

ВЕЩНИК

Литературен

ВЕЩНИК

Андрей Сташук

Джулиан Барнс

Доминик Татарка

Клео Протохристова

Жорж Роденбах

Сибиле Левичаров

Дейвид Мичъл



Беден и богат

Обещанието, че всички ще бъдат възнаградени в небесното царство, вече не е валидно. Тук долу на земята продължава да има бедни и богати, сега, както и преди. Но къде е литературата, която рисува картината на бедността в нашето богато общество?

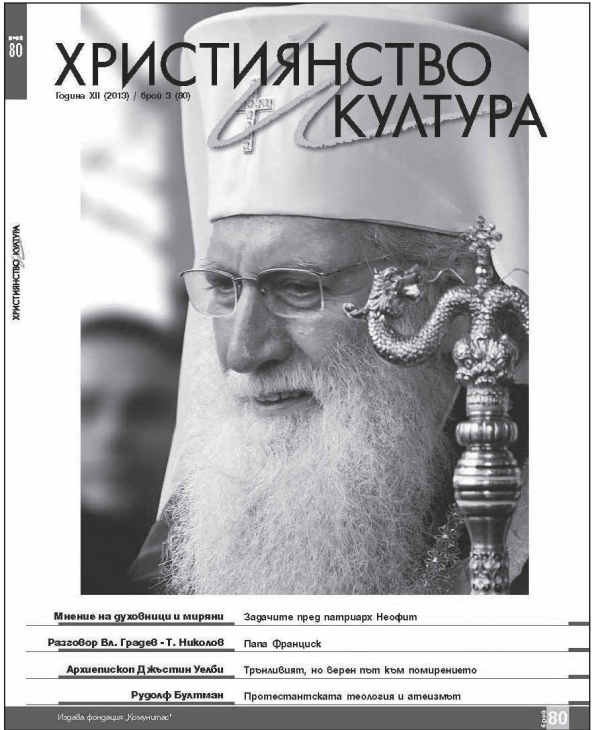
Сибиле Левичаров

Въпреки че е близко до темата, не искам да засягам сегашната финансова криза, чиито основни действащи лица продължават да получават възмутително високи заплати и бонуси, които очевидно все още са общоприети. В пресата бе писано предостатъчно за главомайващите суми, обичайни за катастрофалния мениджмънт във финансовата сфера. Модифицирайки леко мисълта на английския философ Тери Игълтън, може да се каже, че във високомерната си любов към безграничността действащите актьори отхвърлиха всички крайни неща. И затова вече не са в състояние да съзрат, че заплатите им трябва да се ограничават до може би щедри, но все пак разумни граници, че следователно би било полезно за самите тях и за обществото, към което принадлежат, да определят крайна граница за парите, които прибират в джоба си. Куриозно е, че няма заслужаващи да бъдат споменати бунтове против това. Неразбираемо защо пред частните къщи и недвижими имоти на отдавна известните алчни гърла не се появиха *spicy riots*¹, каквито англичаните обичат, но рядко осъществяват. Вместо това в бедните квартали млади хора разбиваха малки магазинчета и подпалваха къщи. Между другото в едно общество, което до такава степен изтъква резултатите и общественото значение на работата не може без някакво сатанинско извъртане

¹ spicy riots – пикантни бунтове; буквален превод от английски; б.пр.

да бъде признат фактът, че мениджърът на една банка трябва да изкарва п.п.п пъти повече от някого, който върши напрежната работа в болница, или от полицай, който трябва да изпълнява службата си в труден социален район. Много професии са важни за спойката на обществото, но заплатите не отразяват това, нещо повече, те се подиграват с едни, а позволяват на други неограничено да увеличават властта и богатствата си. Прокламираната свещеност на обществото на високите постижения все още неуморно прикрива една варварска безсмислица. Който изкарва изключително много пари, със сигурност не бива заплатен според постиженията си, а според мащабите на една презираща човека фантазна система. Човек не трябва да е навъсен еснаф, за да възприеме като скандални циничните разлики в заплатите, които незабелязано са се наложили навсякъде. Да, смятам, че проявяващата се в този факт алчност, която демокрацията явно не може да възпре, за гробар на една иначе доста приложима политическа система. Би било прекалено лесно да се вади от това заключението, че богатите трябва да бъдат проклинани, а бедните възхвалявани. Има богати хора, които в никакъв случай не са достойни за презрение. Не всички богати дискредитират богатството, но със сигурност прекалено много от тях го правят. А бедните? От библейско време, когато бедността е била възхвалявана с цяло гърло, доста неща са се променили, поне в модерното благосъстоятелно общество по западен модел. „Извисяващото достойнство на бедността при повечето хора се състои в това да предотврати излагането на показ на вулгарността им”, е написал Никола Гомес Давила. И още: „Богатството служи на модерния човек за подсилване на вулгарността му”. Това се е отнасяло за южноамериканските страни и е било така поне по времето на Давила – той е починал през 1994 година, – и вероятно в много села там

продължава да е така до ден днешен. Когато в средата на седемдесетте имах възможността да видя голяма част от този континент, бях силно впечатлена: бедните бяха крайно бедни, на всичкото отгоре подложени на страшен тормоз, но те носеха кръста си с поразително достойнство. А богатите демонстрираха една безбожна вулгарност и жестокост. С право руските новобогаташи имат славата на вулгарни хора, които могат да бъдат доста нелицеприятни в Берлин, вулгарна е със сигурност Парис Хилтън, вулгарни може да са и много други богаташи, но с каква вулгарност само се представя бедността по западните телевизии, особено по частните, как получаващите социални помощи мърморят и предизвикват крамоли, как киснат затлъстели в хаотичните си жилища и кресят на децата си – всичко това е ненадминато! Достатъчно е по-продължително пътуване в метрото, за да се убеди човек, че медийният подбор залага на крайностите, на драматичното изостряне на отворителното, макар че това, което се показва, за съжаление не се разминава напълно с истината. Достойнството на бедните, къде остана то? Парадоксално е, но изглежда, че тъкмо модерната форма на благосъстояние, която трябва да бъде приветствана, защото тъкмо тя облекчава бруталната съдба на бедните хора, изглежда, отнема достойнството и направо безцеремонно пренебрегва презрението, което данъкоплатците хранят против нея, а в огледалото на това презрение бедните вероятно сами се презират и пропадат в потока от евтини стоки. Изглежда, че боклуците, които консуматорското общество непрекъснато произвежда, се трупат на хаотично бунище в жилищата на бедните – естествено, не само там, но при тях това се набираща на очи, защото все още тайно живеем с представата, че в скромното жилище на някой бедняк има спартански порядък.



Изборите в Църквата е темата на новия 80 брой на сп. *Християнство и култура*.

Изданието последователно се спира на избора на новия български патриарх Неофит, на папа Франциск и на Кентърбърийския архиепископ Джъстин Уелби.

Миряни и духовници споделят мнението си за *задачите пред новоизбрания патриарх Неофит*, а в интервю в броя Волоколамският митрополит Иларион (Алфеев) свидетелства, че новият патриарх е добре познато име за останалите поместни

църкви. Промяната, бедността и непринуденият стил на *папа Франциск* са темата на разговора между Владимир Градев и Тони Николов, придружени от две проповеди на новия римски понтифекс, произнесени още по времето, когато той е кардинал Хорхе Марио Берголио. *Трънливият, но верен път към помирието* е темата на изказване на новоизбрания *Кентърбърийски архиепископ Джъстин Уелби*, което очертава неговия духовен профил. Съвременното богословие е представено в броя с текстовете на протоiereй Зоран Кръстич за *православния фундаментализъм и модерността* и на Рудолф Бултман за *протестантската теология и атеизмът*. Френският православен свещеник Марк-Антоан дьо Болърагар размишлява в интервюто си *защо светът е враждебен към Бога, но не е изоставен от Бога*, а католическият свещеник Ричард Нойхаус представя дневника на о. *Александър Шмеман* и идеите на *един човек в пълнота*. В рубриката „Християнство и история“ Цветомира Антонова се спира на *църковната гръцка към руските бежанци в България през 20-те години на XX в.*, а в „свидетели на вярата“ Венцислав Караваљчев представя преп. Калист Мелнишки – основател на Роженския манастир. Броят е илюстриран с фотографии на Стефка Борисова и Георги Божилов от интронизацията и първата литургия на патриарх Неофит.



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

Вижте: проф. Тодор Танев за „държавничеството“ и неговата криза; Станислав Памукчиев: гранично-безгранично;

Прочетете: Венелин Ганев за рушителите на държавата при посткомунизма; Александър Леви:

П О К А Н И

Културният център на СУ „Св. Климент Охридски” и издателство „Алтера”

ви канят на представянето на трилогията:

ЛИЦЕТО ТИ УТРЕ

от

Хавиер Мариас

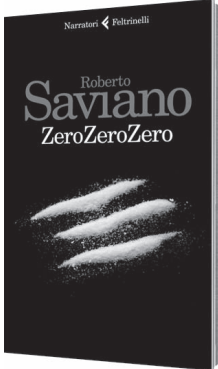
15 май, сряда, 18:30 ч., театрална зала на СУ

С участието на:

Доц. Людмила Илиева-Сивкова (превод от испански)

Георги Илиев (редактор)

Маргита Гошева (актриса)



Седем години след появата на нашумелия роман на младия италиански писател Роберто Савиано “Томор”, който му донесе не просто световна слава, но и заплахи от страна на мафията, на италианския пазар се появи новата му книга *Zero, zero, zero*.

Момото към нея е от стихотворението “Трева” на Блага Димитрова, написано през 1974 г., и гласи “Никак не се боя, че ще ме стъпчат./ Стъпканата трева се превръща в пътека”.

Н. Пр. Хелена Пилас-Алин, посланик на Швеция

Почетно генерално консулство на Швеция в София

Специалност „Скандинавистика” на СУ „Св. Кл. Охридски”и

Издателство „Жанет-45” ви канят на

Поетична вечер, посветена на шведския поет

Тумас Транстрьомер по повод издаването на книга с негова поезия

на 15 май 2013 г., от 18,00 ч в галерия „Академия” на Националната

художествена академия — ул. „Шунка”№1

ПРЕМИЕРА

За един от автентичните ни художници

Книга с мигове от безразсъдството и конкретната творческа съдба на проф. Иван Пенков, творец от поколението на Иван Милев и редица от останалите ни класици, достоен да носи тяхната слава и напълно като тях...

В дома на големия ни артист проф. Петър Петров, починал наскоро, една срещу друга висяха две картини. Голямата бе оригинал на Иван Милев, неочаквано да я видиш, особено в частен дом, защото бе и необичайно известна (портретът му на Ана Каменова, писателката), а другата, макар наистина малка, не отстъпваше по нищо на шедьовъра. Някога те са били притежавани от Петко Стайнов, забележителна историческа личност, министър на външните работи и вероизповеданията... Въннението се пораждаше и от друго: чрез втората творба сякаш ни се даваше пример колко малко по формат и лаконично с присъствието си може да е произведението на изкуството и колко дълбоко едновременно да отразява времето, същността на битието и хрониката на земята ни. Картината събираше сякаш основното в българската литературна философия, духовната наситеност от природата, миналото и настоящето, борбата между светостта и греховното, наситената му екзистенциалност... А нищо особено не бе нарисувано фактически - бе и фрагмент от българското, един зид на манастир, направен свободно и емоционално, виртуозно и в метод, който едновременно напомня класиката, но показва, че художникът е познавал и уважава дълбоко езика на XX век в пластиката, декоративното, формообразуването на нещата с правото на художника да променя света според правилата на изкуството...

2 Творбата бе на Иван Пенков, професор в Академията и значително явление за онези ни години, автор и на познатия на почти всеки стъклопис с образите на

светите братя Кирил и Методий от аулата на Университета, но когото с методите на съвременността можем да обобщим май само като „бащата на Джон Пенков”. Роден е през 1897 г. в Казанлък. Учи живопис и декоративни изкуства в София и Мюнхен. Докосва се до съкровени страни на европейската култура, добива големи познания за класиката и в 1933 г. завършва Художествената академия в София при Печко Узунов. Преподава сценография в академията от 1939 до 1955 г. и е основател на катедрата по сценография. Стои на позицията, че художествената практика трябва повече да е обвързана с икономиката, производството, приложната сфера. Макар и оценен, награждаван, получил достойни и направо големи държавни признания за културата и опита си (дори като очевидно не се впуска в живота си да прави кариера или да демонстрира активно политическите си пристрастия, примерно само след 9 септември е бил председател на Съюза на художниците, художник в Народния театър, директор на Института по изкуствознание), Пенков в редица случаи е „лошият Пенков”, което ще рече, че и той не е бил подминат да го наричат формалист, че е чужд на социалистическия реализъм и лош пример за младите поколения... Не е ли жалко с такива глуповати шаблони и с подобни политикански рефрени на прехода да се кичи и дори да зависи славата на велик български творец от голям мащаб: незабравим, направил нашето изкуство модерно и актуално, отстоявал възгледите си и при пазарния фетишизъм на буржоата еснаф, и при лицемерните реалистични подражания на большевишкия вулгаризъм... Човек с ерудиция и носещ скъпоценни бисери на артист, Пенков никога не позволява нещо да застане между него и изкуството му освен стойности, важни за художника и доброто произведение. Така или иначе, но подминаван или забравен, най-последна една книга обемно представя лицето и психологията на творчеството му. Това е книгата „Наздраве, Маестро! Бохемските часове на Иван Пенков” от проф. Милена Георгиева.

Заглавието ни обърква уж, че ще сме ангажирани повече с опознаване интимното пространство на професора. Защото той е имал нещо като „бохемски албуми”, в които са записани преживявания, свежи остроумия и идеи. Иван Пенков е над всичко друго българинът, който, подобно на гениалните си предшественици Джон Ръскин и Уилям Морис, художници – философи на XIX в., се възмущава от социалната изолация на изкуството, допускано от самия предмет на дейност чрез артистите, които се затварят, които не се развиват в унисон с промишлеността и архитектурата, не търсят общото измежду въздействията на живота и не работят за него. Така вместо да поемат енергиите от огромните пластични потенциали около себе си и да ги допълват, дори превръщат в нови образности, те – художниците - избледняват в някакви сносски схеми, каращи изкуството само да презира онова, с което може да бъде полезно... От тази гледна точка професор Пенков е имал проблеми с редица консервативни фактори в художествения живот – това дори е невъзможно да го е подминало, шом е голям творец. Още като млад в художествените училища на София и Мюнхен е сред редица от европейските модерни тенденции. Повлияват му например тези от стила сецесион, после ги съчетава с геометризма на Баухаус (велика авангардна школа, едно от позитивните явления на Ваймарската република, необягнано от участта да стане прицел на критиците и преследването на националсоциализма) и ги отстоява, естествено, като ги обогатява, до финала на живота си, когато трябва уж да се съобразява с помпозната, натурнаподобителна сценография на съветската школа, но той не го прави.

В книгата могат да се видят картините на художника – забележително преживяване за всеки любител на доброто наше изкуство, защото събуждат спомени и ни връщат към изконно българското. В нея могат да се прочетат оригинални позиции и любителят на биографиите ще има още една ценна такава. Това е и

учебник по бохемство – страниците от текста превръщат радостните мигове в стойностни. Ще докажа това с една случка, която я няма в книгата, но там има други подобни. Професор Пенков имал рожден ден. Студентите му отишли в неговия дом с торта. Работата обаче станала напрегната, защото жена му познала момиче, с което Пенков си имал закачки. И ядосана му треснала тортата на главата. Неудобно положение, гаф, ситуация, от която няма изход...

Професорът просто казал, че ако някой ме обича искрено, може да ме олиже... Такъв шанс горе-долу имаме – да махнем някои пластове и видим определени истини, да видим и неща, които покриват официозното, класическото, но неистинското и да се отнесем с уважение колко трудно е да живееш... Това е книга за един измежду онези няколко български творци, които мечтаят направеното от тях да бъде като българска катедрала, да бъде елемент от вярата в българската култура и гаранция, че това ще се множи и развива.

КАЛИН НИКОЛОВ

Авторът на „Наздраве, Маестро! Бохемските часове на Иван Пенков” е позната чрез книгата ѝ „Южнославянски диалози на модернизма. Българското изкуство на Сърбия, Хърватско и Словения (1904-1912)”, С., Български художник, 2003, която има и английска версия, 2008 г.

Проф. Милена Георгиева работи в Института за изкуствознание от 1983 г., изнася лекции в различни институти, притежава богата научна биография. Загълбочено и детайлно познава развоя на културата ни.



Езици на паметта в „Облакът Атлас” на Дейвид Мичъл

Напоследък като че ли оставаме с усещането, че имената на новите писатели не се запомнят лесно, толкова много са пишещите. Случаят с Дейвид Мичъл обаче не е такъв и той определено е нашумяло име. Част от романите му са номинирани за „Букър”, а името му се появява в най-различни класации – било като един от най-добрите млади английски романисти (според списание „Гранта”), било като един от най-влиятелните хора в момента (според списание „Тайм”). Около романите му се водят дебати главно за принадлежността им към постмодернизма, както и за умението на писателя рязко да сменя ракурса и жанра и да пише в различни модели, част от тях съвсем традиционни. За популярността му допринася и холивудската екранизация на „Облакът Атлас”.

Дейвид Мичъл е превеждан на много езици и има своя вярна публика, включително в страни като Русия. Самият той е отворен към различното, живял е в Италия, работил е в Япония и този вкус към света се проектира и в писането му. В България откриването на Мичъл се случи сравнително късно. „Облакът Атлас” излезе на български в края на 2012 г., а в началото на 2013 се появи и „Хилядите есени на Якоб де Зут”. Интересно е, че „Облакът Атлас” веднага стана обект на частни разговори, около Коледа актуално беше питането „видя ли този роман”, „прочете ли го”, но интересът като че ли не надскочи тези лични разговори. Критиката не обърна особено внимание на българския дебют на Мичъл. Към момента имаме само един по-сериозен текст върху „Облакът Атлас” и това е рецензията на Бойко Пенчев, публикувана в “Капитал лайт”. “Облакът Атлас” се състои от 6 истории и всяка от тях сменя в себе си някакви представителни говорения за определено време. Първата разказва за млад пътешественик, който се завръща с

кораб от Австралия в САЩ. Действието се развива през 19. век и не само че езикът тук е „състарен”, но и в тази част е снет моделът на популярните за това време дневници на пътешественици и учени, отразили патоса по подреждането и картографирането на света. Втората ни пренася в началото на 30-те години на 20. век, времето на изгубените поколения, на зараждащия се фашизъм, на големите катаклизми, които са надвиснали над Европа. Но не към тези аналогии отправяща тя. По-скоро тук езикът на паметта, който действа, има своите корени в писанията на писатели като Балзак и Мопасан, с онзи прословут модел на младежа, готов да продаде и тялото, и душата си в името на успеха. Третата история ни връща към 70-те години на 20. век и тя добре е изучила езика на трилърите. Четвъртата ни отправя към съвременното, а неин главен герой е незначителният издател Тимъти Кавендиш. В тази история могат да бъдат видени следи от текстове на писатели като Сол Белоу и Филип Рот, които обичат да дълбаят в психиката на застаряващия мъж и да наблюдават неговото ежедневие. Петата история разказва за един клонинг Сонми-451 от ресторант за бързо хранене в Корея, а шестата - за козар от Хаваите във времето на упадък на цивилизацията. И двете пренасят в далечното бъдеще, когато традиционното човечество отдавна не съществува, а планетата умира. Тук Мичъл е близък до автори като Майкъл Кънингам и Алберт Санчес Пиньол, които гредят подобни антиутопии.

Какъв е смисълът обаче от този опит да се видят моделите, които действат в „Облакът Атлас”. Разбира се, целта не е потвърждаването на утвърденото се сред британските критици мнение за изкусните венстриловистки умения на автора, нито пък е в разгадаването на постмодерните игри. Желанието ни

по-скоро е да си отговорим на въпроса: нуждаят ли се читателите от подобен род ерудитско писане или не, и дават ли си сметка за него, или за тях то е просто финален резултат. Ако съдим по екранизацията, а съответно и по един виг по-масов прочит, отговорът е - по-скоро не. В същото време като че ли можем с увереност да заявим, че ако съвременното ни все още е способно да продуцира големи романи, то те са с природата на „Облакът Атлас” – романи, които безпроблемно използват различни езици на паметта в една амалгама, която обаче не е тежка и напращлива, а е амалгама на стилове, почерци, говори и която неочаквано може да събуди интереса и към четива, към които съвременният читател по презумпция не посяга. Нещо повече, такъв тип романи са своеобразна енциклопедия на романовото писане и те със сигурност могат да култивират вкус, нещо, което голяма част от днешните романи не биха могли да направят.

В началото на новото столетие много силна стана тенденцията да се разказва историята на 20. век. Това направиха споменатият Майкъл Кънингам в „Дни образци”, Нанси Хюстън в „Разломи”, това прави и Дейвид Мичъл в „Облакът Атлас”. Но историята, която той разказва, е по-абстрактна, тя не стъпва на историческите събития, както е при Нанси Хюстън например. Неговата разчита на разказ, който следи най-вече промяната на отделния човек във времето - всички главни герои в книгата, с изключение на един, имат еднакъв родилен белег, като така писателят прокаква идеята си за всички тях като за реинкарнация на една и съща душа, пребиваваща в различни тела и различни времена. И изводът е, че обстоятелствата се променят, случват се какви ли не събития, но човекът не става различен. За подобно внушение допринася и символиката на облака, която отправя към идеята за неизменността на



човешката природа, която винаги остава и ще бъде такава дори ако всички устои бъдат взривени. Като в същото време се алюзира и неопределената същност на въпросната природа. Може би и затова голямата тема на романа си Мичъл формулира като жаждата, с която хората преследват отделни цели или групи хора, или дори народи, с идеята, че в крайна сметка жаждата погубва. Парадоксално, но това, което е било в основата на прогреса, а именно – жаждата за подобряване на живота, в крайна сметка в „Облакът Атлас” се оказва и причината, довела до деградацията и упадък на същата тази цивилизация. Миналото, убеден е Мичъл, не помага за преодоляване на грешките, то не води до усъвършенстване в рамките нито на настоящето, нито на бъдещето. Нещо повече, Дейвид Мичъл представя една твърде обезверяваща ни версия, според която от миналото често пъти оцеляват случайни неща, случайни произведения и ние започваме да ги провъзгласяваме за шедьоври само защото липсват други. Няма справедливост в оцеляването, а отпък – и във вечността.

АМЕЛИЯ ЛИЧЕВА

Дейвид Мичъл: Защо пиша

Интервю на Сара Кинсън

Дейвид Мичъл, авторът на „Облакът Атлас” и „Номер9сън” (“Number9dream”), обяснява как в началото пази писането си в дълбока тайна, а впоследствие просто се опитва да създава светове и да ги населява.

Коя беше любимата ти книга като дете?

Имах три любими книги: „Мечът в камъка” от Т. Х. Уайт, трилогията „Землемория” от Урсула ле Гуин и поредицата „Началото на мрака” от Сюзън Купър.

Имаше ли книги у дома, докато растеше?

Да. А сега имам дом някъде сред книгите.

Кой събуди у теб интерес към четенето и писането?

