Брой 3
2 лв.

25-31.01.2023
Год. 32

ВЕСТНИК Литературен

● **Милена Кирова**
Възходът на разказа: факти и критическа фикция

● **Алек Попов**
в новата рубрика на ЛВ „Моето софийско детство“

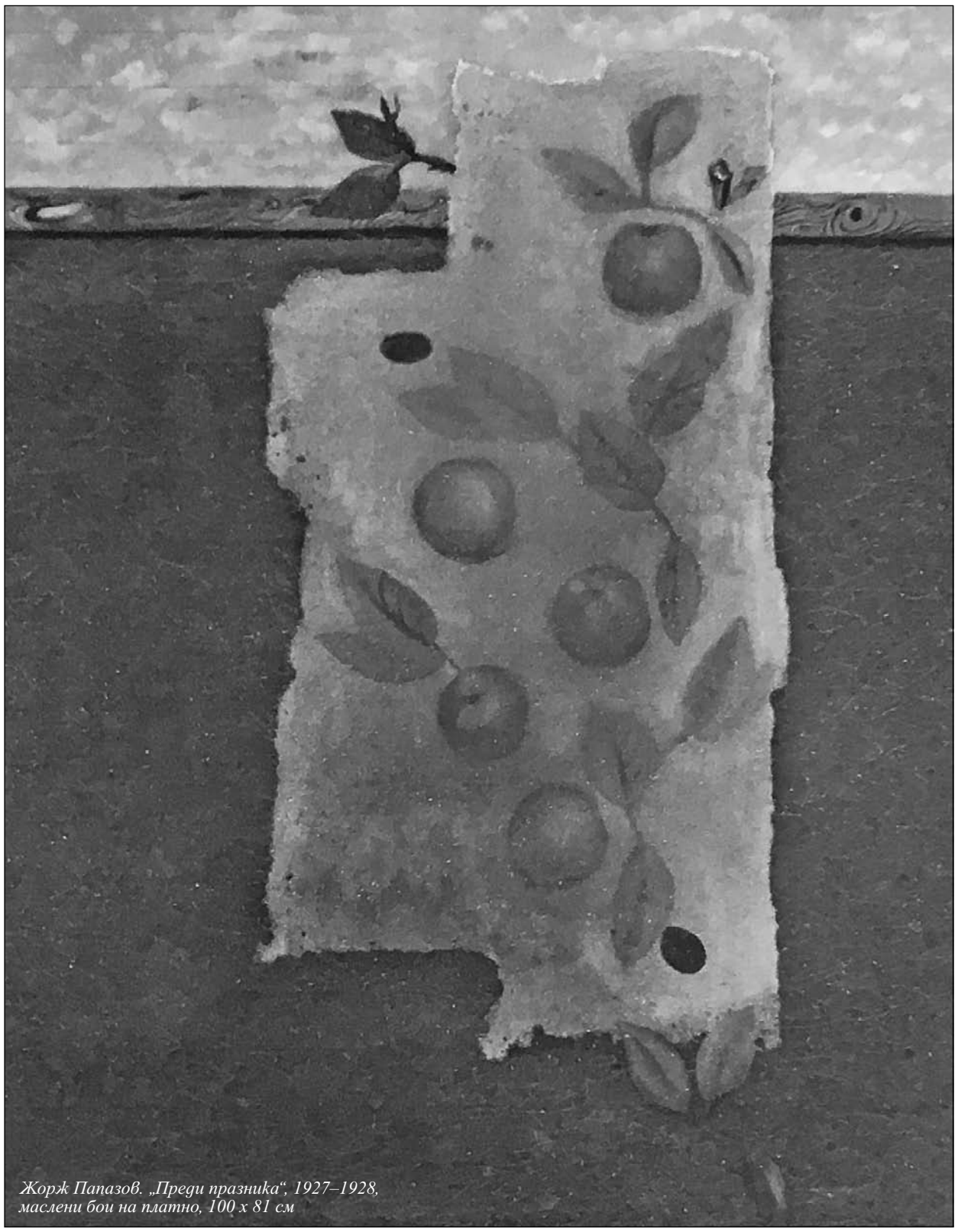
Рецензии
● **Биляна Курташева за Галин Тиханов**
● **Светлана Стойчева за Анна Топалджикова**
● **Иван Попов за Гюнтер Грас**
● **Таня Тодорова за Сали Руни**
● **Наталия Иванова за Адолфо Биой Касарес**

Весна Парун и България
● **Разговор с Ксения Банович, Катя Зографова и Людмила Миндова**

Проза
● **Йенджей Моравецки**

● **Мария Василева за Жорж Папазов**

● **Нева Мичева**
Екранната 2022 година



Жорж Папазов. „Преди празника“, 1927–1928, маслени бои на платно, 100 х 81 см

Илюстрациите в броя са от изложбата „Жорж Папазов – осветителят“, Национална галерия – Двореца, 16 декември 2022 – 19 март 2023 г., куратор Мария Василева.

Национален фонд „Култура“

Броят се издава с подкрепата на НФК

ISSN 1310-9561 03

9 771310 956011

Чарлз Симик

Клепачи подпрени с клечки

Колко много работи смъртта,
никой не знае колко е дълъг
денят й на усилен труд.
Грижовният съпруг винаги
сам глади прането й.
Красивите дъщери
подреждат масата й за вечеря.
Съседите й играят
белот в задния двор
или просто седят на стъпалата
и пият бира. А смъртта
по това време е в някоя странна
част от града, търси
един човек с лоша кашлица,
но адресът е някакси грешен,
дори смъртта не може да се ориентира
сред всичките заключени врати...
Започва да вали дъжд.
Очаква се дълга ветровита нощ.
Смъртта няма дори вестник
да покрие главата си, или пък
монета да се обади на онзи, който тлее,
Съблича се бавно, сънливо,
и се протяга гола
от своята страна на смъртния одър.

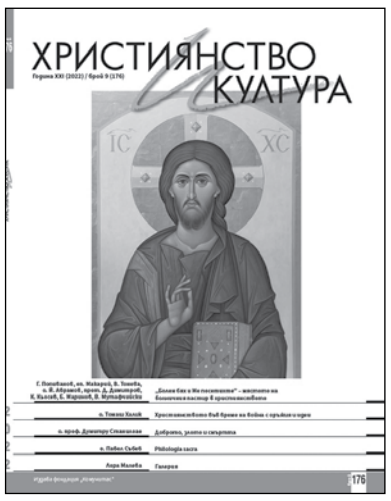
Сянка върху стената

На нощта в средата
да поканим
някой луд познат
да се нахрани.

Вятърът умря

Малка моя лодке,
пази се!
Не се вижда
земя на хоризонта.

още на стр. 16



Темата за войната е в центъра на брой 176 на сп. „Християнство и култура“. Проблемът е разгледан в текста на отец Томаш Халик *Нова глава в историята. Християнството във време на война с оръжия и идеи,* и е допълнен с текстовете от рубрика „Дебати“ на о. Василий Термос *Когато корабът е превзет и пътят към православието минава само през Русия* и на Ивайло Борисов *За психологията на паразитизма*. Проблемът „Християнство и съвременност“ е представен с текста *„Болен бях и Ме посетихте“ – мястото на болничния пастир в християнството*, написан от авторски колектив в състав Георги Попиванов, еп. Макарий (Чакъров), Велина Тонева, свещ. Йордан Аврамов, прот. Добромир Димитров, Кириен Кьосев, Борис Маринов и Венцислав Мутафчийски. Съвременни биоетични въпроси са разгледани и в анализа на Димитър Петров *Евтаназията и проблемът за асистираната смърт: влиянието на религиозната етика върху правните системи.* Важно място в броя заема темата „Съвременно богословие“, представена с анализа на проф. Думитру Станилоае *Доброто, злото и смъртта* и продължена в рубриката „Библеистика“ с текстовете на о. Павел Събев *Philologia sacra* и на игумен Арсений (Соколов) *Пророците на VIII в. преди Рождество Христово и актуалността на тяхното учение в наше време*. Богословската проблематика присъства и в рубриката „Нови книги“, където е представено новото издание на Фондация „Комунитас“ *Отрицателното богословие и богопознанието у Майстер Екхарт от* Владимир Лоски и книгата *Смисълът на живота* от Евгений Н. Трубецкой. Рубриката „Християнство и история“ включва текста на Кристофър Доусън *Християнският възглед за историята,* а „Християнство и изкуство“ – статията на Силвен Санкале *Вятърът духа, накъдето си иска.* Броят е илюстриран с творби на Лора Малева, представена и в разговора с нея, озаглавен *За иконописта, занаятчийството и творческата свобода*.

