

В Е С Т Н И К

Литературен

В Е С Т Н И К

АНТИЧНА КОМЕДИЯ

Александър Балабанов

Вяра Калфина

Томас А. Слезак

Томас Гелцер

Удрике Аухаген

Юлия Роне

Етгар Керет

Николай Аретов

Митко Новков за *Гергана Пожарски*

Красимир Вардиев за *Дана Белева*

Михаил Милев - Фотограми



Михаил Милев - Фотограма

И за театъра сме свикнали да мислим в дихотомии, в случая с античния театър това е опозицията трагедия vs. комедия: нужно ни е ясно разграничение между високо и ниско, от една страна, а от друга, искаме сякаш да сме придобили отделно знание за отделни древни феномени, да обръщаме внимание специално на тях в даден момент, за да не излезе, че ги забравяме изцяло, след като стоят извън учебниците – буквално и преносно; обаче, както показва събирането на текстовете за този брой, да се говори само за комедия е ужасно трудно: за пореден път се убеждаваме, че античният театър е наистина действие, случване, събитие, празник, и не може да се дели текст от сцена, както и един текст от другите текстове. Комедийните ни страници показват тоест, че античната комедия е разбираема основно в широк контекст – културен, обществен, политически; контекст на думите, жестовете, позите – така може да бъде разбрана в пълнота, едва тогава може комичното да се окаже комично и за нас; но така също по-сигурен и видим става и общият контекст на европейския театър, на европейската

култура дори – въпреки опасността на генералните твърдения; Аристофан е много далечен и труден автор – той се нуждае от постоянен превод на поне няколко нива и на няколко езика едновременно, за да бъде хем той, хем разбираем, но ако се абстрахираме от буквалността на фактите и реалиите, които са били актуални за него и за неговата – широка, но с вкус и с разбиране към театъра – публика, остава за проумяване, приемане и последване жестът на свободното и фино, дори когато заради жанровата си обусловеност е грубо, слово, което може да е директно, и пак да е литературно, но и въздействащо по литературен и извънлитературен начин; значимостта на подобно разбиране за свободата, освободена от текста и разиграна отвъд него, е актуална ценност; не само предизборно; и подобрите откъси от изследвания доказват това, защото в тях винаги, макар и ненасилно, а неусетно, се стига до паралел с модерна ситуация, дори тя да е само ситуацията на една преводна концепция, но обикновено е доста по-обхватна и влиятелна; а чуждите изследвания се оказаха принадлежащи все към традицията на немскоезичната класическа

филология, но въпреки предполагаемата им затвореност по тази причина, те отново показват възможностите за разнообразно интерпретиране на текстове, които привидно наистина са трудно ползваеми днес; освен това, българската класическа филология като цяло е била винаги, а и все още е доста повлияна именно от немския принос в областта на изследванията на античността, затова и подборът на текстове тук по някакъв начин е авторефлексивен за самата нея пред отбелязването на 90-годишнината на Катедрата по класическа филология в Софийския университет. А за да покажем, че сме действително отворени за разнообразието и искаме да четем комедията като другия, обикновено недостатъчно на сериозно приеман жанр на Големия театър, но друг като символно и неизбежно свързан със сериозната трагедия, добавяме още едно ниво на „мултикултурно“ разбиране на връзките в историята на европейския театър: заговорваме и за римска грама.

Сп. Християнство и култура, бр. 7



Оцеляхме с вяра и труд – тези думи от интервюто на Евхаристинката сестра Сузана, лична равностетка за времето на комунизма, са и въведение в проблематиката на новия 64 брой на сп. „Християнство и култура“. Темата намира продължение в анализа на Момчил Методиев за присъствието на *Държавна сигурност в Духовната академия*, както и в лекцията на знаменития полски дисидент проф. Бронислав Геремек за *Несигурното утре на европейската утопия през XXI в.* По същата тема, но от друг ъгъл – *Църквата, революцията и правата на човека* – дискутират известният френски историк Франсоа Фюре и кардиналът на Париж Жан-Мари Люстиже. Събитията в Близкия Изток са представени с анализите на Оуън Матюс *Защо християните в Турция подкрепят Ердоган* и на Джон Понтифекс *за страха на египетските християни от „отвързаните“ салафити*. В рубриката *Съвременно богословие* може да откриете непубликувана статия от архива на Оливие Клеман за св. Франциск от Асизи и Православната църква, както и лекциите на кардинал Томаш Шпидлик *Есхатология и христология* и на митрополит Георги Ходр *Евхаристия и освобождение*. Дебатът *Християнство и наука* е представен с текстовете на протопр. Георги Драгас за *Принципът на антропията и човешката природа на Христос* и на Юлия Талева *Православният поглед към законите на биоетиката*, а протестантският богослов проф. Стенли Хоервас размишлява *Защо е важно да бъдеш католик*. В рубриката *Култура* Калин Михайлов се спира на *Битката за времето в няколко романа от последното десетилетие*, а известният френски историк Ален Безансон разсъждава върху *Религията на Флобер*. Броят е илюстриран със средновековни евангелски миниатюри в подкрепа на една археологическа хипотеза на Андре Грабар за *Предисторията на българската живопис*.

Национален младежки конкурс за поезия „Веселин Ханчев“ Стара Загора 2011

За млади автори от 14 до 25 години (навършени през календарната година), без издадена стихосбирка. Всеки участник може да представи от 5 до 10 поетични творби, напечатани в три еднообразни екземпляра. Материалите се изпращат с препоръчана кореспонденция, по e-mail или факс, придружени с точно посочени име, адрес, телефон и дата на раждане, **не по-късно от 16.10.2011 г.** Включително, на посочените адреси:

Библиотека „Родина“, бул. „Руски“ 17
6000 гр. Стара Загора
e-mail: lib@rodina-bg.org
тел./факс: 042/ 603 950; тел 042/
623 855, 630 113; GSM 0886 463 731

Присъждат се три награди, като първата е издаване на самостоятелна стихосбирка и връчване на приза *Златното яйце*.

ПОКАНА

На 12 октомври, сряда, от 19.00 часа в Софийска градска художествена галерия ИК „Жанет-45“ има честта и удоволствието да ви покани на премиерата на „Българско зелено“, последната книга на великолепния български сатирик и драматург Станислав Стратиев. Сборникът ще бъде представен от Божана Апостолова, Валерия Велева, Лилия Рачева, Светлозар Игов и Татяна Лолова.

A B R O A D

Балканите цвват

Не обслужват ли пазарни ниши, малките издателства остават незабелязани.
Фолкер Дитрих залага на това

Българските автори и книги, публикувани като част от поредицата „Балкани“ на издателство „Дитрих“, са Божана Апостолова „Кръстопът без пътища“; Владислав Тодоров „Дзифт“; Виктор Пасков „Аутопсия на една любов“; Димитър Атанасов „Тарпани“; Мария Станкова „Скука“; Палми Ранчев „Посока Сакременто“; Христо Карастоянов „Кукувичка прежда“; Бойка Асиова „Яловата вдвоица“; Йордан Иванчев „Цветовете на ужаса“.

За Фолкер Дитрих Ориентът е на два часа със самолет. След Панаира на книгата в Лайпциг през март 2011 г. там го очакват цветни вълнени кончета, висящи по дърветата, мока, която ще пие в сянката на минаретата и античен град с изглед към ширините на Балкана. Фолкер Дитрих намира своя Ориент в българския град Пловдив. „Балканите са връзката между християнството и исляма. Те просто трябва да бъдат видени!“ – казва той. Издателството му се намира в приземния етаж на една жилищна сграда в берлинския квартал Пренцлауерберг. Тежките дървени мебели и шарените цветове на персийския килим излъчват топлина и уют в дневната стая на апартамента. Когато един от авторите му – Румен Еверт – преди две години излиза с предложението за издаване на българска

литература, първоначалната реакция на Дитрих е скептична. „Балканската литература не представлява интерес в Германия, а и вече достатъчно съм стоял на ръба на пропагандата“ – са думите му. Девет български заглавия издава в момента издателство „Дитрих“, всяко от тях в тираж от 2000 екземпляра. „Ако не се продават поне 1500, имаме проблем“ – казва Дитрих. Той е висок и слаб, а кестенявите му къдрици необуздано крџат около главата му. Тъмните му очи почитват върху собеседника и внушават спокойствие. Малко издателство като неговото има шансове за успех едва когато обслужва определени пазарни ниши. Дитрих поживя своя успех с работното издание на творчеството на еврейския писател Едгар Хилзенрат. И все пак издаването на абсолютно непознати автори с чуждестранни имена може бързо да доведе до разруха. „Преводите са прекалено скъпи. Без допълнително финансиране няма да имам никакъв шанс“ – казва Дитрих. Тези подробности не могат да улашат приятеля му, и също издател, Бернд Юлйешлеер, който издейства допълнително финансиране за превод от Европейския съюз в размерите на 50 000 евро. Едва тогава съмненията на Дитрих се разсейват. Сега двамата издават заедно поредицата „Балкани“. Дитрих се занимава с издателската дейност, а Юлйешлеер организира четенията. Разходите и печалбата също се делят между двамата. Екземплярите от поредицата се печатат в Пловдив. За да провери

качеството на продукцията, Дитрих планира поредното пътешествие към Балканите. „Трудно е да се пазариш на друг език. Понякога се получават недоразумения и си мисля, че искат да ме подведат. Трябва да се науча да се доверявам.“ При първата си селекция от българската съвременна литература Дитрих играе на сигурно. Тематиката им е разбираема както в София, така и в Лайпциг и Потсдам. От романите говори големият копнеж: копнежът за любов, за родина, за щастие. Ето например съпругата от романа на Мария Станкова „Скука“, чиято огромна любов към мъжа изпълява с годините. В „Аутопсия на една любов“ на Виктор Пасков пък един музикант загубва с музата си и способността си да свири, докато отчаяните жени в „Кръстопът без пътища“ на Божана Апостолова се разкъсват в ролите, които са принудени да играят. На Панаира на книгата в Лайпциг Дитрих представи и втората серия от поредицата „Балкани“ – трима сръбски автори. С тази поредица издателят е открил една наистина значима пазарна ниша. От години Сърбия стои в центъра на събитията в Лайпциг, но през 2011 г. страната е вложила особено много в представянето си. След жестокостите на балканската война е дошло времето, в което тя да навлезе отново в културен диалог с останалите държави. Сръбските автори на Дитрих разказват изключително конкретно и политически за социалистическия режим, за Балканските войни и за османското владичество. Те разкриват

усещането на една разкъсана страна, белязана до такава степен от корупцията и провалената икономика, че е неспособна дори и да се доближи до европейския идеал. Но и за страна, обединяваща векове наред най-различни народи и култури в мирно съжителство още преди появянето на европейските ценности. „Работата с тези автори ми напомня за Германия през 60-те години, когато започнахме да преработваме националсоциализма“ – казва Дитрих, който никога не се е занимавал с Балканите, преди да започне този проект. Не е знаел нищо за мафията, царуваща там и сред най-висшите политически среди, нито пък за стрелбите за пари и власт по улиците, а да не говорим пък за младите момичета, които си помпат устните и си уголемяват гърдите, за да избягат като мутреси от панелните жилища, които доскоро са делили с братя и сестри, родители, баби и дядовци. „Не трябва да забравяме, че става дума за Европа! Дори и да предполагам за какво става дума, размерите на това, което видях, ме разтърсиха дълбоко“ – казва Дитрих. Поредицата „Балкани“ ще продължи със заглавия от Босна, Македония и Гърция.

МАРИОН ШУАЦ

Преводе от немски МАРИЯ ТАЧЕВА

Преводът е по: *Maerkische Allgemeine*, 12 март 2011:
<http://www.maerkischeallgemeine.de/cms/beitrag/12034433/1174144/>

Началата се сменят, краят – никога

На 13 септември Камерна зала на Народен театър „Иван Вазов“ посрещна препълнена най-популярния и най-четения израелски автор, Етгар Керет, който представи втория си поред сборник с разкази, преведен на български – „Момичето на хладилника“. За симултанния превод на разговора се погрижи издателят от ИК Жанет 45, Манол Пеиков.

За втора поредна година големият израелски писател Етгар Керет е в България по покана на ИК „Жанет 45“ и благодарение на Нева Мичева – негов редактор и водещ поредицата „Кратки разкази завинаги“, която стартира през 2010 г. с „Автобусният шофьор, който искаше да бъде бог“ (първият сборник на Е. Керет). Поводът този път е култовият сборник „Момичето на хладилника“, преведен на повече от 30 езика. Както самият Етгар Керет каза, на повечето от езиците има съвършено различни имена. Оригиналното име на израелския сборник, който излиза на иврит, е *Missing Kissinger* („Липсва ни Кисинджър“). На български заглавието е взето от друг великолепен разказ – „Момичето на хладилника“.

Манол Пеиков: Поредицата „Кратки разкази завинаги“ е една авантюра. В България отдавна не се издават разкази. Разказите, които можем да намерим, като цяло са от средата на миналия век, евентуално от края на 19-и. Съвременни разкази се издават изключително рядко, обикновено по проекти. Смята се, че разкази не се четат и не се купуват. Етгар Керет е най-голямото опровержение на това твърдение. Когато написва първия си сборник разкази в Израел, неговата агентка му казва: *Защо разкази, никой не ги купува? Пиши роман.* След като вторият му сборник продава над 60 000 копия в държава с размерите на България и където иврит (езикът, на който пише) говорят само около 4 млн. души (това е един шеметен тираж), той поглежда гордо своята агентка, а тя му казва: *Да, но ако беше написал роман, представи си тогава какво щеше да стане.*

Съвсем наскоро Етгар отбеляза един грут рекорд. Последната му книга, петият му сборник с разкази – *Suddenly, a knock on the door* („Изведнъж на вратата се почука“), който излезе в средата на миналата година в Израел, успя за петте месеца, през които беше на пазара, да стане бестселър номер едно не само сред книгите, написани на иврит, но изобщо сред всички художествени книги, издадени в Израел, което е абсолютен прецедент. Никога сборник с разкази не е успявал да стане най-големия бестселър в Израел. Това се случва за първи път.

Етгар Керет: Много съм щастлив да бъда тук тази вечер. Мина година от последното ми посещение, но чувството е, сякаш е изминала една седмица. (Погор Манол отбеляза, че е минала точно една година, тъй като при първото си посещение Керет е бил в България на същата дата. 13.09.) Мисля, че съм голям късметлия да имам такъв чудесен редактор и такъв чудесен издател, и не го казвам само защото те седят от двете ми страни. В процеса на работа с Нева по българския превод аз успях да видя някои от разказите си в нова светлина и научих за тях нови неща. Този сборник е втората ми книга както в Израел, така и тук в България. Когато излезе първата ми книга (М. П.: Тогава Етгар е на 19 години) със заглавие „Тръби“ (българското заглавие е „Автобусният шофьор, който искаше да бъде бог“), доста хора я прочетоха, но тя не стана толкова популярна, както втората, която имаше страхотен литературен и търговски успех. Спомням си първия уикенд, след като книгата излезе, аз и моите приятели отидохме по традиция в един клуб в Тел Авив. Имахме си номер – винаги отивахме, нареждахме се на опашка, чакахме дълго време и

накрая обикновено се оказваше, че има частно парти. Ние си купувахме по една бира, сядахме отпред на паважа и просто наблюдавахме хората, които влизаха в клуба. Онзи уикенд обаче, когато охранителят, както всеки подобен петък, ни каза, че не можем да влезем, защото има частно парти, излезе собственикът на клуба и му каза: *Не познаваш ли този човек, той е световноизвестен писател?* Пусна ни вътре, сложи ни на бара на първия ред и каза на бармана да ни обслужва абсолютно безплатно. Ние седяхме там и се чувствахме страшно неудобно, защото столовете бяха прекалено меки, а напитките прекалено изтънчени за нашия вкус. Освен това, когато седеше на бара, не можеш да виждаш хората толкова добре, колкото отвън, седейки на паважа. Чувствахме се депресирани. След дълго мъчание единият от приятелите ми каза, че май вече няма да пиша разкази за хора, които седят на паважа пред клуба и наблюдават другите как влизат. Така че ми се струва, че след този сборник трябваше да започна да пиша за друг тип живот, понеже моят собствен живот се промени. Но както скоро открих, този живот изобщо не беше по-лесен от предишния ми живот, когато не бях известен писател. И все пак в този сборник все още можете да откриете разкази за хора, на които не им позволяват да влизат в клуба.

Публиката: Понеже стана въпрос за депресия в един от разказите, които бяха прочетени („Брат ми е в депресия“), има една много тъжна статистика, че в България всеки пети човек страда от депресия, препоръчват ли разказите си на тези хора?

Е. К.: Една от причините да препоръчвам разказите си на такива хора е, че когато ги прочетат, ще разберат, че не са сами и по света има много други депресирани хора. Всъщност проблемът не е в депресията, а в чувството да бъдеш жертва на хора и нации, които чувстват себе си като своеобразна жертва, като с това оправдава определени свои действия. Аз съм от такава част на света, където, ако има състезание за това кой е най-голямата жертва, ние ще спечелим със сигурност 1-во и 2-ро място, защото между евреи и палестинци е много трудно да се различи кой е по-големият агнец. Когато човек се чувства жертва, това му дава причина да не поема отговорност за действията си. Затова това чувство много често има дехуманизиращ ефект, отнема човешкия облик на хората.

Историите са много различни, но както казва моята жена, аз мисля, че съм единственият човек, който знае, че в историята става въпрос точно за това. Разказът „Спазми“, който Манол прочете, за човека, който снува, че е 40-годишна жена, го написах по време на първата война в Персийския залив през 91-ва година, когато Ирак бомбардираше с ракети моя собствен град в Израел. Аз гледах хората около мен, колко са беззащитни, как не могат да отвърнат по никакъв начин, и виждах в очите им как искат да си го върнат на някого, да бомбардират някого. Когато чета този разказ, или слушам някой да го чете, винаги се сещам за войната в Залива, но съм сигурен, че на никого от вас не му хрумва подобна асоциация.

Георги Господинов: С Етгар миналата година имахме много щастливи четения в Истанбул и Загреб и мога да свидетелствам, че той е толкова обичан и в чужбина, колкото и тук. Въпросът ми е свързан с нещо, което ми се струва много важно в разказите му, което остава за абсурда, хумора, иронията, и това е поетичният пласт. Да ни кажеш нещо повече около това, Етгар, писал ли си поезия някога, тайно или явно? И как иронията и лиризмът се свързват, за мен това е нещо много хубаво.

Е. К.: Радвам се да се видим за първи път и тук, в България. Липсва ми това, че не четеш, както при предишните ни две срещи.

Когато пиша история, аз никога не знам какво ще се случи и онова, което дава смисъл на историите и което ги създава, е техният вътрешен ритъм, вътрешният глас на разказвача. И по тази причина този лиризм е важен за мене, защото точно това е нещото, което върхва живот на самата история. Относно поезията, обожавам я, но аз не пиша поезия, защото съм толкова асоциативен и неясен, че ако нямам сюжетна линия, напълно се изгубвам и започвам да звуча тотално и абсолютно неясно. Затова са ми необходими разказите, за да имат те сюжет и за да мога да се изказвам по някакъв разбираем начин.

Публиката: Защо си позволявате да се занимавате с това свещено табу „евреите като жертва“?

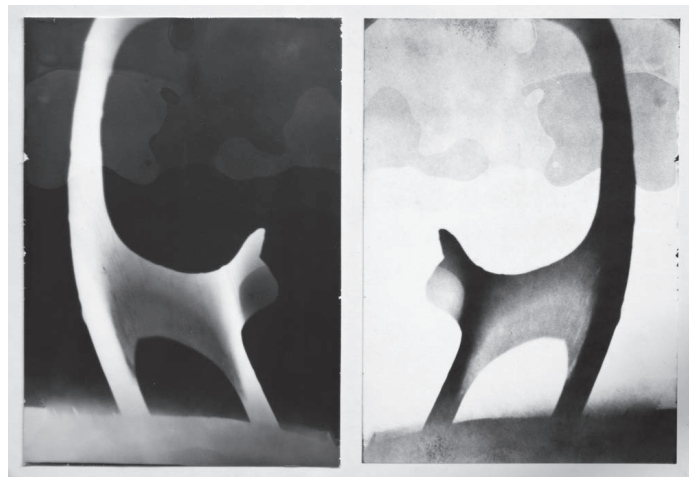
Е. К.: Не мисля, че това е табу, а добре известен факт. И двамата ми родители са оцелели от Холокоста. Евреите са били преследвани и избивани не само по време на Втората световна война, а и в много общества преди и след това. Това е широко известен факт. Не е никакво табу или някаква изненада. Всъщност аз говоря за заплахата, която идва от това усещане, да бъдеш непрекъснато преследван и жертва. И как човек, поради тази история, която му тежи, не може да изпита реалността в нейната пълнота и много често си позволява да се откаже от някои лични отговорности поради причината, че по някакъв начин е реабилитиран от собствената си история. Това е, което ме занимава. Когато говоря за това, не засягам единствено еврейски проблем. По същия начин палестинците са обрисувани от абсолютно същата проблематика и страдат по идентичен с евреите начин. Бил съм свидетел на стотици дебати между израелци и палестинци, които се превръщат в напревара по страдание. Всеки показва собствените си белези и прави всичко възможно, за да игнорира и омаловажи максимално страданието на другата страна. Моето лично мнение е, че ако човек възприеме собствената си отговорност за болките, които нанася на другите и демонстрира само собствените си страдания, това не би могло да доведе до никакъв прозрес във взаимоотношенията на двете враждуващи страни.

Публиката: Как избирате заглавията на книгите си?