Родителите ми ме насърчаваха да чета: всички възрастни хора с чувство за отговорност трябваше да насърчават децата да четат – така е било, така е и така ще бъде. А писането беше по-скоро тайна, която не биваше да излиза наяве. Продавачът в една антикварна книжарница в Молвърн¹ редовно ме посрещаше с думите „Е, публикувах ли вече нещо твоё?” Постепенно осъзнах, че не се шегува, което беше също толкова окуражаващо, колкото и отстъпките, които ми правеше, когато купувах книги от него.

Какво те подтикна към писането в началото?

Удоволствието от добре написаните изречения и напасването им едно към друго; импулсът да създавам светове и да ги населявам.

Лесно ли пишеш?

Не. Да. Не знам. Но знам, че ми харесва.

А какво те кара да пишеш сега?

Морковите, за които вече споменах, и тоягите на крайните срокове и похарчените аванси. Както и желанието ми да стана по-добър писател.

Как се приготвяш да пишеш?

Решавам какъв чай ще пия този ден и си правя един чайник от него; включвам печката в горската си хижа, ако е зима; случва се да прочета по една-две страници от нещо непреходно и гениално, за да ми напомни към какво трябва да се стрема.

Имаш ли си дневен режим?

Вкъщи сме с две малки деца. Използвам всеки свободен момент, за да пиша, понякога си позволявам да го разтегна, за което по-късно си плащам.

Как издържаш толкова дълго време насаме с работата си?

Имам ли друг избор?

Какви добри съвети получи, когато започваше да пишеш?

Дръж писателите, от които се възхищаваш, в периферията на ползрението си: не им позволявай да окупират центъра.



Какво ще посъветваш начинаещите писатели?

До компютъра ми е залепено листче, на което е написано нещо, което Том Стопард каза по радиото преди няколко години: „Няма нищо по-важно от хората, Глупако!” (Това „глупако” аз го добавих, заради мен самия.) Една-единствена убийствена метафора или едно сравнение на страница е повече от достатъчно; и внимавайте с думата „изглежда”: тя някак успява да ни измами за честотата на собствената си употреба. Замислете се как писателите, които обичате, успяват да ви накарат да ги заобичате. Проза, която съдържа прекалено много изречения, започващи с думата „аз”, скоро дотяга точно толкова, колкото

и хората, които започват прекалено много изречения с думата „аз”.

Каква е тайната на писането?

И да има тайни, те са или общоизвестни, или валидни само за конкретния човек. Всичко, което трябва да знаеш, ще научиш и можеш да научиш единствено в процеса на писане – и то, ако си напълно честен със себе си.

Върху какво работиш в момента?

Дълъг японско-холандски

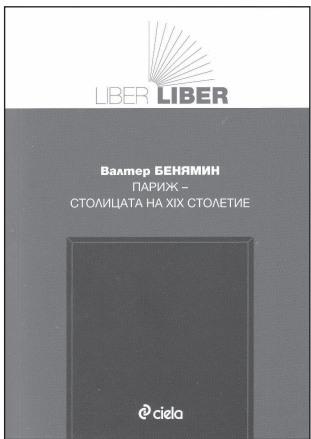
исторически роман, който се развива в епохата на Наполеон.²

Преведе от английски
МАЯ НЕНЧЕВА

guardian.co.uk, 19 ноември 2007 г.

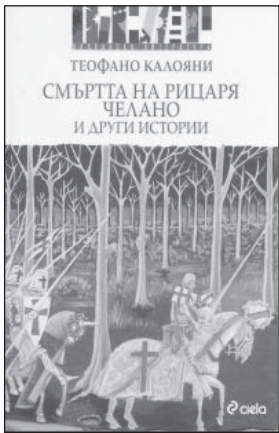
² Става дума за „Хилядите есени на Якоб де Зут” (прев. Весела Еленкова). На български е преведен и романът му „Облакът Атлас” (прев. Магдалена Куцарова-Леви). И двете книги са на издателство „Прозорец”. – Б. пр.

¹ Град в Англия. – Б. пр.



Валтер Бенямин, „Париж - столицата на XIX столетие“, прев. от френски К. Коев, И. Дебрелиева, Гр. Атанасов, изд. „Сиела“, С., 2012, 51 с., 5 лв.

Изданието е част от поредицата “Liber Liber” на „Сиела” и Френския културен институт в София и включва един текст за Бенямин на Жил Руе, както и текста на самия Бенямин, дал заглавието на книжката и мислен не просто като предлагащ една социална история на Париж, но и като опит за цялостно тълкуване на XIX век и неговата двусмислена модерност.



Теофано Калояни, „Смъртта на рицаря Челано и други истории“, прев. от гръцки Здравка Михайлова, изд. „Сиела“, С., 2013, 154 с., 12 лв.

Авторката, чиято баба на младини е живяла в Пловдив, говори за носталгиите по българското и преплита разкази, митове и балкански легенди, в които познати теми и герои придобиват неочаквано звучене. А балканското става част от голямата тема за Европа и наследството на античната и християнската култура.



Любомир Николов, “Слънчев бряг - ког жълто”, изд. “Сиела”, С., 2013, 184 с., 10 лв.

Любомир Николов е познат на читателите със своите сборници с разкази. И в новата си книга той продължава тази линия, в която трите новели следват традицията на стегнатото писане, което обича историите и умело владее сюжета и читателя. Този път действието е отнесено най-вече в бъдещето, но въпросите, на които се търси отговор, отново са за човека и необходимостта да се справя с живота.

4

Литературен вестник 15-21.05.2013

Джулиан Барнс: Предчувствие за друг край

Новата книга на Джулиан Барнс е отчасти есе, отчасти новела, отчасти мемоари, но преди всичко любовна история, посветена на Пат Кавана – неговата съпруга, която умира през 2008 г.

Изминаха почти пет години от смъртта на литературния агент Пат Кавана. През това време Джулиан Барнс, неин съпруг от 30 години, публикува три книги: сборник с разкази, сборник с есета за влиянието, което са му оказали други писатели, и романа „Предчувствие за край”, който спечели наградата „Букър” за 2011 г. Новата му книга „Нива на живот” (*Levels of Life*) е жанров хибрид: отчасти есе, отчасти новела, отчасти мемоари – последното досега предизвиква най-голям интерес, както се случва обикновено с мемоарите на известни хора, които изживяват тежък период. Ще бъде грешка обаче, ако не разглеждаме книгата като хармонична цялост; усилено на Барнс, който използва всичко, с което разполага, е да обхване с поглед пейзажа на загубата.

Барнс е в къщата си в северен Лондон. „Мъката, казва той, в началото унищожава не само всички образци в живота, но и вярата, че те съществуват”. Това се променя с времето. Така че сега, тук, имаме образец и той е необикновен.

Важно е да се разбере какво „Нива на живот” не е, както и какво е: това не е книга за починалата съпруга на автора („Пат беше моя добра приятелка, която работеше като литературен агент през последните десет години от живота си, която обичаше дискретността и не искаше да вижда името си отпечатано където и да е”). Това е толкова важно за нея, че Барнс, в частта от книгата, в която говори за своята скръб, никога не споменава нейното име. То се появява само в посвещението; можем да видим Пат и на снимката на задната корица, застанала до съпруга си.

Тази книга не може да бъде определена и като мемоари за мъката от загубата, в каквато обикновено се превръща тази конвенционална форма; такива мемоари са книгите „Година на магическото мислене” на Джоун Дидиън и „История на една вдовица” на Джойс Каръл Оутс - дневници на първата година след смъртта на любим човек, написани от сърцевината на зоната на болката.

Барнс е водил дневник през месеците на 2008 г., обемащ стотици хиляди думи, записвани набързо всеки ден. Превръщането на тези записки в цялостен текст не е книгата, която е искал да напише. „Само защото чувството е екстремно и се чувстваш крайно объркан, не означава непременно, че усещаш нещо по-истинско в сравнение със състоянието на по-късен етап, когато настъпва известно успокоение.” Вместо това той търси проясняващото отстраняване във времето и освобождаващия инструментариум на метафората.

„Нива на живот” е трудно поддаваща се на определение книга. Никакво обобщение не може да предаде опита от четенето ѝ – начинът, по който с разгръщането на текста пред нас се явяват образи, които не са от централно значение, а в края неподготвени сме връхлетени от едно тихо протичащо опустошение. Първите две части на книгата ни отвеждат в края на 19. век във Франция, насочват се към Сара Бернар, един непохватен британски войник от кавалерията и Гаспар Фелкс Турнашон, известен под псевдонима Нагар, авантюрист, фотограф и – това, което свързва тримата – ентузиаст пилот балонист. Централната метафора в книгата е подвигът на Нагар, който пръв успява да направи снимка на Париж от въздуха, летейки с балон, и в този момент усеща свободното падане, някакъв вид екзистенциален срив, който отеква в последната, трета част на книгата. „По това време, пише Барнс, снимките на Нагар са толкова смущаващи, колкото и красиви; остават такива и до днес. Да погледнем на себе си отстраня, да направим внезапно субективното обективно: това довежда до физически шок.” Той е подобен на шока, който изпитваме от връхлетялата ни скръб; момент, в който внезапно виждаме



Джулиан Барнс със съпругата си Пат Кавана през 2005 г.

себе си отстранени по ужасен начин от всякакъв контекст, а пространствените координати стават неуловими като в картините на Ешер¹.

По този начин са разположени метафоричните полета в последната част на книгата, в която Барнс открито се сблъсква със собствената си скръб; поради контраста с първите две части тази директност става още по-безмилостна. Това беше, казва той, една необходима промяна в подхода. „Първоначално мислех да пиша за болката от гледна точка на Евридика и мита за нея. Този ракурс извика в съзнанието ми цялостната метафора за височина, дълбочина и хоризонталност, пропадане и издигане. В един момент обаче реших, че трябва да направя това директно, а не чрез мита, не и чрез фикционален текст. Процесът на писане беше едновременно систематичен и леко мистериозен, така както той понякога наистина се случва.” „Това, което беше отнето, е повече от това, което беше”, пише той. „Изглежда математически невъзможно; но в емоционален аспект е възможно.”

Пат Кавана идва в Англия от Южна Африка през 1964 г. и през 1968 г. започва работа като литературен агент в агенцията на А. Д. Питърс, по-късно наречена PFD. Учила е актьорско майсторство и това може да се усети по гласа ѝ: разположен в ниския регистър, успокояващ, винаги съдържащ нотка ирония. В един от последните ни разговори по телефона ме попита дали репутацията ѝ на човек, вдъхващ страх, е оправдана; чула да я описват така и тази преценка я бе раздразнила и развеселила. Беше и не беше така; Пат със сигурност би могла да бъде страховита, но това беше страховитост, която вършеше добро - опиташ се да ѝ обясня това, доколкото можаш. Трябвало е да бъде такава. По този начин можеше да те накара да завършиш книгата си, когато с месеци си прехвърлял крайния срок и безпомощен трепериш. „Просто я довърши”, ми каза тя веднъж с решителност, която още ме кара да изтръпвам. И аз я довърших.

Прецизността беше нещо типично за Пат - от създаването на модели за грехи до имейлите, които пращаше; тази черта е присъща и на Барнс; виждаме това, анализирайки носещата конструкция от метафори в „Нива на живот”, удивляваме се от добре балансираната структура на текста. Няма да сбъркаме обаче, ако кажем, че тази книга е любовна история. „Бях на 32, когато се срещнахме, пише той, на 62, когато Пат си отиде от този свят, тя беше сърцевината на моя живот, животът на сърцето ми.” Не виждаме конвенционално описание на техния живот заедно, нито на нейното боледуване и смърт. Но чрез очертаванията на болката Пат присъства на всяка страница от книгата. „Събираш две същества, които никога преди не са били заедно, пише той в началните страници, и светът се променя.”

¹ Мориц Корнелис Ешер (1898–1972) е нидерландски художник, познат със своите гравюри върху дърво, литографии, мецотинто, които изобразяват мозайки, невъзможни конструкции и безкрайни обекти. – Б. пр.

Също като смъртта, и скръбта, пише Барнс, притежава универсални елементи, тя е едновременно банална и уникална. Тази тема (или по-скоро това граматическо време), засегната за първи път в „Няма нищо страшно” – текст, занимаващ се с размишленията му за смъртта, - отново изплува в „Нива на живот”. През първите месеци след загубата той си задава въпроса дали да продължи да живее. И ако да, как да продължи да живее? Стига до отговора: „Трябва да живея така, както тя би искала”.

Това е отзвук от разговора, проведен с брат му по време на бдението над мъртвата им майка. Барнс казал, че трябва да правят онова, което тя би искала. „А брат ми каза: „Не можем да правим това, което тя би поискала, можем да правим само това, което ние искаме”. И всеки имаше квантиспсихологически аргументи в своя защита. Как се нарича това граматическо време? То е нещо като бъдеще условно в миналото, ако това изобщо значи нещо, или минало условно, отнесено към бъдещето. Продължавам да настоявам, че това време съществува и то може и би трябвало да направлява нашите действия”.

След смъртта на Пат всички действия, както и всички стари ентузиазми му носят болка. В автобуса, на улицата той наблюдава хората и е ужасен от тяхното безразличие към неговото страдание; също така строго съди онези свои приятели, които настоятелно го карат да разказва с подробности какво чувства.

Започва да избягва нещата, които са му носели удоволствие. „Исках да гледам спорт, който почти не ме ангажираше емоционално”, пише той. „Донадаха ми – макар че този глагол е твърде силен за моето равнодушно отношение – мачове между например „Мидълсбро” и „Слован” Братислава (идеалната среща – вторият мач от разменното домакинство, чийто първи мач съм пропуснал) в някой второразреден европейски турнир, който главно вълнуваше Мидълсбро и Братислава. Исках да гледам спорт, към който обикновено съм безразличен. Защото сега мога единствено да бъда апатичен; вече нямам резерви от емоции.” В този момент изниква и идеята за самоубийство, „рано и твърде логично”. Обмисля въпроса как може да го направи. „Гореща вана, чаша вино до крана и остър японски нож.” Като имаме предвид, че подобни признания са присъщи на хистерията, дали се е разколебал да пише за това?

„Не, щом се насочих към темата за скръбта, вече нямаше смисъл да не назовавам нещата такива, каквито бяха. Когато пишеш, мислиш за себе си, за темата, за читателя, за книгата. Не мислиш дали някой ще каже: „Дали фаворизира самоубийството?” Всичко това изниква по-късно. Не мога да си спомня колко бързо се оформи идеята за самоубийство, но сигурен съм, беше в рамките на няколко седмици. И това ми изглежда напълно нормално и рационално. Гупаво е да действаш веднага, но това е полезен изход. Винаги съм смятал, че

самоубийството е морално право за всеки зрял човек.”

Той продължава напред, разговаряйки с Пат, представяйки си нейните въображаеми отговори, извиквайки спомена за нея всеки път, когато това е възможно; ето защо се вбесява от онези свои приятели, които престават да споменават нейното име. „Смълчаните”, ги нарича той в своята книга, по-гразнещи от онези, които го разпитват настоятелно как е и какво чувства. („Бих могъл, пише той, да им дам стандартния отговор: „Горе-долу”. Това би бил подходящият, коректен, английски отговор. Като изключим факта, че покосеният от скръб човек рядко има усещане кое поведение е подходящо, коректно и типично английско.”) Преживял е и други обиди; един приятел го окуражавал да си вземе куче. Барнс отговорил саркастично, че не смята кучето за добър заместител на съпругата. Друг му предлагал да напусне къщата си и да се пренесе за известно време на Карибите; там би могъл да се грижи за къща, чиито собственици отсъстват. „Поведението им сякаш внушаваше следното: „Твоята болка е временно смущение, което очакваме да премине. И между другото без нея си по-малко интересен.” Барнс открива мъчителна наслада в последното: „Това е вярно, наистина се чувствам по-малко интересен без нея”.

Най-добрата реакция се съдържа в писмо на негова приятелка. „Природата, пише тя, е така прецизна - наранява толкова, колкото си струва, така че по някакъв начин човек да изпита удоволствие от болката.” Очевидно не звучи утешително, но е вярно. Подобна истина е по-успокоителна от „Сигурен съм, че сега тя гледа към нас отгоре”. Убеждението на Барнс, че смъртта поставя окончателния край, е непоклонимо; не вярва, че някога повече ще види Пат. Но в много ситуации е способен да извика във въображението си нейните реакции – твърде комично, по повод ужасното състояние на изтривалката в банята например (отишъл до килера, за да вземе чиста, с която да я смени). Знае, че всичко това е породено единствено от неговото съзнание; нарича го „вентрилоквизъм”. Не смята, че е безсмислено. Гласът на Пат в неговата глава е необходима опора на собствената му идентичност. Онова, което осъзнава през първите дни и седмици, се побира в думите: „Липсваше ми онова в нея, което ме караше да бъда повече самият себе си”. Това е въпросът, който е поставен в първите две части на книгата: как да хвърлиш светлина върху самия себе си чрез връзката ти с другите. Те се занимават с два исторически персонажа - Сара Бернар и нейният мимолетен ентусиазъм да лети с балон и Фред Барнаби, член на съвета на Обществото за аеронавтика, - които във втората фикционална част от книгата преживяват любовна афера. Всичко, което прави актрисата, е триумф на изкуството – тя е като ходеща метафора, – докато Барнаби² е упорито буквален, така че тяхното общуване на определено ниво чертае противоположни подходи за пресъздаване на живота в езика. Барнс се насочва към Сара Бернар чрез своя стар приятел Флобер. Издателят на писателя възнамерявал да направи специално коледно издание на една от книгите му - „Изкушението на свети Антоний”. В последния момент се отказва, за да публикува кратките записки на Сара Бернар, предаващи видяното от балона по време на тричасовия ѝ полет. Флобер пише гневно писмо, но книгата му не е издадена и на следващата Коледа. „Реших, че това е странен факт - моят герой губи в битка с една набързо написана книга.” Тълкуването на кратката авантюра на актрисата с летенето с балон отзвучава в разбиранията на Нагар и схващането за идентичността, което той провокира. „Нагар, пише Барнс, припомня теорията на Балзак за нашето „аз”, според която човешката същност е изградена от почти безкрайна поредица от спектрални пластове, насложени един върху друг.” Ние всички сме палимпсести. Някои ще нарекат този подход

²Фред Барнаби (1842-1885) е английски пътешественик, авантюрист, офицер от разузнаването, кореспондент на *The Times*. През 1882 г. прелита Ламанша с балон. – Б. пр.

умишлено неясен. Фред Барнаби със своята упорита съпротива на метафорите замества, твърде нахално, онези критики на Барнс, които биха казали: е, в крайна сметка, за какво е всичко това? Може да се направи аналогия с операта, която Барнс преди смъртта на Пат определя като „твърде неправдоподобна”; след това започва интуитивно да я харесва. Онова, което му е изглеждало претенциозен жест, сега вижда като важен модус на общуване: хората пеят един на друг в състояние на силна емоция. Какви други състояния открива там? „Операта бързо стига до същността на нещата, така както прави смъртта.” Това се случва и с книгата. „Ще има хора, които няма да могат да съберат в едно отделните части, продължава Барнс. А други ще кажат, че те абсолютно си подхождат.” И ако този начин на възприемане е в моето съзнание и в съзнанието на най-добрите ѝ читатели, това е всичко, което има значение. Конвенционалната последна част на книгата е сполучлива именно благодарение на първите две части; чувството за дезориентация от пребиваването в балона още действа в съзнанието на читателя – както казва Барнс: „не разбираш дали се издига или спускаш надолу, или се носиш по хоризонтала”. И тогава с внезапно стряскащо накланяне фигуративността става реалност. Съществуват граници, в рамките на които работи въображението. Илюзията с извикването на реакциите на Пат може да битува само върху изпитани и проверени сценарии, които са се случвали в техния съвместен живот. И другите бяха открили това. „Две нейни приятелки, едната от които имаше емоционални проблеми, ми казаха: „Опитахме се да говорим с нея, но не се получи”. Става така, защото това е нова ситуация.” И Барнс има подобно преживяване, когато умира синът на негови приятели. „Бях толкова объркан. Макар и да познавах мъката от загубата, не знаех как да реагирам; само заедно бихме могли да намерим начин да говорим за случилото се и да го проумеем. Дори след четири и половина години още си в сърцевината на болката чрез подобни неща.”

Дали смущението в случая със смъртта на сина на приятелите му го е направил по-благоразположен към Смълчаните в неговия собствен случай? „Бих искал да кажа, че вече реагирам спокойно, но разбира се, не е така. Мислех как съм реагирал преди 10 или 20 години при смъртта на други хора и осъзнах, че не съм бил особено адекватен. Така че на Смълчаните го голяма степен им бе простено.” Какво ще каже за индиферентните хора в автобуса? Смекчил ли е отношението си и към тях? „След като минаха пет години, си казах: може би сред пътниците в автобуса, озарени от странна светлина, сякаш са попаднали в картина на Едуард Хопър³ – има хора, които преживяват същото, с което аз се опитвах да се справя. Нещо, което поради егоистичното усещане за изключителността на нашата скръб никога не ми беше хрумвало до този момент. Смяташ, че преживяното се случва само на тебе, а дори само докато тече нашият разговор, толкова много хора умират. Хиляди. Много повече ще изпитат мъката на загубата.” В месеците след смъртта на Пат Барнс има усещането, че спомените му от

³ Художникът Едуард Хопър (1882-1967) е сред малцината американци, които в първата половина на 20. в. се осмеляват да изобразяват света реалистично. Овладал светлината на Вермеер и Сезан, той рисува с хладна прецизност, която, в комбинация с перфектни композиции, създава един реализъм на „странните състояния”, отчуждението и меланхолията. – Б. пр.



Актрисата Сара Бернар, както и авторът на тази снимка - Гаспар Феликс Турнашон, известен също като Нагар, – присъстват в книгата „Нива на живот”

времето преди нейната болест започват да изчезват. В крайна сметка те се завръщат, но: „се питах - това същите спомена ли са? И отговорът е – как биха могли да бъдат? Защото спомените сега са монокулярни, е не бикулярни. И когато се завръщат, се явяват като стари фотографии; не си сигурен дали можеш да ги свържеш със събитията от миналото; по-скоро са като снимки на снимките. Спомените се съживяват, но мисля, че не могат да бъдат такива, каквито бяха преди”.

Съхраняването на спомените от последните седмици от живота на Пат се подкрепя от взетото решение „никога да не отвърщам поглед встрани от тях; а резултатът е подлудяваща яснота”. В името на прецизността, след като привършва книгата, Барнс се връща към бележките, които е водил, за да провери някои факти. „Трябваше да го направя по един студен, аналитичен начин. Стараех се да не ги чета прекалено внимателно.” Той открива някои забравени детайли и нещо, което се налага да коригира; ред, в който отразява казаното от негов приятел за единствения противовес на тежката загуба: „По дяволите, можеш да правиш това, което страшно много харесваш”. Имаше малко разминаване: „Бях убеден, че го е казал така, защото е шотландец и често ругае. Всъщност, когато проверих бележките, попаднах на думите му: „Можеш да правиш това, което харесваш”.

Въпросът за прецизността. В 118 страници „Нива на живот” се справя с невъзможното: да предаде в текст какво е да си жив в този свят, постижение, равностойно на това да летиш с балон, пълен с газ по-тежък от въздуха. Всяка любовна история е потенциална история на болката, пише Барнс. Единият не може да съществува без другия. „Определено знаех, че пиша за скръбта от загубата и това ще уплътни спомена за Пат – скръбта като негативен образ на любовта.”

