

ВЕСТИНИК

Литературен

ВЕСТИНИК

- Орсън Уелс
- Хавиер Мариас
- Ойген Руге
- Антонио Мачаго
- Миряна Янакиева за *Дария Каранеткова*
- Весела Генова за *Анна Колчакова*
- Елка Димитрова за *Миряна Янакиева*

На проведената наскоро национална матура в Италия зрелостниците трябваше да направят анализ на текст от съвременния писател Клаудио Магрис. И както обикновено (и не само у нас), изборът на автор предизвика недоволства, защото се оказа, че повечето от учениците не са чували името на писателя, още по-малко пък са го чели или знаят нещо за него, което би им добавило контекст и би подпомогнало писането им. Затова и е обяснимо, че повечето от тях изразиха недоволство, че не са учили Магрис в училище и попитаха не е ли редно на матура да се дават изучавани автори.

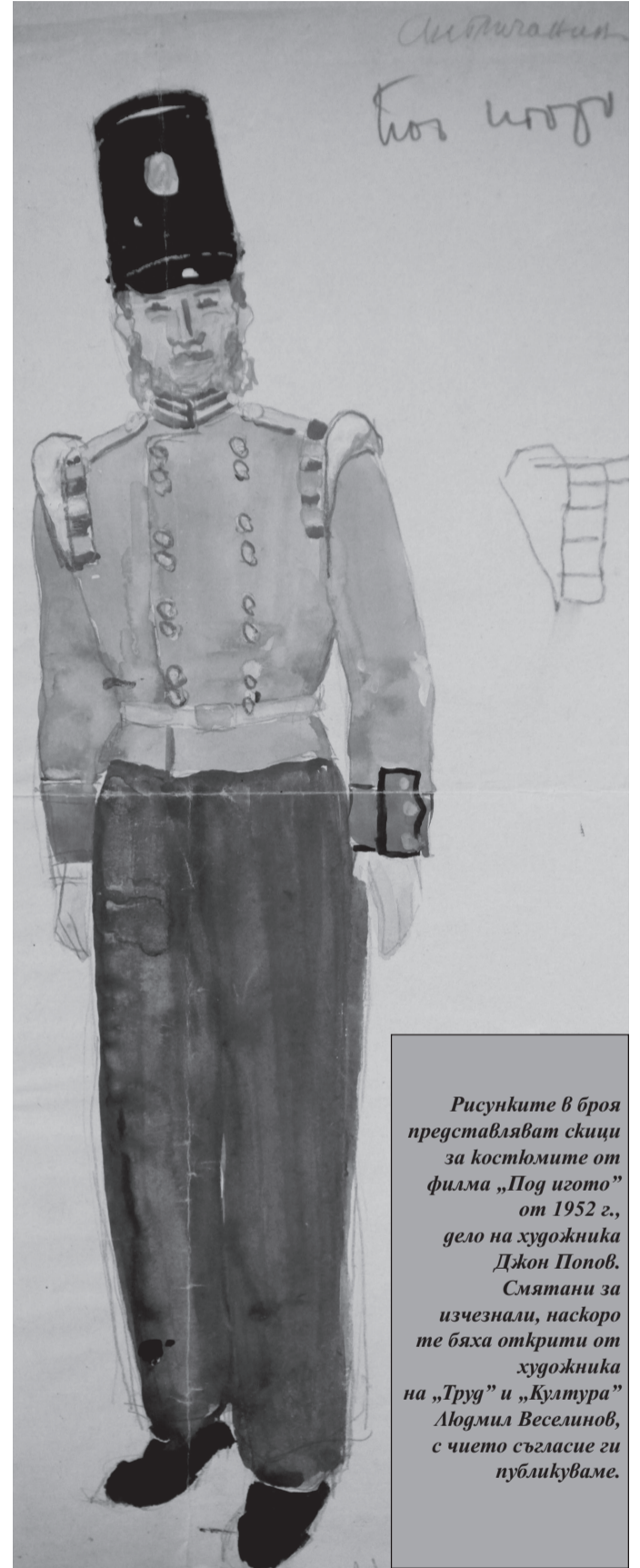
Ако използваме конкретния случай като повод, въпросът, който следва да си зададем, е възможно ли е в училище да се наблегне на актуалното, без да се пренебрегва класиката и без това да води до удължаване на средното образование до 13-и или 14-и клас. И как и по какви принципи следва да се отстоява селекцията, кой е призван да го прави, намирайки баланса между минало и съвременност?

Добре известно е, че тъкмо училищните програми са тези, които поддържат канона и затова всеки опит за промяна отеква болезнено в обществото. Така се случи и в България в последния месец, когато бяха оповестени предложенията за промени в програмите по български език и литература. За съжаление страхът на новия министър на образованието и желанието работилите по проекта учители, университетски преподаватели и експерти в министерството да бъдат превърнати в изкупителни жертви само разпали скандала и даде повод за какви ли не твърдения и обвинения. Вместо да бъдат подложени на нормално обсъждане, програмите като нещо срамно бяха свалени от сайта на министерството и за всички заинтересовани остана само възможността да гадаят в какво точно се изразяват промените и не се ли вадят от контекста обявените като скандални примери.

Откъслечната информация идваше от наученото, тиражираното и раздуханото от медиите. Те, разбира се, по-малко обърнаха внимание на световната класика и мимоходом отбелязаха, че „Хамлет“ и „Тартюф“

излизат в пенсия; но за сметка на това широко заиграха с националистическите страсти, наблягайки върху осакатяването на Ботев например. Странно е, че журналистите не потърсиха аргументите на изготвилите програмата. А щеше да е полезно да се разбере какъв списък с произведения за отпадане са предложили учителите (имало е такъв) и как биха мотивирали замяната на „Хамлет“ със „Сън в лятна нощ“. Като това, разбира се, са частни случаи, в които са възможни най-различни гледни точки и доводи, сред които не е маловажен и фактът, че изучаването на „Хамлет“ в училище по преки наблюдения не го прави познат и овладян текст за голям брой от първокурсниците в университетите, включително във филологическите специалности.

В същото време е ясно, че каквито и списъци с отпадачи и добавяни автори да се изготвят, те се нуждаят от сериозен консенсус и ако от тях изпадат най-вече текстове с по-сложна проблематика, е нужна солидна аргументация. Затова и е важно дебатът да се продължи и задълбочи, като се съсредоточи и върху въпросите за това как трябва да се преподава литературата и какви умения у подрастващите очакваме да формира тя. В последните десетина години едно от най-честите оплаквания и на ученици, и на родители, и на учители беше претрупаността на учебните програми. Настоящият проект предвижда намаляване на количеството задължителен учебен материал за сметка на упражнението и постигането на качество. Тоест, новите програми си поставят за цел да подпомогнат задълбочаването, осмислянето и анализирането на наученото, да стимулират развиването на умения за самостоятелно критическо мислене. Или казано по друг начин, те заменят идеята за всеоткривателността с тази за експертността. Разбира се, нека още веднъж го подчертаем, това не може да става за сметка на отстраняването на всички по-сложни текстове, но трябва да е съобразено с нагласите, възможностите и потребностите на учениците. И с очакването, по което като че ли има съгласие, че литературата е инструмент за овладяване на способности за общуване и за справяне в света на информацията.

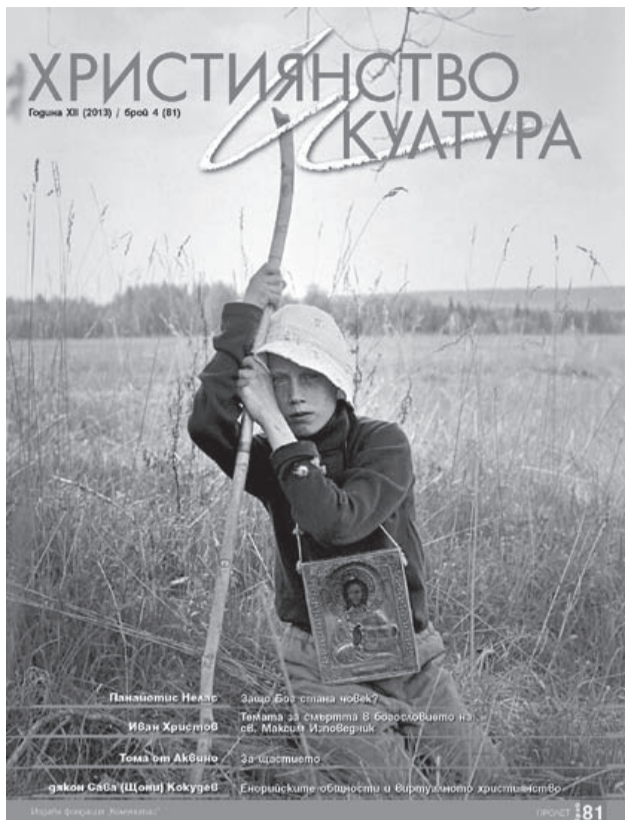


Рисунките в броя представляват скици за костюмите от филма „Под игото“ от 1952 г., дело на художника Джон Попов. Смятани за изчезнали, наскоро те бяха открити от художника на „Труд“ и „Култура“ Людмил Веселинов, с чието съгласие ги публикуваме.

Да обобщим. В новите програми са залегнали няколко принципа:

- намаляване на броя произведения, с които ще се изучават всички класици (няма защо да се тревожи депутатът от БСП Николай Петев, никой не посяга единствено на Ботев и Вапцаров и никакво национално предателство не се осъществява);
- намаляване броя на задължително изучаваните творби, което означава, че в нарасналите часове за упражнението учителите могат да продължат да работят с всички останали Ботевски творби, с „Хамлет“ и с каквото друго пожелаят;
- формулиране на определени етически, естетични и други концептуални ядра, през които да бъде видяна литературата; тъкмо те определят и онагледяващите ги произведения.

По тези принципи си струва да се води професионален дебат. А не да се размахва пръст и да се заплашват с дисциплинарно уволнение експертите, решили след близо 13 години и след твърде много международни изследвания, установили неграмотността на българските ученици, да започнат нужната реформа.



Проблемът *християнство и истина* е в центъра на новия 81 брой/ПРОЛЕТ на сп. „Християнство и култура“. На него са посветени анализите на Панайотис Нелас *Защо Бог стана човек*, на Иван Христов за *проблема за смъртта у Максим Исповедник* и на Марко Форливези за *свободата на волята у барокови католически автори като Доминго Банес и Луис де Молина*. В тази тема се вписват и текстовете на Владимир Градев за оттеглянето на папа Бенедикт XVI, на отец Петко Вълв за *Разнатиа Бог* и на Гургана Динева за *културните „явявания“ на граничността в християнския светоглед*. В броя можете да прочетете класическия богословски текст на Тома от Аквино за *щастие*, както и съвременните

богословски прочити на Свилен Тутеков за *дилемата клерикализъм-лаицизъм* и на дякон Сава Кокудев за *енорийските общности и виртуалното християнство*. Рубриката „Християнство и история“ представя статията на Ива Манова за възгледите на Кръстьо Пейкич (1666-1730), един българин от Чипровци, и есетото на Митко Новков *Русия-Сфинкс или „Руската душа през тримата богатири“*. Броят е илюстриран с фотографии на Алексей Мякишев.



ПОРТАЛ „КУЛТУРА“

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

Вижте: Красен Станчев – икономическата цена на сегашното управление; Дебат за изборните правила – какви, колко и кога.

Прочетете: Малкият сезон в театър „Сфумато“; Франсис Фукуяма за революциите на „средните класи“.

ЛИТЕРАТУРЕН КОНКУРС ПО СЛУЧАЙ 150 ГОДИНИ ОТ РОЖДЕНИЕТО НА АЛЕКО КОНСТАНТИНОВ

Мултимедийното списание „Public Republic“, с подкрепата на Немско-българското дружество в Хамбург и Дружеството за българо-немски икономически и културни връзки, Германия, организира **от 24 май до 15 септември 2013 г. конкурс за пътепис** на тема „Где е земният рай?“.

Текстовете ще бъдат оценявани от жури в състав: проф. д-р Милена Кирова, проф. д-р Кирил Топалов, проф. д-р Николаи Чернокожев, Здравка Евтимова, гл. ас. д-р Дария Каранеткова, Оля Стоянова и Драгомир Симеонов.

Първа награда — електронен четец
Втора награда — две нощувки със закуска и вечеря в петзвездния хотел „Премьер“ в Банско

Трета награда — електронни книги на Милена Кирова, Кристина Димитрова, Здравка Евтимова, Елин Рахнев и Керана Ангелова от издателство **Public Republic Publishing**.

Отличените на първите три места автори ще получат грамоти и ще бъдат издадени в електронна книга – юбилейно издание на Public Republic.

За допълнителна информация и въпроси: konkurs@public-republic.com

ПРЕМИЕРИ

За „Дневник на прогонената душа“

За мене е изключителна чест да ми бъде поверено представянето на новия превод на български език на творба от известния сръбски писател Йовица Ачин. Това е книгата „Дневник на прогонената душа“, издадена е от издателство „Сонм“ (в оригинал „Дневник изгнана душа“). И макар че Йовица Ачин е писател, който вече е познат на българските читатели с книгите: „Сънища в Белград“ (издателство „Сонм“, 2003, в превод на Русанка Ляпова), „Прочетено в очите ти: Разкази на светец“ (сборник с разкази, издателство „Ерго“ 2012, превод на Русанка Ляпова), все пак бих започнала представянето на това издание с няколко думи за автора.

Йовица Ачин е разказвач, есеист, преводач и литературен критик. Литературно активен от края на 60-те години на миналия век, в началото на 70-те като автор и редактор на белградския студентски вестник „Студент“ той е осъждан няколко пъти за свои публикации. Автор е на редица книги с есета и литературни изследвания: „Предизвикателството на херменевтиката“ (1975), „Политиката на паяка“ (1978), „Чакъл и мъх“ (1986), „Поетика на умопомрачението“ (1987), „Поетика на подправянето“ (1991), „Гадаене по пепел“ (1993) и „Апокалипсис Саг“ (1995). Като разказвач Йовица Ачин се представя със сборниците разкази „Дългите сенки на късите сенки“ (1991), „Да се унищожи след смъртта ми“ (1993), „Пеперуден сънбвник“ (1993), „Извънземни явления“ (1999), „Летящи обекти“ (2002), „Който иска да обича, трябва да умре“ (2002), „Малък еротичен речник на сръбския език“ (2003) „Прочетено в очите ти“ (2006), „Устието на океана“ (2010). От библиографията на книжните издания, върху които Йовица Ачин е работил, не може да бъдат изключени неговите преводи, около тридесет книги, предимно от немски и френски писатели и философи. Творбите на Йовица Ачин също са преведени на редица европейски езици. Той е носител на множество награди за словесно творчество: наградата „Сретен Марич“ за есеистика, наградата „Златни сунцокрет“ за книга на годината за сборника с разкази „Прочетено в очите ти“, както и на наградите „Тодор Манойлович“, „Душан Василев“, „Станислав Винавер“ и др. Именно за



книгата „Дневник на прогонената душа“, с която българските читатели ще могат да се запознаят, Йовица Ачин е удостоен с най-авторитетната сръбска награда за литературно творчество – наградата „Иво Андрич“

(Андричева награда, 2004). Още с появата си през 2004 г. (тогава е публикувана със заглавието „Дневник за вагината“), книгата веднага става повод за разпалени дискусии в сръбските литературни среди, но донася на автора си и заслужено признание с присъждането на авторитетната Андричева награда. По необикновен начин този „Дневник“ разказва една обикновена човешка история. Сюжетът е разказан под формата на дневник, написан е в първо лице единствено число. Нещо повече, главната героиня Ева Батизич пише този дневник за своята сестра близначка. По въздух, смел и езиково атрактивен начин в него се говори за любовта и страстта, за физиката и еротиката. Историята, която Йовица Ачин разказва, е обикновена, това е личната, малко горчива история на една жена. Но в такъв един малък и незабележим сюжет той успява да намери нещо универсално и така да издигне целия разказ на по-високо равнище. Дори нещо повече – в мотива за грехопадението, изгонването от рая и покаянието авторът очертава проблем с библейски или религиозно-нравствени измерения. Избирайки за книгата си формата на дневник, написан за едно съвсем обикновено човешко съществуване, Йовица Ачин всъщност и посвещава романа си на малкия човек, смачкан от ужаса на всекидневието. И все пак като филолог, който се занимава с теория и практика на превода, не мога да не се спра, и то не с една-две задължителни и нищо незначещи думи, и върху работата на другия творец в книгата. За да бъде един автор адекватно възприет в чужда езикова среда, от особена важност е ролята на посредника. Русанка Ляпова е преводач, който също не се нуждае от специално представяне. През последните

няколко години с енергия и издръжливост (защото превеждането далече не е леко и безпроблемно занимание) тя работи за запознаването на българския читател с интересните и стойностни постижения на модерната сръбска литература. В неин превод на български език са публикувани книги на Милорад Павич („Вратите на съня“ и „Пейзаж, рисуван с чай“), на Давид Албахари („Кравата е самотно животно“), Михайло Пантич („Ако това е любов“), Владимир Арсениевич („В трюма“) и много други по-кратки текстове, които можем да открием в печатните и електронните издания.

Преводът на всеки от посочените текстове представлява сериозно изпитание – съвременната литература не е само художествено слово, тя е и философия, начин на мислене, а в по-тесен езиков смисъл обхваща както книжовните форми, така и диалекта, жаргона, стила на съвременното интернет общуване и така нататък. Затова и трудът на съвременния преводач трябва да бъде схващан в цялата негова сложност и многообхватност. Вече съм придобила професионалната деформация да анализирам непрекъснато превода, докато чета, да се опитвам да си представям какъв е оригиналът, а и не само да си представям, но и направо да търся паралелно в двата текста. Не за пръв път чета по подобен аналитичен начин превод на Русанка Ляпова и наистина нейните преводи „издържат“ на този анализизъм. Определено всяко едно от нейните преводачески решения убеждава, доказва сериозното ѝ задълбочаване в работата и пълното посвещаване на нейните изисквания. Макар че г-жа Ляпова е преводач със сериозен опит, този опит никога не е достатъчен, за да се осъществи едно безпроблемно пренасяне от една езикова система в друга. Всеки път преводачът трябва да се посвети наново на мисията си, за да бъде гарантиран успехът на тази мисия. Струва ми се, че и в случая с книгата „Дневник на прогонената душа“ от Йовица Ачин това се е случило. Прегледът е един чудесен текст на автор, с когото вече сме приятели, представен ни от преводач, на когото спокойно можем да се доверим.

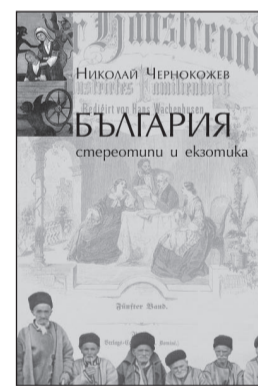
ИВАНА ДАВИТКОВ

Текстът е четен на премиерата на книгата в края на май в Софийския университет.

НАГРАДИ

На свое заседание, проведено на 25 юни 2013 г., Факултетният съвет на Факултета по славянски филологии, след като се запозна със селектираните от Комисията по номинациите книги, с тайно гласуване присъди награди за литературоведски книги.

Най-добра литературоведска книга: Николай Чернокожев. България: стереотипи и екзотика. София, Университетско издателство „Св. Климен Охридски“, 2012.



Дебютна литературоведска книга: Дария Каранеткова. Ботуша в българската литературна мода. София, Siela, 2012 и Дарин Тенев. Фикция и образ. Модели. Пловдив, Жанет 45, 2012.



Наградата за дебютна литературоведска книга стана възможна благодарение на Фондация „Захарий Стоянов“ и бе връчена от г-н Менко Менков.

Еко за съвременето

Най-новият том с текстове от Умберто Еко на български събира неговите лекции, които са четени в последните години в Университета в Болоня, на други академични форуми или са публикувани в издания като "Либерасион" и "Еспресо". Става дума за изключително актуални лекции и статии, които за пореден път доказват, че интелектуалци от ранга на Еко се изказват по всички важни за съвременето ни теми, при това правейки го гостъпно и агресивно го към по-широка аудитория.

Есетом, да го заглавието на сборника, "Да сътворим врага" насочва към проблематика, която Еко периодично застъпва в есеистиката си - проблема за другия, начините за понасяне на този друг, както и идеята, че още от древни времена развитието на света се крепи върху посочването на врага и изобретяването на неговия образ. Защото Еко е убеден, че фиксирането на врага е важно не само за дефинирането на идентичността, но и за лезитимизирането на препияствията, които пък формират ценностната система. В този смисъл откриващият сборника текст с присъщата на Еко склонност към енциклопедични знания снабдява с примери от Античността, еврейската култура и цялата западноевропейска традиция, като събира имена, епохи, литературни и философски произведения, налагайки една мрежа от примери и цитати, която да убеди читателя в константността на омразата към другия и в необходимостта да се научим поне да я тушираме, ако не можем да я преодолеем. Еко знае, образът

на неприятеля "не може да бъде премахнат от процесите на цивилизацията" (с. 33), но все пак за тези проблеми трябва да се говори, те трябва да се припомнят, тъй като впрегнем ли етиката, тя може да ни помогне да се научим да разбираме врага, да се поставяме на негово място и така да се стигне до разчупване на клишетата и заживяване с разбирането и понасянето на различията. С този текст Еко се вписва в една дълга съвременна традиция, най-изтъкнатите представители на която са Левинас, Дерида, Цветан Тодоров и Юлия Кръстева.

Казахме, че "Да сътворим врага" дава заглавието на сборника, и действително и в другите си текстове в него Еко периодично се завръща към темата за толерантността и различията, но истината е, че тематиката на сборника е много по-широка от очертаните вече проблеми. Второто есе се занимава с теоретизиране върху понятията *абсолютно* и *относително*, като се спира на най-разнообразни техни употреби, при това не само от страна на философите, но и на литераторите. Много прецизно са анализирани идеите за абсолюта на един Маларме например. Ценен принос в този текст е и аргументацията, която Еко предлага по отношение на проверимостта на истината и посочването, че тя също е плод на толерантността. Той се спира и на релативизма като "историческа болест на съвременните култури" и подробно представя идеите на папа Ратцингер като един от най-активно оспорващите идеята за етичния релативизъм. Верен на себе си

и на интереса си към интерпретацията и свръхинтерпретацията, Еко изследва дебата за връзката между фактите и интерпретациите и за уклона на философите след Ницше, които вярват, че не съществуват факти, а само интерпретации.

В този сборник Еко отдава почит на много традиции, в "Пламъкът е красив" той прави една апология на огъня в стил Гастон Башлар; в "Ембрионите извън рая", без директно да взема страна по въпроса за абортите и позицията на църквата, припомня вижданията на Тома от Аквино и неговото убеждение, че "ембрионите не участват във възраждането на плътта, ако преди това не са били обитавани от разумната душа (с. 121), които могат да бъдат видени и като защита на правото на аборт. Разбира се, Еко се презастрахова и казва, че било детинско "да търсим у Тома опрощение за онези, които правят аборт" (с. 121), но е факт, че църквата е забравила неговите идеи, когато е рязка в осъждането и забраняването на абортите. Така Умберто Еко, погледнато малко по-общо, отстоява една теза, която също е водеща за всички негови текстове, включително за романите му, а именно, че е важно да се познават източниците и че не трябва да се чете избирателно.

