

ВЕЩНИЦИ

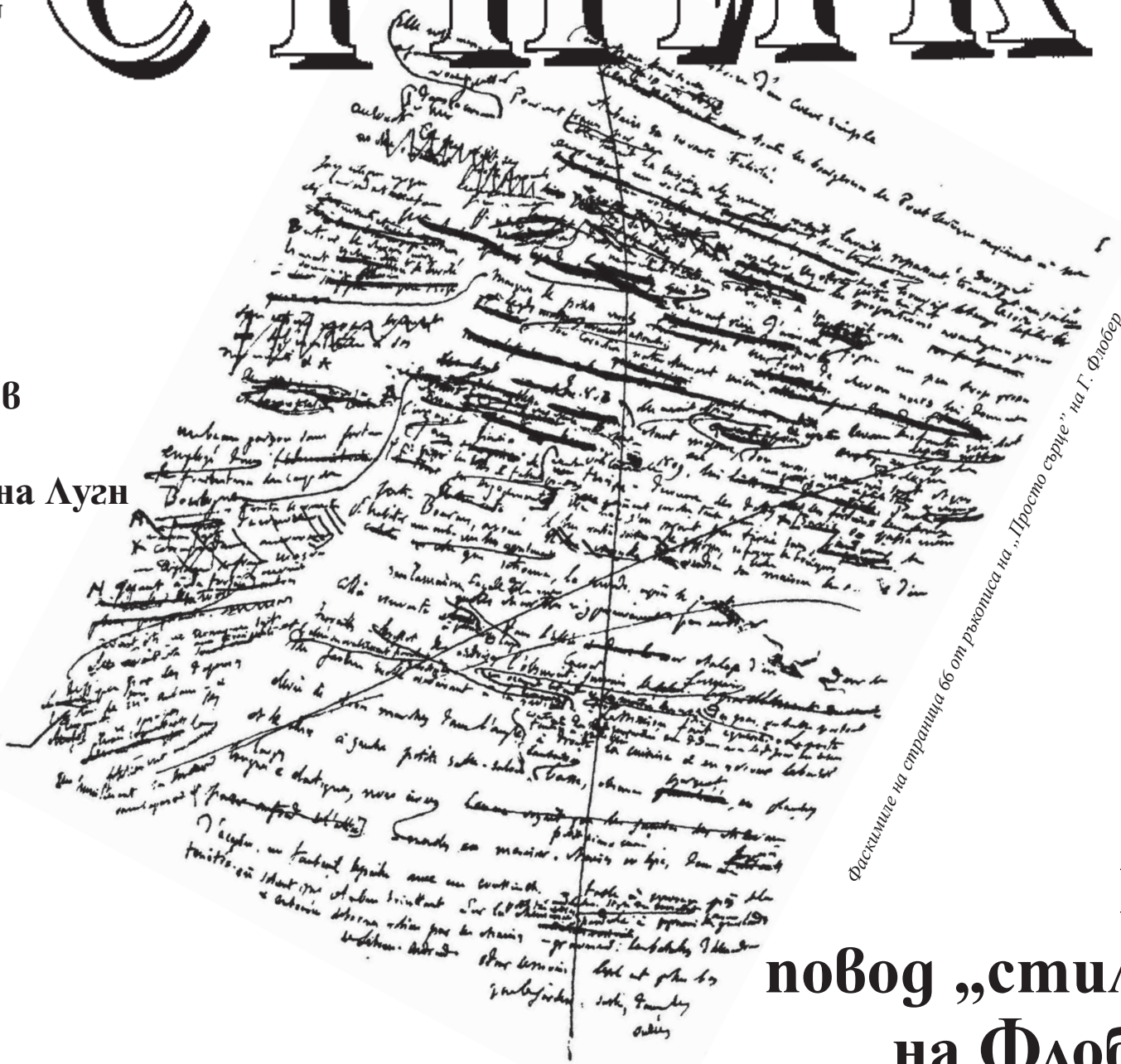
Литературен

ВЕЩНИЦИ

Разговор с Иван Димитров
за новия му роман
„Софийски дуем“

За раблезианска следа в
„Ксеніяhubris“ на Ани Илков

Стихотворения на Кристина Лузн



Фасцикулите на страница 66 от ръкописа на „Просто сърце“ на Г. Флобер

Безотговорният разум

Марк Лула

Какво общо има философията с любовта? Ако вярваме на Платон – всичко. Докато не всички любещи са философи, то философите са единствените истински любещи, защото само те разбират към какво се стреми слепешката любовта. У всички нас любовта предизвиква подсъзнателен спомен за красотата на Идеите и този спомен ни владява; чувствваме се обладани от трескав копнеж за чифтосване, за „оплодяване в красотата“, както е красиво казано в *Пир*. Тези, които притежават самоконтрол, се съешават интелектуално и контактуват с Идеите, което е целта на философията, докато онези, които го нямат, пречистват страстите си в плътта и остават обвързани със света. Тъй като еротичният порив не винаги избухва във философия, към него трябва да се подхожда изключително предпазливо – учи Платон. Когато еротът се отрищи в една неумерена личност, душата потъва в чувствени удоволствия, слабост към парите, пиянство, дори лудост. Силата на ероса е толкова голяма, че той може

да надделее над нашия разум и естествени инстинкти, като ги използва за собствените си цели и се превърне в тиран на душата. Какво е политическата тирания, пътя в *Държавата* Платон през устата на Сократ, ако не несправедливото управление на един човек, който сам е тиранизиран от най-големите си желания? Платон определя ероса като демонична сила, която се носи между човешкото и божественото, и която ни помага да се възвишим, или пък докарва душата до падение и страдание, в които други страдат заедно с нас. Чрез някакъв перверзен трик на природата философът и тиранът, най-висшият и най-низшият човешки тип, се оказват свързани посредством силата на любовта. Ние, разбира се, отдавна вече не мислим за ероса по този начин. Еротичното привличане, животът на разума, светът на политиката – за нас това са съвсем отделни сфери, които съществуват независимо една от друга и се управляват от различни закони. Затова ние сме неподготвени да разберем един от най-необикновените епизоди в духовния живот на нашето време – любовта и приятелството между Мартин Хайдегер, Хана Арент и Карл Ясперс. Тези трима мислители се срещат за пръв път през 1920-те и са незабавно привлечени един от друг поради общата си страст към философията. Но тъй като скоро се оказват въввлечени в политическия катаклизъм, който разтърсва Европа, а след туй и целия свят, тази страст впоследствие засяга всички аспекти на личния живот и политическата им ангажираност. Фактът, че през младостта си Хайдегер и Арент са били за кратко плътски любовници, е подробност, от която не може да се извлече кой знае какво. Онова, което е важно и заслужава сериозен размисъл, е какво място отделят тримата на страстта в живота на ума и в изкушението на съвременната тирания. За любовната афера между Хайдегер и Арент научихме за пръв път от написаната от Елизабет Янг-Брюл завладяваща биография *Хана Арент: от любов към света* (1984), макар че при излизането ѝ тя не предизвика широк интерес главно поради дискретността и чувството за мярка на авторката. Преди няколко години обаче аферата стана предмет на неприятна полемика, провокирана от изследването на Елжбета Етингър *Хана Арент/Мартин Хайдегер* (1995).

По повод „стила“ на Флобер

Марсел Пруст

В момента тъкмо дочитам (което не ми позволява да предприема по-задълбочено изследване) статията „Стилът на Флобер“ от именития критик на *Нувел Ревию Франсез*. Признавам, че бях смаян да видя как се обсъжда като слабо надарен за писане един човек, който чрез напълно новата и индивидуална употреба на минало свършено и минало несвършено време, на сегашно деятелно причастие, на някои местоимения и предлози, е обновила почти толкова визията ни за нещата, колкото Кант със своите Категории теориите на Познанието и на Реалността на външния свят.¹ Казвам това не защото обичам книгите на Флобер повече от всички други, нито дори стила на Флобер. По причини, които не бих могъл накратко да изложя тук, мисля, че единствено метафората е способна един вид да увековечи стила, а може би в цялото творчество на Флобер няма и една хубава метафора. Нещо повече, образите му, общо взето, са така слаби, че почти не превъзхождат онези, които биха подобавали на най-посредствените му персонажи. Без съмнение, когато в една сублимна сцена 2-жа Арну и Фредерик разменят такива фрази: „Понякога гумите ви долатат до мене като далечно ехо, като звън на камбана, донесен от вятъра. [...] – Та нали дълбоко в душата ми непрекъснато звучеше музиката на вашия глас, нали сияеше блясъкът на вашите очи?“², ясно е, че това е някак *прекалено добре* за един разговор между Фредерик и 2-жа Арну.

¹ Добре знам, че Декарт е започнал със своя „здрав разум“, който не е нищо друго освен самите рационални принципи. Някога това се учеше в училище. Как 2-н Рейнах, различен поне в това от емигрантите, след като всичко е научил и нищо не е забравил, не го знае и допуска, че Декарт е проявил „чудесна ирония“, казвайки, че здравият разум е най-щедро споделяното нещо на света. Това у Декарт означава, че и най-големият тъпак използва въпреки себе си принципа на каузалността и пр. Ала френският XVII век е разполагал с един твърде прост начин да изрича дълбоки неща. Когато в романите си се опитвам да вляза в неговата школа, философите ме упрекват, че употребявам в обичайния смисъл думата „интелигентност“ и пр. [според А. Компаньон Пруст се заиграва, по маниера на Жозеф Рейнах (1856-1921, френски журналист и политик), върху известните думи, приписвани на рицаря на Пана (Шарл Луи Етиен, рицар на Пана, флотски офицер, 1762-1834) след Реставрацията, относно бившите емигранти, които „нищо не са забравили, нито нещо са научили“; бел. пр.]
² Г. Флобер, *Избрани творби* в 4 тома, т. 2. „Възпитание на чувствата“, С., 1984, прев. П. Проїкова; бел. пр.



С подкрепата на Национален център на книгата





Проблемът за християнското милосърдие е тематичен център на новия, 108 брой на сп. „Християнство и култура“. „За да се обединим, трябва да се обичаме“ – заявява в интервю епископ Христо Пройков, Апостолически екзарх на Католическата църква в България, по повод на обявената в католическия свят Година на Милосърдието. Изюмен Арсений Соколов коментира притчите за милосърдието в 15-а глава на Евангелието от Лука, а в броя можете да прочетете и откъс от новата книга на папа Франциск „Името на Бог е Милосърдие“. На темата за милосърдието е посветено и словото на писателя Навиг Кермани, произнесено



Портал „Култура“ обявява годишния си конкурс за проза и хуманитаристика

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

- проза (сборник с разкази, повест, роман);
- хуманитаристика;

1. А също и следните **специални награди**:
 - **две специални награди** (определят се от журито за цялостно творчество или за изключителен принос в областта на литературата и хуманитаристиката);
 - **една специална награда** за принос към гражданското общество (върчва се от Фондация „Комунитас“ на личност, която с дейността си утвърждава принципите на морала и почитността и по този начин променя българското общество).

В конкурса могат да участват само творби, публикувани в периода **1 януари - 31 декември 2015 г.** Наградите се връчват на **1 ноември 2016 г.**, в Деня на народните будители.

2. В двата конкурсни раздела се присъждат:
- **I награда** (в размер на 5000 лв.)
 - **II награда** (в размер на 3000 лв.)

За да е валидно заявлението за участие в конкурса, до **31 март т.г.** кандидатите трябва да **предоставят безвъзмездно 2 екземпляра** от предложените от тях книги, придружени от **формуляр**, който може да се изтегли от сайта (<http://kultura.bg/web/>).

Адрес за изпращане по пощата на книгите и на формуляра за кандидатстване: София 1000, ул. „Неофит Рилски“ 61 – за годишните награди на Портал „Култура“.

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

при връчването му на Наградата за мир през 2015 г., както и есето на Димитър Бочев „Спомен за милосърдие“. Актуални проблеми на православието са анализирани в статията на Борис Маринов за „Всеpravославния събор и неговото дълго пътуване от Родос до Крим“, както и в статията на Делян Николчев, посветена на „решението на Епархийския съвет на Сливенска епархия за смесените бракове“. Християнската мисъл в броя е представена с текста на Ив Конгар „Словото и гръхът“, на Реми Браг за „Петте предизвикателства пред европейските демокрации“, както и със статията на Фьодор Степун „Религиозната трагедия на Лев Толстой“. Темата „християнство и изкуство“ присъства с анализа на Сеес Нотебоом за „мистицизма на Франсиско де Сурбаран“ и с представянето на новоизлязлата антология „Небе за земята. Българска християнска лирика“. Броят е илюстриран с рисунки на Пенчо Георгиев от книгата на Георги Райчев „Божи дарове“ (1930).

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

Вижте: „Виж! Фест 2016“.

Прочетете: Из „Духовните дневници“ на Сергей Булгаков;

„Скутникът и синовете“ – разговор с Александър Секулов.

ПОКАНА



фотограф Атанас Кънев

На 9 март в Сатиричен театър „Алеко Константинов“ в София ще гостува представлението „Сестри Палавееви“ по едноименния роман на Алек Попов. Постановката е на Драматичен театър Пловдив, където се играе от миналата есен, режисьор е Елена Панайотова, а драматизацията е на Алек Попов и Деляна Манева. Участват актьорите Боряна Братоева, Мила Люцканова, Добрин Досев, Симеон Алексиев, Венелин Методиев, Елена Кабасакалова, Алексей Кожухаров, Ивайло Христов, Димитър Димитров, Красимир Василев, Троян Гогов, Димитър Банчев, Стилиян Стоянов, Петър Петров, Тихомир Кутев, Александър Секулов – Младши.

КОНКУРСИ

● **Годишна литературна награда на „Литературен вестник“ за млад автор**

„Литературен вестник“ обявява годишен конкурс за млад автор. В конкурса могат да участват автори до 35-годишна възраст, които нямат издадена печатна или електронна книга.

Условия на конкурса:
 За участие в конкурса се приемат непубликувани текстове в два раздела: „Поезия“ и „Белетристика“. В раздел „Поезия“ трябва да се изпращат цял стихотворения (между 15 и 20 поетични текста), а в раздел „Белетристика“ – откъс от книга (роман или разказ/и с общ обем 15-20 стандартни страници). Текстове (с посочени име на автора, дата и място на раждане, телефон и електронен адрес за връзка) се приемат на адрес: litvestnik.konkurs@gmail.com

Срокът за получаване на творбите се удължава до 20 април 2016 г.

Победителите ще бъдат определени от тричленно жури и публично обявени в края на май 2016 г.

- Наградите в двата раздела са съответно:
1. Голяма награда на „Литературен вестник“ за млад поет: 1000 лв.
 2. Голяма награда на „Литературен вестник“ за млад белетрист: 1000 лв.

● **Стартира Националният конкурс за къс разказ „Рашко Сугарев“**

Националният конкурс „Рашко Сугарев“ за къс разказ е за автори до 35 години. Разказът трябва да е публикуван в периодичния печат или в книга през 2015 г.

В литературния конкурс, провеждан от Национален дарителски фонд „13 века България“, през 18-те поредни години досега са отличавани днес вече известни имена като Алек Попов, Георги Господинов, Йордан Ефтимов, Ангел Изгов, Стоил Рошкев, Борис Минков, Оля Стоянова, Димитър Ганев, Йорданка Белева, Силвия Томова, Васил Георгиев, Андон Стайков, Александър Шпатов, Антон Терзиев, Яница Радева, Росен Карамфилов... Жури в състав Димитър Коруджиев (председател), Георги Величков, Любен Петков и Деян Енев определя наградите, които се връчват на специална церемония в книжарница „Хеликон-Витоша“, София, на 23 април – Световния ден на книгата.

- I награда – 700 лв.**
- II награда – 500 лв.**
- III награда – 400 лв.**

Изпращайте вашите творби в 5 екземпляра на хартиен носител, с информация къде и кога са публикувани, с кратка автобиография и телефон за връзка, на адрес:

София 1421
 кв. Лозенец, пл. „Проф. Васил Геров“ № 1
 НДФ „13 века България“
 За конкурса „Рашко Сугарев“

При допълнителни въпроси:
 02 963 48 07; 0889 648 927

Краен срок 01.04.2016 г.

● **Десети национален поетичен конкурс „Биньо Иванов“, Кюстендил, 2016**

Целта на конкурса е да продължи литературната традиция на Кюстендил, за чието обогатяване и развитие има безспорен принос творчеството на Биньо Иванов – поетът, свързал трайно съдбата си с този град. Конкурсът за поезия „Биньо Иванов“ е ежегоден и се провежда през месец май, под патронажа на кмета на Община Кюстендил Петър Паунов. Координатор: Благой Ранов. В конкурса могат да участват автори от цялата страна.

Творбите (до три непубликувани стихотворения, в четири екземпляра) трябва да бъдат изпратени най-късно до 25 април 2016 г. на адрес: 2500 гр. Кюстендил, ул. „Отец Паусий“ 11 Читалище „Братство 1869“ (за литературния конкурс) или на електронната поща: chitalishte@bratstvokn.org, като прикачен файл с разширение .doc или .rtf

Конкурсът е анонимен и участниците следва да посочат отделно трите си имена, точен адрес, телефон за връзка или e-mail.

До 24 май 2016 г. резултатите от конкурса ще бъдат публикувани на интернет страницата на читалище „Братство 1869“.

- Награден фонд:
 Първа награда - 300 лв.
 Втора награда - 200 лв.
 Трета награда - 100 лв.

Журито ще присъди и 6 специални предметни награди.

Вторият Щастливец

Йордан Попов бе щедро надарен от Бога с чувство за хумор и с писателски талант. Често тези две неща се разминават, но при него бяха едно цяло – той можеше да разказва смешно и сам да забавлява компания, а още по-смешно да пише. Остави хиляди фейлетони и хумористични разкази, два романа, повече от трийсет книги, пиеси, сценарии. Целият си живот посвети на смеха – не само го създаваше, но и увличаше останалите стършели с невероятни хрумвания... Ако сме заедно на море, ще ни навие да заснемем любовелски филм, ако на власт се яви държавник като Виденов, Йордан ще ни победи към Министерския съвет с лозунг: „Жан, иди си в Пхеня!“ Ровеше се в стари издания, припомняше за забравени сатирици от предишни поколения, поощряваше младите автори в първите им стъпки. Всички в редакцията сме търсили съветите му, вслушвали сме се в мнението му, гледали сме го в захлас, както чираците гледат своя Майстор, за да изучат тайните на занаята. Преди двайсет и пет години на Йордан Попов, тогава главен редактор, се падна трудната задача да измъкне „Стършел“ от партийната зависимост, да го превърне в самостоятелен и независим вестник. Само човек като него можеше да го направи – с упоритостта, която притежаваше. („Зодия „Овен“ съм, щом реша нещо – правя го!“ – така обясняваше своята упоритост.) С розгата напред „Овенът“ пребори червените партийни мандарини, убеждавайки ги (в твърди разговори и с язвителни фейлетони), че националният вестник за хумор и сатира не може да принадлежи на една партия. Неговите усилия бяха подкрепени и от читателите – 300 хиляди подписа бяха събрани в кратко време за нашата кауза. Но моторът, двигателът на каузата, бе Йордан – без неговата енергия може би сега нямаше и „Стършел“ да го има. И днес да празнува 70-годишния си юбилей. Също като класика Алеко, и Попов бе неуморен пътешественик – кракът му бе стъпил на невероятни места по глобуса – от Виетнам и Индия на изток, до Мароко в Африка и до Скандинавия на север. От всяко пътуване се връщаше зареден с истории и сложети, които после се превръщаха в смешни разкази и пътеписи. Със своята страст към пътувания заразяваше не само хората от редакцията, но и читатели. За всеки Великден организираше Стършелова екскурзия с автобус – най-често из съседните ни балкански страни. Местата за тия екскурзии бързо се попълваха, защото пътуването в компанията на стършели, дори и по познати места, оставя незабравими впечатления. „Не знам какво е депресия или лошо настроение. Щастлив човек съм!“ – обичаше да казва Йордан Попов, даже когато животът му поднасяше неприятни изненади. Казваше го искрено, а не за да се нареди до Алеко като втори Щастливец – не беше грандоман, а по-скоро самоироничен, склонен често да се шегува и със собствените си недостатъци.

Автореквием

Разговарях със стотици граждани и никога не се отегчавах от разказите им. Парадоксите на техния живот записвах старателно и предимно в иронична форма излагах конфликтите по вестниците и списанията. Натрупах огромна документация, която по повод или без повод преглеждам. Понякога, потънал в спомени, задрямвам и ми се присънват разни глупости. Сънувах веднъж някакъв мой внук, който сваля снимките и карикатурите от стената и ги слага в кашон. Изпразва библиотеката от моите книги, а шкафовете от моите архиви и ги слага в други кашони. Очиства старателно стената с афишите и смъква кашоните в мазето. Въздишам. И помен не остана от моя свят! Друг път виждам някакъв друг непознат за мене внук, който старателно подрежда нещата в кабинета ми и забърсва грижливо прахта от лавиците

Свидетели сме ние, всички стършели, че Йордан наистина беше щастлив, защото имаше любимата си работа в любимия вестник и гледаше на околния свят с усмивка под мустак. С тази му усмивка ще го запомним.

МИХАИЛ ВЕШИМ

П.П. След като почина, телефонът в редакцията не спря да звъни. Читатели, колеги и приятели – у нас и в чужбина, които обичаха Йордан Попов, изказваха съболезнования, пращаха писма. За смъртта му съобщиха и чужди медии – нашият писател бе ценен, прежеждан и почитан в доста страни. А никоя от българските институции – президентство, правителство, парламент, Министерство на културата не се сети да изпрати поне една съболезнователна телеграма в памет на сатирика. Приживе за творчеството си Йордан Попов бе получил десетки литературни награди – тук и по света, и нито една държавна – у нас. Нямаше ордени и медали, с ленти и без ленти, от министри и президенти. Не е ли това най-голямото признание за един сатирик!

Всеки следобед Йордан Попов идваше на работа с думите: „А пък да видите днес...“ Всеки ден му се случваше смешна история, която той първо разказваше на нас, стършелите, сякаш да провери реакциите на публиката и чак тогава сядаше да я напише на разказ или фейлетон. Ето няколко от емблематичните неговии истории:

ПРОСТО ДЖЕК

Йордан се разхожда по пристанището в Созопол. На главата си е сложил шапка с надпис „Лондон“. Един лодкар го вижда и се провиква: - Ей, Лондон, ела да те повозя! - Наричай ме просто Джек! – отвръща Йордан. Всичко наоколо се засмиват, но не и лодкарят. Той не може да направи връзката между Лондон и Джек...

ПРОДАВАЧ НА БАНАНИ

Йордан чака Кръстьо Кръстев срещу галерията на ул. „Шипка“ до сергия с плодове и зеленчуци. Кръстьо закъснява, но Йордан не нервничи. Продавачът от сергията го моли: - Извинете, господине, виждам, че не бързате, бихте ли застанали малко на моето място, а аз да отида до тоалетната...

на библиотеката. Добро момче! Трети път ми се явява следният сън. Гледам някакво телевизионно състезание, в което участва третият ми внук, кръстен на мое име. Умно момче, начетено. Отговаря безпогрешно на всички въпроси от областта на киното, музиката, спорта. Изпреварва своите съперници по точки. И ето, идва раздел литература. Тук е най-подготвен, голямата печалба му е в кърпа вързана. Не щеш ли, водещият на телевизионното състезание бръква в син плик и изважда бяло листче с въпрос: „Кой е авторът на романа „Персефона, усмихни се!“ Ха-ха, все едно питат внука ми колко пръста има човешката ръка. Ей сега ще се засмее и ще изрече името! Впрочем защо се баби? Защо премигва и гледа тавана? Сърцето ми бие до пръсване. Хайде, Данчо, това е книгата на дядо ти, тя седи на видно място в библиотеката!



Йордан Попов на чаршията в Ниш, в компанията на героите на сръбския писател класик Стеван Сремац.

Йордан се съгласява и заема мястото зад кантара, при бананите, портокалите и грейпфрутите. Даже почва да се чуди, ако се появи клиент как да му премери от стоката.

В този момент минава един поет, горд член на казионния СБП. Поетът вижда Йордан зад сергията, но отминава безмълвно няколко метра. Изведнъж се обръща и изстрелва: - Ето докъде ви докара демокрацията!

ЧУДЕСАТА НА ПАЗАРА

Йордан всеки ден ходеше на Женския пазар. Обичаше да разказва, че навремето (в далечната 1941) баба му тръгнала да му хвърли пъпа в университета, но по пътя се наредила на опашка за картофи на Женския пазар. Натоварила се с торби и хвърлила пъпа там – не ѝ се ходело до университета.

- Затова сега краката сами ме водят на пазара всеки ден – обясняваше хумористът.