Има въпроси, които не могат да намерят своя отговор – какво би казала Пат за книгата. „Не знам какво би искала. Но мисля, че би се изненадала. Надявам се, че би я харесала. И тогава откриваш парадокса... това е единствената книга, за която тя не би могла да даде своето мнение.”

Барнс нарича себе си „този, който си спомня”; книгата, която на пръв поглед изглежда сложна конструирана, е израз на почитта му към паметта на неговата спътница в живота. „Пресъздавайки или описвайки болката от загубата, казва той, съм изразил любовта си към Пат.”

Разговора води ЕМА БРОКС

The Guardian, 30 март 2013 г.

Преводе от английски РУЖА МУСКУРОВА



„Литература на близкото минало”, издание на Филологическия факултет на ЮЗУ „Н. Рилски”, Благоевград, 2012, 242 с.

Сборникът се вписва в изследванията на много днешни изследователи, които опитват да изградят не просто цялостния образ на културното ни минало от периода 1944-1989 г., но и да се справят на всички ония детайли, на официалните и неофициалните гласове, които го съставляват. Сред авторите са Михаил Неделчев, Милена Кирова, Сава Василев, Пламен Антоф, Магдалена Костова-Панайотова, Цветан Ракъовски, Албена Вачева и мн. др.



Мери Ан Шафър, Ани Бароуз, „Клуб на любителите на книги и пай от картофени обелки от остров Гърнзи”, прев. от английски Аделия Николова, ИК „Колибри”, С., 2013, 262 с., 15 лв. Романът пренася в годините на и непосредствено след Втората световна война и през търсенията на една писателка и разменените писма с читатели изгражда една интригуваща история за миналото, хората и техните избори, за любовта и крехкостта на човешките отношения.



Сержи Памиеc, „Статичният велосипег”, прев. от каталонски Мая Генова, изд. „Сиела”, С., 2013, 74 с., 8 лв. Сержи Памиеc е каталонски журналист, писател и преводач, едно от нашумелите имена в днешната каталонска литература. Сборникът включва кратки разкази, насочени към днешния ден, към абсурдите, с които сблъсква животът, към любовта и законите на консуматорското общество. И всичко това, поднесено с много ирония, но и с тъга и комизъм.

Quo vadis, модерни консуматоре?

Когато един автор започва литературната си кариера с разкази, съвсем очаквано е в някакъв момент да продължи да експериментира жанрово и да си опита перото с изпитанието за всеки голям писател – жанра на романа. За Васил Георгиев обаче това е двойно изпитание, защото още с първия си сборник с разкази той заслужено предизвиква вниманието на критиката и отнесе наградата „Хеликон“ (2011) за сборника „Будистки плаж“ в оспорвана битка с редица по-мастити писатели. И естествено, очакванията към него сега са много по-големи. Романът, който отскоро е на книжния пазар, носи на пръв поглед непретенциозното заглавие „Апарат“, но името е концептуално, а амбициите на романа съвсем не са малки. Той се опитва да говори за няколко неща едновременно, които са, образно казано, ключове за съвременното общество – за потребителската култура, която постепенно изличава всичко друго, за консуматорските нагласи на съвременниците, за това колко е лесно да манипулираш и да бъдеш манипулиран, за илюзиите за свободата, за невидимия контрол и невидимите страхове и желания на човека. Романът започва бавно, но се разгръща постепенно и интригата набира скорост и динамика, а перипетиите на сюжета завладяват читателя. Финалът е неочакван и динамичен. „Апарат“ е написан преди всичко увлекателно и интригуващо, с премежен език, в който няма да видим заличания към сленга въпреки главно младежката възраст на героите, и едновременно с това звучащ естествено, а не книжно.

Историята за младия Емил, неговите тайни желания и явни стремежи и двете жени, които среща, се преплита с историята на един загубил себе си по пътя на желанието да спаси хората от манипулациите на рекламата еколог и маркетинголог. Двете истории бележат щрихи от изкривения български преход и тоталната преоценка на ценностите, но те са и истории за човешката илюзия за свобода или по-точно за това какво се случва, ако свободата бъде разбрана погрешно.

Събуждането на човешкия разум като необходимата тръпка за спасението на света е една от водещите идеи, изказана многократно и по различен начин в романа. Необходимостта от събуждането от унеса на потребителството е заявена чрез авторитетни икономически теории, цитирани често под черта, чрез идеите на „Хармония“, антиконсуматорската организация, както и през устата на Арлекс, въпросния маркетинголог: „На човек са му достатъчни плодове, зеленчуци, вода, въздух, грехи, кибрит и покрив. Точка. Всичко друго трябва да бъде изгорено на кладата на суетата, така както Джираламо Савонарола е направил преди петстотин години на кладата във



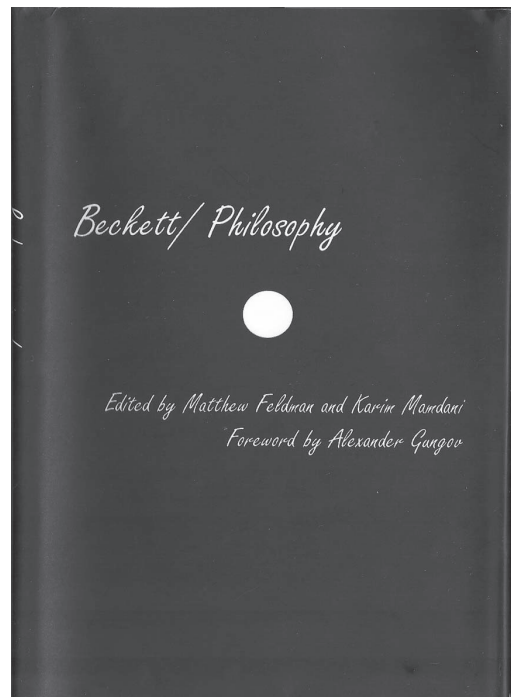
Флоренция: изгорил хиляди предмети на греха и разкоша“ (с. 385). Но борбата с потребителските нагласи на обществото, борбата срещу Веригите, за екологичен начин на живот всъщност се оказва само претекст за изява на властови амбиции и желания за печалба. Да се борим с консуматорските идеи по един апостолски начин е неблагоприятно и обречено занятие, внушава с ирония романът. Много често зад привидно благородните цели стоят неизвестни картели със съвсем ясни стремежи. Човечеството загиба, но това може да е контролиран процес – тази цинична философия изповядва не един от героите в този роман. В реалистичната плът на „Апарат“ има много зевове, опиращи в блънуванията, снъщата и фантастиката: образът на Дневна светлина например, Великаните, напалшили хората, появата на котенцето, наречено Тодор Живков, и др. Самият финал се разтваря в блънуването и снъя, без да дава отговор на зададените въпроси. На границата между реалност и фантастика е и функционирането на самия апарат, който изследва мозъчните вълни и събира информация за предпочитанията на хората и чрез който може да се контролира човешкият избор. Съвременният човек е видян като апарат с непредвидими и неясни понякога реакции. В този смисъл някои от идеите на книгата може да се прочетат като мрачна антиутопия за края на света и за манипулирането на човека („Все едно падаш от хиляда метра и единственият ти шанс е някъде във въздуха да намериш парче плат и от него да ушиеш парашут, при това, преди да си стигнал на седемстотин метра от Земята. Вече сме на петстотин метра“ – с. 296). „Апарат“ обаче не се стреми да дава готови отговори, а по-скоро подхвърля въпроси, оголващи някои от язвите на прехода както в България, така и в по-широк смисъл и характерни за съвременното потребителско общество, в което късогледство, корупция, мними успехи, властови амбиции, липса на ценностна система и стремеж за лек живот водят до резултати с непоправими последици.

МАГДАЛЕНА КОСТОВА-ПАНАЙОТОВА

Васил Георгиев, „Апарат“, „Сиела“, С., 2013.

В маргиналията на Бекет

Англоезичен сборник с текстове върху Самюел Бекет, издаден в България... Звучи на крачка от научно-издателския авантюризм, още повече, че след разгръщане на луксозния том с твърди корици българският читател бързо ще установи, че в него, като изключим предговора, текстове от български автори всъщност няма. Самото поставяне на въпроса *защо?* обаче преначертава всички локални, национални, регионални, езикови и дисциплинарни граници, които жестът на издаване на *Beckett/Philosophy* именно от Философския факултет на Софийския университет подрива. Бихме могли да напомним настояването, че науката се ражда от усилието по прекриване на границите от възможното към действителното и от мислимото към възможното, макар да е вече поизносен от чести употреби в университетските аудитории сантимент. От друга страна, да приемем сборника като PR международна дейност, която цели да класира факултета и университета по-напред в някоя ранглиста или да го представя в добра светлина пред някакви глобални академични общности, би било не по-малко едностранчиво, пък и не без щипка балканска завист и неуважение към постигнатото от авторите на изданието, без значение като колко значимо преценяваме това постижение. Към тази малка отстъпка от добрия тон на неутрална приветливост ме подтикна в голяма степен предговорът към сборника от Александър Гънзов – *Is This Right Time to Ponder Beckett and Philosophy*. При цялата представителност на изданието, предговорът на Гънзов разглежда абсурда твърде много по български и твърде малко по Бекет. Вижда разлика и контрасти там, където биха могли да бъдат видени също така прилики и сходства. Според Гънзов активната българска рецепция на Бекет принадлежи на годините на „реалния социализъм“, през които авторът се оказва освен всичко друго и стратегия за духовно оцеляване. При все че в годините на продължаващия преход „промени“ е сякаш не друго, а презимето на българския Год. При все че Бекет не е слизал нито от театралната сцена (в Театър „Българска армия“ например), нито от рафтовете на книжарниците и продължава да бъде също толкова надеждно убежище на психическото здраве. При все че поводите за паралели със сега далеч не изглеждат по-малко от тези с преди. С това българският предговор пропуска да отговори, или може би го прави не съвсем убедително, защо една от сериозните стъпки в критическото осмисляне на Бекет се случва именно като издание на Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, доколкото това не е сборник с доклади от конференция, провела се на българска академична територия, а подбор от критически текстове, които бележат достигането до някакъв етап на завършеност и осъщественост на критическия подход към работите на Бекет през отношението им към философията. В уводните си думи Матю Фелдман се заема да скицира постигнатото от тази критическа традиция и мотивите за нея. Като нейно продължение сборникът съдържа десет есета с ключови отношения между Бекет и даден философ и три по-обхватни есета, фокусирани върху следвоенното творчество на автора. Томът представлява четене на Бекет по записките му в полетата на философските издания от личната му библиотека и по подробните бележки, които си е водил, запознавайки се с даден философ. Авторите от сборника се заемат с нелеката задача да обследват произведенията на Бекет за аллюзии към философи, за които има достатъчни свидетелства, че са му били познати, и гледат интерпретации въз основа на тези негови връзки с философията. Карим Мамдани (вторият съставител на *Beckett/Philosophy*) напоява обаче и за рисковете в този подход. При все че наличието на тези връзки е безспорно, тяхната природа не е толкова ясна и безпроблемна. Остава отворен сериозният



въпрос дали това са отпратки към философски концепции, които Бекет споделя и от които черпи естетическо вдъхновение за работата си, или те са повече иронично отпласкване от развенчани като несъстоятелни за автора позиции. Всяко от есетата остава изправено пред този въпрос и по необходимост му дава свой несигурен отговор. Според Фелдман „философското чиракуване“ на Бекет се осъществява в десетилетието между 1928 и 1938, кратко, но интензивно. Оттам насетне работите му само утвърждават „ученото незнание“ (Кузански), с което той се обръща към въпросите за съществуването и човека. Според Доналд Върин Вико заличава границата между филология и философия за Бекет, което му предоставя възможност за сливане на двете в един изследователски метод. Според Ерик Тонинг Бекет заема от Шопенхауер скептицизма си по отношение на продуктивността на концепцията в изкуството и изобщо вижда Шопенхауеровия пессимизъм като основа на особената Бекетова естетика. Дейвид Агидман пък се разграничава от възгледа, че Бекет изкривява в прочита си *По следите на изгубеното време* в монографията си върху Пруст именно защото го чете твърде много през Бергсоновото пространствено схващане на времето (според което мизовите са коекзистентно взаимопроникващи се в синхронията на паметта). За Агидман отношението на Бекет към Бергсон е повече отпласкване, отколкото следване. Матю Фелдман изследва отношението на автора към Вилхелм Винделбанд и номиналистичната философия, за да представи тезата си за номиналистична ирония като междинен етап при Бекет, чиито ресурси следва да се постигнат чрез разкъсване на езиковия воал в литературен еквивалент на Бетовеновите паузи. Според П. Дж. Мърфи критическото осмисляне на сложното и многоизмерно отношение между Бекет и Кант би могло да преодолее затварянето на интерпретациите върху Бекет изцяло в калъпа на негативността... Съставителят Матю Фелдман определя *Beckett/Philosophy* като най-пространната дискусия в англоезичната литература към момента относно Бекет и философията. При все че превъзходната степен във всяко сравнение следва да бъде поставяна под въпрос, публикуването на сборника от Университетско издателство „Св. Климент Охридски“ показва и в известна степен отказ от хуманитарна самоизолация, макар и на цената на англоезичността. Отстояване на място в международните академични общности, не просто като позиция в ранглиста, а и като реален участник. По тези причини публикуването на *Beckett/Philosophy* не може да не радва.

ЧАВДАР ПАНУШЕВ

Feldman, Matmew, Karim Mamdani (edtrs.). *Beckett/Philosophy*. Sophia: University Press “St. Kliment Ohridski”, 2012, 319 p.



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

Прочетено на френски

Завършвам четенето на книгата „Главен готвач“ от канадския писател с индийски произход Джасприйт Синг¹ (във френския ѝ превод от английски) и се питам в какво ли беше облечен главният герой, *Chef*, дали в бяло, каквато е стандартната представа за тази професия. Бялото изглежда важно – целият роман, разказ на главния герой, носи една белота и прозрачност на честните натури, на фона на едно отчепливо стратифицирано общество, индийското, в което винаги има господар и слуга. Политическа тема и любовна интрига на няколко пласта те пренасят в северния, оспорван от няколко държави Кашмир. Сблъсък, но и съжителство на различни езици, вери, обичаи, много съществено тук – кухня (цветове, ухания, вкусове); невъзможната щастлива любов в подобно гранично място. Жестокост, мъчения, тероризъм, страх, но и степените на близост, плахите жестове на любов и терорът на сексуалния нагон. Разказът е ретроспективен, от името на главния готвач в едно индийско военно поделение в Кашмир. Кипрал Синг, или накратко Кип, е смътното олицетворение на стремеж към идеала, на самоцелността на красивото, на „ужаса да бъдеш девствен“. Разбира се, че чета книгата през кода на българския канон, през европейските ми представи за роман и модерна литература. Чрез разказа на Кип (по някакъв начин алтер его на автора, който умело забърква своята психологически чувствена творба, както готвачът своята агнешка яхния *роган жои*) си постоянно потопен в подправките на кухнята и в неуловимите ухания и очертания на желанието, амбицията, верността, огорчението и трудната истина за нещата. В този ефирен разказ се впитат няколко жестоки истории с емблематични контури: смъртта на бащата, политико-военният сблъсък върху глетчера, терористичната заплаха, религиозната нетърпимост, детската самота, безправие то на жената, изтезанията.

Единственият щастлив човек в цялата история е може би дъщерята на генерала, която слуша само себе си и чрез своенравие то си успява да се превърне в независима личност, поетеса, влюбена в пакистански младеж, за когото ще се омъжи въпреки всички препятствия от политически, морален, етнически, религиозен, манталитетен, семеен порядък. Тя е може би и второ друго аз на автора.

Романът притежава немалко от характеристиките, които обикновено мислим като европейски: невероятно красивата финална сцена с индийската бисквитка в индийския чай (Пруст), рефрена със съдбовните акорди на Бетовеновата Девета симфония, може би нещо от детайлния рисунок на Вирджиния Улф, от синестезията на Владимир Набоков.

xxx

Романът „Животът ни да е като на кино“ от френската писателка Карол Фив² прилича на колаж от монолози – за сестра и брат от разделено семейство. Животът на всяко от децата при един от родителите, този неразпознат развод на разделените едно от друго деца, кратките срещи през ваканциите. Всеки разказва своята история. Малкото братче обикновено няма думата. Парадоксално, порасналото момче търси своя изгубен рай при румънските цигани в Трансилвания. Там има искреност и свобода на решенията, които са му липсвали в детството. Карол Фив създава автентична атмосфера в романа – характерната музика на 1980-те, модата, последните хипи комуни

и потокът на съзнанието в ти-форма на изразяване.

xxx

Анатомия на палача е ужасяваща книга. Датският писател Йенс-Мартин Ериксен³ „преразказва“ от първо лице (не е сигурно, че уведът му не е условен) историята на един човек, когото случайно среща някъде по света. Истинска или не, историята на човек, който за няколко дни е бил превърнат в убиец, разклаща ежедневната вяра, че едно общество не може да дегенерира до толкова, че да създава методично чудовища и трупове. Контекстът никъде не е показан системно. Напротив, топосите са маскирани с псевдоними: Алабама, Кълъмбъс, Замбези, Аризона, Аляска, Мадагаскар и Перм. Действащите лица – също са безименни: мисля си обаче за гражданската война в бивша Югославия. Но би могло да е и другаде по света. Това не е редовна армия, но е свикана с повиквателни като нещо в реда на нещата. Обучението е кратко – да знаеш да боравиш с пушка. Не се очакват военни сблъсъци. Всички действия по унищожение на „другите“ са кодирани като конвоиране, като „обикновени практическы задачи“, като „финалното решение на въпроса“: всъщност извеждане на мъжете от грачетата и масовото им разстрелване пред общи гробове. Психологическото обработване по създаване у убийците на чувство за общност, различна от „другите“, мъчалливата подготовка за предстоящите действия чрез показване на снимки на разстреляни, предупрежденията, че не трябва да създават паника сред пленените, че (върх на цинизма) не трябва да бъдат брутални с тях. А също, че могат (невъзможното) да говорят и пред хора извън лагера за случващото се, но по собствена преценка... Всички заповеди и действия са кодирани в евфемизми. Фон, на който е толкова по-болезнен ужасът. Разказващият съвсем не е най-безсъвестният палач, ако в тази зона може да се степенува. Той прави опит да се отлъчи от изпълнението на първите масови убийства, като се самоослепява с втрещване в слънцето. По-късно е ужасен от разказаната като сън на новодошия в отряда им история за изнасяване на жени. Той също така не участва в играта „Нютон“ – хвърлят ябълка върху пленените и когото тя уцели – го умъртвяват с приклад. Въпреки това той е един от отряда. Чувството, че вече не е същият, че не може да се покаже пред близките си (нито да се покаже гол пред любимото момиче), го преследва постоянно. Затъването е сякаш неусетно, малки стъпки на приемане на даденостите, на примирение, на подреждане в йерархия сред останалите от отряда. Разказът е хладен, съдържан, кодиран, фактологичен. Без лични отношения. Освен няколко свади, няколко общи пиянства. Грижа да не се допусне грешка и да останат неубити свидетели, шок от разпознаването на конкретен човек сред множеството на отвежданите на разстрел пленници. Невидимата сила на общество, което се е превърнало в гладко функционираща система за убиване.

xxx

„Клопките на културата“ пак от Йенс-Мартин Ериксен, но този път в съавторство с Фредерик Стернфелт⁴, не е фикция. Макар че конкретните анализи и документиране са от Малайзия, книгата поставя на много по-широка основа въпроса за правата на човека в модерното общество. Авторите защитават с

³ Jens-Martin Eriksen. *Anatomie du bourreau*. Paris, Éditions Métailié, 2003. (*Vinter ved daggrry*, 1997) (Зима на разсъмване).

⁴ Jens-Martin Eriksen, Frederik Stjernfelt. *Les piuges de la culture. Les contradictions dñmocratiques du multiculturalisme*. MetisPresses, 2012. Traduit du danois.



убедителен анализ на международни политически документи нуждата от осигуряване на свободата на личността от културата, към която се числи. Представена е заплахата за личността от страна на собствената ѝ култура (като среда, като произход, като ангажимент). Не са нужни права за отделните култури като цяло, защото това означава тежко бреме и задължение за всеки, който принадлежи на тази култура, но има собствени възгледи, които се различават от стандартните. Съвременната личност би трябвало да има свободата да решава за себе си, за своето поведение, религия, облекло и други лични въпроси.

xxx

Книгата от швейцарската писателка Ан Брекар „Светът на Аршибалд“⁵ е с увлекателен разказ в първо лице. Разказ за детството, за израстването, за фрустрациите в семейството, за привързаността към рода. Старата къща край езерния бряг на Вуйчо Аршибалд е мястото, където малката и по-късно израсналата героиня оформя погледа си към света – тайнствения свят на големите, който постепенно става свой. Косовският емигрант и арендатор на градините, Идрис, неговото отношение към любовта, неговата борба – също важен момент в развитието на героинята, а също така неочаквана в швейцарски роман тема. Швейцарската традиционност, езиковите презрупирания, артистичната неспокойна натура на героинята срещу буржоазното безразличие и самодостатъчност.

xxx

В наши дни писателите с двойна идентичност стават по-многочислени. Динамиката на нашия век осигурява много поводи това да се случва. Лилияна Лазар е родена и израснала в Румъния, установява се във Франция и става френска писателка по език на изразяване. Доколкото това е първият ѝ роман, можем засега да кажем, че макар и във френски текст, румънската среда е мястото, където я води споменът и фантазията ѝ. „Земята на свободните“⁶ носи следите на двете култури, в които писателката се е формирала – сред моделите ѝ прозират и Виктор Юго, и Емил Зола от френска страна, и съответните по стил румънски писатели: романтичният Михаил Садовяну и реализмът натуралист Лиув Ребрюну. Изненадващата смес от романтизъм, натурализъм и съвременна критична нагласа прави романа на Лазар именно неин. Един неволен убиец, който се превръща в сериен убиец, но който е способен и на покаяние... до следващото убийство. Тази зловеща история е скътана в румънска Молдова от времето на комунизма и след това.

⁵ Anne Brécart. *Le monde d'Archibald*. Editions Zoé, 2009, Carouge-Genève, 171 pages; Zoe Poche, 2011, 207 p. Avec une préface par Doris Jakubec.

⁶ Liliana Lazar. *Terre des affranchis*. Gana éditions, 2009.

Конструкцията на романа е верижна, постоянно подклаждана от появата на нов персонаж и след това от ново убийство - останало неразгадано, освен пред Бога. Така и тематиката преплита криминален, моралистичен, социален, дори политически момент. Нараторът е съвсем традиционен – вижда събитията и ги разказва. Умее обаче да създава фантастична, тайнствена и заплашителна атмосфера благодарение на суеверията в градчето, традиционно присъствали в представите от най-стари времена за завръщащи се от отвъдното зли духове. Вечната природа, историческият спомен заедно оформят тревожна среда, която кара всеки да вярва в грозия наоколо опасност. Писателката изразява съвременния скептицизм, съвременното стъписване пред злото – в романа ѝ представено от магьосника Исмаил, нещо като инкарнация на дявола. Тя води читателя си през декора на вековната гора, великолепно и пълна с тайнственост, а оттам към също така трудно обяснимото, болезнено преживяно време на политическата диктатура, както и мътните пластове на сплетени власт и пари, след като диктатурата пропада. Персонажите ѝ се поместват в позицията на модерни хора, зависими все пак нерядко от религията, от суеверията, от политическия и икономически натиск на средата. Както обяснява в едно интервю писателката, решила е, че няма право да убие персонажа убиец. Може би историята ще продължи в следващия ѝ роман?