Е. К.: Конкретно в България Манол е отговорен за заглавията и на двата ми сборника, защото те са различни от оригиналните, излезли на иврит. Сборниците винаги носят заглавие на разказ, който по някакъв начин отразява общия им дух. И според мен важното е заглавието да звучи по определен начин, преди да прочетеш сборника, за да знаеш как да го възприемаш, и по друг, след като си го прочел. Това са два много важни коректива при избора на заглавие. И честно казано, изборът на заглавия на Манол отговаря на тези две условия. Аз харесвам българските заглавия на сборниците си.

Публиката: По какъв начин пишете? Какви са техниките ви на писане и как търсите и чувате онези гласове, които намирате във вашата проза?

Е. К.: Историите ми винаги започват с някакъв казус. С проблем, който не мога да преодолее, и с невъзможността



Михаил Милев

да обясня някакво явление, така че създаването на всеки един разказ абсолютно винаги е свързано с тази преграда в комуникацията, с нещо, което се опитвам да си обясня сам на себе си. Когато написах разказа „Спазми“, всъщност бях изпратен от един вестник да интервюирам хората относно войната в Залива и трябваше да напиша много конкретен и ясен журналистически материал, обаче се улових, че им задавам въпроси от рода какво снуват, как войната е променила отношението към техните половинки... И всъщност истината е, че аз самият не можах да си обясня защо им задавам такива въпроси. Когато изпратих всички тези асоциативни писания и истории на вестника, които бях събрал и написал, те ме уволниха. Тогава седнах да пиша този разказ и се запитах какво всъщност съм искал да постигна, интервюирайки тези хора. Опитах се да обясня непреодолимото чувство за противност, което ги беше обхванало. Една абсолютна неспособност да контролират собствената си съдба. Чувството на обръкване и несигурност в такива моменти на писане е много голямо. От друга страна, усещането е, че ако се държиш за линията, която си подхванал и пишеш дума след дума на празния лист, рано или късно ще стигнеш до онова място, към което си се запътил и което не познаваш и не можеш да назовеш по име.

Публиката: Кога разбирате, че сте стигнали именно до онова място? Как разбирате, че историята е приключила?

Е. К.: Когато свърши първата си чернова, почти винаги променям началото, след това абзац по абзац търпя промени, но никога не променям края. Винаги съм абсолютно уверен в завършеците на разказите си и уподобявам това на чувството, когато буташ кола. В началото трябва да упражниш натиск, за да тръгне, но в крайна сметка тя стига дотам, докъдето трябва да стигне. Такова е усещането ми, когато пиша. Усещам, че съм стигнал на правилното място. Началата често се сменят, но краят – никога.

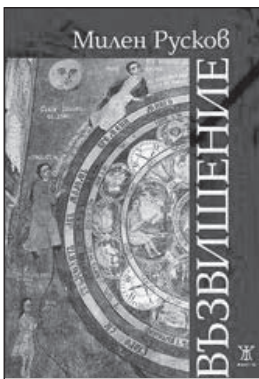
Публиката: В трите разказа, които чух, и в тези, които съм чел от миналата година, има тайно или явно чувство за хумор. Според мен животът на литературата е невъзможен без чувство за хумор. Целенасочено ли е това в разказите ви въпреки сериозността им?

Е. К.: Хуморът е оръжието на слабите. Цял живот се майтапим с неща, които не можем да променим. Има много шегички за смъртта. Шегуваме се с нашите шефове, с комунизма и т.н. Чрез хумора ние се освобождаваме от болката и въпреки нея успяваме да запазим собственото си достойнство. В битката на живота, която така или иначе всички ще изгубим, трябва да запазим собственото си достойнство.

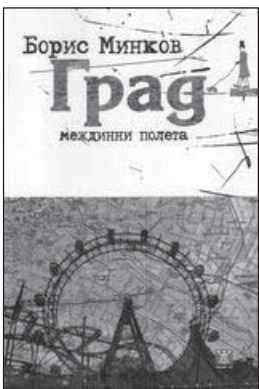
Дешифрама:
ЛИДИЯ КИРИЛОВА

Литературен вестник 12-18.10.2011

3



Милен Русков, „Възвишение“, П., ИК „Жанет-45“, 2011, 407 с.
„Възвишение“, третата книга на Милен Русков, ни *захвърля* в страстите и характерите (табуите) на Българското възраждане по следите на поборниците Гичо от Котел и Асенчо от Жеруна, които, от своя страна, следват равномерния ход на полуживия им кон Дядо Юван. Катарзисът на героите е неизбежен според това движение и логика на разказвача, обобщаваща многозначително „или ся възвисяваш, или на кучето в гъзът“. Уникален по замисъл и направа, оспорващ и преобръщащ високите идеологии, романът на Милен Русков, е събитие за българската литература.



Борис Минков, „Град – междинни полета“, П., ИК „Жанет 45“, 2011, 312 с.
Книгата на Борис Минков фланьорства както през градските пространства, така и през междинните литературни, теоретични и исторически полета. Пасажите на Бенямин дават онази пластична концептуална рамка на изследването, което чертае осите и топосите на градското. Градът се възприема като конструкт, през който се моделира модерното рефлексивно съзнание. Високо ерудирани и отвърящи нови перспективи, книгата завладява от всеки пасаж.



сп. „Литературата“, кн.7, издание на Факултета по славянски филологии, УИ „Св. Климент Охридски“, 512 с.
В оредяващите редици на хуманитарна периодика новият брой на списание „Литературата“ успява да продължи унаследената традиция на своите основатели, както и да откроява и поставя литературоведските акценти на своето време. Темата на този брой е „Четене и разбиране“, която се вписва в търсенията на рецептивната естетика, търсейки рефлексивни острови, които да се противопоставят на актуалната медийна мания за залаза на четенето. Преводите на Джорджо Агамбен, Джордж Стайнър, Елизабет Фройнд, Тамас Тил, Гленда Норки, редом до Цветан Ракъовски, Мони Алмалех, Добромир Григоров, Татяна Ангелова и др. съставят мозайката от гледни точки към стратегическите и механизмите за четене в една културна среда, в която интернет технологиите предопределят един нов ритъм на четене. Силен блок в броя е свързан с отбелязването на юбилея на проф. Милена Цанева.

Литературен вестник 12-18.10.2011

Любовта е дакел

Цветът на гумите, вкусът им, силата им, надморската височина и техните физични и химични свойства. Йорданка Белева изследва тези зависимости по един неизменно увличащ и вълнуващ начин. Наративът често се предпазва от скъсване само благодарение на някое неочаквано свойство на една-единствена дума. Приватизирането на отчуждени истории е само част от таланта на автора. Отношението към гумите по експериментален и изгив начин обуславя новите зависимости и значения в текстовете. Едно отношение, което е дошло от поезията, но функционира много успешно в прозата. Магическият семантичен синкретизъм на ниво лексема опложда със значения и хармонира с митологичните и фолклорни мотиви, които се забелязват на места. Такова писане е като естествено развито от балканския магически реализъм на Узрешич, Петрович, Павич. Това обаче са само прилики, а не аналогии – тази великолепна проза няма аналог. Тенденцията в съвременната проза, наследена от постмодернизма и попарта, да се смесват цитати и аналогии тук е саботирана, тъй като всяка дума е натоварена с ценност, а не е само част от конструкция. Намизането към автори от нашата литература – като Хайтов в „Пазачът на меджета“, може би Йордан Вълчев в „Узряване на снимката“ и дори Йовков в „Амина“ – се движи от добросъвестното осмисляне, през поетичната аналогия към фарса: „една жена плисна в краката му (на Амина) гърнето, в което през нощта бяха

пишкали децата ѝ, да му вървяло на небесни царства“. Особено удовлетворение носи завършеността на всеки от малките текстове. Те са напълно самостоятелни, различни по форма и все пак ги свързва специфичното авторско отношение към думата като строителен материал. От такава проза се раждат сентенции – като тази от „Пазачът на меджета“, според която любовта „може от нищо да расте и от всичко да рухва“. Предельно ясно се откроява магическото функциониране на всеки отделен сегмент в „Нагморската височина на любовта“, където объркването на две букви с цифри превръща един интригуващ надпис в сектантски лозунг. Опоетизирането на граматиката, което се постига в текстовете – като „Бъдеще време в миналото“ или „Плетение словес“ и „L'Amour aux langues“ – е доказателство, че играта с гумите може да направи вълнуващи дори лингвистичните упражнения. Въпреки че много се говори за негативното влияние на филологическата основа върху самотността на литературата, това е проза, която – тъкмо напротив, извлича своето богатство именно от филологическото минало на своя автор, от едно филологическо отношение към света през призмата на гумите. Зрелост, мъдрост и обич към хората и техните истории спояват в книга тези разнолики текстове, в които се наслаждат минало и настояще, понякога и чрез бъдеще време в миналото. Богато и в същото време интензивно



разказване, наситено с комизъм и трагизъм, и предадено с връзващи се в паметта изречения: „В крайна сметка, казала бабата, любовта е самотна игра, плетиво на една кукичка“. За мен лично това е една от трите великолепни книги, писани от автори жени в България през последните години, като другите две са „Земните градини на Богородица“ на Емилия Дворянова и „Любов и смърт под кривите круши“ на Кристина Димитрова. Едновременно много четивни, вълнуващи книги. Вместо финал ще цитирам още едно от онези изречения стрели: „Любовта е дакел: с годините се угължава, но не става висока, не става“.

КРАСИМИР ВАРДИЕВ

Йорданка Белева, „Нагморската височина на любовта“, ред. Деян Елев, Варна, „Славена“, 2011.

Кюкнос (Лебедът)

Антонин Либерал е автор на съчинението „Метаморфози“ – сборник етиологически разкази, представящи трансформацията на хора в животни. За съжаление това е единственото сигурно сведение за този автор. Приблизителната датировка на произведението насочва към края на II век сл. Хр. Текстът е написан на единично койне. Стилистичните му особености оправдават предположението, че авторът вторично е овладял старогръцки език. Макар и донякъде неизкусни, разказите на Антонин Либерал са изключително ценен източник на митологически сведения. Приблизително половината персонажи и сюжети, събрани в сборника, са засвидетелствани единствено в него.

Кюкнос бил син на Аполон и Тюрция, гъщерята на Амфином. На вид той бил красив, но по нрав бил неблагоприятен, груб и прекалено отгаден на ловната си страст. Живее в полята между Плеврон и Калидон. Благодарение на красотата си той имал многобройни любовници, но презрительно нехаел за всеки от тях. Затова и много бързо ставал ненавистен на любовниците си и те го напускали. Единствен Фюлий оставал неотменно с младежа, но и към него Кюкнос се отнасял с безмерно високомерие. По онова време в Етолия се бил появил огромен лъв, който погубвал етолийците и добитъка им. Кюкнос наредил на Фюлий да убие лъва без никакво оръжие, а той обещал и го премахнал със следната хитрина. Като разучил в кой час лъвът обичайно излиза



на лов, Фюлий обилно погълнал много храна и вино и отивайки на мястото, откъдето минавало животното, повърнал всичко. Лъвът гладно се наситил с тази храна и бил повален от виното, а Фюлий завързал лапите му с грехата, която носел, и затъкнал с нея устата на лъва. След това го убил и като го нарамил, го занесъл на Кюкнос. Този успех го направил прочут сред хората. Кюкнос на свой ред му възложил друго, още по-необичайно изпитание. В тамошната земя имало огромни по размер лешояди, които погубвали мнозина. Кюкнос наредил на Фюлий да ги хване живи и да ги донесе, както намери за добре. Докато Фюлий умувал над възложената му задача, по волята на бога прелетял орел и изпуснал от ноктите си полумъртвия заек,

който бил сграбчил, преди да успее да го отнесе към гнездото си. Фюлий разкъсал заека и като се намазал с кръвта му, легнал на земята. Птиците се спуснали към него като към труп, а Фюлий сграбчил две от тях за краката и стискайки ги здраво, ги занесъл на Кюкнос.

А пък младежът му възложил трето, още по-трудно изпитание – наредил му да хване с голи ръце бика от стадото и да го отведе чак до олтара на Зевс. Фюлий, размисляйки как да подхване възложената му задача, отправил молитва за помощ към Херакъл. Веднага, щом изрекъл молитвата, се появили два бика, наежени в борба за някаква крава. Връхлитайки един към друг с рога, те се поваляли взаимно на земята. След като биковете се изтопили, Фюлий хванал здраво единия от двата за крака и го отвел до самия олтар, а по волята на Херакъл отказал занаяг да се подчинява на възложените от младежа задачи. За Кюкнос било непосилно тежко да бъде презрян, без никак да го е очаквал, и като паднал духом, той се хвърлил в езерото, наречено Конопе, и изчезнал. Виждайки смъртта на Кюкнос, майка му Тюрция се хвърлила в същото езеро и двамата се превърнали, по волята на Аполон, в лебеди. След като човеците изчезнали, езерото било прекръстено на Тюрция и оттогава в него се завъдили лебеди; цели ята се появяват там в сезона на жътвата. Наблизо пък е разположен гробът на Фюлий.

Преводе от старогръцки
ВЯРА КАЛФИНА

Преводът е изготвен по поръчка на Института за подпомагане и развитие. Той е част от самостоятелно издание, което публикуване предстои от ИК „Сивела“.

Фотограмите

Фотограмите са фотографски изображения, създадени върху светлочувствителен материал без помощта на фотоапарат. За направата им се използват както класическите средства на филмовата фотография, така и средства, характерни за изобразителното изкуство. В някои изследвания фотограмите са оприличавани на фотоколажи, направени със светлина и сянка, а в други на рисунки от светлина. Поради тези си особености и голямото разнообразие от техники и стилове е трудно да се даде точна дефиниция на понятието "фотограма". Първите фотограми са направени малко преди средата на 19. век, паралелно с откриването на калотипния процес, смятан за първообраз на повечето съвременни негативно-позитивни фотографски процеси.

В края на 1833 г. британският изобретател и фотограф сър Уилям Хенри Фокс Талбот (1800–1877) е на път да направи значимо фотографско откритие. От свои предишни експерименти Фокс Талбот вече знае, че някои сребърни соли имат свойството да потъмняват при излагане на светлина. Това поставя началото на серия от опити, при които той използва хартия, покрита с разтвор на сребърен нитрат, която частично засенчва и излага на слънчева светлина. За засенчване Фокс Талбот използва различни плоски предмети, подреждайки ги директно върху хартията. Така местата, осветени от слънцето, потъмняват, а местата на сенките, остават светли, т.е. получава се негативен образ.

Поради ниската чувствителност на хартията към светлината първите образи били неясни и Талбот насочва усилията си в търсене на начини за увеличаване на чувствителността. През пролетта на 1834 г., експериментирайки с последователно нанесени покрития от разтвори на готварска сол и сребърен нитрат, постига желаните резултати. Така, използвайки новата хартия със значително по-висока чувствителност, успява да получи детайлни образи на листа, дантели и други плоски обекти със сложни очертания. Той нарича тези образи *photogenic drawings*, по-известни днес като фотограми.

Въпреки значимия си напредък *photogenic drawings* били неутрайни и потъмнявали при осветяване. Трябвало да бъде намерен начин полученият неустойчив на светлина образ от сребърен хлорид да се превърне в устойчиво химично съединение. Експериментирайки с различни соли на



Михаил Милев

сребро, Талбот открива как да стане това, превръщайки сребърния хлорид в сребърен йодид, който практически не реагира на светлина.

И тъй като *photogenic drawings* вече можели да бъдат продължително осветявани, станало възможно и получаването на копия на образа от преминалата през оригинала светлина. Следвайки логиката, че осветените зони потъмняват, а засенчените остават светли, бихме могли да си представим получаването на позитивното изображение. На 28 февруари 1835 г. в дневника си със Уилям Хенри Фокс Талбот описва именно тази идея. Така той изобретява калотипния процес, смятан за първообраз на голяма част от фотографските процеси от 19. и 20. век.

През 1839 г. Талбот показва свои четиригодишни калотипии пред кралската институция, за да докаже трайността на изображението, а през 1841 г. получава патент за изобретението си.

През 1843 г. Ана Аткинс (1799–1871) – английски ботаник и фотограф, издава *British Algae*. Това е първата илюстрирана с фотографски изображения книга. Тя съдържа предимно фотограми на ботанически видове, реализирани по калотипния процес на сър Уилям Хенри Фокс Талбот. След единадесет години експерименти, през 1844 г. Талбот публикува *Pencil of Nature*, където подробно описва експериментите си. През 1848 г. скулпторът Фредерик Скот Арчър (1813–1857) открива



колодиевия процес, при който се използва техниката на копиране от негатив към позитив подобно на калотипния процес на Фокс Талбот.

Талбот настоява, че всеки, който използва колодиевия процес, трябва да притежава лиценз за калотипния, но това му искане е отхвърлено от съда. През 1851 г. Арчър публикува откритието си, без да го патентова. По същото време за използване на калотипния процес на Талбот е бил необходим лиценз. С годините цената на лиценза непрекъснато намалявала, докато накрая процесът можел да бъде използван свободно от всеки.

По-късно идеята за негативно-позитивния процес е заимствана и при познатия ни черно-бял негативен филм (1885), а след това и при цветния негативен филм. През 20. век първообразът на техниката за правене на безкамерна фотография (*cameraless photography*), предложена от Фокс Талбот, е използвана като средство за артистични изяви от множество автори като Ман Рей (1890–1976), Раул Хаусман (1886–1971), Ласло Мохоли-Наги (1895–1946), Кристиан Шаг (1894–1982), Александър Родченко (1891–1956) и дори Пабло Пикасо (1881–1973). Повечето от тях предлагат свой собствен стил, а някои автори даже и собствено име. Например Ман Рей нарича фотограмите "рейограми", а Кристиан Шаг – "шадограми".

Днес техниките за правене на фотограми продължават да се използват и развиват от съвременни автори като Адам Фъс, Кристофър Бъклоу, Сюзан Дергес, Абелардо Морел, Маркус Ам и други.

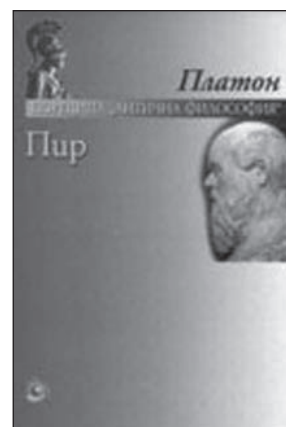
МИХАИЛ МИЛЕВ

Източници:

1. <http://en.wikipedia.org/wiki/Photogram>;
2. http://en.wikipedia.org/wiki/William_Henry_Fox_Talbot;
3. http://en.wikipedia.org/wiki/Anna_Atkins;
4. <http://www.photograms.org/>;
5. <http://www.photograms.net/>;
6. <http://www.xavierhufkens.com/artist/>;
7. <http://www.abelardomorell.net/>

В този брой са използвани фотографии на Михаил Милев, създадени с техниката на фотограмите.

Михаил Милев



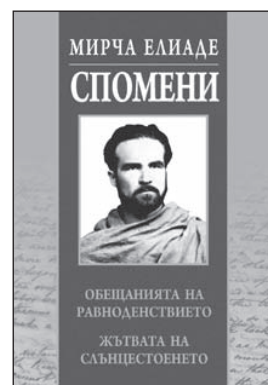
Платон, „Пир“, прев. Г. Гочев, С., „Планета-3“, 2011, 120 с., 12 лв.

Продължава програмата за самостоятелни издания на Платонов диалози на „Планета-3“. Трети том в поредицата е за може би най-прочутия сред диалозите, *Пир*, радващ се и на изключително богата рецепция. Това обяснява и легитимира и необичайната за по-тесния български контекст, но определено радваща поява на диалога в нов превод, дело на Георги Гочев. Очакванията ни, освен за необходимото логично осъвременяване на българския език (трийсет години след предишния – разбира се, много силен – превод на Г. Михайлов от т. 2 на сборното издание на Платон на „Народна култура“), са за по-внимателно вглеждане в ситуационните детайли и различните стилистични ниба на текста.



Сп. „Литература“, кн. 6, издание на Факултета по славянски филологии на СУ „Св. Климент Охридски“, УИ „Св. Кл. Охридски“, 8 лв.

Тематично кн. 6 на сп. „Литература“ е озаглавена „Съдбата на идеологиите“, проблем, инспириран от въвеждащия текст на Мохамед Ал-Сайед Саид. Включените в броя автори предлагат различни сценарии за „края на идеологиите“ и възможните нови/ нео/ пътища на политическото. Без да налагат готови решения, а по-скоро като възможност да се поставят важни въпроси с оглед на българския контекст и опитност са текстовете на Катя Станева, Яни Милчаков, Валери Стефанов, Пламен



Мирча Eliade, „Спомени“, Русе, „Авангард принт“, 2011.

Мирча Елиаде е без съмнение сред най-четените автори у нас през последните две десетилетия, след като отпадна забраната за публикуването му. Знаменитият антрополог се е докоснал до ключови за съзнанието и културата на XX век теми като: мита за вечно завръщане, сакрално и профанно, мит и реалност, Ерос и Танатос, Мефистофел и андрогина, алхимията, астрологията, йогата. „Спомени“ е жизнената и философската автобиография на румънеца, историята на неговия дълъг и интересен живот в Европа, Азия и Америка.