За него това място бе място на чудеса и сложети. Там му се случваха и невероятни истории. Като тази:

Йордан вижда на пазара странна жена, която обикаля сергиите и пъха нос в чайниците с домати. Спира се, души доматиите, и отминава нататък, без да купува.

Това странно поведение озадачава писателя хуморист. Той тръгва след душещата жена и на свой ред започва да мирише доматиите по сергиите.

Контролното време изтича и наш Данчо се провиква „Георги Господинов!“ На това място сърцето ми не издържа и аз се сгромолясвам мъртъв на пода. Така е то, младите поколения не четат книги, а се забавляват с компютърни игри! След кратка пауза следва картина от погребението. Към ковчега ми се приближава стогодишният дядо Стефчо, неуморим колекционер на пощенски марки, кибрити, бирени етикети, певец от обредния хор, разказвач на пикантни еротични истории в предаването „Нощен магазин“. Със своя прясно боядисан чер мустак целува студено ми чело, изразява съболезнованията си на вдовицата и, сякаш да се извини за напредналата си възраст, казва: „В тази работа ред няма, госпожо Попова! Превари ме той мене, нали все бърза, все бърза. Е, Бог да го прости!“

След като странната жена обдушва доматиите сектор на пазара, без да си хареса нищо, тя се спира пред сергия с галантерия, подушва гащите и потниците и си купува чифт мъжки чорапи. - И аз взех едни – завършва Йордан, изважда от джоба си чифт нови чорапи и ги помиришава.

МИЯЧКАТА НА ПРОЗОРЦИ

Йордан Попов се разхожда из центъра. Близо до паметника на Патриарх Евтимий го спира млада дама с вид на пьнкарка. Главата ѝ отстранена е обръсната, само на върха има кичур, боядисан като гъба. На едното ухо има пет обеци, на другото – две, две обеци и на носа.

- Извинете, да ви се намират пет лева? Йордан оглежда пьнкарката и решава да ѝ даде урок по трудолюбие:

- Намират ми се трийсет лева и ще ги дам с удоволствие, ако дойдете вкъщи да ми измиете прозорците!

- Навишам съм! – казва младата пьнкарка и двамата тръгват към дома на Попов, който се намира наблизо. По пътя Йордан си вика на ума: що ми трябваше да се занимавам с това момиче? По нищо не личи, че може да ми е прозорци...

Стигат до входа.

- Аз съм на петия етаж! – казва Попов.

- И няма асансьор? – учудва се пьнкарката.

- Няма.

- Е, мен ме мързи да се качвам пеша!

- отсича младата дама, врътва се и си тръгва.

Някаква елегантна жена на средна възраст, в стилно черно облекло, с изписани въпросителни вежди, дърпа за ръкава редакцията секретарка Саша Савова и я пита:

- Извинете, а от какво почина Йордан Попов?

- От колбаси, госпожо, от прекалена употреба на колбаси.

И това е краят.

Каква проза!

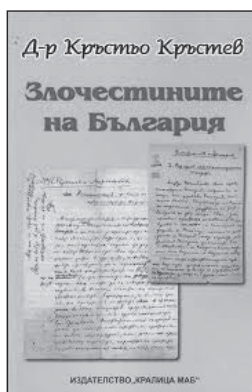
ЙОРДАН ПОПОВ

Из романа „Персефона, усмихни се!“, 2007 г.



Наталия Христова, „Българският случай: Култура, власт и интелигенция 1944 – 1989 г.“. София: Нов български университет, 2015, 358 стр.

Продължение на издирванията от по-ранните книги на Наталия Христова „Власт и интелигенция. Българският скандал. „Солженицин“ 1970-1974 г.“ и „Специфика на българското „дисидентство“ тук акцентите са върху „случаите“ – Трифон Кунев след 1944 г., Любомир Левчев, Добри Жотеб и Константин Павлов през 1989 г. Специално място заемат текстовете върху художниците и музеите от 70-те години до днес.



Д-р Кръстьо Кръстев, „Злочестините на България“. Увод, съставителство и подготовка за печат Петър Трендафилов. София: Кралица Маб, 2016, 480 стр.

Подобно за Алеко Константинов и за д-р Кръстев можем да възкликнем без притеснение: „Ами че той сякаш е писал за нашето време!“ Как няма обществено мнение или колко неуниверситет е българското висше училище – това са болезнени теми с очевидно много по-дълго траене, отколкото си мислим обикновено.



Йордан Ганчевски, „Нощта на Десети“. Пловдив: Хермес, 2015, 286 стр.

След 15 години в Чикаго, където е главен редактор на издавания на български вестник „Златороз“, Йордан Ганчевски се завърна на българската литературна сцена с роман, чието действие се развива в рамките на два часа. Действие, започващо със събуждането на героя, през чието съзнание се развива всичко. Събуждане срещу портрета на Тодор Живков, който сякаш намига от стената.

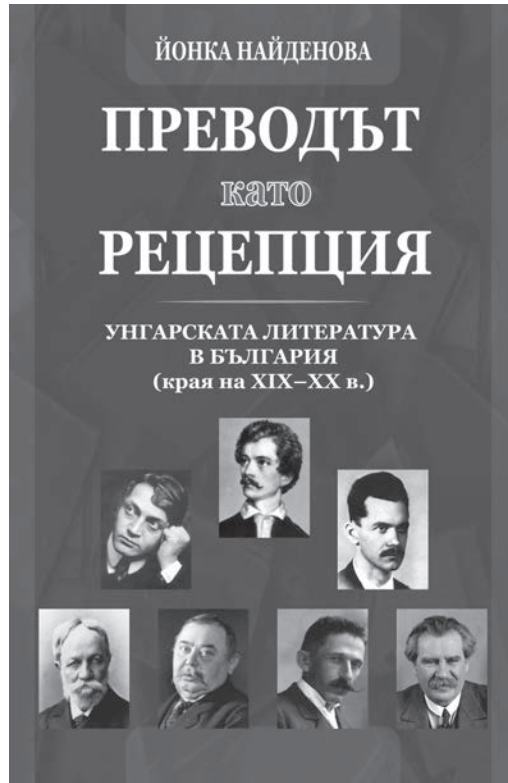
Важна стъпка към осмисляне на общуването между българската и унгарската култура

От дълги години проявявам огромно внимание към изследванията на професор Йонка Найденова, тъй като откривам сродна душа, дъреща огромното значение на преводите за духовното израстване на нацията и за обогатяването на езика. Чел съм внимателно всичките ѝ девет книги, сред които безспорно най-значими са „Унгаристични пространства“ (2008) и „Унгарските реалити в контекста на културния трансфер“ (2012), възхищаваха съм се от научните ѝ коментари към издания на Шандор Петьофи и на Янош Аран, от литературнокритическите портрети в антологията „Унгарска поезия – XX век“. Пионерско беше изследването ѝ „Унгарската художествена литература и възприемането ѝ в България“ (1990), особено значима е двутомната „Панорама на унгарската литература“, която ми помогна да вникна в изящната словесност на една велика с духовността си нация.

Също като мене (десетилетия вече изучавам нетленните връзки между великата френска поезия и проза и българското художествено слово), Найденова се ръководи от максимата, че преводът е от огромно значение в процеса на межкултурната комуникация, като под превод трябва да разбираме, в най-широк смисъл, усвояването на чуждите културни ценности и културни продукти. Ето че сега държи в ръцете си новата монография на литературоведката „Преводът като рецепция. Унгарската литература в България (краят на XIX – XX в.)“, издадена от „Изток-Запад“ с подкрепата и на други институции – слава Богу, че все още се намира кой да подпомогне и насърчи тежкия труд над подобни книги.

Първото, което ми прави отлично впечатление, е, че Найденова умее да обединява лингвистичните, културологичните и прагматичните аспекти на превода, представен като предаване на информация от изходящата култура и от нейния език в целевата култура и език. Несъмнено огромна е ерудицията на литературката, която не само познава в съвършенство унгарския език, но и увлекателно разкрива пред нас в детайли живота на нацията, запознава ни с най-значимите литературни явления: през призмата на релацията „метрополия“ (Унгария) – генератор и духовен център на унгаристиката, и „периферия“ (България) се реализира своеобразна „транслация“ на унгарските ценности в другоезичната среда. Загълбочено са разгледани въпроси от типологично естество в развитието на двете литератури, с оглед на новите класификационни модели, а също и на българския контекст.

Изследването се движи на няколко нива. Първото обозначава установяването на темите: преводите, тяхната



регистрация и публикация. Второто засяга текстовете, най-общо и отзвуката от преводната реализация. Много съществено е третото ниво, което се отнася до вписването на вече преведените творби в новата чуждоезична среда, предпоставя и възможности за установяване на различните степени на въздействие на преводната творба върху читателя. На едно ново, по-високо ниво авторката търси в отделни случаи и изградения за чуждата страна образ, откроявайки типичните, често непреводими понятия, културологичното битие на превода. По този начин Найденова категорично доказва, че преводната литература оказва силно влияние върху развитието на националния ни език, че преводите на български език се извършват не механично, а дълбоко обмислено. Безспорни автори, влезли в златния фонд на унгарската литература, стават емблематични имена в превода и произведенията им получават масово разпространение. Ясно се откроява, че у нас съществува сериозна преводаческа школа от унгарски език, в която наред с големите имена на Иван Вазов, Пенчо Славейков, Гео Милев, Атанас Далчев, влизат и възпитаници на унгарската култура и духовност. Пролитава и осъществяването на процеса, при който оригиналната творба, по думите на авторката, се трансформира, „пречупва“ през нуждите на целевата култура, през нейните ценности, езикови традиции и стилистика.

Приносни са както встъпителната студия „Унгарската книга в България

– исторически ракурс“, която е първото обобщаващо изследване на проблема, така и студията, посветена на пътя на Шандор Петьофи към сърцата на българските читатели. Специално място е отделено на много известния превод на Иван Вазов на монолога „Лудият“, проследена е и трактовката на Пенчо Славейков като преводач и критик на Петьофи, открит е – посредством подбора, новите преводи и оценки – влогът на българските преводачи през втората половина XX век. Забележителни страници са отделени на рецепцията на прозаичните Мор Йокаи, Жигмонд Мориц, Геца Гардони, Калман Миксат. Особено ценен е очеркът, посветен на Ендре Ади и на проникването на модерната поезия в България, както и този за навлизането и усвояването на поезията на Атила Йожеф в отделни отрязъци от времето, съобразно обществените промени и новите изисквания за превод. В последните две студии въздействието на преводите и преводаческите постижения се извеждат и на базата на сравнението между нови и предходни преводи, съобразно по-прецизния подбор, направените във времето оценки и придобитите културологични знания и опит, търси се самото движение на рецепцията с подчертаване на изминатия път – от идеиност към универсалност, от социалната проблематика през общочовешките мотиви до по-пълно възприемане на отделната личност и нейното творчество.

Йонка Найденова дава убедителни примери за потенциала на българския език да предава и най-сложните детайли от чуждата действителност и психика. Тя познава добре унгарската и българската литература, което ѝ позволява да прави дръзки стъпки и интерпретира читателските прочити с оглед и на рецепционни нагласи, на контекста. Огромна е информираността ѝ за издания, издателства и тиражи, за преводачи и оценки, като изследователката е извършила трудоемка издирвателска работа, така че картината на възприемането на унгарската художествена и научна словесност у нас да бъде пълна и адекватна. Не на последно място положителен факт е комуникативността на Найденова, майсторството ѝ да разговаря с широка читателска аудитория, без да опростява научността на текста. Изследването ѝ „Преводът като рецепция“ е поредната важна стъпка към интердисциплинарното вникване в унгарската култура, към разширяването на познанията ни за приближаването до Другия – толкова важно в раздирания от противоречия съвременен свят – и за активизиране на творческото общуване.

ГЕОРГИ ЦАНКОВ

СОФИЙСКА ГРАДСКА ХУДОЖЕСТВЕНА ГАЛЕРИЯ

Изложба „ФОРМИ НА СЪПРОТИВА 1944 - 1985 г.“

02 Март 2016 - 26 Май 2016

Тази изложба е опит да се разкаже за неизвестни, премълчавани, или недостатъчно популярни факти от историята на българското изобразително изкуство по темата за съпротивата на някои от художниците срещу опита да бъдат идеологически направлявани и по този начин деформирани като творци. Изложбата е преди всичко документална. Изследването се базира на документи, съхранявани в Централния държавен архив, останките от досиетата на Държавна сигурност и разбира се, на натрупаните публикации. Още в първите дни след – септември 1944 г. част от най-популярните

художници са арестувани. Повечето от останалите ентузиазирани или от меркантилни съображения се втурват да участват в пропагандните кампании на новата власт. Между 1947 и 1956 година идеологическата преса, налагаща метода на социалистическия реализъм става толкова безмилостна, че постепенно принуждава част от истински талантиливите художници да изоставят творчеството. Следва време на мъчителство, за повечето от тях невъзможно възстановяване. Фактите свидетелстват – има личности, които остават верни на себе си, които отказват да се приобщават. Както са различни житейските съдби, така различни са и формите на съпротива: неучастието в художествения живот на Борис Денев и по-късно на Иван Георгиев – Рембранда; бягството на Христо Явашев, след него на Любомир

Далчев. Най-често срещана форма на съпротива е самоизолацията. Кирил Петров, Лука Янко, Галин Малакчиев са художници, които в различни периоди капсулират творчеството си. Най-рядко е публичното говорене против властта, чийто ярък представител е Генко Генков. Бунтуването срещу пластичните норми е също форма на вътрешна съпротива. Има щастливци, които успяват да легализират бунта си като Златю Бояджиев, Атанас Пацев, Димитър Казаков, последвани от Ангел Станев, Зиятин Нуриев. Други като Иван Георгиев – Рембранда и Евгения Воденичарова задълго остават в групата на непознатите художници. Вероятно има и други бунтари, чието творчество предстои да бъде открито и изследвано.

Изложбата ще бъде съпроводена от дискусии и прожекции на филми, свързани с изследвания перид.



Ст. Петя Петкова

Зала „Миракъл“ на Театър „Българска армия“ трудно побра публиката за четенето на Пламен Дойнов „НОВА ПОЛИТИЧЕСКА ПОЕЗИЯ“, представено от Фондация „А 'Аскеер“ на 22 февруари 2016 г. В началото на четенето на екран бяха показани снимки на инсталации с книги, направени от автора. В продължение на малко повече от час Пламен Дойнов се върна към образци на социалистическия реализъм – българска народна песен за Сталин, стихове от Павел Матев, Орлин Орлинов, Димитър Методиев, Любомир Левчев, после представи няколко стихотворения от книгата си „София Берлин“ (2012), но най-много време остави за нови стихотворения. Публиката откликна най-вече на заглавия като „Феи танцуват с диктатора в дома на писателите край Варна“, „Държавна сигурност снима в Парк-хотел „Москва“, „Агент „Ирис“ и Вера се завръщат от Швеция“, „Надзирателката Ръжева разказва спомени за концлагера край Ловеч“, „Непроизнесено слово от Любомир Левчев...“, „Любовта на министър-председателя“, „Кратък план за убийство на върховен съдия“, „Предложение в мрежата“...

Тук публикуваме „Фрагменти към нова политическа поезия“ – текст, отпечатан в програмката на поетическото четене.

Фрагменти към нова политическа поезия

Пламен Дойнов

* **Н**овата политическа поезия става възможна след края на диктатура, в ситуация без политическа цензура. Тогава поезията не е принудена да избере страна, не е застава да служи на каузата на свободата, а просто има шанс да практикува свободата си. Точно в този смисъл новата политическа поезия е ничия. Не независима, а ничия, непринадлежаща, изживяваща илюзията, че не може да бъде употребена за друго, освен за повече свобода. Нещо като ничия земя – обитавана от граждани, които помнят.

* **Н**ай-големият страх на новата политическа поезия е да не бъде заподозряна, че е стара политическа поезия. Страх от динозаврите на партийността, от мокрите кърпички на социалния сантиментализъм, от юруша на народничеството. Страх от вдигнатия пръст на морализаторството и „нравствения максимализъм“, от назиданията на публицистиката и нищетата на фейлетонизма. Страх от заслоните на лесния хуманизъм, от салоните на „правилното“ езиково поведение. Страх от изкуствените шепоти на идеологии, които се представят просто като системи от ценности. Няма как тези страхове да бъдат преодолен. Единственото, което новата политическа поезия може да прави, е да се издига всеки ден над тях и да минава високо, високо по тънко то вълне на вкуса.

* **„С**тихове за вожда“ и „Песни за Родопите“, „Народен съд. Хорова агитка“ и „Там, на запад“, „Агитатор“ и „Венец пред саркофага на Сталин“, „Велики дни“, „Пет звезди“, „Димитровско племе“, „Шумят знамената“, „Стихове за петилетката“, „Ясни дни“, „Омразата не бива да угасва“, „Ода за СССР“, „Аз питам!“, „Стихове за Ленин, Сталин, Благов, Димитров, Червенков“, „Поети на Април“, „Антология за мълчаливия подвиг“, „Априлски сърца“... *Новата политическа поезия* помни тези и други книги, понякога ги цитира и репликира, за да отхвърли всяко раболепие пред вождовете и идеологиите и всяко оправдание на насилието срещу човека и срещу словото.

* **Г**ръъм Грийн – с цинизма на човек, свързан с тайните служби, но и с прозорливостта на модерен мъдрец, осъзнал ситуативния характер на всяка истина – казва: „Аз съм на страната на жертвите. Но жертвите се сменят.“ Какво ни съобщават тези думи? Първо, очевидно – че жертвите днес могат да станат палачи след време, а днешните палачи – утрешни жертви; че едно от висшите предназначения на писателя е да съчувства на жертвите, на унижените и оскърбените. Но пък после идват други питання: какво да прави писателят с това съчувствие, когато жертвите започнат да сменят лицата и имената си? И дали всички жертви предизвикват еднакво силно нашата солидарност и съпричастие? И какво става, когато започнем да сменяме фокуса на симпатиите си според скоростта, с която се променят образите на жертвите, но и на палачите? В думите на Грийн свети дълбинно съмнение в трайността и достоверността на всяка социална конфигурация и се сочи опасността от леснината, с която писателите се присъединяват към обществени каузи, проявявайки понякога съпричастност със сметка, солидарност от корист. Корумпираност на една свръхподвижна морална позиция. Този червей на съмнението дълбае пещери в новата политическа поезия, за да бъде тя нащрек, да не започне да се самоизяжда, служейки на поредната привидно справедлива кауза. *Новата политическа поезия* усеща, че нито една социална или идеологически обработена позиция не се ползва с абсолютна морална легитимност. Затова новата политическа поезия не заема *външна* позиция в обществото, а винаги говори за политическото *отвътре*, застанала на мястото на единичния човек и обвърнала се отново *навътре* към него.

* **Н**овата политическа поезия иска да споделя неща, които повечето хора обикновено премълчават, защото не могат или не желаят да кажат. Мнозина живеят в страх и срам от думите за собствения си живот наред политическото. *Новата политическа поезия* се стреми да говори пряко на гражданина, но не за да го съди и назидава, не да го зове за действия или да го мобилизира за съмнителни подвизи, не

за да „казва истината“, а за да вдигне екзистенциалния залог на политическото, да представи политиката като зависима от избора на човека, който съществува в късите напрежения между „интимното същество“ и „общественото животно“.

* **Н**ай-разпознаваемото качество на новата политическа поезия е директното писане. Тя назовава. Думите ѝ усещат, че трябва да говорят направо. Да минават пряко през града и да назовават. Но това не е буквализъм на публицистиката. Нека не се заблуждаваме, новата политическа поезия не е изоставила метафорите. Само че при нея метафорите стават други – пренасят смисъла направо. Директни метафори. Всяко нейно уносказание се превръща в пряко говорене, щом тя е обвърната с лице към нещата и хората, за които и на които настоява да говори.

* **В** мемоарите си „С точността на прилепи“, писани в емиграция, Атанас Славов си спомня с трезба носталгия за годините на Третото българско царство: „Имаше и беднотия, и глад; прогнали политици правеха от живота ни горчилка, но каменните основи отдолю, гордите църкви и ханове стояха да ни напомнят, че всичко идва и заминава, но градът – вечното тяло на гражданството – остава.“

Не е важно колко точен е Славов в своята ретроутопия за неунищожимия български град от епохата на Третото царство, противопоставен на бездарно прекроения сив град от времето на комунистическия режим. По-съществен е импулсът за удържане на предназначението на града, на красивото тяло на града, на живия град, който събира гражданите заедно и прави възможно понасянето на тази заедност. *Новата политическа поезия* възниква в сърцевината на тази идея за „вечното тяло на гражданството“.

* **Н**овата политическа поезия няма специфичен език, няма своя поетика или стил. Нито може да бъде разпозната наготово в разговорната реч, нито се чува ей така – при нахлуването на всекидневието в лириката. *Новата политическа поезия* долавя и знае много български езици. Тя е тенденция, която отваря „политическата тема“ откъм интимността на гражданина. Оголва частния живот на политическия човек и публичния живот на частния човек. Представява особена нагласа на поетическия разум и постановка на лирически глас, когато поетът остане във вътрешната стая на политическото и реши да говори, да пише.

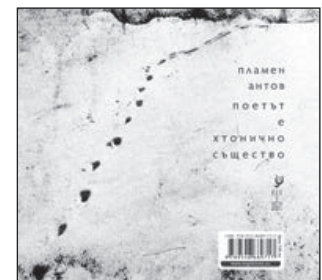
* **Т**очно така, новата политическа поезия е вътрешната стая на политическото; сцената, върху която се осветява невидимото лице на свободния гражданин и той говори – без (авто)цензура, без лицемерие, без остатък. Но и никога не напуска поезията.



Ст. Петя Петкова



Теодор Рътке, „Тъмна светлина“. Превод от английски Христина Керанова. Бургас: Знаци, 2016, 72 стр. Първата книга на български на един от най-големите американски поети на ХХ век. При това в двузично издание. И със следговор от критичката Добриня Топалова, която говори за романтичния пантеизъм на поета. След Елизабет Бишъп и изданията на „Фрост“ още една стъпка към рецепцията на съвременната световна поезия. И към създаването на нова картина за праренето на поезия.



Пламен Антов, „Поетът е хтонично същество“. София: Ерго, 2015, 80 стр. Преди три години с книгата си „Тотемът на вълка. Неполитическото“ Пламен Антов манифестира, че и за него времето на езиковите игри е приключило. И че разбира се, търси свой път – различен от „оварваряването“ през 20-те години и от заниманията с хайку и нава през 90-те. С новата книга този може би консервативистки вятър се усилва, подкрепен от фотографията, схващана като пределно земно изкуство.



Бранко Милкович, „Орфическо завещание“. Съставителство, превод от сръбски и предговор Светлозар Изгов. София: Захарий Стоянов, 2016, 96 стр. Светлозар Изгов е не само влиятелен литературен критик, но и познавач на сръбската литература – това го знае всеки, който не е паднал от небето. Но кои са неговите сръбски идоли освен Иво Андрич? Тази книга с целия ѝ апарат е отлично свидетелство не само за една литературна обесия, но и за рамката на един литературен вкус и разбиране за съвременна литература.

Разговор с Иван Димитров за новия му роман „Софийски дует“ и изкуството, което се нуждае от решения

Романът ти „Софийски дует“ имаше своята премиера преди няколко седмици. Получаваш ли вече обратна връзка от читатели? Какви са мненията?

Засега реакциите, които получавам са сравнително малко, като в общи линии те са позитивни. Досега не съм получавал отрицателен отзив, което мисля, че не е много нормално, но е свързано с това, че на една книга ѝ отнема известно време, за да достигне до хората си.

Романът ти е посветен на София, но ми е интересно дали има реакции от хора, които не са свързани със столицата по някакъв начин.

Имам реакция от Ива Съикова, която е базирана между София и Габрово. Тя каза, че страшно много ѝ харесва книгата. Не знам дали тя е представителна извадка, тъй като се занимава със съвременно изкуство и е по-отворена към авангардни неща.

Когато работеше върху книгата, притесняваш ли се от обвинения, че тя поставя разделение между столицата и другите градове или че по някакъв начин е елитарна?

Не мисля, че по какъвто и да е начин това е елитарна книга и поставя разделение между София и останалите градове. Аз просто исках да напиша книга за града, в който живея. Всеки, който чувства, че това е книга, поставяща граници, може просто да седне и да напише книга за града, в който той живее. Аз просто живея тук.

Казваш, че книгата не поставя граници, но според теб предназначена ли е за определено поколение? Докато аз я четях, ми се струваше, че тя може би ще говори най-вече на хората между 20 и 35 години.