Съвременето той дефинира чрез вкуса към привидностите, към слабата, която също е плод на този вкус към видимото, чрез обсебята от телевизионното събитие, от зрелищното, от медийните шумотевици, изместването на реалността и свеждането ѝ до думите. Затова и според него един от важните

етични въпроси на съвременето е как да се върнем към тишината. Ако философи като Адорно и Стайнър се чудеха как може да се говори след Аушвиц, проблемът на настоящето е, че то - вярва Еко - не умее да замлъкне, да потъне в осмислянето, в себе си. В сборника не е подмината и темата за *Уиклийкс*, скандалът, който също добре характеризира методите, по които се живее и управлява в настоящето. И то най-вече чрез загубата на поверителното, която според Еко ще засега всички правителства по света. Властта контролира, но и всеки хакер, респективно гражданин, вече може да научи всичко за управляващите, а посредник в усвояването на новите знания както винаги е пресата. Затова и един от важните въпроси днес е как да реагираме на "неконтролируемия триумф на Пълната прозрачност". Казано общо, с изброените есета семиотикът Умберто Еко чете знаците на съвременето, помагайки ни да се ориентираме.

АМЕЛИЯ ЛИЧЕВА

Умберто Еко, "Да сътворим врага и други писания по случайни поводи", прев. Габриела Големанска, ИК "Барг", С., 2013

ПРИПИСКИ

Преводът като нещо повече от превод

Книгата на Дария Карапеткова „Ботуша в българската литературна мода. Преводът на италианска литература у нас от Освобождението до 1989 г.“ приобщава своя читател към една определена нагласа в литературното мислене, която бих определила като представителна за сравнителното литературознание в най-съвременния смисъл на понятието. Изследването на преводни рецепции поначало попада в обсега на компаративистичния дял на литературознанието, но специфичното за споменатата модерна нагласа е, че тя се опира на изучаването на дадени преводни практики, за да конструира с възможно най-голяма пълнота и задълбоченост образи на прежежданата литература и на литературата приемник, видени през призмата на преводния обмен. По този път върви и Дария Карапеткова и това превръща книгата ѝ в еднакво значим научен факт както за изследователите на италианската литература, така и за тези на българската. Едно от най-силните впечатления, създавани от тази книга, е за увереността на авторката във владеенето на избрания обект. Тя не само познава изключително добре творчеството на италианските автори, чиято преводна рецепция в България изследва, не само познава също така добре и всички представителни български преводни варианти на разглежданите италиански литературни творби, но и анализира тези преводни варианти с литературоведска вещина. Съчинението на Дария Карапеткова пълноценно се вписва в съвременното разбиране за превода като мост не само между езици, но и между култури. Авторката мисли теорията и практиката на превода с оглед на неразривната им връзка с теорията на интерпретацията в по-общ смисъл. Тя е завидно последователна в стремежа си да показва как през един превод може надеждно да бъде реконструиран както образът на преводача като културна фигура, така и съвременният на дадения превод културно-исторически контекст, свойствен за културата приемник на преводното произведение. Иначе казано, в нейната книга преводът е видян точно като това, което е, т.е. като винаги нещо повече от превод.

Пред нас е една литературоведска книга със задълбочено осмислена цялостна концепция, чието разгръщане е организирано в три основни насоки: към знакови авторски имена в италианската литература, към знакови имена на преводачи и към знакови черти на определени периоди от историята на преводаческите практики в България. Тази структура осигурява възможно най-пълно обхващане на изследвания обект във всичките му важни аспекти. Всяка отделна част на книгата е организирана около отчетлив тематичен център, който я свързва с една от изброените по-горе три основни насоки. Разгрънатият в съответната част анализ е увенчан със силно обоснован и запомнящ се извод. Такъв например е направеният въз основа на детайлното проследяване на историята на Дантевите преводи извод за „техническото съзряване на преводаческите практики, усъвършенстването на езиковите компетентности и амбициозния междукulturен диалог“. Изследването на преводите от италиански на Кирил Христов и на неговото участие в преводаческите полемки е дало повод на авторката за интересни, убедителни и остроумно формулирани наблюдения върху неосъзнатите зависимости между характера на преводача и характера на творбата или на автора, които той превежда. И още един любопитен пример – този с превода на романа на Уго Фосколо „Последните дни на Якопо Ортис“, претърпял за много кратък период второ и дори трето издание. От този случай Дария Карапеткова извежда един съществен от литературно-историческа гледна точка въпрос: доколко е анахронично или не подобно издателско лансиране на произведение на Италианския романтизъм във време съвсем близко до появата на „Под игото“. От историята на българските преводи на Уго Фосколо авторката прави и друг находчив извод, свързан с това, което тя нарича „пасивно и активно взаимодействие с индивидуалността на преводача“. Обект на специално внимание в книгата е влиянието на промяната се идеологическа обстановка, обусловена от политическите отношения между двете страни, върху преводната рецепция

на италиански автори и произведения в България. И ето че Петрарка се оказва един от малцината автори, „незасегнати от идеологизирани интерпретации“. Познавачески, тънки и находчиви са наблюденията на Дария Карапеткова върху „гъвкавата“, според собствените ѝ думи, преводаческа реакция в сектора с преводна литература от италиански език в идеологическата атмосфера на социалистическа България. Като реконструира културни, литературни и политически обстоятелства около рецепцията на италианските автори и текстове за вековния период от Освобождението на България до 1989, авторката съумява да представи и анализира различни страни от социалното битие на литературата изобщо, проявяващи се и в полето на преводната литература. В книгата ѝ са внимателно открити и оригинално тълкувани въпроси като: исторически изменящите се представи за ролята на личността на преводача; отношението между идеология и преводна литература; ролята на извънлитературни фактори за това даден автор да бъде прежеждан (примерът с Габриеле д'Ануцио, чиято извънлитературна, по-точно, политическа дейност се оказва главният център и пръв двигател на вниманието към него), превод и литературен скандал (примерът с Марио Мариани и неговия сборник разкази „Юношки“, чийто превод, излязъл през 1921 г. в България, е излет от продажба). Значението, което книгата на Дария Карапеткова отрежда на тези и други подобни въпроси, ѝ придава висока литературоведска стойност. Един от многото занимателни и значателни сюжети, проследени в книгата, е този за конфликта между Енрико Дамяни и Милко Ралчев по повод първия превод на поезията на Ботев на италиански език. Интригата е сама по себе си твърде любопитна и показателна за сгорещеността, която често придружава литературните страсти, но за Дария Карапеткова тя е и повод да подчертае, че преводаческата дейност е в състояние да събужда дебати, които да „легитимизират авторитета на сериозни публични личности“. Отделен и специален принос в книгата е главата, посветена на преводите от

италиански на Фани Попова-Мутафова. Въз основа на архивите на писателката неизвестни или слабо известни факти, като например нейните опити за превод на откъси от „Божествена комедия“, получават подобаващо осветление. Анализирани от авторката свидетелства за преводаческата работа на Ф. Попова-Мутафова дават възможност за съществени допълнения към историята на преводознанието у нас. Чрез своя анализ на стихотворните преводи на поета Микеланджело на български език Дария Карапеткова отваря още една важна и трудна тема – за стиховедските и семантични предизвикателства пред преводачите на лирически текстове. А в главата, посветена на българския превод на романа „Името на розата“ на Умберто Еко, тя засяга един особено любопитен възможен аспект от отношението между оригинал и превод на литературно произведение – тогава, когато преводът може да изиграе ролята на коректив спрямо неточности и фактологически грешки, допуснати в оригинала. Проследявайки историята на българските преводи на италианска литература за един над 100-годишен период от време, книгата на Дария Карапеткова улавя и описва множество различни сюжети, като в същото време изгражда един цялостен модел на българо-италианските литературни и културни отношения. И още нещо: книгата представя силни доказателства за отстояването от авторката ѝ виждане за преводача като културна фигура, формулирано ясно и неоспоримо в заключението, което гласи: „... статусът на преводача и неговата работа продължава да предизвиква терминологичната теоретизация, тъй като практиката непрестанно доказва превъзходството му спрямо всяка дефиниция. Без да е автор, той присъства до всеки текст като демург в сянка, а това присъствие е решаващо за езиковите и културните трансформации, заради които преводите винаги ще бъдат жизнено необходими за всяка литература и култура.“

МИРЯНА ЯНАКИЕВА

Литературен вестник 10-16.07.2013

3



Бойка Илиева, „Италия в културата на българското възраждане“, УИ „Неофит Рилски“, Благоевград, 2012, 243 с.

Изследването представя българо-италианските културноисторически контакти през Възраждането, спирайки се на българите, свързани с Италия, на връзките с католицизма, на българските представи за Италия (възрожденските учебници, възрожденската периодика), на темата „Италия“ в творчеството на Петко Р. Славейков, Любен Каравелов и Христо Ботев, както и на рецепцията на италианската литература през периода.



Анна Ангелова, „На приятеля на България. Книги с дарствени надписи в библиотеката на Енрико Дамиани“, УИ „Св. Кл. Охридски“, С., 2013, 240 с., 14 лв.

Изданието е шрих към портрета на големия славист и основоположник на италианската българистика проф. Енрико Дамиани. С прецизност и вещина Анна Ангелова проследява дарствените надписи в библиотеката на автора и снабдява с опис на книгите в нея. В същото време тя представя както типологията, езиковите характеристики и хронологичния обхват на дарствените надписи, така и явлението книги с дарствени надписи като заслужаващ сериозно внимание изследователски проблем.



Лешек Колаковски, „Моите правилни възгледи за всичко“, прев. от полски Правда Спасова, изд. „Сонм“, С., 2013, 426 с., 16 лв.

Книгата съдържа статии и есета, писани главно през осемдесетте и деветдесетте години на ХХ в. и посветени на теми като утопията, апокалипсиса, християнството, истината, справедливостта, историята, политиката, комунизма. Един от най-важните текстове в нея е „Разпадането на комунизма като философско събитие“.

4

Литературен вестник 10-16.07.2013

Властелинът на отстъпленията: испанският писател Хавиер Мариас

Никълъс Роу

Хавиер Мариас разказва как като студент по английска филология през 70-те години в Мадрид купувал с „благозовение и страхопочитание“ томчетата със „свиби гръбчета от поредицата „Съвременна класика“ на британското издателство „Пенгуин“. „В нея влизаха автори като Конрад и Джеймс, Фокнър и Джоис, Томас Ман и Форд Мадокс Форд, Улф и Камю. По онова време бе немислимо дори Набоков да попадне сред тях.“ Обаче миналата година самият Мариас се присъедини към неколцината автори, станали още приживе част от този списък. „Изводът, който си правя, е, че в сравнение с тогава днешните критерии са много занижени“, отбелязва скромно и добавя: „И все пак за мен това е голяма чест, въпреки че не ме напуска мисълта, че по всяка вероятност съм заблудил някого“.

Няма никаква заблуда – бихме се затруднили да изброим голям брой съвременни автори, които категорично да заслужават подобна привилегия. Дори и от безмилостната гледна точка на търговския успех, спокойно можем да заявим, че издателите му от „Пенгуин“ са направили добра инвестиция, особено ако успее да спечели Нобеловата награда, за която доста често е спрян. А случаят е още по-вънзвучаващ в чисто литературен аспект. Малцина са писателите, останали толкова предани на класическия (англоезичен) канон. Като преводач той е претворил на испански език прозата на Харди, Йейтс, Конрад, Набоков, Фокнър, Ъпдайк, Селнджър и много други. Като автор, в чийто романи се усещат следи от присъствието на гореспомнатите, несъмнено се родее още и с Шекспир и Стърн, но също и със Сервантес и Пруст.

„Никога не съм имал готови проекти на бъдещите си романи и ми се струва, че през цялото време съм импровизирал“, заяви той неотдавна. „Но не мога да отрека наличието на повтарящи се мотиви: предателството, потайността, невъзможността да опознаем някои неща или хора, или дори самите себе си. Още и убеждаването, бракът, любовта. Всички те обаче са обект на литературата изобщо, а не само на моите книги. Историята на литературата е като онази неизменна водна капка, която дълбае един и същ камък, но като променя само езика, маниера и формата, за да ги направи съответни на нашето време. По същество обаче това са същите неща, същите истории, същата капка върху същия този камък, още от времето на Омир, че дори и отпреди това.“

Склонността му към импровизации му донася милионни продажби и преводи на повече от 40 езика. Съвсем наскоро излезе английският превод на дванадесетия му роман, „Влюбванията“, а „Всички души“¹, „Сърце тъй бяло“² и монументалната трилогия „Лицето ти утре“³ се радват на висока критическа оценка в цял свят. Хавиер Мариас е удостоен не само с литературни отличия. Една от титлите му е и Крал на Регонда, напълно реално съществуващо, макар и необитаемо парче скала наред с Карибско море, чието управление се предава по линия не на кралска, а на писателска „династия“.

„Не се отнасям към задълженията си с подobaща сериозност, усмихва се той, но пък съм наследник на традиция от благородници интелектуалци.“ Той е учредил литературна награда, а лауреатите, сред които имена като Алис Мънро, А. С. Баят, Уилям Бойд и Умберто Еко, биват удостоени с благороднически титли⁴.

¹ Мариас, Х. „Всички души“ (превод Стефка Кожухарова), Прозорец, 2001. – Б. пр.

² Мариас, Х. „Сърце тъй бяло“ (превод Людмила Илиева-Сивкова), Обсидиан, 2001. – Б. пр.

³ Мариас, Х. „Лицето ти утре“ (превод Людмила Илиева-Сивкова). (Трилогия: I. Треска и копие, Алтера, 2011. II. Танц и сън, Алтера, 2011. III. Отрочка и сянка, и сбогуване, Алтера, 2012.). – Б. пр.

⁴ Любопитни са формулировките на присъжданите благороднически титли. Така например Умберто Еко е Херцог на Острова от предишния ген, Дж. М. Кутси е Херцог на Позора, Орхан Памук е Херцог на Цветовите, Уилям Бойд е Херцог на Браваил и т.н. – Б. пр.

„Първият награден беше Дж. М. Кутси, затова много се зарадвах, че той прие отличието и неговия закачлив характер. Може би вече е време да помисля за наследник. Аз се качих на престола след абдикацията на моя предшественик, така че ще трябва на свой ред да потърся друг писател, тъй като властта се предава не по кръвна, а по писателска линия.“ Мариас така и не стъпвал на Регонда. Той живее в претъпкан с книги апартамент, чиито прозорци гледат към един от най-старите площади в испанската столица. За работа използва електрическа пишеща машина, няма интернет и просява същата старомодност и по отношение на колосалното количество цизари, които изпушва всеки ден. От много години си има партньорка, но тя живее в Барселона. „С мен често пъти става така. Приятелките ми са или омъжени жени, сключили брак в годините, когато в Испания разводите не бяха разрешени, или такива, които живеят в друго населено място, или се явява някаква друга пречка.“ Повествованието в последния му роман се води от името на жена, което изобщо не е типично за него. Творбата освен всичко друго е и трезво изследване на любовта; „хлътването“ от оригиналното заглавие (*Los enamoramientos*) спокойно може да се тълкува като „пропагане“. Всяка сутрин главната героиня Мария закусва в едно и също кафене, където наблюдава монотонния ритуал на двама съпрузи. Известно време след като престават да идват в кафенето, Мария разбира, че съпругът е станал жертва на зверско убийство и тя бива въввлечена в живота на овдовялата жена и в понаянето на емоционалните последици от смъртта на съпруга.

„Любовта и влюбването се ползват с много добра репутация“, обяснява авторът. „Понякога това е така, но понякога се случва точно обратното. Виждал съм много широко скроени, отзивчиви и благородни души да вършат много лоши неща, когато се влюбят. Освен това не бива да забравяме и усещането за съдбовност. Хората помнят обстоятелствата около първата си среща и как са се питали какво ли щеше да стане, ако не бяха отишли в онзи ресторант или на онази вечеря. Но в действителност ние сме твърде ограничени в своя избор на партньор от фактори като местонахождение, класова принадлежност, историческо минало, а също и това кой би бил склонен да отвърне на нашето желание за близост. Помислете колко често се случва да не сме първият избор на човека отсреща? Нито дори вторият или третият?“ В Испания от книгата са продадени над 160 000 екземпляра, а авторът бе отличен с национална награда за проза, която обаче отказа да приеме под предлог, че наградният фонд от 20 000 евро се осигурява от държавния бюджет. Той често пъти е критикуван за това, че като романист не се занимава активно с бурния политически живот на страната си, макар Гражданската война и управлението на Франко да хвърлят своите мрачни сенки върху страниците на книгите му – но за сметка на това не запазва мъчяване по злободневни теми като постоянен водещ на вестникарска рубрика през последните 18 години.

„Като автор със своя колонка в периодично издание аз пиша от името на човека с гражданска позиция и може би понякога си позволявам да изразявам мнения по най-различни въпроси“ (статии му на тема футбол бяха събрани в отделна книга), „но като автор на романи подхождам към писането по съвсем различен начин. Не харесвам т.нар. журналистически романи, които напоследък станаха много модерни. Безспорно, ако книгата или филмът изберат тема от вестниците – например семейните убийства в Испания, които са позор за цялата нация – всички ще адмирират творбата, но аз не искам подобна лесна слава. Ще се осмели ли някой да каже, че това е лошо? Някои твърдят, че романът е средство за предаване на знания. Може би са прави. Но лично аз смятам, че е по-скоро начин да се говори за неща, които не сме и подозирали, че познаваме. Затова хората продаждат за четат романи. Защото казват истината дори и когато е неудобна. Така е при Пруст, а той е един

от най-жестоките автори в историята на литературата. Говори ужасни неща, но ги казва по такъв начин, че имаш чувството, че и на теб са ти минавали през ума.“ Мариас е роден в Мадрид през 1951 г., четвъртото дете в семейство с петима синове. Трима от братята му – първородният умира преди той да се роди – се занимават с изкуство. Баща им, Хулиан Мариас, е водещ философ, който заради републиканските си убеждения след Гражданската война прекарва известно време в затвора, случка, която (Хавиер) Мариас описва в „Лицето ти утре“. Майката, Долорес Франко, работи като преводач и съставител на антология на испанската литература, още преди да се задоми. Като дете Мариас на няколко пъти посещаваша Америка, където баща му изнася лекции, понеже му е забранено да преподава у дома. След завръщането си в Мадрид Хавиер Мариас започва да пише – подражавайки изцяло на любимите си четива: готолкова, че създава свой мускетар и написва собствени разкази в духа на „Просто Уилям“, след като изчита всички книги от поредицата. „Ричмал Кромптън“⁵ беше много известна в Испания още от времето на моите родители.“ Семейният дом е пълен с книги, предмети на изкуството и разговори на възвишени теми. Но човекът, който въвежда Мариас в света на професионалните писатели, е неговият чичо, режисьор на филми на ужасите. По време на 6-седмичния си престой в парижкия апартамент на своя роднина 17-годишният Мариас не просто успява да изгледа 85 филма, а и да напише по-голямата част от дебютния си роман, „Владенията на вълка“, публикуван през 1971 г., когато е едва 20-годишен.

„С този роман едновременно отпадох почит, но и пародирах американските филми от 40-те и 50-те години на миналия век. Беше младежка творба, различна от обичайните автобиографични писания на повечето млади автори. А също и не бож знае колко сериозна, което е съвсем в реда на нещата за начеващ автор. Така че нямам никакво основание да се срамувам от нея.“ Той споделя, че доминиращата литературна тенденция по онова време в Испания е бил социалният реализъм. „Франко още беше жив. Идеята бе писателите, доколкото им позволява цензурата, да се опитат да пробудят съвестта на хората за ужасното положение, в което се намират. Аз харесвах тяхното намерение, но смятах, че няма нищо общо със задачите на литературата. Хората от моето поколение бяха наясно с факта, че един роман не може да сложи край на диктатурата, затова като писатели правехме това, което искахме.“

През следващите десет години успява да публикува само два романа, тъй като на преген план излиза преводаческата му кариера, като особено върхово постижение е преводът му от 1979 г. на „Тристрам Шанди“, който печели (нефинансираната от държавата) национална награда за превод. За Мариас преводачът е едновременно „привилегирован читател и привилегирован писател. Ако си в състояние да пренапишеш на друг език нещо, което е излязло изпод перото на Конрад или Стърн, научаващ страшно много. Аз така и не се включих в мощната индустрия на курсовете по творческо писане, но ако бях създал своя собствена школа, щях да приемам в нея само добри преводачи и щях да ги карам да преработват текста отново и отново.“ Докато превежда, той открива за себе си, че някои автори подпомагат преводача с особена заразителност на своя стил. „Прозата си има определена стъпка и ритъм и ако преводачът успее да ги улови, може да се носи по гребена на вълната на самата фраза. Със сигурност имах такава усещане с Конрад и гонякъде със сър Томас Браун. Но това не е непременно задължително за добрия писател. Не открих подобно нещо в прозата на Йейтс или на Исак Динесен, или на Томас Харди. Искане ми се да смятам, че моята проза се отличава с музикалност, която може да заразява, в добрия смисъл, и да помага на преводача. А аз винаги искам

⁵ Ричмал Кромптън Ламбърн (1890-1969) – английска писателка, автор на четиридесет сборника с разкази за 11-годишния Уилям, неговите приятели и тяхната банда „Разбойниците“. – Б. пр.

Фараон ли е Марсел Пруст?

максимално да помогна, защото си спомням колко много ме беше яд на Конрад, че не мога да го попитам какво е искал да каже.” Мариас изработва своя отличителен стил – дългите изречения с почти музикално звучене, с отстъпления, които кръжат около някакво наблюдение, размишление или предположение – в продължение на дълги години. Той смята, че за първи път успява да го постигне едва в романа за един оперен певец, „Сантименталният мъж”, излязъл през 1986 г. „До този момент бях автор на четири романа. Не мисля, че ако започвах сега, нетърпеливостта на издателския бизнес в днешно време щеше да ми позволи да издам четири книги. Толкова много ценни писатели се изгубват през годините именно заради тази прословута нетърпеливост. Светът на книгоиздаването драстично се промени.”

Следващият роман, „Всички души” (1989), който почива върху преживяванията на автора като преподавател в Оксфорд през 80-те години на миналия век, е успешен, но едва „Сърце тъй бяло”, издаден през 1992 г., успява да се превърне в бестселър. Фантастичните продажби в Испания са последвани и от световен успех, особено след препоръката на „папата на немските литературни критики” Марсел Райх-Раници в едно телевизионно предаване. „Той има слава на труден критик, който веднъж беше разкъсал книга на Понтер Грас. Но превъзнесе незаслужено достойнствата на моята книга и каза, че тя заслужавала да се изкачи до номер едно по продажби. И германците, които в определени исторически етапи са се откроявали със своето послушание, и този път излязоха покорно от домовете си и отидоха да си я купят.”

В Германия са продадени 1,3 милиона екземпляра от романа, който по-късно печели и наградата „ИМПАК”. Мариас пише своите романи, използвайки следната техника – „която, признавам, може да се окаже чисто самоубийство” – тръгва от схематично нахвърлени бележки (които за 1200-те страници на трилогията „Лицето ти утре” изпъват едва четири листа хартия, формат А5; при това не всички от тях биват използвани в окончателния вариант), след което не прави нова чернова на книгата, „макар да се връщам понякога и да променям вторниците на четвъртъци и други такива”. Това е като ходене по въже, но онова, което го задържа да не падне, е удивителната памет, докато модела разказа си около сложни отстъпления и повторения. „Не мога да спра да се удивлявам на прозорливостта на Стърн, който казва, че: „Колкото повече се отклонявам, толкова по-напред се придвижвам”. Може да ви звучи като анекдот, но е самата истина. Обичам да използвам система от отгласи и резонанси, и персонажи, които се появяват отново не само в рамките на една и съща книга, но преминават и от един роман в друг.” Той описва положението в Испания в момента като „страховито” и бичува правителството, защото използва икономическата криза, за да наложи реформи на пазара на труда, да затегне законите за абортите, да намали разходите за образование и култура и да приватизира здравеопазването. „Аз стоям зад вашите възгледи. Но като романист задачата ми е съвсем друга. Романът е далеч по-сурово и диво нещо, в смисъл, че можеш да кажеш каквото си поискаш. И въпреки това достигаш до някаква истина. Прилича на театър, където знаеш името на драмата, но когато завесата се вдигне, влиза в сила общоприетата условност, че хората в публиката не приемат действията или изказваните на сцената мнения за авторите. Същото е и с книгите. Отгръщаш корицата, попадаш на биографичната справка, после прочиташ посвещението и едва тогава стигаш до първата страница, за да се вдигне завесата. От този момент нататък името върху корицата изгубва своето значение.”