Тема на първия брой на сп. „Култура“ за 2023 г. е стогодишнината от рождението на писателя Ивайло Петров. Откъс от непубликувания роман „Баронови“ 2, разговор с литературоведа проф. Благовест Златанов и фрагменти от разговорите на писателя с проф. Божидар Кунчев. И още: разговори с френския карикатурист Плантю за „демоните на Европа и свободата“, с белгийския писател Венсан Енгел за „паметта срещу меката диктатура“, с немската писателка Ирис Волф за „спасения свят“, с Антон Стайков и Свобода Цекова за „отключването на архива на писателя Сава Попов“, както и есето на израелския историк Ювал Ноа Харари за „края на новия мир“. И още: нобеловата реч на писателката Ани Ерно и интервю с художника Румен Гашаров за „скрития смисъл на нещата“. Разказът в броя е на Йорданка Белева, а фотографиите са дело на Даниел Леков.

НАЦИОНАЛЕН ДАРИТЕЛСКИ ФОНД „13 века България“ и Фондация „Литературен вестник“ Ви канят на връчването на наградата „13 века България“ на Годишния конкурс-работилница за литературна критика на млади автори.

Тричленно жури в състав доц. Ани Бурова, проф. Амелия Личева, доц. Камелия Спасова номинира следните автори за Голямата награда в конкурса: Анна Нацариду, Любен Симеонов, Виктория Йорданова, Теодора Цветкова, Атанас Косев, Ивета Стаменкова, Ася Александрова, Емил Якимов, Александрина Димова, Светлозара Моравенова

НАЦИОНАЛЕН ДАРИТЕЛСКИ ФОНД „13 ВЕКА БЪЛГАРИЯ“

Събитието ще се състои на 30 януари 2023 г., от 17 часа, в Нова конферентна зала на СУ „Св. Климент Охридски“.

Голямата награда на победителя в конкурса ще бъде връчена от изпълнителния директор на НДФ „13 века България“ г-жа Бисера Йосифова.

Чарлз Симик, повече от сюрреалист и повече от политически поет (1938 – 2023)

Чарлз Симик

В рецензия в „Гардиън“ от 2005 г., посветена на негов том с избрани стихотворения, Иън Сансъм го характеризира така: „Чарлз Симик пише поезия, сякаш ти говори в упор, с бира в едната ръка, с Хайдегер в другата и сякаш е жив, слава богу, но знае, че ще умре, уви. В сравнение с обичайното мистично мърморене на другите, той звучи така, сякаш е хванал мегафон, застанал е на ъгъла на улицата и вика: „Мразя да бъда носител на лоши новини, хора, но всички сме обречени“. Няма по-весел човек от този, който е с добре развито чувство за собствената си смъртност“.

На 9 януари неособено познатият на българските читатели поет почина на 84-годишна възраст от усложнения, свързани с деменция. Това се случи само два месеца след брой 40 на „Литературен вестник“ за 2022 г., излязъл на 16 ноември, където Симик бе представен с есета и стихотворения в превод на Соня Андонова и с есета за него от Владимир Пищало в превод на Жела Георгиева.

Прекарал по-голямата част от живота си като преподавател по английска литература в не най-прочутия американски университет, Симик е личност, за която винаги се споменава как е прескочил едновременно от следвоенна Европа в Америка и от юношеството в света на възрастните.

Чарлз Симик е роден в Белград, тогава столица на Кралство Югославия, на 9 май 1938 г. с името Душан Симич. Ранното му детство неизбежно е доминирано от нацистката инвазия и някои от най-влиятелните му стихотворения са конструирани като спомени от този период. Бащата на Симик е арестуван няколко пъти и в крайна сметка бяга от Югославия през 1944 г. към Италия, където отново е хвърлен в затвора. След освобождаването си в края на войната Джордже Симич прекарва пет години в Триест и след това се премества в САЩ. Така и не успява да се събере отново със съпругата си и двамата си сина до 1954 г. Докато майка му Елена прави различни опити да напусне следвоенна Югославия и дори е затворена за кратко, Душан ходи на училище в Белград. В крайна сметка през 1953 г. Елена успява да издейства да получат паспорти. Страхувайки се, че паспортите могат да бъдат тутакси анулирани, Елена набързо опакова багажа им и още същата вечер семейството се качва на влак за Париж. Там също ги чака серия от проверки, така че с американски визи се сдобиват и отплават за Ню Йорк през август 1954 г. А там ги чака беден живот. Живеят една година в Ню Йорк, след което се установяват в Чикаго. За вече преименувания на Чарлз бъдещ поет няма пари за колеж, затова той работи като служител в „Chicago Sun-Times“ и посещава вечерни уроци. През 1958 г. се завръща в Ню Йорк, където работи какво ли не – опаковчик на колети, продавач, бояджия, обикалящ домове за ремонт, служител в счетоводство – и учи и пише поезия през нощта.

Чудя се как ли е станало това прехождане от Душан на Чарлз и от Симич в Симик? Едва ли е било като щракане с пръсти. Ако се проследи отношението му към поетите на Югославия, може да се каже, че той съхранява пъпната си връв – посещава Стружките вечери на поезия и други фестивали, превежда през целия си творчески път и то обилно (започва с книга на Иван Лалич през 1970 г., следват Васко Попа, Славко Михалич, Томас Шаламун и Новица Тадич; последният му по-голям превод е на том с избрана поезия на Васко Попа – през 2019 г.).

Но да се върнем към метаморфозата. През 1961 г. Чарлз Симик е призован в армията и прекарва две години в състава на военна полиция в Германия и Франция. Щом се завръща в Ню Йорк, се записва да следва лингвистика в Нюйоркския университет и се жени за модната дизайнерка Хелън Дъбин. Първата му стихосбирка – „Какво казва тревата“, е публикувана през 1967 г. През 1973 г. се установява като преподавател в Университета на Ню Хемпшир.

Джей Парини го описва така: „Висок мъж. Научава английски като тийнейджър и бързо започва да говори свободно, въпреки че никога не загубва акцента си. Неговият отличителен тембър се чува в краткото стихотворение (той обикновено пише кратки), озаглавено „Страх“.

„Страх“ е едно от трите стихотворения на Симик, включени в антологията „Пир след Тайната вечеря. Съвременни американски поети“, която излезе в издателство „Народна култура“ през... 1989 г. Преводачът е Владимир Трендафилов:

Страхът минава от човек на човек
неусетно,
тъй както лист предава трепета си
на лист.

Внезапно цялото дърво трепери,
а няма следа от вятър.

Другите две стихотворения са „Космологията на Харон“ и Двама старци“. Като се има предвид значението на тази антология за младите български поети, вероятно и Симик е станал част от списъка на любими автори, макар и толкова аскетично представен. Защото той не се сдобива с цяла своя книга на български чак до публикуването на мемоарната „Муха в супата“, издадена от „Литавра“ през 2004 г., и стихосбирката „Errata“, издадена през 2006 г. от малкото пловдивско издателство „Имеон“. И двете – в превод на Светлина Денова.