РУМЯНА А. СТАНЧЕВА

ПОКАНА

Радиотеатърът представя:

“Ела, легни върху мен”

на 21 май , вторник от 17.00 часа във Второ студио на БНР

Автор: Силвия Чолева

Музикална среда и ржисура: Снежина Петрова

С участието на: Велислав Павлов, Пламен Добрев и студентите от департамент Театър на НБУ: Яна Мошолова, Петя Арнаудова, Мария Кантарева, Красима Ставрева, Емилия Луканова, Василия Дребова, Марина Мозжухина, Ивелина Илиева, Мария Бангъозова

ела, легни върху мен

Радиотеатърът представя:

21 май от 17.00 часа във Второ студио на БНР

Автор: Силвия Чолева
Музикална среда и режисура: Снежина Петрова

НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ

С участието на: Велислав Павлов, Пламен Добрев и студентите от департамент "Театър" на НБУ: Яна Мошолова, Петя Арнаудова, Мария Кантарева, Красима Ставрева, Емилия Луканова, Василия Дребова, Марина Мозжухина, Ивелина Илиева, Мария Бангъозова

¹ Jaspreet Singh. *Chef*. Roman. Traduit de l'anglais (Inde) par Laïrence Videlpour. Buchet-Chastel, un département de Meta-Editions, 2011. Titre original : *Chef*. Véhicul Press, Montreal, Québec, Canada, 2008 and 2010, Jaspreet Singh.

² Carole Fives. *Que nos vies aient l'air d'un film parfait*. Le passage. 2012.



Рубриката се поддържа с финансовата подкрепа на Национален фонд “Култура”

За поредна година едно от най-чаканите театрални събития в столицата – фестивалът „Световен театър в София“ ще се проведе в партньорство със Столичната община и в подкрепа на кандидатурата на София за Европейска столица на културата 2019. От 2007 г. досега в рамките на превърналата се в една от най-важните международни театрални платформи в София гостуваха престижни европейски театри като Бургтеатър – Виена, „Интимна театър“ – Стокхолм, Театър „Буф дьо Нор“ – Париж и др. Изпълнителният директор на Фондация „Международен театрален фестивал „Варненско лято“ Николай Йорданов споделя, че една от основните цели на „Световен театър в София“ е представянето както на големи имена от световния театър, така и на иновативни форми в сферата на съвременния танц, пърформанс арта, на мултимедийния спектакъл.

Към тази идейна платформа се придържа и седмото издание на „Световен театър в София“, което ще се случи в периода 3-8 юни 2013 г. „Световен театър в София 2013“ ще започне с театралния концерт „Една вечер в киното“ на Дойчес театър, Германия по идея на Самуел Финци. В концертното шоу той събира в експлозивно цяло страстта си към театъра, киното и музиката. На 3 юни 2013 г. в МГТ “Зад канала” Финци заедно с джазмузиканта Георги Дончев и младия немски композитор Даниел Регенберг, ще предложи на софийската публика провокативно музикално и филмово пътешествие с импровизации по класически песни, композиции и монолози от ленти на Чарли Чаплин, през Уди Алън до Дейвид Линч. На следващия ден – 4 юни 2013, в ТР „Сфумато“ с вълнуващата документална сценична поема „Облаци“ ще достига едно от най-интересните и нови явления на чешката сцена – „Handa Gote“. „Маалките лични истории“ са често вдъхновение за спектаклите на компания „Handa Gote“. В „Облаци“ екипът обръща поглед към личния архив на един от своите членове – хореографът и танцьор Вероника Швабова. Тя изследва историята на собственото си семейство в търсене на онези съдбовни моменти и привидни банални неща, запечатали се в паметта, за да направи публиката свидетел на сложната история на Чехия през 20-и век. Постановката носи името на сладкиша „облаци“, правен от бабата на Вероника Швабова в нейното детство. „Облаци“ е забележителна документална панорама на детските спомени, през които се конструира и доизгражда разказът за живота на нейните предци. Турнето на „Облаци“ в България се реализира с подкрепата на Чешкия център в София.

На 5 юни 2013 в Младежкия театър „Николай Бинев“ ще бъде представена словенската постановка „Буря“ по пиесата на един от най-значимите руски драматурзи Александър Н. Островски с режисьор Йерней Лоренци. Спектакълът е носител на девет награди от най-

СВЕТОВЕН ТЕАТЪР В СОФИЯ за седми път

3-8 юни 2013 г.

големия театрален форум в Словения - Международният театрален фестивал в Марибор. Режисьорът Йерней Лоренци (носител на национални и международни награди, преподавател в Академията за театър, радио, кино и телевизия в Любляна) създава от класическия сюжет съвременен спектакъл, който външно прилича на весело празненство, под което бушуват стихии, заплашващи да разрушат всичко. Продукцията представя едно от най-добрите постижения на словенския театър през последните години. Режисьорът Йерней Лоренци е от неговите основни представители.

Част от международната програма, гостуваща в София, ще е присъствието на едни от най-големите новатори на европейска сцена – британската компания „Forced Entertainment“ със спектакъла „Празна история“. „Гардън“ пише за нея, че това е: „Най-великата експериментална компания на Обединеното кралство“. „Forced Entertainment“ е създадена през 1984 г. и повече от четвърт век има репутацията на новатор в съвременния театър. Нейни спектакли са представяни на всички водещи европейски и световни фестивали, а историята и стилът ѝ се изучават в училищата по изкуства. Като във влакче на ужасите „Празна история“ следва двама комиксови герои, изпаднали в беда. Комична антиутопична съвременна приказка в уникално съчетание между филм, театър и анимация. Гостуването на продукцията се осъществява в партньорство с Британския съвет и ще се състои на 6 юни 2013 в зала 11 („Аюмиев“) на НДК.

Последният спектакъл от тазгодишната програма на „Световен театър в София“ идва от Испания. „Завръщане“ е емоционална танцова история, в която се срещат две от най-известните имена в съвременния испански танц, театър и кино – Марта Етура (позната от филма „Тъмносиньопочтичерно“) и Чеви Мурадай. Компания „Losdedae“ е основана през 1997 г. от хореографа и изпълнителя Чеви Мурадай и днес е една от най-значимите танцови компании на Испания. Самият Мурадай е отличен с Националната награда за танц през 2006 г., връчвана ежегодно от Министерството на културата на Испания. За спектакъла „Завръщане“ той кани звездата на испанския театър и кино – актрисата Марта Етура, носителка на редица международни филмови награди и многократно номинирана за най-престижния национален филмов приз – „Гойя“, който печели през 2009 г. за ролята си във филма „Celda 211“. Самият филм с Марта Етура «Тъмносиньопочтичерно» ще бъде прожектиран на 8 юни от 19.00 ч. на Камерна сцена в Младежкия театър – вход свободен. Спектакълът участва в “Световен театър в София” и в международната програма на Международния театрален фестивал “Варненско лято” с подкрепата на



“Празна история”, Forced Entertainment, Обединено кралство



„Буря“ от А. Н. Островски, реж. Йерней Лоренци, Словения

Институт „Сервантес“. „Завръщане“ ще се играе на 07 юни 2013 в Младежкия театър „Николай Бинев“. Всички спектакли се представят за пръв път в България и са с осигурен превод на български език. Спектаклите „Буря“, „Завръщане“ и „Облаци“ ще бъдат придружени и със субтитри на английски език.

Билети за спектаклите могат да бъдат намерени съответно на касите на: Младежки театър „Николай Бинев“, МГТ „Зад канала“, ТР „Сфумато“ и билетен център, НДК.

Седмото издание на „Световен театър в София“ се осъществява в партньорство със Столичната община, Министерството на културата, Британския съвет, Института „Сервантес“, Чешки културен център.

За повече информация: www.theatrefest-varna.org, Програма “Световен театър в София”

Резултати от резидентската програма на Derida Dance Center

Резидентската програма е част от стратегията на първия център за съвременен танц в България за създаване на условия за реализиране на повече качествени продукции в областта на съвременните изпълнителски изкуства, засилване на мобилността, както и провеждане на лаборатории за изследване на нови изразни средства. В рамките на резидентската програма, DDC предоставя безвъзмездно работно пространство и техническо оборудване и съдейства за популяризиране на избраните проекти.

За резиденция през периода май - август 2013 година кандидатстваха проекти от България, Гърция, Ирландия, Финландия, Словения, Белгия, Швеция, Италия, Франция, Израел, Англия, Австрия, Холандия, Полша и Словения.

Резидентската програма на Derida Dance Center ще направи възможна реализацията на четири български и четири чужди продукции от независимия сектор.

Безвъзмездна подкрепа получават:

- **Искра Иванова (Варна, България), проект “Границата на физическото тяло”;**

- **Johanna Roggan (Дрезден, Германия), проект "Variations_on";**
- **Културна фондация A25 (София, България), проект "Кардиограма";**
- **Kathleen Doherty / Borut Bezgovsek (Англия / Словения), проект „Chasing Shadow's”;**
- **Младен Алексиев (София, България), проект "Илюзии";**
- **Tonia Zikou (Атина, Гърция), проект "Create Limits”;**
- **Театър АТОМ (София, България), проект “Столът”;**
- **Laboration Art Company (Израел / Франция), проект LAC NEW JOURNEY!**

На по-късен етап ще бъде предоставена и детайлна информация за проектите, голяма част от които ще получат възможност да презентират резултата от резиденцията в пространството на Derida Dance Center. Derida Dance Center е първият център за съвременен танц и обучение в София. С площ от 470 м², центърът разполага с три танцови зали, съблекални, санитарни помещения, офис и кабинет за масаж и релакс. Разположен в широкия център на София в близост до Метростанция “Лъвов мост” (бул. Сливница 245), Derida Dance Center предлага модерен и класически



класове, резиденция на артисти и теоретици, работещи в областта на съвременните изпълнителски изкуства. Центърът дава възможност за организиране на работни ателиета, презентации и провеждане на дебати. За любителите на танцовото изкуство се провеждат обучителни програми по различни танцови дисциплини.

Derida Dance Center

Беден и богат

от стр. 1

Къде остана беднякът, живеещ просто и смело? Изглежда, че този бедняк сега е в бедните страни – Пакистан, Египет, Перу, Конго и други, а литературата, която се пише там, все още го представя като беден и достоен. Тя му дава честта, на която бедният при нас се е радвал в литературата на XIX век.

Асоциираме бедните хора в богати страни главно с ненормални и затлъстели типове, алкохолици, гяснорадикални и неудачници, които постоянно трябва да бъдат съветвани, подпомагани, да бъдат подлагани на терапия или прибирани от полицията, но преди всичко виждаме в тях хора, които оставят децата си да пропаднат най-ниско. Всъщност нещата стоят така: в модерните благосъстоятелни общества бедният въобще не трябва да го има. Но появи ли се на улицата или ако го видим по телевизията, над него тегне цялата вина, че се държи така и изглежда толкова жалко. Затова има такава огромна разлика между начина, по който са нарисувани портретите на бедните в романите, приказките или разказите от XIX век, в изгряващите индустриални общества, и начина, по който бедните се появяват в днешната литература.

Добър пример би била „Малката кибритопродавачка” на Ханс Кристиан Андерсен. Макар осъденото да умре в студа и снега момиче да не е конкретно описано от автора като неземно красиво и привлекателно, все пак всички илюстрации с право я изобразяват точно така – защото тук красотата и доброта се противопоставят на един прогнл, коравосърдечен свят. Бедното дете бива озарено от сияние, придава му се значение, което струи от самото небе. А читателят е трогнат, утешава се, че премръзналата душа ще възкръсне в небесата, близо до обичната си баба, която се явява в светлината на запалените кибритени клечки. Там няма да ѝ липсва нищо, напротив - ще бъде нагостена по-богато, отколкото с гъска, със забита в гръбнака вилица, и ще вижда по-прекрасни неща от коледно дърво с горящи свещи.

Разбира се, спотайващите се във входовете бедни, премръзнали до смърт през студените нощи в Копенхаген и Лондон, в никакъв случай не са били привлекателни, не са имали червени бузки, а са били парцаливи и мръсни и със сигурност едва ли са били приятна гледка. За Андресен това е било до болка познато, самият той произхожда от бедно семейство. Но не би било правилно тук да говорим за лъжливо изопачаване и сладникаво банализиране на жестоката действителност. Момичето бива обсипано с достойнство и блясък, дори с красота, от християнския патос на бедността и от прозрението, което гласи, че и в най-бедния сред бедните се крие обичано и приемано от Бога същество, ценено същество, което след смъртта е гледано с други очи и мерено с друго мерило, а не с обичайното в светските общества. За пореден път литературата е тази, която обръща внимание на по-възвишеното в човека, на скритото в друга милост и благосклонност, което ние обикновено не можем да разпознаем.

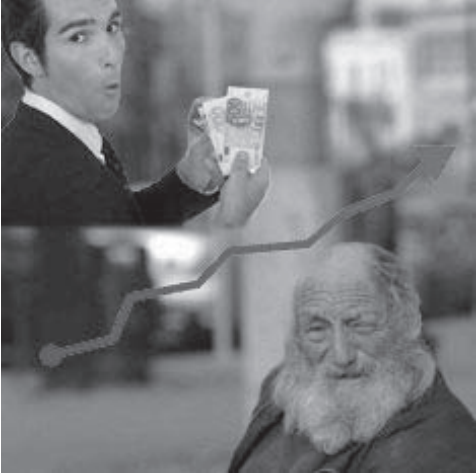
Чарлз Дикенс е бил отличен познавач на големия Лондон; познавал е добре и бедните, вонящи квартали, и хората, наблъскани там в съборетини. В романите му откриваме описанието на огромен град, индустриализиращ се светкавично бързо, с всичките катастрофални последици – шума, мръсотията, крайно обеднелите селяни, които се тълпят и водят там мизерен живот. Може в някои от романите му доброто и злото да са преувеличено противопоставени, възможно е тук и там описанието на някой добър и беден човек да е кичозно преувеличено, но реализмът на Дикенсовото описание на градския живот не може да бъде оспорван.

Сред нищетата, мръсотията и жестоката джунгла на нравите при Дикенс има не само дребни джебчици, които забогатяват от последните пенни на бедните, но и отделни невинни бедняци, които по невероятен начин успяват да проявят смелост и да останат добродетелни. Вярно е, че това звучи като благочестива приказка. И въпреки това може да разкласти увереността и на най-подкования социален дарвинист. Спасението е възможно, гласи посланието, сред злото е възможно да останеш добър. И от един останал добър извърчат въдновяващи искри върху другите бедни, които са се оставили в ръцете на мерзостта. Във всеки случай на човек няма да му хрумне да избие бедните до крак, ако чете роман на Чарлз Дикенс. Напротив, в тези романи пусяра социална съвест. Тя е могъща и е разтърсвала тогавашните читатели.

В доста модерни романи за социалните низини, описани доста грубо и където авторите са решили на всяка цена да приемат кредото на хладнокръвието, читателят може да бъде обзет от убийствена агресия. Ако аз попадна на един такъв текст, с удоволствие бих изпозастрелял всички образи. Питам се: Защо тази сган в романа се е появила на бял свят, освен за да ми лази по нервните? Има твърде много хладнокръвни текстове за ненормални типове. В тези премерени разкази, в които авторите постоянно трябва да доказват, че не се страхуват от абсолютно нищо, човек напразно търси минимална доза състрадание и надежда, която да се



влее като спасителна енергия в главите на разпасаните типове. На тези автори им е напълно чужд тайният съюз на литературата с това, което човек би могъл да нарече цивилизоване, обуздаване на унищожителните ни енергии. Затова пък ако човек прочете романа „Глад”, пословутата първа завладяваща творба на Кнут Хамсун, която описва плодовете на лудостта на един гладуващ, скъсал всички стабилни връзки млад мъж, ще почувства с цялото си тяло ужаса на бедността. Книгата е издадена през 1890 и е толкова проникателна, защото младият Хамсун сам е страдал от глад и изобщо не е знаел как ще успее да изкара пари с писането си. Това със сигурност не е роман, който да се занимава с писателските терзания на младо конте, с това „ами сега какво” на човек, който се страхува да даде всичко от себе си. Напротив, страданието е осезаемо и поставя препятствия. Напада с пълна сила. Описаният глад се прицелва в корема на читателя, има силата да се промъкне надълбоко в душата му. А прочетен в аудио-книгата от Оскар Вернер, който също е бил дете на бедни родители, текстът



получава такава интензивност, че ако го чуете, с дни няма да можете да се отърсите от него. И никъде няма патетичен тон, нито пък обещанието, че всички ще бъдат възнаградени на небето. Срамът на младия мъж от бедността

е завладяващ. И няма за какво да бъде обвинен. Той не е беден поради липсващо старание или поради глупост. Той е просто беден и нищо повече. Не може да бъде извлечена и фалшива морална поука, като например: всеки сам кове съдбата си. Много хора са бедни, а нещастният млад мъж просто е един от тях и точка по въпроса. Двете световни войни с милионите убити в Европа объркаха социалната структура, разрешиха редиците на тези, които и преди са били бедни, и поне временно превърнаха в бедняци останалите живи, които преди са притежавали някакъв имот. Дори страна победителка като Англия излезе от Втората световна война като бедно общество с много малко богати хора. Коренно различно изглеждат биографиите на боготворените от нас интелектуалци и писатели, израснали във времето между двете световни войни, в сравнение с тези на хора с писателски наклонности, родени едва след Втората световна война. Повечето от нас са родени в общества с известно благосъстояние, чиито проблеми изглеждат незначителни, защото тук човек трябва да се бори по-скоро с неопределима обърканост от душевен характер, отколкото с осезаеми заплахи. С други думи няма място за герои. И няма възможност да бъде шифован опитът в живота и да се радикализира естетически. Достатъчни са две имена и нещата стават ясни: Бекет, Витгенщайн. Самюъл Бекет: наистина израснал в по-скоро заможното семейство, но като млад мъж, искащ да стане писател, живеел толкова бедно в Лондон и Париж, че понякога едва успявал да плати пощенските марки, за да разпрати ръкописите си. Пътувал много из селските райони на Южна Франция, за да избяга от германските окупатори. Изследовател на Библията. Изследовател на нищетата. Любимата му тема: скитници, чакащи спасение. Постоянно редуцира всичко, за да достигне една стая в парижкия старчески дом: легло, стол, маса, телевизор - стаята, в която умира. Лудвиг Витгенщайн: при тази вълнуваща личност

разликата между богат и беден е особено голяма. Както е известно, философът отказва да приеме голямо богатство, за да работи като учител в планинско село в Австрия. Не знам дали по-скоро трябва да се съжالياват децата на селяните, на които е преподавал, или да им се завижда. Със сигурност Витгенщайн не е приет сърдечно като новозаселил се учител. По-скоро е бил деспот, който изисквал твърде много от тях. Но каква радикалност в живота и във философските му трудове през следващите години в Англия! С риск да прозвучи пресилено - Витгенщайн внедрява патоса на нищетата и лаконичността във философията на езика си. И разбира се, скрита форма на собствената му биография се прокрадва дори в абстрактните заключения върху проблемите на езиковата логика. Бихме могли дори да твърдим, че Самюел Бекет и Лудвиг Витгенщайн са макар и далечни, но наследници именно на юдейско-християнския библейски свят, в който на бедния се оказва най-голямо уважение и в който всичко, което се случва исторически и като надежда за спасение, става в името на бедните. Да проясни неволите на бедните, които, естествено, в едно благосъстоятелно общество са коренно различни от нищетата на бедните през 19. в., би била достойна задача на литературата. Но каква литература би могло да бъде това? Във всеки случай тя не би трябвало да робува на бетониращия реализъм, на презиращото човека кредо „Само по този и никой друг начин”. По-скоро тя би трябвало да се ръководи от активизиращи енергии и да набляга на възможностите, за да може зад един пропийан, нещастен живот читателят наистина да може да си представи един друг живот. Но кой тогава ще гали нежно главите на богатите и ще ги спасява?

Превегах от немски ЕЛЕНА ДИМОВА и АЛЕКСАНДРА ГОЧЕВА

Сибиле Левичаров е немска писателка, родена през 1954 в Щутгарт. Тя е наполовина българка – баща ѝ емигрира в Германия през 40-те години на миналия век. Левичаров завършва теология в свободния университет в Берлин. По време на следването си прекарва доста време в Буенос Айрес и Париж, след това се установява в Берлин. Литературната си кариера започва като сценарист на радиопредавания и автор на пиеси. През 1998 с първия си роман – „Понг”, печели наградата „Ингеборг Бахман“. На българския читател тя е позната с наградения на Лайпцигския панаир на книгата 2009 и преведен същата година на български език роман „Апостолов”. Последният ѝ роман „Бауменберг” (2011) е посрещнат изключително добре от литературната критика в Германия. Преведената тук статия „Беден и богат” е публикувана в списание „Литературен” от края на 2011, в брой, посветен на Сибиле Левичаров, в който тя е наречена „литературна магьосница” – и оттогава текстовете, посветени на литературното ѝ творчество, не пропускат да напомнят и тълкуват това странно признание.

Ханс Касторп и Танхойзер – родство по избор?

Във връзка с 200-годишнината от рождението на Рихард Вагнер 2013-а е обявена за година на Вагнер. Влиянието, което композиторът е упражнил върху литературата, е значително. Нещо повече, в научен оборот е и мнението, че Вагнер е творецът с най-голямо значение за културата на отминалото столетие. Въпреки периодичното отбелязване и обсъждане на органичната връзка между личността и творчеството на Вагнер и литературните процеси от края на 19-и и по-голямата част от 20-и век и въпреки наличието на специализирани книги като тази на Raymond Furness *Wagner and Literature* (1982), Все още тази връзка не е изследвана в полагащия ѝ се мащаб. Следващият текст е опит върху частен случай от същото това мощно, продуктивно, но и нееднозначно взаимодействие, което изписва един от важните сюжети на европейската литературна история.

Клео Протохристова

Обект на наблюдение в настоящото изследване е отношението на Томас Ман към съдържателната обвързаност на романа му „Вълшебната планина“ с Вагнеровата опера „Танхойзер“. Това отношение е особено интересен казус, тъй като в него се съдържа драстична диспропорция, която при това се проявява по два различни начина. На първо място се напращва впечатлението, че въпреки широко споделяното мнение на литературната критика за тематичната близост на „Вълшебната планина“ с легендата за Танхойзер, което е превърнало съотносимостта между двата сюжета в общо място при тълкуванията на романа, самият Томас Ман никъде не признава съответната референция. От друга страна, вече в един по-различен план, в озадачаващата неохота на писателя да обсъжда приписаното на романа му тематично родство се съдържа сериозна провокация, защото той по принцип е склонен не просто да назовава експлицитно междутекстовите ангажименти на своите произведения, както е в случаите с „Доктор Фаустус“ и „Йосиф и неговите братя“, но и да ги уточнява и обяснява в подробности, като тази си нагласа запазва включително и по отношение на „Вълшебната планина“, чиято съдържателна приемственост от един или друг литературен прецедент авторът охотно коментира по един или друг повод.