Преводе от английски
РАДОСТИН ЖЕЛЕВ

Биографичната книга на Михаел Маар „Пруст, фараонът“ (изд. Faber, 2013) се впуска по следите на малките детайли и нюанси от живота на френския автор. Без да претендира за изчерпателност и пълнота на хронологичните данни, книгата засяга така важния проблем за взаимоотношението между *частния* и *обществен* живот на твореца. Писателите, чрез своето творчество, съставляват да изградят един стилизиран и каноничен образ за себе си, който оставят на поколенията. Не трябва да се забравя фактът, че зад миналото на всеки велик творец се спотайва едно чисто човешко и емоционално ежедневие. Такъв е случаят и с Пруст. Може би ще ви се стори изненадващо, че авторът на „По следите”, малко преди своята смърт, се е възползвал от татула; или че младият Марсел съвсем спокойно иска пари от своя дядо, за да посети публичен дом и т.н. Изследването на Маар не е онзи образец на изчерпателност, каквато е например книгата на Жан-Ив Таде. Затова не бихте научили нищо за Пруст, ако преди това не сте свикнали да се ориентирате с персонажите от неговия живот: Селест Албаре, граф дьо Монтеско

и Робер Пруст. По-скоро бихте се объркали или ще си съставите погрешно мнение за личността на Марсел Пруст. Книгите на Маар не претендират за ролята на биографичен компендиум. Те поставят акцент предимно върху странични моменти, които биват поднесени на читателя в една нова перспектива. Освен с Пруст Маар се занимава още с Владимир Набоков (едно от изследванията на автора носи провокативното заглавие „Защо Набоков би харесал Хари Потър”) и Томас Ман. Публикува проза и се интересува от творчеството на Братя Грим. Книгата притежава и своите изводи, един от които е, че „единствено изкуството е в състояние да трансцендира винаги“ (с. 76). Доколко Пруст е фараон и по какъв начин Маар се заиграва с различни литературни контексти също е интересно да се проследи. За всички почитатели на Пруст засега остава надеждата, че съвсем скоро ще имаме на български език и спомените на Селест Албаре, може би най-интересният биографичен източник за последното десетилетие от живота на френския писател.

НИКОЛАЙ УЗУНОВ

Гръцката и скандинавската митологична традиция като първи братовчеди според Томас Мاستакурис

Разговор с Никос Бинос

Томас Мастакурис е юрист, писател и преводач. Роден е в Атина през 1962 г., завършил е политически науки и право. Автор е на много книги и разкази в областта на научната фантастика, героичното фентъзи и метафизиката: „Живи епоси: В земите на Минос” (1992), „Душата на митовите” (1993), „Невидимата корона на мъдростта” (1998), „Криптозоологията вчера и днес” (2003), „Кристали” (2004), „Сивата страна” (2013). През последните десет години отговаря за поредицата „Антология научна фантастика” на издателство „Отога”, съставена вече от над 70 произведения. Превел е повече от 120 книги, както и политически статии, филми и есета.

Истории, изплували от митичните мъгли на далечния Север, от безбрежни сиби морета и обширни меланхолични страни. Истории, които преплитат обикновеното ежедневие с далечни светове, със съня и кошмара... Истории за героизъм и предателство, нежност и жестокост, кръв и страст, за хора, подобни на богове и за богове, приличащи на хора. Томас Мастакурис говори пред списание „Вакхикон” и Никос Бинос за последната си книга, „Сивата страна и други истории от далечния Север”.

Какво ви подтикна да напишете тази книга? Дълбокото ми желание да представя на гръцката публика един светозлед, който ми допада и който уважавам и една малко известна традиция, но в същото време толкова близка до нашата, представени по съвременен начин. Защо винаги залагате на фантастиката? Фантастиката не е просто литература на бягството, както мнозина смятат. Всъщност тя използва древните архетипи, символи и митове като нов подход към ежедневните, а и към вечните проблеми на човечеството. С текстовете ми се опитвам да представя на читателя собствените ми екзистенциални безпокойства и тревоги, търсейки един вид катарзис, както за мен, така и за самия него. Началото на една история се корени в моята вътрешна потребност, но оттам нататък героите започват да съществуват самостоятелно и често усещам, че те сами чертаят съдбата си.

Разкажете нещо повече за последната ви книга. Това е сборник с разкази с общ мотив – скандинавската традиция на героичните епоси от времето на викингите. И този път съм гледал разказите ми да са с динамично действие и сюжет, за да не отегчават читателя, а да поддържат интереса му жив. Там, където историческите факти се преплитат с фантастиката и фентъзито, се опитвам да остана верен на резултатите

от археологическите проучвания и историческите изследвания. Заедно с това обаче фантастичните елементи черпят своята форма и съдържание от оригиналните скандинавски легенди и традиции. Това са истории, в които, както и в Омировия епос, боговете участват активно в делата на хората, докато и самите те се борят, също както хората, с неумолимата съдба.

Мнозина твърдят, че има много прилики между гръцката и северната митология. Какво е вашето впечатление?

Не само че съм съгласен, но преди години написах и кратък трактат по този въпрос. Традицията на народите от Северна Европа има много прилики с гръцката, особено с тази на микенска и Омирова Гърция, въпреки че времето на викингите, което най-добре познаваме, отстои на две хилядолетия от Древна Гърция. Ако сравним Илиада и скандинавските „саги”, т.е. епосите на северните народи, ще видим, например, колко много микенският дворец прилича на тържествената зала в двореца на един скандинавски владетел или колко сходни по темперамент са героите на двата народа. Макар и боговете от двете традиции да не съвпадат напълно, имат достатъчно общи черти, за да бъдат разглеждани като „първи братовчеди”. Друг важен момент, който заслужава да се отбележи, е липсата на догматизъм и организирана йерархия и в двете традиции. Боговете имат пряка и лична връзка с възрастните и създават с тях отношения на взаимно приятелство и доверие. Преди всичко обаче и двете традиции показват как да се стигне до пътя на героя и на свободния човек, който се бори срещу всяко препятствие, ако се налага – и срещу самите богове, за да защити честта и достойнството си.

Какво послание отправяте към читателя с разказите си?

Че пътят към личния и социален напредък минава единствено и само през борбата. В последните години повечето от нас се научихме, от една страна, да чакаме всичко наготово, полагайки минимални усилия, а от друга – да се подчиняваме безропотно и послушно не само на политически или икономически решения, но и на модели на поведение в ежедневието, които унижават и деморализират личността. Само ако всеки вземе съдбата си в ръце, без да чака земни или небесни спасители, може да се надява да излезе победител, издигайки по този начин и цялото общество с едно стъпало по-нагоре.

Vakxikon.gr, брой 21 (март 2013 г.)

Бележка и превод
ОЛГА АНДРЕЕВА



Алан Бенет, „Книжният гамбит на кралицата”, прев. от английски Азгика Маркова, изд. „Фама”, С., 2013, 135 с., 12 лв.

Алан Бенет е едно от утвърдените и нашумели имена в съвременната британска литература, носител на множество литературни, театрални и филмови отличия. Романът, който издателство „Фама” представя на българската публика, е построен върху хипотезата какво ще настъпи, ако английската кралица се пристрасти към четенето и подчини всичко на тази си страст.



Жан Ануи, „Пътник без багаж”, прев. от френски Мария Коева, изд. „Фама”, С., 2013, 214 с., 14 лв.

Жан Ануи е сред френските класици, които на български традиционно се представят от издателство „Фама”. Така след „Антигона” българският читател вече може да прочете още една от най-известните пиеси на автора в чудесен превод на Мария Коева.



Франсоаз Сазан, „Малко слънце в студената вода”, прев. от френски Мария Коева, изд. „Фама”, С., 2013, 169 с., 12 лв.

Франсоаз Сазан е една от най-нашумелите френски авторки, която отново благодарение на издателство „Фама” вече е много сериозно представена на български език. Настоящият роман разказва за живота на интелектуалците във Франция от 60-те години на миналия век, за личните драми, депресиите и любовта.

Българското образование като машина за бръснене¹? „Възшествието на маймуните“ от Анна Колчакова

Образованието като основополагаща възрожденска ценност е особено мило на българина по силата на някаква смътна, но инерционно силна родова памет. Образованието е и една от болезнените теми на Прехода, редом със здравеопазването и пенсионното осигуряване. Тази област на социалния живот някога бе щедро спонсорирана и два пъти по-щедро регулирана от социалистическата държава, успяла да създаде и в нея съответните автоматизми и нагласи у хората. От патриархалното образование като привилегия за избрани не по дебелината на родителската кесия, а по любознателност и ученолюбие, макар и сякаш с благите намерения за всенародно просвещение, социализмът неусетно премина към уравниловчатата конфекция на образование за всички и на всяка цена. Скроените по единна кройка – също като някогашната ученическа униформа – дрешки на това образование се опитваха, а и днес продължават да се опитват да съответстват на някакви почти митологични усреднени стандарти, уж еднакво добри за всички, а всъщност непотребни никому. И днес въпреки привидностите за постоянно реформиране и усъвършенстване образованието е една от най-консервативните обществени институции: промените са в голямата си част козметични или изобщо остават само на думи, а в огромната му административна машина нищо не помръдва; бюрокрацията е ужасяваща, статуквото – свещено. Днес държавата практически се е оттеглила не само от финансова, но и от морална подкрепа на образованието, а същевременно държи да продължава да го регулира, контролира и санкционира безпрекословно; в съответствие с един стар казармен принцип всяка инициатива е наказуема, а всеки опит за дискусия, камо ли за плаха промяна, се смазва в зародиш. По идеално йезуитски начин в общественото пространство проблемите на българското образование най-често успешно се прехвърлят върху гърбовете на непосредствените му дейтели, на безсилните и дискредитирани мисионери на хиперрегулираната просвета: учителите. Именно образованието е централна тема в романа „Възшествието на маймуните“, чийто сюжет описва една борба на млад учителски екип за промяна към по-добро образование и провала на тази борба. Младият и перспективен специалист Спасов се отказва и от изследователска кариера, и от добре платена работа, привлечен от изключителната възможност да се присъедини към амбициозен реформаторски екип от педагози, които по пътя на разрешени

„експеримент“ предприемат коренни промени в съдържанието и формата на началното и средното образование в пилотно софийско училище. В самото начало на българския преход от 90-те години тази шепа ентузиастични не жали сили и време за осъществяването на онова, което приема като свое верую и своя мисия: едно по-човешко образование, по-адаптирано към новите реалности, по-малко догматично и вкостенено, по-отворено към децата и техните реални потребности.

Тази почти идилична картинка обаче много скоро се пропуква. Годините на Прехода са и години на нестабилност – сменят се правителства, министри, държавни стратегии, липсва ясна и вписана в приемственост визия за развитието на образованието. Педагозите постоянно се сблъскват с все по-големи препятствия и осъществяването на така мечтаното ново образование става все по-трудно. Основните спънки са плод на яростната и изобретателна съпротива на образователните чиновници на всички равнища, а екипът от новатори не получава подкрепа от никъде. Родителите на техните ученици нямат време да вникват в ставащото, не им се занимава и не могат да проумяват до какво води тяхната пасивност. Те най-често са доброжелателни овце, които не искат да им бъде губено времето. Някои от тях не само не помагат, но и вредят на проекта с еснафска дребнавост и хитра пресметливост.

В крайна сметка ентузиастичните наивници, мечтаещи за по-добро образование, се оказват сами срещу всички, подкрепяни единствено от своите ученици, които обаче са твърде малки, за да се вслуша някой в гласа им. Постоянното напрежение и стресът поражда невротично обезверяване и започват да разяждат отвътре самия екип. Харизматичният му лидер, увлякъл всички в тази педагогическа авантюра, няма доблестта да признае безсилието си, а страхливо и неусетно се дистанцира и оттегля и от каузата, и от екипа си от съмишленици и приятели. Започват безкрайни боричкания за мястото му, последователно заемано от все по-уродливи псевдолидери. В същото време натискът за прекратяване на експеримента и връщане в руслото на бюрократично умтвърденото се засилва все повече. Учителският екип се разпада на отделни клики, а много от членовете му деградират до интриганти, крадци и измамници. В неусетно възцарилата се отровна атмосфера на враждебност, удари под кръста, тайно заговорничене и нагло мошеничество преподавателското тяло се атомизира окончателно, но малко ядро от наивници продължава отчаяно и с всички сили да се вкопчава в мечтата си. Главният герой, Спасов, е един от тях. Постепенно тягостното осъзнаване на неизбежния провал, липсата на подкрепа, предателството и подлостта на някои от най-близките му съмишленици размътват ума му и поболяват душата му. В абсурдната действителност на злокачествено разрасналия се експеримент – който се оказва всъщност изпитание за сила, почтеност и човечност – Спасов започва да се потапя във фантастични паралелни светове, които само отразяват по още по-ужасяващ начин същността на настоящето. Пароксизмът на кошмарите настъпва рязко; хепиенд няма. Романът успешно въвежда и преплита похвати, присъщи на различни естетики като натуралистичен реализъм, фантастичен реализъм и гротеска. Неговата модерност намира израз и в съчетанието между традиционна композиция (пет части, съответстващи



на четиримата директори начело на педагогическия екип от началото до края на експеримента, и един преходен период без официален директор на училището) и еkleктична форма (авторско повествование, фокусиране през очите на главния герой, вписване в тялото на романа на „външни“ фрагменти: стихове, песни, писма, ученически съчинения, бележчици, надписи). Тези фрагменти композират своеобразен, понякога весел, понякога тъжен алманах на дванадесетгодишната напразна борба с образователните вятърни мелници. Богатството на речевите регистри рисува многоцветна картина на българското общество от 90-те години на ХХ век. Езикът характеризира и дори понякога типизира героите по релефен и жив начин, без лицемерни евфемизми, но и без карикатурно залшане в словесни трансгресии. Образите на многобройните герои във „Възшествието на маймуните“ са обрисувани пестеливо, но особено прецизно и сполучливо. Някои от тях са проследявани и обогатявани през целия роман, но повечето са очертани само с няколко майсторски шриха, детайлите в които метонимизират същността на персонажа по стряскащо точен начин. Ономастиката в романа предлага интересни и плодови решения. В книгата „стандартните“ собствени имена са твърде малко, а множеството от героите са обозначени с експресивни и силно смислово наситени прозвища. Тези прозвища в повечето случаи са лично-индивидуални и разбираемо обозначават тяхна присъща черта, обикновено физическа (Мамицето, Манекенката), но нерядко и характерова (Истеричния пич). В хода на повествованието неусетно се оказва, че уловената в прозвището характерна физическа черта всъщност изразява и дълбоката нравствена същност на героя. Когато прозвищата в романа са родови, те нерядко означават липса на всякакви личностни качества и фактически носят неумолима ценностна оценка: така основателят и ръководителят на екипа е просто Шефът, човек функция повече, отколкото човек личност; по същия начин инспекторките в образователния инспекторат са само послушни олицетворения на нормативната уредба по предметите, за които отговарят.

Ненатрапчивото, тънко и безпогрешно чувство за хумор и усетът за комичния детайл дори в най-безрадостните ситуации разведряват успешно въпреки тягостно надвисналия почти от самото начало на романа провал на начинанието. Много отвъд комичното обаче романът представява и жестока, безмилостна сатира, която на места преминава в гротеска: сатира на безразличието, бездушието, подлостта, непочтеността и глупостта. Дори главният герой Спасов не

е пощаден в неговите прояви на слабост, страхливост или нерешителност. Положителни герои в този роман няма, също въпреки както и в живота. Все по-невъзможната комуникация и постепенното изгубване на човещина от множеството от героите намират израз и чрез паралели с животинския свят. Тези паралели се загатват още в самото начало на повествованието, когато като прозвище на една от главните героини в него е използвано наименованието на змия (Бойгата). Те зачестяват към края му, когато провалът вече е очевиден, но последните ентузиастични от първоначалния екип някак по инерция продължават, механично и безуспешно, да се опитват да спасят делото си. Сякаш без връзка със ставащото в училището Спасов мимоходом прочита във вестник новина за крадливите и нахални южноафрикански павиани чакма: паралелът с крадливите и все по-нагли членове на педагогическия екип е очевиден. Павианите огледално отразяват възцарилите се в училището, но и в курирацията го инспекторат безхаберие, безпринципност и морална разруха. Само дни по-късно на решаващия педагогически съвет нахлува група макаки, Киплинггови бангарлози, „маймунският народ, който не признава закона“. В екипа вече не са останали хора: в разярениите макаки, нахвърлящи се върху единствената учителка, гръзнала да поиска сметка за кражбите и злоупотребите, няма нищо човешко.

„Възшествието на маймуните“ представя цялостна картина на разноликия живот през първото десетилетие на Прехода, хроника на преживени в напразна борба години на сизифов труд, износили тялото, източили душата, изчерпали търпението, вярата, смиренето и себепожертвованиято. Би било погрешно да се смята, че този роман е само за образованието, макар и то да е централната тема в него. Той е и роман за отчуждението и невъзможната комуникация, за човешкото достойнство и човешкото падение. Един основен мотив, който като филигранна нишка го пронизва от край до край, е този за самоосъзнаването на човека: от това дали е мъж или жена до това кое смята за добро, кое за зло и доколко е готов да го отстоява. Краят на романа бележи прераждането на Спасов и сякаш приключва травматичния период. Горчилката, която остава след прочитане му обаче, има вкуса на една погубена кауза, на един провален опит образованието на нашите деца да спре да бъде машина за бръснене. Напомня и за илюзията, че образованието е дело на МОН и на неговите подразделения, в краен случай на учителите като покорни изпълнители на министерските указания. Макар и да не поднася готови послания, романът по своя ненатрапчив начин разпилва из страниците си възможности за осъзнаване на мястото на човека пред извечната борба между доброто и злото в света, а всъщност у него: място на участник, а не на зрител. Едно от най-страшните изречения в романа ни го припомня неумолимо: „Публиката си мислеше, че е публика, и че има къде да отиде след края на представлението“.

ВЕСЕЛА ГЕНОВА



Рубриката се поддържа с финансовата подкрепа на Национален фонд „Култура“.

6

¹ Машината за бръснене е известен анекдотичен конструкт: на здравомислещото възражение, че такава машина няма как да функционира успешно и безопасно, тъй като главите на всички хора са различни, в този съвсем не смешен анекдот се дава смразяващия отговор: „Да, различни са... преди да бъдат пхнати за първи път в машината“.

Столица на културата като процес

Разговор с Юрий Вълковски, директор на Фондация за градски проекти и изследвания

Отдавна се занимавате с проблематиката на града като културна среда. Какъв ще е според вас ефектът за града ни, ако стане културна столица на Европа през 2019 г.?

Най-важното, което трябва да кажем за европейската столица на културата, е, че това е процес. И, да, има време до 2019 г., но няма време за кандидатстване. Проектите ще се подават сега, през следващите месеци, до края на октомври. Но аз имах друго предвид. Процесът на кандидатстване показва, че много градове, които не спечелват титлата, печелят страшно много от пътя, който са извървели, кандидатствайки. Има много примери за столици, които извървяват огромен път по отношение на това да осмислят собствената си история, култура, да въвлекат гражданските организации, да помислят как нещата могат да се случват по различен начин. Давам пример с Люблин, в Полша, който не спечели титлата, но в известен смисъл спечели повече от процеса, през който градът е преминал. Във Великобритания титлата спечели Ливърпул, но множество експерти твърдят, че други градове, които не са спечелили, на практика са извървели такъв път в планирането, в мисленето за себе си и града си и за ролята на културата в развитието на града, който е безценен за тях и те ще го използват през следващите десетилетия. Защото най-ценното в този процес е, че за първи път на политическите, а и на културния сектор им се налага да мислят за културата в много дългосрочен план. Обикновено когато политическите говорят за културна политика, тя или не съществува като осмисляне, или е нещо, което се прави в рамките на една бюджетна година. Процесът на кандидатстване е много важен, ти за първи път планираш нещо в толкова дългосрочен период – от 2013 до 2019 г., и за първи път си задаваш въпроса какво ще искаш публично след шест години, тези, които в момента са в детската градина и в началните класове. Какво ще им бъде интересно? Това е една млада аудитория, която в момента все още я няма. Ние не знаем как ще се развият технологиите през това време, защото те влияят изключително много. Друг голям въпрос е какво правих през 2019 г., за да повлияеш на развитието през следващите две, пет, десет години.

Има ли опасност 2019 г. да се превърне в крайна точка на културното развитие, след като после няма да има вече такъв стимул и цел?

Има такава опасност и тя е голяма. Например това, което се случи в Ливърпул, в Линц, а и в други градове – държавата инвестира толкова много средства, че след това казаха край, ние свършихме вече бюджета за култура за следващите три години, отпук нататък се оправяйте някак. Имате столица на културата, честито, повече не ни занимавайте. Сега ще се занимаваме с другите въпроси на града. Това, на което Европейската комисия настоява в последните години, е да кажеш какво ще правих в годината след наградата. В Милано стои вече въпросът какво ще се случи през 2020 г. Но въобще големият въпрос е друг. Европейска столица на културата не е един голям фестивал, въпреки че много хора си го представят по този начин. Въпросът е как градът за една година и в пътя до нея катализира някакви процеси, които след това да го трансформират. Голямата тема на Европейската столица на културата е как да трансформираме града с културни средства. Тоест този проект не е за културата сама по себе си, а за нейната трансформационна сила. И наистина трябва да се мисли какво ще се случва с града и след 2019 г. В този смисъл тази година е една точка по средата. Процесът започва от 2011, 2012, 2013 г. и продължава до 2025, 2030 г. Трябва да се мисли в тази перспектива, иначе нещата се разпадат.

Имате ли наблюдения върху направеното досега в тази посока?

Имам наблюдения, аз, от една страна, съм част от инициативния комитет, който беше създаден от кмета Йорданка Фандъкова още преди две години и една голяма група от над 30 човека. От друга страна, съм активно въвлечен в самото списване на документите и в осмислянето на концепцията, така че съм пряко ангажиран със софийската кандидатура.

Освен това през последните пет-шест години работя активно с европейската инициатива “Душа за Европа”, където част от организаторите са бивши директори на европейски столици на културата от Берлин, Брюксел, Гимараеш. Според мен софийската кандидатура е най-напред в концептуално отношение и разбиране. Просто София започна най-рано съществената работа. Но по отношение борбата за първенство определено Варна е градът, който най-рано започна да се бори за тази титла. За съжаление ми се струва, че нестабилната политическа ситуация им пречи да се концентрират достатъчно добре върху тази кандидатура. В момента конкуренцията е много силна. Пловдив и Русе работят много активно, Велико Търново вероятно ще има много интересна концепция. Бургас е сред кандидатстващите, той има много активен кмет, а ролята на активната община е ключова, защото в крайна сметка тя подава кандидатурата. В София едно от най-важните неща за мен е опитът да се включи гражданското общество, колкото и тази дума да е започнала да се изтъква в последно време. Опитът да се направи максимално широк процесът на акумулиране на идеи, което е предизвикателство за град като София, който е огромен.

Актуалната ситуация донякъде госта допринася за това.

Да, да, въпреки че за мен като човек, който се занимава с култура, е интересно колко хора от културния сектор са част от протестите и допринасят за тяхното осмисляне и колко малко същевременно се говори за културата като компонент от кризата, в която се намираме. Също и колко малко се говори за това доколко изкуствата и културата са един от елементите на решението, което търсим. Това е много сериозен въпрос, няма как да избягаме от тази тема. За мен най-ценна е възможността да се създаде един дългосрочен граждански проект, който да е в диалог с политиката. Не се наема да проанализирам какво ще се случи, но е важно да има едно самоорганизиране и гражданско осъзнаване, опити да се формулират някакви нови решения, което е силно свързано с темата за европейска столица на културата. Все още не виждаме достатъчно добре тези връзки и не говорим за тях. Една от основните роли на изкуствата е да ни помагат да осмислим света, в който живеем.