Европа: страховете и копнежите

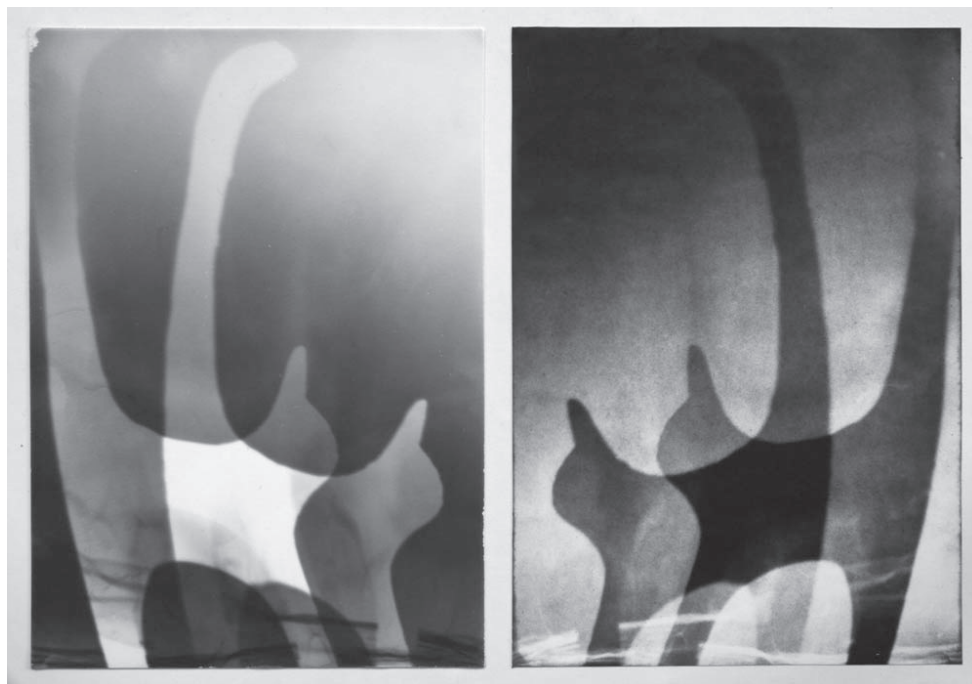
Представите за своето и чуждото предизвикват значителен интерес сред изследователите и широката публика. Представителите на „малките“ народи много държат да знаят какво мислят другите за тях, склонни са да реагират гневно на неадекватни спорове тях представи, а и да се хвалят с положителни споменавания дори когато очевидно са доста повърхностни или проява на елементарна любезност, на личностни комплекси, а в някои случаи и на добре пресметнат интерес. Този кръг от явления отдалеч е във фокуса на вниманието на изследователите. Проблематизирането на подобни образи и на националните стереотипи вече е практически задължително за сериозните наблюдения, които се насочват към изковаването и използването на подобни образи, към властовите, а и психологическите мотиви, които ги пораждават. Споровете са по-скоро за това доколко съществуват национални (регионални) специфики, дали те не могат да се обясняват с други причини (социални, културни, религиозни), в какви мрежи от други специфики (социални, полови, религиозни) попадат образите на националното, как взаимодействат с тях и т.н.

Имагологията (В. Тодоров дори предложи да се нарича „имагинистика“) има своето развитие в България, нещо повече, имагологичните възгледи в отделни явления вероятно са сред най-четените научни текстове. Сигурен съм, че подобна завидна съдба ще има и респектиращият том „Нашата Европа. Български представи за своето и чуждото 1870-1945“, който включва изследвания на Петър Петров, Катерина Гел, Доротея Добрева, Клаус Рот и Габриеле Волф. Трудът е преработено и допълнено издание на книга със сходно заглавие (*Fremdes Europa? Selbstbilder und Europa-Vorstellungen in Bulgarien, 1850-1945*), публикувана в Берлин през 2007. Интересно е, че немското издание има съставители – П. Петров, К. Гел и К. Рот – а българското няма. Авторите са съмишленици, до голяма степен те споделят общи методологически основания, а и, бих казал, и общи ценности. На много места се подчертава етноложкият характер на наблюденията, струва ми се обаче, че те са по-скоро комплексни и надхвърлят специфичните за тази наука подходи. Сигурно е излишно, но да кажа и това, че сред споделените общи положения е и категоричното отхвърляне на снизходителна добронамереност спрямо тукашното. Да подчертая и респектиращия стремеж явленията да се разглеждат не просто от всички страни, но и с познаване на цялата литература върху тях – от теоретичните студии, през конкретните изследвания по близки проблеми до най-трудните за откриване реакции на съвременниците – интервюта и дописки в печата, споменавания в мемоари и пр. Често срещаните днес у нас лековати критики към „остарелия позитивизъм“ като че ли доведоха до едно не особено плодотворно връщане към „есеизма“ и изтъкване на „своето

мнение“, гарнирано с позовавания на авторитети, доста слабо свързани с разглежданата проблематика. Въвеждащата статия на Клаус Рот представя накратко развитието на понятието „европеизация“ и разкрива различните му смисли и употреби, като акцентува върху преплитането на възхищение и страх. Авторът е водещ немски българист, неговите изследвания от последните десетилетия очертават своя територия, в която навлиза една вече утвърдена група изследователи, част от които участват и в този значим проект.

Пространна студия е посветена на широко коментирания пиеса на Б. Шоу с български сюжет „Оржията и човекът“. Петър Петров и Катерина Гел анализират огромен корпус от

на реценцията. Според наблюденията им немската пиеса, поставена в София през 1899 г., е посрещната хладно и остава недоразбрана. Творбата на Вазов, който не само познава немската пиеса, но и е писал за нея, всъщност представлява реплика в един задочен диалог, който държи сметка за възприемателския хоризонт на българската публика. Представянето на крайно интересния казус може да се разглежда и като разгърнато допълнение към наблюденията на К. Гел върху преводите на немски драми в България около 1900. Аргументираните ѝ изводи се насочват върху адаптирането и неразбирането и разкриват доста проблематичните връзки между оригинали и преводи. Те (би трябвало да) въздействат отрезвяващо на



Михаил Милев

документи, за да ни представят наистина увлекателната и не съвсем типична история на тази творба, интересна както в британски, така и в български контекст. Удивително е колко много недоразумения изскачат, когато се навлезе в дебрите на сухите факти – в началото авторът практически не се интересува от България, той отправя критики към тенденции в културата и политическия живот в Англия, по-късно добавя някакъв местен колорит, но е убеден, че Русия е била на страната на България по време на Сръбско-българската война (1885); Шоу представя основния си информатор като „адмирал“, въпреки че той има доста по-нисък чин, самият информатор волно или неволно не е съвсем точен, по-късно обаче публикува спомени за същите събития и т.н. Българската реценция на творбата пък започва в немски театри, в които наши студенти се противопоставят на „антибългарската“ пиеса; следват разнопосочни, но предимно възмутени реакции и в България. Интересен и даващ възможност за осмисляне на друг тип явления, а и на някакви устойчиви тенденции е сюжетът с постановките на пиесата в последните години на ХХ в. (разгледани от П. Петров в отделна статия) и т.н.

П. Петров и К. Гел представят и един друг сюжет, за който поне аз нищо не знаех – аналогията между пиесите на „Журналисти“ на Густав Фрайтаг и „Вестник ли?“ на Ив. Вазов. Връзката между двете творби е несъмнена, но изследователите далеч не се задоволяват с нея, а навлизат в дълбочината

традиционните компаративистични анализи, които нерядко са склонни да извеждат прибързани и ласкателни за възприемащата култура заключения от факта, че някой каноничен автор или текст е преведен или дори само обявен, че ще бъде преведен на български. Към сходна проблематика се насочва и Габриеле Волф, когато разглежда театъра като гражданска и образователна институция в България от края на ХІХ и началото на ХХ в. Загълбочено е анализиран спорът за театъра и функциите, които се очаква той да изпълнява в обществото. Авторката основателно свързва този дебат с „различни концептуализации на „Европа“... [както и с различните гледни точки по въпроса] дали и коя „Европа“ би трябвало да се представя на публиката“. В неизследвани територии навлиза и студията на П. Петров и К. Гел „Оперението на българските „папагали“. Образи на Запада в политическата стенна карикатура (1915-1945)“. Вестниците, предназначени за запленване на стената (обикновено в кафенета, кръчми и бръснарници), не са нещо напълно непознато, но досега не са били обект на сериозен анализ. И тук огромната предварителна събираческа работа, допълнена с познаване на теоретичните погледи към популярната култура, дава възможност на изследователите да навлязат в дълбочината на проблема и да представят както историята на явлениято, така и менталните нагласи, които стоят зад него. Втората част от заглавието не е съвсем точна – наблюденията са насочени и към балканските съседи на България, а анализът предполага да бъде продължен

и по посока на Русия, която присъства в много от карикатурите. За мен би било интересно да разбере и доколко изображенията са преднамерено наивистични. Във всеки случай включените в тома илюстрации разкриват разлики в стила на Сава Жлъчкин (основният автор и издател на българските „папагали“) и, да кажем, Ал. Жендов, на когото жанрът също не е чужд. Българското присъствие на световното изложение в Париж през 1900 г. е друг интересен казус, разгледан многостранно и вечно от Доротея Добрева. Тази алековска проблематика като че ли придобива нова актуалност през последните години, далеч не само у нас и далеч не само по отношение на Европа. Като тръгва от всевъзможните документи изследването се насочва към устойчивите ментални структури за себе си, реакциите срещу външните критики (реални, предполагаеми или въобразени) и се приближава до привличащите погледа на днешните изследователи проблеми, свързани с доброволното екзотизиране на своето, дори със „само-колониизирането“ (Ал. Кьосев), които съвсем не са чужди на балканското изкуство и в наши дни. Докато четях значимия и, убеден съм, много полезен труд, и с интерес следвах анализите на авторите за различните страхови и копнежи, които Европа поражда сред българите (и не само сред тях), за проявите на усещането (или предположението) за възможно отхвърляне на искрената любов и реакции, до които води то, често се връщах към един традиционен въпрос, за който авторите на сборника очевидно си дават сметка. Имам предвид проблематичната хомогенност на всяка реценция. Един тип отношение към някакво чуждо явление характеризира конкретния възприемател и някаква група около него. Очертаването на тази група е сложна задача, която е заредена с опасностите на генерализацията. Ако С. Жлъчкин има някакво отношение към, да кажем, германците, и това отношение е в двупосочни връзки с (някаква част от) аудиторията на „папагалите“, то как да се очертае тя. Очевидно други любители на „папагалите“ имат друго отношение към германците, а немалко хора се отнасят снизходително към този тип карикатури, трети пък не знаели за тях и т.н. Оставяме настрана еволюцията, дори преобръщането на отношението към германците в рамките на жанра. Или един относително по-ясен пример. С. С. Бобчев изказва някакво отношение към българското присъствие на Парижкото изложение. Някои предварително са съгласни с него, други охотно възприемат мнението му, трети сигурно виждат същото явление по друг начин, четвърти по принцип отхвърлят неговото мнение, пети така и не научават за него и т.н. Очертаването на подобни възприемателски групи е огромно предизвикателство пред изследователите на проблематиката, свързана с възприемането на чуждото, отношението към него и менталните структури, които го пораждават.

НИКОЛАЙ АРЕТОВ

Петров, П. Гел, К., Добрева, Д., Рот, К., Волф, Г. „Нашата Европа. Български представи за своето и чуждото 1870-1945“, София: ИК „Сивела“, 2011.



Сюрреализмите на Гергана Пожарски

Разказите на Гергана Пожарски са истински, в това няма съмнение. И в същото време – струват ни се някак странни, някак особени, някак призрачни чак. Нещо като неслучаемост, която се е случила; несъстояемост, която се е състояла; нереализуемост, която се е реализирала. Приличат на сюрреалистични платна, но не само тези на Салвадор Дали, или само на Рене Магрит, а и на Дали, и на Магрит, и на Макс Ернст, че и дори на Джорджо де Кирико. Носят в себе си типичната сюрреалистична атмосфера, характерна за рисунъка на тези художници – и това е общото; ала носят и индивидуалните черти на техния стил: ироничността на Дали, призрачността на Магрит, фантазмеността на Ернст, заплашителността на Де Кирико... И съвсем не случайно се опитвам да чета почерка на Гергана Пожарски през визуални, а не през литературни текстове – начинът, по който тя пише, и нещата, (за) които тя пише, трудно могат да намерят литературно съответствие, по-лесно намират картинно такова. Макар че има отгласи в нейното писане от топлата „диаболоизъм“ на Светослав Минков, от хладната отстраненост на Франц Кафка и от ледения „дисекционизъм“ на Самюел Бекет, все пак ми се струва, че през багрите по-точно ще стигнем до него, отколкото ако го вършим през думите. Най-малко защото боите всякога са по-честни от словото...

Ироничният

Това е нейният първи сюрреализъм и дава заглавие на сборника – „Чекмедже за единични неща“. Неговата ирония не крие, че гледа на света като на едно разпаднало се място, което нито има ресурс, пък може би няма и желание, за да се събере в едно. А ако се събере, то ще е някакъв монстр, някакъв кентавър, който не е ясно колко може да изкара. Като жената с чекмеджета на Дали. Дори се чудя – не ли тази точно визия на прочутия кадакесчанин е подказала донякъде и заглавието на книгата? Чекмеджето като място, в което всеки скрива своите обсеци, страхове, мръсни ризи и изцапани обувки; основателят на неорайхианската школа в психотерапията Валдо Бернаскони дори има такава книга – „Човекът с чекмеджета“ (оставам настрана проблема доколко теориите на Бернаскони не са повече мошеничество, отколкото терапия). Разказите от този цикъл (тук трябва да направя важното уточнение, че моята класификация не се опира на подредбата, избрана от Гергана Пожарски – сюрреалистичните иронични разкази са разхвърляни из цялата книга, както и останалите) поглеждат света с едно присвито око, в което едновременно се четат и мъдрост, и насмешка. Мъдрост, защото всичките огъвания, разгъвания, възвания, нагъвания, съгъвания, прегъвания, догъвания, отгъвания, изгъвания, разпъвания, гимнастици и т.н. на живота и на живеещите го са някак известни на това писане. То ги знае отлично и по някакъв начин дори (им е) изпреварващо, те с нищо не могат да го изненадат. С насмешка, защото във всичките опити да се (само)представят тези огъвания, разгъвания и т.н. разпъвания и гимнастици като някакви високи екзистенциални и дори онтологични детерминанти и предопределености лесно и някак без усилие се откриват егзистенциални им и пошлоти мотиви за собствено себеизтъкване и евтина възхита. „Чекмедже за единични неща“, „Ангел на горния етаж“, „Жената на

мъжа на жена ми“, „Голямата срамна тайна на Тошко П.“, „Прекрасният семеен живот на Господин и Госпожа Л.“, „Дълга детска амнезия“, „Революционна еволюция“ – това са разкази не за потрисане, а за усмивка – леко уморена и дори отегчена усмивка, която в човешките стремежи открива не единствено височини, но и дълбочини. И с това казва, че точно дълбочините са важни...

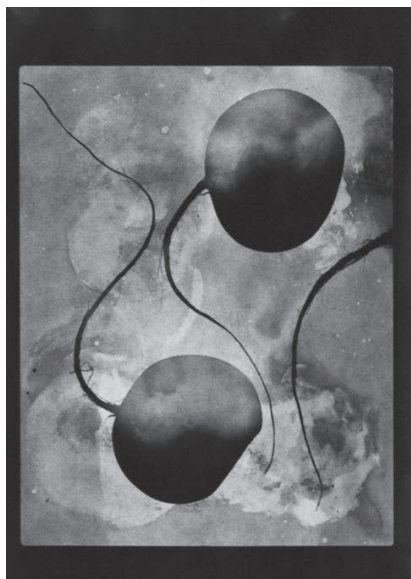
Призрачният

Знаем, че в дълбочините живеят същества безцветни, прозрачни, бледи. Призрачни. Е, някои от тях фосфоресцират – било за да примамват, било за да отблъскват, но така или иначе, техният основен цвят е не-цвят, без-цвят. Прозрачни са. Като в картините на Магрит например, наречени „Човешката ситуация“ (англ. „The Human Condition“, на фр. „La Condition de l'homme“), където платното се слива с пейзажа, едното е продължение на другото или пък, ако щете, негово допълнение. Такъв е и взорът на „Г-жа Наумова, която виждаше наобратно“ или възмущението, което изпитваш, когато (четеш) „Да обичаш Огнян“, или облекчението (ти), когато си изпълнил повелята: „Спаси това дете“... Действителността сякаш се прелита с някакви по-висши

това е фраза, която показва и доказва, че всеки, който иска да бъде повече човек, може да бъде: „светът е много по-голям, отколкото ни се явява“. Да, светът е много по-голям, отколкото ни се явява, ала и хората в него са много по-големи, отколкото ни се явяват. И слава Богу, защото големите хора оправдават и осъществяват големите ни надежди!...

Фантазменният

Слава и на автора, който не пестя своята фантазия, за да ни увлече, привлече, въвлече, отвлече... „Чекмедже за единични неща“ ни допуска в един свят, където обикновеното е необикновено; отваря ни вратите към възможности, които до този момент не сме си и представяли, че може да ги има. Това обаче не са спокойни фантазии, там няма да се чувстваме в безопасност, няма да се почесваме по главата от скука, защото нищо не ни е провокирало, не ни е възпламенило. Обратното: като „Ангелът на огъня“ на Макс Ернст ние се носим над повърхността в неистов ритъм, обявявайки „Триумфът на сюрреализма“ вътре в реализма. А може да изберем и друг образ: разказът „Говорещият камък“, когато опитът на света да се втурне грубо, като слон в стъкларски магазин в пространство, което



Михаил Милев

сили – може би художествени, може би божествени, и тези висши сили правят така, че тази действителност вече да не бъде толкова черна, видима, натраплива, а да се възприема по един, бих го нарекъл, провиденчески начин, когато отвъд нея откриваш съвсем други измерения – на доброто, на красивото, на благородното. Разбира се, не случайно наричам този сюрреализъм на Гергана Пожарски призрачен – той не се среща често, не е нещо, което може да се открие по път и над път, а е по-скоро изключение, по-скоро особеност, по-скоро странност. Излиза извън приетите рамки просто защото тези рамки очертават съвсем друга картина, може би пак Магритова – на паникьосания жокей във въздушната гора, който почти неустово камшичи коня си, за да успее да се изплъзне, да се измъкне, да се отърве (едно от първите му платна (1926), нарича се „Le jockey perdu“, „Изгубеният жокей“). Прекрасното е, че Гергана Пожарски ни дава и тази възможност за измъкване, не ни обрча на непрестанно лутане, и то точно на изхода на своя разказвачески сборник, с „Времето, което го няма“. Там стои фразата, през която би трябвало да четем цялото нейно писане, целия нейн сюрреализъм, независимо дали жесток, ироничен, призрачен, устращаващ или фантастичен, защото

не разбира, и което пространство настоява за едно много по-деликатно, по-фино, по-нежно отношение, прави така, че това пространство загнива, запустява, зачезва. Важен маркер: писането на Гергана Пожарски изисква един по-внимателен подход, не просто да се постави почеркът ѝ под някаква лесна квалификация и там да се спре. Забележително е, че в своите истории тя е много разнообразна, почти всеки път различна; малко са текстовете, които не те изненадват: финалът при нея е сюрприз, не еднаквост, не равна и скучна игра на едното и същото. Напротив, като *homo ludens*, тя не се удовлетворява с вече усвоените техники и хватки, а ги променя, развива, сменя, навива – един почерк, който е единен, но никога еднообразен. Има нещо протеевско в начина ѝ на писане, сиреч неуловимо: не знаеш къде ще те отведе, не знаеш в коя гора ще те примамва. Но пък и нямаш нищо против тази примамка, защото тя прави така, че да не спиращ да се увличаш, да не спиращ да потъваш, да не спиращ да четеш: ако както в последно време непрестанно се твърди, че книгата трябва да увлича, то нейните разкази наистина увличат, и то към места, където изобщо не си очаквал, че можеш да отидеш. В „Окоето на безмълвието“ например...

Устращаващият

А там, в това око, не е безопасно, съвсем не. Защото се сблъскваш с неща, които уж са всекидневни, уж не крият изненада, сякаш познати и известни са, а изведнъж се оказват такива, че косите ти настръхват. Метафизикът Джорджо де Кирико рисува по този начин: привидно всичко е наред, а всъщност май съвсем не е. Не мога да не се изкуша да направя в тази връзка паралел между неговата картина „Площад „Италия“ и разказа на Гергана Пожарски „Чалга“: и в двете произведения като че ли нищо не се случва, но и в пушецията в далечината влак, и в чувството се чак до отсрещния блок поп-фолк парче се чете едно настроение, което никак не е безопасно, което крие една невидима заплаха – нелокализируема и неустановена. Де Кирико сякаш винаги рисува горещите часове на деня около и малко следобед, не случайно в споменатото платно часовникът показва 14.00 часа; в „Чалга“ също се усеща тази горещина, пладнето на Ницше, когато слънцето грее най-силно и изпепелява безмилостно всичко, изпречило се на пътя на лъчите му. Пламтящи разкази: „Последен дом“, „Деси, Деси, Десулка“, „Убийство по особено жесток начин“, „Изчадие“, „Дебилът, който ме обичаше“... Никой от тях не те оставя равнодушен, никой от тях не те оставя спокоен, никой от тях не те оставя самодоволен... Човешкото и нечовешкото се сблъскват в текста, пресичат се и се скопчват в едно неразкъсваемо къбло, така пре(в)гърнали се в едно, че не разбираш коя нишка да изтеглиш, за да го разплетеш и като го разплетеш, какво точно ще извадиш – добро ли, зло ли (на среща (ще) иде...). Този сюрреализъм на Гергана Пожарски е най-чудовищният, най-зловещият, най-жестокият, но и най-истинският: Любослава Русева направи откритието, че ако сюрреалистите се бяха родили в България, щяха да се нарекат реалисти; сборникът разкази „Чекмедже за единични неща“ е съгласен с това, но и с друго – че сюрреализмът може да бъде и нещо такова, което именно в своята ненормалност из/про-вежда напред човешката нормалност. Защото тази нормалност, макар да ни се струва естествена, е интелектуално и индивидуално усилие, което всеки трябва да положи, за да го наложи. И да СИ го наложи. Необходимо усилие, неизбежно усилие, понеже трябва да си го набием в главата и постоянно да знаем: добротата не е естествено състояние, противоестествено е. Което значи, че за да я има, трябва да постъпваме по начин такъв, че не жестоката реалност да ни води, а превъзможващата сюрреалност да ни увлича... Защото в сюрреалността е истината, не в реалността; тя е само привидност, мрак и мъгла... Разказите на Гергана Пожарски са истински, в това няма съмнение...