До някаква степен книгата наистина е по-отворена към това поколение. От друга страна, когато четеше книгата, Марин Бодаков, който е нейният редактор, сподели, че според него тя дава възможност на предното поколение да вникне по някакъв начин в следващото. Това е относително и не мисля, че могат да се поставят такива конкретни цели, въпреки че смятам, че не мога да избягам от аурата на писател, който пише за младежи. Което ме потиска.

Ти сам определяш жанра на „Софийски дует“ като роман-колаж. Как се стигна до тази форма?

Тъй като този роман е конструиран върху различни текстове, той е доста разнороден. До голяма степен, предизвикателството докато го правих, беше как да се сглобят тези части, за да има някакво усещане за роман, за цялост. В друга степен това би могло да бъде просто някакъв сборник с текстове. Затова реших да дам това определение. Може да се каже, че то е естествено, тъй като аз също пренареждах текстовете, защото подобна форма дава тази възможност. Мисля, че книгата точно отговаря на това определение.



В книгата са събрани различни жанрове – на места тя е много поетична, на други повествователна. Според теб тази форма затруднява или улеснява четенето?

Нямам идея. Единственото, което мисля, е, че по-скоро конкретният читател се нуждае да прочете около осемдесет страници, за да влезе в ритъма на произведението. Писателят Васил Георгиев, който е един от авторите на кратките текстове на задната корица, потъна в този ритъм и в крайна сметка му хареса. Той пише госта различно от мен и се притеснявах от реакцията му, но избрах него, защото исках да има мнение от такъв човек, не исках да потъвам в едностранни рецензии.

Писателят, който е представен като автор на произведенията в романа – Йордан Константинов, казва, че добрата литература трябва да изненадва. Успя ли да изненада този роман?

Това е една специфична книга, която не знам как ще се впише в литературния контекст, госта е шантава. Тя няма ясно различен сюжет, както това, в нея има доста поетични части. В това отношение е изненадваща. Преди 6-7 години не съм си представял, че ще напиша такава книга. Не съм си мислел, че ще успея да напиша нещо, което би могло да мине за постмодерно. Може да се каже, че мен също ме изненада.

В така наречената Уводна бележка от издателството е засегнат въпросът за съвременната литература. Какво според теб е състоянието ѝ в момента в България? От една страна, се налага мнението, че все пак хората четат, че младите четат, но от друга, винаги когато стане дума за някаква промяна в учебното съдържание например, надделяват консервативните мнения. Няма ли противоречие в това?

Съвременната българска литература съществува, тя е жива. От една страна, има тази оптимистична тенденция, че повече читатели се отварят към съвременната българска литература. От друга страна, все още като статут е понисша от преводната литература.

Защо?

Казвам го до някаква степен иронично. Поне аз имам усещането, че читателите са по-отворени към съвременната преводна литература. Когато говоря с различни хора, те ми казват, че почти не са чели съвременна българска литература, или ако са чели, то е нещо от най-популярните автори. Може да се сравни отношението, като отидеш в книжарница в Сърбия и тук. Почти навсякъде в чужбина като основни заглавия

са изнесени родите автори, докато тук те рядко присъстват по витрините и са забити някъде по-странно. Има такова отношение. Според мен би било интересно да се говори с тиражи, но аз нямам данни. Това, че в България тиражите са ниски, е общо. Наистина в някакъв момент държавата трябва да се натисне за това ДДС, което е безумно. Както и това, което ти каза, че когато се надигне глас за промяна в образованието, се появяват едни патриотични хора, които, чули-недочули, палат флаките. Голяма част от проблема е в училище, където учениците са възприети като дебели, които с фуния ще поемат някаква информация и дори литературата се използва по този начин. Хората, които започват да четат, четат въпреки образованието в училище, а не благодарение на него. Няма диалог. Не се поощрява четенето на книги, които са интересни на самите ученици. Не съществува опцията, освен ако учителят не е много либерален, учениците да предложат някаква книга за обсъждане в час. Аз си говоря с учители и те казват, че извън клишето, че младите не четат, те всъщност четат, но в много от случаите предпочитат жанрова литература, която е таргетирана за тяхното поколение. Когато ние сме били малки, просто е нямало много такава литература.

Спомена впечатление от Сърбия. Ти често пътуваш в чужбина и участваш в различни инициативи, свързани с литература и театър. Въз основа на този опит, какви са твоите впечатления за културните проблеми в различните държави? Намираш ли общи точки?

Не мога да кажа обективно какви са проблемите на държавите, в които съм бил, тъй като не съм тясно в техния контекст и по-скоро само слушам за някакви неща. В момента където и да отиде човек в Европа, независимо дали е писател или драматург, ще се наслуша за прословутото оръзване на бюджетите. Само че не мисля, че хората от Запад биха могли да разберат до каква степен това се случва тук. Останал е някакъв скелет, от който продължава да се реже. От друга страна, когато бях в Белград с много приятна група през октомври, за един пърформънс, там се говореше отново за това как младите не четат и т.н. Но за разлика от България, в Сърбия се дават госта повече пари за литература и изобщо за култура. В някаква степен това е и политически акт. В Сърбия присъствахме на кръгла маса, на която се обсъждаха подобни въпроси, и видяхме хора от издателства, литературни медиуми, които говореха за това как се справят с тези проблеми. Включително имаше един литературен вестник, който публикува малки книжки с разкази, разпространявани безплатно в училищата в опит да накарат младото поколение да чете. Да, има някакви общи проблеми, въпросът е какво правим, за да ги решим.

Правим ли нещо?

Естествено, че се прави нещо. Тук това което се направи с читАлнията в София, е някакъв подвиг и добра практика, която се опитва да запълни нишата, свързана това, че на библиотеките не им се дават пари за купуване на нова литература. Има това досадно чувство, че тук всичко се прави напук и на мускули. Няма координирани масови усилия в това отношение. Няма и как да ги има, тъй като всичко се дължи по-скоро на някакъв инат и на лична инициатива. Хората, за да правят проектите си, влагат всички усилия спрямо някакви минимални средства, които получават. Всичко се прави на магия.

Може ли дълго да продължи това?

За съжаление, опитът показва, че може, което не знам до каква степен е полезно.

Не се изговарят достатъчно проблемите, свързани с финансирането. Често проектите не се финансират напълно, защото се предпочита парите да се разпределят между повече участници, за да няма проблеми, да са по-щастливи хората. Кое то реално не помага. От време на време половинчато се застъпва въпросът за това, че бюджетът за култура в България в момента е 0,6% от БВП, което е три пъти по-малко, отколкото е средното за Европа. Постоянно се говори, че няма пари, но в същото време, когато някоя банка тръгне да фалира, някакви милиарди се дават с едно щракване на пръстите. Когато се говори за натрупани проблеми обаче, не се прави нищо, защото там се повтаря мантрата, че пари няма. В момента театралната система е в брутална криза. Това е унищително. Актьорите в провинцията, служителите в библиотеките и музеите са съвсем малко по-добре платени от чистачките в някоя фирма например. Много често през последните години се изпада в ситуации, в които се бавят заплатите, не им се плаща с месеци. От друга страна, рядко тези хора артикулират този проблем пред обществеността.

В момента ти също се занимаваш с театър.

Аз съм драматург. В по-различна позиция съм, тъй като не съм обвързан с щат, въпреки че не бих казал, че нещата са по-цветуци.

Доколкото знам, в момента работиш върху конкретно представление. Може ли да разкажеш за пиесата „Мир вам“, която подготвяш?

С Неда Соколовска и един готин екип правим документално представление за бежанците и мигрантите. В момента сме в завършващ етап на предварителната работа. Ходихме на няколко терена в Харманли и Пъстрогор – лагери, които са близо един до друг. Взехме интервюта с хора, които срещнахме там, събрахме истории и сега те се транскрибират. Скоро трябва да съставим текста, от който ще се състои това представление. Неда работи по такъв начин, че реално нищо няма да се пренаписва. Ще вадим части от живия текст, не искаме да го пипаме, за да звучи така както е. Дори най-вероятно ще ползваме субтитри, тъй като голяма част от интервютата са взети на английски. Представлението се очаква в края на март в Червената къща. В проекта участва и Мелена Герасимова, която е социолог, тъй като ние привлякохме и партньори за този проект.

Какво ти предстои напредък? Театър, поезия или нещо друго?

Имам една готова пиеса за голяма сцена, която обаче трябва да редактирам, защото е написана на малко краен език и явно това не се приема добре. Това е пиеса за медиите, казва се „Пиеса за телевизора“ и е написана по един госта провокативен начин. За съжаление, езикът, който е използван, се оказа прекалено уличен. Режисьорите, на които съм го пращал се фиксират върху този език и не могат да видят за какво става дума в самата пиеса. Мен това ме учудва, тъй като съм чел доста американски текстове, които използват разговорен език, който наистина понякога е циничен, но в крайна сметка това е, което срещаме около нас в различни ситуации. Освен това с Тея Сузарева ще правим радиопиеса по мой текст от 2011 г., но все още сме в начален етап и предстои обсъждане на конкретната работа. Плановите ми са следващата ми книга да е с кратки разкази, но все още не знам кога ще стане това.

Въпросите зададе ГАЛИНА КАЛЧЕВА



Проектът е финансиран от Столична програма „Култура“ на Столична община за 2016 г.

6

Слово за Теодор Христов

Литературен и философски аспект на сътвореното



Теодор Христов

Знае се, че само духовно надареният човек има постмортален живот, толкова по-дълбоко отпразнен във времето, колкото по-стойностно е сътвореното от него. Увеличаващият се брой почитатели на отишлия си от този свят творец се превръщат в последователи и разпространители на завещаната на живота от него мъдрост. Отишлият си от живота през 2007 г. Теодор Христов – философ по образование, писател и мислител по призвание, живее в паметта на просветените читатели с широките хоризонти на художественокритичните си идеи (отличен е посмъртно с паметната награда на името на Христо Смирненски).

Теодор Христов е магистър на философските науки (1998), автор е на приживе издадената книга „Усмивката на Бога“ (1996) и на издадените след смъртта му „Нощта на моя ден“ (2008), „Пародии“ (2012), „Киркегор танцува свободата“ (2013) и „През моите очи“ (2015). Едно от първите впечатления от най-новата книга „През моите очи“, съставена от Гергина Христова – майката на поета, е за философска основа и обобщение в критично обогатените идеи; усещане за недовършеност и фрагментарност. Право на съставителката е да свърже в книгата четири различни конективни области от книжовни, филмови и изобразителни явления от духовното наследство на своя син. Думата *споделено* означава в случая начин на възприемане и на обръщение, пасва добре като непълен синоним на критичност. Усещането за недовършеност е разбираемо както в биографичен план, така и поради епистемологичната наситеност на идеите в духа на немските трансценденталисти (Кант и др.).

Книгите на Теодор Христов отстояват неговото схващане за критиката като литература за литературата. Силно повлиян от учението на немския философ Кант, Теодор Христов доближава разбирането си за критиката еднакво и до философията, и до литературата, идентифицирайки в своите портретни ескизи твореца с неговата книга.

Акцент в критичните му размисли за Христо Ботев, Теодор Траянов, за книгите на Атанас Свиленов („Знаци по пътя“), на Светлозар Игов („Български шедьоври“), Христо Станев („Колостра“), Георги Гергов („Обичам те“), Маргарит Жеков („Разговор със собственото сърце“), Виргиния Захариева („Кокоската с защитното око“), Албена Николова („Вещица“), Красимира Зафирова („Начин на живот“), Валентина Михайлова („Незащитени пространства“) имат не хронологични портретни рамки, а природата и границите на човешкия разум и въображение, основните структури на човешкото мислене. Напр. свръхпрозорливото разбиране на собствения живот от Христо Ботев и свързането му с Христовата същност на геройство и саможертва. В казаното за Теодор Траянов е подчертано „превъзходното му умение да улавя най-фините нюанси на чувството“, танцът на думите му върху белия лист, заострената социална чувствителност и модерно въгледжване в душата на бихието.

Спирам пред името на наскоро починалия литературен критик Атанас Свиленов и прибавям към преклонението на Теодор Христов и своята пожизнена благодарност – Атанас Свиленов неколкотократно е засвидетелствал затрогващо признание на моите критични опити, автор е на проникновено написаната уводна статия към монографията ми „Стилуети“. А митологизацията е чужда на критичното перо на Теодор Христов и след мигновено си усещане за фидеистичен контакт изпитвам респект от казаното за „научната маска, която обича да поставя на лицето си“ Светлозар Игов. А това са само шрихи към апологията за

един *незаменим* критик, способен като никои друг „да подмладява проблемите, да ги разрешава, като ги обединява с една искра свие“.

Възприемаме като свои идеите на Теодор Христов за един „плътен поетичен свят, бурен и същевременно стоплящ“, сътворен в стихосбирката „Колостра“ от Христо Станев. За разлика от едновременната позиция на отрицание и адмирация, за тъй наречената балансировка в оценката на един и същи автор, която много често е просто завоалирано лицемерие у някои критици, у Теодор Христов е чиста и деликатна форма на пародиране. Сега и тук е мястото да напомним на по-младите читатели, че своята арт обремененост Теодор Христов дължи на факта, че през краткия си живот е бил част от българската литературна бохема. Син е на известния литературен критик Йордан Т. Христов, Минко Бенчев е негов чичо.

Ласкавият отзив, макар и в стеснените граници на анотацията, за успешния поетически дебют на Георги Гергов „Обичам те“ поражда у нас и закъснял интерес към книгата, която сме пропуснали да прочетем. Но „Не псувайте върху белия лист“ ме сепна и завърна към отдавнашен спомен. Преди години се срещаме често с поетесата Х. и Палми Ранчев в неговото кафе „Интим“. Тя ми подари стихосбирката „Кокоската с защитното око“ с молба да напиша отзив. Не изпъкна това желание, а сега оставам в съгласие с написаното от Теодор Христов в книгата му.

„Любовта е усмивката на Бога“ – напомня ни усмивката от портрета си Теодор Христов латимотивната идея в едноименната си книга. Усмивка озарява с доброжелателство и изпълва цялото му творчество, в това число и опита за портрет на професор Мирослав Янакиев по повод на посветения му за 70-годишнината лингвистичен сборник. Подчертани като знак за честност и безкористност са разправиите на големия учен с „грандомана Хайтов или ЦК на БКП“, както и самосъзнанието на М. Янакиев за „жестокостта на високата самота“. Макар да ги възприемаме като фрагментарни, портретите от Теодор Христов впечатляват с експресивния си смислов и емотивен заряд. Подходът на критика в портретирането на Кирил Христов може да се определи като интуитивен, на Имануел Кант – като познавателен. Краткото есе за немския философ ни прави съпричастни със съобщението на автора, че „цялото дело на Кант е философия на свободата“; пиенето не е свободен акт, а акт на примирение „пред всичко, което надвишава разума“.

И в най-новата книга съставителката Гергина Христова ни завръща към научното пристрастие на своя незабравим син – датския философ Сьорен Киркегор, с есето, написано по повод излизането на двутомника, за който толкова силно мечтаеше професор Исаак Паси. Краткото есе въщност представява дълбоко обобщаващ поглед върху хетеронимно, „леко, неусетно, ефирно и нежно“ танцуващи идеи на видния прегтеча на екзистенциализма, писател и теолог. Загатнати са феноменални истини за меланхолията на великия философ, за скритата зад неговия сарказъм ирония и самоирония, за неговата борба срещу „несъответствието на философията като чисто учение за абсолютната дух към съществуващата действителност и истинската екзистенция на човека“. Всичко, написано от Теодор Христов, провокира интерес, застава читателя да достигне и сам до истините за съкрушеността и безсмислието на света; да достигне до същността на въпроси, чийто отговор трябва да бъде страх и отчаяние; да достигне до свое осмисляне на резистентността на датския философ срещу естетическото и етическото ослягане на човека, идеята за необходимостта от пълно самоотдаване на индивида в ръцете на Бога... Взех от

своята библиотека преведената и издадена у нас книга на Сьорен Киркегор „Дневник на прелъстителя“ и задълго ме обхвана настроението за човека като същество, обречено на самота и беззходица.²

С есето за приближения до мрачната Вселена на Киркегор Лев Шестов креативният дух на Теодор Христов ни гържи в магията на своите проникновения за екзистенциалното мислене и антиреалистическа ориентация на руския религиозен философ Лев Исакевич Шестов – професор в Сорбоната в Париж. И да провокира лични преживявания – спомних си, че преди десетилетия съветският професор по литература В. И. Пустовойт ме съветваше да започна докторат върху Достоевски. Разговоряхме в хотел „Берлин“ в присъствието и на брат ми – Константин Г. Попов, Пустовойт – пак казвам, съветски професор – ми препоръча книгите на Лев Исакевич Шестов: „Достоевски и Ницше“, „Толстой и Ницше“, „На везните на Йов“, „Умозрение и Откровения“.

В пълния тематичен обхват на „През моите очи“ е и есето „Самолетът на Том Сойер“, написано по повод излязлата на български език книга „Илюзии. Приключенията на един Месия по неволя“ от Ричард Бах. Идеята за приятелство в небето ни завръща към Екзюпери, за земното приятелство – при Дон Кихот и Санчо Панса. Добросъвестната съставителка не е пропуснала да напомни, че есето е отпечатано в „Литературен вестник“, което не само за нас представлява факт от особено значение. Не са един и два отдадени на словото общителни самотници, които са повярвали в своето жизнено призвание, след като са зърнали името си под публикация в този вестник.

Образното и научното мислене на Теодор Христов граничи със защитена авторска позиция и ефект за правдивост. В отдалено есе авторът откроява „джокерското“ начало в поезията на Франсоа Вийон, завещал на бъдещето „нежни, докрай извисени етични, беззащитни стихове“, търсещи мислит в един безмилостен живот. В „Балада на обесените“ бащата на прокълнатите поети иска щастие за всички хора.

Критическите есета на Теодор Христов отричат като ограничен и повърхностен традиционния анализ на творчеството изяви чрез преразказване на съдържанието им. Далече по-смислени са интерпретации, направени с философска, обобщаваща лексика: „Достоен за честността опит на Ролан Барт във „Въображението на знака“ е да избрани реалността с това, което тя означава“.

Теодор Христов е в състояние само с едно ключово понятие или словосъчетание да ни въведе като читатели в същността на третираното от него духовно явление. Ако ключово понятие в есето за Франсоа Вийон е *милост*, за Ролан Барт *знак*, на Виктор Юго приляга както на никои друг самосъзнанието на *състраданието*. Идентификацията на великия писател с „небесен човек, дошъл при плачещите, за да ги накара да се усмихнат“, е абсолютна. Смесово-емоционалната яснота изпълва и кинорецензиите на Теодор Христов, усеща се във всичко изследване на авторските намерения, в рецептивните подходи и познавателни стратегии на нашумелите филми „Покаяние“ на Тенгиз Абуладзе, „Небето над Берлин“ („Криле на желанието“) на Вим Вендерс, „Междувзвездни войни“ на Джордж Лукас. Носталгично обогатен е разказът на Теодор Христов за неговия баща – „Тъй нежна е нощта“. По-възрастните читатели помним живия образ на ерудирания писател и скромен човек Данчо Христов. Повече от удивително е, че чудесният разказ „Да боязаш кубчето“ Теодор е написал и публикувал едва 13-годишен във в. „Средношколско знаме“.

Във фрагментарен жанр или по-разширено,

текстовете на Теодор Христов за велики художници едновременно стимулират, доставят удоволствие и възхищават като проникновения от

различен ъгъл на зрение. За талантливия привърженик към изобразителното изкуство то е избор на естетическо удоволствие, до което се достига с приемлива хармония на размисъла и с неукротима воля на творческия дух на твореца.

В колосално широкия тематичен обхват от надарени свие художници проблясват като мълници авторски открития за отличаващи всеки отделен творец особености – „мигът на движението“ у Дега, „самотата и неизвестността“ у Ван Гог, „монолитност и значение“ у Сезан, „празници на цветовете и форми“ у Гоген, „поантилистични принципи“ у Сьора, „виталистична мекота и поезия“ у Реноар. Нетривиални истини за самотата и неизвестността на гения, за различните видове реализъм... Теодор Христов доказва със самопризнания от големи художници.

„Моите картини са тревожен вик“ – казва Ван Гог, а Теодор го допълва: „Вик, не глух и мълчалив, като този на Мунк, а понякога сърцераздирателен и неустов, преминаващ през цялото творчество – вик и въпрос: за мястото на човека в света и, казано най-общо, за дисхармонията и хармонията между тия две вселени, които, толкова необятни, се сблъскват в малките по размер платна на художника Винсент Ван Гог...“³

Поезията на Теодор Христов не оставя никого равнодушен, като оригинална стилистика тя заслужава самостоятелно изследване. Лшшена е от реминисцентна и модерностична мъгла, наситена е с граждански чувства и човечност. Няма я излишната бърбурост у други поети, има страстен стремеж за саморазкриване, за насищане на стихотворните изповеди със страст и болка, усещани зад един безобиден и незлоблив изказ. Теодор Христов разгранича ясно в стиховете си реалност от халюцинация. Честен и безкомпромисен поет и мислител, той вижда живота като обял от светлина „възторжено посрещан, / по детски засмян“, но и като „прегълщан и изпалкан“, жертван и сънуван: „О, животе, с дъх на люляци / ще те зърна ли пак?“.

Често, много често в поезията на Теодор прозвучават тъжни предсказания. По неведомо пътища те ни отведжат към прозренията на Оскар Уайлд в неговата посмъртно издадена книга „De Profundis/Глас от бездната“: „Всяко едно произведение на изкуството е съдване на предсказание, ...осъществяване на някакъв идеал или в ума на Бог, или в ума на човек... Христос е осъзнавал това и го е направил, а сънят на един вергиловски поет, в Йерусалим или във Вавилон, постепенно се е въплътил в човека, когото светът чака“⁴. Тези, които познават на живо Теодор Христов, ще запазят образа на един искрен човек с непогрешим усет към духовното. Вечно младият писател и мислител ще остане забинази за своя народ притегателен духовен център. Казаха са го древните хора: „Eripitur persona, manet res“ („Човек умира, остава делото му“).

КИРИА ПОПОВ

Теодор Христов, „През моите очи. Споделено за книги, филми, картини“. ИК „Коралов и сие“, С., 2015.

³ Теодор Христов, „През моите очи“. ИК „Коралов и сие“, С., 2015, с. 112.

⁴ Оскар Уайлд, „De Profundis/Глас от бездната“. ИК „Персей“, С., 2009, с. 107.

¹ Хайнрих Шмит, Георги Шишков, „Философски речник“. Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, С., 1997, с. 630.

² Сьорен Киркегор, „Дневникът на прелъстителя“. Издателство „Народна култура“, С., 1997, с. 256.

Без граници – „Пилето“ в Младежкия театър

Пилето от Наоми Уолъс
Сценичен вариант Васил Дуев
Режисура Васил Дуев, сценография, Мира Петрова, музика
Петя Диманова, хореография Стефания Георгиева
Участват Александър Хаджиангелов, Никола Стоянов,
Ярослава Павлова, Светослав Добрев, Петко Венелинов,
Стилиан Желязков
Младежки театър „Николай Бинев“

Представлението ни дава недвусмислен отговор на този въпрос, позволявайки ни да надникнем в миналото на двамата персонажи. Ето че действието се прехвърля далеч от войната, далеч от железните огради. Виждаме двамата приятели да карат своите велосипеди. Светлината вече е топла, клетката изглежда като непотребна мебел, а Пилето мечтае. Той мечтае за живота на птица. Възхитен е от всички пернати създания и иска да бъде като тях. В начина, по който Пилето говори, в думите, които подбира, за да обясни на своя „по-земен“ приятел необикновенния свят, в който живее, човек ясно може да забележи някаква налудничавост. Неговата необикновена любов към птиците го кара да върши доста



Сцена от спектакъла



Александър Хаджиангелов в сцена от спектакъла

„Обратно на „войната“ не е „мир“, а „създаване“. Това е мисъл на Джонатан Ларсън, създател на мюзикъла „Наем“. Сякаш вече войните не се водят за някаква кауза, или за печалба, а с единствената цел за унищожение. Тази ентропия на съвременното човечество заема все по-стабилно място в съзнанието на творещите изкуство. Изпод техните ръце излизат все по-често мрачни продукти, които отразяват техните стракове и призиви към осъзнаване на опасността, която грози всички ни. Несъмнено отзвук от тази нагласа е и новата вълна от театрални представления, които третираат именно темата за войната и безсмисленото унищожение. В герой на нашето време постепенно се превръща човекът, който е достатъчно разумен, че да избяга в някакъв друг свят. Например Лебедушкин от „Нощна перепелка“ от Пьотър Гладилин, който се опитва да избяга в света на театъра.