На пръв поглед подобието между сюжета на романа и съдържанието на Вагнеровата опера изглежда по-скоро повърхностно. Либретото, написано както е обичайно за композитора, от самия него, представява по-разгърнат и усложнен вариант на популярната германска средновековна легенда от XIII век. В нея се говори за майстерзингера Танхойзер - любимец на публиката, който попада в Планината на Венера и прелъстен от езическата богиня на любовта, която в Средните векове се мисли като женско въплъщение на дявола, прекарва в нейната пещера цяла година. Когато се осъзнава, той настоява да си тръгне, успява да се освободи от магията, покайва се за извършеното и отива да моли за прошка при папата, който обаче му отговаря, че грехът му ще бъде опростен само когато папският жезъл цъфне. Три дни по-късно жезълът действително цъфва, но отчаяният Танхойзер, изгубил окончателно пътя си към доброто и към хората, вече се е върнал отново при Венера.

Вагнер допълнително разгръща фабулата, като я свързва с легендата за състезанието на майстерзингерите във Вартбург. Във връзка с това въвежда допълнителни герои и интриги, основна роля между които играе любимата на Танхойзер Елизабет. Така мотивът за героя, прелъстен от Венера и потънал в забравата на сладно безвремие, се трансформира, за да бъде разгърнат в многопластова сюжетна структура, в която равнопоставено се съвместяват историите на гордост и покаяние, на честолюбие и смирение, на грях и опрощение, на морални и естетически избори, на авантюри и на личностно изграждане.

Основната интрига в сюжета на „Вълшебната планина“ буквално повтаря тази от операта „Танхойзер“. Аналогията между посещението на Ханс Касторп във високопланинския санаториум, замислено като кратка визита при болния му братовчед, но продължило седем години, и престоя на Танхойзер в пещерата на Венера е очевидна. При веднъж разпознатото сходство изпъква и близостта между образа на Клаудия Шоша и фигурата на Венера. Ето защо коментарите за тази аналогия са общо място в критическата литература за романа.¹

^[1] Вж. напр. Schuster, Natallia. Natursymbolik im Roman von Thomas Mann „Der Zauberberg“ GRIN Verlag, 2009, p. 11: „Der Weiteren erinnert der Zauberberg an den Hörselberg bei Eisenacht, wie er in Wagners Oper „Tannhäuser“ dargestellt wird. [...] Wie die Minnesgnger Tannhäuser, der auf den Venusberg sieben Jahre in freiwilliger Gefangenschaft bei der Liebesgöttin verbracht hat, bleibt Hans sieben Jahre in Berghoff, gefangen in seiner Liebe zu Venus-Clawdia“. Подобието е отбелязано и в предговора към българското издание, написан от Любен Дилов: „Както Венера омагьосва Танхойзер на върха на една планина, така и Клаудия Шоша държи Ханс Касторп цели седем години в плен на своята чаровност” (Дилов 1984: 18).

Макар и по-скоро формални, посочените прилики са очевидно и достатъчно същностни, поради което са дали основание на някои коментатори на романа да идентифицират легендата за Танхойзер като негов основен образ. Нещо повече, в отделни случаи за моделна фабула се посочва тъкмо Вагнеровата конкретизация на легендарния сюжет. В авторитетното издание *The Cambridge Introduction to Thomas Mann* например се заявява без каквито и да е уговорки, че най-прекият източник за „Вълшебната планина“ е Вагнеровият „Танхойзер“.² Освен очевидните съвпадения по отношение на фабулата и на персонажната конфигурация между „Вълшебната планина“ и „Танхойзер“ могат да се открият и други, по-дискретно проявени родства. Приемственост от операта на Вагнер е налична в самото заглавие на романа. По принцип е прието, че вълшебната планина на Ман е вдъхновена най-вече от Гьоте и е в пряка съотнсимост с планината Брокен, по чиито омагьосани пътеки Мефистофел отвежда Фауст към оргията на Валпургиевата нощ.³ Неслучайно в главата от романа, озаглавена „Валпургиева нощ“, Сетембрини, чийто обичаен маниер е да изпъстря речта си с референции към всевъзможни литературни или философски прецеденти, ще цитира точно „Фауст“, където планината е директно назована като „вълшебна“⁴. Заглавието на Ман има и други очевидни източници. Изразът *Zauberberg* е използван дословно от Ницше в „Раждането на трагедията“ (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872), където той назовава по този начин Олимп.⁵ Същият израз присъства и в новелата на Айхендорф „Мраморният образ“ (*Das Marmorbild*, 1817), в която се разказва, досущ като в историята на Танхойзер, за мъж, разкъсан между любовта си към добродетелна млада жена и страстта по прелъстителната богиня Венера.⁶ Макар и с уговорките за многопосочната интертекстуална обвързаност на Томас-Мановото заглавие, като най-основателно се е наложило мнението, че то е повлияно в най-голяма степен от операта на Вагнер и че като „вълшебна планина“ се назовава всъщност „Планината на Венера“ край Вартбург в Тюрингия, с която е свързана легендата за Танхойзер. Най-сериозният аргумент в подкрепа на приемствеността на заглавието „Вълшебната планина“ тъкмо от Вагнеровата версия на легендата е един момент от либретото, където Планината на Венера е окачествена като „вълшебно царство“ (*Zauberreich*) (Вж. Rieckmann 1977: 12). Вече в самия текст на романа се съдържат допълнителни, преки или по-дискретни референции към Вагнеровия „Танхойзер“. Директно операта е назована в частта „Мъртворешки танц“ (от Пета глава), където Ханс, докато коментира реакция на госпожа Щьор, която го е засегнала, я квалифицира като „простичка“ и аргументира становището си с изявлението на въпросната госпожа, че „Тиха, тиха, кротка песен“ била от „Танхойзер“⁷. По-дискретна, но особено изразителна референция към Вагнеровата опера присъства в Седма глава на романа (частта *Vingt et un*), в която придворният съветник Беренс музицира, пародирайки един от най-представителните моменти от операта на Вагнер, прочутия „Хор на поклонниците“:

„Една вечер обаче, както обикновено се случаше без някой особен повод, вечерното събиране в хола и салоните бе по-оживено от друг път. Имаше музика, цигански мелодии, изпълнявани въодушевено от някакъв унгарски студент, след което придворният съветник Беренс, който също се бе появил за четвърт час с доктор Кроковски, накара някого да изсвири върху ниските гами на пианото мелодията на „Хора на поклонниците“, докато сам той, застанал до него, обработваше с една подскачаща четка дискантовите клавиши и по този начин пародираше съпровождащите цигулкови фигури. Всички се разсипаха от смях. След това, сподирен от нестихващи ръкопляскания, с благосклонно покланяне на глава, което се отнасяше до собствената му лудория, придворният съветник напусна салоните.” (Ман 1972: 562)

^[2] Mann’s most direct source is Wagner’s “Tannhäuser” in which the hero is seduced away from his sense of purpose in the world by Venus in her enchanted mountain the “Hörselberg” (Kontje 2010: 66).

^[3] По-подробно по този въпрос вж. известния предговор към „Вълшебната планина“ на A. S. Byatt (Mann 2005: IX).

^[4] Allein bedenkt! Der Berg ist heute zaubertoll, Und wenn ein Irrlicht Euch die Wege weisen soll, So müsst Ihr’s so genau nicht nehmen. (Goethe, Faust. Erster Teil, Kapitel 24, подч. мое)

^[5] При преводите на български език този нюанс обичайно се губи, запазен е в превода на Кр. Станишев, където въпросният стих е предаден като „Вълшебноауга днес е планината“ (вж. Гьоте 1980: 150, подч. мое). При превода на романа на български референцията към Гьотевата „вълшебна планина“ изпада:

^[6] Но помислете - планината цяла от бесовичина днес е полудяла и щом блуждаещ огън ще ви свети, вий много строги не бъдете. (Ман 1984: 330-331).

^[7] Въпросният фрагмент гласи: „Сега вълшебната планина Олимп сякаш се отваря пред нас и разкрива тайните на корена си. Гъркът е познавал и изпитвал ужасите и страхоушите на биешто; за да може изобико да живее, той трябвало да издигне прегради пред тях и да създаде мита за лъчезарния въображаем олимпийски свят” (Ницше 1990: 80).

^[8] Вж. Kontje 2010: 66.

^[9] „Госпожа Щьор се разгневи само загато споменах смъртния случай, глупава работа, щом като си е простичка и смята, че „Тиха, тиха, кротка песен“ е от „Танхойзер“, както тия дни поддържаше на масата, би трябвало все пак да има малко чувство за морал, а и другите също” (Ман 1984: 302).

Примерите са показателни, защото и в двата случая референциите към музиката от „Танхойзер“ носят осезателно дискредитиращи конотации. Същата интенция присъства имплицитно в обстоятелството, че името на Вагнер е демонстративно изключено от главата „Пълно благозвучие“, посветена изцяло на музиката, където възторженото меломанско изживяване на Ханс е конкретизирано чрез творбите на Верди, Шуберт и Дебюси (вж. Ман 1984: 645-662).

На фабулно ниво могат да се посочат и други съответствия между операта и романа. Вакханалията от първа сцена на „Танхойзер“ е възпроизведена в наподобяващата я оргия на пациентите в частта от Пета глава, неслучайно озаглавена „Валпургиева нощ“. Финалът на романа, на свой ред, отправя отново към операта – подобно на заключителната сцена при Вагнер, където Планината на Венера е разрушена от гръмотевици и героят се връща към света на хората, и във „Вълшебната планина“ Бергхоф се оказва топос, лишен от функционалност, а Ханс Касторп е призван да слезе „там долу“, за да поеме задълженията си на зрял индивид и да сподели съдбата на хилядите по бойните полета на Първата световна война..

Отвъд посочените дотук референции към „Танхойзер“, налични във „Вълшебната планина“, които би следвало да бъдат окачествени като по-скоро външни (и следователно несъществени), налице е и по-дълбока и значима обвързаност между романа на Ман и операта на Вагнер, която се отнася до най-същностния съдържателен план на романа, ангажиран с проблема за времето. Както е добре известно, самият Томас Ман определя „Вълшебната планина“ като *Zeitroman*. Като начален импулс за сложната философия на времето, която писателят разработва чрез него, се явява парадоксът в мотива за „изгубеното време“⁸, добре познат от един или друг прецедент, но разпознат като сърцевинен за собствения творчески замисъл на писателя по-скоро в отговор на конкретния исторически период, през който той работи над романа си. Тук е уместно да се припомним, че по същото време, при това в симптоматичен синхрон, освен Томас Ман още двамата от големите европейски модернисти предприемат експеримента за намиране на времето - и то в такива знаменателни начинания като „Одисей“ и „В търсене на изгубеното време“. Джойс пише „Одисей“ от 1914 до 1921 година, въпреки че идеята датира от значително по-рано. Работата на Пруст върху романовия му цикъл е основно между 1910 и 1922 година. Томас Ман започва „Вълшебната планина“ през 1912 година, но прекъсва писането на романа по време на войната, за да го завърши през 1924 г.

Хронологичното съвпадение между тези три представителни „разказа за времето“ е симптоматично, защото появата им е производна на мощни трансформации в разбирането за темпоралното измерение на биешто, предпоставени от радикалните обществени и културни промени в началото на второто десетилетие от XX век и в частност от теорията на относителността на Айнщайн, както и от философията на Хусерл, които Ман добре познава. Сложетът на „Вълшебната планина“ е изцяло подчинен на този актуален проблем. Престоят на Ханс във високопланинския санаториум на практика анихилира времето. Реалната стойност на опозицията „долу – горе“, в която се мисли противопоставимостта на буржоазното филистерско съществуване, от една страна, и територията на духовното и естетическото, от друга, се конкретизира в романа и като алтернативата „време – безвремие“. Изживяването на това специфично рационализирано безвремие, самото анихилиране на времето е основната тема на „Вълшебната планина“, на която е подчинена и цялостната структура на романа. Макар и стимулиран най-вече от конкретния исторически контекст и неговата идеологическа рамка, интересът към парадоксите на времето, залегнал в замисъла на Ман, е резултат, както вече беше уговорено, и на тематична традиция, проявена в мащабна диахронна перспектива. Мотивът за „изгубеното“ или „пропадналото“ време е познат още от множество вълшебни приказки и легенди. Венера от легендата за Танхойзер, която примамва героя в пещерата си, е по-късна хипостаза на древногерманската богиня Холда. Ранна версия на същата фигура е Бялата повелителка на пролетта, германското съответствие на англосаксонската *Fairy queen*, в чиято пещера един друг герой, известен като Верния Томас, ще прекара също седем години, изминали като един ден.

Мотивът за изгубеното време намира добър прием и в литературата, особено през епохата на Романтизма. Има достатъчни основания да се твърди, че идеята за седемте години на самозабрава, в които ще потъне Ханс Касторп, е подсказана на Томас Ман от приказката на Вилхелм Хауф „Джуджето дългоноско“ (*Zwergnase*, 1826). В нея се разказва за едно момче, което е подмамено от магьосница и превърнато в джудже. То също прекарва при нея само един ден, но се оказва, че е отсъствал от дома си седем години. Връзката между „Вълшебната планина“ и приказката на В. Хауф е документирана в писмо на писателя до Пол Аман от август 1915 г., в което той обяснява замисъла на романа си (вж. Mann 2005: VIII-IX).⁸ Колкото до Вагнер, самият той с операта си „Танхойзер“ се явява едновременно и приемник на традиция, и създател

^[8] Всъщност налице е типичен случай на „странстващ сюжет“, към който Романтизмът очевидно има особена чувствителност. Същият приказничен мотив се появява в авторската приказка на Уошингтън Брвинг от 1918 г. „Рип ван Уинкъл“, където героят заспива в гората, за да се събуди след сто години. Върху подобна история за изгубеното време, при това в още по-парадоксален вариант, е изградена японската приказка „Урашимо Таро“, където сънят продължава 300 години.

на моделна конкретизация на мотива, спрямо която, както изложениите по-рано факти подсказват, Т. Ман не може да бъде докрай невинен. Същевременно обаче наличието на толкова много различни прецеденти дава основание за отрезвяващата уговорка, че Вагнер „няма монопол над „Танхойзер” (вж. Маап 1995: 67). А и при Вагнер магията с времето не е толкова подчертана, колкото е в другите версии на приказничния сюжет, въпреки че и Танхойзер, в съответствие с парадигмалната фабулна схема, прекарва при Венера вместо една нощ цяла година. И все пак на фона на така очертаната обща съдържателна традиция, в която романът на Т. Ман естествено се вписва, прецедентът с Вагнеровата опера остава като че ли водещ. Важно е да се съобрази, че по времето, когато писателят работи над „Вълшебната планина”, популярността и влиянието на Вагнер са несравнимо по-големи от тези на останалите предполагаеми източници, така че зависимостта на романа тъкмо от неговата опера е много по-вероятна. Йенс Рикман дори заявява еднозначно, че изживяваният от Ханс Касторп времеви парадокс е изведен пряко от Вагнеровия „Танхойзер” (вж. Rieckmann 1977: 29f.). В подкрепа на своето предположение критикът посочва един фрагмент от либретото на „Танхойзер”, в който репликите на главния герой гласят буквално: „Времето, което прекарах тук, не мога да го изменя. Дни, месеци – те не съществуват повече за мен”⁹. Става очевидно, че и при Вагнер идеята за „изгубеното време” е била водеща - показателно събладение, което набавя необходимите аргументи в подкрепа на хипотезата за пряко родство между „Вълшебната планина” и операта „Танхойзер” и утвърждава легитимността ѝ. Проведените дотук наблюдения върху родството между „Вълшебната планина” и Вагнеровия „Танхойзер” свидетелстват за съзнателното му negliжиране от Томас Ман. Тази донякъде озадачаваща нагласа на писателя би следвало да бъде интерпретирана в светлината на неговото сложно и последователно противоречиво отношение към композитора. Въпреки че в самия роман експлицитните референции към музиката на Вагнер са по-скоро ограничени, ролята, която цялостното творчество на композитора и особено специфичната му музикална техника изграбват за неговото структуриране, е определяща. Самият Ман декларира своята задълженост достатъчно определено в лекцията си върху „Вълшебната планина”, изнесена в Принстънския университет през 1939 г.¹⁰, където присъстват следните уговорки:

„Изтъквано е било понякога – и аз сам съм го сочил, - че изкуството на Рихард Вагнер е упражнило влияие върху моето творчество. Аз съвсем не отричам това влияние и съм последовател на Вагнер особено в използването на лайтмотива, който пренесох в повествованието, и то не така, както правеха това още Толстой и Зола, а на времето също и аз в романа си от млади години „Буденброкови”, където лайтмотивът беше използван само за натуралистичното изтъкване на характерните подробности, така да се каже, по механичен начин, а по символичния начин на музиката. В тази насока направих най-напред опит в „Тонио Крьогер”. Техниката, която приложих там, е използвана в много по-широки рамки във „Вълшебната планина”; тук тя е максимално усложнена и прониква навсякъде в романа.” (Ман 1978: 215)

Писателят изпитва искрено обожание към музиката на Вагнер. Той я определя като своя „най-силен, най-определящ естетически опит”¹¹. За пристрастието му към композитора има всевъзможни свидетелства, измежду които е уместно да се цитират тези от съпругата му, тъй като съдържат необходимата степен обективизъм. Катя Ман говори за страстното увлечение на писателя по творчеството на Вагнер. Ето едно показателно нейно твърдение: „Моят мъж е бил целия си живот, повече или по-малко, под влиянието на Вагнер и особено на млади години, не бе пропуснал нито едно представление на „Тристан”. В зряла възраст той се отдалечи малко от Вагнер, но никога не се е откъсвал изцяло”¹². Толкова по-надеждна е преценката на съпругата за мащаба на влиянието, изпитано от писателя, поради обстоятелството, че самата тя е отраснала в семейство на вагнерианец и поради това има сигурна база за сравнение.¹³ На етапа, когато работи върху „Вълшебната планина”, Ман вече е изживял младежките си възторзи по Вагнеровото творчество. По това време той е започнал да го възприема като квинтесенция на романтизма и съответно на всичко онова, което оспорва буржоазните нагласи. Същевременно обаче той открива у Вагнер също и пропаганда на необусловеността, еротицизма и фасцинацията от смъртта, както и на метафизиката

^[1] “Die Zeit, die ich hier verweilt, ich kann sie nicht ermesen. Tage, Monde - gibt's für mich nicht mehr” (вж. Wagner 1954: 7).

^[2] Въведение във „Вълшебната планина”. За студентите в Принстънския университет. 1939 (Ман 1978: 206-220).

^[3] Цитирано по Symington 2011: 16.

^[4] Вж. Ман К. 1976: 115. А ето и една любопитна илюстрация за изключителното предпочитание на писателя към музиката на Вагнер: „Беше през 1953 г., ние бяхме в Италия и присъствахме на едно много хубаво представление на „Отело”. После се върнахме къщи и той ми каза: „Ах, сложи, моля те, плочата с междуактовата музика на „Парсифал”. Той обичаше страшно много тази музика и когато плочата свърши, каза: „Е, да, „Отело” беше наистина много добре, но когато слушам това, мила Боже! Така продължи до края” (Пак там).

^[5] „Моят баща беше въдушевен вагнерианец. Той познаваше лично Вагнер и притежаваше от него едно или две писма, които съхраняваше като реликви. Остана до края на живота си страстен поклонник на Вагнер [...]. Когато бях на единадесет години, ме заведеха за първи път на „Майстерзингерите” (Ман К. 1976: 104).

на Шопенхауер. При подобна нагласа проблемът с вагнерианската връзка придобива за Томас Ман смисъл на естетическо самоопределяне, тъй като, рационализирана в светлината на Романтизма, тя проблематизира собствената му принадлежност към модернизма. Независимо от обстоятелството, че поне до началото на Първата световна война вагнерианството е все още много силно, на представителите на високия модернизъм Вагнеровата помпозна, романтична бомбастичност е вече чужда. Показателен е начинът, по който тя е осмяна в романа на Хайнрих Ман „Вернопоганикът” (1918) чрез сатиричното описание, което писателят прави на една от най-възторжено оценяваните опери на Вагнер „Лоенгрин”.¹⁴ Ето защо писателят прави строга диференциация между Вагнеровата театралност, от една страна, и същинската, интимна творческа драма, която присъства в неговата музика, от друга. Тъкмо неустовите музикантски дурения и постижения той идентифицира като „истинския Вагнер”. Така, следвайки Ницше, който настоява, че „Вагнер сумира модерността. Няма изход – всеки трябва да стане първо вагнерианец”, Ман избира като аксиологическа котва за пристрастието си към композитора неговата лайтмотивна техника, която той оползотворява за интернализация на повествованието, тази фундаментална задача на романистите на модернизма.

В този смисъл във „Вълшебната планина” музиката на Вагнер е знак за анихилацията на времето, изживявана от Ханс Касторп, на лепаргията и забравата, на бясството от отговорност, цялата тази деструктивна нагласа, която се явява като алтернатива на хуманистичната, рационална и просветлена мисловност, представена в романа от Сетембруни. Но тя е и спасителна алтернатива, той като предлага възможността да останеш „сам със себе си дори и в обкръжението на тълпата” (така писателят описва състоянието си по време на оперно представление). Въпросът за чувствителността на Ман към родството с Вагнеровия „Танхойзер” не може да бъде пълноценно осмислено и извън контекста на Ницшевата интерпретация на Вагнер, което означава, че обект на проучване би следвало да бъдат сложните взаимоотношения между собствените идеи на Ман за Вагнер и тези на Ницше, от които той е повлиян не по-малко, отколкото от самия Вагнер. Ницше също отначало е изпитвал необуздан възторг от Вагнеровата музика. В „Раздаването на трагедията” той я разпознава като реактуализация на Дионисовото начало в старогръцката култура и като знак за „дионисовото възраждане на европейската култура” като спасителна алтернатива на „аполоновския декаданс”. Впоследствие обаче Ницше радикално преосмисля отношението си, за да стигне в статиите си „Случаят Вагнер” и „Ницше contra Вагнер” до категорично негативни квалификации за композитора, между които с най-висока честота на цитиране е тази, според която Вагнер се оказва „майстор на хипнотични трикове”¹⁵. Друго особено важно обстоятелство, което трябва да бъде съобразено, е, че в реазирането на писателя спрямо полителния композитор е налице и силна контаминация на политически и по-общо идеологически виждания. Поводът за емигрирането на Ман от Германия е тъкмо студията му „Страдания и величие на Рихард Вагнер” (Ман 1978а: 281-339) и особено изведената в нея като квинтесенция оценка за делото на Вагнер като „дилетантство, доведено до гениалност”¹⁶. На този текст писателят приписва особено голямо значение. Първоначално той го представя като серия лекции по случай 50-годишнината от смъртта на композитора. Изнася ги в Амстердам (на немски език), в Брюксел и Париж (на френски), а в Мюнхен, където се провежда основното честване, той изнася цял цикъл в тържествената зала на университета, който започва на 10 февруари 1933 г. Първоначалният прием от страна на публиката е радушен, но през месец април на същата година, след вземането на властта от нацистите, във вестниците излиза отворено писмо, озаглавено „Протест на град Мюнхен – града на Рихард Вагнер”, в което тезите на писателя, повратно интерпретирани, са подложени на сурова критика (вж. Ман К. 1976: 115). Същност в студията си Томас Ман внимателно отграничава два аспекта на Вагнеровото творчество – собствено музикалния, който квалифицира в термините на гениалното, и идейно-концептуалния, който иронизира или оспорва. Тази самоналожена дисциплинарна принуда не му свършва достатъчно добра работа, защото и тъкмо онзи аспект, който му изглежда свободен от политически импликаци, е особено силно обременен от тях. Темата за Вагнер неизбежно асоциира с германското високомерие по отношение на музиката. В съгласие с империалистическата идеология, която се нуждае от символния капитал на културата, за да легитимира хегемонистичните си амбиции, като основен аргумент в претенциите на Третия райх за световно господство изкрystalизира идеята за съвършенството на немската музика, стигаща до арогантност, подхранвана от непремерени изказвания като това на знаменития диригент Вилхелм Фуртвенглер, че „истинска симфония никога не е била написана от негерманец” (Schneider 2007). Самият Т. Ман обаче в парадоксално съгласие с тази толкова уязвима теза сякаш несъзнателно и против волята си,

^[14] За ефективната критика на Вагнеровата естетика във „Вернопоганикът” вж. Schneider 2007.