В биографичната бележка в „Пир след тайната вечеря“, освен основна информация кога и къде е роден, за него се казва: „Симик нерядко заимства от народните приказки мотиви, предизвикващи страх. Това придава особена сила на стиховете му. Освен това поетът често се връща към спомените от детските си години по време на войната. Езикът му е лаконичен и прост“. Лаконизъм, но и метафори, работещи с естетиката на грозното. Едното може да го доближи да по-масовия читател, но другото задължително ще го оттласне. Затова и когато се казва, че по-голяма популярност му носят стихотворения като „Вилица“ („прилича на птичи крак, който се носи около врата на канибал“) и „Метли“ („Метлите се появяват в съновниците/ като предзнаменование за приближаваща смърт./ Това е техният таен живот./ Публично се държат като стари моми с плоски гърди/ проповядващи умереност.“), се има предвид по-голяма популярност, но в литературните среди. Защото нима обичайните читатели на поезия, тези нежни души, ще приемат с лекота стихове като този: „Прочетох, че някога ангелите са били не по-малко от насекомите“ („В библиотеката“)?

Не на последно място да спомена, че Чарлз Симик всъщност е политически поет. Но косвено атакуващ политическата сцена, не пряко. Както казва Джей Парини: „Поезията му е изпълнена с кланета и страх, политическа травма и интензивна психическа драма. Той пише безкрайно за безсънието“. И обобщава така: „Бесилката си виси дълго на площада. Някой коли кокошки в обор. Танц на стара двойка. Това е фантазният свят на Симик“.

ЙОРДАН ЕФТИМОВ

За Жорж Папазов и пропуснатите ползи (или пък не?)

От 17 декември 1934 до 4 януари 1935 г. Жорж Папазов организира самостоятелна изложба в „Модерна Галерия“ в Загреб с 57 творби. Издаден е каталог със списък на работите, две репродукции и предговор от Ивo Шрепел, който отбелязва, че Папазов е един от най-важните и добре познати европейски художници: „С организирането на изложбата на Георги Папазов в Загреб Хърватското общество за изкуство показва на публиката един от най-ярките представители на поколението на живописците-идеалисти в Западна Европа, който след фовизма изгражда съвършено нови пътеки за художниците. Силната индивидуалност на Папазов развива и променя кубизма на Пикасо, Брак, Делоне, Гри и Леже, пуризма на Озанфан и Жанре, дадаизма на Пикабия и Дюшан, както и сюрреализма на Миро, Клее и Хьорле“. Изложбата е широко отразена в печата, а картината “Luminaries – Lucifers“ е откупена за колекцията на Музея за модерно изкуство в Загреб. В момента е представена в експозицията „Жорж Папазов – осветителят“ в Националната галерия – Двореца (16 декември 2022 – 19 март 2023).

В спомените си „Срещи по дългия път“ Владимир Поляновпубликува част от писмо от Папазов до него от 1 януари 1935 г., в което художникът споделя впечатленията си от приема в Загреб. Той изтъква голямата разлика в мисленето: „три морета с вода ни разделят“.

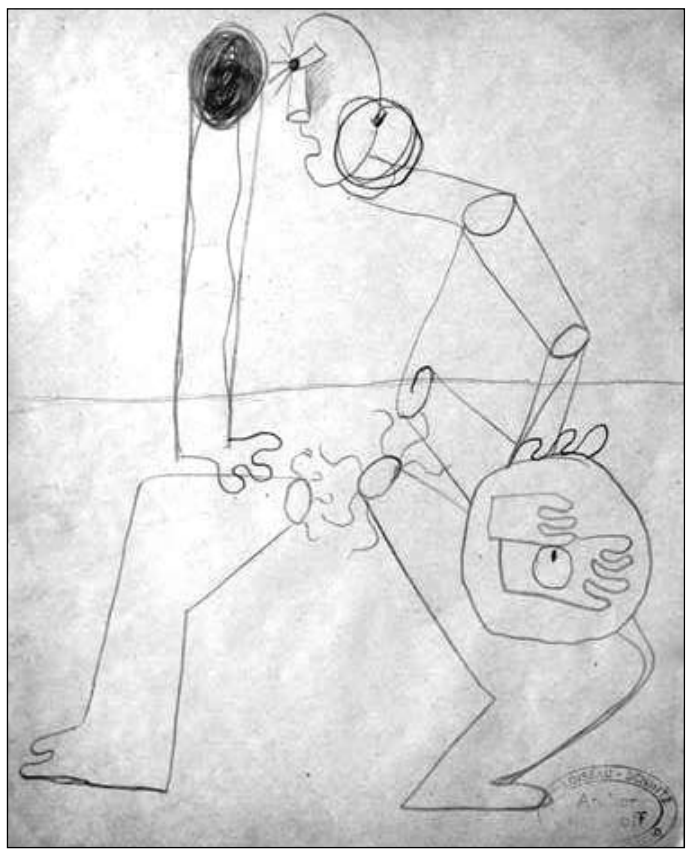
Откъде идва това заключение, изпълнено с голяма доза горчивина?

Отношенията на Жорж Папазов с българската художествена действителност са сложни. Той организира първата си самостоятелна изложба у нас още като съвсем млад и незрял автор през месец септември 1919 г. в Тръпковата галерия в София с акварели и рисунки. Гео Милев пише силно критичен отзив в сп. „Везни“, обвинявайки го в имитация на експресионизъм, непознаване на класическото изкуство и липса на талант.

Когато Папазов се връща отново в България през 30-те години на XX-ти век вече като успял художник, представя няколко самостоятелни и участва в групови изложби, изнася сказка на тема „Школи и личности в съвременното изкуство“. Творчеството му събужда обширна полемика в печата, която повдига базисни за онова време въпроси, свързани с изкуството. Добре ги изяснява художникът Иван Ненов: „Особено място заемат работите на Папазов, гост на „Новите художници“. Освободен от всякаква наподобителна подчиненост на видимата действителност, той използва елементарните живописни средства, взети в тяхната първична чистота, за да предаде свои изживявания и душевни състояния. Ако е трудно творчеството на един художник да се откъсне задълго от реалността, без риск да обеднее и загуби своята жизненост, също така съвсем сигурно е, че свеждане на изкуството до един природонаподобителен процес означава неговата смърт“ (ЛИК, 1935, бр. 1). Или известният с чувството си за хумор Илия Бешков: „Аз завиждам на тия, които спокойно с отворени очи казват: „Обяснете ни, за Бога, какво представляват картините на Папазов?“. Тия щастливи хора навсякъде и за всичко и винаги питат другите, защото им е трудно да запитат себе си. Те даже питат келнера вкусна ли е супата, която ядат. Щастливи са тези хора, защото своето детство са проспали сладко, а зрялата си възраст са превърнали на детство“ (ЛИК, 1935, бр. 5).

Дискусиите за и против Папазов се превръщат в бурни дебати за същността и ролята на изкуството, както и за неговите граници. Картините и рисунките му дават повод да се разсъждава и пише въобще за наслоени в българското общество и по-специално в интелектуалните среди задръжки и комплекси по отношение на възприемането на новото. Винаги аналитично точният Сирак Скитник обобщава, като започва статията си, цитирайки критиките: „Това изкуство ли е? Нима изкуството е йероглифи? Така рисуват тия, които не могат да рисуват прилично. Игра, която няма нищо общо с изкуството и пр.“. И продължава: „Това е естествен израз на самозащита: за запазване наслоеното у нас, за отстраняване на всеки смут, тревога, докосващи душата, за запазване на равновесието на приети максими и осветени условности, но в никой случай подобно противодействие не може да бъде израз на дух, който иска да си уясни нещата, за които причинността не е празна формула, и който знае, че твърде нищожно е нашето познание за света и човешката душа, за да си позволим самодоволството на всезнаещи“; „Един свят със своя автономна закономерност не може да бъде отречен, защото ни е чужд“. И заключава: „Изкуството не е успокоителни хапове, от него действително понякога може да заболи глава“ (ЛИК, 1935, бр. 7).