Друга постановка, която обсъжда темата за войната, бягството от нея, мечтите, приятелството и любовта, е новото представление на Васил Дуев в Младежкия театър. Базиран на романа на Наоми Уолъс, спектакълът „Пилето“ ни представя една мрачна военна реалност – бомби, оръжия и насилие. Или поне така изглежда в началото. „Това не е наша война“ – отеква зад поставеното пред зрителя бяло платно. То прилича на гъста гимна забеса, от която се различават само силуетите на трима войници, техните оръжия и железни решетки. Когато завесата пада, всичко сякаш се е успокоило. Действието се пренася в една психиатрична клиника. Главният психиатър (Светослав Добрев) е поставен пред най-тежкия си случай – човек, който отказва да комуникира с когото и да било. За да бъде решен този проблем, е извикан най-добрият приятел на „болния“ – Ал (Никола Стоянов). Десет дни е срокът, в който той трябва да направи всичко възможно неговият приятел да проговори.

Когато двамата се срещат, виждаме един човек в болнични грехи, поставен в клетка. Пилето (Александър Хаджиангелов), застинал в приклекнало положение, не реагира на появата на своя приятел. От тона, с който Ал се обръща към него, става ясно, че той не вярва в лудостта му. На този начален етап от представлението, този въпрос стои и пред зрителя. Дали Пилето не симулира лудост, за да може да бъде по-далеч от фронта. Всички други персонажи сякаш дават повод за такова тълкуване – санитарят е доброволец, за да е по-далеч от ужаса, а Ал, вече тежко ранен, приветства задачата, която му е поставена от психиатъра. По този начин той също няма да се сражава.

шуротии, които дори заплашват живота му: той се катери по изоставена сграда, от която пада; скача от високо с ръчно изработени крила; опитва се да разговаря с птиците, за които се грижи, като с това прави странни „птичи“ движения. Тази ексцентричност на Пилето дори добавя комичен елемент в спектакъла. За много хора от публиката това необикновено момче е наистина лудо. Но каква е тази лудост? Странността на Пилето, която в голяма част от представлението е показана „от външната страна“, ни навежда на една много важна мисъл: „Лудият“, който е поставен в клетка, иска да лети като

птица, а навън „нормалните“ хора пускат бомби и с всички сили бягат към тоталното самоунищожение. Зная точно коя лудост подкрепя постановъчният екип и кой от двата типа „луди“ би трябвало да са зад решетките.

Колкото повече навлизаме в света на главния персонаж, толкова по-ясна става и главната тема на спектакъла. Светът на птиците в „Пилето“ е безгрижен – те не знаят какво означава страх, нито война. За тях цветовете на природата и безкрайния простор са единственото, което ги води. В представлението виждаме, че това е и един от проблемите на Пилето. Той не знае как да се защити от връхлитащата го опасност. Той е само едно пиле, паднало на неподходящото място. Повтарящият се кошмар – войникът, който се самоубива (Стилиан Желязков), го преследва и го кара постоянно да бяга. Пилето се затваря в единственото място, където се чувства в безопасност – неговото въображение.

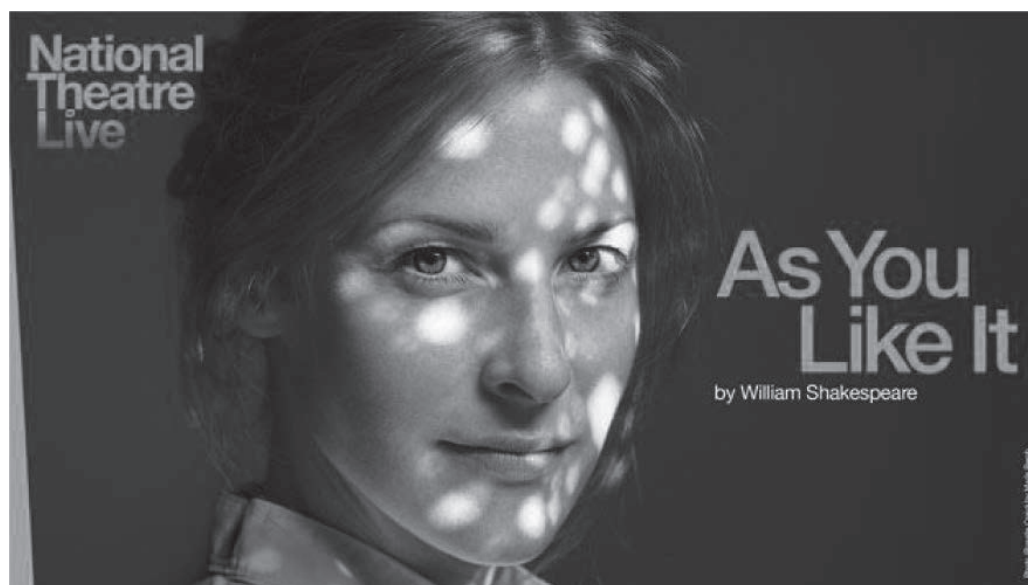
Всичко казано дотук е изобразено с интересни визуални решения. В центъра на пространството на камерната сцена е поставена голяма клетка с красиви форми. Тя се превръща и в затвора, в който пилето вегетира, и в покрива на висока сграда, и в офиса на психиатъра. Сценичният дизайн, дело на младата Мира Петрова достига онзи контраст, който фабулата на „Пилето“ изисква. Клетката, която е в центъра на сценографското решение, изглежда ту мрачна, ту приятна и дори придава някакъв уют. А когато се „разгърнат“ крилата ѝ, пространството се разделя по такъв начин, че не знаем, кой е „затвореният в клетката“ – Пилето, или останалите персонажи заедно с публиката. В една от най-интересните сцени, в която Пилето сънува, че е птица и среща своята любов, всички актьори носят особени крила, изработени с много въображение. Те не търсят някаква правдоподобност, а по-скоро са в унисон със сюрреалистичния сън на Пилето.

Интерпретацията на Васил Дуев прави спектакъла да изглежда като синтез от множество жанрове. Актьорската игра е на места правдоподобна, в други стига дори до гротескно изкривяване. Визуалните инвенции, продукт на въображението на младия режисьор, постигат впечатляващи, почти кинематографични ефекти. Интересна е играта със сенки на платното пред очите на публиката. Чрез тях персонажите летят и падат, променят се пропорциите на обектите в сценичното пространство. Това е похват, който, веднъж загаден, позволява на режисьора да направи абсолютно всичко пред очите на зрителя с изключителна убедителност.

„Пилето“ е един любопитен спектакъл, който предлага на зрителите не само забавление с неповторимото чувство за хумор на режисьора, нито само сюрреалистично приключение, но и поучителна история за ценностите в живота – любовта, приятелството, мечтите. Зрителите излизат мъчаливи – едната от причините е, че спектакълът несъмнено ги е накарал да се замислят. Другата (може би) е, че отново са си спомнили, че могат да създадат и по-добър свят – този на мечтите.

ЛЮБОМИР ПАРУШЕВ

400 ГОДИНИ ОТ СМЪРТТА НА ШЕКСПИР



През 2016 г. светът отбелязва 400-годишнината от смъртта на Шекспир

Едно от първите събития, с които започна в България честването на 400-годишнината от смъртта на емблематичния английски драматург беше сателитното излъчване на живо на 25 февруари директно от театър

„Оливие“ в Лондон на спектакъла „Както ви харесва“ в „Синема Сити“ в София. Спектакълът на режисьорката Поли Финдли с участието на Розали Крейг (Розалинда), Джо Банистър (Орландо), Марк Бентън (Точилко) и Пол Чахиди (Жак) е част от новата серия на програмата NT Live, представяща най-добрите спектакли от британската сцена, излъчвани по сателит в над 700 киносалона по целия свят.

Страница „Сцена“ се включва в отбелязването на знаменателната годишнина с коментари на множеството събития, включени в нея, както и с други текстове, анализи, представяния и дебати.

След обзора за „Хамлет“ и „Макбет“ в бр. 4 от 27.01.-2.02.2016 очаквайте анализите ни за „Както ви харесва“ на театър „Оливие“ и „Зимна приказка“ на трупата на Кенет Брана – прожекция на спектакъла, представян в театър „Гарик“ в Лондон.

Безотговорният разум

от стр. 1

Със своята малка книжка професор Етингър се надряваше да предизвика скандал – и успя. В хода на работата си върху биография на Арент тя бе получила достъп до кореспонденцията между Арент и Хайдегер, която в съответствие с волята на изпълнителите на завещанието малцина бяха виждали и никои не бе имал правото да цитира от нея. Етингър изчита писмата и без бавене дава за печат своя преразка за любовната афера, като перифразира дълги откъси от писмата на Хайдегер и цитира пряко от отговорите на Арент. Етингър представя като дълбоко патологична връзката между Арент и Хайдегер, като се започне от първата им среща през 1924 и се стигне до внезапната смърт на Арент през 1975. Според нейната интерпретация Хайдегер е бил безскрупулен хищник, който обезчестява една наивна и уязвима млада студентка, зарязва я, когато това угажда на интересите му, пренебрегва съдбата ѝ, когато тя избягва от Германия през 1933, а след войната цинично се възползва от слабата ѝ на еврейска мислителя, за да реабилитира себе си и своята философия, която е дълбоко компрометирана от подкрепата му за нацизма. Що се отнася до Арент, Етингър я смята за жертва, която е съдействала за собственото си унижение, като е търпяла обидите и отхвърлянето си от мъжа Хайдегер, а по-късно като се е застъпвала енергично за мислителя Хайдегер въпреки интелектуалната му поддръжка за Хитлер. Етингър не може да реши дали Арент е правила това, защото е изпитвала дълбока психологическа нужда от любов към една бащинска фигура, от еврейска самоограда или от глупавото желание да се покаже благодарна към един шарлатан, когото е смятала за гений. Тя развива тези три хипотези на базата на прочита си на една непълна кореспонденция. От моя гледна точка това е една безотговорна книга.

Но тъй или иначе, скандалът беше налице и през последвалите месеци критиците на Арент се уловиха за книгата като доказателство за нейната интелектуална неблагоденствителност. Защитниците ѝ, които през последните години я превърнаха в обект на пламенна азиография, не се забавиха с отговора си, но сториха малко за повишаване на нивото на дискусиата. И най-важното: малцина освен професор Етингър бяха виждали писмата. Тогава изпълнителите на литературните наследства на Хайдегер и Арент се намесиха, като се съгласиха да публикуват цялата кореспонденция и да я предоставят на пресдата на общественоста. Тъй като Хайдегер е умишлено изключил всички ранни писма на Арент, от които тя рядко е правела копия, това означаваше, че кореспонденцията ще бъде непълна и че три четвърти от нея ще идва от страната на Хайдегер. Тъй или иначе, решението бе взето и сега ние разполагаме с едно старателно редактирано и снабдено с подробна анотация германско издание¹. Решението се оказа много уместно, тъй като публикуваният том постига повече от непосредствената си цел. Той поставя връзката Хайдегер - Арент в нов и по-значим в интелектуално отношение контекст: става дума за приятелството, което те установяват и споделят с взаимния си приятел, философа екзистенциалист Карл Ясперс. Мартин Хайдегер се ражда през 1889 в градчето Мескирх, Баден-Вюртемберг. Като момче той изглежда предопределен за свещенически сан и действително, когато навършва двайсет години, решава да стане послушник в ордена на йезуитите. Само че йезуитската кариера на Хайдегер продължава едва-едва седмици, тъй като той започва да се оплаква от болки в гърдите и бива изпратен обратно у дома си. Интересът му към религията обаче се запазва и той се записва в теологическата семинария на Фрайбургския университет, като от време на време публикува статии в донякъде реакционни католически издания, критикувайки културния упадък на своето време. През 1911 той отново има проблеми със сърцето и се премества от теологическия в математическия факултет, докато частно се отдава на философията. Раздялата на Хайдегер с интелектуалната традиция на църквата се проточва извънредно дълго. Дори през 1921 той пише на своя студент Карл Льовит, че се смята преди всичко за „християнски теолог“. Междувременно той учи при големия феноменолог Едмунд Хусерл, който пристига през 1916 във Фрайбург със заявената цел да изчисти философската традиция от метафизическите пошпи. Първоначално Хусерл, който се стреми да внесе нов, радикален подход към философското проучване на съзнанието и да го върне „към самите неща“, се отнася резервирано към Хайдегер, когото смята за католически мислител. Но постепенно дългите философски разговори с неговия студент започват да му допадат и той е разочарован, когато военната служба на Хайдегер го прекъсва. При завръщането на Хайдегер Хусерл го назначава за свой личен асистент, пост, който заема до 1923. През тези години личните отношения между Хусерл и Хайдегер са почти като отношенията между баща и син – по-възрастният учен подготвя младия си ученик да го замести един ден. Когато Карл Ясперс се запознава с него през 1920, 2-жа Хусерл му представя Хайдегер като „феноменологическото отроче на моя мъж“. Това е съдбоносна среща, която ще преобрази живота и на двамата. Ясперс е с шест години по-голям от Хайдегер и вече добре известна фигура в духовния живот на Германия. Той е следвал право и медицина и е с *Habilitation* по психология, предмета, който преподава във Фрайбург. Известността му почива на една книга, която публикува

през 1919 под заглавие *Психология на мирогледите* – една идиосинкретична и днес практически нечетивна работа, утежнена от техническия език на Макс Вебер и Вилхелм Дилтай, но която засяга някои екзистенциални теми по маниера на Киркегор и Ницше.

Книгата успява да спечели на Ясперс професура по философия, макар че той, също като Хайдегер, изпитва едва прикрито презрение към университетските философи на своето време. Скоро двамата мислители откриват общ интерес към онова, което Ясперс нарича в книгата си „гранични ситуации“ – когато облакът на забравата, който обикновено обгръща *die Existenz*, нашето съществуване, се разнася и ние изведнъж се оказваме лице в лице с фундаменталните въпроси на живота и особено на смъртта. Ясперс описва как тези ситуации предизвикват у нас състояние на безпокойство и вина, но същевременно откриват и перспектива да заживеем истински, като ги посрещнем свободно и непоколебимо. Въпреки че идва от съвсем различните интелектуални традиции на схоластиката и феноменологията, Хайдегер е погълнат от същите тези проблеми, които стават централни теми на неговия шеф-върх *Битие и време* (1927).

През следващите няколко години между двамата се установява тясна философска връзка, както е видно от ранните им писма. Тя бива циментирана през 1922, когато Ясперс поканва Хайдегер да му гостува за една седмица в Хайделберг, където междувременно преподава. Това е незабравимо преживяване за двамата и оттам нататък те се смятат за *Kampfsgemeinschaft*, другари по оръжие. Същевременно обаче още от самото начало е ясно, че за да оцелее приятелството им, то трябва да почива на смущаващия факт, че Хайдегер е по-големият мислител и че Ясперс, макар по-възрастен и по-известен от Хайдегер, трябва да се примири с това.

Случва се така, че когато се запознава с Ясперс, Хайдегер тъкмо работи върху една дълга рецензия на *Психология на мирогледите*, копие от която любезно изпраща на новия си приятел. Външно Ясперс е благодарен за вниманието и хрумванията на Хайдегер, макар да твърди, че не разбира позицията, на която неговият приятел базира забележките си. Вътрешно обаче Ясперс е съкрушен. Защото тази „рецензия“ е чисто и просто манифест за един нов начин на мислене, за който Ясперс е неподготвен и който не го влече особено. След като отдава дължимото на психологическата проникателност на Ясперс, Хайдегер възразява най-категорично против неговия „естетически“ подход към психологическия опит, третиращ го като обект, който може да бъде наблюдаван отвън, а не като нещо вътре в нас, с което живеем. За да достигне до „първичното“ в човешкото съществуване, пише Хайдегер, философията трябва на първо място да приеме, че съзнанието неизбежно съществува във времето, тоест, че е „исторично“. Човешкото съществуване е определен вид „битие“, различно от „битието“ на предметите, подчертава Хайдегер: да кажеш „аз съм“ е нещо съвсем различно от твърдението „то е“. Причината е в това, че аз „съм“ посредством един процес на исторично самоосъществяване, в хода на който аз проявявам „тревожна загриженост“ за моето съществуване, което трябва да овладее и да притежава за себе си, ако искам да живея истински. Всички тези понятия – „първичност“, „битие“, „историчност“, „тревожност“ и „загриженост“, за пръв път артикулирани в споменатата рецензия – скоро се оказват в *Битие и време*.

Приятелството оцелява и дори се задълбочава през следващите няколко години въпреки смазващата рецензия на Хайдегер. Ясперс обаче е преследван от усещането, че Хайдегер, и той единствен, го е прозрял и разбрал „какво не успя да постигна“, както отбелязва в една своя лична тетрадка. От този момент нататък Хайдегер служи като мерилото, с което Ясперс оценява собствената си философска важност, и като стимула за меланхолични размисли върху предимствата и недостатъците на философията за живота. Ние знаем това, защото разполагаме със споменатата тетрадка – един изключително интересен ръкопис от триста страници с размисли за Хайдегер, които Ясперс си записва от 1928 поне до 1964, и която бива намерена върху бюрото му след неговата смърт². Тези записки се колебаят между изблици на удивление („той изглежда забелязва онова, което никои друг не вижда“), разочарование („некомуникативен“, „безсловесен“, „безбожен“) и лоялност („никой друг жив философ не може да представлява интерес за мен“). Ясперс е документирал дори един сън, в който той води напрегната дискусия с някои от критиците на Хайдегер, когато изведнъж приятелят му се появява и за пръв път се обръща към него с фамилиарното *du*. След което двамата си тръгват заедно, сами.

През 1923 Хайдегер се премества в Марбург, за да заеме първия си независим академичен пост, и скоро там започват да прииждат студенти от четирите краища на Европа, желаещи да учат при него. Една от тях е Хана Арент, която много години по-късно в своето възпоменателно есе „Мартин Хайдегер на осемдесет“ (1969) разказва с изречения, станали междувременно прословути, за тръпката, която той е предизвикал у цялото нейно поколение³:

Нямаше почти нищо друго, освен едно име, но името се носеше из цяла Германия като слуха за скрития крак... Слухът за Хайдегер казваше с прости думи за какво иде реч:



Хана Арент, Ню Йорк, 1944

мисълта отново се е възродила; културните съкровища на миналото, смятани за мъртви, са накарани да заговорят, и се оказва, че те предлагат неща, напълно различни от познатите, изтрпите баналности, които се предполагаше, че искат да ни кажат. Има там един учител; човек може, изглежда, да се научи да мисли.

Хана Арент се ражда в Кьонигсберг, Източна Пруссия, през 1906 и е само на осемнайсет години, когато пристига в Марбург. Като млада тя е чела малко Кант, но много повече Киркегор, който е мислителят, към когото се обръщат младите германци след катастрофата на Първата световна война. Онова, което прави Киркегор така привлекателен, е неговата страстност – в пълен контраст с буржоазното самодоволство на Вилхелминската епоха и сухите спекулации на философските школи, доминиращи по онова време в Германия. Именно тази страстност Арент, подобно на Ясперс, забелязва веднага у Хайдегер, както все още си спомня през 1969:

Човек установяваше, че мисленето като чиста активност – а това означава, движено нито от жажда за знание, нито от стремеж към познание, – може да се превърне в страст, която не толкова управлява и потиска всички други умения и способности, колкото ги степенува и надделява чрез тях. Ние дотолкова сме свикнали с традиционната опозиция разум срещу страст, дух срещу живот, че идеята за едно страстно мислене, при което мисленето и виталността образуват едно цяло, малко ни стряска.

След което добавя, изразявайки се много платонически:

Освен това страстността на мисленето, също като другите страсти, обсебва личността – обсебва онези качества на индивида, сумата от които, когато с тях се разпорежда волята, представлява онова, което е прието да се нарича „характер“, - завладява я и един вид задушва нейния „характер“, който не може да утвържи на този напор.

Прочитът на лекциите (1924-25), които Хайдегер е изнасял, когато Арент пристига в Марбург, дава известна представа за генерираната от него интелектуална страст. Обявената цел на лекционния курс е развиването на коментар върху диалога на Платон, засягащ философията и псевдофилософията – *Софистът*. В ръцете на Хайдегер обаче силата на коментара се превръща в средство за реконструиране на онова, което той смята за най-дълбоките пластове на диалога. Според Хайдегер в *Софистът* са налице два основни проблема. Първият е онтологически: проблемът за Битието – понятие, което на английски се изписва понякога с главна буква, за да се покаже, че Хайдегер няма предвид факта на съществуване на отделни обекти или същества, а по-скоро тяхната „битност“ или Битие. *Софистът* ни кара да се запитаме: „Защо има битност/Битие, а не нищо“? Вторият проблем в диалога засяга правилната дефиниция на истината, което Хайдегер тълкува като процес на „разкриване“ или „откриване“ на същността на обектите, а не на съответствие между концепция и обект, както правят философите от Платон нататък. След което неговият коментар прелива в майсторски анализ на тези проблеми и разясняване на новия подход, изхождащ от феноменологията, който според него може да предложи нови отговори на тях. Именно тази гързост е фонът, на който Платон и Аристотел сякаш изведнъж оживяват и стават важни за Арент и състудентите ѝ – и не по-малко важно: която прави Хайдегер да изглежда като техния единствен законен наследник. Страстта на Хайдегер и Арент един за друг се разгаря някъде в течение на този семестър, а от момента през февруари 1925, когато започва тяхната публикувана кореспонденция, е ясно, че вече е била направена решителната стъпка:

¹ Hannah Arendt und Martin Heidegger, *Briefe 1925 bis 1975 und andere Zeugnisse*, Hrsg. Ursula Ludz (1998).

² Karl Jaspers, *Notizen zu Martin Heidegger*, Hrsg. Hans Saner (1989).

³ *New York Review of Books* (1971).



По повод „стила“ на Флобер

от стр. 1

Но ако самият Флобер бе говорил вместо персонажите си, той не би го направил много по-добре. За да предаде по начин, очевидно смятан от него за пленителен, царящата в замъка на Юлиан тишина, той пише в най-съвършената от творбите си, че „се чуваше дори шумоленето на шарф или ехото от някоя въздушка“³. А накрая, когато онзи, когото Св. Юлиан е пренесъл през реката, става Христос, този неизразим миг е описан приблизително така: „... очите му заблестяха като звезди, косите му се разпиляха като слънчеви лъчи, диханието му започна да ухае нежно като роза“ и т.н. В тези редове няма нищо несклопосано, никаква неуместност, гразнеца или смешна, както в описание от Балзак или от Ренан; само гето изглежда, че дори без помощта на Флобер едн с нищо неотличаващ се Фредерик Моро комай би могъл да съчини същото. Но в крайна сметка метафората не изчерпва стила. И не е възможно който и да било, качил се веднъж на този голям „конвейер“, каквто са страниците на Флобер в своя непрекъснат, монотонен, тъжен и безкраен низ, да не признае, че те са без прецедент в литературата. Да оставим настрана граматическата правилност, без дори да споменавам за елементарните неточности; тя е полезно, но негативно качество (едн добър ученик би бил способен, ако му се възложеше да прегледа коректурите на Флобер, да отстрани от тях немалко грешки). Във всеки случай има една граматическа красота (както има нравствена, граматична и пр.), която няма нищо общо с правилността. Това е такава красота, каквато Флобер е трябвало да създава с усърдие и труд. Несъмнено тази красота понякога е могла да държи на начина, по който се прилагат определени синтактични правила. И Флобер е бил очарован, когато е откривал у писателите от миналото едно предусещане за Флобер, у Монтескьо например: „Пороците на Александър бяха крайни, както добродетелите му; ставаше страшен в гнева си; той го правеше жесток.“ Но ако Флобер се е наслаждавал на такива изречения, това очевидно не е било поради тяхната правилност, а защото те, позволявайки от сърцевината на една пропозиция да се издигне арката, чиято дъга ще завърши точно в средата на следващата пропозиция, осигуряват стезианата, херметична непрекъснатост на стила. За да постигне същата цел, Флобер често си служи с правила, на които се подчинява употребата на личното местоимение. Ала щом изостава тази цел, същите правила му стават напълно безразлични. Така на втора или трета страница от *Възпитание на чувствата* Флобер използва „той“, за да означа Фредерик, когато това местоимение би трябвало да се отнася до вуйчото на Фредерик, а да означа г-н Арну, когато то би трябвало да се отнася до Фредерик. По-нататък „ме“, което препраща към „шапките“, всъщност има предвид „хората“ и т.н. Тези постоянни грешки са почти толкова често срещани у Сен Симон. Но на тази втора страница от *Възпитание на чувствата*, ако става въпрос за се свържат двата параграфа, за да не бъде прекъсвана визията, тогава личното местоимение наопаки, така да се каже, е използвано с подчертана граматическа строгост, защото залогът тук е съединяването на двете части на картината и свойственият на Флобер равномерен ритъм: „...хълмът, който се извисяваше на десния бряг на Сена, малко по малко се сниши, а на отсрещния бряг още по-близо изникна друг хълм.

