчето си я взе и духна.

А огледалото тъй старо, което какво ли не бе виждало
през многолетното си съществуване,
предмети хиляди, лица –
зарадва се сега то старото,
изпита гордост, че е отразило върху себе си
самото съвършенство – пък макар и за секунди.
(1930)

Превод от гръцки: ГЕОРГИ ГОЧЕВ

^[1] Ахенобарб е прародителят на Нероновия род. Римляните почитали основателите на рода като домашни божества-закрилници, т.нар. Лари, и държели техните статуйки в специална ниша, наречена ларариум.
^[2] Фуриите са богове на отмъщението и пролятата кръв.