^[15] “He is the master of hypnotic trickery, and he fells the strongest like bullocks”. Вж. Nietzsche (Gutenberg). The Case of Wagner, 5. На български пасажът е преведен така: „Той е майстор на хипнозата, и най-силните поваля като бикове” (Ницше 1990: 314).

^[16] „...изкуството на Вагнер е дилетантизъм, доведен с максимално волево напрежение и интелегентност до монументални мащаби, до гениалност” (Ман 1978а: 293).


говори в есето си за Вагнер, че неговото майсторство е „заваляло света”. Подобно противоречие може да се забележи и в цитираната вече лекция в Принстън. Онова, което Ман не признава или поне премълчава, говорейки за влиянието, оказано му от Вагнер, е, че то не се свежда единствено до композиционната му техника. Същината на Вагнеровия светослед и имплицитната идеология на творчеството му също упражняват огромно влияние върху романа. Косвено доказателство за това дава самият Томас Ман, който в същата тази лекция парадоксално свидетелства против собствените си твърдения. Описвайки реценцията на своя роман, той се позовава с одобрение на едно американско изследване върху него, което идентифицира сюжета на „Вълшебната планина” като вариант на т.нар. *Quest myth* – в конкретния вариант *Questaer Legend* и *Questaer Hero* (Ман 1978: 218). Нещо повече, той дори доразвива идеята, като прави паралели между Ханс Касторп и парадигмалните герои търсачи Парсифал, Гауейн и Галахад. По никакъв начин обаче Ман не споменава името на Танхойзер, въпреки че във Вагнеровата му интерпретация този герой също е трансформиран в *Questaer Hero*. Иронията е, че като приема успоредяването между сюжета на романа си и историята за дуренето на Граала, Томас Ман на практика признава иначе пренебрегваната от самия него приемственост от единия мегасложет на Вагнеровото творчество. Защото, както вече беше изтъкнато, в романа си „Вълшебната планина” писателят реферура по един или друг начин към операта „Танхойзер”. Но ако докато писателят пише своя *Quest myth*, „Танхойзер” е присъствал в съзнанието му, отговорността за това е на Вагнер, защото по това време не е съществувала друга смислово-съдържателна територия, която келтските легенди за Граала и германското сказание за Танхойзер да споделят, освен тази, проектирана от неговото оперно творчество. В много отношения Томас Ман обективира в Ханс Касторп своето собствено изживяване на Вагнер. В това изживяване има и умора от „величието” на композитора, и съзнание за нездравото, наркотично въздействие на неговата музика - идея, възприета от Ницше, но осъкръвенена до такава степен, че писателят с лекота квалифицира свои любими творби като например „Тристан” като изразители на декадентството и неморалността. Същевременно Ман осезава оздравителната и възраждаща сила на Вагнеровата музика. Отбелязаните дотук противоречия в отношението на Томас Ман към Вагнер, които са предпоставка за амбивалентното му отношение към приемствеността между „Вълшебната планина” и операта „Танхойзер”, са донякъде обкркващи или поне противоречат на стабилизираната представа за писателя като творец със забележителен личностен и творчески интегритет. Реакциите на писателя по отношение на композитора са нееднозначни както в синхронен план (ако приемем периода, в който романът е бил писан, въпреки значителната му продължителност, като относително единен момент), така и – при това със силно изразена динамика - в диахрония. Причината за обкркването, в което неминуемо би попаднал който и да е изследовател на вагнерианските възторзи или резерви на Томас Ман, е в недокрай коректната интерпретация на противоречията, изживявани от писателя, тъй като илюстриращите ги факти се привеждат в наличната критическа литература накуп и поради това са изведени от собствения им исторически контекст. Веднъж поставени в диахронна перспектива обаче и допълнени с недогледани подробности, същите факти дават възможност да се проясни съдържашата се в тях логика - на устойчиво утвържано и същевременно непрекъснато променящо се отношение на писателя към знаменития композитор, който упражнява едно от най-значителните интелектуални влияния върху него.¹⁷ Казусът с родството между романа на Ман и Вагнеровия „Танхойзер” повелява да бъде анализиран в светлината тъкмо на това драматично пулсиращо отношение.

Фасцинацията на Томас Ман по Вагнер е продължителна и драматична Стивън Шер окачествява отношението на писателя към влиятелната фигура на композитора като „постоянна невроза” (*Thomas Manns permanente ‘Wagner-Krise’* - вж. Scher 1976). Жалоните в тази „история на любов

^[17] В изследването си за интелектуалните влияния върху Томас Ман Р. Bishop посочва Вагнер редом с Шопенхауер, Ницше, Романтизма и психоанализата (вж. Bishop 2011).

Мъртвият град и поруганият автор

Жорж Рогенбах, „Мъртвата Брюге” и злопаментната Фландрия

Том Ланоа

Първото нещо, за което всеки фламандец се сеща при споменаването на името Рогенбах, е прочутата марка бира, кафеникавочервена на цвят и възкисела на вкус. Помня, че добре изстудена и подсладена с малко гренадин, тя беше любимото неделно питие на „почерпените” матрони, прословутите застаряващи фламандки от песните на Жак Брел и от времето на моите младежки години, когато изкарвах джобните си пари като сервитьор.

А когато националистите сред същите тези фламандци (или *Ф...ки*, пак по думите на Брел) чуят името Рогенбах, внезапно се разнежват. Но не от мисълта за въпросната, въпрочем доста силна бира. А заради Албрехт Рогенбах, техния политически кумир, отишъл си от този свят твърде млад, но оставил след себе си вънвуващ спомен. Той е един от вдъхновителите на Профламандското движение: борбата със законни средства за социална и културна еманципация, която води началото си от края на XIX век, но която ще се затлачи, особено в годините между двете световни войни, из мътните води на колаборационизма, антисемитизма и крайната десница. Съвременните привърженици на Профламандското движение – настроени един от друг по-сепаратистки и по-малко демократично - до ден днешен прогължават да се дърлят по въпроса за мрачните години на това воюване и неговите пагубни последици както по отношение на съдбата на тяхното движение, така и на самата Фландрия. Но в същото време изпадат дружно в мечтания по този идиличен период от развитието на тяхното движение, по неговите ранни години, когато остава все още незаसेгнато от покварата и проблемите, все още е пламенно, опияняващо и напълно законно. Става дума за преломна, кипяща от събития епоха, когато младите студенти, проявяващи претенции към своето неопетнено до този момент германско наследство, надигат глас и въстават, почти на шега, срещу репресиите на белгийската държава. Срещу установения от векове франкофонски, сиреч „латински” ред, определян доста свободно като безбожен, и следователно либерален, а години по-късно – о, ужас! – и като социалистически. В техните националистки очи белгийската държава се явява „чуждестранен поробител на народа”, олицетворяван от индустриалци с каменни сърца, франкмасони със съмнителни нрави и върхушка, прогнила до мозъка на костите. Те гледат с насмешка на бедната, но добродетелна малка Фландрия, „тази Ирландия на континентална Европа”, населена, вярно, от селски души, но честни и праведни, с подчертана слабост към чудесата на католицизма, простичките народни приказки и изобилието от пенлива бира. Албрехт Рогенбах се явява пресветият символ тъкмо на този първоначален етап, когато митът за непокварения народ на Фландрия застава лице в лице с мита за „божествения произход на Белгия”.

Както подобава на национална светиня, Албрехт умира в разцвета на младостта си – на двадесет и четири годишна възраст. В кръга на своите политически наследници той бива възхваляван по няколко причини: защото е сред най-първите апостоли на идеята за образование на нидерландски език (по онова време в Белгия, включително и във Фландрия, в училищата се преподава на френски език); защото е автор на пиеси, едновременно бунтарски и незрели, със заглавия като „Гудрун”; а също и защото е поет и автор на героични национални химни със звучни имена като „Камбаната Роланд”, „Птичката със сините крачета”¹ и „Песента на хитреците”. А най-добрата характеристика на литературния стил на неговите произведения дава надгробното слово, произнесено от неговия преподавател, поетът свещеник Хюго Врийст: „Също както удара с тояга на великия Мойсей, пламенните слова на Албрехт Рогенбах разбудиха задрямалата съвест на фламандците. В техните сърца той запали всепогълщащата искра на любовта към „Вярата, Езика и Отечеството”² и, прославен и безсмъртен, покри навеки челото си с лавров венец, който нивга не ще повехне”.

Хайде да оставим за момент известната марка бира и славния Албрехт. Жорж Рогенбах обаче – защото за него ще стане дума в следващите редове – за преобладаващата част от фламандците си остава съвършено непознат. Въпреки че двамата с Албрехт са първи братовчеди и наследници на същата фамилия пивовари, чието име носи и марката бира, Жорж продължава да бъде едно от „белите петна” в колективната фламандска памет, а в редките случаи, когато бива познат, то е само за да бъде

намразен още повече. Неговото творчество се познава и оценява само от шепа високообразовани люде. Той не фигурира сред авторите на фламандската литература, за разлика от всички останали фламандци, писали на френски език, като Шарл ван Лерберг, Ги Вайс или Емил Верхарен, последният от които откровено става знаменитост. Едва ли само защото привлича несекващ поток от туристи, поклонници на литературата, към малкото градче Сент-Аман на бреговете на река Еско, където тамошната управа му е посветила музей и скромна индустрия, която да поддържа жива паметта за него. Е, как да не си помисли човек, че само парите прекрчават с лекота езиковите бариери...

В същото време Жорж Рогенбах е най-хуленият сред пишещите на френски език фламандски автори. Той е дори единственият, който предизвиква истинска омраза, другите биват добродушно пренебрегвани. И дори по-лошо – зачеркнати напълно от нашето културно наследство.

Книгите на Рогенбах рядко се четат и още по-рядко се превеждат, не се споменават в нито един учебник, и въпреки това лошата му слава прескача вековете. Неотдавна градската управа на Брюж, градът, който всъщност дължи на него световната си слава на „меланхолична Северна Венеция”, отказа да издигне негов паметник или да сложи официална възпоменателна плоча върху фасадата на някоя сграда с особено значение – а защо не и на библиотеката или на прочутата Камбанария? Горкият Жорж дори не бе удостоен с милостта да кръстят някоя улица в негова чест. В „мъртвия град”, където въпрочем той никога не е живял, единственото нещо, което напомня за него, е малка плоча върху фасадата на един частен дом на площад „Ян ван Ейк”. Тя е била поставена по идея на дружеството „Приятели на Брюж”, а мълатавта разправя, че за нея са платили лично роднините на Рогенбах. (В същото време бързаме да добавим, че паметник на Жорж Рогенбах има в... Гент², градът, където той получава своето образование, град, който от векове е в убийствена вражда със своя побратим. И как точно един жител на Гент може да предизвика гнева на гражданина на Брюж? Ами като издигне паметник на Жорж Рогенбах. Но само при условие, че и двамата няма да бъдат принуждавани да четат книгите му.)

Къде се крият корените на тази омраза към Жорж Рогенбах? Къде ли не. Най-напред, защо изобщо му е трябвало на роднина на фламандския национален герой Албрехт Рогенбах да пише на френски, да застане, без заобикалки, на страната на францизираната фламандска буржоазия и да извърши предателство срещу Истинския Народ на Фландрия, като се постави в услуга на „сантименталностите на културния империализъм на латините”? Напълно разбираемо, нали? Да не говорим, че по-късно Жорж решава забиваги да се установи в Париж, а на всичкото отгоре и става първият белгийски автор, чиято пиеса се играе на сцената на „Комеди Франсез”, а не стига това, ами го и погребват в „Пер Лашез”. Е, колко по-французин от това можеш да станеш?! Но нещото, което наклонява везните в ущърб на Жорж Рогенбах, е самото му творчество, и най-вече неговите два шедьовъра: романите „Мъртвата Брюге” и появилият се по-късно „Звънарят”.

„Мъртвата Брюге” излиза за първи път през 1892 г. в подлистници на вестник „Фигаро”, след което издателство „Фламарион” го публикува като книга, като и в двете издания творбата се радва на голям успех. Той не се ограничава само до широката публика, защото кршници и литературни познавачи се надпреварват да превъзнасят качествата на романа, който се превръща в знаков шедьовър на символизма. Книжното тяло съдържа и илюстрация, изготвена лично от ръката на белгийския символист Фернан Кнопф, който по онова време вече е знаменитост.

В своя леко съзлив стил Жорж Рогенбах описва пропадането на вдовеца Юг Виан. Той се премества да живее в Брюж, но един ден решава, че е срещнал преродена мъртвата си съпруга, обаче накрая удушава натрапницата. Излишно е да коментираме в какъв разрез влиза подобно поведение със здравите семейни устои на фламандския народ! Но раздразнението от романа се подхранва и от други мотиви. Истинският главен герой на Рогенбах не е нито вдовецът, нито неговата покойна съпруга или нейното жалко подобие, а градът Брюж. А да приемеш, че той и само той може да омагьоса и да доведе до лудост горкия човечец, е като да признаеш, че си извършил убийство.

Трябва да отбележим, че описаният от Рогенбах Брюж е всичко друго, само не и привлекателен. Подобно на града в прочутата повест на Томас Ман „Смърт във Венеция”, за когото можем с пълно право да се попитаме до каква степен е бил вдъхновен от Жорж Рогенбах, от атмосферата на Брюж лъхат упадък и безнадеждна поквара, витаят разрухата и непередовратимата катастрофа. Много малко градове успяват в такава

^[1] Паметникът е открит през 1903 г. в градината на стария Голям женски манастир „Света Елизабет”. Скулпторът е Жорж Мин. – Б. пр.


степен да отразят духа на времето от края на XIX век, както Брюж в „Мъртвата Брюге”. И то в момент, когато истинският град, градът на славното минало, се подготвя за своя „Голям скок напред”³! Благодарение на смели инвестиции и чудовищни инфраструктурни преобразования заспалото провинциално градче се надява да възвърне някогашната си слава от времето на Средновековието, когато е бил един от богатите градове на Великата Ханза. Но този град бива дамгосан именно от парижките всекидневници и френската култура, които го представят на света като умиращо селце, затънтено място без надежди и бъдеще! Ако се вгледаме по-внимателно, ще видим, че става дума за двоен парадокс и за двойно недоразумение. Книгата на Жорж Рогенбах оказва огромна услуга на амбициите на града Брюж, като в същото време извива врата на „неговия” Брюж. Скръбният покой, меланхоличното отсъствие, живописната романтика на умиращото средновековно градче... биват унищожени от все по-многобройните тълпи туристи, които искат да зърнат с очите си Мъртвата Брюге, като по този начин разрушават забиваги нейната неподправеност. Покоят, отсъствието, сянката на Средновековието и напращивият дъх от края на деветнадесетия век: те все още са там, но днес вече само като декор. Превърнати отново в туристическа атракция, която да носи печалба, те остават дължници на литературното въображение на мъжа, който до ден днешен бива ненавиждан от жителите на този град именно заради същото това въображение. Днес градът се нарежда сред едни от най-проспериралите в Белгия благодарение на непресъхващия поток средства от външните чуждестранни туристи. (Не можем да не отпадем дължимото на местните: те не са пожертвали всичко, за да превърнат изцяло своя град в плодотосен атракцион за възрастни. Преди години градската управа забрани скъпоструващите брачни церемонии, с изцяло символичен характер, където в една от най-пищните зали на достопенното кметство на Брюж се извършваха бракосъчетания единствено на млади японци. В един момент броят на пристигащите за инсценировка на вече извършената брачна церемония японци дотолкова нарасна, че не остана никаква възможност за младите местни жители, които искаха да разменят своите венчални халки, при това... за първи път. Ето това никак не се вписва в природата на нашия фламандски народ въпреки доходоносното начинание.) Отричането на „Мъртвата Брюге” не се изчерпва с фламанските националисти. Историята, апокрифна или не, твърди, че лично кралят на Белгия Леополд Втори се обърнал към Жорж Рогенбах в парижката Гранд Опера със следната директна забележка: „Брюге Мъртва? Нищо подобно, господине. Ще ѝ прекараме трамвай.” Рогенбах не се оставя да бъде сплашван. Напротив. Отвърща на удара с по-силен – „Звънарят”. За пореден път описва Брюж като апотеоз на всепроникващия застой и зловещото униие. Този роман дори завършва със самоубийството на главния архитект на града, заплел се в прелюбодейна връзка, забележете!, със сестрата на жена си. След тяхното мистериозно съчетание, така да се каже символично и по дефиниция нечестиво, което се извършва, обърнете внимание!, в една катедрала, жената се покаява за стореното. Под страха от нежелана бременност тя влиза

^[1] Камбаната „Роланд”, монтирана на градската кула в Гент, датира от 1319 г. и се използва като сигнал за тревога. Птичката със сините крачета (морска птица, буревестник) е символ на борбата за еманципация на фламандския език. – Б. а.

в манастира на безинките. Мъжът дарява отново любовта си на града Брюж, на който иска да изгизне музей в чест на славното му минало. Обаче градските първенци са на друго мнение – те смятат, че трябва да се прокапае канал върху затрупаните с пясък земи, който да превърне Брюж в морско пристанище. Така мъжът се проваля не само в двете си любви, но и в защитната си пледоария, и като връх на всичко това – губи и поста си на градски архитект. Смазан, в пристъп на безнадеждност, той се обесва... в прочутата камбанария на Брюж. Оттам и заглавието – „Звънарят”. И за да сипе още сол в раните, авторът на романа дава на героя си фамилиното име Борлют, което е типично за жителите на Гент...

Яростта на гражданите на Брюж избухва с нова сила. Защото, както отбелязва една критичка на появилия се най-после преди няколко години великолепен превод на нидерландски на пълния текст на романа, „В „Звънарят” отсега нататък ще можем да прочетем, че Брюж (със своя романтичен облик) е бил ужасно провинциално градче с избуяли високо като бурени настред паветата злословия, завистничество и злоба и жители с мудни умове”. Нещо повече, Роденбах пише преди това серия политически памфлети, които заклеимяват както проекта за морско пристанище, така и подема на Профламандското движение. Дори в романа си той използва фрагменти от своите яростни тиради, затова в крайна сметка творбата е била възприемана по-скоро като лична нападка, отколкото като литературна творба, плод на авторовото въображение.

Изглежда, че от този момент нататък отношенията на Жорж Роденбах с Брюж и с цяла Фландрия остават завинаги отровени. Още повече, че той далеч не е свикнал да губи. Не престава да напада и да хули управниците на града дори и когато след осъществяването си проектът „Брюж – морско пристанище” се оказва успешен в икономическо отношение.

Вероятно вече е настъпил часът на помириенето. Преводът на нидерландски на „Звънарят” бе приет забележително добре. В послеслова си професор Ханс Вандебурге възхвалява творбата и многобройните ѝ достойнства – ореола на меланхолия, музикалността, метафорите – без да пропусне да спомене недостатъците ѝ в очите на съвременния читател: „...нейният престорен страстен лиризъм, нейната сантименталност, парадирането с меланхолията, както и фактът, че стереотипите биват неизменно представяни за истини”, обобщава критикът. Но съвременната оценка се позовава вече на чисто литературни критерии и няма нищо общо с политическите и исторически препирни.

Самият Брюж като че ли демонстрира промяна в отношението си. Излезлият наскоро англоезичен филм „В Брюж” („Първо стреляй. После разгледай забележителности”) още веднъж представя града в неблагоприятна светлина. Затъмнена провинция, мрачни фасади, лошо поддържан музей, „a shithole at the end of the world”¹⁴. Сценарият и режисурата са на младия ирландец Мартин Макдона, а в главните роли са звездите Колин Фарел, Брендан Гийсън и Рейф Файнс. Тази връзка стана причина за възраждане на международната популярност на града, макар и в по-скромни мащаби, което привлече цяло едно ново поколение туристи. В случая главни британци и ирландци, които искат да видят мястото, където е бил застрелян някой от героите във филма или пък кулата, от която друг се е хвърлил, докато през цялото време повтарят на глас, с усмивка на уста, най-запомнящите се реплики от филма.

Друга важна особеност на кинопродукцията е, че общината в Брюж оказа пълната си подкрепа и се отзова с огромен ентузиазъм на осъществяването на проект, в който, през половината време, по адрес на града се дават обидни квалификации макар и с чувство за хумор. В Брюж се провежда първата пресконференция и първата прожекция на филма. При това с официалното участие на градската управа и за голяма гордост на неговите жители, на които той е посветен.

Така че щом това може да се случи, вероятно най-сетне е дошъл часът за издигането на прословутия паметник на Жорж Роденбах. Той няма да струва бог знае колко. Вече споменатият негов роднина е готов със средствата, а по ирония на съдбата той носи и същата фамилия, само че е производител на отлична бира с кафеникавочервен цвят и възкисел вкус. Като се вземат предвид всички онези британци и ирландци, които посещават града, няма как начинанието да не се окаже рентабилно. За всички страни. А може даже да се окаже, че от макиавелистична гледна точка най-доброто отмъщение срещу злословията на Жорж Роденбах ще бъде сдобиването му с нечувана популярност в самия Брюж. Както и това всеки ден хората да надигат, в чест на неговата личност и творчество, халбите с възкисела, но щедро пенеща се бира.

Преведе от френски РАДОСТИН ЖЕЛЕВ

Том Ланоа (р. 1958) живее в Антверпен (Белгия) и Кейптаун (Южна Африка). Романист, поет, журналист, автор на пиеси и киносценарии. Един от най-четените и уважавани автори в този езиков ареал (на Нидерландия и Флаандрия), той участва редовно във всички големи европейски театрални фестивали.

Преводът е направен по <http://www.lanoye.be/tom/translations/ville-morte-auteur-honni>

Ханс Касторп и Танхойзер...