Задълбочено изследване на ситуацията около опитите на Жорж Папазов да се завърне в България провежда Татяна Димитрова. Според нея, когато Папазов се появява за първи път в София, е все още твърде рано, а средата на 30-те години на XX век – твърде късно за адекватното възприемане на изкуството му (според изследователката през втория период реалистичният подход надделява дори при Новите художници, които олицетворяват българския модернизъм). Това разминаване е показателно въобще за характера на модерността на българското изкуство и в този контекст Жорж Папазов, както и други автори, които живеят в чужбина, не могат да намерят място.
Съществена част от отношението към изкуството на Жорж Папазов се проявява и през начина, по който произведенията му попадат в музейните колекции.
Това е изследвано в дълбочина от Снежана Карлуковска.
Картината „Носител на светлината“ е закупена от Министерството на народното просвещение от IX Обща художествена изложба през 1935 г. Преди това тогавашният директор на Народния музей Никола Мавродинов докладва на Министъра за самостоятелната изложба на Папазов (1934 г., галерия „КООП“) и предлага да се откупят три работи. Аргументацията на Мавродинов е сериозна и аналитична, като се позовава на различния метод на работа на Папазов, който не почива на принципа на верността към природата, а на нов принцип – „вътрешното чувство, виденето, музикалното настроение“. Това не се случва, вероятно поради появилите се критики в печата. На следващата година Папазов участва по покана на Новите художници в IX Обща художествена изложба с две картини – „Носител на светлината“ и „Гроб на поета“. Отново благодарение на усилията на Мавродинов първата постъпва в колекцията на Народния музей през 1938 г. Карлуковска се спира на приятелството с Никола Танев и семейството му, благодарение на което в колекцията на НХГ влиза през дарението на Никола Танев картината „Любов на плажа“. В своята публикация тя подробно анализира и участието на Танев в организирането на изложбата на Папазов в България в Галерията на 6-те през 1928 г. (съвместно с парижката галерия „Вавен-Распай“). От публикуваното писмо на Беатриче Папазов става ясно, че изложбата няма финансов успех. И дори благотворителният жест да дари приходите за пострадалите в Чирпанското земетресение не променя ситуацията. В по-късно писмо от 2.1.1967 г. се упоменава, че са се водили разговори за дарение на творби на Папазов на неговия роден град Ямбол, но това не е осъществено поради „липсата на професионална компетентност и желание за малко работа и усилия от страна на висши „културни“ чиновници“.



Жорж Папазов. „Фигура“, молив, хартия, 28 х 22 см

След смъртта на художника през 1972 г. се организират различни изложби в негова памет. През 1982 и 1988 г. в София се откриват две големи изложби на Жорж Папазов – първата с творби от частни колекции, а втората с произведения от Музея „Пти Пале“ в Женева със 76 живописни платна и 6 рисунки. Сегашната изложба в Националната галерия обаче е първата голяма ретроспектива на Папазов въобще. Събраните от различни музеи и колекции творби напълно покриват творческите търсения на художника както хронологично, така и стилово-тематично. Експозицията е организирана с неимоверните усилия на г-н Георги Василев – колекционер и филантроп, базиран в Женева, който има огромното желание името и таланта на Папазов да се използват за „българската кауза“. Съвместно с Националната галерия и музея „Пти Пале“ в Женева са положени усилия за преоткриването на Жорж Папазов като водеща фигура на модернизма от началото на XX век.

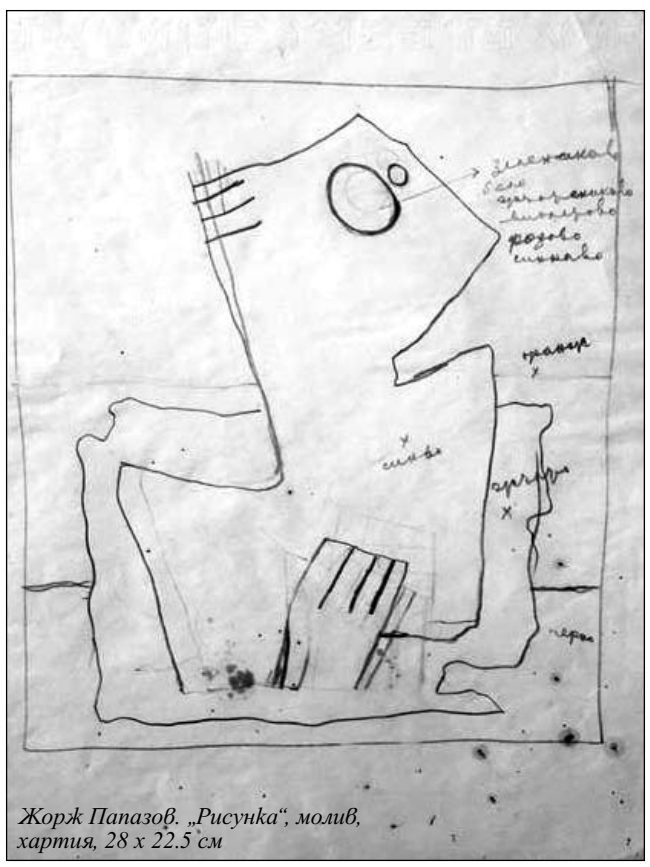
Осъществяването на тази изложба не беше лесно. На откриването присъстваха чужди пратеници, културни аташета и ръководители на културни мисии, но нямаше представители нито на Министерството на културата, нито на общинската или държавната власт. Този факт не е пренебрежим, защото за пореден път показва неразбирането за провеждането на културна политика и изграждането на позитивен образ на България пред света чрез нея. В рязък контраст с отношението на официалните институции българската публика проявява изключителен интерес към изложбата и очаква да види националното, проектирано в глобален контекст.

Предложението на г-н Василев към Националната галерия беше с обединени възможности да се опитаме тази или подобни изложби на художника да се покажат по света – нещо, което не може да стане, ако няма държавническо решение. Фактите дотук говорят, че между нашите идеи и разбиранията на управляващите има разстояние от „три морета“. За съжаление, за пореден път вероятно ще бъдат пропуснати сериозни ползи. Както това се случи с Христо или с Жул Паскин – имена, които само формално и рядко се свързват с нашата страна. При Жорж Папазов имаме повече основания да настояваме културата ни да се идентифицира с него. За разлика от другите двама световни художници, той не прекъсва връзките си със страната, връща се неколкократно, организира изложби, изнася беседи, пише статии и издава книга на български, образова публиката и художниците.

През последните 20-ина години от професионалния ми живот на изкуствовед много често съм се опитвала заедно с мои колеги да лобирам за каузата на българското съвременно изкуство пред различни световни институции, сред които Музея за модерно изкуство в Ню Йорк, Тейт Модерн в Лондон, Центъра Жорж Помпиду в Париж. Винаги сме стигали до една и съща изходна позиция, която може да се обобщи така: „Покажете ни предисторията на вашето съвременно изкуство и по-специално на модернизма“. Изграждането на колекции е сериозно начинание и всички големи музеи искат да се застраховат, че не просто притежават добри произведения, а такива, които разказват историята и проследяват развитието ѝ десетилетия назад.

Ако ние днес не се опитаме да представим тази част от художественото ни минало пред света, усилията на нашето и на следващите поколения са обречени. Преди няколко години силно ме впечатли изложбата „Символизмът в изкуството на балтийските страни“ в Музея Орсе в Париж. Не знаех нищо за спецификите на това течение в Литва, Латвия и Естония и безспорно беше интересно, но още по-знаменателен за мен беше фактът, че тази експозиция се показва в един от най-големите световни музеи. Това е политика, това е налагане на наратив, това е завземане на територии по мирен начин – чрез изкуство и култура. От години се опитвам да популяризирам идеята, че Министерството на културата трябва да създаде отдел, който да се занимава само с налагането по света на имената на Владимир Димитров – Майстора и Златю Бояджиев, например. И в това няма нищо невъзможно. Музеите се задъхват от познати работи и търсят свежа струя, дори да е под знамето на балканската екзотика. Въпрос на преговори и инвестиции, но подобна реализация би имала огромен ефект върху цялата ни култура и не само. А колко по-лесно би станало това с име като това на Жорж Папазов, което вече има корени на различни места по света… Интересно дали за пореден път една огромна възможност ще бъде пропусната? Иначе изолацията в националното ъгълче ще продължи до безкрай.