МИТКО НОВКОВ

Текстът (с незначителни промени) следговаря първия сборник с разкази на Гергана Пожарски „Чекмедже за единични неща“, София: „Ерго“, 2011.





ФОРУМЪТ

„Младите в театъра” се явява естественото продължение на провежданите в миналото форуми „Дни на младата режисура” ‘99, „Дни на режисьорските дебюти” ‘86 и „Дни на младата театрална режисура” ‘85. Обединяващото звено през годините е режисьорът и желанието на младите творци да се обърне повече внимание на техните професионални постижения, но без да имат амбициите и желанието да се състезават помежду си – целта е да се обмени опит. През 1985 по инициатива на Иван Станев – тогава режисьор в театъра в Ловеч, и Димитър Радичков е реализирано първото издание на форума, където взимат участие със свои представления режисьорите Възкресия Вихрова „Звезди” от Агнешка Ошецка, ДТ „Иван Димов”, Хасково, Стоян Камбарев „Редници” от Алексей Дугарев, ДТ „Сава Огнянов”, Русе, Иван Станев „Любовта към трите портокала” по Карло Гоци, ДТ Ловеч. На следващата 1986 година, отново в Ловеч се събират младите театрални режисьори, за да покажат своите представления. Следва 13-годишна пауза през 1999 година се случва третото издание на форума, което продължава идеята на първото издание и няма състезателен характер. През тази година в селекцията влизат представленията на Явор Гърдев „Руска народна поща” от Олеч Богоев, ТБА, Десислава Шпаторова „Отвъд греха”, ДТ „Любомир Кабакчиев” – Казанлък, Стоян Радев „Соларис” от Станислав Лем, ТР „Сфумато”. След представленията се провеждат дискусии между режисьора, изпълнителите, критици и гости на събитието.¹

От 2005 година насам въпреки проблемите, пред които се изправи театърът като цяло, фестивалът отново е възстановен и се провежда на всеки две години, фокусът е изостава същия – младите режисьори. Тази година (2011) от 1 до 8 октомври се проведе поредното 7-мо издание. На фона на предизборните борби, откриване на кампании и провеждане на митинги, публиката все пак успя да се ориентира и да посети представленията от фестивалната програма. Кметът на града Минчо Казанджиев заедно с директора на театъра Васил Василев откриха фестивала. Въпреки лаконизма и дежурните слова, все пак стана ясно, че финансирането на подобни форуми от сгръбавната и общинската власт се случва не като част от културна полтика, а по-скоро като израз на милосърдие. Въпреки ограничения бюджет в програмата на „Младите в театъра” бяха включени представления на млади режисьори поставени в театри в различни градове в страната. „Жената от миналото” от Роланд Шимелфенис, реж. Петър Денчев, Драматично-куклен театър „Константин Величков” – Пазарджик, „Правилата на играта” от Стефан Прохоров, МТ „Николай Бинев” и „Comedy Show 4x4”, реж. Димитър Стефанов, ДТ „Стефан Киров” – Сливен, „Завръщане” по Дамян Дамянов, реж. Цвятко Стоилов, ДТ Ловеч и „Формата на нещата” от Нийл Лабют, реж. Мартин Киселов, ДТ „Сава Огнянов” – Русе и Театър София. Важна част от програмата са и независимите представления „Мъртвата Дазмар или Малката кибритопродавачка” от ghostdog, реж. Ида Даниел, Сдружение „По действителен случай” и ТР „Сфумато”, „Първа любов” по Самюел Бекет, реж. Нина Боянова, Н2О Филм, както и спектакълът за деца „Приказните разказвачи”.

И тази година фестивалът продължи да защитава идеята си – да не бъде място за съревнование, а да бъде преглед – панорама на младите режисьори и техните представления. За съжаление тази формула не бе добре развита от организационна гледна точка. Понеже „обратната връзка” за изпълнителите липсваше. За да бъде един форум интересен и полезен не само за тези, които го наблюдават, но и за участниците в него, те би трябвало да присъстват не само на собственото си представление, но и на още няколко. От друга страна, провеждането на подобен род фестивали дава възможност на зрителите извън столицата да се срещнат някои от най-интересните спектакли, а също така и актьори.

Паралелните събития по време на фестивала не бяха много, поради вече споменатия „свит” бюджет, но въпреки това организаторите бяха подготвили две изложби. Едната – изложба на плакати „Театърът – това съм аз” от колекцията на 6-ото триенале на сценичния плакат, която предизвика интереса на местните художници. Тя беше показана във фоайето на театъра. Преди всяко

„Младите в театъра” 2011, Ловеч

представление публиката лобопитно разглеждаше изложените плакати. А другата – пред сградата на театъра. Сценографът Деница Аргиропулос представи интерактивната изложба със заглавие „Какво ще оставиш след себе си?”. Тя съпътстваше фестивала и през осемте дни. Зрителите, както и хората, просто минаващи покрай театъра, оставяха по нещо от себе си, а също така и взеха по нещо от другите преди тях. Някои пъхаха в закачените пакетичета дребни предмети, като копчета, значки, сърчица, фасове или запалки, а други – думи, като мир, надежда и др.

СЕЛЕКЦИЯТА

Определено може да се отбележи, че камерното пространство е предпочитаното от младите режисьори за реализирането на техните представления. Това е мястото, в което те се чувстват сигурни и силни. По-голямата част от спектаклите, селектирани за фестивала, са реализирани именно в камерни пространства. Освен чисто естетическите основания – изборът на драматургичен материал. В повечето случаи това са пиеси или текстове за театър, предназначени за трима или четирима души. Заг тази констатация стоят и реални факти, които не могат да бъдат пренебрежнати. В по-голямата си част това е финансовият фактор. Камерните представления изискват по-малко ресурси както от страна на актьорския състав, така и често пъти от гледна точка на декора. Съответно те стават много по-мобилни. От друга страна, се забелязва, че директорите на театри трудно предпоставят Голяма сцена на млад режисьор. Въпреки това представленията, които направиха най-силно впечатление по време на фестивала, са независими продукции. „Мъртвата Дазмар или Малката кибритопродавачка” и „Първа любов” бяха безспорният център на селекцията не само заради назрадието и номинациите, които получиха през изминалия сезон, а благодарение на цялостна концепция и провокативност на решенията.

Ида Даниел разказва в спектакъла си не просто историята на една приказна героиня (Малката кибритопродавачка), тя – заедно с целия екип на представлението, ни предава една от многото възможни гледни точки, които съществуват към събитието – смъртта на едно малко момиченце. Безспорна заслуга за това представление има и текстът на Светозар Георгиев – ghostdog, който е абсурдна компилация на време и място. Този текст е вторият от общо три, които са имали вече своята сценична реализация („Пеперудите са всъщност изтретители” и „Нокторно” на Сдружение „По действителен случай”). В спектакъла времето и мястото са само ориентировъчни параметри, дори примерни. Всъщност няма значение дали е Малката кибритопродавачка или някоя друга онеправдана героиня, дали е избухнал пожар или се е случило наводнение. Няма значение имената, истината или лъжата, любовта и омразата – в живота всичко се измерва само като Добро или Зло. Е, май и в приказките е така.

Представлението ни пренася в една малка стая – тази на оперативните дежурни, но само на пръв поглед, а всъщност съдниците на човешките действия и разграничаващи доброто от злото. Отпук нататък Ида Даниел изгражда един свят на „объркана реалност”, в която ангелите и демоните си играят на разследващи полицаи, безразлични към човешките съдби. И защо не, истината не е нищо повече от добре подгредени факти. На сцената актьорите (Петър Мелтев, Леонид Йовчев, Димитър Марков, Юлиян Петров и Александър Митрев) изграждат едно добре устроено общество с ясни правила, по които то функционира. Един госта проничен и изпълнен с черен хумор модел на Омървия Олимп. Почти както на божествения връх, така и тук ангелите и демоните се опитват да си разчистят сметките. Всеки един от образите има своя линия, която се развива прогресивно и в края на представлението достига кулминационната си точка. Така непоколебимият, безкомпромисен в постигането на целите си и абсолютно уравновесен Ангел Йонел (Петър Мелтев) тотално преобръща персонажа си и проявява, Ангелът стажант Касиел (Димитър Марков) най-накрая успява да приведе в практиката наученото. А Тупак Шакур (Александър Митрев) най-накрая съчинява историята за „Малката кибритопродавачка”.

В същото време режисьорът Нина Боянова избира за изходен материал на спектакъла си новелата „Първа любов” на Самюел Бекет. И докато в „Мъртвата Дазмар или Малката кибритопродавачка” всеки получава онова, което иска въпреки всичко и всички, в „Първа любов” остава да звучи самотата и нищетата на човека. Онази така болезнена и неразбираема човешка самота, за чието преодоляване дори смъртта не е вариант.

Безизходната ситуация, в която се намира персонажът, е доведена до гротескност, доизграждаща се и благодарение на сценографското решение. На изцяло голата сцена се намира единствено една пейка, няколко пъти по-голяма от нормална такава. Това е Пейката – затвор, Пейката – дом, Пейката – убежище. Самотата започва да креци от нея като от трибуна, но без

публика. А самотата намира образа си в персонажа, който седи пред нас. Едно „странно същество” (Павлин Петрунов и Леонид Йовчев) изоставено от самото себе си. Двамата актьори постигат впечатляващ синхрон в действията си (те са слепени един към друг чрез костюма, който представлява черен панталон с три крачола и две сака). Двама души в един образ или един раздвоен образ.

Постановката е пътуване през света на Бекет. Изоставеният от всички Човек седи и разговаря сам със себе си и се стреми да си докаже, че любов все пак съществува, че надежда има и светът не е катастрофа, но уви.

Тези две постановки оформиха своеобразния център на програмата, към тях може да се прибави и дебютният спектакъл на Петър Денчев „Жената от миналото”, Драматично-куклен театър „Константин Величков” – Пазарджик, с който беше открит фестивалът. Постановката е интересна по-скоро с актьорските изпълнения, а не толкова като режисьорска интерпретация и разгръщане на идеи. Въпреки всичко ясно изведените теми правят представлението цялостно и завършено. А актьорските изпълнения са плътни и успяват да проведат идеята за размиването на миналото и настоящето.

На сцената пред нас се преплитат съдбите на няколко души, а думите и дадените обещания се явяват изходната точка на конфликта. Режисьорът ни дава възможност да видим, като на стоп-кадр, персонажите. Няколко пъти в спектакъла действието спира и след малко се връща, но от по-предишен момент. Този похват на преплитане на миналото и настоящето ни предлага да проследим внимателно градицията във взаимоотношенията на персонажите. От друга страна, допълнителният дикторски глас, збуцаи, за да ни предупреди или подсказва, отнема от удоволствието на зрителя сам да разшифрова представлението.

Останалите спектакли, намерили място в тазгодишната селекция, могат да се открият по-скоро с отделни актьорски изпълнения. В тях присъстват силни актьорски индивидуалности, благодарение на които се изгражда спектакълът. Пример за това е постановката на Мартин Киселов „Формата на нещата”, където Лора Мутушиева (в ролята на Евелин) и Милко Йовчев (в ролята на Адам) успяват да изградят помежду си, а също така и с персонажа на Борис Георгиев (Филип) взаимоотношения и конфликтни ситуации.

Домакинът - Драматичен театър Ловеч, представи две премиерни заглавия „В открито море” от Славомир Мрожек, режисьор Явор Бинев, и „Завръщане” по текстове на Дамян Дамянов, режисьор Цвятко Стоилов.

Моноспектакълът на Ленко Гурков „Завръщане” е един много личен спектакъл, който би могъл да се възприеме като изповед. Той започва с връщането на персонажа в родната къща и завършва с повторното и напускане, може би за да се оттегли в смъртта. Във „В открито море” режисьорът Явор Бинев си поставя сложната задача да „извлече” от актьорите онези нагони и скрити бесовете в човека, които го карат да забрави възпитанието, принципите си и дори това, че е човек.

В последната фестивална вечер се състоя и премиерата на танцовия спектакъл „Лош навик”, хореография и изпълнение Александър Манджуков и Анна Митева, продуциран от Креду Арте. На фона на цялата програма това танцово представление изглеждаше някак неочаквано. Но всъщност се оказа един госта подходящ финал – оптимистичен финал. Връщането към познатото, преоткриването на любовта и поредното ѝ зазубване са действия, които винаги ще бъдат част от човешкия живот. Осемте вечери на фестивала предоставиха възможност да се съпоставят представленията на няколко млади режисьори. Но не в смисъл на това да се търсят добрите и лошите, да се определят печеливши и губещи, а да се проследят тенденциите и нагласите в съвременния театър. Това най-добре може да се постигне именно чрез съществуването на такива форуми като фестивалите. След представленията, гледани едно след друго в рамките на няколко дни, неминуемо нюансите започват да се засилват.

Може би едно обобщение не би било грешно. Режисьорските търсения са насочени към откриването на нови и провокативни текстове за театър, а също така и към адаптирането на „нетеатрални” текстове. Това вероятно не би прозвучало особено впечатляващо, тъй като в природата на режисьора е да изненадва и провокира зрителите с това, което има да каже. На това издание на фестивала обаче всички представления (с изключение на „В открито море”) са създадени върху драматургичен материал написан след 2000 година или са адаптации на нетеатрални текстове.

АЛБЕНА ТАГАРЕВА

¹ Стоян Георгиев, завеждащ Архива към Драматичен театър Ловеч.

Из Класическата литература

Александър Балабанов

Комедия

Дионис и комедията. Комедията, както и трагедията, направо са свързани с култа към Дионис, бога на виното, като [комедията] се е предала предимно на веселата му страна. Започнала е с весели шествия из улиците, с фалически химни. Такова шествие се казва *κῶμος* – от там името *κωμῶδία*. Пример за подобно шествие в чест на бога Дионис е запазен в Аристофановата комедия *Ахарняни*.

Периоди на комедията. Двете столетия, през които живя комедията, могат да се разделят на три главни периода в националното и политическо съществуване на Атина. Според това – и развоят и характерът на самата комедия, която по-много от трагедията е свързана с ежедневието. Между 448 и 404 г. от Перикъл до края на Пелопонеската война, демосът с пълно съзнание във всичко упражняваше своя абсолютен суверенитет. След това дойде унищожението на Атина от спартанския полководец Лизандър. И старата демокрация се разнебитваше вече. Но Атина и от 404 до 338 г., макар и унижена, все пак бе още независима държава и имаше влияние в работите на Елада. Само от 338 до 260 г. метаморфозата на нацията стана пълна. Атина престана да е град на държавниците и на реторите, а стана университет на света. Тя не бе нито свободна, нито могъща сила, но бе многолюдна, богата, посещавана от всички образовани хора от тогавашния мир. Изгаснал бе в такава космополитическа Атина не само интересът към политически и обществени въпроси, ами дори и философският жар, дори и софистите бяха изстинали от давна. Всичко желаше спокойствие, удоволствие, мир и тишина безболезнена. Това наричаше тогавашният атинянин *частие*.

На тези три периода на национално съществуване отговарят напълно трите фази, които има комедията. Свободата, парадоксалната свобода на атинската демокрация, е въплътена в първата комедия, най-старата, която е съвсем политическа. Дързостта на Аристофан ни казва по какъв начин. След 404 г. политическите въпроси изчезнаха от комическата сцена. Представяше се комизмът на разни съсловия или школи, на философи като Сократ, на софисти, на поети или само на някои поети, както е случаят с Еврипид, за когото три комедии са останали само от Аристофан, който доживя до началото на третата фаза и бе принуден донякъде и той да играе според песента на времето. Това бе средната комедия. Но и тази комедия все още бе далеч от комедията на характерите. Тая комедия – *третата* – или новата – тършува в интимния живот на човека. Неин велик представител е Менандър. Хорът изчезва свършено. Ето защо са създадени термините *стара атическа комедия*, *средна атическа комедия* и *нова атическа комедия*.

Първите комици. Откъде е дошла комедията не е знаел и сам Аристотел. Но тя стана това, което е, само в Атика. Разбира се, не можем да откажем дълбоки и широки външни влияния. Най-напред в Сицилия се яви хумористическа литература, без обаче да се обособи като такава, где ли пък като комедия. Най-големите представители на тоя хумор са били Епихарм и Софрон. От Епихарм има само няколко откъслека, които го представят като проникателен хуморист с бързо и силно въображение, което се изказва само чрез образи. Лошата, но хубава съпруга той нарича *καλὸν κακὸν* – хубаво зло; сухата жена сравнява с линия. Особено за животните той е умал остро око. Но Епихарм още не знаел, че е комици – го комедията има още един век. Доста дълго след него особено се прочу Софрон със своите *μιμῶνε* (*μῖμος*). Мим ще рече подражание на живота. Съвсем обикновени сцени из интимния живот, говорени от едно лице като монолози или от две като диалози. Вероятно лицата са били дегизирани. Иначе мъжът не би могъл да говори женската роля, ако е имало и женски мимове, което не се знае положително. Софрон се е отличавал със своята свежест и със своя тънък хумор и ирония. Платон – най-големият иронизатор на литературата – цени извънредно много мимовите на Софрон. Платон са обвинявали дори, че е плагиат сицилийския поет.

Първата комическа сцена в Атика. Но, както казахме, всичко това още не бе се обособило като комедия. Около 487 г. атинския поет Хионид за пръв път си позволи да представи на държавната сцена особен род драма с име *комедия*. Тъй че 487 г. трябва да се приеме като дата на началото на комедията, на която се признават нейните специални закони, средства и цели. Така бе призната и трагедията преди 60 г., която около 490 г. почти се бе установила – и по своя вътрешен строй, и по изпълнение. Ето защо

и комедията, понеже бе само отрасла от трагедията, намери всичко наготово: хорове, маски, сцена, държавна подкрепа, ред на представления. И комедията се е представлявала само два пъти през годината. Само че комическият поет не е бил длъжен да представя по три или по четири пиеси за едно представление, а само една. Състезанията на класическата сцена са били уредени по същия начин, както и състезанията на трагическата.

Агон и парабаза. Като свои особени черти комедията има в себе си един *агон* и една *парабаза*. Агон ще рече борба, тука словесна борба между главните представители на комическото действие. Всяка комедия трябва да има *агон*. Също всяка комедия по правило трябва да има *парабаза*. След агона хорът или хороводът, често от името на самия поет, *без маска*, държи реч обикновено в анапести. Тази реч няма нужда да има нещо общо с действието или събитието на комедията. Тя е един вид свободна трибуна на комическата сцена. В нея поетът изказва своите мнения върху някои въпроси на деня, или пък говори нещо за себе си направо на зрителите на театъра. Парабазите на Аристофановите комедии са прочути по своята смелост и откровеност. Със западането на комическата свобода, запада и свободата на парабазата. Комедията често е била под полицейски надзор. Създавали са се закони да не се пишат въобще комедии, смекчени отпосле в задължението да не се именуваат живите политически лица с техните истински имена. С всички тия настроения на държавата комедията се е справяла. Но Аристофан запазва своята смелост докрай, даже и против най-силните на деня, какъвто е бил демагогът Клеон.

Първите комици на Атика. Атиняните са минавали за най-духовитите между всички елини. Затова и всяка остроумна шега се е наричала от много от давна „атинска сол“. Естествено е следователно, че и комедията намери най-добра почва в Атика. В 459 г. комицът Магнес е имал голям успех в своите комедии, от които са останали само няколко откъслечни реда. Краинос е бил един от най-силните по-стари сперници на Аристофан, прочу се със своята комедия *Πυτινή* (*Бъклица*), в която шеговито се осмива пиянството, ако и да се казва, че „който пие вода, нищо свястно не може да създаде“. Тая комедия написал Краинос, за да отговори на нападката на Аристофан, чиито *Облаци* били победени от автора на *Бъклицата*. Кратес се отличил със своята комедия за слугинския въпрос. Платон говори за комика Ферекратес като автор на една комедия под заглавие *Дивият* с хор от мизантропи. Бягството от цивилизацията в природата е предмет на тая комедия. С комедията *Мизантроп* е излязъл Фриних. Един от най-прочутите комици е бил пародистът Платон. Но най-важният от всички до Аристофан е бил загиналият млад във война Евполис, който отначало е работил заедно с Аристофан, а после в борба с него не един път е надвивал. Неговите комедии се отличавали със своята художественост и тънкость в езика, с въздържаност в образите и пак с голяма сила. За него се казва, че той пръв извел на сцената паразита.

Аристофан (Ἀριστοφάνης)

Само от произведенията на Аристофан са запазени до нас цели комедии. И древните между всички други комици най-много са ценили Аристофан. За живота на Аристофан имаме много оскъдни сведения. Най-главното, което знаем за него, казва ни го той сам в комедиите си, именно в парабазите. Аристофан е цял атинянин – и по дух, и по рождение. Баща му притежавал големи имения на о. Егина, ддето, според някои, Аристофан бил роден в 445 г. пр.Хр. От комедиите на Аристофан



може да се заключи, че авторът им е имал солидно и обширно образование, особено в политическите и философските отрасли на живота. А литературните му комедии като *Жабите*, *Птиците* доказват още, че Аристофан е знаел изтънко всичко, каквото е имало готово в литературата.