Имате наблюдения върху градовете, които са били културни столици или се подготвят за такива. Бихте ли споделели някои впечатления – какви са основните типове стратегии, има ли статутът на културна столица ползотворен и траен ефект върху градовете?

Има два или три варианта, като най-негативният е вече споменатият, при който градовете страдат от това, че са били европейски столици. Има такива примери и не трябва да си затваряме очите за тях. Най-често този ефект е свързан с рязкото намаляване на средствата след това, но понякога е свързан и с най-просто казано, лошо планиране или с липсата на концепция за след това. Има случаи, в които се създават нови културни комплекси, осъществяват се структурни промени в много градове, които са столици на културата, без да има ясна концепция какво се случва след това с тази сграда. Бюджетът за култура е ограничен и когато се създаде много голяма нова зала, тя има нужда от допълнителни средства за поддръжка и най-важното, за културното съдържание, което се случва вътре, а тези средства трябва да дойдат отнякъде. В някои случаи това води до рязко оряване на средствата, които се дават за независимия културен сектор. Тоест неща, които са важни и полезни, могат да доведат до негативни последици. Има случаи, в които градовете не усещат какво се случва и това като че ли става по-скоро в големите градове. Един от тези примери е Истанбул, който беше европейска столица през 2010 г. Там имаше редица политически и организационни проблеми, но аз не мисля, че Истанбул като град усети, че се е случило нещо различно и нямаше достатъчно концентрирано въздействие и влияние върху града, което да го трансформира. Колкото по-малък е градът, толкова по-силно се усеща

влиянието. Това е и една от трудностите на София в кандидатстването – комисии много често се опитват да избират по-малки градове именно заради по-голямото въздействие и столиците не са предпочитани. Това, че градът ни е столица, е по-скоро в негов минус. Това означава, че София трябва да има стратегия, която да е много по-фокусирана. Освен това тя взе решението да кандидатства с Югозападния регион – Перник, Кюстендил и Благоевград, което вече разширява взаимодействието и дава възможности за влияние в един много по-голям регион, но това пък означава, че София трябва да мисли върху това как въздейства извън границите на града и как фокусирано въздейства вътре.

А има ли успешни примери?

Това също понякога е проблематично. Ако попитате самите организатори, всички градове са успешни. Много често давам за пример като успешен проект е Ливърпул от 2008 г., а в същото време той много често се дава за пример и като неуспешен проект. Причината за това е, че Ливърпул най-подробно беше проучен като оценка на въздействието. Университетът в Ливърпул формира един екип, който отдели години наред, за да проучи ситуацията преди, по време и след конкретната година. Имаше много конкретни данни, с които да се покаже влиянието. Най-простият пример е, че те започнаха да събират публикации за Ливърпул и в британската, и в международната преса. След това ги разделиха на три групи: позитивни, неутрални, негативни. Следяха ги от около 2005 г. до 2009 г., сравняваха ги и от това сравнение може много ясно да се види, че има една тенденция към увеличаване на позитивните материали за Ливърпул и намаляване на негативните. Когато имаш такива данни, могат да се извадят изводи. Имаше забележки от културния сектор по отношение на Ливърпул, че има едно изтласкване на независимия културен сектор от центъра на града, за да се случат куп фестивални прояви от чужди артисти, за което се твърди, че е оказало дългосрочно негативно влияние най-вече върху работата на местните артисти. За мен един наистина успешен пример е Берлин, който е една от старите европейски столици, от 1988 г., и Брюксел в Белгия, от 2002 г. Наскоро бях на една конференция, която се казваше “Десет години по-късно” за Брюксел, където много ясно можеше да се види начинът, по който са успели да запазят екипа, който се е занимавал с Европейска столица на културата, базиран в сградата, построена конкретно за това – една много интересна концертна зала, въобще мултифункционална културна сграда. Екипът след това е продължил, запазвайки инерцията, и десет години разви културния живот в Брюксел. В Берлин случаят е много интересен отново с поредицата от фестивали и културни организации, като театър „Хебел“, който е един от най-важните театри в Европа в края на 80-те и 90-те години по отношение на международните продажби, а е създаден именно по време на Европейска столица на културата. Също някои от важните за Берлин танцови фестивали са създадени през този период. Тоест има едно наследство, което е продължено.

Имам наблюдения, че тук, в София, има едно разпръскване на културни проекти, между които няма реално взаимодействие. Това няма ли да попречи?

Всички тези проекти, за които говорите, имат задължението да напишат, че са в подкрепа на кандидатурата на града за европейска столица. Същата е ситуацията и във Варна, Русе и Пловдив. Това в един момент създава впечатлението, че едва ли не всички е в подкрепа и не може да се види ясна линия. Аз си мисля, че това тепърва ще се фокусира, защото създава малко шум в системата. Екипът на София работи много усилено в момента именно върху фокусирането към конкретни цели. Като не трябва да се засяга само един сектор от културата, а да касае различните елементи от културната среда. Не просто изкуствата, а да мисли освен за артистите и за потребителите. Това е сложен за обхващане проект, което го прави и труден за разказване и обясняване. Същевременно е много важно упражнене. Това усещане, че има дисперсия от множество неща, които се случват, а не са координирани, е по-скоро привидно според мен.

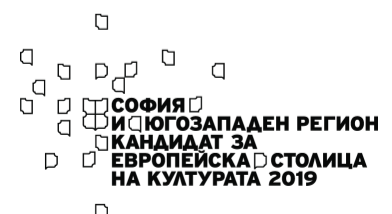
Има ли развитието на културата и социален ефект върху обитателите на града?

Това е принципен въпрос, свързан не само с кандидатурата на града за Европейска столица на културата. Тя може само да засили определени процеси. Има един италиански професор, Пиер Луиджи Сако, който в момента разработва кандидатурата на Сиена за европейска столица на културата. Знаете, че Италия и България кандидатстват едновременно. Той има едно изследване, госта цитирано през последните една-две години, в което прави паралели между културното участие, тоест активното такова в културния живот, не просто културното потребление, и редица други социални и икономически процеси в обществото. Той сравнява два индекса. Има европейски индекс за иновацията, в който се изследват конкретни индикатори, като например колко научни патента има в конкретната държава за година, колко учени има, всякакви неща, свързани с иновациите в науката и технологиите. Пиер Луиджи Сако го сравнява с индекса за активно културно участие, базиран отново на конкретни данни: колко хора ходят на кино, театър и т. н., от друга страна обаче и колко хора свирят на музикален инструмент, колко хора участват в любителски театрални трупи – това са едни много сериозни научни статистически изследвания. Сравнявайки тези два индекса, абсолютно ясно се вижда, макар че, разбира се, подлежи на интерпретация, че съвпадат държавите, където има активно културно участие и в които има засилен иновация. Отпук нататък може да се коментира защо – дали това е чисто съвпадение, дали едното води до другото, как са свързани и т. н. Оказва се, че в държавите, където има по-висок индекс на гражданско участие, има участие и в изкуствата. Има хора, които са критични по отношение на правенето на такива връзки, аз лично се занимавам повече от петнайсет години с култура и културни изследвания и за мен тази връзка е извън въпрос поради това, че хората, които се занимават с изкуство, са по-активни граждани и са по-подготвени за новата, така наречена икономика на знанието. Темата за социалните и икономически ефекти идва отпук. Отделно има множество изследвания за икономически ефекти през темата за творческа индустрия. За мен темата за това как културата и изкуството променят човека отпук е по-важна.

Има ли шанс София да стане европейска културна столица?

Това, което е сигурно, е, че един български град ще стане европейска столица на културата през 2019 г. и от това ще спечели цяла България. Аз лично смятам, че София има големи шансове, защото екипът, който работи по въпроса, е изключително отгаден и професионален, второ, защото на София не ѝ хрумна да кандидатства в последния момент – тя на практика от две години работи усилено по тази тема. Включително чрез създаването на стратегия за развитие на културата до 2023 г. чрез един интензивен диалог с абсолютно всички заинтересувани. И не на последно място, разширяването на кандидатурата посредством целия регион според мен е изключително добър и интересен ход. Защото възможностите за културни връзки и културен обмен в региона са големи и в това има много потенциал.

Въпросите зададе ЛИДИЯ КИРИЛОВА



Проектът е финансиран от Столична програма „Култура“ на Столична община за 2013 г. и се реализира в подкрепа на кандидатурата на София и Югозападен регион за Европейска столица на културата - 2019 г.



Ефектно и ефективно В А(е)фектно на Ива Свещарова

А(е)фектно, идея и реализация Ива Свещарова, участват Виолета Витанова и Ива Свещарова, драматург Мира Тодорова, благодарности за съдействието на Гьоте-институт, България и Станислав Генадиев "А(е)фектно" на Ива Свещарова е един от проектите, спечелили субсидия в рамките на програмата "триЗависим". В края на този сезон спектакълът беше показан няколко пъти в независимото пространство на "Червената къща".

Познаваме Ива Свещарова като талантив хореограф и изпълнител, както и като активна фигура в борбата за оцеляване и структуриране на полето на съвременния танц (и един от организаторите на фестивала за съвременен танц и перформанс „Антистатик“). Ясно разпознаваеми черти на нейните спектакли са внимателно изработената структура, прецизността, задълбоченото изследване и внимателна работа с материала. Тези качества присъстват и в новото ѝ представление „А(е)фектно“. Нейният партньор на сцената Виолета Витанова е също добре познато име от сцената на съвременния танц в България. В първата една трета от „А(е)фектно“ не виждаме лицата на изпълнителките. Изключително бавната промяна на положението на телата на Ива Свещарова и Виолета Витанова задържа напрежението на скриването, на отчаяни, уморени или дори чудовишни – поради като че ли липсващите анатомични части и крайници – пози. Влачене, притегляне, свиване, притискане към пода или стената. Безглави фигури, облепени на стената или свити в ъгъла. Бавното, но пълно с динамика движение е свързаноцентрирано и вместо да приспива или уморява, изостря вниманието. Телата, обърнати с гръб към нас не са „самовзгъбени“, не са фиксирани в самите себе си, а в премахването на контакта „очи в очи“ и осъществяването на нов вид контакт – техните гръбове ни гледат. Безглавото тяло образува нови органи – кълбата на ханша водят тялото, накланят „глава“, извивката на гръбнака се навежда с интерес. Когато главата, лицето и очите са изолирани, по повърхността на гръба израстват нови очи, краката пипала опипват близките повърхности, подмишниците слушат. Движението се „наопаки“ тяло – водено от коленете или стъпалата, формира нов нос, нови пипала. Постепенно забързвайки се, обръщайки се към зрителите и в този смисъл – нормализирайки се (с придобиването на глава и лице), фигурите стават човешки, влизат в общ ритъм, започват да следват обща траектория на движение. Кривата става по-рязка, сменят се скорости, появяват се остри ъгли. Появява се синхрон. И в синхронизираните движения се разгъва цяло човешката фигура – неочаквано гълга и подмолно агресивна. Като че ли току-що откритото тяло открива и своите съзвъки и заоблености. Но това не е детското откривателство или възстановяване на русоисткия човек, разкриващ чудесата на природата. Това е едно

откриване, съдържащо предварително знание, в което „намирането“ на чупки и изтъкналости е насочено към другия – към втория човек на сцената и/или към зрителите в залата. Движения, които загатват съблазън и които по-късно ще се развият в зрелище на примамването, но които на този етап изглеждат уж случайни, полугимнастика, полураздвижване. Влизайки и излизайки от синхрон, сменяйки „случайното“ с очевидно подреденото, двете фигури разгръщат спектакъла на предизвикателството, които през цялото време настоява, че е именно спектакъл – разиграна свръхемоционалност, зад която стои хладното присъствие на безглавите чудни животни от началото, странността на неуместните за един истински спектакъл на съблазняването деформации, прилики, спирания, обръщания. Играта на съблазняване е крива, защото целта ѝ не е съблазняването, а самата игра. Цикъл, който се затваря в способността си да преизграва до безкрай собствения си спектакъл. В контраст с влаченето и притискането от първата част, подскочането, тресенето, разкрачането от втората част на представлението разкрива телата на изпълнителките в пълнота – изчезналата мистерия на безглавото тяло е заменена от демистификацията на „забавата“, която обаче на свой ред извършва друго замаскиране. Защото в жизнерадостното гънене и разтърсване на тялото, в шпаятите и заставащата на глава, в опъването на краката и съвването на кръста се крие тайната на самосаботиращото се съблазняване – съблазняване, което не търси своето „второ действие“, не търси реализацията на желанието, което потенциално би могло да предизвика. Постоянно сменяните изострени, преувеличени пози на съблазняване се превръщат в забавен спорт – състезание по сочност. И това е обратният жест на бавната трансформация на безглавите тела от първата част на спектакъла. Ако началните меланхолични отпуснати фигури плават в гъстото, плътното напрежение на антисъбитийността, то развихрените, насилно жизнени и свръхотпимистични, ефектни пози и физиономии от втората част на спектакъла порят пространството със своите десетки активни, стегнати пипала. В един момент Ива Свещарова и Виолета Витанова събличат горните си блузи и отдолу се появяват фланелки с техните собствени снимки със „съблазнителни“ физиономии. Мултиплицирането на образа на предизвикателността превръща сцената в пренаселено място – тя отново е заета единствено от двете изпълнителки, без декор и реквизит, без други хора, но усещането за скупчване, едва ли не за тълпа, идва едновременно от лицата и телата, открити навън – към реалните зрители в залата и към хиляди други фиктивни наблюдаващи навсякъде наоколо, както и от шупливата енергичност (не е случаен преходът



Виолета Витанова и Ива Свещарова в А(е)фектно, идея и реализация Ива Свещарова, фотограф Марица Колчева

малко по-късно в представлението към инсценировка на „мотивационни речи“, в които налудният поглед на Виолета Витанова внася и едно, можем да кажем, извънземно качество). Вибриращите коремни, крака, ръце, тазове, тресящите се глави, въртящите се вратове се „разбесняват“ постепенно – преходът от фаза 1, фазата на бавната динамика, е довел, през спортната състезателност по съблазняване, до истерична форма на танцова надпревара, в която движенията са до такава степен гимнастически свръхеротизирани, че почти губят еротичното си качество. Хладината и дистанцията са качества, които обвиват целия спектакъл, те са живата връзка между почти статичните безглави тела и разпенените, бълващи усмивки и закачливи подвиквания танцорки. Дори и в най-„разгорещените“ танци студът остава – изпълнителките не се разтварят в усещанията, а оставайки на повърхността на свръхекзалтираните маски, запазват абсолютна „синтетика“ – не „емоционална“ „естественост“, а „рационална“ „изкуственост“, т.е. добре премерен и фино изработен спектакъл в спектакъла, спектакъл на вкаменената афективност, която в действителност е точна, целенасочена ефективност. И то ефективност не в посоката на съблазняването, на разгръщането на похотливи желания, а ефективност в замразяването на желанието, в неговото видоизменяне и преобръщане в крачка назад. Ефективност чрез прекъсването на логиката на движението. „А(е)фектно“ е прецизен и въздействащ спектакъл, в който двойственото присъствие на подобните, но различни фигури на двете изпълнителки разтваря потаен свят, в който желанията не са това, което са.

АНИ ВАСЕВА

Съвместна публикация с www.dramaturgynew.net

НОВИНИ, КОНКУРСИ

МАЛЪК СЕЗОН 2013: СФУМАТО - НОВИ ИМЕНА

Чрез селекцията на нови имена, избрани сред създателите на спектаклите, представени на Малкия сезон на "Сфумато" Театралната работилница предоставя възможност на следните акци да бъдат продължени в новия сезон 2013-2014:

Това едно/можеш ли го
литературно четена на последната книга на **Илко Димитров**
участват поетите **Стефан Иванов, Ясен Василев, Радослав Чичев, Мирослав Христов, Яна Пункина**
и **ПУБАЙКА**

Обърни се с гняв назад
от **Джон Озбърн**
режисьор **Ана Батева**
сценография **Даниела Николчова и Елена Ямантчиева**
участват **Ованес Торосян, Милена Ерменкова и Юлия Петров**

Блажено наддумване
театрален перформанс по текстове от „Фолклорен еротикон“ съставен от **Флорентина Бадаланова**
режисьор **Александър Събев**
костюми **Ирина Василева**
консултант **г-л.ас. д-р Григор Григоров**
участват **Николай Кенаров и Илия Атанасов**

В новия сезон ще продължат работа следните проекти:

Дискусия **“Героят на нашето време”**

Ателие **Пулсиращият човек** с **Асен Аврамов**

Военновременни видения
от **Михаил Булгаков**
театрален проект на **Васил Дуев**
участват **Димитър Николов, Ивайло Драгиев, Ивайло Иванов, Ирмена Чичикова, Петко Венелинов и Христо Ушев**

Филм **„Вселенската душа на сметниците“**

МАРГАРИТА МЛАДЕНОВА
И ИВАН ДОБЧЕВ

● **СДРУЖЕНИЕ С НЕСТОПАНСКА ЦЕЛ „ПИЕРО“**

И

КУКЛЕН ТЕАТЪР – СТАРА ЗАГОРА

ОРГАНИЗАТОРИ НА МЕЖДУНАРОДЕН КУКЛЕНО-ТЕАТРАЛЕН ФЕСТИВАЛ ЗА ВЪЗРАСТНИ „ПИЕРО“

ОБЯВЯВАТ

КОНКУРС ЗА НАПИСВАНЕ НА ОРИГИНАЛНА КУКЛЕНА ПИЕСА ЗА ВЪЗРАСТНИ

Условия на конкурса:
Пиесите да са непубликувани, непоставени на сцена и неучаствали в други конкурси. Всеки автор може да участва в една творба.

Пиесите да бъдат изпращани на електронен адрес:
iptf_pierrot@mail.bg

Срок на подаване: 1.07 – 31.10.2013 г.

Кандидатите да посочат адрес и телефон за обратна връзка.

Наградената пиеса получава 2000 лв. (две хиляди лева) и сценична реализация чрез Международна творческа лаборатория на сцената на Държавен куклен театър – Стара Загора и участие в Международен куклено-театрален фестивал за възрастни „Пьеро“ 2015 г.

За допълнителна информация:
+35942620420; +359878373497
State Puppet Theatre
46, Gen.Gurko str.
Stara Zagora 6000, Bulgaria
tel./fax: +359 42 620420
E-mail: iptf_pierrot@abv.bg
<http://www.pierrot-bg.com>

Интервю за „Плейбой“: Орсън Уелс

Откровен разговор с протеевския актьор-сценарист-продуцент-режисьор и фалстафовския бонвиван

1967 г.

Въпросите загаде изтъкнатият английски театрален критик Кенет Тайгън, когото читателите ни вече познават от предишни интервюта с Ричард Бъртън и Питър О'Тул, както и като автор на няколко остри статии за „Плейбой“. **Ето как представи той своя нестандартен събеседник:**

„Вече 35 години изпълнителските изкуства ползват професионалните услуги на Джордж Орсън Уелс – като се почне с 1931 г., когато едва 16-годишен отива в театъра „Гейт“ в Дъблн, представя се за прочут актьор от Ню Йорк и започва да играе главни роли. Само година по-рано, преди да завърши мъжката гимназия в Удсток, Иащойс, дава обява в американски търговски вестник: „ОРСЪН УЕЛС – едър, за характерни роли, солидни, младолци, или каквито му дадете... Много нахъсен, опитен, способен“. Още тогава Джордж Уелс вече се е държал като Орсън Уелс. Роден е през 1915 г. в Кеноша, Уисконсин, от родители, наблюдаващи средна възраст. Благодарение на майка си – естетка, красавица и талантлива музикантка, той се запознава с творчеството на Радел и Стравински. А благодарение на баща си – комарджия, който кръстосва по света и обича звездния блясък, се запознава с множество актьори, фокусници и църковни артисти. Кариерата на Орсън Уелс остава жалони сред пейзажа на шоубизнеса от трийсетте години на 20. в. до днес. Достатъчно е само да спре погледа си върху някое изкуство и то се предава пред неговите способности. Първи пада театрът. Точно преди 30 години, в Харлем, поставя „Макбет“ само с чернокожи актьори. После се премества по-близо до центъра на Ню Йорк и основава „Мъркюри Тийтър“, чието откриване е с постановка на „Юлий Цезар“, в която Цезар е решен като плешиво копие на Мусолини. Почти в дъжение покорява и радиото: всички американци се смръзват от ужас от неговата драматизация на „Война на световете“ на Хърбърт Уелс навърх празника на Всички Светии (Хелоун) през 1938 г. След това идва ред на киноиндустрията. Изминал е четвърт век от премиерата на неговия дебютен филм „Гражданинът Кейн“. Но сеизмографите в Холивуд не престават да регистрират трусове от неговото въздействие. Филмът дари американското кино с езика на зрелостта, а неотдавна критици от цял свят го обявиха за най-добрия на всички времена. Следва „Великолепните Амбърсънови“ (1942), който потвърждава статута му на виртуоз революционер. Изявите на Уелс във всеки вид изкуство, до което се докосва, започват с върхови постижения. Но лавровият венец влачи след себе си и проблеми. Защото всеки път, когато името му се появява под нещо, което не е шедевър, хората мигом започват да говорят за провал.

През последните двайсетина години живее предимно в Европа, а в света на изпълнителските изкуства се държи като разбеснял се слон. Подвизава се в Мароко, където снима „на магия“ „Отело“, в Лондон режисира своята великолепна сценична адаптация на „Моби Дик“, в Париж ръководи снимките на „Процесът“ по Кафка в изоставена гара, в Испания работи по незавършения все още филм „Дон Кихот“, в Югославия или Италия му плащат, за да преиграва безумно в лоши епически филми на други режисьори, и дори в Холивуд, където през 1958 г. прави изненадваща и незаслушено подценяван трилър „Допир до злото“. Човек никога не може да предвиди каква или къде ще бъде следващата му изява. През всичките тези години на творчество – освен че пише сценарии и режисира филми, в които се изявява и като актьор, той е бил още автор на романи, художник, либретист на балети, фокусник, журналист, телевизионен капацитет и бикоборец лобител. Има един анекдот, в който, дори и да не отговаря на истината, има нещо символично. Когато отишъл на среща със свои почитатели, чийто брой бил твърде рехав, той възкликнал: „Не е ли грехота ние да сме толкова много, а вие – толкова малко?“

Продължава да дебелее, въпреки че се раздава без остатък. Прилича на скулптура от латексова пяна, пасивна фигура, от която най-напред се появяват коремът и огромната пура, а след това и останалата част, а неговият гръмогласен дионисиевски смях моментално издава присъствието му дори и за слепите. В Европа най-напред живее във вила в покрайнините на Рим, но понастоящем обитава едно от богатите предградия на Мадрид, заедно със съпругата си италианка и дъщеря им Беатриче. „Преди бях американски имигрант в Италия, сега съм италиански имигрант в Испания“, казва за себе си. На 51 години той отдавна е станал част от избрана компания световни знаменитости, чиято слава никога не помръква, независимо колко полярни могат да бъдат оценките за тяхната работа или до каква степен се колебае качеството на творбите им. (Сред членовете на този клуб се открояват Чаплин, Дюк Елингтън, Кокто, Пикасо и Хемингуей.)

Разговаряхме в Лондон, където Уелс се снима заедно с Питър Селърс и Дейвид Нивън в „Казино Роял“, типичен за Джеймс Бонд филм, но без участието на Шон Конъри. Изобщо не е учудващо, че Орсън Уелс настоял да го настанят в разкошно обзаведен апартамент над „Мирабел“, един от най-скъпите и според някои най-добрият ресторант в Лондон. Така можел да разчита на прекрасно обслужване на изтънчените си гастрономически вкусове. Всички маси бяха украсени с празни бурканчета от черен хайвер. Разговаряхме до късна доба, а той, загърнат във впечатляващата роба на будистки монах, отпиваше шампанско „Дом Периньон“.