МАРИЯ ВАСИЛЕВА



Жорж Папазов. „Рисунка“, молив, хартия, 28 х 22.5 см

Хорхе Луис Борхес, „Възхвала на тъмнината“, съставителство и превод от испански Рада Панчовска, изд. „Колибри“, С., 2022.

„Възхвала на тъмнината“ е двуезична поетическа антология, която представя пълен и представителен подбор от поезията на Борхес. Подредена хронологически, книгата съдържа избрани творби от лирическите книги на Борхес в протежение на цялата му авторска биография от 20-те до 80-те години на миналия век. Томчето е придружено и от подробни бележки на преводача, допълнително подпомагащи прочита. Дължим книгата на Рада Панчовска, в чиито преводи основно познаваме поезията на Борхес у нас – тя е преводач и съставител на тома, появил се няколко месеца след смъртта ѝ миналата година.

Йозеф Шкворецки, „Много готин сезон“, прев. от чешки Йорданка Трифонова, изд. „Сонм“, С., 2022.

Йозеф Шкворецки е един от най-значимите чешки и източноевропейски прозаици от втората половина на XX в. Освен със собствената си проза, оказва голямо влияние върху литературата и като основател на едно от най-важните емигрантски издателства – *68 Publishers*, основано в началото на 70-те години в Торонто. На български вече са издадени няколко книги на Шкворецки, а появата на „Много готин сезон“, един от възловите и показателни за стила му романи, уплътнява присъствието му у нас.

„Съвременната словакистика – координати и вектори“, съст. В. Панайотов, Д. Григоров, Д. Иванова, С. Димитрова, Е. Митева, В. Гечова, УИ „Св. Климент Охридски“, С., 2022.

Томът съдържа докладите от научна конференция, проведена в Софийския университет през 2021 г. В сборника участват български и чуждестранни учени от различни филологически дисциплини. Така, наред с темата за изследването на словашката култура и конкретни научни въпроси, томът коментира процесите в съвременната филология, диалога между различните култури и литератури, проблематиката на превода и преводната рецепция.

Личност и общност в романите на Сали Руни

Сали Руни пише поезия, есета и кратки разкази, но печели световна слава с трите си романа „Разговори с приятели“ (2017), „Нормални хора“ (2018) и „Красив свят, къде си ти“ (2021). Както сама изтъква неведнъж, в романите си се интересува не толкова от отделния индивид, колкото от характера на трансформациите му, предизвиквани от социалните условия и в отношенията му с останалите. Персонажите на ирландската новелистка учат, работят, пътуват и говорят, често бъркат по отношение на себе си и на другите, защото не се познават толкова добре, колкото смятат, а това обстоятелство стои в основата на екзистенциалните разминавания между тях. И в трите си романа Сали Руни пресъздава разпада в общуването и търсенето на пътища обратно към онези, без които не можем да открием смисъл и да видим себе си по неподправен начин.
„Разговори с приятели“ е роман за встъпването в света на възрастните. В него е изследвано болезненото несъответствие между идеала за собственото аз на 21-годишната студентка Франсис и конкретната реализация на този идеал в настоящето. Освен противопоставянията по линията какъв искаш да бъдеш и какъв си всъщност, в хода на сюжета авторката разкрива чрез средствата на фикцията и в каква личност можеш да се превърнеш, когато срещнеш определени хора в дадени условия. Героите на Руни в този роман, както и в останалите, спорят по политически въпроси, интересуват се от история и критическа теория и се занимават професионално или полупрофесионално с изкуство. Въпреки самочувствието си, че са наясно както със собствените си несъвършенства и травми, така и с проблемите на цивилизацията изобщо, те нерядко изненадват себе си и останалите с изборите, които правят.
Темата за несъзнателното изкривяване на действителността, за погрешното разбиране на другия, породено от замъглена преценка за собствената личност и значението ѝ за околните, е продължена и развита във втория роман на Руни, „Нормални хора“. В него главните персонажи, Мариан и Конъл, чиято сложна връзка е положена в центъра на повествованието, биват подлагани на безкомпромисна интроспекция, разкриваща размиването на границите между личностите им, между удоволствието и болката, моралното и неморалното в сплавта на приятелството и любовта. Освен желаната или неизбежната свързаност между всички, които споделят аспекти от съществуването си, във фокуса и на трите романа могат да се открият самотата и ефектите от нея.
Именно в периодите на изолация и отчуждение героите на Руни осъзнават мащабите на влиянието, което взаимно си оказват, наред с невъзможното себеопределяне без другия. Докато в „Разговори с приятели“ самотата е въплътена в защитния механизъм на прикритостта, практикувана най-вече от Франсис, която крие любовната си афера и здравословното си състояние, смятайки че по този начин ще смекчи превращението си в човек, когото не е сигурна дали би харесвала, в „Нормални хора“ самотата е по-често функция на социалните обстоятелства. Ако в „Разговори с приятели“ социалните светове са пропускливи, в „Нормални хора“ опитите да проникнеш в среда, към която не принадлежиш изначално, са равносилни на блъскане в стена. Както правят някои класически автори на реалистични романи през 19. век, Сали Руни „полага“ героите си в различни социални контексти, за да проследи безплодните им опити да се впишат във враждебно пространство. Аутсайдер в гимназията и в провинциалното си градче, Мариан си извоюва почетно място сред потомците на елита в Дъблин благодарение на произхода си. От друга страна Конъл, който е дете на самотна майка от работническата класа,