По характер поетът бил благ и правдив, и особено нежен като баща. Освен състоянието си той е искал на синовете си да подари и едно голямо име като автори на комедии. Затова ги въвеждал в комическата сцена с особена грижливост. Но като борец той е бил неустрашим и често нечовешки жесток спрямо враговете на отечеството или на човечеството, за каквито той е смятал демагозите и поетите от рода на Еврипид. Неговите комедии се давали, още когато той бил на 18-годишна възраст. И понеже на толкова млада хора не се отпущал хор за представления, Аристофан в началото на своята дейност представял своите комедии под чужди имена. От демагога Клеон, когото поетът със собствена ярост подигравал, Аристофан бил даден под съд, като е обвиняван в това, че по баща не бил атинянин, следователно и без право се ползвал с права на атински гражданин. Аристофан трябвало да доказва, че Филип атинянинът е истинският негов баща. Вместо защита Аристофан цитирал един стих от Омир: „Майка ми казва, че е той, иначе сам от себе си никой човек не знае кой му е баща“. И бил оправдан.

По дух Аристофан бил консервативен. Мечтал е за старите времена, особено за маратонските. Мразел е разюздаността на атинския демократизъм, защото той давал възможност на шарлатаните-демагози да лъжат, да водят за носа и да обират народа. Един вик е най-силен във всички Аристофанови комедии – викът против войната. „Долу войната!“ е свържанието на много негови комедии. В поетическите работи е бил непримирим враг на Еврипид и на цялата Еврипидова насока. Аристофан не е могъл да търпи и софистите, които, според него, били разорители на всичко установено и почтено, и които той нарича шарлатани и фалшификатори. Според Аристофан най-силният между тях и най-опасният бил Сократ, против когото написал една от най-хубавите си и най-поетични комедии – *Облаците*. Сократ лично може би не е бил пред Аристофан толкова виновен, но той е понесъл греховете и на другите, защото е бил най-виден. А комицът и карикатуристът диярят видните личности. Умрял е в 385 г.

Електронна обработка ИВАН ПЕТРОВ

Ал. Балабанов. „Класическа литература“. Второ преработено издание, Пловдив: Хр. Г. Данов, 1917, 106-110.

Публикуването на този откъс от текста на Александър Балабанов се посвещава на 90-годишнината на Катедрата по класическа филология в Софийския университет, която ще бъде отбелязана тази есен.

Устойчиви структури в комедията на Аристофан

Томас Гелцер

[...]

Днес няма никакво съмнение, че устойчивите структури представляват съставна част от онова, на което всеки анализ на Аристофановите комедии трябва задължително да обърне внимание. Ето защо е най-малкото изненадващо да открием колко късно в действителност е поставено началото на систематичните занимания с този въпрос. До тях довежда стремежът към описание на определени форми, които са налице единствено в Старата комедия и които поради тази причина биват припознати като специфични формални особености на жанра. Изследванията, довели дотук, спадат към областта на съответната профилирана дисциплина – метриката. Във всички случаи, приносът на античните граматисти към установяването на типични устойчиви структури в Старата комедия е доста скромнен. От всички типични за Старата комедия форми те успяват да разпознаят и опишат една-единствена – *парабазата*¹, и то само благодарение на факта, че наличието ѝ е изрично посочено в текста, докато изобщо не забелязват останалите, не по-рядко срещани структури, за чието присъствие обаче липсват специални указания (като например епирематичния агон).

До изцяло ново гледище, обхващащо разбирането на устойчивите структури в Старата комедия в специфичните им функции и свързано със систематично разширение на наблюденията, достигат едва изследванията от втората половина на XIX в., и то най-напред точно в сферата на метриката. [...]

Устойчивите структури – или нека ги наречем по-точно *устойчивите структурни елементи* – се откриват не само на равнището на формите, но и на нивото на драматическата „икономия“. [...] Ето защо работата върху така поставените проблеми продължава своето развитие. [...] За да очертаем една по-пълна картина на Аристофановото драматическо изкуство, е необходимо, разбира се, да засегнем множество други моменти. Самата драматургична техника в тесен смисъл не е обусловена единствено от устойчиви структурни елементи. Безспорно е обаче, че те спадат към компонентите, свойствени единствено за Старата комедия. Следователно, наблюдението на употребата им в текстовете на нашия поет може да спомогне за изясняването на специфичния художествен характер на Старата комедия в опозиция с трагедията и Новата комедия. Настоящият текст ще се опита да проследи появата на устойчиви структурни елементи във връзка със значението им за драматургичната техника на нашия поет.

I

Устойчиви структурни елементи се откриват на различни равнища от драматическото произведение и в различни аспекти. Ето защо тези на пръв поглед толкова разнородни феномени демонстрират принадлежността си към една и съща категория въз основа не на подобие в материалната си проява, а по-скоро на специфични качества, образувачи общ ред от аналогични форми на въздействие върху драматургичната техника. Тук спада най-вече закономерната поява на подобни структури на типични места в произведенията, съпътствана от също толкова типични вторични ефекти. За тяхната значимост много по-ясно говори наблюдението на практическото им приложение в творбите на Аристофан, отколкото каквато и да било подробна теоретична дефиниция. За тази цел ще онагледим употребата на различни устойчиви структурни елементи с помощта на няколко примера, чрез които неминуемо ще се сблъскаме с широката гама на обвързаните с тях драматургични средства. Това, което очакваме като резултат от изследването си, не е просто едно по-прецизно разбиране на самите устойчиви структурни елементи и употребата им в рамките на драматургичната техника на Аристофан, и съответно – едно по-точно техническо описание на механиката на функционирането им. Стремим се не по-малко към това да разберем по-добре смисъла от използването на подобни драматургични похвати: по какъв начин ги прилага Аристофан, как играе с тях, за да постигне онези драматургични



ефекти, единствено благодарение на които може да разчита на успех сред публиката. Нещо, към което той очевидно се стреми. На пръв поглед изглежда удивително, почти парадоксално, че един поет е можел да постигне успех чрез средства, чиято същностна характеристика се състои в непрестанното, често еднотипно повторение на отдавна познати, втвърдени клишета. Нима това не показва липса на свежи драматургични идеи, неспособност да се изобрети нещо ново? Нима не е било по-подходящо за Аристофан да се научи от нововъведенията в трагедията, както по-късно постъпват други комедиографи? И все пак, никой не би могъл насериозно да упрекне Аристофан за липса на драматургична оригиналност. Нея той използва тъкмо за да въвлече познатите стари елементи в една игра, която именно му донася желания успех сред публиката. Как и защо е възможно това и какво цели Аристофан с него, ще разберем по-добре, ако си припомним специфичните обстоятелства, които са били необходими на автора, за да постигне успех именно по този начин.

От една страна, такива елементи са устойчиви не в смисъл, че се отличават с петрифицирана, непроменима форма, която да допуска само една и съща, повторителна употреба, т.е. нещо като формуляр, който трябва да бъде попълван всеки път по еднакъв начин. Подобни фиксирани елементи не биха били от полза за отличаващите се с изобретателност и въображение творчески решения на Аристофан. Ето защо относителната гъвкавост на устойчивите структури се оказва необходимо изискване, осигуряващо приложимостта им за авторските цели.

От друга страна обаче, въпросните структури са устойчиви по отношение на обвързаната с тях драматургична функция и на формалните си проявления, които са поне до такава степен подобни, че публиката да е в състояние да ги разпознава в частния случай на всяко отделно художествено решение. Именно това, че са известни на публиката и че са непосредствено и мигновено разпознаваеми в хода на драматическото действие, е втората предпоставка, която ги прави пригодни за игровия замисъл на Аристофан. Аристофан и останалите поети на Старата комедия се обръщат към една публика от познавачи. Успехът на произведенията им зависи от възможността да играят с познатите на публиката елементи така, че осланяйки се на преценката на тези познавачи, да надвият конкурентите си.

Че поне голяма част от атинската публика се състои действително от познавачи, към които поетите се отнасят точно по този начин, става недвусмислено ясно от множество свидетелства, потвърждаващи пряко или косвено подобна постановка. Атиняните не просто редовно посещават театъра като зрители по време на полисните празненства – мнозина от тях дори сами участват в представленията като хоревети. Ако се вземат под внимание всички хорове, които се състезават при равни условия в рамките на един и същ празник, се оказва, че всяка година само на Дионисиите участват 1165 души хоревети, от тях 500 още в юношеска възраст². Месеци преди представлението започва подготовка им от *χοροδιδάσκαλος*, а постановки на комедии, трагедии и други хорови изпълнения се провеждат включително на Ленеите и на много други празници в града или в отделните демии³. Аристофан без съмнение изхожда от предпоставката, че публиката му е подробно запозната с всички технически и административни въпроси – от процедурата, в която архонтът определя на всеки поет съответен хор, през обслужващите сценични кран техники и журито, та чак до гошавката, която хореът⁴ трябва да предложи на хореветите след представлението. Ето защо комедиографът може да ползва всичко това и върху него да гради нападките и шегите си.

В парабазите и на други места в творбите си той се обръща към зрителите си преди всичко като към познавачи на изкуството, квалифицира своите *θεατὰς*⁵ като *δεξιούς* и *σοφούς*⁶, а себе си като *ποικίτην δεξιόν* и *σοφόν*⁷ и ги призовава да дадат мнението си не само когато се опитва да измоли от тях благоприятна оценка, но и когато ги упреква, задето са го изоставили и не са дали подкрепата си за някоя негова особено добра пиеса – какъвто е случаят с „Облаците“ (*Облаците*, 575 и сл.; *Осите*, 1015 и сл.)⁸. Знанията на публиката за комедията и за изискваната от нея драматургична техника обаче далеч не са теоретично обосновани. Не е известно дали атиняните разполагат изобщо с имена или технически описания на феномените, които ние сме назвали в изследването си устойчиви структури, но във всеки случай е малко вероятно. Техните знания почиват върху един така да се каже занаятчийско-практически опит с театъра, било като участници в представленията или в подготовката им, било като редовни зрители.

Колцина от тях могат да четат и пишат сами, също е един многократно разискван въпрос, на който е трудно да се отговори, ала без съмнение не всички⁹. За сметка на това обаче, те имат отлична памет за всичко, което дори само веднъж са чули или видели – доказват го шегите, които Аристофан и другите поети са можели да си позволят, например с еднократната *lapsus linguae* на един актьор, печално известното *ἐκ κυμάτων γὰρ αὐθις αὐτὸ γαλῆν ὄρω* на Хегелох (*Жабите*, 304¹⁰)¹¹. Това предполага (освен голяма концентрация по време на представлението и изключително добра памет) не толкова детайлна техническа информираност от страна на публиката, колкото едно живо съзнание спрямо същността на театралната постановка. Зрителите знаят кой играе ролята на Орест и оценяват неговите постижения като актьор. Че публиката ще разполага с подобни познания за театъра, съвсем не се разбира от само себе си. Това не е явление, което съществува навсякъде и винаги, а нещо характерно тъкмо за Атина и за времената на Старата комедия.

В рамките на същото познание за театралната практика попада и познанието за устойчивите структурни елементи. То представлява същностна предпоставка за това, как и дали изобщо поетът ще ги използва при създаването на комедията си. С устойчивите структури са свързани определени очаквания у зрителя за протичането на реч, действие или визия, които са формирани съгласно тези структури. Аристофан може да ги прилага, за да събуди чрез тях определени очаквания, които да манипулира, да изпълни за всеобща изненада, или пък да ги разочарова. Играта с устойчивите структури е игра с очакванията на публиката.

Ще видим, че в хода на тази игра се наблюдава закономерната употреба на цяла гама от средства, които публиката е в състояние ясно да идентифицира и които са предвидени тъкмо да направляват очакванията ѝ. Това заключение потвърждава за нас, че Аристофан наистина използва съзнателно и планомерно една популярна техника и че при играта с устойчиви структурни елементи действително става дума за типично за Старата комедия явление. Следователно, за да можем да го разберем по-ясно като такова, ще насочим вниманието си именно върху проблема, как и с какви средства Аристофан го поднася на публиката си.

II

Наблюденията над тази игра и нейните правила са сравнително лесно достъпни например при устойчивите форми на епирематичната¹² композиция. В нейната област устойчивите структури и свързаните с тях драматически функции са отдавна добре известни, с лекота могат да се установят и да се онагледят с примери. Употребата им зависи от специфични условия.

В епирематичните форми, които обикновено са поместени в първата част на комедията, винаги участва хорът – с песен, танц и стихове под музикален съпровод, а когато говори, то е най-често в тетраметри. Участието на хора изглежда е един от същностните функционални белези на въпросните устойчиви структури. Стихотворните реплики на актьорите също са винаги в тетраметри. Употребата на тетраметри в подобни партии обаче очевидно има повече от чисто формално значение. Тя представлява маркерът за речитативните партии на този композиционен тип, който е съставен както от песенни, така и от речитативни части, т.е.

тетраметрите представляват *една* от съставните елементи (със статус, сходен с този на всички останали компоненти в цялостната структура), свързани с участието на хора, и обратното: когато актьорите разговарят с хора в първата част на комедията, задължително говорят в тетраметри. Така например, когато разговорят с хора в първата част на *Мира*, Тригей многократно преминава от триметри в тетраметри (383 и сл., 425 и сл.), в един случай дори по средата на изречението (552 и сл.). В композиция от епирематичен тип задължително са функционално обвързани участието на хора и тетраметърът като формален белег. Това важи за агона и парабазата, както и за други епирематични форми. Публиката може да разпознае този формален белег, а съответно поетът – да го използва в комедията си.

Епирематичният агон е една от малкото подобни композиции, които Аристофан използва включително в двете си най-късни комедии. В *Жените в народното събрание*, след като преоблечената като мъж Праксагора вече е успяла за завземе властта и след като обратно е съблякла мъжките грехи, хората се обръща към нея в издържани в анапест тетраметри (514 и сл.) с молба тя да поучи (διδάσκειν)¹³ останалите жени. Праксагора веднага приема подканата и започва да говори, също така в тетраметри (517 и сл.). Ала само след три стиха речта ѝ е прекъсната от ненадейна изненада. Появява се нейният мъж Блепир и в една сцена в триметри на Праксагора ѝ се налага да измисли за пред него някакво оправдание за факта, че толкова дълго е била извън къщи, при това в неговите грехи (520 и сл.). Едва след това интермецо тя може в рамките на епирематичния агон, т.е. в анапестни тетраметри, да държи голямата си реч, която подхваща с χριστη δὶ δάξω (583 и сл.)¹⁴. Следователно на онова по-рано споменато място в началото на сцената (514 и сл.) чрез употребата на тетраметри – първоначално от хора, а след това от Праксагора – и чрез съответната сигнална дума (διδάσκειν) Аристофан насочва очакванията на публиката към това, че след въвеждащите реплики на хора ще последва дълга програмна реч – но за най-голяма изненада очакването бива разочаровано. Ето защо, след такова едно забавяне, напрежението, с което зрителите очакват какво ще каже Праксагора, е още по-голямо. Сякаш именно в отговор на това, при повторното подхващане на агона хората призовава Праксагора да не се баби повече, тъй като зрителите особено държат всичко да става бързо (ταχύνοι 582 и сл.)¹⁵. Аристофан изгражда шегата си върху един устойчив структурен елемент, с помощта на определен сигнал кара публиката да го забележи и накрая го коментира, нарушавайки театралната илюзия (582 и сл.). Поне така ще да го е разбрал всеки атински зрител. Подобни предпоставки дават възможност на Аристофан да се шегува по сходен начин и преди началото на парабазата. В края на преходната сцена в триметри актьорите обикновено демонстративно се оттеглят в някоя къща. В коматюна¹⁶, който или има своя собствена форма, или приема стихова форма на парабазата, корифеят на хора обикновено се сбогува с онзи актьор, който излиза последен, с тържествената формула ἄλλ' ἴθι χαίρων¹⁷ (*Конниците*, 498; *Облаците*, 510; *Мира*, 229 ~ *Осите*, 1009) и с нея преминава към парабазата в анапестни тетраметри. Аристофан се заиграва с този устойчив елемент в „Птиците“. След като с известни ретардации Папунякът най-после е убедил двамата си посетители да влязат доброволно в къщата му (εἰσιόμεν¹⁸), а Пистетер е наредил да внесат и багажа им (656 и сл.), публиката вече очаква началото на парабазата. Дори се появяват и анапестните тетраметри от уста на корифея на хора (658 и сл.). Ала вместо само да се сбогува с Папуняка, пожелавайки му приятна гощавка в компанията на гостите, той го вика обратно с молба да изпрати при чакащите отвън птици своя славеи, който да ги забавлява¹⁹ (срв. 223 и сл.). Тук публиката очаква една хубава парабазата: след излизането на Папуняка на сцената ще се появи славеят и ще подхване своите ἀναπαιστοί, което той и прави (684) – но не веднага. В този момент настъпва изненадващо прекъсване на тетраметрите от една сцена в триметри (661 и сл.). Двата гостя излизат още веднъж от къщата и започват да флиртуват със славея – едно момиче, на което дори свалят маската, за да получат от нея целувка, – преди окончателно да влязат вътре с думата ἴωμεν²⁰ (675). Едва сега хората получава възможността чрез един съвсем необикновен коматюон (676 и сл.), който е насочен не към актьорите, а към славея, най-после да премине към дългоочакваната парабазата – също толкова необикновено по съдържание (685 ff.). Включително и тук Аристофан работи със сигнална дума (ἴωμεν 647, 656, 675), с едно потвърждение на края на

коматюна (τῶν ἀναπαιστων 684²¹) и с нарушаване на художествената илюзия в момента на употреба на устойчивия формален елемент.

Нарушаването на художествената илюзия въобще не тревожи тези познавачи на театъра, тъкмо напротив. Че на сцената е имало подемен кран, очевидно е било известно на античните граматисти единствено поради факта, че комедиографите открито говорят за това в случаите, в които пародират трагедии²² – естествено, с цел да забавляват публиката, както например Аристофан, когато кара своя Тригей-Белерофонт, възседнал бръмбара-Пегас, от страх да извика машиниста (*Мира*, 174 и сл.)²³.²⁴ Както откритото нарушаване на театралната илюзия, така и пародията²⁵ принадлежи към типичните за Старата комедия устойчиви структурни елементи. За да повиши драматическото им въздействие, Аристофан на места ги използва в комбинации помежду им.

Към устойчивите структурни елементи спадат и повтарящи се мотиви от самото действие. Добър пример за това е неизменно появяващото се във втората част на пролога и въведено с внезапно нарушаване на театралната илюзия просто изложение на темата, на т.нар. λόγος на комедията. Тогава говорят помежду си най-вече актьорите, като в същото време се обръщат от сцената към зрителите, при това винаги със сходни формули, например: φέρε νῦν, κατέϊπω τοῖς θεαταῖς τὸν λόγον... (*Осите*, 54²⁶; срв. *Конниците*, 36; *Мира*, 50 – 52; *Птиците*, 30 f.). След този сигнал следва една изцяло „техническа“ информация относно съдържанието на представлението.

Изключително популярен и често срещан сценичен мотив, който понякога се използва повече от веднъж в рамките на едно и също произведение, е сцената с отваряне на вратата. Тя по същество се отличава със стриктно програмирана поредица от действия (пристигане пред вратата, почукване, излизане навън на някое от лицата, формални реплики за повикване и поздрав) и в същото време – с голяма въжливост по отношение на детайлите. Тя може да се изпълнява в безбройни варианти²⁷, целящи да събудят любопитството и напрежението у публиката, да предизвикат изненада, да направляват и да се заиграват с очакванията на публиката чрез коментари относно това, кой се очаква да се появи отвътре, какво се чува и какво не се чува, какво ще стане най-накрая. Тази сцена има типична функция в постройката на комическото действие, но за разлика от речитативния пролог не е обвързана с точно определено място в драмата: благодарение на тази сцена се появява ново лице, даващо нова посока на развитието в сюжета, едва чрез която става възможно да се осъществят основното действие. Това би могло да бъде първоначалният тласък на централните събития в третата част на пролога (*Облаците*, 131 и сл.; *Мира*, 179 и сл.; *Птиците*, 53 и сл.; *Жабите*, 35 и сл.), важен етап от разгръщането им след парода (*Ахарниците*, 395 ff.; *Конниците*, 723 и сл.) или просто поредният безобиден скеч във втората част (*Жените в народното събрание*, 976 и сл.; *Плутос*, 960 и сл.). Включително и тази сцена Аристофан използва в комбинация с някои от вече изброените дотук устойчиви структурни елементи или пък с все още споменати такива, като например прегрешване или игра на театър в театъра.

Друга група устойчиви структурни елементи в хода на действието се отнасят не просто до една отделна сцена, а обвързват няколко сцени помежду им. Очевиден пример за това е играта с паралелни сцени, също много популярен и често използван похват. Онова, което се изпълнява във втората – паралелната – сцена, получава особен смисъл и добива по-голям комичен ефект чрез повторение и на най-малките детайли от първата, като или я имитира, или пък се оказва в радикална опозиция с нея. Подобна структура също би могла по желание да бъде комбинирана с други елементи, например със сцена с отваряне на вратата (като в *Птиците*, 53 ff. ~ 92 ff.). От *Ахарниците* до *Плутос* няма нито една комедия, в която Аристофан да не играе с паралелни сцени. [...]

Преводе от немски БОГДАНА ПАСКАЛЕВА

¹ Срв. Хефестион, π. Ποιημάτων 8, р. 72, 11 ss. Consbruch (с описание на местата от сценичните); Alfred KRÖTE, „Komödie (griechische)“, in *RE* XI 1 (1921), 1242 (парабазата е извънсюжетно обръщане на автора посредством хора към публиката обикновено в средата на произведението – б. пр.).