Вече 30 години сте знаменитост. Кое е най-точното описание, което някой ви е правил?

– Изобщо не искам което и да било описание на моя милост да бъде точно. Но много държа да ме ласкае. Не мисля, че хората, на които им се налага да пеят, за да си изкарват прехраната, биха искали някой да им даде точно описание – или поне не и в пресата. Ние искаме да продаваме билети, затова имаме нужда от добри рецензии.

А в частен разговор, кое е най-приятното нещо, което са казвали за вас?

– Рузвелт каза, че от мен щял да излезе велик полштик. Или Баримор, според когото двамата с Чаплин сме били най-добрите живи актьори. Не си мислете, че вярвам на тези думи, но вие използвахте думата „приятно“. Това, което наистина ми доставя удоволствие, са комплиментите за неща, които са в периферията на моите занимания – т.е. нещата, с които се занимавам между другото или непрофесионално. Когато някой стар тореадор ми каже, че съм от малцината, които разбират биковете, или пък фокусник ме похвали, че съм добър илюзионист, това гъделичка егото ми, без да има нещо общо с касовия успех.

Кое от всичко написано или казано за вас ви е било най-неприятно?

– Нищо от казаното. Но много се гразня от написаното – например всичките писания на Уолтър Кер през годините по мой адрес. Трябва много силно да се напрегна, за да убедя себе си, че няма и капка истина в лошите коментари. Притежавам инстинктивно уважение към напечатаното слово, когато се отнася до мен, и особено към негативните оценки. Спомням си как ме бяха изпосаля в един вестник в Денвър, където 18-годишен играех Марчбенкс в „Кандида“ на Бърнарду Шоу: „морска крава, която мучи с дълбокия си бас“. Минали са 30 години, но аз още цитирам рецензията дословно. Никога не запомням обаче положителните коментари. Може би лошите ме нанаряват дълбоко, защото от доста време съм в светлината на прожекторите. Бил съм актьор и менџџър в радиото, киното и театъра, затова по съвсем непосредствен начин съм икономически обвързан с рецензиите за моята работа, така че нормално е да се притеснявам как ще се отразят на печалбите. А може и с това да оправдавам прекомерната си докучливост.

Веднџж се оплакахте от критиците: „Те не оценяват работата ми, а мен самия“. Смятате ли, че това все още е така?

– Да, макар че няма да прерипвам толкова. Печеля добре и получавам възможността да правя много неща именно поради цялата тази нелепа митология около моята персона. Но това има и цена – когато се опитам да направя нещо сериозно, нещо, което е важно за мен, голяма част от критиците не оценяват свършената работа, а мен самия. Те пишат шаблонните си материали за Орсън Уелс. Може да са положителни, може и да не са, но и в двата случая са еднакво шаблонни.

В епоха на нарастваща специализация вие сте изявявали себе си в почти всички видове изкуство. Никога ли не сте имали желание да се профилирате в нещо?

– Не, не мога да си представя да се огранича с едно нещо. Много е жалко, че живеем във времена на тесни специалисти и лично аз смятам, че им отдавам твърде голяма почит. Познавам четири-петима велики лекари, които са ми казвали, че медицината все още е в първобитен стадий на развитие и че те не знаят почти нищо за нея. Познавах само един велик оператор – Грег Толанд, който засне „Гражданинът Кейн“. Той ми каза, че може да ме научи на всичко за операторската работа само за четири часа – и го направя. Не вярвам, че тесните специалисти заслужават всичкия този шум на днешното време.

Възможно ли е днес човек да бъде ренесансова личност – някой, който еднакво добре се справя с изкуствата и с науките?

– Не само е възможно, но е и необходимо, защото големият проблем пред нас е синтезът. Трябва да съберем всички разпилени късчета и да разберем какво означават. Най-голямата идиотия е да се впунеш да обикаляш някоя едноросочна улица. Максималното разширяване на хоризонтите на личността е еднакво добре както за самата нея, така и за обществото. Всяко нещо, което средноинтелигентният човек не може да усвои – при положение, че притежава живец и наистина е любознателен, – не си струва да бъде научавано. Например освен за елизабетинската драма мога да направя опит да науча нещо повече и за основните принципи на ядреното делене – съвсем резонно занимание в наши дни. А не да заявя: „Това е мистерия, с която само учените трябва да се занимават“. Разбира се, с това не искам да кажа, че съм готов да зема ключов пост в системата на националната отбрана.

След Втората световна война живеете и работите предимно извън Съединените щати. Бихте ли нарекли себе си чужденец?

– Не харесвам тази дума. Още от дете винаги съм възприемал себе си като американец, който обикаля света. „Чужденец“ е анахронизъм от времето на 20-те години и се отнася до поколение, което е имало романтични представи за живота в чужбина.



Прегубедеността ми е насочена по-скоро към самата дума, отколкото към съдържанието. Някой ден мога и да се откажа от американското гражданство, но само защото е икономически по-изгодно да имаш европейски паспорт, ако искаш да основеш продуцентска компания в Европа. Не съм първа младост, че да ходя да се сражавам за родината, така че защо да не живея където си искам и където ми дават най-много работа? Нима Лондон не е пълен с унгарци, немци и французи, нима Америка не е пълна с хора от целия свят – обаче никой не ги нарича чужденци.

А вярно ли е, че сте избрали Европа, защото властите в Америка са ви отказали данъчни облекчения върху загубите от Бродуейската постановка на „Около света за 80 дни“ през 1946 година?

– Данъчните ми проблеми наистина датират от тогава, но не те станаха причина да се преместя в Европа. През цялото време, докато живях в Европа, възстановявах на американските власти претърпените финансови загуби, които те не ми опростиха като липса на печалба поради лошо счетоводство. Харесва ми да живея в Европа; не съм бежанец.

Не сте и католик, но въпреки това избрахте да живеете в две страни, където католицизмът е много силно застъпен – първо в Италия, а сега – в Испания.

– Религията няма нищо общо. Културата на Средиземноморието е по-щедра, по-малко белязана от чувството за вина. Всяко общество, в което няма естествена радост, което не приема спокойно смъртта, ме кара да се чувствам крайно некомфортно. Не осъждам северните народи, онези силно протестантски светове, в които живеят творци като Инграм Бергман, например. Но това не е моят свят. Аз обичам да ходя в Швеция, защото там много се забавлявам. Но Швеция такава, каквато я виждаме във филмите на Бергман, ме подсеща за думите на Хенри Джеймс, който беше казал за Норвегия от пиесите на Ибсен, че била пропита с „дъха на духовен нафталин“. Напълно съм съгласен с него!

Ако можехте да изберете страна и епоха, в която да се родите, щяхте ли отново да изберете Америка от 1915 година?

– Със сигурност нямаше да е толкова назад в класациите ми, въпреки че всеки с акъл в главата би избрал златния век на Древна Елада, на Италия от 15. век или елизабетинска Англия. Но човечеството е имало и други „златни“ векове. Персия например, а в Китай са били поне четири-пет. Нашето съвремие е невероятно, но според мен дори не се доближава до „сребърен“ век. Мисля си, че вероятно в други времена и на други места бих се чувствал по-добре – включително и в Америка от времето, когато сме започнали да козем покриви над главите си, вместо да опъваме шапчи.

Има ли личности от американската история, с които се отъждествявате?

– Като повечето американци, искам ми се в мен да има повече от Линкълн, обаче не е така. Не мога да си представя толкова добър и състрадателен. Струва ми се, че от великите мъже на Америка най-близо до мен е Том Пейн. Той е бил радикал и напълно независим – но не в удобния, съвременен смисъл на либерализма, а в добрия, суров смисъл на човек, който е бил готов да отиде зад решетките за идеалите си. Аз извадих късмет, добър или лош не знам, защото не ми се наложи да се изправям пред подобен избор.

на стр. 12

Литературен вестник 10-16.07.2013

9

За малките открития и големите проглеждания

Елка Димитрова

Докато четях „От родния кът до гроба“ на Миряна Янакиева, на няколко пъти се улових, че казвам: „това е рядка книга“.

Наистина рядка: една от най-хубавите книги, писани върху поезия у нас. Буди възторзи и спокойствие – с овладяната си амплитуда на трепет и опитност в прочита, на нежна чувствителност и силно четене. Разсъдливо-емпатично преброява Пенчо-Славейковия „Сън за щастие“, деликатно, но щателно осветява подмолите му.

Наистина нежна: анонимна в нежността си книга – бленува прочита, който изрича, разсейва границите между критика и влюбеност.

Наистина силно четяща: и скелетът, и плътта на книгата са несъмнено литературоведски, при това от нея може да се учи литературознание – в онзи класически смисъл, в който литературознание все пак и все още има. По изследването на М. Янакиева може да се изучава и лириката на Славейков. Не само „Сън за щастие“, но и *лирическата матрица* на неговото творчество, която е сърцевинната тема на текста на Миряна (около нея се включват и „На Острова на блажените“, и „Немски поети“, и „Пътни очерки“, и писмата на Славейков до Мара Белчева).

Не на последно място, „От родния кът до гроба“ активира много важна теоретична и критическа тъкан, създава и нова – открива, провижда, назовава. Как обаче? И тук е особено. Миряна Янакиева моделира именно специфична *тъкан* на прочита. В зрялото ѝ писане не просто прозират, а крепят и носят балансираните опори на професионалното четене – структуралистки формирано, без самото то да е точно такава.

Интерпретацията се развива върху поетиката на стихотворния текст, композицията на книгата, контекста, съзвучията и различията с близките-други текстове. И това се случва през кристално чист поглед за структура, жанр, граница, тема, мотив, оттенък, промяна. И с постоянна, макар и ненавратна свързаност на различни нива.

Малък, но уместен пример е виртуозното проследяване на близостите и различията между пътеписа „През Класура“ (1889, сп. „Мисъл“) и двете редакции на стихотворението „На гроба ми изникна щат цветя“ (от 1893 в сп. „Мисъл“ и от 1907 в „Сън за щастие“) – с търсенията около апорийната идея за съвършенството и сетивността (с. 184-185). Примерът е малък не сам по себе си, а с оглед на факта, че цялата книга е организирана чрез захващащи се нишки – деликатно, но ясно разглеждани едновременно в своята противопоставеност и втъканост в целостта. По-едър план на същото явление откриваме в метафизичното присъствие на Хайне в изследването, за което ще стане дума по-нататък.

Книгата на М. Янакиева изобщо е образец за зряло и овладяно, но при все това – трепетно търсене и виждане на връзки и различия. Дотам, че *виждането*, което би могло да е цел само по себе си, се превръща в тъкан, от която интерпретацията тепърва съжектира своите по-високи нива – наистина рядък пример за овладяване на материала.

От овладяността идва и успокояващата погреденост, познанието, *прилежанието* към устоите. В този смисъл М. Янакиева осъществява едно етично, и дори пропеедвично, литературознание – знаещо и добро в своите намерения, положително, учещо. Литературознание, което се движи спрямо истинни ориентири и поради това е удивително скромно, несебично, пропускливо за текстовете, които чете. Чудесно намерен израз на тази нагласа е враждането на самата Славейкова стихосбирка в текста на изследването. „Сън за щастие“ тук присъства „акростишно“ – стихотворение по стихотворение, цялата книга е вплетена в анализа си. Става дума за композиционния принцип на най-обемната и същински центрираната върху стихосбирката Втората част („От родния кът на щастие до самотния кът на гроба“) – да се цитира всяко стихотворение в цялост, когато то се появи за първи път в изследването, което от своя страна следва вътрешната хронология на „Сън за щастие“. Именно генералната позиция на пропускливост, прозрачност на четящия аз създава по неочакван начин поетичната тъкан на интерпретиращата книга, която иначе е открито изградена в парадигмата на академичната критика, построена е в теоретична среда и излъчва критически открития. Смиреността



на Автора¹ в случая остава текстовете да говорят така, че да бъдат чути. Отказът от себе си, от интенционалността на откриването – при все откритията – дава онзи тласък на прочита, след който книгата върху Славейков продължава пътя си сама, става *повече книга за Пенчо Славейков*, отколкото *книга на Миряна Янакиева*. И това, струва ми се, е най-големият дар, който един четящ може да направи на поезията, която обича.

Творческата скромност на Автора е в подчертан резонанс със самия му обект, сякаш – емпатично вдъхновена от „Сън за щастие“. Миряна Янакиева напълно съзнателно изтъква тази характеристика на Славейковата книга, като я превръща и във важна отправна точка на изследването си: „Тази книга по своеобразен начин „мълчи“ за себе си чрез отказа си от всякакъв вид допълнителни елементи, каквито изобилстват в останалото творчество на Славейков.“

Тя не носи никакво жанрово определение, няма предговор, няма илюстрации, не прибъзва до никоя от познатите и обикнати от своя автор разновидности на литературната мистификация. (...) Тези отсъствия обособяват книгата в контекста на останалото творчество на Славейков“ (с. 8).

Така Миряна поставя „Сън за щастие“ като алтер его на Славейковото творчество. Но остава отворен и обратният въпрос: дали творчеството на Славейков не е алтер егото на „Сън за щастие“ – защото именно то, останалото творчество, е отпласнатото от тази бистра, безштрестна дълбина, то е онова друго, което не може да съществува без нейната първоизданост, то е цялото, което не би било без капката, в която да се огледа. Защото всяко битие е общуване. А своето битие е общуване със себе си. Но то, останалото творчество, в някакъв смисъл изразява и дефицитите на срещите по пътя – в отдалечаването на спектъра от капката. И все пак – онази прекрасна обратимост на взаимното оглеждане, онази вълнуваща с откритията си главна тема на Миряна за *лирическата книга матрица*... Тя не оставя анализите да се разпадат до противопоставяне, напротив – извежда във видимост контактността на „Сън за щастие“ с голяма (и преди всичко – неочаквана!) част от „останалото творчество“ – *лирическата контактност на Славейковите текстове*.

Само по себе си достатъчно съществено, изходното наблюдение за различността на „Сън за щастие“ от останалото Славейково творчество е втъкано и в мрежа от комплицирани разграничения. М. Янакиева говори за „привидната липса (...) на предизвикателност и полемичност, с кошто мощно е белязано цялостното му литературно и културно присъствие“. И веднага след това прави следното разгърнато уточнение: „Липсата е привидна, защото на тази изчистена от всякакви допълнения, скромна, „мтиха“ и, според преобладаващите критически оценки, „класическа“ книга се пада въщност много трудната роля както в известни насоки да се оразличи от останалото новаторско творчество на самия Пенчо Славейков, така и да се разграничи от налагащата се по времето на нейната поява най-модерна линия в тогавашната българска поезия – символистичната“ (с. 10-11).

В тази последователност трябва да се отбележи,

¹ Тук бих говорила за „критически автор“ по аналогия с конструкция като „лирически автор“ например.

че М. Янакиева е с някак паноптична критическа нагласа – тя рядко губи от поглед многоаспектната обзримост на предмета в цялост. В случая например важно е следното парадоксално кръстосване: „Сън за щастие“ е извънредна с немодернистичната си поетика и пределно дискретната си азовост на фона на Славейковото творчество; Славейков обаче е знакова фигура на българския модернизъм, и то на литературния и естетически *индивидуализъм*. Това отрежда на книгата „кръстопътно положение“ в съвременния контекст, тоест тя е особено значеща в статута си на немодернистичната и неиндивидуалистична книга на модерниста и индивидуалист Славейков.

Щащата фина разделителна способност личи и в интерпретацията на критическата рецепция. Например с рядка чувствителност е забелязано, че традиционно схващаният като апологетика „възхвалителен изблик“ на Яворов по повод новоизлязлата Славейкова книга „съзнателно или не, неусетно я изпраща много повече в литературното наследство, отколкото в литературното бъдеще“ (с. 11). Тук М. Янакиева отбелязва един останал в сянка пасаж, в който Яворов прави разлика между „името“ (фигурата) на Славейков и „песните“ от „Сън за щастие“. Интерпретацията на Миряна насочва към Яворовото съзнание за анахронизма на Славейковата книга. Привеждам цитат, съдържащ и думите на Яворов, и коментара на М. Янакиева, защото детайлът на амбивалентната оценка наистина е труден за забелязване:

„Или да не бяха ономува, комуто са – тия песни, за да бѣда техния критик. (...) Защото днес не бих могъл да отдам най-голяма чест на Пенча Славейков иначе, освен като го назова само“.

Коментарът на М. Янакиева е: „А какво ли би казал Яворов за тази поезия, ако името на нейния автор беше друго? Във всеки случай за Яворов несъмнено е била очевидна голямата разлика между „Сън за щастие“ и поезията, която към онзи момент вече пише той самият“ (с. 11).

В крайна сметка „Сън за щастие“ е обзряна и творчески интензивно, и с мяра. Това се отнася както за текстовия и междутекстовия анализ, така и за работата с литературоведски тези. (Като критико-теоретичен контекст особено функционални в изследването са някои тези и формулировки на Р. Коларов, Н. Георгиев, Г. Туханов, А. Панов, Св. Изгов, В. Стефанов, Б. Пенчев.) Славейковата книга поема нов живот със съживените релефи на битието си – в своята цялост, във връзките си с другите Славейкови текстове, в контекстуалната усложненост на своето „кръстопътно положение, в което се срещат предишните две и следващите две десетилетия от развоя на нашата лирика“ (по думите на Н. Георгиев) (с. 11).

.....

И малко за концепциите на „От родния кът до гроба“. Казаното за поетичния заряд на критическата книга и за особената, емпатична връзка между дискретното присъствие на изследователя в нея и спецификата на самия обект на изследването в никакъв случай не трябва да оставя съмнения в ясно осъзнатата мотивация и съвършено осъществените концепции на книгата. Мотивацията е изведена от самия автор в няколко отчетливи говода още във Въведението:

1. „Липсата на търпеливо цялостно изследване върху книгата „Сън за щастие“;
2. Необходимостта от преценка за нея като „внимателно обмислено художествено построение“, като „смыслово единство със свои многообразни вътрешни съгласуваности и противоречия“ – цялост с опори в съставните повторения и в останалите свързаности, протичащи между отделните стихотворения;
3. Желанието за жанрово определяне на „Сън за щастие“ като „**лирическа книга**“.

Постройката на изследването също е ясно обмислена и формулирана от автора. Цитирам:

- „Конструиране на жанров модел на „Сън за щастие“;
- Последователен анализ на лирическата книга, съобразен с особеностите на този жанров модел;
- Поглед към „другото“ битие на „Сън за щастие“ като своего рода модел на лирическото, който има своите проявления или разклонения в останалото творчество на Славейков“ (с. 5-6).

В някакъв смисъл тази постройка на интерпретацията на свой ред резонира – вече не на поетичното своеобразие на лирическата книга, а на цялостната творческа фигура на Славейков – доколкото изявява характера му на компонист логик: на поет, който най-често е свръхпоставен спрямо поезията (без това на всяка цена да е гаранция за поетичното в нея); на културен ум, композиращ своето творчество.

Миряна Янакиева формулира това негово съзнание като „*грандиозна лична програма*“ – въз основа на трите му основни стихосбирки: „Епически песни“ (1896, 1902, 1907), „Сън за щастие“ (1907) и „На Острова на блажените“ (1910). Тя отбелязва, че Пенчо Славейков работи почти

едновременно над тях, но последователността на тяхното публикуване има своеобразно значение: „С появата си всяка от тези книги ознаменува един етап от грандиозна лична програма на Пенчо Славейков, снела в себе си програмата на кръга „Мисъл“ за ново начало на поезията. Сякаш, следвайки Хегеловата представа за етапите във възникването на отделните родове на поетическото изкуство” (с. 7).

Ще набележа и няколко важни места в концептуалното разгръщане на „От родния кът до гроба”, като следвам реда на критическата книга.

Първата част се занимава по-общо, не текстологично, със спецификата на „Сън за щастие”. Разполага я в контекста на Славейковото творчество, търси жанровото ѝ определяне и го намира в понятието *лирическа книга*. В този процес активно работи и съпоставителният поглед към редица текстове от епохата. Ценни аналогии, оразличавания и препратки – бегли или разгърнати, очаквани или напълно изненадващи, текат между „Сън за щастие”, от една страна, и Славейковите „Епически песни” и „На Острова на блажените”, Яворовите „Безсъници”, лирическата миниатюра от Ст. Михайловски на мататък, „Самодивска китка” на К. Христов, Алековия „Бай Ганьо” и Йовковите „Вечери в Антимовския хан”, от друга. Направен е и интересен исторически преглед на „жанровите” названия на стихотворенията в: „*уломки*” или „*късове*” (съвременниците на Славейков); „*пиески*” (Боян Пенев); „*лесни*”, при все трудно определямия смислов обхват на понятието „песен” в езика на кръга „Мисъл” и в българската поетическа традиция изобщо (това е названието, използвано и от самия Славейков); „*лирически миниатюри*” (в по-новите изследвания).² Разгледано е отношението между жанра на отделните стихотворения и този на лирическата книга, като е изтъкнат „един характерен вид **дуалектика** – между **затвореност** и **отвореност** на отделните стихотворения и на книгата като цяло” (с. 22). Очертан е конфликтът между всепризнатото свойство на „Сън за щастие” да бъде „*вътрешно единна художествена цялост*” и нейната *модерност*, а също и по-общото противоречие между Славейковата цялостност и модернистичния разпад (по Св. Игов³).

Във **Втора част** на изследването, фокусирана пряко и затворено върху „Сън за щастие”, има прекрасни пресъздавания на Славейковата книга – с разбиране и внимание, нереволуционно и преднамерено неефектно, с мъдро и спокойно възглеждане в посланията на текстовете му.

В този дух са обмислени основните мотиви на анализа – *сънят, щастие, пътят*... Пак в този дух е забелязано как „Сън за щастие” опровергава встъплението си и как илюзията, че това е една бедра и умиротворена книга, е именно *илюзия*, носена от стилистиката (тук са включени и лексикалните повторителни линии), не от смисъла: „Внушението за бедрина, уравновесеност и покой в „Ни лъх не дъхва над полени” е толкова нерушимо, че то бива донякъде по инерция прехвърляно върху цялата книга. Всъщност обаче нейното по-нататъшно смислово развитие поставя значенията, носени от възвеждащото стихотворение, в положение не толкова да бъдат утвърждавани, колкото проблематизирани” (с. 34). Подобно в тихия си парадоксализъм е и друго възнуващо откритие на прочита – че „всъщност крайят на книгата не съвпада с края на пътя на героя. Между началото и края на „Сън за щастие” има дълбока връзка, но и подмолно напрежение, тревожещо несъответствие. **Книгата завършва и не завършва**. Тя оставя своеобразна загадка с това отдръпване на лирическият аз в положението на наблюдател, макар и не равнодушен, който знае толкова важни и съдбовни неща, но отнасящи се до другизго” (с. 150-151).

Сред тезите на самия близък прочит на „Сън за щастие” има една особено важна, доколкото е тематично структурираща – *тезата за човека, съня и щастие*. Тя ни представя „съня за щастие” като блян на пътуващия човек. Текстът на М. Янакиева с разбиране и усет обмисля съня на неспящия, нещо повече – на пътуващия (през битието) човек в книгата на Славейков. Обмисля онова „бленуване”, което е сред най-ценното в поетичното наследство на П. Славейков. Особено активен към темата и всъщност скелетен за анализа ми изглежда един скрит „силогизъм”, който ще експлицирам, като го разделя на абзаци и добавя индекси:

- (1) Ако човек **мечтае** за щастие, това означава, че той е този, който се стреми да постигне щастие или се надява то да го навести.
- (2) Ако го **сънува**, това означава, че щастие му се е явило по своя воля, но ще е тук, при него, само в съня му и само докато той сънува. Събуди ли се, то ще си е отишло.