Той беше обрасъл с дървета...“ и т.н.

Точното възпроизвеждане на своята визия, без междуременно нищо една духовитост или следа от емоция – ето кое всъщност има все по-голямо значение за Флобер, докато постепено разкрива индивидуалността си и става Флобер. В *Мадам Бовари* всичко, което не е самият той, още не е отстранено; последните думи: „Наскоро получи почетния кръст.“⁴ – напомнят за финала на *Зетят на господин Поарие*: „Пер на Франция през 48-ма.“ И дори във *Възпитание на чувствата*⁵ (заглавие тъй хубаво със своята солидност, заглавие, което впрочем би подходило също толкова добре на *Мадам Бовари*, но което не е съвсем правилно от граматическа гледна точка) все още се промъкват тук-там остатъци, незначителни впрочем, от онова, което не е Флобер („клетото му малко личице“ и пр.). Въпреки това във *Възпитание на чувствата* революцията е извършена; това, което до Флобер е било действие, става впечатление. Нещата имат самостоятелност в не по-малка степен от хората и именно човешкият разсъдък е този, който впоследствие приписва на всеки зрители феномен една или друга външна причина, но тази причина не присъства в първото впечатление, което получаваме. Отново ще цитирам изречението от втора страница на *Възпитание на чувствата*, за което току-що говорих: „... хълмът, който се извисяваше на десния бряг на Сена, малко по малко се сниши, а на отсрещния бряг още по-близо изникна друг хълм.“ Жак Бланш казва, че в историята

на живописиста една находка, една новост често пъти се разкриват в простото взаимодействие на тона, в два противоположни цвята. Субективизмът на Флобер се изразява в една нова употреба на глаголите времена, предлозите и наречията, като последните две почти винаги в изреченията му имат само ритмическа стойност. Едно състояние, което продължава, е указано чрез минало несвършено време. Цялата тази втора страница от *Възпитание на чувствата* (сива, изцяло наслада) е написана в минало несвършено време, освен когато настъпва промяна – едно действие, чиито protagonisti са най-общо нещата („хълмът... се сниши“ и т.н.). Веднага след това несвършеното време отново бива подхванато: „Не един пътник... си пожелаваше да стане техен собственик...“ и т.н. Но често преминаването от минало несвършено в минало свършено време е указано от сегашно деятелно причастие, което разкрива начина, по който действието се случва, или момента, в който се случва. Все така от втора страница на *Възпитание на чувствата*: „Той съзерцаваше през мъглата изнизващите се непознати нему камбанариш... – и веднага след *изчезващия Париж* – дълбока въздушка се изтъргна от гърдите му“ и т.н. (Примерът впрочем е доста зле избран и биха могли да се намерят у Флобер много по-показателни в това отношение. Да отбележим мимоходом, че тази активност на неща, на животни, тъй като те са подлог в изреченията (вместо подлог да бъдат хора), изисква голямо разнообразие на глаголи. Взимам абсолютно напосоки, цитирайки в много съкратен вид: „Хиените вървяха пред него... бикът клатеше глава... а пантерата, извила гръб на дъга, правеше безшумно огромни скокове... Змията съскаше, зловонните животни изпускаха слонка, глизанът... и т.н. За лов на глизани... имаше четиридесет грифони... Татарски кучета... бяха предназначени за преследване на диви бикове. Черната козина на спанелите [шпаньолите] лъщеше като атлаз. Джакането на малботите не отстъпваше на звучния лай на английските гончета“ и т.н. И това разнообразие на глаголи обхваща хората, които в тази постоянна и хомогенна визия не са нещо повече от нещата, но не и по-малко, с други думи: „една излюзя за описание“. Така: „Би искал да преследва в пустинята газели и щрауси, скрит в бамбука да дебне леопарди, да прекосява гори, пъли с носорози, да се изкачва по върховете на най-непрестъпните планини, за да се прицелва по-добре в орлите, или по ледените блокове в морето, за да убива бели мечки. Понякога насън се виждаше...“ и т.н. Това вечно минало несвършено (ще ми позволите да нарека „вечно“ едно безкрайно минало тогава, когато почти винаги журналистите използват същото определение не за (и с право) една любов, а за нечие шалче или чабр. С *вечното си шалче* – пак добре, че не е с *легендарното си шалче!* – е израз, минаващ за „утвърден“); следователно това вечно минало несвършено, съставено отчасти с думи на персонажите, които Флобер обикновено предава в непряка реч, за да се смесят с останалото („Държавата трябваше да заблудее банката... И други полезни мерки да бъдат осъществени... Първо трябваше да извоюват равенство за сметка на богатите... Всичко беше спокойно сега... Бавачките и акушерките трябваше да станат платени държавни служители... Десет хиляди гражданки, въоръжени с пушки, можеха да накарат общината да затрепери...“ – всичко това не означава, че Флобер го мисли и твърди, а че Фредерик, Ватназ или Сенекал го казват и че Флобер е решил да използва възможно най-малко кавички); следователно това минало несвършено време, тъй ново в литературата, изцяло променя облика на нещата и съществува, подобно на лампа, преместена в нов дом, когато обитателите се изнасят от стария, оставяйки го почти празен. Такава е тази тъга, предизвикана от скъсането с навиците и с недействителността на декора, която внушава стилът на Флобер, този стил, толкова нов дори и да извираше само отпук. Това минало несвършено време е използвано да предаде не само думите, но и целия живот на хората. *Възпитание на чувствата* е дълъг разказ за цял един живот, без персонажите да взимат, така да се каже, активно участие в действието. Понякога минало свършеното време прекъсва минало несвършеното, но тогава подобно на него става някак безкрайно продължаващо: „Той пътува... Позна меланхолията на парадите... преживя не една любов...“ и тук чрез един вид смяна на местата идва именно минало несвършеното време да доуточни: „но неугасващият спомен за първата любов обезцветяваше всяка нова.“ Дори понякога, в плана на същото наклонение и изцяло в полусянката на темпоралната несвършеност, индикативът на сегашно време извършва възстановяване, неусетно обливайки с естествена светлина и откроявайки нещата в техния ход през една по-дълготрайна действителност: „Сега живееш някъде из Бретан... Къщата беше ниска, с градина... стигаща до самия връх на хълма, откъдето се вижда морето.“⁷

Съюзът „et“ [и, а] у Флобер съвсем няма предназначението, което граматиката му отрежда. Той маркира пауза в ритмичната стъпка и разделя една картина. Всъщност навсякъде, където човек би използвал „et“, Флобер го премахва. Това е моделът и цезурата на толкова възхитително изсечени фрази: „... (et) а келтите



Малкият Пруст, сн. на Надар 1887 г.

съжаляваха, че не могат да намерят три негодяни камъка, под гърждовно небе, в дъното на някой пълен с островчета залив.“ (Може би „осеян“, а не „пълен“, цитирам по памет.) „Мезара, предградие на Картаген, градините на Хамилкар.“⁸ „Бащата и майката на Юлиан живееша в замък, всред гората, върху склона на един хълм.“ Несъмнено разнообразието на предлози допълва красотата на тези троични фрази. А в други цезурата ги „насича“ различно, но никога не са присъединени с „et“. Вече цитирах (по друг

повод): „Той пътува... Позна меланхолията на парадите, утринния глед при пробуждане под палатката, прехласването пред пейзажи и развалини, горчивината на мимолетни джурджи.“ Но на това „et“ [и] тук превъзходният ритъм на Флобер не разчита. В замяна на това там, където никому не би хрумнало да го използва, Флобер го употребява. Тогава е като указание, че започва друга част на картината, че отдръпващата се вълна отново ще се надигне. Без специално да търся, предавам по памет, която доста зле избира: „На площад Карусел беше тихо. „Отел дьо Нант“ се издигаше както винаги самотен; (et) куполът на Лувъра отсреща, дългата дървена галерия вдясно... бяха обвити в сив дим... а на другия край на площада...“ и т.н. С една дума, у Флобер „et“ слава началото на вторично изречение и почти никога не завършва едно изречение. (Да споменем покрай другото, че в току-що цитираното изречение „tandis que“ [„докато“, тук – а] не изразява време – и това е без изключение у Флобер, – а е една от онези достатъчно наивни хитринки, до които прибегват всички големи писатели, изискващи прекалено дълги изречения и все пак нежелаещи да разделят картината на части. За отбелязване е у Льоконт дьо Лил сходната роля на „недалеч“, „по-нататък“, „всъщност“, „по-долю“, „единствени“ и пр. Много бавното усвояване, съгласен съм с това, на толкова граматически особености (а и липсата на място не ми позволява да посоча най-важните, които всеки и сам ще забележи) доказва, по мое мнение, не че Флобер не е „писател по природа“, както твърди критикът на *Нувел Ревю Франсез*, а точно обратното – че е именно такъв. Като говорим за тези граматически странности, придаващи всъщност една нова визия, колко старание е било нужно, за да бъде тя добре закрепена, за да бъде изведена от несъзнаването в съзнанието, за да бъде накрая вградена в различните части на речта! Единствено учудващото у един такъв майстор е баналността на кореспонденцията му. Общо взето големите писатели, които не умеят да пишат (както големите художници, които не умеят да рисуват), в действителност не са правили друго, освен да отричат своята „виртуозност“, своята вродена „склонност“, с цел да създадат – като за една нова визия – изрази, стремящи се малко по малко да се адаптират към нея. Обаче в кореспонденцията, при която абсолютното подчиняване на смътния вътрешен идеал вече не ги задължава, те отново стават такива – по-малко големи, каквито не биха преставали да бъдат. Колко жени, споделяйки пред приятелите разочарованието си от творбите на някой писател, добавят: „А ако знаехте какви очарователни бележички пише, когато се отпусне! Писмата му са безкрайно по-добри от книжите му.“ Наистина е детска игра да покаже красноречие, блясък, остроумие, находчивост онзи, у когото обикновено всичко това липсва само защото трябва да се съобразява с една тиранична действителност, в която не му е позволено да промени каквото и да било. Този рязък и видим подем, който талантът на един писател изпитва веднага щом започне да импровизира (или на един художник, който „рисува като Енгр“ в албума на някоя дама, която не разбира картините му), този подем би трябвало да е доловим в кореспонденцията на Флобер. Но се забелязва по-скоро обратното. Тази аномалия се усложнява от обстоятелството, че всеки голям художник, който умишлено оставя реалността да се разтвори в книжите му, се въздържа да демонстрира в тях вътрешно присъществува на гения му интелегентност и критическа преценка. Но всичко, което не присъства в творчеството му, излиза наяве в разговорите и писмата му. Тези на Флобер не позволяват нищо от това да проличи. Невъзможно ни е от тях да узнаем, заедно с г-н Тибод, за „идеите на един първокласен ум“ и този път не от статията на г-н Тибод сме смутени, а тъкмо от кореспонденцията на Флобер. Но въпреки това, тъй като сме предизвестени за гения на Флобер единствено от красотата на стила му и неизменните особености на един неправилен синтаксис, да посочим още една от тези странности: например едно наречие, с което завършва не само фраза или период, а книга. (Последното изречение от *Иродиада*: „Тя беше много тежка (главата на Йоканан), затова я носеха поред.“) У него, както у Льоконт дьо Лил, се чувства нуждата от солидност, била тя и малко плътна, като противодействие срещу една литература, ако не кука, то най-малкото доста лека, превзета от прекалено много междини и празноти. Впрочем наречията, адвербиалните изрази и пр. у Флобер са неизменно вмъквани едновременно по най-нелепия, неочакван и негодяен начин, сякаш за да се издигат тези

³ Г. Флобер, т. 2. „Легенда за Свети Юлиан Гостопримец“, прев. П. Проїкова; бел пр.

⁴ Г. Флобер, т. 1. „Мадам Бовари“, прев. К. Константинов; бел пр.

⁵ Песна на Емил Ожие в съавторство с Жюл Сандо; бел пр.

⁶ *L'Education Sentimentale*, към което, по волята на Флобер несъмнено, често би могла да се отнася и тази фраза от четвърта страница на самата книга: „и някаква смътна скука придаваше още по-невзрачен вид на пътниците“; бел. а.

⁷ Тук и нататък в текста цитатите на български са съобразени с посочените от автора (макар невинаги точно) особености на оригинала; бел пр.

⁸ Г. Флобер, т. 3. „Саламбо“, прев. Г. Чакъров, М. Николова; бел пр.

⁹ Г. Флобер, т. 2. „Иродиада“, прев. П. Проїкова; бел пр.

компактни фрази и да се запушат и най-малките дупки. Г-н Оме казва: „Конете ви, *може би*, са буйни.“ Юсоне: „Време е, *може би*, да уведомям населението.“ „Париж, *скоро*, ще бъде покрит...“ Всички тези „в края на краищата“, „при все това“, „поне“ са винаги поставяни не там, където някой друг би ги използвал, говорейки или пишейки. „...една лампа във форма на гълъб гореше над нея *непрекъснато*...“ По същата причина Флобер не се бои от трасавостта на някои глаголи, на някои малко груби изрази (в контраст с глаголното разнообразие, за което споменахме по-горе, глаголтът „имам“ – толкова солиден – е в постоянна употреба на такива места, където един второразреден писател би потърсил по-фини нюанси: „Къщите имаха стръмни градини...“ „Четириете кули имаха островърхи покриви...“). Що се отнася до всички големи откриватели в изкуството, поне през XIX век, факт е, че докато естетите сочат връзката им с миналото, публиката ги намира за тривиални. Колкото и да се говори, че Мане, Рьонаор, чието погребение е утре, Флобер са не унищатори, а последните потомци на Веласкес и Гоя, на Буше и Фрагонар, дори на Рубенс и на антична Гърция, на Босюе и Волтер, съвременниците им ги смятат донякъде за обикновени; но каквото и да казват, понякога се съмняваме в това, което те разбират под думата „обикновен“. Когато Флобер пише, че „една такава бъркотия от образи го зашеметяваше, върпеките че я намираще за очарователна *все пак*“; когато Фредерик Моро, било на Маршалката или на 2-жа Арну, „започва да шепне нежности“, не можем да мислим, че това „все пак“ притежава някаква изящност, нито че това „започва да шепне нежности“ – изисканост. Но пък обичаме тези тежки материали, които фразата на Флобер вдига и изсипва с периодично прекъсващия шум на екскаватор. Защото ако, както писаха, нощната лампа на Флобер е изглеждала на моряците от речния флот като фар, може да се каже също, че изреченията, излезли от неговия „gueuloir“¹⁰, имат отмерения ритъм на онези машини, които служат за изравняване на терена. Щастливи са долавящите този напранчив ритъм, ала тези, които не могат да се освободят от него, които, каквато и тема да започнат, покорени от влиянието на майстора, неизменно я свършват „а ла Флобер“, приличат на онези нещастници от немските легенди, които са обречени да живеят завинаги привързани към биенето на една камбана. Така че, що се отнася до интоксикацията с Флобер, много-много не бих препоръчвал на писателите екзорсисктото, пречистващо свойство на пастиша. Когато току-що сме дочели някоя книга, не само бихме желали да продължим да живеем с персонажите ѝ, с госпожа Дьо Босеан или с Фредерик Моро, но и вътрешният ни глас, дисциплиниран да следва в хода на четенето ритъма на един Балзак или на един Флобер, би искал да продължи да говори като тях. Трябва да му позволим за малко да го прави, да оставим педалът да продължи звученето, тоест съзнателно да направим един пастиш, за да можем след това, отново станали себе си, да не го правим неволно цял живот. Именно волният пастиш се прави по напълно спонтанен начин: мислят, че когато навремето написах един пастиш, отвратителен впрочем, по Флобер, не съм се питал дали мелодията, която чувах в себе си, се е гължала на повторението на минало несвършено време или на сегашно деятелно причастие. Без това никога не бих могъл да го напиша. Днес извършвам тъкмо обратното, стремейки се набързо да отбележа тези няколко особености на Флоберовия стил. Умът ни никога няма да е удовлетворен, ако не може да предложи ясен анализ на онова, което първо несъзнателно е създад, или ако не може живо да претвори това, което първо търпеливо е анализирал. Не бих пропуснал да обърна внимание върху достойнствата на Флобер, така оспорвани днес. Едно от тези достойнства, които ме възбудват най-силно, тъй като в него преоткрих доведени до завършек собствените си скромни търсения, е, че той умее майсторски да предаде впечатлението за Време. Според мен най-хубавото във *Възпитание на чувствата* не е някоя фраза, а един интервал между редовете. Флобер тъкмо е описал, проследявайки в продължение на много страници, най-незначителните действия на Фредерик Моро. Фредерик вижда един полицай да върви с извадена сабя срещу един въстаник, който пада възник. „... и Фредерик, зяпнал от удивление, позна Сенекал.“ Тук – интервал, една огромна „празнина“ и без ни най-малък преход внезапно мярката за време от четвърт час става години, десетилетия (отново взимам последните думи, които цитирах, за да покажа тази необичайна, без никаква подготвка, смяна на скоростта):

„... и Фредерик, зяпнал от удивление, позна Сенекал.

Той пътува...

Позна меланхолията на параходите, утринния хлад при пробуждане под палатката...

И се върна.

Посещаваше обществото...

Към края на март 1867 година...“ и т.н.

Ако пиша всичко това в защита (в смисъла, в който Жоашен дьо Беле я разбира¹¹) на Флобер, за когото не

^[10] От глагола gueuler – „крещя, дера се“; така нареченото от Флобер „място“, където подлагал написаното на музикална обработка, тоест устата като резонаторен инструмент, благодарение на който при декламация могат да се преценят звуковите качества на всяка дума; бел. пр.

^[11] Жоашен дьо Беле през 1549 г. публикува полемичен трактат в защита на френския език, смятан за „варварски“ от адмираторите

мога да кажа, че ми от най-любимите, и ако се чувствам толкова ощетен, че не пиша върху мнозина други, които предпочитам, то е защото ми се струва, че вече не умеем да четем.¹² Г-н Даниел Алеви публикува неотдавна в *Деба* много хубава статия за стогодишнината¹³ на Сент Бьов. Но моят приятел, слабо осенен същия този ден, нямал намерение да посочва Сент Бьов като един от големите гидове, които сме загубили. (Тъй като не разполагам нито с книги, нито със списания под ръка, докато импровизирам в „последния момент“ етояда си, не гарантирам за точността на използвания от Алеви израз, но смисълът беше този. Впрочем позволявал съм си повече от всеки друг истински оргши с прелестно-лошата музика, каквътво е украсеният с бесери говорим език на Сент Бьов, но провалял ли се е някой някога така, както той в службата си на гид? По-голямата част от неговите *Понеделници* са посветени на автори от четвърта величина, а когато трябва да говори за някои от най-първите, за Флобер или за Бодлер, той веднага омаловажава кратките си похвали слова, които им отпуска, оставяйки да се разбере, че става дума за благосклонна статия, писана за лични приятели на автора. Единствено като за лични приятели говори за братя Гонкур, които човек може да харесва повече или по-малко, но които във всеки случай са безкрайно по-добри от обичайните обекти на възхищение за Сент Бьов. Жерар дьо Нервал, който със сигурност е един от тримата или четиримата най-големи писатели на XIX век, е пренебрежително наречен *милня* Нервал по повод превод от Гьоте. А че е създад собствено творчество, изглежда е убягнало на Сент Бьов. Колкото до Стендал романиста, до този Стендал от *Пармският манастир*, нашият „гид“ го приема с усмивка и за да издигне Стендал в романист, почти както слабата на някои художници изглежда резултат от спекулация на пазара за картини, вижда в книгата му пагубните последици от едно начинание (обречено на неуспех). Вярно е, че Балзак още приживе на Стендал е приветствал гения му, но е било срещу възнараждане. При това самият автор открил (според Сент Бьов, неточен тълкувател на едно писмо, на което не му е мястото да коментирам тук), че получил повече, отколкото му струвало. Накратко, бих се наел, ако нямях по-маловажни неща за вършене, да „нахвърля“, както, според Сент Бьов, е казал Кювилие Фльори¹⁴, една „Картина на френската литература през XIX век“ с помощта на сигурна стълбица, където няма да фигурира нито едно голямо име и където ще бъдат обявени за големи писатели хора, забравени от всички, че са писали. Без съмнение, позволено е на човек да се заблуждава и обективната стойност на артистичните ни отсъждания няма голямо значение. Флобер свирепо е отричал Стендал, който пък е намирал за ужасни най-красивите римски църкви и се е присмивал на Балзак. Но по-тежка е заблудата на Сент Бьов, защото не спира да повтаря, че е лесно да се даде точна преценка за Верзилий или Лабрюйер, за други, отдавна познати и признати автори, но че трудното, което е самата функция на критиката и което наистина му дава името на критик, е да се подредят [mettre a leur rang] съвременните автори. Самият той, трябва да признаем, не го е правил нито веднъж и това е достатъчно, за да му се отрече качеството на гид. Може би същата статия на г-н Алеви – забележителна впрочем – би ми позволила, ако я имах пред себе си, да покажа, че не само прозата не умеем вече да четем, а и поезията. Авторът се спира върху два стиха на Сент Бьов. Първият е по-скоро стих от г-н Андре Ривоар, отколкото от Сент Бьов. Вторият:

*Sorrente m’a rendu mon doux rêve infini*¹⁵

е ужасен, ако при произнасяне тези „р“-та са гърлени, и смешен, ако са вибрантни. Обикновено, когато е желано, повторението на гласна или съгласна може да има голям ефект (Расин: *Ифигения, Федра*). Една лабиална съгласна, повторена шест пъти в стих на Юго, предава това впечатление за въздушна лекота, което поетът е искал да създаде:

*Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala*¹⁶

Юго е знаел как да си служи дори с повторението на „р“, което, напротив, не е достатъчно хармонично във френския език. Успешно го е използвал, но при доста по-различни обстоятелства. Във всеки случай, както и да стоят нещата със стиховете, вече не умеем да четем прозата; в статията си върху стила на Флобер г-н Тибоде, тъй мнозоучен и разсъдлив читател, цитира едно изречение от Шатобриан. Чудел се само кое да

на гръцкия и латинския; бел. пр.
¹² Понякога се срещат изключения в големи, систематични произведения, където не се очаква литературна критика. Една нова литературна критика започва от *L’Heredo* и от *Monde des Images*, тези възхитителни и важни по значение книги на г-н А. Доде, както една нова физика, нова медицина, нещо ново в картезианската философия. Без съмнение, задълбочените схващания на г-н А. Доде върху Молиер, върху Юго, върху Бодлер и др. са още по-прекрасни, когато отново се свържат по закона за всемирното привличане с тези сфери, от които са Образите, но и сами по себе си, отделени от системата, свидетелстват за живостта и дълбочината на литературния вкус; бел. а.
¹³ Статията на Д. Алеви в *Журнал де Деба* излиза на 13.X.1919 г. по повод 50 г. от смъртта на Сент Бьов; бел. пр.
¹⁴ Журналист и литературен критик, член на Френската Академия; бел. пр.
¹⁵ „Соренто безкрайния ми сладък сън възвърна“, из „Сонет“ от сб. „Животът, поезията и мислите на Жозеф Дьолорм“; бел. пр.
¹⁶ „Диханията на нощта се носеха над Галгала“, из „Спящият Вооз“ от сб. „Легенда на вековете“; бел. пр.

избере. Колко много били онези, над които трябвало да се прехластва! Г-н Тибоде (желаейки да покаже, което е вярно, че употребата на анаколут олекотява стила) цитира едно от най-малко хубавите изречения у Шатобриан и то единствено от красноречивия Шатобриан, а за недотам интересното у него можел да узнае от самото удоволствие, с което г-н Гизо го декламирал. По правило всички, което у Шатобриан продължава или предвещава политическото красноречие на XVIII и XIX век, всъщност не е Шатобриан. И трябва да имаме едно наум, някакво съзнание за това, когато преценяваме отделните творби на един голям писател. Когато Мюсе година след година, малко по малко се издига до висотата на своите *Ноци*, а Молиер до *Мизантроп*, не е ли някак жестоко да предпочиташ пред тях:

À Saint-Blaise, à la Zuecca
Nous étion, nous étion bien aise,¹⁷

или *Хитрините на Сканен*? Впрочем трябва само да четем майсторите. Флобер като другите, с повече простота. Ще бъдем учудени да ги видим както винаги живи, край нас, предлагащи ни хиляди сполучливи примери за усилието, което на самите нас е липсвало. Флобер е избрал г-н Сенар да го защитава и е успял да привлече блестящите и безкористни свидетелски показания на всички велики мъртви. За да завърша, мога да посоча от тази достижнала до нас закрила от страна на големите писатели един пример, който изцяло отнасям до себе си.