² По този въпрос срв. T.V.L. WEBSTER, *Athenian Culture and Society* (London 1973), 49.

³ По този въпрос срв. A.W. PICKARD-CAMBRIDGE, *The Dramatic Festivals of Athens*, 2d ed. rev. by John GOULD and D.M. LEWIS (Oxford 1986), 47 и сл.; David WHITEHEAD, *The Demes of Attica 508/7 – ca. 250 B.C. A Political and Social Study* (Princeton 1986), 215 и сл.

⁴ Т.е. ръководителят на хора – б. пр.

⁵ „Зрителите“ – б. пр.

⁶ „Вещи и знаещи“ – б. пр.

⁷ „Умел и учен поет“ – б. пр.

⁸ Относно изказванията на Аристофан за комическата поезия вж. J.M. BREMER, „Aristophanes on his own Poetry“, in: *Artistopane. Sept exposés suivis de discussions*, Vandœuvres-Genève (1991) 126 – 165.

⁹ Аристофан прави шега от трудностите при писането, които има един атинянин през 411 г., *Женският празник*, 780 и сл. (роднината на Еврипид); относно дискуссионния въпрос за устната и писмената практика през V в. пр.Хр. госта добър преглед на наличната литература се открива у Zs. RITOUK, „Alkidamas über die Sophisten“, in *Philologus* 135 (1991), 157 – 163, най-вече 157 и сл.

¹⁰ Актьорът Хегелох произнася неправилно γαλήν вместо γαλήν, с което променя смисъла на репликата на Орест. В българския превод играта на думи е предадена от Ал. Ничев (в: Аристофан, *Комедии*, София, Народна култура 1985, с. 563) по следния начин: вместо „След морски вълна виждам пак безветрие!“ Ксангий от Аристофановата комедия пародира Хегелох, казвайки „След морски вълни виждам пак безветрие!“ (срв. Еврипид, *Орест*, прев. Т. Кръстева. В: *Избрани трагедии*, София, Колекция Архетип, 2008, с. 280) – б. пр.

¹¹ Еврипид, *Орест*, 279 (поставена през 408 г.); освен Аристофан, с тази грешка на Хегелох се шегуват Санрион и Стратис; вж. материала при J.B. O'CONNOR, *Chapters in the History of Actors and Acting in Ancient Greece* (Chicago 1908), 97 и сл.

¹² Изградена върху динамично редуване на участията на двете полухория и на по-песенните и по-речитативни елементи – б. пр.

¹³ В българския превод: „А за другото ти ще ни кажеш/ как е нужно за сторим“ (прев. Ал. Ничев, цит. изд., с. 641) – б. пр.

¹⁴ В българския превод: „Да, аз вярвам, ще кажа полезни слова.“ (прев. Ал. Ничев, цит. изд., с. 645) – б. пр.

¹⁵ В българския превод: „Че когато се действа бързо, това е приятно нашия зрител.“ (прев. Ал. Ничев, цит. изд., с. 645) – б. пр.

¹⁶ „Маршовата“ начална част на парабазата в анапести – б. пр.

¹⁷ „Върви си с радост“ – б. пр.

¹⁸ „Да влезем“ – б. пр.

¹⁹ В българския превод: „Отведи ги тях двамата вкъщи/ и добре ги гости, а пък тук, между нас, изпрати сладкогласния славеи./ който пее в съзвучие с музите – той да ни бъде забава и радост.“ (прев. Ал. Ничев, цит. изд., с. 381) – б. пр.

²⁰ В българския превод: „Да тръгваме!“ (прев. Ал. Ничев, цит. изд., с. 382) – б. пр.

²¹ В българския превод: „...започвай анапести.“ (прев. Ал. Ничев, цит. изд., с. 382) – б. пр.

²² Сценичният кран (γέρονος, μηχανή, κράδη у комедиографите): *Мира*, 79 и сл.; *Птиците*, 1199 и сл.; срв. също и при Кратин, *Seriphioi* fr. 207 K/ 222 KA (също fr. *74 CGFP); Стратис, *Atalantos* fr. 4 KA; споменавания у граматистите, събрани за Аристофан, *Gerytades* fr. 160 KA (срв. *Daidalos* fr. 188 K/ 192 KA); по въпроса вж. H.-J. NEWIGER, „Ekkyktema e mechani nella messa in scena del dramma greco“, in *Dioniso* 59 (1989), 173 – 185, особ. 174 и сл.; D.J. MASTRONARDE, „Actors on High: The Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama“, in *ClAnt* 9 (1990), 247 – 294, особ. 268 и сл., 286 и сл.

²³ В българския превод: „Не ми е вече до шегу, страхувам се!/ Хей, машинисте, я внимавай!“ (прев. Ал. Ничев, цит. изд., с. 293) – б. пр.

²⁴ За пародията на Белерофонт вж. P. RAU, *Paratragodia. Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes*, Zetemata H. 45 (München 1967), 89 и сл.

²⁵ На пародирани подлежи не само трагедията, а на практика всичко, което е познато на атинските граждани – Омировият епос, прозаични текстове, институции като Народното събрание и съда, религиозни ритуали и др. Предпоставка за това, комедиографите да могат да пародират и да се заиграват с нещо, е пародираното да бъде известно на публиката.

²⁶ В българския превод: „Ще чуем сега сюжета, зрителю...“ (прев. Ал. Ничев, цит. изд., с. 219) – б. пр.

²⁷ Аристофан използва дори и неочаквани обрати, например опит да се влезе през заключена врата (*Лизистрата*, 424 и сл.) или да се излезе от заключена къща (*Осите*, 136 и сл., 175 и сл.), или пък случайно излизане на слагата през вратата тъкмо когато господарят му играе с театралната машина, екслюклемата (*Женският празник*, 39 и сл.); появата на ново лице из вратата, естествено, играе роля и в трагедията и Аристофан пародира включително и това, напр. *Птиците*, 92 и сл.

Текстът на швейцарския класически филолог Томас Гелцер (1929-2010), преведен тук със съкращения, е част от тома с публикациите от симпозиума върху Аристофан, проведени в Женевската фондация „Харг“ през август 1991 г. с участието още на Е. Дегани, Е. Хендли, Й. Бремер, К. Доувър, Н. Лоро и Б. Циерман: J. M. Bremer, E. W. Handley (eds.), *Aristophanes. Sept exposés suivis de discussions* (Fondation Hardt: Entretiens, t. XXXVIII). Vandœuvres-Genève, 1993, 51-91.



Хетерите при Плавт и Теренций

Урике Аухаген

Римските комедийни поети са имали предпочитание към „ниските“ персонажи. Заедно с хитрия роб (*servus callidus*) особена роля играе хетерата. В четиринайсет от двайсетте пиеси на Плавт и в четири от шестте пиеси на Теренций тя е (повече или по-малко) съществена фигура¹. Тъй като повечето от тези пиеси поне в основни линии следват (изгубен) гръцки оригинал (най-често от Новата комедия), първо е необходимо да се хвърли поглед върху ролята на хетерата в гръцката комедия и върху нейния социокултурен контекст.

Обществени и литературни предпоставки

Различието между *ἑταίραι* и *meretrices* може да се разчете още в самите наименования. Докато думата *ἑταίρα* означава „спътница“, нейното римско съответствие чрез етимологичния си произход от *merere* е ограничено само до аспекта на „печеленето“. Разликите в названията отразяват съответните исторически и социални размивания. В атическото общество в периода V–III в. пр. Хр. хетерите са могли да имат едно сравнително издигнато положение. Аспазия, любовницата и втора жена на Перикъл, и Фрина, „музата“ на скулптора Праксител, са прочути примери. От археологически свидетелства, преди всичко вазови изображения, които могат да се поставят в контекста на пирове, от многобройни анекдоти за образовани и остроумни хетери, разказани в XIII книга на *Гошавка на софисти* на Атеней, също така от философски трактати от IV в. пр. Хр. (Антистен и Есхин са автори на фрагментарно запазени диалози със заглавие *Аспазия*), както и не на последно място от сведения за съдебни процеси срещу хетери като Фрина и Неайра може да се съди какъв статус са имали хетерите в атическото общество. В Рим обаче проституцията първоначално е ограничена само до бордеите. *Meretrices* все още нямат роля на официални и признати любовници на влиятелни полшители, нямат роля на участнички в пирове или на остроумни събеседнички. По времето на Плавт и Теренций още няма римски аналог на Аспазия. Различните обществени предпоставки обуславят и съответното литературно размиване. Докато гръцката комедия до известна степен изобразява реални обществени отношения, комедиите на Плавт и Теренций не отразяват римското всекидневие, а се разиграват в един нереален свят. Те са обясними в контекста на духа на *сатурналиите*², онази антична форма на карнавала, при която роби и господари са сменяли ролите си за един ден. Както и робите в комедиите, така и поставените на сцената *meretrices* не отговарят директно на действителния живот, за разлика от гръцките хетери.

Литературният контекст също не е сравним. Докато гръцката Нова комедия стои в една дълга традиция на Средната и Старата комедия и се намира под влиянието на трагедията, при *comodia palliata*³ се пренасят директно гръцки форми към Рим, без да е променено собственото римско литературно развитие, сравнено с гръцкото. Плавт и Теренций обаче могат да надграждат върху многообразни (устно предавани) форми на импровизиран театър – върху възникнали на местна почва в Италия (първоначално на остров Сицилия) мим с неговото реалистично-карикатурно представяне на всекидневния живот, върху фарса на флаките⁴ като италиански вариант на дорийския народен фарс и върху произхождащата от Кампания неприлично шеговита *Fabula Atellana*⁵.

Стара комедия

При Аристофан фигурата на хетерата все още няма „носеца“ функция. Нейни лица, които се появяват на сцената, по никакъв начин нямат влияние върху събитията. По-важно е заиграването с клишета за хетери, които илюстрират изкривеното по гротескно-утопичен начин действие. Най-детайлно това може да се разпознае в *Жените в народното събрание* от 392 г. пр. Хр., където е оформена обширна сцена (ст. 877–1111) с три възрастни атински гражданки, които се държат като хетери, спорещи за един младеж, или в *Плутос* от 388 г. пр. Хр., където след пълно преразпределяне на богатството една възрастна, изведнъж обедняла бивша хетера се оплаква, че нейният междувременно забогатял младеж любовник се отвръща от нея и не прикрива презрението си (ст. 959–1096). И в двата случая чрез смешната картина, която създават тези фигури, в ярки цветове се илюстрира цинично-песимистичният зрителен ъгъл, от който Аристофан разглежда атическото общество след края на Пелопонеската

война. Докато при Аристофан в центъра е карикатурното представяне на актуалните политически събития или на

Урике Аухаген (р. 1967, Дюселдорф) е преподавател по латински и старогръцки език и литература в университета във Фрайбург, Германия. Сред по-важните ѝ публикации са: „Монологът при Овидий“ (*Der Monolog bei Ovid, Tübingen, 1999*) и „Хетерата в гръцката и римската комедия“ (*Die Hetäre in der griechischen und römischen Komödie, München, 2009*).



общии социални неуредици, останалите поети на Старата атическа комедия, като Фереkrat, се интересуват видимо повече от изобразяването на всекидневни ситуации. Хетерата се издига до героиня, която дава заглавието на комедия (например *Кориано*). В пиесите се откриват вече топоси, които играят голяма роля в Средната комедия, като пиянството и алчността на хетерите. Като цяло обаче поради малкото фрагменти не може да се каже почти нищо за структурата и съдържанието на тези комедии.

Средна комедия

В Средната комедия засилено продължава тенденцията, която е започнала при Фереkrat – комедии биват озаглавявани по имената на хетери. Изглежда, фигурата на хетерата е играла централна роля. Особено показателно е заглавието на комедията от Евбул Κλεψύδρα: „Воден часовник“ и прякорът на една хетера, която очевидно регулира по оригинален начин посещенията на своите любовници. Поради твърде фрагментарното запазване обаче само в силно ограничена степен е възможно да се изкажат конкретни и детайлни твърдения за пиесите. Освен това при множеството известни имена на хетери, които се срещат в заглавия на комедии или в отделни фрагменти, съществува принципната трудност да се определи дали се имат предвид исторически личности или фикционални фигури. В много пиеси очевидно става дума за всекидневни проблеми и по-специално за темата „пир“. В този контекст могат да се поместят множество от обсъжданите фрагменти. По-голямата част от релевантните откъси съдържат твърдения за фигурата на хетерата, но само в малко на брой бива тематизирана самата тя. Забележките по неин адрес почти изцяло са с негативен характер. В генерални оценки, както и в конкретни случаи, се заклепва най-вече безогледната алчност (например във фр. 22 К./А. от Νεοττίς на Анаксил). Остарели хетери биват осмивани заради алкохолизма и желанието им да прикрият следите на възрастта с прекалено много грим (например във фр. 97 К./А. от Στεφανοπώλιδες на Евбул). Само малко на брой фрагменти съдържат „позитивни“ изказвания за хетери (например фр. 110 К./А. от Ὑδρία на Антифан). Не е възможно забележките по адрес на хетери да бъдат измерени или „проверени“ спрямо тяхното действително появяване или поведение като героини в пиесата, тъй като изобщо не са запазени изказвания от и за хетери в рамките на една и съща пиеса.

Нова комедия

Тенденцията да се озаглавяват комедии по имената на хетери продължава в Новата комедия при Менандър⁷, Филемон, Дифил и Аполодор от Карист. За типовото разнообразие на хетерите, които се появяват в комедиите на Менандър, е важно едно твърдение на Плутарх. Плутарх твърди, че

у Менандър имало ἰταμίαι καὶ θρασεῖαι („нахални и безсрамни“) и χρηστοὶ καὶ ἀντεροῶσαι („добри и отвръщащи с любов“) хетери (*Нравствени съчинения*, 712 С). В рамките на втората категория той прави още едно погледделение на „истински хетери“, които за определен период живеят заедно със своя любовник, и псевдохетери, които накрая на пиесата биват признати за дъщери на граждани и се омъжват. При Менандър се срещат и трите назовани типа хетери, но поради фрагментарно запазване на текстовете най-трудно се намират свидетелства за ἰταμίαι καὶ θρασεῖαι. С комбиниране на информация от фрагменти и споменавания у по-късни автори (например Овидий, *Лекове срещу любовта*, 383–386) към тази категория може да се причисли поне героинята, която е дала името на комедията *Taiga*. За сметка на това в изцяло или в почти изцяло запазените пиеси доминира фигурата на ἑταίρα χρηστή, за чието създаване Менандър изглежда е допринесъл значително. Тя е обяснима в контекста на просветеното единичествено общество, в което хетери като Гликера, любовницата на Харпал, са могли да достигнат до високи позиции. Впечатляващи примери за тази категория са Хабротонон в *Третейски съд* и Хризидида в *Момичето от Самос* (Σαμία), които и в двата случая придвижват действието на пиесата. Благодарение на Хабротонон се разпознава едно подхвърлено дете и се помиряват неговите родители, а Хризидида допринася значително за щастливия завършек – сватбата на младия Мосхион с дъщерята на съседа Плангон, – като разчиства недоразуменията около тяхно преброчно дете. Псевдохетерата също е добре представена у Менандър. Най-добре запазеният пример е Гликера в *Остриганото момиче* (Περικειρομένη), спътница в живота на войника Полемон, която накрая бива призната за дъщеря на гражданин и получава право да се ожени за Полемон.

Плавт

В четиринайсет от двайсетте комедии на Плавт сюжетът се върти около хетера. Плутарховата характеристика на хетерите у Менандър, направена в *Нравствени съчинения*, 712 С, може с ограничения да се приложи и върху Плавт. Плавтовите фигури на хетери се разпределят в (не винаги съвсем ясно различимите) категориите на лошаата, добрата и мнимата хетера: *mala meretrix*, *bona meretrix* и *pseudo-meretrix*. По принцип най-вероятно Плавт е намерил като образец тези типове в комедиите от традицията на Новата комедия, но той поставя собствени акценти.

Групата на *mala meretrix* му предоставя най-големи възможности да се разграничи от предполагаеми образци. Фронезия е прототипът на *mala meretrix* в най-чист вид. Тя доминира сюжета на *Грубиянт* (*Truculentus*) и действително в тази комедия мъже с превъзходство, което няма равно на себе си. Пиесата се състои от поредица от епизоди, в които хетерата разиграва тримата любовници един срещу друг (с тяхното знание!) и успява да триумфира над тях. В никоя друга Плавтова комедия умелото изобразяване на уменията на хетерата, (*meretriciae artes*) не излиза на преден план в такава голяма степен. В други пиеси (*Менехмовици*, *Войникът самохвалко*, *Енукик*) намесата на *mala meretrix* е ограничена до единични епизоди, в които хетерите са използвани само за част от интригите. Като героини, които дават заглавие, на тях се оказва чест само веднъж в *Бакхигите* (възможно е това да е така и в *Морето* (*Fretum*), от която комедия е запазен само един фрагмент). Независимо дали изследваните фигури присъстват в цялата пиеса или само в отделни сцени, тяхното поведение се изобразява винаги по един и същи начин – като алчно, арогантно, опортюнистично. В комедиите си Плавт ги кара да разпространяват повече или по-малко явно и детайлно това единствено „крего“. Но въпреки това те имат някак симпатично въздействие, докато техните любовници представляват само обект на насмешка. Образи като Фронезия, които триумфират над обществено по-високопоставени старци и младежи, *senes* и *adulescentes*, не са директно отражение на житейската действителност в Рим, а са едно обрнато отражение. Ловката и превъзхождаща *meretrix mala* е литературна фигура, която заедно с Плавтовите роби, разпореждащи се със своите господари, е мислима само на фона на света на сатурналиите. Това обръщане на реалните отношения във времевия и пространствен обсег на театъра предлага неизчерпаем потенциал за смешки. Плавтовите *bonae meretrices* са много различни по своята драматургична функция от гръцките *ἑταίραι χρηστοὶ* като Хабротонон и Хризидида. В *Търговецът* (*Mercator*), в *Призракът* (*Mostellaria*), в *Псевдол* (*Pseudolus*), в *Персиецът* (*Persa*) и в *Магарейска комедия* (*Asinaria*) те са в центъра на действието, тъй като завръзките на пиесите (най-често се изискват пари за откупването на хетерата от нейния сводник, който любовникът се опитва да намери чрез всевъзможни интриги, измислени от неговите роби) се осъществяват все около техните персонажи, но те не се намесват в действието



като гръцките добри хетери – *ἑταίραι χορηταί*, каквито има при Менандър, не съществуват при Плавт. Неговите *bonae meretrices* се появяват в малко на брой сцени, често дори само в една. Това „несъответствие“ между значението на хетерата за сюжета и нейното действително включване в събитията на сцената показва само колко малко Плавт се интересува от нея като фигура. Нейното главно качество се състои в това, че обича единствения мъж. Поетът обаче разширява основната черта на характера на *ἀντερώσα*, отвръщащата с любов, колкото си иска, като кара своите хетери да твърдят дори неща, които са несъвместими с подобна черта. Тази склонност може да стигне от няколко откъслечни подмятания до цялостна смяна на типа в рамките на пиесата (както в *Магарешка комедия*, в която *“bona” meretrix* Филена се превръща в една *mala meretrix* във втората половина на пиесата).

Третата категория се различава по същество от втората само по обстоятелството, че *bonae meretrices* остават хетери до края на пиесата, докато псевдо-*meretrices* биват признати за дъщери на граждани и получават правото да се оженият за любовника си. Плавт представя този тип в четири комедии: *Ковчезето (Cistellaria)*, *Въжето (Rudens)*, *Житояд (Scurculio)* и *Картагенчето (Poenulus)*. Те също така нямат активно влияние върху действието, играят роля само в малко на брой сцени и обичат един-единствен мъж, който отговаря на техните чувства. Но и псевдо-*meretrices* от време на време се отклоняват от ролята си. В *Картагенчето* обявените в пролога като девичи *virgines* Агелфазия и Антерастилида в сцена I, 2 вече се държат като опитни хетери, а в него действие преди момента на разпознаване (*ἀναγνώρισις*) са дъщери на гражданин. Подобни непоследователности Плавт допуска заради поантите, които се създават от тях. Епизодите, съдържащи колорит, свързан с хетери, служат за развеселяване на зрителя. Като най-оригинален и същевременно като най-“плавтовски“ Плавт се проявява при изграждането на *mala meretrices*. Парадният пример за това е Фронезия, която властва над сатурналийното действие в *Грубият*. „Най-гръцки“ той е при псевдохетерите, чийто характер е претърпял вероятно най-малко промени спрямо образците. Най-чистото проявление на този тип е Селения в *Ковчезето*. Плавт обаче взривява класическия модел на една комедия с *ἀναγνώρισις*, като допуска неговите псевдохетери от време на време да излязат от готовата схема на техните роли, както се случва в *Картагенчето*.