от стр. 11

и омраза”¹⁸ маркират целия продължителен период от началото на века почти до смъртта на писателя. Като се започне от най-ранните му есета и статии и се стигне до късните размисли върху различни сфери на литературата и изкуството, както и върху собствения творчески път, присъствието на темата Вагнер е неотменно. Още през 1904 г. Ман прави симптоматичното изявление: „Ако ме попитат кого смятам за свой учител, бих назовал име, което може да изненада моите литературни колеги: Рихард Вагнер” (цит. по Bishop 2011: 29). През 1911 г., пишейки своите „Разсъждения за Вагнер” в отговор на допитване на едно виенско списание, писателят говори за цястието и познанието от досега с изкуството, които дължи на композитора, но категорично отправя значимостта му отвъд границата с отминалия 19. век, където именно се проявява истинската му значимост, и заявява, че „на небосклона на немския дух звездата на Вагнер клони към заник”¹⁹. В „Размисли на аполитичния” аргументационната логика системно търси подпорите на примери, свързани с Вагнеровото присъствие в немската културна и политическа история. Мнения и характеристики за композитора на Томас Ман се появяват в най-разнообразни контексти: когато през 1910 г. пише за „благодатта на съня”, той използва като поантна примера с „Тристан”²⁰; разсъждава размисли за странстванията си от 1925 г. около образа на „Летящия холандец”²¹, пише за Вагнер в есета за Теодор Фонтане (1910)²², за Дюрер (1928)²³ или Шопенхауер (1938)²⁴, в статиията си „Гъоте като представител на бюргерството” (1932)²⁵, по повод творчеството на Шилер (1955)²⁶ или Чехов²⁷, на Бърнард Шоу или Ибсен (1951)²⁸; сравнява настойчиво с „Пръстенът на нибелунгите” различни литературни произведения, например „Пиколомини” от Шилеровия „Валенцайн” и романовия цикъл на Зола „Рузон Макарови”³⁰; признава влиянието на Вагнер върху своя роман „Буденброкови”³¹, уподобява писането на собствената си тетралогия за Йосиф с композирането на Вагнеровата³², обяснява влаштането на описане на музика от „Майстерзингерите” в „Доктор Фаустус”³³. Вагнер е тема на самостоятелни текстове на писателя, между които се открояват „Разсъждения за Вагнер (1911)³⁴ и споменатият цикъл лекции от 1933 г., организирани по случай 50-годишнината от смъртта на Вагнер.

Прегледът на написаното от Ман за Вагнер показва последователното присъствие на противоречия, производни на естетически, морални и политически дилеми, изживявани от писателя. Фокусиран върху частния случай с родството между „Вълшебната планина” и Вагнеровия „Танхойзер”, проблемът с нееднозначното отношение на Ман към влиятелната фигура може да бъде видян значително по-отчетливо в историческата му проекция. Основен генератор за аксиологическите колебания на писателя през годините преди Първата световна война е конкуренцията между личните меломански пристрастия и все още мощната актуалност на вагнерианството в европейски план, от една страна, и повелите на модернистичния проект, от друга. Вече по времето, когато работи върху романа, грамата в умонастроението на писателя, надеждно документирана в „Размисли на аполитичния”, е различна. Естетическият момент в тези колебания между „за” и „против” Вагнер е притъпен, защото влиянието на композитора върху културните процеси в Европа вече не е така безспорно. По симптоматичен начин иначе вече зареденият с антивагнериански скептицизъм Томас Ман ще оспори сатиричното окарикатуриране на лобимия композитор в романа на брат му Хайнрих.³⁵ Кolkото го „Вълшебната планина”, сложната стратегия по отношение на Вагнер, провеждана в романа, е предпоставена преди всичко от по-общи естетически и морални проблеми, между

¹⁸ “Mann’s attitude to Wagner – always something of a love-hate relationship” – аргументация за подобна квалификация на Томас-Мановото отношение към Вагнер вж. в цитираната студия на P. Bishop (Bishop 2011: 29).

¹⁹ Ман 1999: 145.

²⁰ Ман 1978: 63-69.

²¹ Ман 1978: 78-86.

²² Ман 1978а: 7-31.

²³ Ман 2000: 88-91.

²⁴ Ман 1978а: 408-455.

²⁵ Ман 1978а: 222-254.

²⁶ Ман 1978а: 630-659.

²⁷ Ман 1978а: 591-613.

²⁸ Ман 1978а: 566-574.

²⁹Ман 1978а: 641.

³⁰ Ман 1978а: 233.

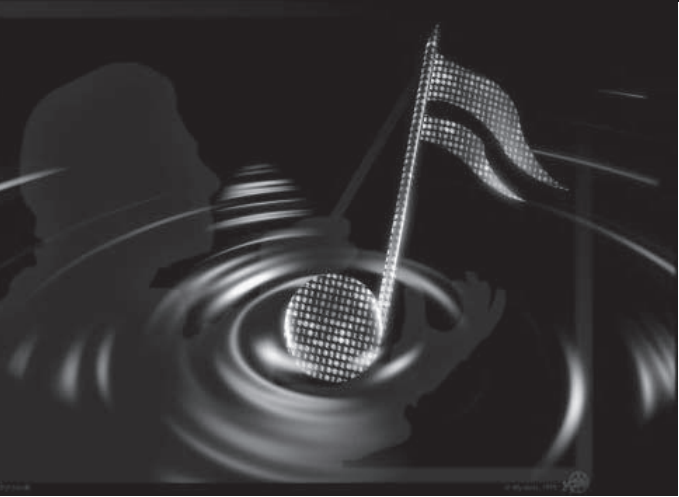
³¹ „Буденброкови” е една твърде немска книга ... в нея е постигната своеобразна връзка между долнонемския хумор и Вагнеровата епическа техника на лайтмотиви” (Ман 1978: 291).

³² „Намирах се в положението на Вагнер, когато той след голямо прекъсване с „Тристан” и „Майсторите” подновил работата си над драматичния епос – гигантската приказна опера „Пръстенът на нибелунгите”. ...неочакваното развитие на разказа за Йосиф беше, разбира се, скрито обуславяно винаги и от спомена за грандиозното изграждане на мотивите у Вагнер, то беше последица от сходно умонастроение. Работейки с отдавна измислени теми, трябваше, като ги водя към увенчаващ синтез, да добавя към моите завършени вече три приказни „опери” и един ведър „Залез на боговете” (Ман 1978: 285).

³³ Ман 1978: 356.

³⁴ Ман 1999: 143-146.

³⁵ Вж. Ман 2001: 93: ”Лоенгрин” и годината ’48 – това са два свята, свързани само с едно: националния патос. И цивилизационният литератор се ръководи от верен инстинкт, когато в сатиричните социални романи взема на подбив „Лоенгрин”, като го пренася в сферата на политиката”.



които изтъкват тези за избора между елитарност или демократизъм на културата и за въздействието на изкуството върху човешката психика. Същевременно тя се явява и рефлекс на възхитително безпогрешни политически интуиции. Етапът, на който писателят ще направи рекапитулация на отношението си към композитора, иначе изключително показателен за общата му драма, не е релевантен на изследвания тук проблем. Кolkото го лекцията от 1939 г. в Принстън, когато реалността не просто е потвърдила основанието на артикулираните по-рано страхове, но е надминала и най-лошите очаквания, всякаква съдържателна приемственост от едно творчество, присвоено от националсоциалистическата пропаганда, изглежда недопустима. Признатата близост може да бъде само формална и затова Ман така категорично настоява на лайтмотивната техника като единствено влияние от Вагнер. Волево ограничено до нивото на формално-конструктивното ще бъде родството с творчеството на композитора и в романа, върху който писателят ще работи през близките последвали години – „Доктор Фаустус” (1943-1947).

Подобни противоречия е трудно да бъдат окончателно изяснени. Поне не и преди да бъде свършена цялата допълнителна работа, свързана с детайлното проучване на няколко проблемни ядра: сложните взаимоотношения между творчеството на Ман и философските системи на Шопенхауер и Ницше, съотносими с възприемането на фигурата на Вагнер, културноисторическите проекции на явлението, известно под името „вагнерианство”, както и мащабното влияние на Вагнер върху литературата на Запада от последните десетилетия на 19. век насетне. Kolkото конкретно го казуса с родството между „Вълшебната планина” и „Танхойзер”, работният извод, който може да бъде направен на този етап, е частичен и има по-скоро практически характер, тъй като се свежда до разбирането, че роднинствата никога не могат да бъдат докрай „по избор”, но за сметка на това пък са гарантирано главоболни.

ЛИТЕРАТУРА
Гъоте 1980: Волфганг фон Гъоте. Избрани творби. Т. 3. София: Народна култура, 1980.
Дилов 1984: Любен Дилов. Томас Ман и романът му „Вълшебната планина” В: Ман 1984: 5-20.
Ман 1984: Томас Ман. Вълшебната планина. София: Народна култура, 1984.
Ман 1978: Томас Ман. Литературна есеистика. София: Наука и изкуство”. Т. 1.
Ман 1978а: Томас Ман. Литературна есеистика. София: Наука и изкуство”. Т. 2.
Ман 1999: Томас Ман. Есета. София: Прозорец, 19991. Т. 1.
Ман 2000: Томас Ман. Есета. София: Прозорец, 2000. Т. 2.
Ман 2001: Томас Ман. Размисли на аполитичния. София: Прозорец, 2001.
Ман К. 1976: Катя Ман. Моите ненаписани мемоари. Бюлетин на СБП, 1976, кн. 10, 103-124.
Ницше 1990: Случаят Вагнер. Във: Фридрих Ницше. Раждането на трагедията и други съчинения. София: Наука и изкуство, 1990, 301-340.

Bishop 2011: Paul Bishop. The Intellectual World of Thomas Mann. In: The Cambridge Companion to Thomas Mann. Edit. Ritchie Robertson. Cambridge University Press, 2002, 22-42.
Kontje 2011: Todd Curtis Kontje. The Cambridge Introduction to Thomas Mann. Cambridge, New York, etc.: Cambridge UP, 2010
Maar 1995: Michael Maar. Geister und Kunst: Neuigkeiten aus dem Zauberberg. Hanser, 1995.
Mann 2005: Thomas Mann.The Magic Mountain. Everyman’s Library, 2005
Nietzsche (Gutenberg): The Project Gutenberg EBook of The Case Of Wagner, Nietzsche Contra Wagner, and Selected Aphorisms. by Friedrich Nietzsche. www.gutenberg.org/files/25012/25012-0.txt
Scher 1976. Steven Paul Scher: Kreativitgt als Selbstberwindung: Th omas Manns permanente „Wagner-Krise”, in: Dietrich PAPENFUSS/ Jьrgen SLIRING (hg.), Rezeption der deutschen Gegenwartsliteratur im Ausland. Stuttgart/Berlin/Kьln/Mainz 1976, 263-274.
Rieckmann 1977: Jens Rieckmann. Der Zauberberg. Akademischer Verlag H.-D. Heinz, 1977.
Schneider 2007: Wolfgang Schneider. Mann and His Musical Demons. 18/07/2007 www.signandsight.com/features/1440.html
Symington 2011: Rodney Symington. Thomas Mann’s The Magic Mountain: A Reader’s Guide. Cambridge Scholars Publishing, 2011.
Wagner 1954: Richard Wagner. Tannhauser. Libretto: Tannhauser und Der Sangerkrieg Auf Wartburg. Globus, 1954

⁴ Дунка на края на света (англ.). – Б. пр.



Само свободни личности могат да издигат националните ценности

Доминик Татарка

(Плевник 14 март 1913 - 10 май 1989 Братислава)

Тези дни литературната общност и любителите на литературата в Словакия отбелязват паметен юбилей 100-годишнината от рождението на Доминик Татарка - един от най-изтъкнатите представители на словашкия литературен и културен живот.

Доминик Татарка е сред пионерите на съвременната словашка проза. В прозаичните си творби с елементи на сюрреализъм и екзистенциализъм се опитва да пресъздава личните си преживявания, като използва богат метафоричен език. Посвещава се на творчество в сферата на журналистиката и есеистиката. Написал е много специализирани статии за литература. Занимавал се е и с превод от френски, известни са и филмовите му сценарии „Язовирът“ (*Priehrada*) и „Чудотворната Дева“ (*Patna záračnica*).

Той се превръща в ключова фигура в антитоталитарната съпротива, за което е преследван от режима, а творбите му са били изтеглени от библиотеките. Въпреки това поддържа контакти с дисидентското движение, публикува в самиздат и е един от малкото словаци, подписали *Харта 77*.

Навлиза в литературата с прозаичните си текстове „Пътища“ (*Cesty*) и „Трепети на душата“ (*Záchvevy duše*), публикувани в списание „Своєм“ (Отечество) през 1935 година. Първият етап на творчеството му се характеризира с екзистенциалната тревожност спрямо насилието през Втората световна война („В безпокойството на търсенето“ - *V úzkosti hľadania*, „Чудотворната Дева“), където изразява несъгласие с терора на клерикално-фашисткия режим. Вторият етап представлява опит за справяне с насилието на войната („Свещеническа република“ - *Farská republika*, „Първият и вторият удар“ - *Prvý a druhý úder*) и опит да се постави за обсъждане визията за социално справедлив свят („Задружни години“ - *Družné letá*, „Обреден хляб – *Radosník*). В третия етап Татарка стига до убеждението, че социалистическият колективизъм е разложение на обществото. В последния етап развива убеждението, че само свободни личности могат да издигат националните ценности („Разговори без край“ - *Rozhovory bez konca*, „Демонът на съгласието“ - *Démon súhlasu*). Идеята за търсене на разбирателство между народите се превръща в съдържание на книгата „Племени столове“ (*Prútené kreslá*). През периода на самиздата възникват творбите „Писма за вечността“ (*Listy do večnosti*), „Сам срещу нощта“ (*Sám proti noci*), „Драсканици“ (*Pisačky*), „Подказки“ (*Navrávačky*), „Несловесна история“ и други.

„В безпокойството на търсенето“ (*V úzkosti hľadania*) е литературният дебют на автора през 1942 година. Книгата е сборник от 13 новели и разкази, в които авторът анализира вътрешните, моралните и екзистенциалните въпроси на човека, който търси изгубената сигурност. Тогавашната критика приема сборника новели като едно от най-добрите произведения на словашката литература.

През 1986 г. той е удостоен с наградата „Ярослав Сайферт“ за трилогията „Драсканици“, а посмъртно получава и няколко държавни отличия. В чест на автора се присъжда наградата “Доминик Татарка” – най-престижната литературна награда за изключителна творба, развиваща хуманистичните традиции на словашката култура и продължаващ духовния завет на автора. Със своето писане и философия Доминик Татарка се превръща в легенда, а творчеството му – в национално наследство.

ВЛАДИМИРА БАШИР ГЕЧОВА

14

Преведе от словашки
ВЕЛИЧКО ПАНАЙОТОВ

Литературен вестник 15-21.05.2013

Представените прозаически фрагменти са част от отличените преводи в конкурса за превод на кратка проза от словашкия писател – есеист, сценарист и публицист Доминик Татарка, изтъкнат словашки творец от първата половина на вече отминалия 20. век, все още очакващ да бъде открит от българската публика. Конкурсът бе обявен по случай 100-годишнината на словашкия прозаик и е част от една традиционна вече проява за Катедрата по славянско езикознание на Софийския университет „Св. Климент Охридски“, по специално за словашкия профил, в който в оспорвана помежду си конкуренция изкушени от словото студенти словакисти пребеждат съвременна словашка художествена литература.

Журито в състав доц. д-р Величко Панайотов, гл. ас. Диана Иванова и гл. ас. д-р Даниела Константинова отличи като най-добри петима участници: Десислава Славова, Евгения Митова, Илиана Владова, Ирена Димова и Лиляна Вугова. Представени са ранни творби на писателя от цикъла разкази „В безпокойството на търсенето“ (V úzkosti hľadania), непревеждани на български. Редактори на текстовете са Величко Панайотов и Диана Иванова.

Душевни сътресения

Доминик Татарка

Внезапно се спря пред витрината на цветарски магазин и почти с приятно чувство изрече на глас мисълта, която тъкмо му бе хрумнала:

– Сега е тази специална вечер, когато може лесно да се мечтае за смъртта или ага.

Корабокрушенецът, който отдавна мечтаеше за смъртта, сега не може да почувства съжаление към живота, а аз, ако не бях просто скелет, бих искал още веднъж за последен път да се опияня от своето тяло и да се стопя в огъня на ненаситността.

– И тези цветя - продължаваше на глас своето разсъждение, – и тези проскубани хризантеми заг това стъкло мечтаят да побехнат, мечтаят за мрака на мистичния храм, за ковчег – но какво за ковчеза? – той осакатява мисълта за смъртта. Възможно е също – ха, ха, в тази вечер да мислят за смъртта и съвсем обикновените хора, само че те си представят смъртта като блян, да не страдат от никакви чувства. Може би щеше да продължи своето гласно разсъждение, ако не бе забелязал в стъклото като в огледало своето лице. Беше мъртвешки жълтеникаво, а под веждите имаше сянка като маска.

– Ах, какви тъмни ями - трепки го побиха от някакво смразяващо чувство и с последния си остатък от сили се закламушка по-нататък.

Гарата. През целия път не знаеше накъде отива и защо. Но едва тук чувстваше така напраничаво, че отдавна му се е искало това безпощадно чувство, което го смразяваше при поглед, както се придвижваха масивните колела на локомотива по релсите. Релсите в болната му фантазия оживяваха в някакви огромни, блестящи откъм гърба, израстъци на полипи. А сега дори си спомни и думите, с които изразяваше своя жесток копнеж:

– Да, ще отида да видя как локомотивите преследват тези отворително лъцящи полипи и как ги набутват в земята.

Тук беше сам с онази мисъл, която дълбаше душата му като червейче. Но тук бяха също светлините, релсите, локомотивите. А хората, окадени от дима, начумерени и непристъпни за впечатлението от меланхоличната вечер, притичваха, размахваха червени флагчета, които така поразително приличаха на езиците на зли раздразнени хищници.

Но той беше тук сам с чувството за абсолютна самота, такова чувство може би е имал и Бог, когато се носел над бездните от тъма, тъй като трябвало да сътвори света, за да не бъде тук сам.

Отиде чак на горния край на перона. Локомотивите пристигаха отнякъде си в мрака и потегляха отново. Бяха по-тъмни и от нощта, но въпреки това бяха забележими. Бяха живи същества, които издишваха голямо количество гъста пара и дим, и мъждукаха в тъмнината с малките си очички.

Един се стрелна съвсем близко до него. Бавно се придвижи покрай него, та той осезаемо усети трептенето на земята. Това го пробуди от някаква самозабрава. А същевременно го смрази демонична мисъл, съблазнителна като влажни от греха женски устни.

– Та ти си свободен, хайде... – подканваше го и същевременно цинично му се подиграваше. Засмя се със злъчен, болен смях.

А това беше сладка, богохулна мисъл! Представи си своята глава отделена от торса. Бликваше красива розова кръв, защото още беше жив и безчувствен. Това беше някой друг и все пак бе самият той, той, който богохулства, който ругае, който е пропит от онази тровеща мисъл.

Тези безумни представи бяха за него жестока бичуваща наслада, която пенеше слонката в вълчетата на устните му, а очите му превръщаше в кълба. Имаше чувството, че някъде се сгромолясва, смътно осъзнавайки, че никъде не може да се хване. С отчаяно усилие сетивата му се стремяха да се впият във вещите, които го обкръжават, искаха да се уловят за тях преди падането. Табела на вагон с надпис „Непушачи“, буквата „и“ накрая беше наполовина изтрита, бели кълба пара, светлина от самотна крушка, червена огърица на замечтана жена – всичко това успя да улови с очите си в един миг, но напразно. Губеше се в себе си и тези факти бяха тогава безкрайно незначителни и излишни, както и той самият, те не можеха да спасяват. Но тази мечта го съпътстваше. Дори това „ако“ вече не съществуваше, съществуваше само действителността, която може

да бъде констатирана. Тази мечта беше тогава по-висша реалност, за разлика от предметите, които го обкръжаваха. Падна на тротоара. ...Влак пристигна и потегли. Хората се стълпиха, дори не се движеха. – Мъртъв ли е? Свърши ли? Наистина ли свърши? – зазвучаха след кратък ужас хорските гласове, но не го съжаляваха, нито се възмущаваха, а само се дивяха. Дойде и полицията.

– Отстъпете! Да се махне трупът от релсите! – засъска някакво малко сърдито човече, което навярно се ядосваше, че е било прекъснато.

Двама пазачи махнаха трупа от релсите, а трети с отвърщане повдигна черепа му за косата. От нея още капеше кръв.

– Боже, защо се смее? – зашепна с ужас някой от тъпата, който нахално се тикаше от всички страни. Да, този череп се хилеше с презрение, а от тази гримаса хората се страхуваха повече, отколкото и от най-силната отрова. Възмущаваха се, но в очите и жестовете им се отразяваше ужасен страх, както при преследвано животно. А черепът продължаваше да се смее, както може да се смее само умрял бог, убил любовта си към вечния живот.

Никои от навалищата не познаваше самоубиеца, но и да го познаваше, кой би си признал! Накрая на един навъсен младеж му хрумна, че може да има някакъв бележник. Наистина имаше, но не намериха нищо в него, дори името му, само някакви безсмислени откъслечни изречения от дневник и малка сива снимка, обозначена с две букви „Х. И“. Само това остана от него и неговата любов, защото беше незначително човече. Влюби се – както всеки младеж на света – а от любов можа да напише само нейния монограм в края на снимката. Това остана след него; а също презрителната гримаса, от която хората се страхуваха.

Трупът и лицето бяха покрити с чувал.

Но това беше само един негов сън.

Не знаеше какво се случва с него. И дали сънува час или три, също не знаеше. Отвори очи и отново – безнадеждната, мъртвосиня боя, дупките по нея и мракът, който се стичаше по стените. Откъде се взе? Не знаеше, а в края на краищата не искаше и да знае. И защо тези стени бяха толкова сини, като устните на убита невярна любовница? Сетивата му работеха болезнено живо.

Стори му се, че тези стени отдавна са видели смъртта му и че той вероятно не е жив. Тези сладостно кошунствени мисли бяха отдавна умрели, може би още вчера там на перона минувачите бяха нагазили в тях като в първи сняг и ги бяха разнесли с краката си. Приличаше на ненужен труп или страхливец, водещ единствената красива битка със себе си, на когото от страх е паднало оръжието. Това беше така прекрасна, фантастична борба със себе си за чашата на алчна, богохулствена наслада. „Хей, кръчмарю, налей! И аз искам наслада. Какво като съм бедняк, ще платя за него най-много.“

Но сега бе така покорен, отворително покорен, каквото можеше да бъде само най-мизерното същество на земята, въпреки че тук нямаше нищо, което да може да си купи с покорност.

Усещаше върху си тялото, хладно и влажно пот. Беше му безкрайно чуждо и направо противно. Имаше чувството, че тук лежи просната гъсеница, която би бил така безкрайно щастлив да смачка, ако можеше да намери в себе си сили да преодолее усещането на отвращение. Но нямаше! Нямаше и толкова, че да изкрещи желанието си: „Какам от Теб, когото вчера безкрайно ми се искаше да наскърбя, едно последно благодеяние, ако съумееш да надмогнеш отвращението и да ме стъпчеш като гъсеница. Ох, защо вчера, когато се напих с толкова блаженство, не дойде краят. А насладата бе като на куче, което от инат е престанало да лае.

Но трябваше да се случи иначе! Въпреки всичко тук бе онова нещо, което си купи покорството му. Секундите се влачеа като изтощени хрътки, които с някаква напранчива преданост отиват при него и му лижат дланите като на техен господар. Блажени бяха тези празни мигове, защото изкупваха от оковите на любовта към живота.

Продължи да чака смирено.