² Този пасаж е перифраза по написаното от М. Янакиева (вж. с. 20).

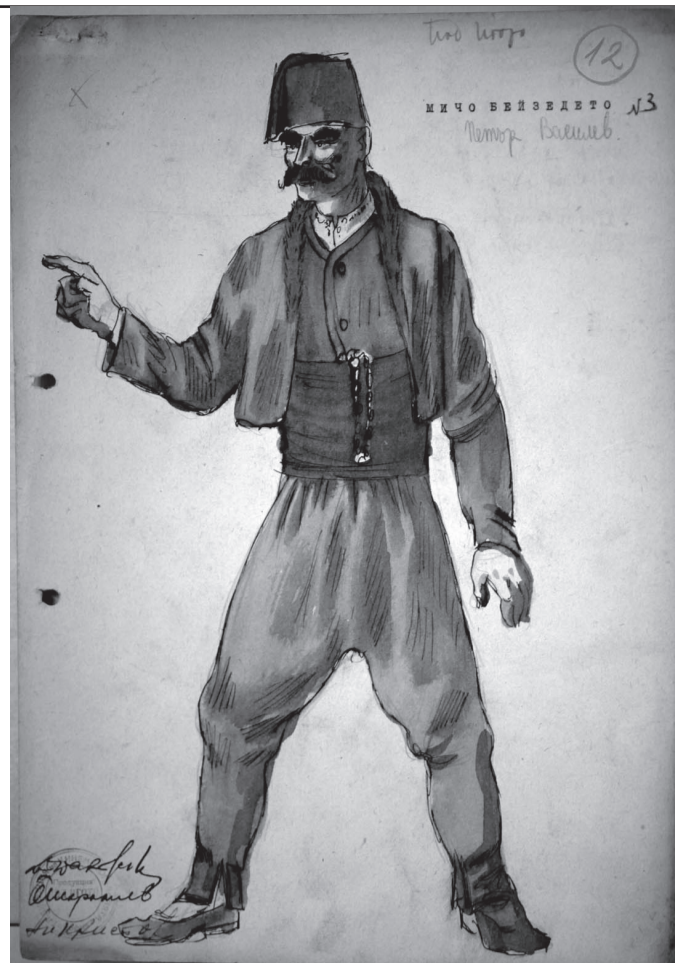
³ Вж. с. 22, както и: Игов, Св. Книга за Пенчо Славейков. Варна, 2006, с. 95.

(3) По това щастие напомня съня – идва и си отива неочаквано и не прилича на нищо от онова, което човек си е представял, когато съзнателно е мечтал за него. То няма уловим образ и напразно бихме търсили в Славейковата творба негови конкретни очертания. Тя не казва **какво** е щастие, но затова пък още в първото стихотворение „Ни лъх не дъхва над полени” разкрива, че знае **къде** е то – пространството, където щастие пребивава, се нарича „родний кът” (с. 33). Този „силогизъм” помирява и осветлява взаимно недоизказаностите между *мечта, сън и щастие* в Славейковата книга. Без да назовава пряко, той насочва към едно друго опорно понятие в поезията на автора – *блян*, което би могло да се мисли като точката на интерпретативно помирение в случая. Важен детайл на горната тема е и посоченото обиталище на щастие – „*родний кът*”. С това посочване *пътуването-търсенето-бленуването* бива все пак разрешено в една трансцендираща логика – без да се игнорира проблемът, че щастие остава недостигнато, и без от тази недостигнатост да следва девалвиране на пътя към него. То все пак е някъде. И пътят към него е именно *път към него*.

Извънредно интересната **Трета част** на „От родния кът до гроба” внася динамиката на неподозирани присъствия, като събира в себе си фокусните съпоставки на изследването. Прочитът е изведен извън лирическата книга, в търсене на матричната връзка с други, в задължително стихотворни Славейкови текстове: „На Острова на блажените”, „Немски поети”, „Пътни очерки”, писмата му до Мара Белчева. Тук впрочем М. Янакиева се позовава пряко на терминологията на Р. Коларов, като нарича „Сън за щастие” „матрица” в творчеството на Славейков и пояснява: „Както подчертава Р. Коларов, функцията на матрицата, за разлика от тази на клишето, се изразява не във възпроизвеждане, а в „органично пораждање” (с. 182). Пак в Трета част се разгръща и един много ценен текст – **Интермецото „Хайне, Лазар и Христос”**. Ще си призная, че за мен той именно подгаде неопровержимия импулс за пристрастие към книгата на Миряна Янакиева. Не просто защото е изключителен като находка в проблематиката. Той е всъщност метафизичният зев на книгата – мястото, в което се разкрива пресечността на някакво отвъдно ниво. И не като противопоставяния, а като съзвучия – така както фигуриративно безсъпротивително се сливат в анализа образите на Хайне, Лазар и Христос.

В този текст си дават среща движещи творчески теми на изследването. Например – М. Янакиева търси връзката между лирическата книга „Сън за щастие” и очерка „Хайне” (от „Немски поети”) през *метафизиката на родното* (с. 180), а именно *родното* е единственият знаен отговор на въпросите около щастие – то е открито като *метафизичното обиталище на щастие* още в самото начало на интерпретацията на лирическата книга (във Втора част). Друга такава тема е *пътят* – също важна връзка между книгата и очерка, която е движеща и в изследването. Душевният път на неподвижното тяло... – ако „Сън за щастие” в един от най-съществените си аспекти пресъздава медитациите на душата (преминаването през битието) като път на тялото през предметни реалии, то „Хайне” синтезира този дуализъм в пряк разговор (вж. частта „Тяло и душа” – с. 178). Миряна тръгва от два текста за Хайне – едноименния очерк на Славейков от „Немски поети” и предговора на Теофил Готие към френския превод на Хайневите „Пътни картини”. Има чудесно уловени общи детайли в двесте интерпретации: „покъртителното повдигане на клепача, проблясващата съза или искра от невиждащите очи, но най-вече сливането на Лазар и Христос, събирането в едно на възкресения и възкресяващия, намерили едновременно си превъплъщение в печалната и прекрасна Хайнева личност” (с. 177). Следва уточнението, че „автор на „Книга на Лазар”, Хайне сам свързва името си с това на възкресения мъртвец”. Подобна импликатура „скачва” и Хайневите „Пътни картини” със Славейковите „Пътни очерки” – в развитието на паралела „Пътни очерки” – „Сън за щастие”. Тоест „Хайне, Лазар и Христос” наистина е вид епицентър – на теми, алюзии, значения. Съвсем в края на Трета част (и на книгата) има един откъс, чието доразгръщане би било много ценно: **„Щастие – бленувано и истинско – в писмата на Славейков до Мара Белчева”**. Тук връзката със „Сън за щастие” е в „идеята за тънките, сложни, често незабележими и променливи отношения между мечтите и действителността” (с. 195).

.....
Изобщо в четенето на Миряна Янакиева има една специфична верижност, в която важните брънки обикновено са представени дискретно, изискват известно възглеждане и така самото изследване става текст загадъчен и фабулиращ. Характерното за подобни „неосветени брънки” е, че обикновено се появяват при



ключови преходи, тоест те са важни свързващи звена, преднамерено оставяни в полусянка.

Ето няколко примера. От „Сън за щастие” към „На Острова на блажените” и „Немски поети” се прехожда по силата на пределно дискретната интерпретативна фигура на *лирическата матрица*. Свързващата линия между „Сън за щастие” и „Пътни очерки” тече не на последно място през неочакваната доминанта *Хайне* (изявена с размах в Интермецото „Хайне, Лазар и Христос”). Пряката връзка между „Сън за щастие” и „На Острова на блажените” е видяна като „предупреждение”/обещание, излъчено от разпръсващата се основна тема на „Сън за щастие” (която се разтваря като „*фин пращец*”, несъбираем в „материалните очертания на никаква видима форма”) за „утопичната непостижимост и на Острова на блажените” (с. 151).

Един от шедьоврите на тази инструменталност – вече ориентирана към работа с текста, е следният пасаж, който впрочем е сред есенциалните за събържанието на централната (втора) част: „Чезнат и сънят, и щастие. (...) Заглавието не загатва кой е сънуващият, нито дори има ли сънуващ. Субект е самият сън. После, в края на „Ни лъх не дъхва над полени” субект става щастие, негов е сънят, а то, от своя страна, е на лирическият аз, но е някъде другаде, а не там, където е той” (с. 151).

Така, повтарян на различни нива, подходът създава впечатление за ритъм – за наличието на специфичен поетично-изследователски език.

И в заключение: ако се върна на тезата, че неспекулативната същност на „Сън за щастие” резонансно влече към прозорност анализиращия автор в „От родния кът до гроба”, трябва да направя и едно уточнение, което при задълбочаване може да се окаже подривно. Да, лирическата книга наистина подбужда критическата книга към емпатия. Съкровено-скромното сякаш се предава от лирическият към критическият автор, прави го все по-невидим, все по-деликатно оттеглен – с всяко задълбочаване на анализа. Редуциран като видимо интенционално присъствие, четящият автор прави чудеса на съпричастното вникване и следване на четения текст. Спирането го този извод обаче би било подвеждащо, защото двигателят на тази невидимост се оказва одисеевски хитроумен, ако проследим аналитичната сложност на четенето. Невидимият, разтварящ се в текста интерпретатор, сякаш се превръща в *четящ текст*, който избира от *четения*, но го уголемява и разгръща, като открива неподозирани територии в него. Следи го тъй отблизо, че извадените на показ детайли често учудват с наличността си; взема концепцията за интерпретацията си от самото интерпретирано и чрез нея вижда невидяното в него. Миряна Янакиева сякаш разказва приказката, зървайки през приказното огледало; минава пътя сред полето, улавяйки собствения му ритъм (без който впрочем едва ли би могла да встъпи в този път). Така в една привидно безсъпротивителна протяжност историята на малките открития става история на големите проглеждания.

Интервю за „Плейбой“…

от стр. 9

Родителите ви се разделят, когато сте на шест, но вие пътувате много с вашията майка, която умира две години по-късно. След това обикаляте света с баща си, който умира, когато сте на петнайсет. Кои места от това странстване по света в ранна възраст са се запечатали най-силно в паметта ви?
– След 1926 г. Берлин изживя три много силни години, както и Чикаго горе-долу по същото време. Но най-страхотно впечатление ми направиха Будапеща и Пекин. Там до последно се водеха най-светските разговори и се случваха най-интересните неща. Няма да забравя и едно празненство в Тирол, което посетих в средата на 20-те години. Заедно с други малки момчета обикаляхме страната и ръководителят ни заведе да обявваме в някаква бирария на открито. Седнахме на дълга маса, на която се бяха събрали доста нацисти, кошто по онова време бяха просто неособено популярни откачалници, и аз се паднах до един дребничък човечец с много мрачно излъчване. Тогава не ми направи чак такова впечатление, но след време, когато го видях на снимки, си дадох сметка, че съм обяввал със самия Адолф Хитлер.

Може ли да ви поразпнтам за някои от най-разпространените слухове за вас? Твърди се, че филмите ви винаги надхвърлят бюджета си. Вярно ли е?

– Не. Не съм човек, който харчи повече, отколкото има, но се е случвало да получа със закъснение приходите от филмите си. „Гражданинът Кейн” струваше 850 000 долара. Не знам каква е печалбата от него до момента, но сигурно е доста тлъста. Всички тези приходи са се трупали във времето, но не са дошли при мен. Заснетите от мен филми до един са се вместили в рамките на предвидените за тях бюджети. Има само едно изключение – документален филм за Южна Америка, който започнах през 1942 г. веднага след снимките на „Великолепните Амбърсънови”. Бяха ме помолили от американското правителство да направя този филм без хонорар за мен, но иначе разполагах с 1 млн. долара за целта. Само че парите бяха на студиото, не на държавата, и когато вече бях похарчил 600 000, студиото ме уволни под претекст, че съм пиелел парите им. И оттам тръгнаха слуховете. Истината е, че те вложиха доста кинти и доста труд да вкарат филма в мрежата за разпространение.

Упорито се твърди, че притежавате способности на ясновидец. Така ли е?

– Ако има нещо вярно в това, значи наистина притежавам такива способности. Но ако няма, значи притежавам нещо друго, което хората погрешно вземат за ясновидство. Понякога съм казал ужасяващи неща за бъдещето на разни хора – и повярвайте ми, аз мразя да се предвижда бъдещето. Това е нечиста, опасна игра и подизравка със свободната воля на човека – най-важната доктрина, създавана от човечеството. Но навремето бях гадател в Канзас Сити, където цяла седмица изнасях представления в местния театър. Изявявах се като фокусник за по няколко часа. Бях срещал много полупрофесионални илюзионисти, които си бяха чисти изнудвачи, и бях усвоил номерата на професионалните гадатели. Наех апартамент в евтин квартал а сложих табелка на вратата – „Гадаене, 2 долара” – и всеки ден отивах там, омотавах тюрбан около главата си и предсказвах бъдещето. Отначало прибягвах до т.нар. студено четене; това е термин, който се използва за неща, които трябва силно да впечатлят човека срещу теб и да го накарат да си развърже езика и сам да започне да разказва за себе си. Например споменавах, че има белег на коляното. Всички имаме белези по коленете, защото всички сме падали като деца. Или пък казвах, че когато са били на 12-14 години, са променили грастично възледите си за живота. Но накрая вече бях престанал да правя тези номера и просто разговарях с хората. Помня, че веднъж дойде някаква жена в рокля с ярки цветове. И още щом седна, аз ѝ казах: „Съпругът ви е починал съвсем наскоро”; и тя се заплака. Убеден съм, че тогава съм виждал или съм се догаждал за неща, които съзнанието ми не е отпчитало. Но обикновено казвах първото нещо, което ми дойде на ум, и то се оказваше вярно. Обаче бях на път да прихвана професионалното заболяване на всички гадатели, т.е. да започна да си вярвам или да се взема на сериозно. А това е опасно.

Друго често повдигано срещу вас обвинение е, че пиелете страшно много енергия в говорене. Английският критик Сирил Конъли веднъж каза, че за човека на изкуството разговорът е „церемониално самопропиляване”. Не ви ли жезва този израз?
– Не, но ме подсеща за Торнтън Уайлдър и неговата теория за „капсулираните разговори”. Той често ми казваше: „Орсън, спри да се пилееш. Прави като мен – води капсулирани разговори”. Като някой комик, който може три минути да говори за тъща си, и Торнтън умееше да говори три минути без прекъсване за Гъртруг Стайн или Лопе де Вега. Така пестеше енергията си. Но аз не вярвам, че ако човек се пести, ще има повече сили. Това не е някаква безценна течност, която трябва да се крие в шишенце. Човекът е социално животно и добрият разговор – но не папагалското повтаряне на изтъркани фрази и модни думи – е съществена част от качествения начин на живот. Няма никаква причина хората на изкуството да смятат, че това, което правят, е толкова скъпоценно, че да не могат да отделят някоя и друга секунда, за да позоворят с приятел.

Говори се също така, че прекарвате доста време в компанията на запасени скиори и претенденти за някои от короните на средноевропейските държави. Вашият коментар?

– Не познавам чак толкова много такива хора. Онези, кошто все пак познавам, са си съвсем на място, но не общувам с тях непрекъснато. Обаче нямам нищо против да ме знаят като приятел на каквито и да било хора.

Авангардни списания за кино като френското Cahiers du Cinéma ви отделят много място на своите страници и ви отдават дълбоката си почит. Какво мислите за режисьорите от френската Нова вълна, така ценени от въпросните списания?

– Нямам търпение да видя филмите им! Повечето от тях не съм ги гледал, защото се притеснявам, че може да попречат на работата ми. Когато снимам, не искам да правя аналогии с други филми; иска ми се да си мисля, че изобретявам всяко нещо за първи път. С авторите на *Cahiers du Cinéma* говоря изобщо за киното, защото ми е много приятно, че те харесват филмите ми. Сърце не ми дава да им откажа, когато ме помолят за някое пространно витиевато интервю. Но всичко е поза. Аз съм голям мошеник: позволявам си дори да говоря за „изкуството на киното”. С приятелите си никога не бих разговарял за изкуството на киното – даже ако някога се случи, бих се притеснил повече, отколкото ако ми паднат гащите настред „Таймс Скуеър”.

Какво смятате за филмите на Антониони?

– Веднъж млад американски критик каза, че едно от най-големите открития на нашето време било колко ценна е сжуката като тема в изкуството. Ако това е вярно, тогава Антониони трябва да бъде признат за пионер и основоположник. Филмите му са идеалният декор за модни ревюта. Струва ми се, че и на страниците на „Вог” нямам толкова добри декори, въпреки че би трябвало. Може би няма да е зле да помолят Антониони да им ги прави.

Ами Фелни?

– Той е не по-малко талантлив от всички други кинотворци. Но неговото ограничение – и най-голям чар – е исконно провинциалната му същност. Филмите му разказват за това как момчето от малкото градче мечтае за големия град. Минава за изтънчен тъкмо защото не притежава никаква изтънченост, а сам си я е измислил. Но дава тревожни заявки да се превърне в превъзходен творец, който няма много за казване.

Ингмар Бергман?

– Както казах преди малко, не споделям нито интересите, нито обесисите му. Той ми е много по-чужд от японците например.

А какво ще кажете за съвременните американски режисьори?

– Харесвам единствено Стенли Кубрик и Ричард Лестър, без да броям старите майстори. И като казвам стари майстори, имам предвид Джон Форд, Джон Форд и Джон Форд. Алфред Хичкок не го броя за американски режисьор, въпреки че вече толкова години работи в Холивуд. За мен английското в него е толкова силно изразено, колкото в най-доброто от традицията на Едгар Уолъс, но не повече. В неговите филми винаги има нещо смешотворно: хитрините му ще си останат хитрини, независимо колко чудесно са измислени и осъществени. Лично аз не вярвам, че след сто години някой ще се интересува от филмите му. При най-добрите филми на Форд имаш усещането, че лентата е живяла и дишала въздух в реален свят дори и когато сценарият е бил написан от Мама Макрий¹. При Хичкок светът е населен от духове.

Когато за първи път отидохте в Холивуд през 1940 година, големите филмови компании все още притежаваха цялата власт. Мислите ли, че щяхте да постигнете повече, ако бяхте се появили там 20 години по-късно, във времената на независимите продукции?

– Напротив, тъкмо обратното. Още с пристигането ми Холивуд бе мъртъв за мен. Боже, как ми се искаше да съм отишъл там по-рано. Именно възходът на независимите продуценти стана причина за края на режисьорската ми кариера там. Старите филмови шефове – Джек Уорнър, Сам Голдуин, Дарил Занук и Хари Коон – ми бяха приятели, или дружелюбно настроени врагове, с които знаех как да се оправям. Всички до един ми предааха работа. Луис Б. Майер дори искаше да му стана главен продуцент – място, което впоследствие зае Дор Шари. С тези момчета бях в страхотна форма. В момента в който дойдоха независимите продуценти, никога повече не ми се удаде да режисирам американски филм, освен по някаква случайност. Ако бях отишъл в Холивуд през последните пет години, без нито един филм зад гърба си и никому неизвестен, можеше и да успяя да направя нещо. Но аз не съм новак в играта; навсякъде, където отида, влача след себе си и легендите за мен, и с независимите продуценти съм имал много повече неприятности, отколкото с шефовете на големите филмови компании. Аз още тогава си бях независим, но студиата много добре разбираха смисъла на това понятие и когато имахме разногласия, и двете страни се наслаждавахме на сблъсъка. При положение че всяка компания годишно изкарваше по 40 филма, все щеше да се намери място и за един филм на Орсън Уелс. Но независимите творци изграждат работите си около няколко конкретни умения, кошто притежават. Така погледнато, няма място за мен.

^[1] Героиня от едноименния ням филм на Джон Форд от 1928 г. по романа на Руда Джонсън Йънг за беген ирландски имигрант в Америка. – Б. пр.

Може ли кинорежисурата да се преподава?

– О, различните технически неща могат да бъдат преподавани, както в училище се учат основите на граматиката и реториката. Но никои не може да те научи да пишеш сценарии, а режисирането много прилича на писането, с тази разлика, че ангажира още 300 души и изисква много повече умения. Режисьорът трябва да действа като командир на бойното поле. Необходими са същите качества, за да вътхновяваш, всяваш страх, насърчаваш, подкрепяш и по принцип да ръководиш останалите. Донякъде е въпрос на личностни качества, кошто не се усвояват толкова лесно, колкото други умения.

Мислите ли, че ще е от полза, ако американската държава създаде и започне да издържа свой кинофакултет?

– Ако наистина ще *правят* филми, вместо само да *говорят* за това как се правят филми и ако строго се забранят всички теоретични дисциплини, кинофакултетът може да се окаже много полезен.

Смятате ли, че производството на филми трябва да се подкрепя от държавни фондове, както правят в редица европейски страни?

– Ако е вярно, че театърът, операта и музикалното изкуство трябва да се финансират от държавата, а аз вярвам, че е точно така, същото важи и за киното, дори в по-голяма степен. Филмите имат много по-голямо въздействие върху обществото и в момента са най-тясно свързани с този повратен момент в световната история. Най-големите субсидии трябва да бъдат за филмопроизводството. То се нуждае от повече средства, но и казва доста повече неща.

Как според вас ще се развие киното в близките години?

– Надявам се изобщо да има някакво развитие, нищо повече. Повече от двайсет години в киното не се е случило нищо революционно, стагнацията трайно се е установила, а упадъкът дебне зад ъгъла. Надявам се на появата на съвършено различен начин за правене на филми. Но докато се случи това, ще се наложи някои от средствата за правене на по-евтини филми и за по-евтиното им разпространение да претърпят развитие. Иначе никаква революция няма да се случи и филмовите творци никога няма да бъдат свободни.

Предвид възможността за световно разпространение на филмите, смятате ли, че някой от тях е в състояние да промени хода на историята?

– Да, и нищо чудно това да се окаже някой много слаб филм.

Да се върнем към театъра. Преди пет години казахте: „Лондон е градът на актьорите, Париж е градът на драматурзите, а Ню Йорк е градът на режисьорите”. Още ли смятате така?

– Към днешна дата бих казал, че Ню Йорк е градът на Дейвид Мерик². Париж е престанал да бъде интересен в театрално отношение. Лондон обаче все още си остава най-страхотното място за актьорите – но не и за актрисите. В английския театър няма място за жени. „Лондон е градът на мъжа,/ той носи духа на властта./ Париж е градът на жената,/ закичила цвете в косата.” Не знам кой беше написал това ужасно четиристишие, но това, което казва, все още е вярно. Никои в Англия не пише велики женски роли.

Можете ли да направите някакво най-общо предвиждане за бъдещето на театъра?

– Според мен театърът, балетът и операта вече са отживелица. Все още им се радваме и те ни вълнуват; все още дават възможност на хората на изкуството да вършат смислени неща – поне в качествено отношение. Но това в никакъв случай не е институция, която принадлежи на нашето време и следователно не може да се надява на дълголетие. Не е вярно, че театърът винаги е съществувал. Това е блян. Имало го е само през няколко периода от историята на човечеството, независимо че неговите застъпници твърдят обратното. А театърът такъв, какъвто го познаваме днес, изживява последните си дни.

Отправяйки поглед назад към кариерата си, не съжалявате ли понякога, че не станяхте политик?

– Понякога съжалявам, и то много горчиво. По едно време мислех да се кандидатирам като младши сенатор от щата Уисконсин: щях да се конкурирам за мястото с Джо Маккарти. Когато човек чувства, че е могъл да бъде полезен и ефективен в служба на обществото, не може да не изпитва разочарование, че не е опитал. А аз се лаская да си мисля, че можех да бъда политик. Струва ми се, че всъщност съм могъл да бъда много по-добър оратор, отколкото актьор, и щях да достигам до сърцата на хората, да ги развълнувам и да ги убеждавам в много по-голяма степен. В наши дни ораторското изкуство почти се е загубило, но ако живеехме в общество, което ценеше високо изкуството на реториката, както е било в много епохи в световната история, щях със сигурност да стана оратор.