Теренций

В четири от шестте си комедии – *Евнухът (Eunuchus)*, *Свекървата (Hesura)*, *Самонаказващият се (Heautontimorumenos)* и *Момичето от Андрос (Andria)* – Теренций⁸ възприема от оригиналите на Менандър и Аполодор съответния образ на *ἑταίρα χορηταί*. Разминаването се дължи на различните акценти и промени спрямо образците. Най-явно на фигурата на *bona meretrix* пасва Тауда в *Евнухът* (да не се бърка с героинята, даваща името на комедията Тауда на Менандър, която вероятно е била *ἑταίρα*). Благодарение на нейната себеприщателна преданост „сестра“ ѝ Памфила бива разпознава отново. Тя е изцяло сравнима с Менандровите хетери от вида на Хабротонон или Хризига. Този замисъл обаче радикално се преобръща в заключителната сцена,

която, изглежда, Теренций е добавил, отивайки отвъд своя образец. След като в V, 8 се стига до двоен *happend* за Тауда и Памфила, с разделянето на хетерата между нейния любовник Федрия и войника Тразон в V, 9 комедията се превръща по-скоро в плавтовски изглеждащ фарс. Образът на *bona meretrix* е въплътен също и от Бакхига в *Свекървата*. Тя допринася за помирението на нейния някогашен любовник Памфил и неговата жена, която той погрешно подозира в невярност, без самата тя да получава облага. Теренций е заел нейния характер от Аполодор, но в доста „орязан“ вид спрямо оригинала, тъй като тя се появява само в петото действие. В сложната интрига на *Самонаказващият се* появата на една хетера, която също се казва Бакхига, е ограничена до две сцени (II, 4 и IV, 4), в които тя представлява смесен образ. Първоначално се показва като честна и скромна, а по-късно като типична *mala meretrix*. Докато първото може да се свърже с Менандровия оригинал, второто говори за поетическа преработка на Теренций. Най-незабележимо е прокаран замисълът на *ἑταίρα χορηταί* в *Момичето от Андрос*. Хризига вече е умряла преди началото на сценичното действие, но за нея става дума при цитирането на последните ѝ думи, *ultima verba* в I, 5, в които тя изразява загриженост за „сестра“ си Глицерия. Толкова е малка ролята на Хризига: тя е нужна, за да подсили „фамилния“ фон на действието в пиесата псевдохетера Глицерия. Като се абстрахираме от тези четири комедии с по-силно или по-слабо участие на хетери, Теренций изкарва на сцената на *Братя* хетерата Бакхига, която се показва само в сцена II, 1. Макар да остава няма и да не получава диференциация на характера си, тя има важна драматургична функция. Чрез недоразуменията, които кръжат около нея, тя е елементът, който предопределя действието в пиесата.

Относително по-позитивният образ на хетерата, който Теренций очертава около едно поколение след Плавт, вероятно е израз на постепенно променящото се възприемане на Гърция. В хода на завоеванията на Изтока, които завършват с победата в битката при Пуна през 168 г. пр.Хр., римляните влизат в следващите десетилетия все повече и повече в досег с гръцката култура. Теренций се осмелява да изкара на сцената образи като *bonae meretrices* Тауда (*Евнухът*) и Бакхига (*Свекървата*), но той трябва да прави отстъпки пред границите на въображението и свързаните с тях очаквания на публиката. Саморазбирацията се в единствено обществено „имидж“ на *ἑταίρα χορηταί* е все още дълбоко непознат в Рим. По тази причина авторът трябва да отслаби свързания с тази фигура етос, за да го приближи поне частично до римските представи и по този начин да противодейства на опасността да стане „отегчителен“. Затова той добавя в случая с *Евнухът* една фарсова заключителна сцена, която обръща с главата надолу концепцията за *ἑταίρα χορηταί*. Или оставя тази концепция непроменена, както в случая със *Свекървата*, но свива появите на хетерата в едно-единствено действие и я кара постоянно да се оправдава за нейното „нетипично“ поведение. Следователно Теренций представя пред своята публика гръцки начин на живот, но винаги в „умерени дози“. При това възникват смесени картини с пукнатини, които трябва да бъдат приети като такива. Не е справедливо спрямо Теренций да искаме да хармонизираме неговата персонализация на хетерите в едната или в другата посока – било към това да виждаме само положителните им черти, било към това да ги тикаме в близост до Плавтовите *mala meretrices*.

Един поглед върху други, за разлика от Плавт и Теренций само фрагментарно запазени, поети в жанра *comedia palliata* (Невий, Ений, Цецилий, Турпилий), както и върху *comedia togata*⁹, показва, че различни заглавия на комедии и отделни фрагменти отново загатват за някаква връзка с темата за хетерите.

Поглед напред

Значителна промяна в общественото положение на *meretrix* и в нейния образ в литературата се случва през късния II и през I в. пр.Хр. С реформите на Гракхите започва период на мощни социални промени. Това развитие довежда в Рим нов тип жени. „Гръцки“ хетери като Кутерига, любовницата на Антоний и Гал, играят важна роля в римското общество. Те са любовници на политици, пълководци и поети, които публично признават това. Във връзка с тези условия подобни жени имат и значимо място в литературата. Те изпълват сатурите на Луцилий и са главни действащи лица в поезията на автори като Гал, Проперций, Тибул или Хораций. За разлика от измислените фигури на римската комедия описаните от любовните поети са израз на обществени отношения. Но едновременно с това те са поетически толкова здраво преработени, че се превръщат по определен начин във фикционални, литературно показани образи.

Преведе от немски ХРИСТО ХР. ТОДОРОВ

Литература

- AUHAGEN, U.: Die Hetäre in der griechischen und römischen Komödie, München 2009 (Zetemata 135).
 BENZ, L.: Die römisch-italische Stegreifspieltradition zur Zeit der Palliata, in: L. Benz/E. Stärk/ G. Vogt-Spira (Hgg.), Plautus und die Tradition des Stegreifspiels. Festgabe für Eckard Lefèvre zum 60. Geburtstag, Tübingen 1995 (ScriptOralia 75, Reihe A: Altertumswiss. Reihe, Bd. 19), 139–154.
 BLÄNSDORF, J.: Voraussetzungen und Entstehung der römischen Komödie, in: E. Lefèvre (Hg.), Das römische Drama, Darmstadt 1978, 91–134.
 BROWN, P. G. McC.: Plots and Prostitutes in Greek New Comedy, Papers of the Leeds International Latin Seminar 6, 1990, 241–266.
 DAVIDSON, J.: Kurtisanen und Meeresfrüchte. Die verzehrenden Leidenschaften im klassischen Athen, Berlin 1999 (Übers. der Orig.ausgabe London 1997).
 GILULA, D.: The Concept of the Bona Meretrix. A Study of Terence's Courtesans, RFIC 108, 1980, 142–165.
 HARTMANN, E.: Heirat, Hetärentum und Konkubinat im klassischen Athen, Frankfurt/New York 2002 (Campus historische Schriften Bd.30).
 HAUSCHILD, H.: Die Gestalt der Hetäre in der griechischen Komödie, Diss. Leipzig 1933.
 HENRY, M. M.: Menander's Courtesans and Greek Comic Tradition, Frankfurt a. M. u. a. 1985 (Stud. zur klass. Phil. 20).
 KONSTAN, D.: The Young Concubine in Menandrian Comedy, in: R. Scodel (ed.), Theater and Society in the Classical World, Ann Arbor 1993, 139–160.
 KRIETER-SPIRO, M.: Sklaven, Köche und Hetären. Das Dienstpersonal bei Menander. Stellung, Rolle, Komik und Sprache, Stuttgart/Leipzig 1997.
 LEFÈVRE, E.: Saturnalien und Palliata, Poetica 20, 1988, 32–46.
 NESSELRATH, H.-G.: Die attische Mittlere Komödie. Ihre Stellung in der antiken Literaturkritik und Literaturgeschichte, Berlin/New York 1990.
 REINSBERG, C.: Ehe, Hetärentum und Knabenliebe im antiken Griechenland, München 1989.
 SCHULLER, W.: Die Welt der Hetären. Berühmte Frauen zwischen Legende und Wirklichkeit, Stuttgart 2008.
 STUMPP, B. E.: Prostitution in der römischen Antike, Berlin 1998.
 VERSNEL, H. S., Komödie, Utopie und verkehrte Welt, in: G. Binder / B. Effe (Hgg.), Das antike Theater. Aspekte seiner Geschichte, Rezeption und Aktualität, Trier 1998 (BAC 33), 93–114.

¹ За подробно представяне на хетерата в гръцката и римската комедия вж. AUHAGEN 2009. Важни приноси към темата от гледна точка на историята на античността имат REINSBERG 2009, DAVIDSON 1999 и HARTMANN 2002, които изследват гръцкия свят, и STUMPP 1998, която се фокусира върху Рим. SCHULLER 2008 разглежда „света на хетерите“ като цяло.

² Срв. общо за сатурналиите и *comedia palliata* LEFÈVRE 1988 и VERSNEL 1998 – Б. пр.

³ Наименованието „палиата“ идва от грехата палий, съответствие на гръцкия химатий, носена от персонажите, а и като цяло, действието в тези комедии е пренесено в гръцка среда. – Б. пр.

⁴ Флаки са участниците в едноименните народни комедийни представления в гръцките италиански колонии. – Б. пр.

⁵ За римската традиция на импровизирания театър вж. BLÄNSDORF 1978, BENZ 1995 и др. (Ателаната е италиански комедийен жанр с постоянни персонажи, наречен така по името на гр. Ател в Кампания. – Б. пр.)

⁶ Основополагащо изследване на Средната комедия е NESSELRATH 1990 (специално за хетерите вж. стр. 318–324). Номерацията на фрагментите К./А. се основава на издателската от R. KASSEL и C. AUSTIN сбирка *Poetae Comici Graeci* (Berlin/New York 1984–2001).

⁷ За хетерите при Менандър вж. HAUSCHILD 1933, HENRY 1985, BROWN 1990, KONSTAN 1993 и KRIETER-SPIRO 1997.

⁸ За хетерите при Теренций срв. също GILULA 1980.

⁹ За разлика от палиатата тогата е „националната“ римска комедия и наименованието ѝ съответно идва от „тога“. – Б. пр.

Преводът е осъществен по AuHagen, U., „Hetären bei Plautus und Terenz“, в: *Der Altsprachliche Unterricht 1/2010* (тематичен брой на списанието, посветен на представянето на Плавт и Теренций в немските класически гимназии), 61-65. Статията е преведена и публикувана с любезното съгласие на автора и редакторите на списание *Der altsprachliche Unterricht*.



Под похлунака на превода на Плавтовото *Гърне*

Вяра Калфина

През 1915 г. излиза първият цялостен български превод на римската комедия – *Гърне* на Плавт. Преводът е направен от латински от А. Д. Пиронков. Причина за избора именно на тази комедия вероятно е връзката ѝ с Молиеровия *Скъперник*, за чието първообраз традиционно се смята *Гърне*.

Макар прозаичният превод на Пиронков да не се радва на особено висока оценка днес¹, той не е напълно лишен от достойнства, надхвърлящи коректното съблюдаване на оригинала. Очевиден е стремежът на преводача да направи понятен крайния текст. Способите за създаване на комуникативност предполагат предаване на антична реалия чрез ситуационно или вербално близко до нея българско съответствие. Подобно „побългаряване“ на оригинала придава на текста очарователна наивистичност. Едно от ефектните преводачески решения е предаването на латинските обидни епитети с български, като целта обикновено е не техният буквален превод, а жанровото им вписване в лексикално близко до българския читател речеви ситуации. Например словосъчетанието *durus senex* (Arg.) „неприятният, свадливият старец“ е преведено като „старият бухал“; латинският суперлатив *pessima* („най-лоша“) е свободно предаден с „мискиката“ (I, 1, ст. 64); срещу поетичното съществително *trivenefica* („престроителка“) в българския превод стои „вещице н'една“ (I, 2, ст. 86); звателната форма *lumbrice* („червею“) е предадена като „вълчугото“ (IV, 4, ст. 610), очевидно с оглед на по-изявено пейоративните конотации на образа на „вълчугото“ в български.

Редица епитети са преведени по силно нюансиран начин, често пъти непредполаган от латинския текст. Например значението на прилагателното *scelestus* („престъпна“) е изместено чрез превода „развратница“ (I, 1, ст. 52), който не е съвсем адекватен, предвид напредналата възраст на обекта на нападката. По подобен начин прилагателното *improba* („безчестна“) е неоправдано нюансирано в превода „мръснице“ (I, 1, ст. 53). Вместо ситуационно наложеното *cum oculis emissicis* („с шпионирани очи“) Пиронков поставя етически-генерализиращото „песи ми очи“ (I, 1, ст. 42).

Свободното предаване на обидни епитети поражда и липсващи в оригиналния текст словесни игри. Например Пиронков избира да предаде значението на думата *praestrigator* („фокусник, мошеник“) с „дяволе“ (IV, 4, ст. 630). Употребата на лексемата в българския език допуска схващането ѝ като частичен синоним на „мошеник“, което и оправдава направената замяна. В следващия стих обаче преводачът отново включва лексемата „дявол“ („Кой дявол те мъчи?“), заменяйки по-неутралното *scelus* – „мъка, нещастие“. Шеговитата двусмислена употреба не се предполага от Плавтовия текст, но намира обяснение в стремежа за създаване на жанров превод, който да компенсира различието в историческия контекст и, съответно, в източниците на комически ефект.

Плод на същата преводаческа стратегия е и предаването на полстически реалити посредством частично съвпадащи с тях български понятия.

Например *magister curiae* е предадено като „председателят на енорията“ (I, 2, ст. 107).

По сходен начин Пиронков целенасочено не превежда дословно цели изрази. Например срещу неутралното латинско изречение: „Твърде е внезапно“ (II, 3, ст. 272) в българския превод стои: „Няма време да се обърне човек“ (Плавт 1915: 23). Нерядко подобни фразови замени не са уместни. Например съвсем конкретното разпознавателно питане *Quid agis, Euclio?* (Какво правиш, Евклион?) е схванато като десемантизиран поздрав: „Добър ден, Евклион“ (Плавт 1915: 40). Допустимата иначе промяна не съответства на контекста, вече представил срещата на двамата герои.

Крайно проявление на преводаческа намеса в оригинала е механичното добавяне на липсващи в текста думи, като например обръщението „бъбрице“ (Плавт 1915: 22), вместено в ст. 268 на комедията.

В превода на Пиронков е видна още една интригуваща тенденция, отнасяща се към религиозно-субверното поведение на персонажите. Макар в оригинала и мъже, и жени да използват рано десемантизираните в латинския език възклицания: *pro!*, *ederol*, *mehercle*, *mecestor* и др., при превода на мъжки



реплики Пиронков почти безизключително превежда изразите безлично като „бога ми“, „за бога“ (срв. напр. превода на ст. 187; 204; 223; 252, 262, 610, 670). При възклицаването на жени и роби обаче преводачът разгръща формулите: например *mecestor* (I, 1, ст. 67) е предадено с „тако ми Кастора“, *pro!* (I, 2, ст. 101; III, 2, 421) – с „тако ми Полукса“ и пр. Последователността на Пиронков при превеждане на формулите възклицания очевидно интериоризира в превода представата за по-голямата суеверност на жените и домашните слуги.

В случай на невъзможност за обяснително предаване на антична реалия, преводачът уточнява значението ѝ в бележка под линия. Бележките в текста са двадесет и една и са най-често свързани с малко известни божества. Тези препратки невинаги са коректни. Пример за неразпознаване на митологически персонаж е обръщането на стоокия Арзус с принцеса, избрана за надзорница на Ио (Плавт 1915: 41). Някои от бележките не поясняват пряко оригинала, а целят вписването му в извънантичен контекст, като например: „Сравни монолога у Молиеровия *Скъперник*“ (Плавт 1915: 54). Има и авторефлексивни ремарки, които коментират конкретно преводаческо решение. Красноречива е първата бележка, отнесена към самото име на комедията, в която Пиронков споделя: „На латински *Aulularia* = тенджерка – име, което повече подхожда на български, обаче ние запазиме по-известното у нас име – *Гърне* (Плавт 1915: 2)“.

За разлика от последващите преводи, опитът на Пиронков значително пренебрегва жанровата форма, но все пак е съблюдаващ духа на комедийния жанр текст. В този смисъл той стои изненадващо близко до ранната римска комедия, която е следвала гръцките образци, актуализирайки ги за римската публика чрез познати за нея лексикални средства и реалити. Рязък обрат в преводаческата стратегия показва следващият превод на древноримска комедия, направен от Димитър Дечев². Публикуваният през 1919 г. текст на Плавтовото *Гърне* откроява тенденцията за приближаване към оригинала. Като илюстрация на това може да послужи примерът на вече коментирани преводачески решения – (IV, 4, ст. 630 – 631): Пиронковият превод на тези стихове гласи: „Бога ми, азъ ще ти дамъ да се разбереш, дяволе! Кой дявол те мъчи?“ (Плавт 1915: 47). Дечев избира превод, отговарящ по-пряко на латинския текст: „Бога ми, грозно ще те пресрещна, фокусниче недни! Каква напасть те е налегнала?“ (Плавт 1928: 34)

Приведеният пример красноречиво показва, че по-коректният превод невинаги е по-удачен и че нелишеното от респект отдалечаване от оригинала не представлява неизбежно щета за превода. Тенденцията към по-ревниво предаване на оригинала вероятно е свързана с по-доброто познаване на и развиване на аналитично отношение към античните текстове. През 1919 г. е публикувано изследването на Д. Дечев *Актово деление на Плавтовата комедия*. Стилът е сух и аналитичен, приведени са няколко цитата от произведението на латински, без

да се прилага техният превод, т.е. монографията е предназначена за специализирана и – оттам – ограничена аудитория. Идеите на автора могат да се сведат до следното: петактното деление на римската комедия е произлязло всъщност от делението на старата гръцка трагедия, а не на комедията (срв. Дечев 1919: 9). Проектирайки механично върху Еврипидовата грама Плавтовите комедии, Дечев изготвя схема на делението на всяка една от тях. Всъщност 15 години по-рано Дечев е защитил в Германия написана на латински език дисертация върху структурата на гръцката трагедия.

Последният публикуван превод на *Гърне* е изгаден за първи път през 1966 г. и е дело на Александър Ничев. Многократно преиздаван, този превод се вписва в емблематичния за преводача стремеж към пряко следване на оригинала и неотстъпване от комическите измерения на античния текст. Вече доказаната устойчивост на тази тенденция леко се разколебава от изданието през 1995 г. последен превод на древноримска грама – Плавтовият *Призрак* в превод на Доротея Табакова. Изготвен с цел конкретна сценична реализация, този текст постига впечатляващо и провокиращо (по)читателя ниво на комуникативност.

Литература

Герджикова 2002: Герджикова, В. *Рецепция на античната литература в България от Освобождението до края на Първата световна война*. – В: Николова, А. (съст.). *Преводна рецепция на европейските литератури в България*, т. 3: *Класическа литература*. С., 2002, 17-36.
Дечев 1919: Дечев, Д. *Актово деление на Плавтовата комедия*. С., 1919.
Плавт 1915: Плавт, Т. М. *Гърне*, прев. Ал. Пиронков. С., 1915.
Плавт 1928: Плавт, Т. М. *Гърне*, прев. Д. Дечев. С., 1919.
Плавт 1966: Плавт, Т. М. *Гърнето. Менехмовците*, прев. Ал. Ничев. С., 1966.
Плавт 1978: *Антични комедии*, прев. Ал. Ничев. С., 1978.
Плавт 1995: Плавт, Т. М. *Призракт*, прев. Д. Табакова. С., 1995.

¹ Срв. написаното от В. Герджикова: „Преводът, макар и сравнително точен, звучи доста многословно, тромаво и архаично; като цяло може да се каже, че преводачът не се е справил успешно с един текст, чието основно предназначение е да разсмива.“ (Герджикова 2002: 28-29).

² Срв. написаното от В. Герджикова: „Преводът, макар и сравнително точен, звучи доста многословно, тромаво и архаично; като цяло може да се каже, че преводачът не се е справил успешно с един текст, чието основно предназначение е да разсмива.“ (Герджикова 2002: 28-29).

³ Неговото първо издание е от 1919 г., но за настоящия текст е използвано третото издание от 1928 г.

Текстът е част от по-пространно изследване в рамките на проекта „Арион“, посветен на проучване на рецепцията на античната грама в България и развиван с подкрепата на НФНИ 2010-2012 г.

За границите на комическата свобода

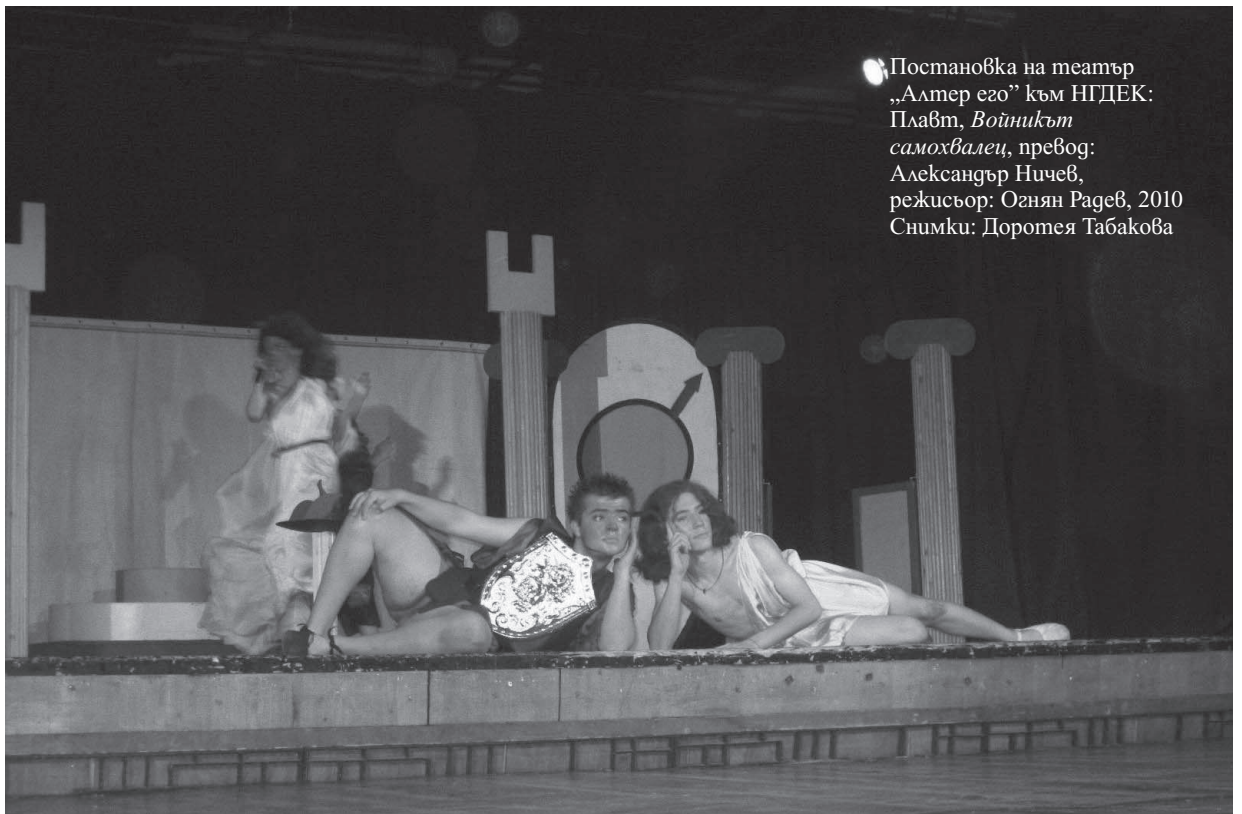
Томас А. Слезак

Трябва да бъде ясно, че мрачно-сериозните наблюдения на философа Ницше за прогонването на Дионисовото и за смъртта на трагедията са заимствали много от гениалните литературни майстани на комика Аристофан. При това Аристофан е много по-уравновесен: той пародира и *двата* трагича¹ (като съответно винаги оставя единия да бъде пародиран от другия), въпреки че Еврипид, който освен това е негов съвременник, се сдобива с малко повече подигравки. Показателно е също така, че богът на театъра не може да избере между двамата до момента, докато става дума единствено за художествен и драматургичен стил – едва политическите възгледи осигуряват на Есхил победата.