не е способен да се впише безпроблемно в новата среда, в която се мисли и говори по различен начин. Персонажът не притежава и не може да улучи правилния „код“ на комуникация нито в аудиторията, нито в пищните апартаменти на колегите си по време на неформални събирания. Чрез преживяванията си в гимназиалния и колежанския период Мариан и Конъл се оглеждат един в друг и въз основа на опита придобиват ново разбиране за обществото и за връзката си.
Последният роман на Руни, „Красив свят, къде си ти“, е посветен на различна възрастова категория. Това е и отчасти причина темите, характерни за новелистката, да претърпяват трансформации. Лутанията из лабиринтите на социалните пространства, интимните връзки и себеопознаването се срещат и тук, но приближаващите и прехвърлящите 30-те си години герои дават по-голяма гласност на проблемите и желанията си, отстояват по-категорично позициите си и не хранят илюзии за личното си бъдеще и бъдещето на света. В третия роман на авторката темата за социалната среда, от която произлизат персонажите, вече не е изведена на преден план. Различната „изходна точка“ неминуемо присъства, за да подсказва пристрастията и да обяснява разликите в поведенията. Неравенствата „по рождение“ обаче на този етап са преодолени, културата е асимилирана от неравнопоставените, които са изправени пред нови изпитания.
Като оставя настрана изследваната многократно тема за несправедливостта, произтичаща от различния социален произход на желаещите да се реализират в едно и също поприще, Руни обръща поглед към някои проблеми, свързани със спецификите конкретно на нашето време. Айлийн работи в малко литературно списание и за да си позволи да живее в Дъблин, е принудена да пести и да поделя квартира със семейна двойка. Семейството ѝ е от провинцията, където има малка ферма, а майка ѝ е учителка по география. Според познатите си Айлийн не трябва да се причислява към работническата класа, защото работата с литература е занимание, „типично за буржоазията“ (с. 112), а освен това родителите ѝ не са точно работници в предприятия на края на града, каквато е стереотипната представа за пролетариата. Макар че всички от присъстващите по време на разговора работят, получават ниски доходи и плащат непосилни наеми, изпитват крайно неудобство да смятат себе си за принадлежащи към работническата класа, защото имат висше образование и привилегията да работят в сферата на изкуството или науката. Да си от работническата класа „е въпрос на идентичност“ (с. 112) и е обидно за споделящите тази идентичност да бъдат приравнявани с хора, които водят непринудени разговори за паралела между красотата според католическата доктрина и според поезията на Кийтс. Но коя е идентичността на тези млади хора тогава? На онези, които са изпитвали и продължават да изпитват материални трудности, които са преминали през болезнения процес на претопяване на социалната си идентичност „по рождение“, за да работят в хуманитарното поле със самочувствието, че са усвоили не само нужните познания, но и поведенчески кодове?
Нито Руни, нито нейните герои дават категоричен отговор на този въпрос. Вместо върху същността и количеството на пределите, които отграничават идентичностите, авторката имплицитно поставя акцент върху примесите. В „Красив свят, къде си ти“ се проблематизират неведнъж свръхпроизводството на блага и последствията от него, едно от които е уеднаквяването във външния вид и битовите навици на хора, които иначе не си приличат в различни аспекти от съществуването си. Темата за влиянието на социалните мрежи върху начина, по който индивидът гледа на себе си и възприема другите, също е застъпена във връзката си с установяването на дадена нормалност. Сюжетът разкрива, че разликата в начина на живот на работника от провинцията и начинаещия коректор в столично списание в държава от първия свят може съвсем да не е толкова голяма.
Една от алюзиите на романа е, че в 21. век хората от сходна възраст, които произлизат от различни условия и в хода на живота си се оказват или не се оказват в нови социални среди, си приличат повече, отколкото техните идентичности подсказват.
Приликите не са само повърхностни, свързани с консуматорските им навици и материалните им затруднения. Четиримата приятели с различни поприща, Айлийн, Алис, Саймън и Феликс, чиито връзки изграждат сюжета на романа, споделят обща екзистенциална отчужденост. Не виждат как прекарването на значителна част от времето в „местене на запетаи“ (с. 362), в подреждане на кутии, в подписване на книжни екземпляри и декларации ще промени света към по-добро. И четиримата започват да се усещат безсилни да превърнат в реалност младежките си амбициозни цели и мечти, включващи благото на човечеството. Всеки от тях, почти победен от безсмислието на ежедневието, стига обаче до реализацията, че смисълът е именно в човешката уязвимост, в несъвършеността, отблъскваща за крайния идеалист.
Както в първите два романа на Руни, така и в този надделява посланието за значението на свързаността като висш принцип и не съвсем уловима и подлежаща на рационализиране субстанция. В „Разговори с приятели“ радикално лявата Франсис се озовава в църква в момент на лична криза. Вместо да се моли на бога, в когото не вярва, се съсредоточава върху мисълта за онези, които са изработили скамейките, наредили са настилката и са вградили прозорците, за да стане възможно тя да попадне точно в този момент на това конкретно място. Тогава я осенява прозрението, че богът, който я е „поставил“ същата вечер в църквата, който я е накарал да размишлява за онези във и отвъд живота си, е именно в съвкупността от хора, свързани помежду си – от идеолозите и изобретателите до обикновените работници, поставящи с ежедневните си постъпки парчета в пъзела на културата, на която неизбежно сме продукт.
По подобен начин скептично настроените към бога приятели от „Красив свят, къде си ти“ преосмислят значението на саможертвата, смирението и способността да прощаваш – на другите и на себе си. Смисълът в романите на Руни е в отказа маловажните разлики да надделяват над важните прилики и да довеждат до погрешно разбиране, до разпад в комуникацията.

ТАНЯ ТОДОРОВА

Sally Rooney, *Conversations with friends*, *Faber & Faber*, London, 2017.

С подкрепата на Столична община

Програма „Култура“ на Столична община

Сали Руни, „Нормални хора“, прев. Боряна Джанабетска, изд. „Еднорог“, С., 2019.

Сали Руни, „Красив свят, къде си ти“, прев. Боряна Джанабетска, изд. „Еднорог“, С., 2022.

„Кучешки години“

Историята на една нация, чийто представители привидно неусетно, за по-малко от 15 години се превръщат в извършители на най-ужасните и невъобразими престъпления срещу човечеството, не може да бъде разказана обективно, през призмата на реконструкцията на причини и следствия, на социални и политически процеси. В романа „Кучешки години“, който завършва прочутата „Данцигска трилогия“, Гюнтер Грас се интересува от гледната точка на личността, преживяла като свидетел, но и като участник възхода и краха на националсоциализма в Германия от началото на 30-те години на XX век до 8 май 1945 г. Известно е, че историята не се пише – и няма как да бъде написана – от съвременниците: очевидецът наистина притежава привилегията да е многократно по-добре информиран от по-късния историк, но той не е в състояние да интерпретира събитията, които описва, да им придаде онова значение, което сме в състояние да идентифицираме и припишем едва с помощта на времевата дистанция и оценъчната рефлексия. „Кучешки години“ не е обикновен исторически роман, хроника на националсоциализма и на живота в Германия през първите години след войната. В това произведение по впечатляващ начин е поставен въпросът за самата възможност да бъде написана собствената история, както и за смисъла от един подобен разказ – при положение, че в годините и десетилетията след 1945 г. новосъздадената Федерална република полага всевъзможни усилия, за да не скъса еднозначно и окончателно с националсоциалистическото си минало. Разпростиращ се на близо 830 страници, българският превод на романа на Грас представлява предизвикателство за читателя, и то не само поради обема си. Изключително майсторската работа на преводача Любомир Илиев, който придава собствен „глас“ на всеки един от тримата разказвачи (романът се състои от три части, озаглавени „Сутрешни смени“, „Любовни писма“ и „Материади“), решаващо способства за пълноценното вникване в авторовия замисъл и в разискваната в това произведение проблематика от исторически, социален, политически, философски и пр. характер. Илиев на немалко места е пояснил в бележки под линия препратките, които Грас прави например в посока на икономическите процеси в следвоенна Германия, но също така и що се отнася до многобройните пародии на Хайдегеровия т.нар. „жаргон на същинскостта“. Активното и компетентно преводаческо присъствие при рецепцията на огромния текст следва да бъде оценено по достойнство. Поздравления!

Основната трудност при прочита на „Кучешки години“ се състои най-вече в избраните от Грас формални решения и стратегии. Романната епична форма предполага и изисква, както знаем, изграждането на психологически и логически мотивиран сюжет, но именно последното се усложнява от очевидния стремеж на автора не просто да разказва, а да сведе до гротеска историята, в която той самият непосредствено е участвал. Сатирично-комичният ефект, който много често бива заострен до бурлеска или направо деформира образите и техните постъпки и мотиви, живее от отделната сцена, от изобразената тук-и-сега ситуация, която следва да предизвика у читателя първо смях, а след това възмущение и отвращение. Но тъкмо това композиционно противоречие и съответно усилията, които трябва да бъдат положени, за да се проследи развитието на фабулата от епизод на епизод, правят необходима активната мобилизация на вниманието и водят до един почти Брехтов ефект на интелектуално дистанциране от съдържанието. Точно затова „Кучешки години“ е роман, който, разбира се, по друг начин и в съвсем различна историческа ситуация не е изгубил провокативното си звучене.