В *На път към Суан* някои хора, дори твърде образовани, не познавайки строгата композиция, макар и забулена (и може би по-трудно доловима, защото е с широк разтвор на пергела и частта, симетрична на една първа част, причината и следствието, са отделени с голям интервал помежду си), помислиха, че моят роман е нещо като сбирка от спомени, свързващи се по случайните закони на асоциирането на идеи. В подкрепа на тази неистина те цитират страници, в които няколко парченца „маглена“, потопени в чай, ми припомняли (или поне припомняли на разказвача, който казва „аз“ и който невинаги съм аз) цял един период от живота ми, забравен в първата част на произведението. Впрочем, без да говоря в този момент за значението, което откривам в тези неволни припомняния, върху които основавам – в последния, още непубликуван том от моето произведение – цялата си теория за изкуството, и с цел да се придържам композиционно към нея, съм използвал просто за преход от един план към друг не някакъв факт, а това, което съм намирал за по-чисто, по-ценно като връзка – един феномен на паметта. Отворете *Задгробни мемоари* или пък *Дъщерите на огъня* от Жерар дьо Нервал. Ще видите, че двамата големи писатели, колкото и да се харесва на някои да ги осакатяват и изсушават – особено втория – с чисто формални интерпретации, отпачно са познавали техниката на мигновения преход. Когато Шатобриан е – ако добре си спомням – в Монбоасие, неочаквано чува пеенето на грозд. И тази песен, която толкова често е слушал в младостта си, веднага го пренася в Комбур, подтиква го да промени времето и мястото, карайки съответно и читателят да го последва. Така и първата част на *Слви* се развива пред сцената в един театър и описва любовта на Жерар дьо Нервал към една актриса. Погледът му изведнъж попада на съобщение: „Утре стрелците от Лоази...“ и т.н. Тези думи извикват един спомен или, по-скоро, две обичани създания в детството: веднага мястото на действие в новелата се сменя. Феноменът на паметта е послужил за преход на Нервал, на този голям гений, почти всички творби от когото биха могли да носят това заглавие, което първоначално бях дал на една от моите: *Трепетите на сърцето*. Ще кажат, че у него са имали друг характер, гължащ се най-вече на факта, че е бил луг. Но от гледна точка на литературната критика, не може да се нарече собствено лудост едно състояние, което не пречи да се запази точното възприятие (нещо повече – което зостря и насочва сетивата към откриването) за най-важните съответствия между образите и между идеите. Тази лудост не е почти нищо друго освен мигът, в който постоянните мечтания на Жерар дьо Нервал стават неизразими. Тази лудост тогава е като продължение на творбата му; той бързо се спасява от нея, за да започне отново да пише. И лудостта, довършвайки предишната творба, се превръща в отправна точка и самата материя на следващата. Поетът вече не се срамува от завършилия пристъп, както ние не се изчервяваме всеки ден от това, че сме спали; както може би и един ден няма да бъдем засрамени, че сме преминали за миг през смъртта. А се опитва да подреди и опише последователните си сънища. Ето ни доста далеч от стила на *Мадам Бовари* и *Възпитание на чувствата*. Читателят ще ме извини за дрешките, допуснати поради бързината, с която пиша тези страници.

Преведе от френски ЮЛИАН ЖИЛИЕВ

^[17] „В Сан Биаджо, на о. Джуека / ние бяхме, ние бяхме щастливи“, стихове на А. дьо Мюсе из „Песен“ (1834), „документиращи“, покрай венецианския изговор на Giudessa със „Z“, безбурния период в отношенията между поета и Жорж Санг; бел. пр.

Безотговорният разум

от стр. 9

10.II.25

Скъпа г-це Арент,
Довечера трябва да се върна при Вас и да излея сърцето си. Всичко между нас трябва да бъде просто, ясно и чисто. Само тогава ще бъдем достойни за среща. Това, че Вие бяхте моя студентка, а аз Вашият учител, беше просто поводът за случилото се между нас.

Аз никога няма да бъда в състояние да Ви притежавам, но отсега нататък Вие ще бъдете част от моя живот, който ще се разрасне чрез Вас...

Пътят, който Вашият млад живот ще поеме, е скрит. Ние ще се подчиним на това. А моята преданост само ще Ви помогне да бъдете вярна на себе си...

Дарът на нашето приятелство става дълг, чрез който ще израснем. Дълг, който ми позволява да помоля за прошка, че се самозабравих за момент по време на нашата разходка. Впрочем аз трябва да Ви благодаря и целувайки Вашето чисто чело да интегрирам нравствеността на Вашето същество в моята работа.

Бъдете щастлива, добрата ми!

Ваш
М. Х.

До края на месеца обаче е преминал още един праз:
<p>27.II.25</p> <p>Скъпа Хана,</p> <p>Аз съм обладан от демона. Спокойното, молитвено сплтане на твоите обични ръце и твоето блестящо чело го направляват със силата на женското преображение. Никога не ми се е случвало подобно нещо.</p> <p>По време на гъждовната буря на връщане ти беше дори още по-красива и чудесна. И аз бих искал да вървя безкрайно с теб през нощта.</p> <p>Като символ на моята благодарност, приеми тази малка книжка. Тя ще ти служи и като символ на този семестър. Моля те, Хана, напиши ми само няколко думи. Не мога да те остава да си заминеш просто така.</p> <p>Сигурно имаш много работа преди пътуването, но само няколко думи, няма нужда да бъдат „красиво” написани. Просто както си пишеш. Но написани от теб.</p> <p>Твой М.</p>

Кореспонденцията продължава в този дух още много страстни месеци. Писмата на Хайдегер до Арент изобилстват с романтични клишета – полета с цветя, порутени кули, изповеди на вина и самоотричане, - примесени с философски размишления и съвсем смислени професионални напътствия. Въпреки че нямаме първите писма на Арент, ние разполагаме с копие на един кратък, много меланхоличен автобиографичен текст, озаглавен „Сенки”, който тя му изпраща през април. В него се говори за една млада жена, преминала вече през много неудовлетворителни настроения в краткия си живот, от уморедението, че *Sehnsucht* – копнежът – може да бъде самоцел, до растящи съмнения в смисъла на живота. Сега най-сетне тя е стигнала до етапа, когато може да предложи своята „несломима преданост” само на един-единствен човек – преданост, обаярена обаче от горчивото съзнание, че „всичко свършва един ден”. Хайдегер, като по-зрелият лобещ, отвърща на това *cri de coeur* с уверението, че „отсега нататък ти живееш, повита в моята работа”, и с напомнянето, че „сенки има само там, където има слънце”.

Прилича ли Хайдегер на хищника, а Арент на жертвата в този романс, както се опитва да ни убеди професор Етингър? Наистина ли това високофилософско зукане е било просто прикритие за сексуална доминация? Напротив, зрелият читател на писмата ще бъде поразен от вълнуващата им автентичност, в една все пак съвсем конвенционална драма, вървяща към своя очакван край. Жененият, седемнайсет години по-възрастен професор и неговата млада студентка си пишат за природата на любовта и за това какво да учи Арент. Дватамата си разменят стихове и рисунки, слушат музика, когато са насаме, и дори възнамеряват да прочетат заедно *Вълшебната планина*, изказвайки предположения за обречената любов на мадам Шоша и Ханс Касторп. Хайдегер дори пише вълнуващо за любовта си към природата и как тя се слива с любовта му към Арент:

Тотнауберг, 21.III.25
Скъпа Хана,
Тук е приказна зима и аз направих няколко чудесни, ободряващи разходки...
Често се надявам, че ти също си така добре, както съм аз тук. Самотата на планините, спокойният живот на планинските хора, елементарната близост на слънце, буря и небе, простотата на една изоставена пътека на някой широк, покрит с дълбок сняг склон – всичко това държи душата много, много далеч от цялото нефокусирано, унило съществуване...
Когато вън се развихри буря, си спомням „нашата буря”, друг път се разхождам кротко покрай река Лан, или пък се размечтавам за едно младо момиче с гъждобран и шапка, нахлупена над големите ѝ, спокойни очи, което влезе за пръв път в кабинета ми, стеснително и резервирано, и което даваше кратки отговори на всички въпроси – след което картината се сменя с последния ден на семестъра – и тогава разбирам със сигурност, че животът е история.

Прегръщам те скъпа,
твой Мартин

Неизбежно Арент започва да се бунтува против ограниченията

на тяхната забранена любов и да се оплаква, че е пренебрегвана; Хайдегер се признава за виновен, но се опитва да я накара да разбере, че се нуждае от усамотение заради работата си върху проекта, от който впоследствие ще се роди *Битие и време*. И тогава Арент предприема една решителна стъпка, като в началото на 1926 обявява намерението си да се премести от Марбург в Хайделберг, за да завърши следването си не при друг, а при Карл Ясперс; решение, което Хайдегер одобрява. Само че шест месеца по-късно волята ѝ се пречупва и тя отново му пише, а той ѝ отговоря с предложение за нова среща. В продължение на следващите две години те се срещат в хотели или малки градчета, като по този начин избягват разкриването им. Разменят се още писма, рисунки и стихове, придружавани от препоръки за четене от Хайдегер (най-вече Кнут Хамсун).

През 1927 Хайдегер публикува *Битие и време*; книгата се посреща с широко одобрение и на следващата година той е поканен да заеме професорското място по философия на Хусерл във Фрайбург. Това е моментът, в който Арент решава да скъса, както се оказва окончателно, с Хайдегер; решение, което тя оповестява в първото нейно писмо, с което разполагаме. „Обичам те както в първия ден – ти знаеш това”, пише тя и го уверява, че е взела това решение само за да опази тяхната любов от действителността на ситуацията. След по-малко от година тя сключва съвсем необмислен брак с Гюнтер Щерн, един бивш студент на Хусерл, и се установява с него във Франкфурт. Не е известно как е реагирал Хайдегер на тази новина. Известно е обаче – от едно писмо, което Арент му изпраща през 1930, - че тя и Щерн посещават заедно Хайдегер и че тази среща предизвикква порой от болезнени спомени и чувства. „Когато те видях, у мен възникна съзнанието за най-ясната и най-важна константа в моя живот, и – позволи ми да ти го кажа – за константата на нашата любов.” Ала когато поради някаква си причина Хайдегер заминава с Щерн с влака и не успява да разпознае Арент на перона, тя остава съкрушена и samotна. „Както винаги, пише тя, за мен не остава нищо друго, освен примирение и чакане, чакане, чакане.” Тя ще чака цели две десетилетия преди отново да види Хайдегер.

През следващите няколко години животът на тримата приятели и лобещи се развива самостоятелно, без особени сътресения. През 1929 Хана Арент публикува под грижите на Ясперс докторската си работа *Любовта и св. Августин*, вдъхновена в много отношения от срещата ѝ с Хайдегер. След което започва работа върху биография на Рахел Варнхаген⁴, една книга, която ще бъде публикувана чак през 1950-те. Карл Ясперс пише и публикува неуморно по най-различни теми, от психология през религия до Ницше, макар и с отслабващи философски амбиции след рецензията на Хайдегер. Шо се отнася до самия Хайдегер, през късните години на Ваймарската република той е на върха на своята интелектуална мощ и влияние. През 1929 той е поканен в Давос, Швейцария, на дебат с уважавания философ неокантсианец Ернст Касирер, над когото се налага така убедително в очите на младите хора сред публиката, че още там неофициално му бива присъдена манцията на водещия немски философ. Той я получава официално малко по-късно, когато през 1930 германското правителство му прави първото от две предложения да оглави философската катедра в Берлин, най-престижната в страната, което той обаче отхвърля. Въпреки че се отказва от проекта си да напише втори том на *Битие и време*, той публикува отделни фрагменти от него, започвайки с *Кант и проблемът за метафизиката*, една важна и все още актуална работа. А в лекциите си продължава да застъпва във „въпроса за Битието”.

Писмата, което Ясперс и Хайдегер си разменят през тези години, документират искреното им приятелство, макар то да не е толкова интензивно сега, когато и двамата са заети, улегнали професори. В кратката си *Философска автобиография* Ясперс описва чувствата си като смесица от удивление и тормозещо го притеснение:

Благодарение на Хайдегер аз видях у един съвременник онова „нещо”, което обикновено може да се открие само в миналото и което е присъщо на философирането...
Аз видях дълбочеността му, но открих и нещо друго, което не можех да определя съвсем ясно, нещо трудно за възприемане...
Понякога ми се струваше, че е обладан от някакъв демон...
В течение на десетилетията се получи напрежение между привързаност и отчуждение, удивление от способностите му и отхвърляне на неговата непонятна глупост, чувство, че споделяме общ подход към философирането, и следа от едно напълно различно отношение към мен⁵.

Каквито и да са били съмненията му, Ясперс все още има доверие в характера на Хайдегер и в потенциала на неговата философия – или поне дотолкова, че да насърчава Хайдегер да се възползва от моментната си слава и да се включи по-активно в усилията за реформа на висшето образование. През 1931 той пише на Хайдегер: „Изглежда, че в дългосрочна перспектива философията на германските университети е в твои ръце” – мнение, което Хайдегер явно е споделял. Както междувременно е добре известно, през април 1933 Мартин Хайдегер напуска своята планинска къщурка в Шварцвалд, за да стане ректор на Фрайбургския университет – като през май влиза в Националсоциалистическата партия, - пост, на който остава до април следващата година. В продължение на

дълги години се приемаше, общо взето без възражения, фризираният разказ на Хайдегер за този период; мнозина бяха убедени, че той е приел поста неохотно, че се е опитвал да ограничи вредите за академичния живот, защитавал е евреите, а накрая с облекчение си е взел шапката – и най-важното, много бързо се е разделил с илюзията за национално обновление чрез нацизма. Но през последните две десетилетия на бял свят излязоха достатъчно факти, които позволиха да се установи каква всъщност е истината. Днес знаем, че Хайдегер е изразявал подкрепа за нацистите поне от края на 1931; че се е борил активно за ректорския пост; че след назначаването хвърля всичката си енергия за „революционизиране” на университета и държи пропагандни лекции из цяла Германия, завършвайки ги със стандартното „Хайл Хитлер!”.

Не по-малко презривно е било и личното му победение. Той скъсва връзките с всичките си колеги евреи, включително с ментора си Едмунд Хусерл. (В началото на 40-те той маха дори посвещението към Хусерл от *Битие и време*, а по-късно все така тихомълком го възстановява.) Хайдегер използва значителното си влияние, за да заклеими на политическа основа, в тайни писма до нацистките власти, един свой колега, бъдещия Нобелов лауреат по химия Херман Шаудингер, и бившия си студент Едуард Баумгартен. Дори и след като напуска поста си, Хайдегер подписва петиции в подкрепа на Хитлер и лобира пред режима да му позволи да открие философска академия в Берлин. През 1936, две години след оставката му, Карл Льовит среща Хайдегер в Рим с нацистка значка на ревера, който обяснил на бившия си студент как идеите, развити в *Битие и време*, били вдъхновили политическата му активност. Ясперс реагира доста летаргично - за което впоследствие съжालява, - на политическия обрат на Хайдегер, въпреки предупреждението на Хана Арент, че това не е маловажно. През 1933 тя избягва с мъжа си в Париж и започва работа за различни еврейски помощни организации. Непосредствено преди да напусне Германия, тя изпраща явно едно унищожително писмо на Хайдегер, в което го конфронтира със слуховете, че е обзет от „бесен антисемитизъм” и че не допуска еврейски студенти в семинарите си – обвинения, които се оказват неточни, но пророчески⁶. Той отхвърля раздразнен всички обвинения, но само няколко месеца по-късно сяда в ректорското кресло.

Арент прекарва следващите седем години във Франция, като едва свързва двата края, след което е принудена да бяга отново – този път в Америка. Тя пристига в Ню Йорк през 1941, когато войната вече бушува в Европа, и изгубва всякаква връзка както с Хайдегер, така и с Ясперс. Ясперс обаче остава в контакт с Хайдегер за известно време. През март 1933, малко след идването на власт на нацистите, Хайдегер гостува на Ясперс в Хайделберг. Дватамата си прекарват доста приятно, като слушат плочи с гризориански напеви и обсъждат философски въпроси. Когато разговорът неизбежно стига до политиката, Хайдегер казва само: „Човек трябва да се ангажира политически”.

През май той отново е в Хайделберг, вече като ректор на Фрайбургския университет, за да произнесе пред студентите една дълга тирада за нацистките планове за висшето образование. Ясперс седи на първия ред, намръщен, с ръце в джобовете. След като се връщат в къщата на Ясперс, той се опитва да накара Хайдегер да си разкрие картите, като казва, че не вярва неговият приятел да е съгласен с нацистите по еврейския въпрос. Хайдегер: „Съществува обаче опасна международна мрежа от евреи”. Ясперс: „Как е възможно такъв некултивиран човек като Хитлер да управлява Германия”? Хайдегер: „Културата няма значение. Виж само какви чудесни ръце има”. Хайдегер си тръгва рано и никога повече не вижда стария си приятел.

Ясперс е потресен. Нищо, което Хайдегер му е говорил през годините, не би могло да го подготви за неговия главоломен политически ангажимент с нацизма, и в своята *Philosophische Autobiographie* Ясперс се вини, че не е реагирал своевременно, за да не позволи на приятеля си „да дерайлира” по този начин. През следващите три години той продължава да пише от време на време на Хайдегер, както по време на ректората му, така и след това. Малко преди да гостува за последен път на Ясперс, Хайдегер произнася своето позорно *Rektorsrede* (ректорско слово), в което изрично поставя техническия си философски речник в услуга на нацисткия преврат в академичната сфера. Публикуваното слово се радва впрочем на огромна популярност въпреки неяснотата му. (Карл Льовит казва по-късно, че като го прочел, се зачудил дали от него се очаква да се задълбочи в предсократиците, или да тръгне да марширува с щурмовите отряди.) Ясперс, от своя страна, се опитва да каже нещо добро за ректорското слово на Хайдегер и му пише, че „доверето ми в твоята философия, което порасна още повече след разговорите ни по-рано тази година, не е унищожено от онези страни на това слово, които представляват просто отражение на времента”. Дватамата отчуждени приятели продължават да си разменят книги и писма до 1937, когато Ясперс е отстранен от поста си и успява да оцелее до края на войната, поставен в ужасяващото положение на антинацист, женен за еврейка, комуто е забранено да напуска страната. Той и жена му постоянно носят в себе си капсула с отрова, за всеки случай. Ректоратът на Хайдегер във Фрайбург продължава едва една година. Ала съдбоносното му решение в полза на нацизма поставя кардинални въпроси, които ще занимават Ясперс и Арент до края на живота им.

^[1] Макар Хайдегер да не изключва изрично еврейските студенти от семинарите си, от началото на 1934 той отказва да ръководи техните докторски работи и ги препраща на колега католик

Ясперс е бил приятел, Арент любовница, и двамата ценят Хайдегер като мислител, който според тях самостоятелно е възродил истинското философичане. Сега те са принудени да се запитат дали неговото политическо решение отразява просто слабост на характера, или пък е било подготвено от онова, което по-късно Арент ще нарече неговата „страстна мисъл“. Ако е вярно последното, означава ли това, че собствената им интелектуална/еротична връзка с него като мислител също е опетнена? Дали са сбъркали само по отношение на Хайдегер, или изобщо на самата философия и връзката ѝ с политическата действителност?

Невъзможно е да се узнае дали и Хайдегер си е поставял подобни въпроси. Освен дейността си като ректор, той не е имал навика да заявява публично своите позиции, а неговите трудове, включително шедьовърът му *Битие и време*, не са открито политически. След войната обаче много негови читатели – сред тях Ясперс и Арент – започват да проумяват, че Хайдегеровата трактовка на редица фундаментални екзистенциални теми в *Битие и време* разкрива определен подход към политическите въпроси - и дори придържане към тях - от платформата на една нова, надполитическа перспектива. И че именно от тази перспектива Хайдегер вижда в нацизма зараждането на един нов, по-добър свят.

Терминът „свят“ заема централно място във философския речник, който Хайдегер развива в *Битие и време*. Той представя човешките същества като захвърлени от историческата съдба в една кохерентна сфера на дейност, език и мисъл, която той нарича „свят“. Този свят е продукт на съдбата, не на природата; той произлиза от онова, което Хайдегер по-късно ще нарече мистериозно „събитие“, в което Битието (*Sein*) намира място (“там”, *da*), където да се разкрие, място, населявано от човешки същества (*Dasein*). Битието не е трансцендентна сфера, която може да бъде достигната (доколкото изобщо е възможно) само чрез издигане над човешкия опит; според Хайдегер каквото и да представява Битието, то се проявява само по отношение на човешките „светове“. Всяка цивилизация или култура е „свят“. Съществува западен „свят“, но също и „светът“ на дърводелеца или на селянина. Човешките същества обаче обитават своите светове в хоризонта на времето: те наследяват традиции от миналото, пренасят се в бъдещето и умират. Логиката на Хайдегер е, че ако Битието се разкрива само в човешките светове, а те са формирани от темпоралност, тогава Битието също трябва да е зависимо от времето. А това би означавало, че Битието няма друг смисъл освен темпоралността – разгръщането на нещата във времето.

Хайдегер стига до това заключение в *Битие и време* чрез тънък и много силен анализ на темпоралността на човешката съдба и усилията на човека да избяга от нея. По мнението на Хайдегер човекът е склонен да се губи в своя свят и да „забравя“, че е смъртен, а оттам - че е смъртен и неговият свят. Той се отдалава на тълпата (“те”) и на празни приказки, оставя се да бъде погълнат от ежедневието – само и само да избегне фундаменталния въпрос за своето съществуване. Ние сме неавтентични същества: „Всеки е някой друг, никой не е той самият“. Автентичността обаче не е лесно постижима. Тя изисква нова ориентация, учи Хайдегер, конфронтация с нашата смъртност, „автентично битие-към-смъртта“. Това означава вслушване в повика на съзнанието, показване на „загриженост“ към проявлението на Битието. И преди всичко тя изисква нов вид „решителност“, което означава: „Готовност на човека да се остави да бъде отзован от изгубването си в „тях“.

Хайдегеровата риторика на автентичността и решителността е била интерпретирана по най-различни начини. Според каноничната интерпретация предмет на *Битие и време* е преди всичко онтологията, изследването на естеството на съществуването; но на първо място този труд е просто призив да станем това, което сме, като приемем, без да се самозаблуждаваме, пълна отговорност за факта, че сме смъртни човешки същества. Други виждат в този труд дълбока враждебност към модерния свят и копнеж за нова историческа епоха, за създаването на по-автентичен „свят“, който притежава сетива за повика на Битието. А щом, както Хайдегер загатва понякога, „световете“ са културни или дори национални единици, тогава *Битие и време* се оказва програма за национално възраждане – точно онова, което Хайдегер ще види в националсоциализма няколко години след излизането на книгата му.

Тези две интерпретации създават огромни проблеми, които се усложняват допълнително от промяната в мисълта и риториката на Хайдегер, която започва през 30-те и се задълбочава в следвоенните му публикации. През този период Хайдегер се отказва от феноменологическия анализ на връзката между *Sein* и *Dasein* от позицията на човешкото съществуване и преминава към нов вид анализ на тази връзка уж от позицията на самото Битие – каквото и да означава това. Той започва също да пише, използвайки един много специфичен митопоетичен език, вдъхновен от Хьолдерлин, за Битието като божествена сила, която се разкрива пред човека. Дали този поврат представлява промяна в начина му на мислене, или е просто втората, допълваща част на един пожизнен проект (както твърди той), е сериозен и труден въпрос; който на всичко отгоре замъглява още повече евентуалното политическо послание, което Хайдегер се опитва да внуши чрез философията си, както и неговото лично схващане за собствения му решителен скок в съвременната история. Факт е във всеки случай, че късният Хайдегер говори не толкова за решителност и автентичност, колкото за това да се научим „да оставим Битието да бъде“ и да

възприемем позицията на *Gelassenheit*, термина на Майстер Екхарт за невъзмутимо самоотрицание. С течение на времето от застъпник на екзистенциалната решимост и самоутвърждаване Хайдегер мутира в най-отявлен крштик на западния „нихилизъм“, който насърчавал безпоздобна перверзност и който бил породил фашизма, комунизма, съвременната демокрация и технологията, смятани от него за nihilistични.

Впрочем дори в неговото *Gelassenheit* се долавя нещо страстно и напористо. Хайдегер не спира да описва живота на модерния човек като живот на ръба на бездна, а човека - застрашен всеки момент да изпадне или в тотална забрава на Битието, или в един нов „свят“, където смисълът на Битието ще бъде отново възстановен; човекът трябва да се движи, защото в прошивен случай ще бъде раздвоен от една историческа сила, по-голяма от самия него. В писанията му от 30-те се говори много за „подготовката за появата на последния бог“. В някои от тях се срещат наистина презрителни коментари за съпътното самоутвърждаване на нацистите и за мижавите им усилия да създадат една „народностна философия“ – макар че както изглежда, Хайдегер се стреми да ги надмине. Не е народът онзи, който намира някаква философия, пише той, а по-скоро „философията на един народ е онази, която превръща народа в народ на философията“. Дали неговата философия не цели тъкмо това?