Какви са политическите ви убеждения и дали претърпяха някаква промяна през последните 25 години?

– През последните 25 години всички промениха политическите си възгледи. Човек не може да има мнение по политически въпроси във вакуум; те винаги са реакция на някаква ситуация. Цял живот съм бил независим радикал, но с много силно подчертана емоционална и културна старомодност. Изпитвам огромно уважение

^[2] Дейвид Мерик (1911-2000) – изключително продуктивен театрален продуцент, носител на 10 награди „Тони” и с близо 40 номинации. – Б. пр.

към голяма част от създадените от човечеството институции, които в момента са в тежък упадък и едва ли някога ще бъдат възстановени. Аз съм човек с прогресивно мислене, но не защото ми харесва миналото. Не отричам нашите вчерашни. Искане ми се обаче частта от погребаното ни минало да оживеят в по-голяма степен. Ако съм способен на оригиналност, то не е, защото искам да руша идоли или да изпреварвам времето си. Ако в мен има нещо неизменно, то е неприязънта към това да съм на мода. Предпочитам да ме смятат за старомоден, отколкото „в крак с модата“. Но по принцип все още се числя към либералната левица, такава, каквато съществува на Запад. Гласувам за тях и ги подкрепям. Може небинаги да съм съгласен с тях, но чувствам, че там ми е мястото.

Как се отнасяте към войната във Виетнам?

– В момента пред себе си виждам вестник, който твърди, че според проучване на общественото мнение Джонсън все повече губи подкрепата на американците за програмата си във Виетнам. Докато публикувате това интервю, много повече хора вероятно ще споделят мнението ми. Историата на Америка не познава загубата на войната и на съвестта ѝ тежат само няколко злополучни войни; тази е една от тях.

Срещали сте се с много от великите мъже и жени на нашето съвремие. Но има ли някой друг жив човек, с когото бихте искали да се запознаете?

– Госпожа Сукарно³, по понятни съображения. Джоу Ънлай⁴, но по-скоро от любопитство – не знам дали ще ми се стори толкова интересен, колкото съм чувал да разправят. Може да се окаже стар, скован и много тъжен. Искане ми се да бях познавал по-добре Джордж Маршал, Уинстън Чърчил и Уилсън Мизнър (американски драматург от началото на 20. век). Така и не се срещнах с папа Йоан⁵, за което страшно съжалявам. Може и да ви прозвучи като демасофия, но бих искал също и да си поговоря с една възрастна дама, която се казва Елизабет Алън: англичанка, която близо 80 години живее в ламаринена къщурка в гора и прави най-красивите картини от парцали. Току-що направих първата си самостоятелна изложба в Лондон и смятам, че е изумителна. Но най-вече искам да се запозная с Робърт Грейвз. Не само защото го смятам за най-великия жив поет, а защото през годините от него съм получил онова удоболюбие, което човек получава само от най-скъпите си приятели. Обаче ми се иска да получа още, само че от първа ръка.

А има ли някой човек, жив или мъртъв, с когото бихте искали да се смените?

– Ако сте имали в живота толкова късмет, колкото аз, би било предателство да искате да бъдете някой друг.

Кой е най-големият ви порок?

– *Accidia* – думата от средновековния латински, която означава меланхолия и леност. Не ѝ позволявам да ме владее дълго време, но понякога все още ме дебне от сенките. Иначе мога да се похваля с всеки един от приемливите смъртни грехове – но като че ли завистта притежава в най-малка степен. И гордостта – не съм сигурен, че е грях; това е единствената точка от списъка на християнската църква, която оспорвам. Но ако е добродетел, не виждам много от нея в себе си; същото важи и ако е порок.

Смятате ли лакомията за тежък порок?

– Всички пороци са тежки. Много от тях не са явни, но лакомията се вижда. Поне в моя случай. Но според мен лакомията е по-малко смъртен грях от другите, защото в нея има нещо положително. Тя е тържество на някои от хубавите неща в живота. Лакомията може и да е грях, но пък колко сладост има в това прегрешиение. От друга страна, не бива човек да се докара готам, че да не прилича на нищо. Аз съм дебел, но не е хубаво да си дебел.

Какво е отношението ви към порнографията и употребата на мръсни думи в литературата?

– Мръсните думи са много полезно средство, но когато престанат да бъдат табу, губят своята острота. Ако искам да шокирам някого, трябва все нещо да сме скътани в словесния си колчан, което да ни свърши работа. Що се отнася до порнографията, не приемам това, че в наши дни тя се публикува съвсем свободно. Нямам предвид „Лобовникът на лейди Чатърли“ – забранявана в миналото книга за физическата любов. Имам предвид истинската порнография – порнографските романчета и порнографските филми. Разликата е пределно ясна; различа се единствено когато се явиш в съдебната зала. Много добре знаем какво французите наричат *cochon*⁶. Само че не става дума просто за свинщина, а и за самота. Губата порнография може да започне като съвсем невинна сексуална възбуда, но да стигне до нещо дълбоко порочно и извратено. Тогава вече престава да бъде безобиден отдушник на тъмните ни страсти и се превръща в средство, което събужда и провокира перверзността, особено сред младите,

които първа трябва да откриват секса като част от любовното преживяване и взаимното удоволствие. Онова, което възрастните правят в леглото, помежду си, по взаимно съгласие, си е тяхна работа. Но на мен не ми допада тази вторичност на тиражираната порнография; и не толкова това, че хората правят подобни неща, а по-скоро това, че някъде по света други хора седят в самота и четат за подобни неща.

Ако зависеше от вас, щяхте ли да цензурирате нещо в киното или в театъра?

– До такава степен съм против всякаква цензура, че ще заявя категорично: не – нищо. Но дори и да нямаше цензура, пак щях да си направя кратък списък с нещата, които не бих искал да показвам на екрана. Или поне не толкова често. Силните подправки са вредни за нецете; а в театъра и киното прекалената слободия, прекалената грубост измества всичко останало и по този начин речникът ни за драматичното обеднява. Ако всеки път, когато снимаш любовна сцена, показваш самото сношение, зрителите и продуцентите ще останат с впечатлението, че това е единствено възможният начин да се заснеме любовна сцена и че единствените вариации по темата са различните пози. Хората на изкуството не бива да бъдат цензурирани, но смятам, че те сами трябва да си налагат ограничения, за да не отслабят въздействието на езика на тяхното изкуство. Виждате древноримските комедии: веднъж покажеш ли на сцената огромните кожени фалоси, изчерпваш всяка друга възможност за хумор. Същото се отнася и до насилюето на екрана или до крайностите в театралните постановки. Ако отидеш твърде далече, подкопаваш средния регистър на човешките емоции. Въпреки това обаче аз презирам пропагандата срещу всякакъв вид любовни отношения между хората и може би тъкмо подобно отношение би следвало да се цензурира.

Но как помирявате това с...

– Вече 30 години не престават да ми задават този въпрос: как помирявам Х с У! Ако трябва да бъда откровен, отговорът е: не успявам. Аз съм изтъкнат от противоречия, както всички хора, които познавам. Изградени сме от противоположности: живеем между две крайности. Във всеки от нас има от еснафа и от естетата, от убиеца и от светеца. Човек не помирява полярностите. Просто признава съществуването им.

Кого бихте посочили за модел на поведение на мъжете спрямо жените?

– Робърт Грейвз. С други думи, пълното обожание. Аз не го правя в необходимата степен. Луд съм по момчетата, но ми харесва и да вися по пристанищата с момчетата. Разпознавам в себе си старомодната тенденция от едурдианската епоха – присъща и на други периоди от човешката история – да оставим дамите да се оттеглят след вечерята, за да можем да си поговорим. А пък по-късно ще се присъединим към тях. Безброй пъти съм разговарял с жени с цел да ги карам в леглото си – посветил съм години от живота си на това. Но жените обикновено потискат или обсебват разговора и по този начин го развалят – въпреки че има много изключения на невероятно умни и невъзмутими жени. Всъщност всяка жена е такава изключение. Именно обобщенията ни превръщат в сексиста.

Някои твърдят, че в най-скоро време употребата на халюциногенни вещества ще отмести границите между изкуството и реалността. Какво мислите вие за тези помощни средства на възприятието?

– Употребата на наркотици е извратена изява на индивидуализма, която в същността си е антисоциална и отрича живота. Всичко това е част от една по-голяма реакция – особено на Запад – спрямо неизбежния колективен характер на бъдещото общество. Нека го кажа другояче. Европейците се римирали така, че да приличат на китайци. Японците си правят операции, за да заприличат на американци, белите ходят на солариум, а черните си избелват кожата. Всъщност неустово се стремим да станем еднакви. И предвид масовостта на това движение, което е и за добро, и за лошо, едновременно с това отрицание на културното наследство и утвърждаване на солидарността между хората – настъпва оттегляне от тълпата в самотността на Аза. Дрогата прави тъкмо това. Тя не утвърждава индивидуалността, а я подменя. Това не е опит да бъдеш различен, когато всички се стремят да изглеждат еднакво: а начин да се скатаеш. Но това е най-лошото. Предпочитам хората да клатят логката, отколкото да скачат във водата.

Ако изкуството е форма на протест, както твърдят някои философи, смятате ли, че в един автоматизиран свят на изобилието, лишен от фрустрация и натиск, никой няма да чувства принуда да прави изкуство?

– Не вярвам, че вече няма да има бисери, защото някоя пещчинка все ще проникне и през най-съвършената мидена черупка. В този смисъл не споделям схващането, че изкуството задължително се основава на нещастие. Често пъти става дума за покой и радост и за някакъв вид тържество. Това не отменя огромното количество творби, плод на духовни и икономически тежоби или мъки, но не виждам защо културата трябва да обеднее, ако хората станат по-щастливи.

Според някои критици съвременното изкуство се ражда от случайността – както в случая с акционната живопис, алеаторната музика и театралните хепънинзи. Мислите ли, че е възможно непреднамерено да се създаде произведение на изкуството?

– Категорично не. Може да създадеш нещо, което да предизвиква удоволствията и емоциите, пораждани от произведенията на изкуството – снежинката, тенията



или раковата клетка могат да изглеждат красиви под микроскопа. Но произведенията на изкуството са плод на съзнателно усилие от страна на човека, което има общо с комуникацията. Ако не е така, значи не са нищо. Когато някое случайно творение бива аплодирано като произведение на изкуството, когато около сладостта на непреднамерено красивото се заформи някакъв култ, ставаме свидетели на най-големия упадък в историята на Запада.

Съгласен ли сте със съвременните творци, които казват: „Не ме интересува какво ще стане с творбите ми утре – за мен те са важни само в днешния ден“?

– Не, защото човекът на изкуството не бива да се занимава изобщо и със съдбата на творбите си в настоящето. Да се тревожиш за днешния ден, като изключиш всяка друга времева възможност, да бъдеш преднамерено съвременен, е проява на абсурдно тесногърдие. В това грешат артистите, които се обвързват с търговията. Днешният ден е канонизиран, обявен за блажен. Но той не е нищо повече от поредния ден в историята на планетата. Само тези, които продават, го приемат толкова крайно – „всичко или нищо“.

Какво е влиянието на рекламата върху творците – писатели, художници, дизайнери?

– Хората от рекламния бизнес оказват пагубно въздействие върху всяко нещо, до което се докоснат. Те не само съблазняват хората на изкуството, но и ги печелят на своя страна. Те не само черпят възхваление от тях, ами им изпиват душата. А артистите се обръщат към авторите на реклами в много по-голяма степен, отколкото към някогашните търговци. Тържищата винаги са били традиционният враг на изкуството. На пазара можеш да срещнеш търговеца и шарлатанина – единия, който има стока за продан, и другия, който предлага пенкилер. Някогашните принцове търговци, макар да бяха гребни зарзаватчи, превърнати в холивудски мозули, все пак си оставаха честни продавачи, които се опитваха да предлагат на публиката ценности, които смятаха за добри – дори и когато грешаха, и не си позволяваха груба намеса в живота на творците, освен ако самите артисти не склоняха доброволно. Но днес сме попаднали в ръчичките на продавачите на пенкилери. Сред занимаващите се с реклама има хора на изкуството, продали своето верую, забързани да зарият други братя със същата дрога. Рекламният бизнес се движи предимно от разпопни поети, разочаровани писатели, фрустрирани актьори и неуспели продуценти с многоетажни къщи. Успели са някак си да завладеят цялата вселена на изкуството, така че истинският творец вече мисли и действа като човек на рекламата. Прави еднотевки, занимава се със зловониевни неща, опива се от липсата на истинско съдържание. Нарисуват някоя консервна кутия и я обявяват за произведение на изкуството. Консервната кутия, сама по себе си, ако е с добър дизайн, може да бъде произведение на изкуството, но рисунката на консервна кутия – никога.

С какво бихте искали да ви запомни светът?

– Поставил съм си за цел да не ламтя за повече светски успех, отколкото ми е необходим, за да живея. Заявявам го честно, без да се опитвам да се харесам на някого. В известен смисъл трябва да имам успех, ако искам да действвам. Но мисля, че е по-важно да се тревожиш за успеха; а няма нищо по-простако от това да си мислиш какво ще оставиш за бъдните поколения.

Преведе от английски с
незначителни съкращения
РАДОСТИН ЖЕЛЕВ

13

³ Съпруга на първия президент на Индонезия (Сукарно), известна повече с изявиите си като бизнес дама, общественик и филантроп. През 1967 г. съпругът ѝ е свален от власт с военен преврат и умира три години по-късно. Г-жа Сукарно живее понастоящем в родната си Япония. – Б. пр.

⁴ Джоу Ънлай (1898-1976) – министър-председател на Китай от октомври 1949 до смъртта си през януари 1976, вкл. и по времето на Мао Дзедун. – Б. пр.

⁵ По всяка вероятност става дума за папа Йоан ХХІІІ (1881-1963), познат също и със светското си име Анджело Ронкали, служил и като папски нунций в България, избран за папа през 1958 г. – Б. пр.

⁶ Букв. свиня, прасе, но също и мръсен, долен човек; мръсник; а също и порнографски (като прилагателно за рисунки, книги, филми). – Б. пр.

Във времето на чезнещата светлина

Ойген Руге

Ойген Руге е немски писател, режисьор и преводач от руски. Роден е през 1954 в Сосьва (Северен Урал, Русия). На двегодишна възраст се мести с родителите си в Източен Берлин. Син е на историк на ГДР, който е бил депортиран в сибирски лагер. Следва математика в Хумболтовия университет в Берлин, след което става научен сътрудник в Академията на науките на ГДР. Дейността си като писател и сценарист започва през 1986. През 1988 емигрира от ГДР в Западен Берлин и оттогава се занимава главно с театър, радио и филми, както и с преводи от руски. „Във времето на чезнещата светлина“ е първият му роман, удостоен е с Наградата „Алфред Дьоблин“ (2009), Наградата „Аспект“ (2011) и „Дойчер Бухпрайз“ на Франкфуртския панаир на книгата (2011). Това е семеен роман, отразяващ историята на ГДР през погледа на четири поколения – от петдесетте години на миналия век до началото на Прехода – 1989 г., и след него – до началото на новия век. Книгата му разказва за утопията на социализма, постепенното ѝ изчезване и цената, която отделният човек плаща за нея. В същото време романът е изключително занимателен и комичен.

А. Г.

В продължение на два дни беше лежал като мъртъв на дивана си от биволска кожа. После стана, взе си дълъг душ, за да премахне и последната следа от болниците от себе си, и потегли с колата към Нойендорф. Кара по А115 както винаги. Гледаше света през прозореца. Проверяваше дали се беше променил. И – беше ли? Колите му се струваха по-чисти. По-чисти? Някак по-цветни. По-идиотски.

Небето бе синьо, какво друго.

Есента се беше промъкнала сякаш изневиделица.

Оставяше малки жълти следи по дърветата.

Междувременно беше станало септември. И тъй като

беше изписан в събота, днес трябваше да е вторник.

През последните няколко дни беше зазубил представа за точната дата.

Наскоро Нойендорф се беше сдобил със собствена отбивка от магистралата – „наскоро“ за Александър все още означаваше: след Прехода. Директно се стигаше до Телманщрасе (все още се казваше така). Улицата беше гладко асфалтирана, с червени маркировки за колхозисти от двете страни. Пряко ремонтирани къщи, санирани, така че да пестят топлината, според някой си европейски стандарт. Нови строежи, които изглеждаха като плувни басейни: наричаха се градски вили.

Но само малко по-нататък, ако забиеш веднъж наляво и продължиш по криволичещия чакълен път няколкостотин метра по-нататък, а после още веднъж наляво – времето сякаш беше спряло: тясната улица с липите. Калдъръмени тротоари, огънати от корени. Проядени огради и великденчета. Дълбоко в градините – зад високата трева – мъртвите прозорци на вилите, за прехвърлянето на чишто права за собственост се водеха спорове в далечни адвокатски кантори.

Една от малкото къщи тук, която все още се обитаваше: „Лисича дупка“ 7. Мъх на покрива. Пукнатини по фасадата. Бъзовите храсти вече достигаха верандата. А ябълковото дърво, което Курт винаги собственоръчно беше обрязвал, растеше надлъж и нашир в небето, пълен безпорядък.

„Храната на коледа“ беше оставена в специална опаковка върху един стълб на оградата. Вторник, намери потвърждение върху опаковката. Александър взе пакета и влезе вътре.

Въпреки че носеше ключа си, звънна. Да провери дали Курт ще отвори – безсмислено. И без това знаеше, че Курт няма да отвори. Тогава обаче чу познатото проскърцване на вратата в коридора, а когато погледна през прозорчето, се появи Курт – като дух – в полумрака на антрето.

– Отвори! – извика Александър.

Курт се приближи, опули се.

– Отвори!

Но Курт не се помръдна.

Александър отключи, презърна баща си, въпреки че презръдката отдавна му беше неприятна. Крут миришеше. Беше миризмата на старостта. Беше залегнала дълбоко в клетките. Дори и изкърпан и с измити зъби, Курт миришеше.

– Позна ли ме? – попита Александър.

– Да – каза Курт.

По устата му беше размазано пюре от сливи, сутрешната смяна пак бе бързала. Плетената му жилетка беше закопчана накриво, носеше само един пантоф.



– Да – каза Курт.

– Ти винаги си гладен.

– Да – каза Курт.

Имаше гулаш с червено зеле (откакто Курт веднъж почти се беше задушил, задавайки се с парче говеждо месо, поръчваха само ситно нарязана храна). Александър си свари кафе. След това извади гулаша на Курт от микровълновата, постави го върху мушамата.

– Добър апетит! – каза той.

– Да – каза Курт.

Започна да яде. Известно време се чуваше само усиленото пуфтене на Курт. Александър пиеше на малки глътки все още прекалено горещото си кафе. Наблюдаваше как Курт яде.

– Обърнал си вилцата наобратно – каза след малко.

Курт спря за момент, изглежда размишляваше. После обаче продължи да яде: опитваше се да избута с вилцата парче гулаш върху върха на ножа.

– Обърнал си вилцата наобратно – повтори Александър.

Каза го без интонация, без какъвто и да е тон, за да пробва въздействието на простите думи върху Курт.

Нямаше такова. Нищо. Какво ставаше в главата му?

В това пространство, все още отделено от света

чрез черепа и все още съдържащо някакъв вид аз. Какво

чувстваше, какво мислеше Курт, когато обикаляше

из стаята? Когато предиобед стоеше на бюрото си и

както разказваха санитарките, часове наред се взираше

във вестника. Какво си мислеше? Мислеше ли изобщо?

Как се мисли без думи?

Курт най-накрая беше успял да избута парчето гулаш

върху върха на ножа, и вече треперещ от лакомия, го

поднасяше към устата си. Падна. Втори опит.

Каква абсурдна шега, мислеше си Александър, че

рухването на Курт беше започнало тъкмо с говора.

Курт, ораторът. Великият разказвач. Как някога седеше

в прочутото си кресло – креслото на Курт! Как всички

следяха като опиянени движението на устните му,

когато разказваше историите си, господин професорът.

Анекдотите му. А бяха и смешни: в устата на Курт

всичко се превръщаше в анекдот. Без значение какво

разказваше Курт – дори когато разказваше как едва не

пукнал в лагера, винаги имаше поанта, винаги имаше шега.

Някога имаше. В далечното минало. Последното свързано

изречение, което Курт бе успял да произведе, беше:

Загубих си думите.

И това не беше зле. Сравнено със сегашния му репертоар

беше направо велико. Но това беше преди две години:

Загубих си думите. А хората наистина си мислеха, виж

ти, загубил си е думите, но иначе... Иначе горе-долу

изглеждаше с акъла си. Усмиваше се, кимаше. Правеше

физиономии, които бяха някак на място. Преструваше

се умело. Само от време на време правеше нещо странно:

сипваше червено вино в чашата за кафе. Или изведнъж

стоеше безпомощен с корковата тапа – и най-накрая я

слагаше на етажерката с книгите.

Жалък успех: готук Курт се беше справил с едно парче

гулаш. Сега поsegна: с пръсти. Погледна косо изотдолу

към Александер, като дете, което проверява реакцията

на родителите си. Натъпка парчето в устата. И още

едно. И задъвка.

И докато гъвчеше, държеше изцапания си пръст нагоре като за клетва.

– Само да знаеше – каза Александър.

Курт не реагира. Най-накрая беше намерил метод: решение на проблема с гулаша. Тъпчеше, гъвчеше. Съсът потече в малка вадичка по брадичката му.

Курт вече нищо не можеше. Не можеше да говори, да

си мие зъбите. Дори задника си не можеше да избърше,

човек трябваше да се радва, ако сядаше на кенефа при

сране. Единственото, мислеше Александър, което Курт

все още умееше, което все още правеше по собствено

желание, от което наистина се интересуваше и за което

използваше последните си запаси от хитрост, беше

яденето. Приемането на храна. Курт не ядеше с наслада.

Курт не ядеше, защото му беше вкусно (вкусовите

му рецептори, в това Александър беше убеден, бяха

напълно съспенди от дългогодишното му пушене на лула).

Курт ядеше, за да живее. Ядене = живот, тази формула,

мислеше Александър, той беше научил в трудовия лагер,

и то из основи. Веднъж завинаги. Алчността, с която

Курт ядеше, с която натъпкваше парчета гулаш в

устата си, не беше нищо друго, а жажда за живот. Това

беше последното, което беше останало от Курт. Кое

го държеше над водата, което караше организацията му да

функционира, излязла извън всякакъв контрол машина,

съставена от сърце и кръвообращение, която сама се

поддържа в движение – и явно, както се опасяваше,

щеше да се поддържа в движение още известно време.

Курт беше надживял всички. Беше надживял Ирина. А

сега съществуваше реалният шанс да надживее и него,

Александър.

На брадичката на Курт се образува голяма капка сос.

Александър преодоля силния порив да нарани Курт: да

откъсне парче кухненска хартия и грубо да избърше соса

от лицето му.

Капката трепна, падна.

Вчера ли беше? Или днес? В някакъв момент през тези

два дни, в които лежеше на дивана от биволска кожа

(неподвижен и поради някаква причина старец се да не

докосва дивана с голата си кожа), в някакъв момент му

беше хрумнала мисълта: да удуши Курт с възглавниците

или – префектното убийство – да сервира на Курт

жилава пържола. Като тази, от която за малко не се

беше задушил. И ако не беше Александър, когато бе

станал съвсем син и залитайки беше излязъл на улицата

и там бе изпаднал в безсъзнание – ако тогава Александър

не го беше завъртял инстинктивно на една страна и ако

тогава, вследствие на това действие, заедно с ченето

на Курт от гърлото му не се беше изтърколило и почти

топковидното, слепнало се от безкрайно гъвчене парче

месо, то Курт вероятно вече нямаше да е сред живите,

а сегашното поражение (поне то) щеше да бъде спестено

на Александър.