Времето и мястото на протичане на действието са същите както в първите две произведения от „Трилогията“. Немецът Валтер Матерн и евреинът Еди Амзел растат през 20-те години на XX век в източнопруската провинция в околностите на град Данциг. Дребнобуржоазният произход на героите представлява друг устойчив топос в творчеството на Грас. Освен автобиографичният момент, тук присъства и съзнанието за привидно обикновените, скромни и нормални хора на честния ежедневен труд, които без съпротива, направо с упоение приемат и се идентифицират с националсоциалистическата идеология след 1933 г. Валтер и Еди полагат клетва за кръвно братство, но взаимоотношенията им остават противоречиви: Валтер брани своя приятел от нападките на немската общност, докато в един момент самият той не постъпва в нацистките структури и в крайна сметка се превръща в палач, застрелвайки начело на банда маскирани биячи, които нападат и малтретират другаря му от детинство. Еди чудодейно оцелява, а вълшебното му прераждане, първо в импресариото Зайценхоф, а след това в Златоустчо и в крайна сметка в следвоенния предприемач Брауксел, от чиято перспектива се води повествованието в първата от трите части от романа, маркира преминаването на историческия разказ в гротескното. Макар и това да става ясно едва в края на текста, в началото на 60-те години Еди-Брауксел отново установява контакт с едновремешния си приятел и срещу заплащане го натоварва със задачата да разкаже своята версия за случилите се събития. Това Валтер ще направи в третата част, като за целта си служи не с минало, а със сегашно време; преживелият редица перипетии герой, който заради алкохолизъм е изгонен от националсоциалистическата партия още преди избухването на войната, обикаля територията на новосъздадената Федерална република и въздава отмъщение на новоизпечените немски предприемачи, които даже не правят усилие да прикрият довчерашните си расистки и нехуманни убеждения. Изводите обаче не са еднозначни и безпроблемни: Валтер е всичко друго, но не и неопетнен от собствената биография, фактът, че той не може – дори на граматическо ниво – да се дистанцира от непосредствените си преживявания, говори за фундаментален ценностен и интелектуален проблем. Няма как следвоенна Германия да започне начисто, въпреки всичките увещания както на политиците, така и на създалите новата демократична конституция Съюзници. Можем да си представим как е бил четен романът при излизането му през 1963 г., когато целокупното немско общество се възторгва от постигнатото „икономическо чудо“, позволило на Федералната република смайващо бързо да намери отново мястото си в следвоенния политически ред. Славата на Грас като провокатор и „анархист“ се заражда тогава и не го напусна дори малко преди смъртта му, когато той продължаваше да внася смут сред немската общественост, този път с противоречивите си възгледи относно военната политика на Израел.

Втората, средна част от „Кучешки години“ е разказана от трети персонаж, произхождащ от същата скромна данцигска социална среда. Това е Хари Либенау, син на дърводелец, който в серия от фиктивни и създадени в по-късен момент (отново началото на 60-те години) писма до братовчедка си описва постепенното проникване на националсоциализма в този по традиция свободен и космополитен търговски град. Хари служи в армията, а след войната работи в западногерманските медии. И той бива нает от Брауксел да пише за миналото, но в разказа му, който изцяло се концентрира върху годините на младостта, също не се забелязва дистанция между преживяващия и разказващия Аз, връщането назад не се осмисля и оценява от перспективата на следвоенното битие на героя. Нищо не е преодоляно, раздробената на въпросните три наратива история все още предстои да бъде синтезирана и изложена свързано и непротиворечиво. Гюнтер Грас е замислил своето произведение като активно заявена гражданска и политическа позиция, като провокация срещу самодоволството на немския народ и твърде лесното загърбване на колективната вина през първите десетилетия след края на войната. Но освен мощен критичен глас в дискусията относно миналото и националната идентичност, този роман представлява много повече, неслучайно е оприличен на „панoптикум“ в послеслова към българското издание. Възсъздавайки образа на Данциг, авторът се стреми да компенсира своята съвсем лична и болезнена загуба на уникалния по своята многокултурност роден град. Този автобиографичен момент впрочем се разминава с официално афишираните политически възгледи на Грас и придава на романа допълнително звучене, което нюансира споменатата вече интелектуална трактовка на поставената проблематика. Бидейки симпатизант на т.нар. „социалнолиберална“ коалиция, която начело с канцлера Вили Бранд започва политика на смекчаване на отношенията между двете немски държави, в края на 60-те години писателят се обявява за признаване на следвоенните граници на Германия и по този начин си навлича немалко критики както от консервативните среди, така и от страна на левичарите. Литературата обаче си остава повече от полемика, тук е избегната еднозначната и твърде лесна за разшифроване политическа „ангажираност“ на съдържанието.

До самата финална сцена, когато Еди-Брауксел демонстрира на своя приятел от детинство човекоподобните и гротескови конструкции, които той произвежда фабрично и продава по целия свят, целият наратив е пронизан от образа на плашилото. Своеобразен механичен хомункулус, то изкривява чертите на първообраза, а това чертае една не особено оптимистична визия за бъдещето на следвоенното немско население: предстоящото вглеждане в себе си „отвън“ няма да е приятно.

Накрая трябва да отдадем заслуженото и на „кучешката“ генеалогия, на която също е отредена основна роля в изграждането на сюжета. В своите митарства след 1945 г. Валтер Матерн е придружаван от (фиктивно) избягалата от бункера малко преди капитулацията овчарка на Хитлер. Тя от своя страна води потеклото си от кучето, което бащата на Хари Либенау е държал в двора си в Данциг. „Кучешките“ години са, разбира се, символ на времената на мизерия и недоимък след войната. Но има и друго. Ако всяка една „човешка“ година се равнява на седем „кучешки“ (подобни нумерологични заиграванията са устойчива част от поетиката на Грас), то единствено лишеното от памет животно е натрупало достатъчна времева дистанция между „преди“ и „сега“. На хората все още им предстои да започнат да си припомнят онова, в което волно или неволно са взели участие и от което вече няма лесно да се отърват.

ИВАН ПОПОВ

Гюнтер Грас, „Кучешки години“, прев. от немски Любомир Илиев, изд. „Колибри“, С., 2022.

Калоян Праматаров, „Слънцестояния над Черната река“, изд. „Сонм“, С., 2022.

Новата книга на Калоян Праматаров е създадена сякаш на границата на различни, понякога противоположни неща – творбите в нея са на ръба между поезията и прозата (авторът ги е определил като „импресии“), миналото осветява настоящето, историята – всекидневието. Всъщност книгата влиза в една много дълга литературна традиция на превръщането на града в литературно пространство. Градът е Скопие, а едно археологическо изследване там (по професия авторът е археолог) се оказва импулс за появата на калейдоскопичния, многопластов, противоречив образ на града в творбите. Изключителна роля за целостта и значенията на книгата имат рисунките на Борис Праматаров, симбиозно свързани с текста.

Иржи Падевет, „Сънища и стигми“, прев. от чешки Борислав Борисов, изд. „Парадокс“, „Бохемия клуб“, С., 2022.

Книгата на Иржи Падевет е посветена на сложната история на двадесети век. Композирана като калейдоскопичен сбор от съвсем кратки разкази, тя открива нов литературен подход към трагизма на историята. Отделните епизоди разказват на пръв поглед банални, незначителни истории, чиято поанта обаче ги поставя в самия епицентър на повратни исторически събития. Прозата на Падевет смесва по оригинален начин документалистика и литературна фикция – сплав, от която се ражда емоционалната и смислова дълбочина на книгата.

Сп. *Homo Bohemicus*, кн. 3-4/2021 – „Прага: град на тайни“.

Тематичен брой на сп. *Homo Bohemicus*, посветен на един от най-литературните градове – Прага. Статиите в броя изследват града като литературно пространство, Прага като палимпсест от исторически и културни пластове, но и като митологизиран образ. Заедно със статиите на учени като Даниела Ходрова, Анджело Рипелино и Борис Минков, книжката съдържа и творби от Бохумил Храбал, Витезслав Незвал, Ярослав Сайферт, Кирил Христов.

Разширяването на полиса и мисълта

Внушителният том „Световна литература. Космополитизъм. Изгнание“, публикуван от изд. „Кралица Маб“ към края на 2022 г., е голямото завръщане на Галин Тиханов. Завръщане, защото отдавна не е издавал книга в България. Иначе, макар от години да живее и преподава във Великобритания, той никога не е преставал да бъде част от тукашното интелектуално пространство, да участва в семинари и сборници, да изнася публични лекции, да диалогизира, както свидетелства последната част от книгата, съставена основно от софийски интервюта и разговори.