А модерният читател не спира да се учудва, когато си изясни какви литературни познания се предполагат и приписват в случая на зрителя. Не можем да приемем, че пиесата заслужава гигантския си успех благодарение на това, че публиката *не* разбира многобройните цитати, заигравания и пародии на сцени от Есхил и Еврипид. Съвсем сигурно точно обратното е било факт: човек се очарова, защото проследява повечето от тях. Каква е тази култура, в която обикновеният гражданин – на Ленеите през зимата присъства реално само местна публика – познава така добре своите поети? Нима „бюргерската“ култура на четиридесетте през XIX и XX в., която е толкова хулена от уж прогресивните критици, не се е стремяла тогава към нещо подобно и при нас?

Бърз поглед към Сократовата драма *Облаците*, поставена 18 години преди комедията на литературната критика *Жабите*. За разлика от последното произведение *Облаците* първо нямат успех, Аристофан остава чак на трето място. Литературната рецепция на пиесата е невероятна – без съмнение поради факта, че Сократ е обектът на подигравките. Действието е забавно – централен мотив е измамата измамник, аргументацията – крайно изкусна, а финалът квазитрагически: фронтисперионът, мислилицето на Сократ, бива подпален от един разочарован ученик, което в случая, разбира се, не следва да предизвика нито състрадание, нито страх (основните трагически афекти). В описаното като гротескно-упадъчно мислилице на Сократ се изследва какво има над въздуха и под земята, а освен това се преподава как в спор пред съда по-слабият аргумент да бъде превърнат в по-силен. Този Сократ от сцената обединява следователно в себе си предсократическото наблюдаване на природата и софистическата реторика и съдебни увъртания – все неща, с които действителният Сократ не е имал нищо общо. А дори и помежду си тези две направления не са имали нищо общо; онова, което тук си събира, е единствено обстоятелството, че и двете са пренесени в Атина от чуждестранни интелектуалци и че от тях произлизат двата клона на образованието по нова мода, което обикновеният гражданин е приемал за водещо до разложение. Чувството за справедливост на благочестивия атинянин се чувства наранено при обещанието по-лошото нещо да се направи по-добро, което реално означава да му се помогне да постигне победа, а религиозността му е наранена от новите представи за боговете. Нали в пиесата Аристофан привлича нови богове на страната на Сократ: Хора от облаци.

Така че ако се разгледат заедно *Жабите* и *Облаците*, става ясно: Аристофан е последователен критик на новите духовни тенденции в Атина, към които Еврипид доброволно и с любопитство се е отворил. И неговият театър постоянно усеща пулса на духа на времето. Диагнозата му гласи: градът ни е разклатил духовното си здраве. По аналогичен начин той вижда и политическото положение в годината на поставяне на *Жабите* (една година преди катастрофата²). И още нещо също е ясно: този гениален подигравчик на античността има консервативно мислене. Това би трябвало да ни шокира: при нас да се подиграват имат право само прогресивните. Така е от времето на Волтер, Хайне, Тухолски, та чак до днешните кабаретисти. Разликата е в това, че тези прогресивни подигравчици изобщо не са успявали и не успяват да достигнат до „простия“ народ – образованите и интересувашите се от политика са били и са тяхната публика, докато на Аристофан в повечето случаи това му се е удавало. Атина е, и в този аспект – на политическата подигравка, – „по-демократична“ от нашата култура днес. Не трябва да остава обаче впечатлението, че



Постановка на театър „Алтер егo“ към НГДЕК: Плавт, *Воиникът самохвалец*, превод: Александър Ничев, режисьор: Огнян Радев, 2010
Снимки: Доротея Табакова

критиката на духовните течения е била основната задача на Аристофановата комедия. По мнението на поета и това е една високо политизирана работа, но все пак той се опитва в повечето си произведения да се ангажира политически в един далек по-конкретен смисъл. Сравнително абстрактно това се случва, когато в *Конниците* той представя Демос, атинския суверен, като добронамерен, но спял мъж, който бива манипулиран от жадните си за власт слуги – принципната критика към демокрацията като форма на гържовно устройство е достатъчно ясна. Като индиректно политически насочен може да се приеме и приносът на неговите утопични произведения: в *Жените в народното събрание* става дума най-общо за господството на жените и за едно комунистическо управление, което има допирни точки с Платоновата философска идеална държава. Посредством представянето на невъзможното днес се заостря погледът върху невъзможното в реалното днес. Като непосредствена намеса в актуалната политика трябва да се приемат обаче пиесите, в които Аристофан оставя своята комическа фантазия да кръжи около приключването на войната тъкмо в годините на нейния разгар. В *Ахарняните* това е постигнато от едно хитро селянче посредством склучването на частен мир с враговете. Още по-блестящи са попаденията на *Лизистрата* – комедия, която и днес се поставя с успех в цяла Европа. Както в още две други пиеси – *Женският празник* и *Жените в народното събрание*, и в *Лизистрата* Аристофан оставя жените колективно да вземат инициативата – една определено утопична идея за доминирането от мъже атински свят. И жените постигат онова, което мъжете не са постигнали през всичките тези години: прекратяването на войната. Средството обаче, което те прилагат за постигането на тази цел, е крайно брутално: те лшават мъжете от единственото, което им е важно от убиването, именно любовните наслади. С помощта на едновременно брачен бойкот от страна на спартанските и атинските жени мъжете са принудени да сключат мир. *Лизистрата*, това невероятно комично във всичките си сцени произведение, отново се превръща в класика със своето шумно действие, след като има гражданско общество, което понася толкова много директна сексуалност. В този аспект Аристофан прави много намеци на своите атиняни, и на тях това им е допадало. За съжаление податките от сюжета на *Лизистрата* не са приложени на практика, така че и мирът не настъпва в годината на постановката, 411 г. пр.Хр., а седем години по-късно Атина е сполетяна от пълното поражение.

Вече бе бегло загатнато за политико-литературната битка на младия комик с влиятелния Клеон през 420-те год. В комедиите му от пет последователни години, от *Вавилонците* (426) до *Осите* (422) – Аристофан е на възраст 24-28-годишен, а възможно е дори малко по-млад, – поетът напада Клеон, който след смъртта на Перикъл се издига до най-важния народен водач. След особено грубите нападки в *Конниците* (424) Клеон реагира остро: под каква политическа или пък юридическа форма, днес е трудно

да се определи със сигурност, но все пак от краткото заиграване с този спор в *Осите* (ст. 1284-91) излиза, че Аристофан се е чувствал сериозно застрашен и предвид липсващата обществена подкрепа започнал да се държи така, все едно иска да се помири с Клеон. Но в *Осите* Клеон отново е осмян. Как е щяло да завърши това противопоставяне, ако Клеон не беше загинал във войната през 422 г., остава неясно. Утешително е обаче да се научи, че във всеки случай през петте години, когато е трябвало да го търпи, могъщият политик не е успял да накара младия поет да замълчи. А накрая нека добавим и карикатурното, на пръв поглед непочтително отношение към боговете в повечето от тези комедии. Това обаче не носи на автора никакво обвинение в религиозно престъпление. Гръцкият човек е обичал да се смее над или заедно със своите богове. В Старата атическа комедия е постигнато свободно, суверенно отношение към политиката, обществото и религията, което Старият континент първоначално губи през вековете, но в Новото време като цяло си възвръща с демократичното гражданско общество. Но това поведение на свободния смех е застрашено от феномена на *political correctness*, политическата коректност, която се опитва да ни предписва как трябва да говорим, така че изобщо да не можем и да си помислим нещо неправилно (а какво е неправилно определят самозваните стражи на тази *political correctness*).

И още по-лошо е това, че командоси на смъртта бяха пратени да екзекутират карикатуристите, позволили си да направят карикатура на един пророк. При избора на Европа, при гръците, отношението към религията е било различно, и е включвало и добронамерената шега. Трябва да преценим доколко ще позволим да ни сплашват в тази Европа днес³.

Преведе от немски НЕВЕНА ПАНОВА

¹ И Есхил, и Еврипид в *Жабите*. – Б. пр.

² През 404 г. пр.Хр. завършва Пелопонеската война със сериозен неуспех за Атина, а *Жабите*, съответно, е поставена 405 г. пр.Хр. – Б. пр.

³ Досега не е оповестена отмяна на смъртната присъда срещу датските карикатуристи. Те продължават да живеят под специална закрила, както и Салман Рушди (той вече второ десетилетие). – Твърде малко хора се запитват защо един проблем на европейските общества, а именно присъствието на около петнайсет милиона хора от неевропейски култури, които не желаят да се интегрират, вече не може да бъде третиран в традицията на европейските дебати също със средствата на литературната, филмовата и карикатурната шега. Сякаш не искаме да осъзнаем, че малобройни търсени случаи на насилие са довели дотам, че една част от Европа вече е в опасност да бъде отнета от европейците.

Представеният текст е откъс от последната книга на автора (известен у нас основно с *Да четем Платон*, София: „Сонм“, 2002), озаглавена *Какво дължи Европа на гръците: за основите на нашата култура в гръцката античност* (Tübingen: Mohr Siebeck, 2010, 228-231), което българско издание се подготвя отново от „Сонм“.

Аз съм си у дома

Юлия Роне

„Сократце, со благо, и со малко кломек” протече моноспектакълът *Апология на Сократ* на нийоркската трупа *Еленико Театър* в *Алма Алтер*. Боят беше главно за влизане в залата. „Проявете разбиране, няма повече места” предупреждаваше бележката от тетрадка, закачена на вратата от организаторите от Културния център на СУ и Катедрата по класическа филология. С помощта на Зевс намерихме място в края на сцената, на земята, която споделихме със самия Сократ. И от мига, в който Сократ влезе в театъра, макар всички да бяхме удобно седнали, повече никой не можа да си намери място. Босият Сократ ни извади от обувките, от самотоволното спокойствие и ни накара да разберем, че макар да се мислим за мъдри, всъщност не сме.

Има едно предимство в това да седиш на пода и то е, че сменяш перспективата. Вместо да гледаш отвисоко, близо до небето, седнал в кошница сред облаците, осъзнаваш своята земност, човешкост, телесеност. Първото, което забелязах у Сократ, беше телесната му долици, и по-конкретно – скъсаните джобове на панталоните и босите крака. Защо краката? Има обяснение – аз съм пешеходец. Прекарала съм голямата част от живота си, обикаляйки улиците на София, мъдростта и други подобни познато-непознати места. Затова идеята за бос Сократ, или още повече Сократ със стари протрити гугенки ме вдъхнови повече от всичко друго. Сократ е пешеходец. Той не е мараонец. Той не е от поколението атиняни, сражавали се при Марафон. Сократ е друга епоха. Той е доказал качествата си в боя, но предпочитал да се разхожда бавно из града, да се спира, да си говори с хората. Сократ е бавен и затова го застига смъртта. Побръзият бегач от нея – злото – застига неговите обвинители. Сократ никъде не бяга. Но и никъде не отива. Той няма посока, няма крайна цел, няма друга работа, освен да ходи и да говори, а двете са, кажи-речи, едно и също. Градът е изречение. Сградите му са съгласните, хората – гласните. Сократ просто кара града да зазвучи, извлеча думите като акушер – първия дъх от бебе. Сократ е останал в историята със своята практика да не прави нищо. До такава степен тя вдъхновява, че хилядолетия по-късно, през XIX в. Киркегор решава да го имитира, като се разхожда из улиците на Копенхаген и заговаря хората, за жалост с по-малък успех. Киркегор винаги в крайна сметка говори със самия себе си под различни псевдоними. Сократ никога не говори със себе си, той се разтваря в хората, с които говори. Сократ нищо не казва, той кара другите да кажат.

Сократ броди из града и по-важни са местата, през които минава, отколкото къде ще стигне. Сократ не води доникъде. Гледам очите на Сократ и той ме увлича, взема ме със себе си, следя го навсякъде, всяко негово движение, всяка негова дума открадвам от устните му. Но достатъчно е да се концентрирам в краката му и виждам, че той никъде не отива. През цялото време остава там, на тази сцена, която е същевременно полус и килия, и свят; между трите стола снобе и никъде не отива.

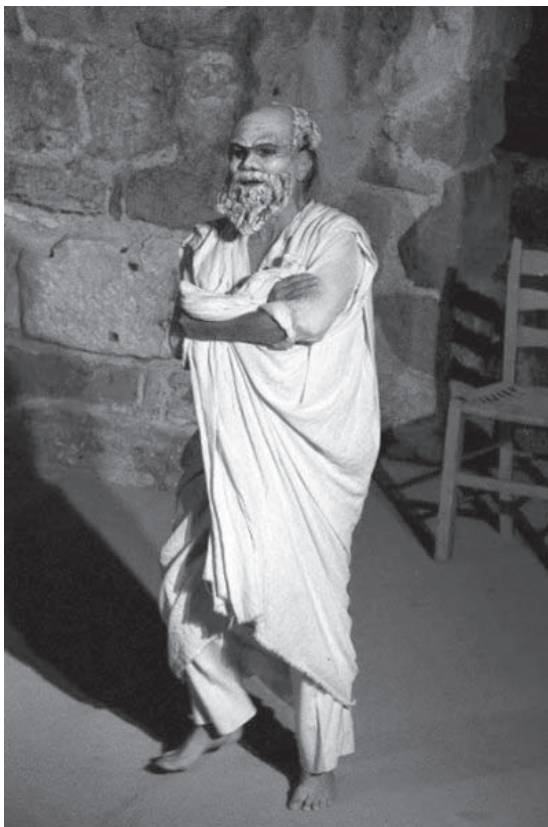
И като жена, докато слушам защитата на Сократ, се чудя как ли се е чувствала неговата жена или пък трите му деца. Защо Сократ по цял ден скита и никога не си е у дома? Що за съпруг е това? Но после осъзнавам, че Сократ няма дом. Че никъде не се чувства у дома си. И тази бездомност е същото като да знаеш, че не знаеш. Няма нищо сигурно, истина, при която да се прибереш и която да се грижи за теб, когато си болен, и да те спасява и целува. Тази бездомност преследва всички ни, носим я в петите си – Сократовите си пети. Домът на Сократ е градът, ходенето без посока. Домът на Сократ са думите. Те са неговата игра, там се чувства сигурен. Но същите тези думи го изхвърлят

на улицата, карат го да търси отново и отново и все да не намира истината. А междуременно си създава и някой и друг враг.

Когато бях малка, не можех да усетя иронията на Сократ, начина, по който хваща в крачка всички, които се мислят за мъдри, а всъщност не са. За да се усети гениалната добродушно-опасна мисия на Сократ, е необходим определен житейски опит с активисти, интелектуалци творци и други хора с шалчета, които понякога, само понякога, се вземат на сериозно. Сега се усмихвам винаги, смея се, защото е смешно. Сократ е сатира: един коварно-лъчезарен, смешно-тъжен демон. Той ги осмива така добре – всички онези, които се правят на умни. Но нищо не остава. Сократовата ирония не е да имаш предвид едно нещо, а да казваш друго. Тя е да нямаш нищо предвид. Сократ всичко разрушава. И смеейки се, усещам как оставам без почва под краката. Като котката от анимационното филмче, която върви над пропастта, без да знае, и когато поглежда надолу, се ужасява и пропада. Смехът е еквивалентът на бездомността.

Когато Сократ се размива, започвам да подозирам, че това не е Сократ, а някой актьор, който се преструва на него, маска, псевдоним, игра. Всичко ли е игра, Сократе? Представление на живо на смъртната присъда. Сократ е Платон е Киркегор е Бергсон е Янис Симонидис. Сократ сме всички ние – постмодерни скептици и ироници. Смехът отеква в ехото и не можем да го овладеем. Публиката се смее по време на защитата, и след смъртната присъда пак се смее. Смеят се улиците, обувките, душите и призраците се смеят. Като мафиоти в гангстерски филм се смеят, които ей сега ще извадят пистолета и ще убият всички.

Винаги, когато чуя, че някой е умрял, се усмихвам, което е крайно социално неуместно. Не мога всеки път да обяснявам, че не го правя нарочно, че наистина скърбя и поднасям съболезнования. Става естествено и неконтролируемо. Може би именно защото смъртта е толкова страшна, се усмихвам. Защото е необяснима. И когато узнаеш, че нищо не знаеш, не ти остава нищо друго, освен да се разсмееш. Или да заплачеш. И отново – двете са едно и също. И така, смеем се ние на смъртната присъда на Сократ, и ни става малко страшно. Бих ли го осъдила? Честно, не знам. По-скоро не. Но ме плаши подозрението, че днес никой не би го осъдил.



Снимка: www.ellinikotheatro.org

Имам нужда от истина, дом, в който да се прибера. А Сократ предлага само тази сладка, изкушаваща бездомност. Не всички сме толкова силни. Голямата загадка за мен винаги е била как Сократ е толкова морален. Защо? Защо спазва законите, ако законите са дело на хора – същите хора, които нищо не знаят. Сократ постъпва винаги правилно. Защо? Кое е правилно и откъде знаем, че е? Колко сила е необходима да знаеш, че няма нищо сигурно, нищо твърдо, нищо солидно и все пак да вървиш уверено ден след ден по топящия се въздух. Приятелите на Сократ, младите аристократи, очевидно не притежават тази сила. Алкивиад! Сократ развращава младежите не защото ги учи на нещо, а защото на нищо не ги учи. И затова го обвиняват.

Ученикът на Сократ Платон създава учението за абсолютните идеи. Киркегор, започвайки с магистърска теза за Сократ, преминава към крайно религиозна философия. Но най-добрата история разказа самият Янис Симонидис – Сократ: неговият син отказва възможно най-отворената и експериментаторска университетска програма, защото иска да научи нещо сигурно. Защо учителите Сократовци възпитават ученици, копнеещи за истина? Защо съвременната мултикултурна политика роди младежите националисти, които са в пъти по-фанатични от родителите си? Имаме нужда в нещо да вярваме и когато няма истина, и лъжата е истина.

Сократ от *Апологията* е постоянно ироничен. В интерпретацията на Янис Симонидис той става неударимо човешки мисл, самонадеяно самокритичен и вдъхновяващ. Но Сократ от *Облаците* на Аристофан е тревожно страшен образ. Няма никаква ирония, никакво намигване в неговите думи. Именно комедията представя Сократ като опасен покварител, който може да даде аргументи на сина да бие баща си. В края на *Облаците* Стрепсиад подпава покрива на мислилицето, където мисли Сократ. Пълният текст на комедията не е запазен, но можем да си представим сцена, подобна на култовия епизод във филма на Милош Форман *Балт на пожарникарите*. Там, докато домът на един нещастник гори в зимната нощ, пожарникарите го приближават със стола му, за да се срее на огъня. Само Сократ може да разбере напълно подобна смешно-тъжна сцена.

„Аз съм си у дома” – така възкликна истинският Янис Симонидис след края на представлението, когато започна дискусията. Разговор – уютен, почти семеен, с малко неразбори и много откровеност. Но след като веднъж си чул *Апологията* на Сократ, никога повече не можеш да се почувстваш у дома. Защото всичко, което си знаел, започва подозрително да прилича на стени, а вратата е там – отворена и очакваща. Трябва само да се съгласиш да отговориш на няколко въпроса...

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.)
Малина Томова (зам.-гл. ред.), Едвин Сузареv, Георги Господинов,
Бойко Пенчев, Пламен Дойнов, Йордан Ефтимов,
Амелия Личева, Камелия Спасова, Мария Калинова
Издава Фондация "Литературен вестник"
Печат: „Нюзпринт”
ISSN 1310 - 9561

Адрес: СОФИЯ 1606 ул. „Св. Иван Рилски” №1
Банкова сметка: BG56BPB179401049389602, BIC - BPBVBGSS
Юробанк И Еф Джи България
e-mail: litvestnik@yahoo.com
<http://litvestnik.wordpress.com>
www.bsph.org/litvestnik
ВОДЕЩИ БРОЯ Невена Панова, Камелия Спасова и Мария Калинова