Преведоха от словашки
ЕВГЕНИЯ МИТОВА И ИРЕНА ДИМОВА

В безпокойството на търсенето

(фрагменти)

Случката започва, ако въобще нещо в живота ни има своето начало, с това, че дадох на съхранение портрета, който ми подари. Признавам си и малката суета, защото обичах тази картина. В миналото бе израз на младостта и красотата ми. Признавам ти любовта, която косвено почувствах и към теб. Със своето дело, зародило се по време на общите мечти, бленувания, въодушевление, ми намекна докъде трябва да стигна, за да бъда достоен за приликата, която ти забеляза, ентусиазиран от приятелска обич. Добре знаеш, че животът, който живеем, е подобен на живота на прелетна птица. Преди заминаването ми в чужбина дадох на съхранение в семейството на господин Ондрач малкото книзи, които имах, и портрета, който беше много важен за мен. Понякога се отбивах при това семейство да си поговорим от скука. Господин Ондрач беше, така да се каже, мой връстник, сговорчив. За своите литературни планове говореше с гордост, колкото необоснована, толкова и смешна. Не знам дали отново заради нея не завърши средно образование и не се отказа от скромното си място на счетоводител в кредитната кооперация в родния си град и накрая се оженил за госпожа Марта. Още на следващата година им се родило дете, много хубаво момченце. Издържаша се само с нейната малка учителска заплата и големите надежди в литературния успех на съпруга. По своя характер госпожа Марта бе от този тип жени, които мъжете забелязват и разпознават само и единствено в моментите на силно желание. Иначе същите тези жени минават край тях почти незабелязано. Тяхната същност се долавя в атмосферата, която създават и във въздуха, който издишат. Но след периода на несигурно и упояващо щастие мъжът свиква с атмосферата на своето блаженство, губейки заедно с това и чувството за съществуването на жена си. ...Със сигурност за нея можеше да се каже, че се подчинява на всяка дума на мъжа си.

... В деня на заминаването отидох да се сбогувам със семейството. С поглед се разделех и със сандъка. Видях теб и твоеето изкуство. Обхвана ме страх за портрета. Помолих да се грижат за него. Изрекох и твоеето име, което става известно и в западно село като нашето. Късно разбрах, че съм проявил невнимание, произнасяйки името ти. Не можех да откажа на молбата на господин Ондрач и госпожа Марта да им позволя да закачат портрета. Позволих го най-вече заради госпожа Марта. Нейното възхищение бе толкова пламенно. Познаваше твоите „Дванадесет“ само от репродукции. Помоли ме за разрешение чрез истинско изкуство да направи неуютното жилище на скромните хора по-приятно.

... Случваше се така, че от време на време срещаш госпожа Марта с детската количка, в която имаше момченце, усмихнато и гукащо. Неведнъж съм го презгърщал и вдигал във въздуха, за да зарадвам малкия Юнак. – Та-та-та - изричаше радостно малкият Милош. – Милко, това не е татко, това е чичо - поправяше го майка му.

– А къде е татко? – питам аз. – Замина веднага след вас. В Прага, да учи политически науки. Знам, прииска му се свобода. Говорехте за своите куфари с такава жар, която бленува за обич. Купи си куфари, буквално същите, каквито имате вие. И замина. ... Техният апартамент винаги леко ме притесняваше. В стаята, която бе кабинет и същевременно салон, висеше портретът. След време и в чужда среда бе станал напълно нереален, но все по-изразителен. Не бе свързан със суетата, с която го обичах.

... Когато си тръгваше, добросърдечната госпожица учителка ме покани вечерта у тях на чай. Вече се развиделяваше и петлите пеха, когато се прибрах от дома ѝ. Госпожа Марта ме чакаше. – Не си отивай, Яко! Защо си отиваш, Якуб? – викаше ми тя, докато минавах през тях. Излезе, без да я интересува, че моментът беше неудобен. Бе трепереща и вкочанена. Дойде близо до мен и с угнетен глас ме заклеваше: – Ако знаеше, Яко, колко много мога да обичам, да обичам, но и да мразя. Целувай ме, за да разбереш колко си жалък... Погледни ме в очите, за да видиш как ме опозори. Гледай ме, за да се отрови твоята наслада. Не искам да си щастлив!... Никога не трябва да си щастлив!... О, колко те обичам! – Дрън-грън, все едно никога не сте ме познавали. – Познавах те. Повери ми своя портрет. Тази картина ми каза всичко за теб. Познавам те. Красив е, красив си, разрушаваш и едното, и другото. – Госпожо Марта, познавахте бленувания младеж, миналото, а това е почти нищо. – Отричай се от лика си само за да имаш нейната топлина. Ужасно е, тя има твоята топлина, а аз твоя

образ. Ти ме опозори! – Не исках. Твоето тяло има по слабините мрежа от сини венички. – Ох! – Ти си майка. Никога не бих могъл да те пожелаая. – Ти ме опозори! О, колко си жесток! – Свободен съм! – Къде са твоите влажни от въодушевление очи? В тях има пепел. Къде е твоята усмивка на силен мъж? Вместо нея имаш бръчка от умора около устата и гримаса на устните си. Загуби своята свобода, защото жена те стисна в лоното си. Беше, свободен си като бездомно куче. Като куче без стопанин. – Извинете ме. – Дотолкова ми стигнаха силите. Жената се натъжи, когато изгасна пламъкът на протеста ѝ. – Ти уби любовта ми, уби себе си. Обезобрази лицето си. В твое отсъствие историята достигна до онова неутрално положение - ни риба, ни рак. За госпожа Марта, която на моменти приличаше моемо внимание, не настъпи труден момент, в който да разкрие лицето си. Бях заслепен, докато не ме докара до прага на болката. Трябваше да я избягвам заради нейното признание на пътя, което бях приел за недоразумение.

... Чак след около месец престой в самотата, която ме заля със свежи жителни сокове, пристигна писмо от госпожа Марта. Изкушаваше ме. Ако съм, както казват, наистина силен, ще позволя да дойде да ме види, ще ѝ отпусна малко радост от откъснението. Искало ѝ се пак да види някой силен и красив – според думите ѝ. Но на края на писмото имаше и признание, че била заченала. Оставил ѝ бил туберкулозният един плик с пари и бележка, че отива да се храни в Татрите. „Задушавам се от познуса. Ох, помогни ми! Та за какво са ми тези пари. Изрог. Но в края на краищата има право. Не мога да имам дете от него. Биха ми отнели детето, заченато с любов и от любовта така красиво.“ Веднъж, когато преди обяд се връщах от разходка, я заварих на прага на къщата, беше леко групава. Стоеше като парче омесена глина, тъй като нейното неподвижно тяло и безизразно лице, смачкани от изтощение, бяха загубили, както изглеждаше, образ и картина. Тази жена вече беше цялата едно тяло, плътно изтъкано от нервни тъкани и страшно страдащо от самото възприятие и болката, за която бе тъй малко достойна. Със сигурност я презирах. Но в това състояние трябваше да я повдигна и заведа вътре. Пипках се. Водейки я, усещах в лакътя си това отпуснато, лишено от грация тяло и неговото безмерно бреме. Мълчанието, което ни налегна, бе като самото отчаяние. Тъпо се взираше в гигантския пепелник, гръното на кутия, неизпразван вече няколко дни. Това бе поглед на едно нямо лице. Когато най-сетне се обади с безразличен глас, звучеше сякаш изнемоцията ѝ тяло простена: – Вече нищо не чувствам, не чувствам ненавист, дори и болка не чувствам. Ох, как изтощават всички чувства... – Не трябваше да идвате тук, госпожо Марта. Защо го направихте? – Това дете не трябва да се ражда! – избухна неочаквано. – Милош, той да, с любов е зачат! – Говорете, хайде говорете. – Не трябва! Не искам, не искам... - странна твърдост напираше в нея. Изведнъж се срина. Разплака се. Цялото ѝ безсилно тяло се разкъсваше от ридания. – Бях на гинеколог. Кожодер! Мига с очи и ми разправя: Незаконно било... Всичко, което... Изрог. Трябвало да присъства мъжът или любовникът, ако се случело нещо. Случва се... Трябва да отида в петък. Бих го убила! Бих убила себе си! Милко, ще те отнемат от мен. Прекрасни мой... Помогнете ми, нали сте безчувствен и силен мъж. Поемете го върху себе си, подпишете... - молеше се в отчаяние, ту стискайки, ту отпускайки шията ми. Никога не съм одобрявал убийствата, най-малко тези на деца, и въпреки това се нагърбих с този товар, който сама не бе в състояние да носи, и го носих част от пътя. Всички чувства, страсти, възвишени и низки, се разтвориха пред мен като устие на нищожността. Какво само се случи, скъпи приятелю? Да не би да беше любопитството да проникна там, където животът е потънал в мълчание? И дали с любопитството си не прикривах съчувствието и симпатията, които съпровождат хората?



Разказ за настъпващата пролет

(откъс)

В малката, препълнена със стари мебели стая той се чувстваше зле. Децата се валиха на мръсното, смачкано легло, от което стърчеше пожълтяла слама. Жената – едра, много напомняща на мъж – обшиваше чували. В стаята беше полумрак. Леглата, които миришеха на малки детски телца, го приканваха да поседне. Беше ужасно изморен. Седна на страничната дъска на кревата, но не издържа да седи, трябваше да се разположи нашироко. Крайниците му запраяха като наполовина загнил прът. – Къде беше, татко? Мокър си, но си свали поне краката долу, за да не изцапаш завивката – мило се обърна към него разрошено петгодишно момиченце само по конопена риза. Но таткото не отговори, не можеше, не искаше. Мислите отслабваха, престанаха да сноват из мозъка, започнаха да се разкъсват фините им влакна. Космосът на мислите започна да се разпада и остана само гола ос. И той вече я виждаше с вътрешното си зрение. Лицето му доби израз на голям страх. В очите му пламтеше нещо като обвинение или може би заплаха. Изхриптя – така отговори на милоето, жалостиво обръщение на семейството. – Какво ти е, старче? Наистина си изморен... сънят натежава на клепачите в такава време – грижовно заговори жената. Мълчеше, а на лицето ѝ беше изписана толкова нежност, съчувствие, което почти не отиваше на нейното мъжко, с грубоват израз лице. Най-накрая той каза:

– Ти пак се страхуваш, не трябва да се боиш, колко пъти съм ти го казвал... Тихо, не хленчи! – грубо я прекъсна той. Тъкмо се канеше да каже нещо грижовно. – Все си такъв... ще ме навикаш. Всичко, което казвам е глупост, нали така? Вече не отговори. Мислите спряха, умирацията мозък спря да ги ражда. Лицето му се изкриви в някакъв ужасен възел от безумна болка и страх. На устата му се появи кървава пяна, както когато през пролетта водата се завърта конвулсивно във водовъртеж. Водата умираше във водовъртежа, а на повърхността оставаше изкараната пяна... Призори умря. Мъртвите очи останаха неподвижно гледащи към малкото прозорче, зад което меланхолично барабанеше дъждът. Пролетта сееше в земята огромната страст да опложда. Очите, в които блестеше жълтата светлина на свещите, престанаха да виждат, молят, просят, убиват другите с отровата си, да обичат и ненавиждат, спряха да правят това, което правят живите очи, защото видяха макарата на световете си, оста на космоса си и нямаха нужда от друго. Жената с децата, които се притискаха към големите изстиващи гърди на бащата, зави от скръб: – А сега какво, Боже мой, какво сега? ... Нищо не е станало. Трябва да забравиш, че някога си имала мъж, че някога си била по-добре, та нали лесно се забравя благодарение на хората, с които Аз, Животът, улавям хубавите спомени, които принуждавам да пълнят вечно празния си стомах. Ще се омъжиш, ако някой те поиска – теб, мъжкараната с четири деца. След това ще продължа с теб, докато искам! Забрави и продължи да живееш! Това е моята сурова истина, на която ви научих така добре!

Ето това е моят малък, доста суров разказ за настъпващата пролет. Такава, каквато всъщност е, каквато ми я разказва непрекъснато животът. Още от лолката ми я разказваше животът чрез устата на майка: „Периодът преди жътвата е много, много продължителна пролет (времето, което възпяват поетите и в което безгрижните хора мечтаят за любов), това е ужасно време, защото хората нямат какво да ядат. Картофите, които са останали и не са помръзнали, трябва да се засадят. А зелето е свършило. Периодът преди жътвата е много, много продължителна пролет, време на мизерия, но и на копнежи и надежда, но не и време за любов!“

Преведоха от словашки
ДЕСИСЛАВА СЛАВОВА И ИЛИАНА ВЛАДОВА

Преведе от словашки
ЛИЛИЯНА ВИДОВА

Литературен Вестник 15-21.05.2013

15

<i>Гергана Панчева</i>

Няколко речни камъка <i>гладко отгъркваш в дясната ми буза. Ласката на дните, които се изплъзват с бързи крачки.</i>
<i>Вече почти не докосвам земята. Световният порядък не е на дневен ред.</i>
<i>През пръстите изтича: очакване, отлагане омерзение. Висша естетическа наслада. Още, още, още. Още!</i>

Хич не съм наясно дали все още искам да ставам втора чаши за кафе във мивката.

●
Тя не носи колани, часовници правят ѝ тесен света.

Повдигат, пристягат тиктакат.

В око̀то на времето се е свила, стаила съска, огъва се в една неизбежна погнуса. От линеарността...

●
<i>И тези мигове ще проследя, за да заключа в думи светлината.</i>
<i>Павел Матев</i>

<i>Спомнянето кара мозъка да боли.</i>
<i>Тази лъжица е тук от 1958. Само колко е нехигиенично да пускаш чужди мисли през устата си.</i>

<i>Металът е проводник на някакво микробно минало.</i>
<i>Изтича. Протича. Изтича. Протича.</i>

Дано не само и на мъките на минали жени.

Кръвна захар

Той каза, че ми няма нищо. Било нормално, когато нивото на кръвната захар в тялото падне жените да виждат библейски образи в облаците.

И аз затова преди бурята била съм видяла там горе, измежду пуха лика на Христос. Защото не се храня редовно.

Все там съм се забравяла. Из облаците.

Баба и духовете

Анджей Сташук

Моята баба живееше в Подлеше. Къщата не беше в селото. Казваха му „колонията” – разпръснати насам-натам стопанства, отделени едно от друго с горички от трепетликови дървета и плетове от стари, островърхи тополи. Къщата стоеше по средата на овоцната градина. През лятото по плагне тук цареше хлад. Ябълките бяха стари, големи, короните им се сплитаха една с друга – страната на вечната сянка. Този овоцна градина от едната си страна беше обшита с поляна. Макар че никога не бях чувал тази дума. Казваха „рудина”, кравите пасяха на „рудината”. Лента от зеленина с кладенче за поене на добитъка някъде по средата. Кладенецът беше стар и вместо от камъни облицовката му беше от дъски. Кофата се изтегляше с помощта на дълъг прът с кука от едната страна. Този прът се казваше „бунар”. Гласната „у” е най-меката и най-деликатната гласна. Всеки път като си помисля за баба, си спомням тези две думи: „рудина”, „бунар”. А също и една трета: „дух”. Баба вярваше в духове. През 60-те години там все още нямаше ток. Дядо се качваше на едно ниско трикрако столче и палеше висящата от тавана газена лампа. През есента той я палеше доста рано – към пет- шест часа. През есента идвах тук с баща си за ябълки, цели щайги ябълки, които товарехме в шкодата на моя вуicho, най-истинския шофьор на ранния и среден комунизъм. Така че баба вярваше в духове. И това не е някаква там страхолива или интелектуална вяра, която се ражда по време на някакъв случаен еднократен контакт с отвъдното благодарение на сънищата или привиденията – не, нищо подобно. Сядаше в ъгъла на леглото, постлано с вълнена кувертjора, а зад гърба ѝ висеше синьо-жълт пейжаж с два елена на водопой, от който жълтата и приглушена светлина открояваше единствено сребристата белота на водата, и разказваше. Това бяха дълги истории. За банални събития, за работа, за ходене на гости, за пътуване до съседното село или за семейни срещи. Спокоен наратив, изпълнен с факти, имена на конкретни предмети и хора. С топографията на техните села и няколко съседни местности, с хронология, разпъната между Коледа, Голяма Богородица и Задушница. От време на време в тази сива материя се появяваха ценнатини, виждаха се конците на основата, която се разцепваше и през дупките се виждаше отвъдното, свръхестественото, в краiна сметка – онова Другото. Ето, една лятна вечер, връщайки се от гости у една от своите многобройни братовчедки, баба между купчинките жито видяла бяла фигура. Ни човек, ни звяр - фигурата бягааа по междата веднъж на два, веднъж на четири крака, съвсем видима в светлината на луната, но не и материална. Друг път, след смъртта на близък роднина, видяла как мъртвият близа в кухнята, вратата скърца, а той отваря всички шкафове и чекмеджета в долапа, а след това излиза, без да вземе нищо със себе си. Това се случило на изгрев слънце. Баба точно ставала. Видяла това събитие от леглото си, седейки точно на това място, от което разказваше своите истории. Разбира се, не ги помня всичките. Спомням си само трошечки от тях. Запазих обаче аурата на тези истории: невероятно обикновена, без учудване и възклицателни знаци. Разсънването на тъканта на екзистенцията се случваше само в моето въображение. Аз виждах изтърканите места. За баба това беше нещо ежедневно. Изобщо за нея съществуваше един цялостен, неразделен ред на събитията, еднакво реални и еднакво уоправомощени. Може би нейното съзнание правеше някакви разлики, тропосваше и шиеше кръпки върху онези несигурни, изтъркани места, но в нейните истории тези поправки и нашивки не се виждаха. Когато в неподвижното, безветрено плагне на полето се появяваше миниатюрна вихрушка, която отвлчаше житните снопове, баба просто се прекръстваше, не откъсваше очи от явлението и след като то изчезнеше, пак се захващаше за своята работа. Та нали единствено Злото показваше своето присъствие под една от многото си маски. Никакво вълнение от типа на онова, което съпътства въртящите се във въздуха маси или разказите на Едгар Алан По. По-скоро ми припомняше Свидригайлов и неговите банални екскурзии на другата страна на съществуването. Нейният роднина, който е тършувал из долапа – сега виждам това, – по своята реалност и сила прилича много на привидението на слугата Филек, влизащо в стаята на Аркадий Иванович с най-голямата на света дупка в лакътя. Защо никога не разказваше за светците? За свръхестествените явления, чието съществуване беше потвърдено от науката на католическата църква? Защо не ѝ се привиждаха Петър и Павел или света Лучия? Тях тя използваше само за отмерване на времето. Съвсем като че бяха мъртви предмети, нещо подобно на идеална теглика или мярка. Тяхната неподвижност беше неподвижността на фигурите, които баба наблюдаваше по време на неделната литургия. Дървената църква стоеше в сянката на дърветата, сянка дълбока като сянката, в която стоеше нейната къща. Скърцащата, кафява и позлатена вътрешност веднъж седмично отваряше пред нея образа на безкрая, светлината, далечното обещание и още по-далечната награда. А духовете, натежалите от грехове и проклетия души,



смъртта – те я съпътстваха ежедневно. Истината, че човек е по-близък до смъртта, греха и случайността, се въплътяваше в нейния живот. Така или иначе тя не беше индивидуален случай. Моите многобройни лели, стринки и вуйни, които срещах в нейния дом, също участваха в историите и ги допълваха с подробности до момента, в който моят дядо, изгубил търпение, в изблик на рационализъм или страх (вече никога няма да разбера повода), изсумтяваше: „Е, женски истории, стига толкова”. Тогава те за момент утихваха, за да се върнат към темата отново като коварни Парки, плетящи конците на този другия, скрития човешки живот, живот, който нито за момент не забравя, че е създаден поравно и от гибел, и от смърт. История за това как някаква майка по плагне видяла в полето фигурата на непозната, стара жена в сива рокля и в същия този ден нейното дете се разболяло, а след това умряло. История за това как една вечер баба влязла в обора и нещо, бягайки, едва не я преобърнало и нито една крава не е имала мляко. История... история... история... Баба умря наесен. Бях твърде малък, за да си спомня точната дата. Тогава духаше вятър и бях с баща ми на село, защото лекарите пресмятаха точно не само деня, но също май и часа. Лежеше на една дъска, покрита с черен плат, цялата в черно, слаба и спокойна. Преди да я сложат в ковчега (такъв беше обичаят), всички роднини я целуваха по челото. Може би бях твърде малък, за да разбера какво е това смърт. Воден от навика и своите чувства, я целунах по устата като при всяко наше здрависване в началото на лятната ваканция. Учудих се, че е така твърда и неподвижна и че не мирише на нито една от онези познати и топли миризми. Страхът дойде по-късно. В момента, в който видях пред къщата черно, църковно знаме със сребърен кръст. Някой го беше прикрепил към стената на къщата така, че то се развяваше на фона на синьото небе и безлистните клони. Това беше моят първи урок за надмощието на символа над реалността. Накъде бия в този ни спомен, ни разказ? Скоро ще умрат и последните баби, които със собствените си очи са наблюдавали света на духовете. Гледали са го с вяра и спокойствие и разбира се, със страх. Живата, съществуваща свръхестествена реалност ще си отиде заедно с тях. Като изключим редките, мистични преживявания на няколко избраници, ще бъдем обречени на пълното с усилие и трудно доверие в съществуването на невидимото. Гладката, полирана повърхност на ежедневието услужливо ще ни поднесе нашето собствено, плоско отражение като своя дълбочина. Моята баба сядаше на края на леглото и разказваше истории. Правеше това безкористно, без никаква определена цел. Обикновеността на необикновените събития им придаваше правдоподобност. Навън се излизаше през голямо и тъмно помещение, което всички наричаха хамбар. В него висяха стари седла, а зад дървените оградки беше складирано почистеното от плявата жито. Острият мирис на наситената с конска пот кожа се смесваше със сухата миризма на зърната. Светлината падаше през неголям правоъгълен отвор в стената. Когато следобедите бяха слънчеви, тъмнината на килера беше прободена с тънък лъч светлина, в който се въртяха прашинки. Бяхах през тъмнината, разчупвах слънчевите жилки и излизах навън. Всеки път ме съпътстваше един и същ страх. Едва на двора, в бясъка на светлината, гъхът ми се успокояваше. През прозореца виждах неясно фигурата на баба, която се движеше между печката и масата и правеше обяд. Самотният в празния дом под скърцаше под всяка нейна стъпка, а тя както обикновено изчаждаше от обитавания от духове долап подправки, съдове, вилици и лъжици, същите, на които мъртвецът някога не бил обърнал внимание. После, след като умря, често си представях смъртта. Виждах я все по един и същ начин: стара жена с добродушно и малко иронично лице, лицето на моята баба.

Преведе от полски
АДРИАНА КОВАЧЕВА

РЕДАКЦИОНЕН СЪВЕТ: <i>Юлия Кръстева (Париж), Богдан Богданов (София), Кристиян Редер (Виена), Боян Биолчев (София), Ханс Улрих Рек (Кьолн), Никола Георгиев (София)</i>
--

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

Адрес: **СОФИЯ 1000 ул. „Цар Шишман” 7****Банкова сметка:** **BG56BPB179401049389602, BIC - BPBIBGSG****Юробанк И Еф Джу България****Хонорари - всеки последен вторник от месеца, 18.00 - 19.30 ч****e-mail:** **litvestnik@yahoo.com****http://litvestnik.wordpress.com; www.bsph.org/litvestnik****ВОДЕЩ БРОЯ** **Амелия Личева**