Четейки късният Хайдегер, човек не може да се отърси от впечатлението, че въпреки опита си той никога не успява да се справи с проблема за отношението на философията към политиката, на философската страст към политическата страст. Впрочем за него това не е проблемът; той просто остава в плен на заблудата, че волята на нацистите да създадат една нова нация е съвместима с неговата лична и възвишена решимост да постави на нова основа цялата традиция на западната мисъл и по този начин - на съществуването на западния човек. Нещо повече: Хайдегер се смята за жертва на нацизма – отпук удивителното му изявление пред Ернст Юнгер, че той щял да се извини за нацисткото си минало само ако Хитлер бъде върнат, за да му се извини лично на него.

Накрая Хайдегер решава, че самите нацисти са унищожили „вътрешната истина и величие“ на националсоциализма и че с отказа си да последват пътя на Хайдегер те са осуетили срещата на германците със съдбата. Сега всичко е изгубено; Битието се е оттеглило и не може да бъде открито никъде. Пред нас е само ширещата се духовна пустиня на модерната техника и модерната политика. При тези обстоятелства истинският мислител може само да избяга в кабинета си, да се съсредоточи в мисълта си и да очаква нова, месанска епоха на Битието. Според прочутите думи, които казва в интервюто със списание „Шпигел“ от 60-те: „Само един бог може да ни спаси“.

В края на войната Хайдегер е прекършен духом и дори прекарва известно време в санаториум, за да се възстанови. Французите, които окупират Фрайбург през 1945, заплашват да му отнемат библиотеката и го призовават пред Комисията за денацификация, която в последна сметка му забранява да преподава и дори спира временно пенсията му. В напрежен опит да се спаси, Хайдегер призовава Комисията да се обърне към приятеля му Карл Ясперс, надявайки се, че той ще бъде все още готов да се застъпи за него.

Оказва се, че Ясперс е прекарал голяма част от войната в размисъл върху случая „Хайдегер“ и сега е готов да даде трезва и морално проникателна преценка. В защита на приятеля си той казва, че доколкото му е известно, Хайдегер никога не е бил антисемит през 20-те и че поведението му след това е непоследователно в това отношение. (Сега знаем, че това не е вярно.⁷) Ясперс се опитва също да обясни, че интелектуалният нацизъм на Хайдегер има много малко общо с реалния нацизъм; той беше аполитичен човек, пише Ясперс, също като дете, което без да иска си е пхнало пръста в колелото на историята. И все пак, макар Хайдегер да е „може би уникален сред съвременните немски философи“ със своята сериозност и следователно трябва да му бъде разрешено да пише и публикува, преподаването е друга работа. „Начинът на мислене на Хайдегер, заключава Ясперс, който за мен по същество е несвободен, диктаторски и некомуникативен, би бил пагубен днес в педагогическо отношение“, още повече, че „неговият начин на изразяване и поведението има известно сходство с някои характеристики на националсоциализма“. Комисията се вслушва в съвета на Ясперс и налага на Хайдегер забрана да преподава, която остава в сила до 1950.

Това не означава, че Ясперс е бил готов да си измие ръцете от своя приятел. Напротив, той изразява пред Комисията и надеждата си, че Хайдегер ще преживее „истинско прераждане“ в бъдеще. По онова време Ясперс е бил убеден, че недостатъците на Хайдегер са по същество недостатъци на един слаб човек, а не на неговата философия, и че ако успее да проумее своята отговорност, философът Хайдегер може да бъде спасен. Този християнски мотив на изкуплението срещаме и в писмата на Ясперс до Арент. В което той размишлява върху факта, че Хайдегер „притежава знанието за нещо, което почти никой не забелязва тези дни“, ала „нечистата му душа“ се нуждае от тотална революция.

⁷ Вж. „Само един бог може да ни спаси. Разговор с Мартин Хайдегер“, <http://icescreamst.com>. – Бел. пр.

⁸ Преди десет години бе открито едно препоръчително писмо от 1929, в което Хайдегер заявява, че Германия има нужда от повече учени, пуснали корени в нейната „почва“, и се оплаква от „юдаизирането“ на духовния живот. Препоръката е била за нещастния Едуард Баумгартен, срещу когото Хайдегер ще се обърне по-късно. Вж. Ulrich Sieg, „Die Verjudung des deutschen Geistes“, *Die Zeit*, 22.12.1989.



Хана Арент

Арент се отнася доста скептично към митовите за преображение, но се съгласява, че Хайдегер „живее в дълбокото и със страст, която човек трудно може да забрави“.

В своята *Философска автобиография*, както и в *Бележки за Мартин Хайдегер* Ясперс споделя личното си чувство за вина, че не е предупредил своевременно своя приятел за грешката, която прави през 1933. След войната Ясперс се надява да постигне истинско и морално аргументирано сдобряване, което да спаси останките с философска стойност у неговия приятел. Само че как? Подходящ повод се открива през 1948, когато Ясперс се премества в Базел, Швейцария, където ще прекара остатъка от живота си. През март същата година той пише писмо на Хайдегер, но не намира кураж да го изпрати, тъй че следващия февруари пише ново писмо. „Отдавна искаха да ти пиша, започва той, и ето че днес, в това неделно утро, най-сетне почувствах импулса да го сторя“. Ясперс е брутално пряк и заявява, че моментът, в който научил как Хайдегер тайно е предал собствения си студент Едуард Баумгартен, „беше едно от най-драматичните преживявания в моя живот“. Той се спира и на писмото си от 1945 до Комисията за денацификация, без изобщо да се извинява за съдържанието му.

Нищо от случилото се не може да бъде забравено, пише Ясперс, но все пак той се чудел дали не е възможен някакъв вид философски, дори личен контакт, тъй като „каквато и да е философията, тя трябва да образува едно цяло като произход и цел“. И заключава: „Приветствам те от едно далечно минало, през бездната на времето, прегърнал здраво нещо, което беше навремето и не може да бъде нищо“. Хайдегер отвръща с благодарност на този израз на философска дружба и в продължение на цяла година двамата разменят изобилие от писма и копия на текстове, които към този момент отразяват напълно различен подход към философското мислене. Темата за нацизма бива изцяло избягвана, докато Хайдегер не я подхваща сам през март 1950, опитвайки се да обясни защо е престанал да се вижда със семейство Ясперс след 1933. Аз замълквах не защото жена ти е еврейка, пише той, „а просто защото ме беше срам“. Ясперс е трогнат от това признание, което изтъквува като обещаващ знак за покаяние, и отговаря, че през онези мрачни години Хайдегер е бил явно дете, което не е разбирало какво прави. Работата би могла да приключи дотук, ако Хайдегер не се впуски в безсрамни самооправдания и безотговорни политически спекулации. Той се вкочва в идеята, че е бил като едно невинно дете, и признава, че когато са били под заплаха през 30-те, еврейте и левичарите са били по-прозорливи от него. Сега обаче е ред на Германия да страда, оплаква се Хайдегер, и той бил, изглежда, единственият, който се тревожи от това. Германия е обкръжена от врагове и Сталин е в настъпление, ала „народът“ предпочитал да си затваря очите. Съвременният човек се осаня на политическата сфера, която е мъртва и заета от технологически и икономически съображения. Единствената ни надежда, заключава Хайдегер, е, че от новото безродство (*Heimatlosigkeit*) на германците ще избие някакво скрито „пришествие“.

Ясперс изчаква цели две години преди да отговори на тази чудата тирада, която в крайна сметка го довежда до заключението, че Хайдегер е неоправдан – като човек и като мислител. За него Хайдегер не е повече модел на философ, а по-скоро демоничен антифилософ, разяждан от опасни фантазмагории. И той порицава гневно човека, когото навремето е обичал:

Философия, която спекулира и говори с изречения като тези в твоето писмо, която извиква видението на нещо чудовищно, не е ли всъщност това нова подготовка за победата на тоталитаризма, доколкото такава философия се дистанцира от действителността? Точно както философията, циркулираща преди 1933, допринесе за приемането на Хитлер? Не става ли тук нещо подобно?... Възможно ли е политическото, което ти смяташ за изиграло своята роля, да изчезне някога? Дали просто не е променило своите форми и средства? И не трябва ли човек да види това?

След което Ясперс подхваща надеждата на Хайдегер за ново „пришествие“:

Безотговорният разум

от стр. 13

Ужасих се, когато прочетох това. Мисля, че това е чисто бленуване, подобно на всички онова бленуване – винаги в „точния“ исторически момент, - което ни е подлъгвало през последните петдесет години. Наистина ли смяташ да се изстъпиш като пророк, който извежда свръхестественото от неговия скрит избор, като философ, който е скъсал с действителността?

Хайдегер никога не отговаря на нито един от тези въпроси. В продължение на още десетина години двамата ще разменят поздравления за рождените си дни, но приятелството им е приключило. Докато приятелството на Ясперс с Хайдегер се разпада, започва да се развива ново приятелство с Хана Арент, за голяма изненада на самия Ясперс. През 1946 Арент публикува в *Partisan Review* статия, озаглавена „Какво представлява екзистенциалистката философия?“, в която обявява философията на Хайдегер за неразбираема форма на „субверсия“. Що се отнася до неговия нацизъм, тя отказва да го припише просто на липсата на характер, а хвърля вината върху неговия неоправим романтизъм - „един вид духовна изривост, която се дължи отчасти на мегаломания, отчасти на отчаяние“. Ясперс я информира, че като ректор Хайдегер не е изгонил учителя си Хусерл от университета, както пише Арент, но въпреки това тя продължава да твърди (отново погрешно), че Хайдегер бил подписал официално циркулярно писмо в този смисъл. И тъй като „този подпис едва не уби [Хусерл], аз не мога да не смятам Хайдегер за потенциален убиец“⁹. Изглежда, че за нея Хайдегер е вече затворена книга. Само че точно преди излизането през 1951 на нейния монументален труд *Произход на тоталитаризма* Арент предприема продължително пътуване из Европа, включително в Германия, като пратеник на Еврейската агенция за културно възстановяване. През тези дълги месеци тя посещава в Базел любимия си учител Карл Ясперс, когото не е виждала седемнайсет години. Именно тогава той ѝ показва кореспонденцията си с Хайдегер, а тя изповядва младежката си любовна афера с него. Ясперс реагира шезовито на тази новина – „Ти да видиш, ама това е много интересно“, – за голямо облекчение на Арент. След което двамата се впускат да обсъждат човека, когото навремето са обичали, всеки по своему. Случва се така, че през февруари 1950 пратеническата мисия на Арент я отвежда във Фрайбург. Тя пристига в хотела, разопакова куфара си – и веднага изпраща бележка в дома на Хайдегер, известяваща за пристигането ѝ. Хайдегер, смутен, написва незабавно покана за посещение, сетне сам тръгва, за да я предаде лично. Когато пристига в хотела и разбира, че Арент е там, той помолва да ѝ съобщи за идването му. Ето нейната реакция, описана в писмото, което му изпраща два дни по-късно:

Тази вечер и утро са потвърдението на цял един живот... Когато келнерът оповести името ти... сякаш изведнъж времето спря... Силата на моя импулс, след като [Хуго] Фридрих ми даде адреса ти, ме спаси слава богу от това да извърша единствената наистина непростима неволяност и злодеяние в моя живот... Ако бях постъпила така, това щеше да бъде от гордост, поест от чиста, обикновена, безумна глупост. А не от разум.

Как би могла първата им среща след седемнайсет години да бъде потвърдението на един живот? Какъв вид живот? Елжбета Етингър се опитва да ни убеди, че Арент е била омагьосана от човека, който я е дефлорирал навремето, и е почувствала просто потвърждение на младежкото си романтично увлечение. На втория си съпруг, Хайнрих Блюхер, Арент пише обаче, че „всъщност ние, както ми се струва, за пръв път през живота си разговаряхме истински“ – с което потвърждава наличието на дълбока връзка в мисъл и разговор. Първите им срещи не са никак лесни, не на последно място заради жената на Хайдегер, Елфриде, която по онова време вече е в течение на нещата и съвсем разбираемо изпитва дълбока неприязън към Арент. Бившите любовници се опитват да поставят приятелството си на нова основа, под погледа на една съпротивляваща се и подозрителна трета страна, и не след дълго през Атлантика започват да се разменят писма, подаръци и стихотворения. В течение на следващата година Хайдегер проявява необичайна словоохотливост и изпраща на Арент седемнайсет писма и трийсет и две стихотворения, със заглавия като „Ти“, „Жената отдалеч“, „Смърт“, „Ноември 1924“ (датата на първата им среща), „Двайсет и пет години“ (времето, изминало оттогава). Освен това той свободно изразява апокалиптичните си възгледи за следвоенния свят, довели до скъсването с Ясперс. Той твърди, че към средата на 30-те бил стигнал по причината за германската катастрофа и че включил откритията си в своите работи за Хераклит и Парменид. Сега очаквал гражданска война, която щяла да сложи край на Германия и Европа. „Светът става все по-мрачен, пише той през 1952, ... а същността на историята – все по-

мистериозна... Остава само резигнацията. И все пак, въпреки растящите външни заплахи, аз съзирам появата на нови – или още по-добре – стари „тайни“.

Тъй като не разполагаме с писмата на Арент до Хайдегер от 1950-те, ние не знаем как е реагирала тя на този словесен поток. Както изглежда обаче, тя се е оплакала на Ясперс, че ѝ е трудно да бъде напълно откробвена в кореспонденцията си с Хайдегер и че разбирателство по основния въпрос – нацисткия период – едва ли е възможно. Ясперс се съгласява и обяснява, че Хайдегер „всъщност не знае и едва ли е в състояние да разбере кой дявол го е накарал да постъпи така, както постъпи“. Хайдегер явно се надява, че Арент ще успее да предизвика ново сближение между него и Ясперс – „ти си истинското „и“ между Ясперс и Хайдегер“, - но това се оказва невъзможно. (Нещо повече, Арент пише на мъжа си, че през 1956 Ясперс ѝ поставил „ултиматум“ да прекъсне контакта си с Хайдегер, но тя отказала.) С напредването на 50-те и излизането на нови работи на Хайдегер, отразяващи изместването на философските му позиции, неговата репутация започва отново да се покачва. До средата на това десетилетие, винаги когато е в Европа, Арент продължава да посещава семейство Хайдегер, изпраща им подаръци и дори се заема да уреди английски превод на *Битие и време*. Но интензивността на връзката им започва да отслабва, било защото Хайдегер няма повече нужда от нея, било защото тя се чувства възпряна от онова, което е останало недоизказано помежду им. И все пак тя никога не забравя интелектуалния си дълг към Хайдегер, както става все по-очевидно в зрелия ѝ период. Когато нейната най-амбициозна във философско отношение книга *The Human Condition* излиза през 1960 на немски, под заглавие *Vita Activa*, тя изпраща един екземпляр на Хайдегер със следната бележка:

Както виждаш, в тази книга липсва посвещение. Ако нещата между нас се бяха развили както трябва – искам да кажа между нас двамата, а не с мен или с теб, - щях да те попитам дали мога да я посветя на теб. Тя е рожба на нашите първи фрайбургски дни и в този смисъл дължи всичко на теб. Но при сегашното състояние на нещата това ми се струва невъзможно; и все пак по някакъв начин исках да ти кажа как стоят наистина нещата.

После тя написва на отделен лист следното посвещение и го прибира в архива си:

Re Vita Activa
Посвещението на тази книга не бе публикувано.
Как да я посветя на теб,
На най-доверения,
На когото останах вярна
И невярна
И в двата случая с любов.

Хайдегер изобщо не реагира на *Vita Activa*, което жестоко наранява Арент. Както пише по-късно на Ясперс, сякаш той я наказвал за това, че се е утвърдила като мислител – и може би е била права. Но мъчанието му става може би по-понятно, ако имаме предвид какво се опитва да постигне Арент в тази си книга. По някакъв начин Хайдегер разбира, че тази работа представлява обявяване на независимост от централни аспекти на неговата философия, специално мъчанието му относно връзката между полтика и философия. Като защитава достойнството на обществената *vita activa* спрямо надменните претенции на *vita contemplativa*, Арент се опитва да въве клин между чистата философия и размисъла върху политиката, който изисква свой собствен речник и се подчинява на свои собствени правила. Когато в интервю по германската телевизия през 1964 тя бива представена като „философ“, Арент прекъсва интервюиращия с думите: „За съжаление, налага се да протестирам. Аз не принадлежа към кръга на философите. Моята професия, доколкото може да бъде наречена така, е политическата теория. Аз нито се чувствам философ, нито пък смятам, че съм приета в кръга на философите“. Това не е фалшива скромност от нейна страна; тя е стигнала до извода, че съществува неизбежно напрежение между живота на философията и живота на политиката, и нейният стремеж е да анализира последния „с незамъглен от философията поглед“. Помолена да обясни по-подробно последното, Арент казва, че по принцип на интелектуалците им е трудно да разсъждават ясно за политиката, до голяма степен защото навсякъде и във всичко виждат само идеи. През 30-те, казва тя на интервюиращия, „германските интелектуалци развиваха какви ли не идеи за Хитлер, някои от тях ужасно интересни! Абсолютно интересни и заблядаващи! Идеи, далеч надхвърлящи обикновеното ниво! Според мен това е абсурдно“. А когато добавя, че такива мислители неизбежно „попадат в капана на собствените си идеи“, тя явно е имала предвид Хайдегер. В един свой личен бележник тя написва веднъж кратка басня, озаглавена „Хайдегер лисицата“, в която го описва като жалко създание, заклещено в леговището на своите идеи и убедено, че това е целият свят:



Планинската хижа на Хайдегер в Тотнауберг

Имало едно време една лисица, която била толкова простодушна, че не само постоянно попадала в капани, но дори не знаела каква е разликата между капан и не-капан... И тя си направила скривалище в един капан... „Толкова много посетители имам в моя капан, че съм станала най-добрата от всички лисици.“ Има нещо вярно в това: никой не познава същността на капаните по-добре от оня, който прекарва целия си живот в капана.

Хайдегер остава в леговището си още пет години, преди да благоволит да се свърже с Арент, като ѝ изпраща кратка бележка с благодарност за нейните поздравления по случай седемдесет и петия му рожден ден. В нея той ѝ прави косвен комплимент, като заявява, че „въпреки“ всичките ѝ последни публикации, той все още смятал, че тя е вярна на философското си призвание. Легът бива окончателно разчупен през 1967, когато тя отиба да изнесе лекция във Фрайбург и за своя изненада забелязва, че в двното на залата стои Хайдегер. Тогава тя открива беседата си, като първо го приветства пред голямата (и може би враждебно настроена) публика, от което той е трогнат. От този момент до внезапната смърт на Арент през 1975 те остават близки. Тя отново посещава ежегоден Фрайбург, където прави дълги разходки с бившия си учител, обсъжда с него естеството на езика и работи интензивно върху английския превод на неговите произведения. През тези последни осем години писмата им стават по-философски и нежни и отразяват едно ново равнище на взаимно уважение. За разлика от Ясперс Арент никога не се конфронтира пряко с Хайдегер по политическа въпроси и подминава без коментар редките му забележки за политиката. Вместо това тя предпочита да се концентрира върху философа Хайдегер, като възхвалява неговия интерпретаторски гений (“ничици лекции не са, нито са били по-интересни от твоите”) и философски амбиции (“едва твоите размисления върху края на метафизиката и на философията откриха наистина пространство за мисълта”). В своя прочит на късната кореспонденция професор Етингър представя Арент като работелна наивница, която губи ценното си време с превода на неговите работи и с усилията си да му помогне да продаде своите ръкописи. Етингър споменава нейния текст „Мартин Хайдегер на осемдесет“ като доказателство, че тя все още е била така влюбена, че „прави всичко възможно да омаловажи и оправдае приноса и подкрепата на Хайдегер за Третия райх“. Представата, че Хана Арент би могла да оправдава чийто и да било нацизъм, е абсурдна. Но е вярно, че тя остава споменаването на ректората на Хайдегер и по-късните му самооправдания за края на есето си и го сбутва в една бележка под линия. Кое то повдига закономерния въпрос: защо?

Хана Арент често цитира една епиграма на Рахел Варнаген, която казва по адрес на консервативния историк Фридрих фон Генц, че „той се улавя така страстно за лъжата, както се улавя за истината“. Точно така тя гледа и на Хайдегер, чиято интелектуална страст обича, но същевременно много добре вижда и неспособността му да различи явната истина от явната неистина. Тя знае, че Хайдегер е опасен в политическо отношение, ала изглежда е вярвала, че неговото политическо късозледство извира от същата страст, която вдъхновява и философската му мисъл. Според Арент проблемът Хайдегер е проблемът на всички големи философи, нищо повече и нищо по-малко. Тяхната мисъл трябва да бъде култивирана и пазена от намесата на света, но същевременно те самите трябва да бъдат държани далеч от политическите дела, които са работа на други – на гражданите, на държавниците, на хората на действието. Пишейки през 1969, четиридесет и пет години след като за пръв път влиза в курса на Хайдегер върху *Софистът*, Арент си спомня преди всичко какво е означавало да срещнеш едно човешко същество, което живее само за „страстната мисъл“, един човек, чиято целеустременост остава след себе си „нещо свършено“. Без да омаловажава тежестта на отворителното решение на Хайдегер, в крайна сметка тя започва да го разглежда като резултат на *déformation professionnelle*, на „прибличане от тираничното“, което съпътствало философията още от самото ѝ начало. В недовършената си студия *The Life of the Mind* тя продължава да размислява върху този проблем, опитвайки се явно да намери разрешение чрез възстановяване на

⁹ Въсъщност указът е бил подписан от предшественика на Хайдегер и впоследствие отменен от правителството по време на ректората на Хайдегер. Вж. Hugo Ott, *Martin Heidegger: Unterwegs zu seiner Biographie* (1988).

разграниченията между мисъл, воля и преценка. Хана Арент се бори с проблема Хайдегер до последния си ген. Когато след краткото интермецо като нацистки ректор Хайдегер се завръща към преподавателската си работа, един негов колега подхвърля станалата знаменита реплика: „Връщате се от Сиракуза ли?“. Намекът се отнася, разбира се, до трите експедиции, които Платон предприема до Сицилия с надежда да научи младия владетел Дионисий на философия и справедливост. Образователното начинание се проваля, Дионисий си остава тиран, а Платон едва успява да си спаси кожата. Паралелът често се споменава при обсъждането на Хайдегер, чиято трагикомична грешка се е състояла в това дори за момент да повярва, че философията би могла да направлява политиката, особено противната политика на националсоциализма. Впрочем Платон предвижда и тази възможност в своите анализи на тиранията, особено в *Държавата*. Може би най-важната практическа поука, която се съдържа в *Държавата*, е, че когато философите се опитват да станат царе, или философията им е корумпирана, или политиката, или пък и двете. Следователно единственото смислено нещо е те да бъдат разделени, като философите бъдат оставени да си гледат градината, с цялата страст, която притежават, но да бъдат поставени там под карантина, за да не правят бели. Това е едно политическо решение на проблема за философията и политиката, което Хана Арент отстоява с известен успех в работите си, писани в Америка. В собствените ѝ очи тази позиция ѝ позволява да остане истински приятел както на философията на Хайдегер, така и на политическата пристойност.

Дали това е оправдана позиция, е друг въпрос. Против идеята, че философията и политиката могат да бъдат разделени, традиционно се отправят две възражения – едното в името на политиката, другото - в името на философията. За онези, които гържат на политическата пристойност, прогонването на склонните към тираничност е привлекателна идея. Само че ако философите отнесат със себе си властта на разума, какъв друг стандарт би могъл да я замести? Кой или какво ще се възправи срещу тиранията? Този прословут въпрос ни преследва още от *Държавата*, където е документиран упадъкът на един въображаем град, обрънат гръб на философията. Хана Арент се опитва да реагира на тази опасност по свой си начин, макар и не съвсем убедително, като в различни моменти от своето философско развитие апелира към традицията, гържавническото умение, гражданските добродетели и накрая към способността за „преценка“ като бариера срещу тиранията.

Второто възражение засяга призиванието на самата философия. Представите на Платон за полуделия от любов философ, който търси красотата на Идеите, или за философското изстраване като мъчителен процес на излизане от тъмна пещера на слънчева светлина, улавят нещо от импулса на философския живот, но не обезателно и как трябва да бъде живян той. Според описанието, което Платон предлага във *Федър* и *Пир*, обичайният философията трябва да бъде непорочен и умерен, ако иска да сублимира еротичния си нагон и да извлече полза от това. Нека не забравяме, че в *Държавата* митът за пещерата свършва едва когато философът е принуден да напусне слънчевата светлина и да се завърне в пещерата, за да помогне на другите. Платон изглежда иска да ни каже, че за да бъде пълноценна, философията трябва да допълни познанието на Идеите с познаване на сенчестата страна на обществения живот, където страстите и изнорентността на човешките същества засенчват Идеите. И че ако философията иска да освети тази тъмнина, а не да я усили, първото, което трябва да направи, е да обуздае своите страсти.