– Забеляза ли, че ме нямаше известно време?

Сега Курт беше стигнал до червеното зеле – от известно

време беше приел инфантилния навик да изпразва

отделенията едно по едно: първо месото, след това

зеленчуците, след това картофите. Странно, вилцата

отново беше в ръката му – даже от правилната страна.

Загребваше червено зеле.

Александър повтори въпроса си:

– Забеляза ли, че ме нямаше известно време?

– Да – каза Курт.

– Значи си забелязал. Колко време тогава: седмица или

година?

– Да – каза Курт.

„Да“ за седмицата или „да“ – за годината?

– Значи година? – попита Александър.

– Да – каза Курт,

Александър се засмя. При това наистина му се струваше

като цяла година. Като друг живот – след като

придирчивият живот беше приключил с едно-единствено,

банално изречение:

– Ще ви изпратя на „Фрьобелщрасе“.

Това беше изречението

– Фрьобелщрасе?

– Клиника.

Едва отвън бе му хрумвало да пита сестрата дали това

означава, че трябва да си вземе пижама и четка за зъби.

И сестрата се беше върнала в лекарския кабинет и беше

попитала дали това означава, че пациентът трябва да си

вземе пижама и четка за зъби. И това беше.

Четири седмици. Двадесет и седем лекари (беше ги

преброил). Модерна медицина.

Специализантът, който изглеждаше като абитуриент

и му беше разяснил – в ужасно смешна приемна стая,

където зад паравана стенеха някакви тежко болни

– основните принципи на диагностиката. Лекарят с

конската опашка, който беше казал: „Маратонците

не боледуват от опасни болести“ (много симпатичен

мъж). Радиоложката, която го беше попитала да не би на

неговата възраст още да иска да създаде деца. Хирургът

с името Флайшхауер¹. И белаяният от дребна шарка

Караян: главен лекар д-р Кох.

И още двадесет и двама други.

И вероятно още две дузини лаборанти, които бяха

напълнили източната му кръв в епруветки, бяха

изследвали урината му, бяха разглеждали тъканта му пог

някакви си микроскопи или я бяха напъхали в някакви си

¹ Fleischhauer (нем.) – месар. – Б. пр.

центрофузи. И всичко това с жалкия, направо безочлив резултат, който след две седмици д-р Кох беше обобщил: – Не може да бъде опериран.

Беше казал д-р Кох. Със скърцащ глас. С бележите си от шарка. С прическата тип Караян. Не може да бъде опериран, беше казал и се беше залюлял във въртящия си стол, а стъклата на очилата му проблеснаха в ритъма на движението му.

Курт вече беше омел и червеното зеле. Зае се с картофите: сухи. Александър знаеше какво ще се случи (ако не сложеше веднага чаша вода пред Курт). А именно, че сухите картофи щяха да заседнат в гърлото на Курт, щеше да получи такова диво хълцане, че човек би си помислил, че стомахът му ей сега ще изхвъркне. Вероятно можеше да загуши Курт и със сухи картофи. Александър стана и напълни чаша вода.

Странно, но Курт можа да бъде опериран: на Курт му премахнаха три четвърти от стомаха. А ядеше с остатъка от стомаха си, сякаш му бяха добавили три четвърти стомаха. Без значение какво: Курт винаги омиташе цялата чиния. И преди винаги омиташе цялата чиния, помисли си Александър. Без значение какво Ирина слагаше пред него. Той го изяждаше и похваляваше – превъзходно! Винаги същата похвала, винаги същото „Мерси“ и „Превъзходно!“ и едва години по-късно, след смъртта на Ирина, когато от време на време се случваше Александър да готви – едва тогава Александър бе осъзнал колко изтощаващо, колко унижаващо трябва да е било вечното „Мерси!“ и „Превъзходно!“ Курт не можеше да бъде обвинен. Наистина никога не е изисквал нищо, дори и от Ирина. Когато никои не сготвеше, отиваше на ресторант или ядеше сандвич. А когато някой готвеше за него, послушно благодареше. После погремваше за обяд. После отиваше да се разходи. После преглеждаше пощата си. Какво можеше да се каже против това? Нищо? Тъкмо там беше проблемът.

Курт обра с върховете на пръстите си последните картофи от остатъци. Александър му подаде салфетка. Курт дори успя да си избърше устата, старателно съгна салфетката и я остави до чинията.

– Слушай – каза Александър. – Бях в болницата.

Курт поклати глава. Александър го хвана под лакътя и опита още един път по-настойчиво.

– Аз – посочи към себе си – бях в бол-ни-ца-та! Разбираш ли?

– Да – каза Курт и стана.

– Не съм свършил – каза Александър.

Но Курт не реагира. Отиде пипнешком в спалнята, все още само с единия пантоф, и си събу панталона. Погледна Александър изпълнен с очакване.

– Следобеден сън?

– Да – каза Курт.

– Е, тогава да сменим памперса.

Курт отиде пипнешком до банята, Александър вече мислеше, че е разбрал, но в банята Курт свали памперса надолу и правейки широка дъга, се изпика на пода.

-Какво правиш!

Курт погледна уплашено нагоре. Но вече не можеше да спре да пикае.

След като Александър беше изкълпал баща си, беше го сложил да спи и беше избърсал пода, кафето му беше изстигнало. Погледна часа: към два. Вечерната смяна щеше да дойде най-рано в седем. Обмисли за малко дали да не вземе двадесет и седемте хиляди марки от сейфа в стената и просто да излезне. Реши обаче да почака. Искаше да го направи пред очите на баща си. Искаше да му обясни нещата, даже и да беше безсмислено. Искаше Курт да каже „Да“ – дори и да беше единствената гума, която той все още използваше.

Александър отиде с кафето си в хола. Сега какво? Какво да прави с изгубеното време? Отново се ядоса, че се бе подчинил на ритъма на Курт и раздражението от това неволно се смеси с вече зоравялата непоносимост към стаята. Само че сега, след като не беше стъпвал тук четири седмици, му се струваше още по-лошо: сини пердета, сини тапети, всичко синьо. Защото синьото бе любимият цвят на последната му възлюбена... Идиотско, на седемдесет и осем. Нямахте и половин година откакто Ирина лежеше в земята... Даже салфетките, свещите: сини!

Цяла година двамата се държаха като гимназисти. Изпращаха си един на друг картички сърца и обвиняваха любовните си подаръци в синя хартия, и тогава възлюбената явно беше забелязала, че Курт започва да оглупява – и изчезна. След себе си остави синия ковчег, така го наричаше Александър. Студен син свят, който отсега нататък никои нямаше да обитава. Само кътът за хранене беше както преди. Макар че не съвсем... Въпреки че Курт не беше докоснал тапетите от шперплат – гордостта на Ирина: истински тапети от шперплат! Дори така нареченият събираруим (на езика на Ирина) беше все още там – но в какво състояние! По време на ремонта Курт беше свалил напълно тази необуздано нараснала колекция от абсурдни гребни вещи и сувенири, които с годините бяха затрупали тапетите от шперплат, беше я почистил от праха, избрал „най-важното“ (или това, което Курт смяташе за такова) и закачил обратно на тапетите от шперплат в рехава подредба (или това, което Курт смяташе за такова). При което беше опитал да използва „целесъобразно“ вече налични дупки от пируни. Компромисната естетика на Курт. Така и изглеждаше.

Къде беше извитият кинжал, който актьорът Гойко Митич – вожд във всички индиански филми на ДЕФА² все пак!, – беше подарил веднъж на Ирина. И къде беше чинията от Куба, която другарите от завода в Карлмарксциат бяха подарили на Вилхелм за деветдесетия рожден ден, а Вилхелм, така казваха, беше извадил портфейла си и беше хвърлил стомачка върху чинията – защото е мислел, че го молят за дарение за помощната организация за „гражданска солидарност“... Без значение. Предмети, мислеше си Александър... Просто предмети. За този, който щеше да дойде след него, и без това само купчина боклук.

Отиде в кабинета на Курт, който се намираше в другата (както Александър мислеше: по-хубавата) част на къщата.

За разлика от хола, където Курт беше разместил всичко – дори беше заменил мебелите на Ирина, красивата стара витрина срещу някаква грозна мебел от евтини дъски; Курт се беше отървал дори от прекарасното, вечно клатушкащо се телефонно шкафче на Ирина; и дори от стенния часовник, за което Александър му се беше разсърдил особено много: дръжелюбият стар часовник, чийто механизъм обичаше да бръмчи на всеки половин и кръгъл час, известявайки, че все още изпълнява службата си, въпреки че липсваше кутията на зонга, тъй като първоначално е бил стоящ часовник; Ирина, следвайки някаква мода, го беше извадила от кутията и закачила на стената, а Александър и до днес си спомняше как двамата с Ирина бяха донесли часовника и Ирина не беше успяла да каже на старата дама, която се разделяше с часовника, че кутията на часовника всъщност е излишна; как допълнително трябваше да помолят един един след друг при товаренето на цялата часовникова кутия и как голямата кутия, която транспортираха само от приличие, стърчеше от багажника на малкия трабант, така че отпред колата почти беше загубила сцеплението със земята – в противоположност на напълно ремонтнирания хол в стаята на Курт всичко, и то по зловещ начин, все още си беше същото.

Бюрото стоеше по диагонал пред прозореца – в продължение на четиридесет години след всеки ремонт беше поставяно точно на избледнелите места в килима, оставени от тежестта на бюрото. Също тъгълът за гости с голямото кресло на Курт, в който беше седял прегърбен и със скръстени ръце и беше разказвал анекдотите си. И голямата шведска стена (защо всъщност *шведска* стена?) си стоеше както открай време. Дъските се извиваха под тежестта на книгите; тук и там Курт беше сложил допълнителна, цвеново не съвсем пасваща дъска, но странната подредба беше непроменена – един вид последен back-up на мозъка на Курт: там стояха енциклопедиите, кошто и Александър понякога беше използвал (но да се върнат на мястото!), книгите за руската революция, ей там в дълга редица ръждивокафявите томове на Ленин, а вляво, до Ленин, в последния раздел, под класъора със строгия нагпис ЛИЧНО, все още стоеше – Александър можеше да я изтегли дори със затворени очи, – съвземата, очукана дъска за шах с фигурки, кошто някакъв безименен затворник в ГУЛАГ някога си беше издялал.

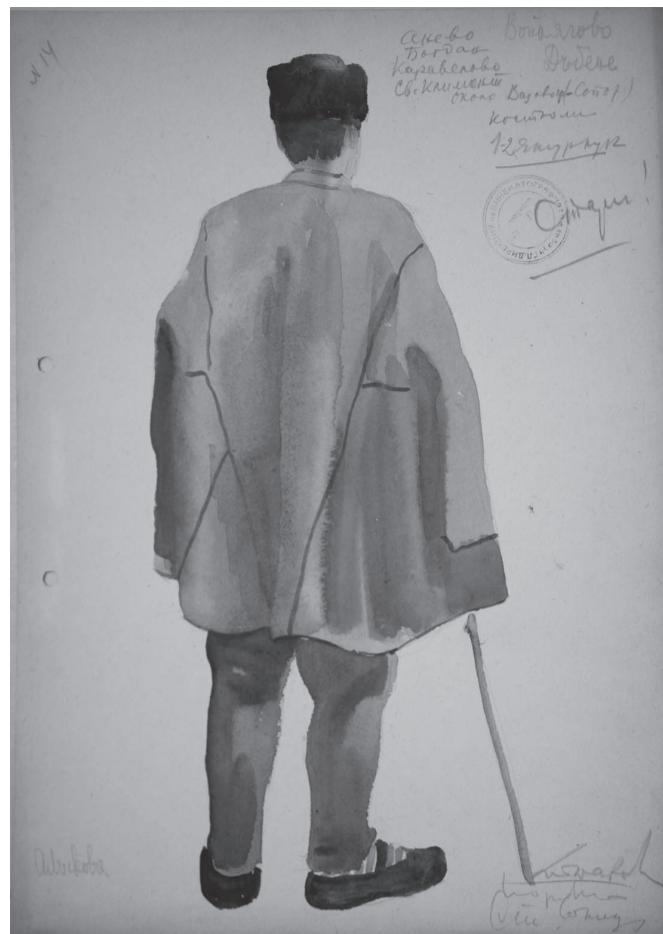
Единственото добавено за четиридесет години – без да се броят новите книги – бяха няколко от многобройните сувенири, кошто баба и дядо бяха донесли от Мексико; по-голямата част бе подарена и разпродадена в прибръзана акция след смъртта им, а малкото вещи, с кошто Курт за учудване не беше пожелал да се раздели, не бяха успели да бъдат приети в „събирариума“ – под предлог, че нямало място, всъщност обаче, защото Ирина никога не успя да преодолее омразата си към всичко, което идва от къщата на свекършите. Така че Курт ги беше прибавил „временно“ към шведската си стена, където си бяха останали „временно“ и до днес: препарираното бебе акула, от чиято груба кожа Александър беше така впечатлен като дете, Курт беше закачил с подаръчна панделка на един от рафтовете на етажерката; всяващата страх ацтекска маска все още лежеше с обърнато нагоре лице в стъклената витрина заедно с безбройните малки ракуени шишенца; и голямата извита розова раковина, в която Вилхелм – никои не знаеше как – беше взградил крушка, която все още стоеше невключена в контакта на един от долните шкафове.

Отново се сети за Маркус: за сина си. Представи си как Маркус се разхожда наоколо, с качулка и слушалки в ушите – така го беше видял последния път, преди две години – представи си как Маркус стои пред стената с книгите и как побутва с върховете на ботушите си дъските на етажерката; как преглежда нещата, събрали се тук в продължение на четиридесет години и как ги проверява за евентуална потребителска стойност или продаваемост: Почти никои не би купил Ленин; за съвземата дъска шах вероятно все някъде щеше да получи няколко марки. Единствено препарираното бебе акула и голямата розова раковина вероятно биха го заинтересували и би ги сложил в квартирата си, без да се замисля за произхода им.

За секунда му хрумна идеята да вземе раковината, за да я хвърли там, откъдето идваше, в морето – но после му заприлича на сцена от лоша теленовела и отхвърли идеята.

Седна на бюрото и отвори лявата врата. Съвсем в гъното на средното чекмедже, в прастарата кутия за

2 ДЕФА – от немски: Deutsche Film AG (АД Немско кино) е киностудия в ГДР, основана през 1910 г. – Б. пр.



фотохартия марка ORWO³, скрит под тубички лепило, от четиридесет години лежеше ключът за стенния сейф – и все още лежеше там (изведнъж Александър го връхлетя малоумната представа, че ключът може да е изчезнал, и плановете му щяха да отидат по дяволите). За по-сигурно прибра ключа – сякаш сега никои можеше да му го вземе. Отпи глътка студено кафе.

Странно колко малко беше бюрото на Курт. На тази масичка Курт бе създал творчеството си. Тук беше седял, в силно обезпокояващо от медицинска гледна точка стойка, на стол, който беше ергономична катастрофа, беше пушил лулите си, пил киселото си филтрирано кафе и беше блъскал по пишещата си машина по четирипръстовата система, трак-трак-трак-трак, тате работи! Седем страници дневно, това беше „нормата“ му, но се случваше на обяд да събщи: Дванадесет страници днес! Или: Петнадесет! И така беше наблъскал цяла редица от шведската стена, метър на три метра и петдесет, всичко пълно с материал, „един от най-продуктивните историци на ГДР“, казваха, и дори ако човек извадеше статиите от списанията, в които бяха подвързани, и статиите от сборниците и – заедно с десетте или дванадесетте или четиринадесетте книги, кошто Курт беше написал – ги наредеше в редица, творчеството му пак щеше да заема цял рафт и можеше да се конкурира с творчеството на Ленин: един метър наука. За този метър наука Курт се бе бяхтил тридесет години, тридесет години бе тероризирал семейството. За този метър Ирина беше готвила и прала пране. За този метър Курт беше получил ордени и отличия, но също и мъмрене и един път дори порицание от партията, беше се пазарил с вечно измъчените от недостиг на хартия издателства за тираж, беше водил малка война за формулировка и заглавие, трябвало е да се откаже или с хитрост и упоритост да постигне частични успехи – и сега всичко, всичко беше *непотребна хартия*.

Така мислеше Александър. Поне този триумф мислеше, че ще може да отбележи след Прехода: Всичко това, така мислеше, беше приключило. Тази мнима изследователска дейност, всички тези полуистини и насила написани неща, кошто Курт беше натракал за историята на германското работническо движение – всичко това, мислеше си Александър, ще бъде отмито от Прехода и нищо от така нареченото творчество на Курт нямаше да остане.

Но тогава Курт беше седнал още веднъж на катастрофалния си стол, вече почти на осемдесет и скришом беше натракал последната си книга. И въпреки че тази книга не беше постигнала световен успех – да, двадесет години по-рано една книга, в която германски комунист описваше годините си в ГУЛАГ би могла да има световен успех (само гето Курт беше прекалено страхлив да я напише!) – но даже и да нямаше световен успех, все пак беше, независимо дали искаше да го признае, важна, неповторима, „трайна“ книга – книга, каквато Александър не беше написал и явно никога нямаше да напише.

Това ли искаше? Не беше ли твърдял винаги, че се чувства привлечен от театъра точно защото театърът е нещо нетрайно? Нетрайно – добре звучеше. Стига човек да нямаше рак.

Преведе от немски АЛЕКСАНДРА ГОЧЕВА

³ ORWO – съкратено от „Оригинално Волфен“, филмова фабрика в Германия, основана през 1909 г., държаща монопола в ГДР. – Б. пр.

На сухия бряст

На бряста стар, прогнил наполовина,
който гръм небесен поразил е,
с априлския дъждец и майско слънце
две-три листенца свежи са избили.

Реката Дуеро гали хълма нежно,
където брястът вдига се векове!
Жълт мъх петни кората снежна
на пращия му и прояден корен.

Той няма като звънките тополи,
редящи се край пътя и реката,
да стане дом за славеи крилати.

Мравуняк върволица се катери
по дънера му, а във ствола
оплитат паяците сивкави дантели.

Преди да бъдеш от дървар посечен
и майстор да ти прикачи камбана,
в теглич да те превърне за талига
или в ярем, о, бряст крайречен;
преди в жарави утре да си пламнал,
в огнището на беден дом крайпътен;
преди да те изтръгне буря с тътен
и халите планински да се втурнат;
със теб през долини и страшни урви;
преди реката към морето да те тласне;
бих искал да опиша, бряст самотен,
зелената ти вейка тъй прекрасна.
И моето сърце стреми се лудо
към светлината и живота
и чака
със пролетта да дойде ново чудо.

На Хуан Рамон Хименес

През май, в нощ индигово синя,
навръх на кипариса строен
в дълбоко заспала градина
луната блестеше спокойно.
Огряваше нежно фонтана
от който безспир, безутешни
избликваша струи печално.
И само фонтанът шептеше.
След миг се дочу и гласчето
на славейче някъде скрито,
а порив на вятъра леко
се вълете в звука на водите.
И сладка мелодия нежно
обгърна градината цяла.
На мирта сред пъпките снежни
един цигулар се явява.
Отронват се трелите с вопъл
младежки, изпълнен с любов:
за славея, вятъра топъл,
за ручей лунен бе зов.
„Фонтан сред градина стои,
а в него ти се химера...”
Глас песен страдална реди,
дух сякаш пролетно-вечерен.
Но секна гласът, нейде скрита
виолата също мълчеше.
Тъгата единствена беше
останала там да се скита.
И само фонтанът шептеше.

Есенна утрин

На Хулио Ромеро де Торес

Една предълга пътека
се вие край сиви скали,
край пасища китни, където
бикове мирно пасат. Между храсти, къпини, треви.

Влажно е всичко наоколо,
перли сияят в тревата,
а край реката тополите
целите светят в позлата.

Отвъд теменужни върхари
разпукват се първи зари:
там нейде, със пушка на рамо
и кучета ловни повел, ловец един бодро върви.

Преведе от испански
МАРИЯ АСЕНОВА
IV курс Испанска филология



Cantares y proverbios

IV
Минути са ни часовете
щом искаме да разберем,
и векове, дорде разучим
онуй, което може да прозрем.

XII
Очи, прогледнали за светлината
в един далечен ден, а сетне пак,
се връщат заслепени във земята,
преситени да гледат без да виждат те.

XLVI
Сънувах аз снощи как чувам
Бог да ми вика: „Хей ти, внимавай”.
После Бог беше този, който спеше,
а аз към него виках: „Боже, ставай”.

XXXV
Има два пътя на съзнанието:
единият е да откриеш ярка светлина,
а другият – да приемеш кротостта.
Единият крепи се в мъничкото озарение,
огряло дълбините на морето,
а другият, като наказан риболовец,
да зачакаш със стръв и мрежа във ръка.
Кажти ти: Кое е по-добро?
Съзнанието на мечтател,
съзрцаващ живи риби в дълбоките води,
неуловими за ни един рибар
или пък злочестото занимание
да хвърляш върху пясък бял
безжизнените риби от морето.

Parábolas

VII
Казва разумът: Да търсим истината.
А сърцето: Суета.
Истината вече е наша.
Разумът: Ах, кой може да стигне Истината!
Сърцето: Суета.
Истината е в надеждата.
Нашепва разумът: Ти лъжеш!
Сърцето му отвръща:
Лъжецът, разуме, си ти
щом казваш онова, което само не чувстваш.
Разумът: Никога не бихме с теб, сърце,
достигнали споразумение.
Сърцето: Но да почакаме прозрение!

Преведе от испански
ЕЛЕНА МАРКОВА
IV курс Испанска филология

Родена в София през 1977 г. Възпитаничка е на
Испанската гимназия в столицата; завършва
магистратура по туристически мениджмънт в
Барселона и магистратура „Преводач редактор” в
СУ „Св. Климент Охридски”. Първият ѝ опит като
преводач е историческият роман „Глинописецът” на
испанския автор Л. Медуано (изд. Сиела, под печат),
последван от преводи от испански език на статии за
„Литературен вестник” (2012-2013 г.).

Свидна Михайлова е практикуващ планински водач
и екскурзовод с испански, френски и английски език,
неуморен пътешественик и фотограф. Автор е на
пътеводител за България на испански език (изд.
Laertes, 2011 г.), на журналистически статии и
пътеписи, посветени на пътуванията ѝ в България и
по света, в сп. „За хората”, сп. „Туризм и забавления”,
сп. „Твоята България”, сп. „Туристически пазар” (2005-
2010 г.).

Поезията за нея е страст и откровение. Стиховете ѝ
се публикуват за първи път.

КРЪГОВРАТ

Вечно съм била

вода

препускаща през камъните.

Трябваше да се превърна

в камък

за да мине водата през мен.

ДЪЛБОКО

Бдящо куче

в музея на дишането

съзнанието - бяло

топче за пинг-понг

подскача

оттук натам

оттам насам

в небето

плачеш

защото ястребът

изчезва от погледа ти

в далечината

НЕВЪЗМОЖНОСТ

Аз съм там,

където бях.

Аз съм там,

където ще бъда.

Аз съм там,

където не съм.

БЕЗВРЕМИЕ

Всички часовници са спрели.

Не зная какво става с времето

отнеха ми надеждата дори

помня часовете преди

надуивам какво предстои

но сега, в това тихо безвремие

Всички часовници са спрели.

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

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

Адрес: СОФИЯ 1000 ул. „Цар Шишман” 7
Банкова сметка: BG56BPBI79401049389602, BIC - BPBIBGSF
Юробанк И Еф Джи България
Хonorару - всеки последен вторник от месеца, 18.00 - 19.30 ч
e-mail: litvestnik@yahoo.com
http://litvestnik.wordpress.com; www.bsph.org/litvestnik
ВОДЕЩ БРОЯ Амелия Личева