Най-вълнуващата страница в *Бележки за Мартин Хайдегер* е адресирана пряко до Хайдегер. „Умолявам те!, пише Карл Ясперс, ако някога сме споделяли нещо, което може да се нарече философски импулси, поemi отговорност за собственото си дарование! Постави го в служба на разума, на реалността на човешката значимост и възможности, а не в служба на магията“! Ясперс се чувства предаден от Хайдегер като човек, като германец, като приятел, но най-вече като философ. Онова, което той смята, че са споделяли през ранните години на своята дружба, е убеждението, че философията е средство човек да се спаси от хватката на баналното и да поеме отговорност за това. След което вижда как един нов тиран влиза в душата на приятеля му, една нова страст, която го подвежда да окаже подкрепа на най-пагубния политически диктатор, а сетне го подмамва да се отгаде на интелектуално магьосничество. В нежеланието си да остави Хайдегер на неговата градина, Ясперс проявява повече загриженост за някогашния си приятел, отколкото Хана Арент, – и по-дълбока любов към призиването на философията. Ако не друго, случаят „Хайдегер“ му предава един много платоновски урок: с ероса започват отговорностите.

Пребеде от английски СТОЯН ГЯУРОВ

Mark Lilla, *Martin Heidegger - Hannah Arendt - Karl Jaspers*, в: „The Reckless Mind. Intellectuals in Politics” (2001).

Марк Ли́ла е американски политолог, историк, публицист и професор по хуманитаристика в Колумбийския университет, Ню Йорк. Той е автор на няколко книги, сред които се открояват *The Stillborn God: Religion, Politics, and the Modern West* и *The Reckless Mind: Intellectuals and Politics*.

Избледняващата раблезианска следа в „Ксенияhubris“ на Ани Илков

Красимир Христакиев

Днес всеки може да попита, в началото по един чрезмерен и промав начин: защо българският поет Ани Илков пише така, както пише? Защото славянският тун език изначално му позволява (Якобсон¹), или защото така той обтяга граматическите му граници (Шпитцер²)? И още: какъв е по стилистическия си ръст този език, на който поетът е написал думите си, особено с оглед на избледняващата в него раблезианска следа? Без съмнение български от края на ХХ в., неколцина езиковеди чудовища ще съумеят безпристрастно да докажат това, и то без да апелират към граматическите очевидности. И все пак този език има поетически наречия: има български-език-на-Илков, така както има руски-на-Хлебников и френски-на-Рабле... След Шпитцер сме вече убедени, на края на този път може да открием и език, който функционира чисто оказионалистично: единствено в твърдите рамки на няколко пасажа или строфи, където стилът изпробва чудовищната възможност за нова граматика: езикът-на-първа-строфа от надписа над вратата на Телемската обител...

Необходимо минимализираме областта, в която се прилага въпросът. Настоящият текст ще се старее да свърже вече очертаните нишки с няколко нови, за да разкрие как е съшит езикът по-специално на стихотворението на Ани Илков „Ксенияhubris“ от стихосбирката „Мала АзиЯ на Душата“³ (2004). Своеобразната тенденция към езикова неология и неофония, която то проявява, представлява радикализация на и бездруго всеобемащия лингвистически патос на неговата поезия, примери за който са разпръснати из всевъзможни места в нея. Неологията връща цветовете на следата, която по културно обиколни пътища води към грастичната морфология на Рабле. Неофонията има за цел да я утаажи, прилагайки върху нея цялата невидима власт, която се крие в подреждането на звуковете в поезия. В едно победило сократическо настояще езикът си спомня за своето дионисийство...

За всеки който може да го понесе, „Ксенияhubris“ (321) има почти класическа организация на текста, разделен на две равни половини (всяка съставена от 11 стиха), между които са вместени три серии неологизми. Стихотворението започва като пародия на митическа биография на герой, уязвен от знанието за близкия си край. В този вид възвишена пародия (и двете качества са съхранени) едно нещастие отваря пукнатина във воелото осъществяване на битовия ред („два дни след като ебал...“) и става съизмеримо със събития от космическия ред („небе/се синнало...“). Това небе изрича обещанието „ти друг ще бъдеш“ и странният двойник на митическите герои започва да мисли за начало, а не за финал: великата естествена слепота на желанието би трябвало да е достатъчна и тук, и отвъд, боговете също не са я надмознали, ако това е бип, то той досяга началата и затова е божествен, за каква смърт може да става дума тогава („...да умра не ми е отредено“)? Смъртта може да бъде само небесно потвърждение на земната воля, сякаш настояваща върху себе си, последно напомняне, че животът не може да не е белязан точно по този начин и отвъд да бъде другояче...

За да въведе още в началото в сериозно-пародийния тон на стихотворението, авторът прлаза от края на 1-ви стих и вътре в целия 2-ри рима на „ал“ („ебал“, „разбрал“, „фанал“, „умрял“), която насича фразата на максимално кратки фрагменти (почти само отп на една дума), за което специално е изменен и словоредът. По този двойствен начин смъртта е заявена като мотив в първата част на творбата. 2-рият стих (в който се появява за първи път) и последният (11-и) я тематизират експлицитно лексикално („умрял“ – „умра“). Обратно, това не се случва в нито един от останалите стихове

^[1] „Изобилието, устойчивостта и вътрешното богатство на словообразователните гнезда и парадигмата на флексите ярко отличават славянските езици от морфологичния състав на романските и германските езици”, в: Якобсон, Роман, Езикът на поезията. София, 2000, с. 414. Като пример Якобсон привежда цитат от известното стихотворение на Велимир Хлебников „Заклятие смехом” (1908-1909), в което около една коренна основа се нарояват голям брой неологизми: „О, засмейтесь, смехачи! / Что смеютесь смехами, что смеянствуют смеяльно, / О, засмейтесь усмеяльно!...”.

^[2] Приблизително такава е тезата на Шпитцер за Рабле, чийто неологичен език той определя като абнормно изключение от общия ход на развитието „във всички романски езици, които въобще са запазили като свещено наследство античния римски респект пред монументалната ценност на думата-kakbato-my-a-e”, в: Spitzer, Leo, Theworks of Rabelais, in Literary masterpieces of the Westernworld, 1953, p. 142-143. Един от любимите примери на Шпитцер (гл. 19, „Гаргантюа”), който отново неизбежно напомня за Хлебников: „Omni sclocha clochabilis, inclocherio clochando, clochans clochativo clochare facit clochabiliter clochantes. Parisius habet clochas...” („Всяка камбанена камбана, камбанствуваща камбанствено в камбанарията, припомня на камбанствуващите камбанене. В Париж има камбани...”, според превода на Д. Попова, в: Рабле, Франсоа, Гаргантюа и Пантагрюел, София, 1982).

^[3] Навсякъде цитираме по изданието Илков, Ани, Събрано, Пловдив, 2011, като посочваме съответната страница в скоби. С цел повече нагледност, по-нататък ще си позволим да променим архитектониката на някои стихове, като ги разпределим в отделни редове.

(3 – 10), те са предназначени за нейните отражения в съзнанието. Тук метафоничната игра става крайно своеобразна. Глухата, глъхнеца, много специална за българския език гласна „ъ“ се повтаря неизменно от един до три пъти в стих, като сумарно в 8 стиха се появява 11 пъти (от началото 9 последователни пъти е под ударение): по веднъж в звуковите форми ъ + вѣ + х, по два пъти във формите ъ + н. ъ + р, ъ + с и трикратно като ъ + g. Макар и само в ограничените предели на една октава Ъ сякаш става звук - реакция на смъртта (притихнал отговор), който белязва по една или няколко думи от всеки стих. 7-мият и началото на 8-мия постигат куминация в това натрупване: „ти друц ще бъдеш в глъхнещата прѣст / и фрѣст повярвал...“, където, освен четирикратното „ъ“, два пъти глъхне и „еш“⁴...

Последователната редица от опорни звукосъчетания ъg – ън – ън – ъв – ър – ъg – ъх – ъс – ъс – ъg – ър допълнително подчертава (чрез общото фонетично решение) предприетото в началото съизмерване на човешките с космическите пулсации. Нагласянето на думите на -ъ в тази първа част е само една от възможните метафонични стратегии на автора, на която ние обръщаме по-голямо внимание. Освен нея може да бъдат открити и други повече или по-малко честотни сугестивни повторения: стихове 1, 3, 4, 5 и 6 варират звуковите групи „гну“ – гун („гогуна“) и „nag“ – гън („вгън“) – гам („га му“). Особено интересно е появяващото се от 6-и стих и устойчиво чак до 10-и повторение на съгласковата група „cm“: „фрѣcm“, „прѣст“, „фрѣст“, „простено“, „вместо“. Но още по-важна метафонична игра е започната от 2-рия стих чрез постоянното редуване на звуковите групи „еш“ (и на нейния аудиален аналог „еш“ [„ешт“]) и „ес“, както и на различаващите се от тях само по звучност „еж“ и „ез“, в тази и след това в обратната последователност: „ше“ (и на близката до нея група „че“) и „се“ (и на близката до нея група „це“), както и на различаващите се от тях само по звучност „же“ и „зе“. Като цяло обаче и точните, и сходните произносителни варианти, а може би също и двупосочните срastвания („небе се синнало“ = 3 звукови групи едновременно: „ес“, „се“, „ес“) влизат в тази всеобхватна игра, анализът ѝ ще се наложи да довършим по-голу с оглед финала на стихотворението.

Тук логиката на стиховете привидно прекъсва, за да последва хорово поднасяне без рима на гълга серия имена, повечето неологизми, някои от които не препращат към никакъв действителен денотат („Бамахтала“), други осъществяват произволни смесвания между различни късове действителност („Тракомизър“), прети въвеждат думи от областта на обсценното („Безпичкансон“), а между тях има и един с особен статут, понеже представлява анаграма на името на автора (*Иналковенсоа* – Ани Илков Асенов, по подобен начин François Rabelais се скри зад *Alcofribas Nasier* в първите две книги от романа си):

...Дѣжкур и Сивабога/Цеванкала/Аналмобедѣр/Александрѣр/Акурамазда/Брамапутра...

Очевидно за известно време битовото нещастие блуждае между обсценни фантазми, исторически и квазимитологически фигури – търси мястото си. Приблизително по средата серията се раздвоява и започва да се гради изцяло по принципа на прочутите Раблееви ругателства към сорбонистите⁵. Израства втора серия неологизми: чудовищно роене на словоформи от един-единствен корен чрез суфиксация или съставяне на композитуми, раблезианската следа в тях изпъква съвсем ясно:

...Ебачев/Ебачлийски/Ебанян/Ебанска/Ебанеско/Ебануев и още Ебнуево/Ебанци/Ебномирци/Ебанград⁶...

^[4] Възможно е въпросната метафонична игра да се ограничава в посочения тук (малко повече от) един стих, а ние, тръзвайки от него, да я разпростираме по изкуствено принудителен начин навсякъде, или по-скоро - и там, където тя не достига онази концентрираност, която да я превърне в реално функциониращ естетически ефект. Един риск, който може да погреди йерархично по степен на правдоподобие и другите примери, които предлагаме. За да се направи задоволителна проверка обаче е нужно наблюденията да бъдат придружени от специален математико-статистически анализ, както направи Радосвет Коларов в прочутата си книга „Звук и смисъл” (София, 1983), откъдето, разбира се, заимстваме самото понятие „метафония“ за нова употреба.

^[5] От корена „sorbon” Рабле създава чудати словоформи, използвайки суфиксация и метатеза, която превръща някои от думите една спрямо друга в анаграми: „sorboniformes, sorboniseques, niborcisans, borsonisans, saniborsans...”, вж. Oeuvres de François Rabelais, tome quatrieme, Pantagruel, 1922, p. 217.

^[6] Апропо в този случай можем да наблюдаваме както принципално, словообразователно, така и конкретно семантично засичане с примери от езика на Рабле. В кн. II, гл. 16 той създава две цинични имена за несъществуващи места, като видоизменя имената на две реално съществуващи (цитираме

Избледняващата раблезианска следа...

от стр. 15

Онази жизнена сила, която в началото води героя до принудително познание, открива в механичното изброяване формата на реалното си разпространение – сякаш пред нас е всичко, което има смисъл да изговори човекът и да назове езикът. Думата, която носи коренната основа, насмешливо-сериозно заявява себе си като универсална. След като животът трябва да остане едно неотменимо самоутвърждение, което езикът, на свой ред, трябва да отрази, словообразуването става приапизъм, ексцес на думите, които в този аспект съвпадат с нещата, които обозначават. Времето обаче изтича, а хората трябва да провери идентичността на героя – ще се окаже ли достоен за трагически hubris? Има време само за още една дума и трябва да последва решение – третата серия неологизми варира думата „смърт“ във всевъзможни комбинации:

...Смъртаница/Смъртлячево/Смъртуево/Смъртовци и Смъртичево/Смърторско/Смърторечене...

Какво е специфично за тази трета група словоформи? Пародията на фасцинирания от смъртта модерен човек? Или контрастното очертаване (посредством самия този ход) на някакъв запазващ се просеки на живота – пародията не е прост инструмент за онизиране (в друг момент Илков амбивалентно пише: „нищенства“-не (276), за убиване, за езикова смърт („Смърторечене“), тя е и градеж на противоположното, впрягане на противосилата на смеха като сила на живота, урок, който вече трябва да сме научили от Рабле. 3-тата серия неологизми представлява инвазия на смъртта в езика, която бързо овладява наставките и корените на другите думи, но наред с това и овладяване на смъртта чрез езика – чрез въвеждането ѝ в напълно еднообразен ред с всички други възможни словообразувания (разнокоренните форми от 1-вата серия), включително с тези, в които прозира примитивната радост от живота (2-рата серия). Илков може би решава двойна задача: смъртта не е само неизбежна целеположеност на езика на модерния човек, самият език е постепенно култивиране, очовечаване на смъртта, довеждането ѝ до състояние, възможно за понасяне. Сравнението с Рабле клони към разкриване на подобие, но степенна е различна: неговите ругателни неологизми са силно утопични, чудовището, което те обозначават, е брутално смешно и радостта от смеха вече му осигурява право на реално съществуване. „*Niborcisan*“ – какво е това? – такава дума няма във френския език. Освен изрод, чудовищно същество, то е и един виртуален сорбонски професор по теология, такъв, какъвто не е, но исторически би могъл да бъде – с размествени възгледи, както са размествени буквите на думата, която го обозначава, един учен, който държи на първичното знание или който е готов да го подложи на реформация, все едно, но не и скудоумният латинист, способен само на лицемерие, – това е дума, която изпреварва своя денотат, дума, създадена в чест на Томас Мор и Еразъм... В чудовищните словоформи на Илков свръхжизненият, смъртоносно въдървяващият се от първобитна жизненост език на Рабле избледнява, клони към една от страните си. В достатъчно широк рецептивен контекст онова, което Бахтин пожела да нарече амбивалентност, глъхне в поетическата игра на българския постмодернизъм. Ала тя глъхне още в първата четвърт на века при Смирненски (1923), у когото с по-голяма или по-малка изненада откриваме подобни примери за радикално словообразуване:

...лакейчета... /...лакейченца! / *Лакейчуки! Лакейчонки! Ла-ла-ла! Ла-ла-ла! / Лакейченчета! / Лакейове! Лакейца! / Лакееиш!*...

В последните две серии неологизми в „Ксеняhubris“ на Илков изгубената рима всъщност по много особен начин се съхранява, като променя мястото си: отказва се от красловиеето, за да заеме сякаш анафорична позиция във всяко от еднотипните словосъчетания. А последната дума от последната серия „Смъртпичан“ влиза в отношение на вътрешна рима с 1-вия стих от 2-рата част на стихотворението: „изричаше без свян“, след което римата като цяло се връща на своето традиционно място. И така, апанке неочаквано е поускала

от Oeuvres de François Rabelais, tome quatrième, Pantagruel, 1922, p. 195): „*Tenez, tenez, voyez ency del'ouvrage; elle est de Foutignan ou de Foutarabie*“ („Ето вижте, погледнете само каква работа - струва ми се, че е от Ебания или от Ебарабия“), казва Панюрг на две красиви дами, имайки предвид носната си кърпа, като преди това е намерил повод (от интерес към бродерията...) да ги докосне по гърдите - Молиер заимства в „Тартюф“ (III г., 3 сц.) тази хитрина, като пропуска, разбира се, цинизмите и смекчава неприличния жест. Очевидно формите „*Foutignan*“ и „*Foutarabia*“ са резултат от издевателската подмяна на „front“ във „Frontignan“ (кантон в Монпелю) и „font“ във „Fontarabie“ (град в Испания) с „fout“ от глагола „foutre“ (вулг. „чукам“, „сношавам се“, вж. също Ласкаров, Симеон, Френско-български речник на разговорната и жаргонната реч, София, 1994).⁷ Ръкописен, непубликуван фрагмент от бележника на Смирненски, датиран в годината на смъртта му. Цитираме по Димитрова, Елена, Христо Смирненски, София, 1963, с. 100.

пътят на желанието да прекъсне, да завърши със смърт. Героят не приема, оспорва отреденото. Оставащото време бива отдадено на яростно несъгласие, на *hybris*. Профаниращото предизвикателство е представено на степени посредством една малка сатирическа драма на тялото (която се разиграва обаче на мястото за зрителите, за осъдените под „синя-/та полица на небесната проскения“): тъкмо фалостът е този, който предизвиква – за да получи роля в същинската драма:

...като трагичен син
дете на случаен *hubris* и *apanke*
навирен срещу блесналата глеч на слънцето...

зове „на ебачески дуел незнайна облачна богиня“ – от която зависи умираването – проклана и накрая псува: „да ти го фукна във ушите, Ксеня“. Пред нас, освен всичко друго, е и една почти пунктуална пародия на Ботевия „Юнак във младост и в сила мъжка“, чийто „уста прокланат цяла вселена“, докато „на небето / слънцето спряно сърдито пече“.

Тук морфологическият радикализъм на Рабле отстъпва, за да бъде компенсирани с виртуозни игри на ниво фонемика. В 1-ви и 2-ри стих се редуват фонемите ч (к) – а – ш (ж) в групите **чаш – каш – жка**: „изричаше“ „сякаш“, „тежка“. 6, 7 и 8-ми стих варира звуковете в групите **лесн – лечн – лънц – лицн – лачн**: „блесналата глеч на слънцето“, „полица на“, „облачна“. Стихове 8, 9 и 11 варираат звуковете в групите **веш – шев – сув – фу – вуш**: „зовеше“, „същевременно“, „псуваше“, „фукна“, „в ушите“. Още от 2-ри стих на първата част на стихотворението (за което споменахме по-горе) няколко основни фонемни се повтарят вариативно в устойчиви комбинации. Постига се удивителен синхрон между метафорика и метафония. Неизменното, непрекъсващо редуване на огледално симетричните форми **ше – еш и се – ес** в най-различните им сходни варианти има за цел да направи осезаема вътрешната ритмо-интонационна нерешеност на самите фрази. Дори на финала в последните стихове тя не се решава в полза на едно от двете положения: (стабилизирано трикратно повторение се среща и преди това). Одръзостяването не се умаложва в окончателна развързка, всичко е подгържано в един фонетически агон, в звуково ллюене между земния *hybris* и облачната *apanke*. Ето в каква последователност и честотност функционира тази впечатляваща метафонична игра в общо 17 от 22-та стиха:

I част: **че, че, ще, ес, че, ес, се, ес, же, еч, ез, ще, еш, еш, ес, же, же, ес, ес** (19 случая)

II част: **ше, ез, ешше, ес, еж, еш, ше, че, че, еш, ес, еч, це, ес, еш, ше, че, ез, ще, ше, се** (22 случая)

Тук – главозамайваща радост от играта с езика, която скрито дисциплинира читателя, в трите серии неологизми – поднасяне на интенцията в граматически развълнувана структура, както у Рабле.

Много „создатели на език“, преди всичко поради автономната динамика, която е присъща на самия



език, са стигали до вавилоническите хогове на Рабле – спомняме си какво казват за него френските поети символисти⁸, колко му дължат сюрреалистите. А Джойс?... Ала тяхното културно време е вече укоренено в „глъхнещата пръст“ на една вселена, в която винаги може да се прибегне до нова, но празна трансгресия, до една пресушена игра. Може би наистина е трябвало да изгубим **морфематическия** атавизъм на Раблеевия език, за да стигнем до метафоническата виртуозност... Не е ли бил принуден да прави подобен избор още Дю Беле, съратникът на Ронсар от звездната „Плеяда“ на Френския ренесанс? Немският романист Хелмут Хатцфелд пише: Рабле не е последван, „френски поет не можеше да стъпи по тези пътища“⁹...

Тази извънредно изострена гротескова специфика на словото в „Гаргантюа и Пантагрюел“ води към радикална хипотеза. Рабле днес е не толкова национален автор или дори създател на своеобразен стил. Той е по-скоро въплъщение на едно от универсалните състояния на езика, вече преодоляно като минало и укротено като спомен. Тази хипотеза ни позволява да възприемем постмодерния стил на стихотворението „Ксеняhubris“ като спомен **на езика за Рабле**, а Рабле като спомен за безкрайния семиозис на езика. Всяка радикална литературна игра с езика като граматическо бленуване... Ала това е следа, която така или иначе избледнява. Дали съвременният човек разглежда, подобно на ренесансовия, стилистичното снизяване на възвишеното като причина за неумоверно извисяване на низкото? Дори ако го прави, то е в исторически различно настояще, в което езикът си спомня за себе си¹⁰...

⁸ По думите на Жан Морес в „Манифест на символизма“ (1886): „И накрая хубавият... цвѣтист и жив френски език отпреди разните Вожа и Боало-Депрео, езикът на Франсоа Рабле...“ В: Илиев, Стоян, Слово и символ: Из естетиката на европейския символизъм. София, 1979, с. 101-102; вж. в същия сборник думите на Шарл Морис от 1890: „Внушението впрочем уважава традиционния език... То следва само неговите висящи традиции и в борбата срещу обедняването на речника си спомня за Рабле и труверите, които говореха така красиво, молейки читателя да владее думите“, с. 198.
⁹ Hatzfeld, Helmut, The Language of the Poet, Studies in Philology, Vol. 43, No. 1, 1946, p. 98.
¹⁰ Пълният вариант на настоящия текст е предвиден за публикация в сп. „Език и литература“, бр. 1 - 2, 2016.

ГЕОПОЕЗИЯ

Довиждане и всичко хубаво!

Кристина Лузн

● **Не беше добре, че кървах тъй много.
Мъжът ми каза, че съседите започнали да се чудят.
Той не можеше да открие името си
поради обета за професионална тайна.
Мъжът ми беше лекар.
Устните му бяха запечатани.
Винаги си носеше остър нож
по време на брака.
В случай, че ми е нужна
някакъв вид
операция.
Никога не отиваше на сватба без ножа си.
Никога не отиваше на неделна служба, без да запази час
за опело.**

● **От време на време съм благословена
с буйни мъже, които ме изпълват до ръба
и се хвърлят
от парапета на моста.
Гърдите падат като джобни книги
от лавиците си.**

**Кутиите с инструменти се отварят.
Хипопотами крачат
през рамките на моите референции.
И водната пръскачка е включена
в усмивката на лятната нощ.**

● **Живеем на последния етаж
заради нужната височина за падане.
Всички, които скочиха, не оцеляха.
Всички, които се надяваха, сами си умряха.**

**Казвам на гъщеря ми:
Бъди за бой готова и спокойна.
Бъди все по-твърда.
Винаги дочитай книгата до края.
Следвай мисълта до точката, където няма връщане.
Рикошетът
ще го убие.
Не слушай никога майка си.**

Превод от шведски КРАСИМИР СИМЕОНОВ

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

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ: Амелия Личева (гл. ред.)
Егвин Сугарев, Георги Господинов, Пламен Дойнов, Йордан Ефтимов,
Ани Бурова, Бойко Пенчев, Камелия Спасова, Мария Каудинова,
Силвия Чолева, **Малина Томова**
Печат: „Нюзпринт“
ISSN 1310 - 9561

Адрес: СОФИЯ 1000 ул. „Цар Шишман“ 7
Банкова сметка: BG56BPB179401049389602, BIC - BPBIBGSG
Юробанк И Еф Джи България
Издава Фондация „Литературен вестник“
http://litvestnik.wordpress.com; www.bsph.org/litvestnik
ВОДЕЩ БРОЯ Йордан Ефтимов