Книгата е представителна извадка от заниманията на Галин Тиханов през последните десетина години, след работите му върху Бахтин и Лукач, след важния том върху съветското литературознание, осъществен с Евгений Добренко. Време, през което Тиханов някак спокойно и логично се наложи като литературовед от световен мащаб. Като казвам това, имам предвид не само статута му на професор по сравнително литературознание, наследил катедрата на Джордж Стайнър в Лондонския университет, и член на Британската академия, но и факта, че академичните му ангажименти не се изчерпват с Европа и САЩ, а включват също Пекин, Сао Пауло, Сеул... Опитът му с различни контексти и аудитории и надскачането на европоцентризма дава допълнителен заряд на изследванията и интерпретациите му.

Книгата представлява концентрирана история на идеите с акцент върху XX век и Източна Европа, която наслагва и преобръща времена, пространства, мисловни и биографични траектории. Това е книга за отварянията и затварянията на света и мисленето за него, книга за насилието на идеологиите над идеите, за диктата на пропагандата над езика, но и за устояването посред разпадите и терора, и за потенциала на периферииите да раждат (литературни) теории. Бързам да кажа, че финото и комплексно знание за „там и тогава“ непрекъснато провокира мислене за тук и сега – предвид завръщането на войната, свиването на хоризонтите и екстремизирането на нагласите.

Един от основните концептуални сюжети в книгата, който се разгъва в серия от текстове, е развитието на космополитизма като понятие, дискурс, политики и жизнени стратегии от Кант до Втората световна война и след това, гледани откъм Русия и Източна Европа. Идеята да си космополит, т.е. „гражданин на света“, не е лайфстайл, а е форма на съпротива с често неочаквани залози и последствия. Космополитизмът е опакото на национализма, двата дискурса взаимно се обуславят, взаимно се вгъват и моделират. Галин Тиханов систематизира съвременните теоретизации по темата, които я поставят в контекста на правата на човека и демокрацията (Шейла Бенхабиб, Юлия Кръстева, Дерида, Хана Аренд и др.), демонстрира и новите дилеми във времената на глобализацията. Но това е само необходимият трамплин за серия от реконструкции, които вадят на преден план връзките между космополитизма, емиграцията и литературната теория и ги поставят в центъра на съвременния интелектуален дебат.

Една от основните тези на книгата е, че интензифицирането на дискурсите около космополитизма се оказва знак, симптом за процеси на „рекалибриране на полиса“, т.е. за омекване или втвърдяване на политически режими, за отваряне или затваряне на граници. В периоди на отваряне космополитизмът се мисли в положителни термини, в периоди на затваряне и втвърдяване бива громен и заклеймяван. Тази теза е развита едновременно на макро– и на микониво в книгата, като се изследва феноменът на изгнаничеството през историите на поредица от интелектуалци, запратени вън от родината си посред превратностите на XX век. И тук е другият важен ход в работата на Тиханов, който я прави ценна и новаторска. Той се занимава не с емиграцията на Запад, не с емигрантския Париж или Берлин, за които се пишат романи и се правят филми, а с емиграцията на леви интелектуалци на Изток, в Съветска Русия през 20-те и 30-те години на XX век. Онези, които се оказват избягали там, където бягството е невъзможно, които са „космополити без полис“, както гласи едно от заглавията в книгата: Дьорд Лукач, Бела Балаш, Ервин Шинко и др. Те стават заложници на Сталин и капризите на режима, остават обречени на изолация и (взаимно) подозрение: „Разпадащите се приятелства са неразделна част от пустинния пейзаж на изгнанието в Сталинова Москва“, пише Галин Тиханов.

Да обърнем внимание и на факта, че фигурите, които той разглежда, неговите, така да се каже, концептуални герои, са именно теоретиците и изследователите на литературата, които иначе обикновено остават в сянката на далеч по-митологизираните писатели. Траекториите на руските формалисти – Шкловски, Айхенбаум, Тинянов... – също казват много за рекалибрирането на полиса, което често премазва кариери, човешки връзки, животи. Този в повечето случай неосветен, забравен човешки и интелектуален опит е важна глава и в превратната история на понятията.

Например антикосмополитизъм всъщност често е синоним на антисемитизъм. Кампаниите срещу „космополитите“ са по същество антисемитски и тяхна жертва стават множество литератори. Чудовищни езикови манипулации настъпват около подписването на пакта Рибентроп – Молотов, когато съюзът с Хитлер води до рязка „смяна на линията“. Лукач и Ливщиц са обвинени във „вулгарен хуманизъм“, а Лев Копелев – в „примитивен антифашизъм“ (sic!). (Тук няма как да не направим връзка с днешното преобръщане и изземване на понятия, с което като че ли твърде лесно се примиряваме.)

През 40-те години се развихря и кампания срещу сравнителното литературознание и „веселовскизма“ (по името на Веселовски) и да се занимаваш с компаративистика става опасно за живота, както с мрачна ирония отбелязва Тиханов.

След Втората световна война космополитизмът е взет на прицел особено остро, за да се парират изкушенията на Запада, на които е изложена съветската армия в похода си към Берлин. Той е заклеймяван като упадъчен, лош двойник на интернационализма. Това е повод да се открои и друг залог на понятието – космополитизмът е индивидуалистки, той полага отделната личност пред/спрямо света, докато интернационализмът е тоталитарно-колективистки, негов агент се явяват нациите, а не индивидите и техните права. (В скоби казано, представката „интер-“ е особено ненавистна за Никола Георгиев и макар убеден интертекстуалист, той настойчиво превежда понятието като „междутекстовост“; настоява на продуктивната и „надредна“ междина срещу унифициращото идеологизирано „интер-“.)

При все че е съставена от отделни статии и интервюта, книгата е цялостна и концептуално обвързана на много равнища. В нея взаимно се оглеждат и допълват множество сюжети, които няма как да бъдат обхванати в една рецензия. Например особен вътрешен персонаж от втора степен се явява Хегел – този на Лукач (от книгата му за младия Хегел, писана в Москва) и този на Кожев, от друг, вече предглобалистки исторически контекст.

Големите залози на космополитизма са световният мир и световната литература (те са представени като знаменателно свързани – тема, която изисква отделна рецензия). Дискурсът за световната литература задава един идеален хоризонт на равноправен културен обмен, на представеност в отворен надреден диалог, който е мислен и като своеобразна прелюдия към отварянето на света. Тиханов проследява надграждането между литературата и литературната наука по отношение на конституирането на тези идеи. Но най-силните страници са за поредицата от гениални емигранти космополити, които пишат, бих казала, по ръба на езиците, живеят по ръба на световете и така всъщност създават световната литература.

Финално ще се спра на казуса за „вечния мир“, представен в един свръхнаситен екскурс в книгата. Генеалогията на тази проблематика по линията на космополитизма стига назад до вездесъщия Имануел Кант и по-специално до неговото есе „Към вечния мир“ от 1795 г. Това, от своя страна, е повод за реконструкция и на по-ранни подстъпи към темата от XIV век до Просвещението. Както става ясно, „мир“ и „мир“ може съвсем да не значи едно и също. По-ранните автори всъщност визират вътрешнохристиянски мир, който да освободи сили за отвоюване на Светите земи, т.е. това по същество е частичен, военно мотивиран мир. И по-късно мирът е представян само като европейски императив и ценност, включително у Лайбниц. За едни мирът е морална категория, за други е политическа федерация между държави и т.н. Кант настоява за универсален мир, но и неговият универсализъм е универсален за едни, а за други недотам (предвид някои расистки и сексистки уклони на неговото мислене, което също не е спестено в анализа на Тиханов). Друг случай е негативният гений на европейската политическа философия Карл Шмит с неговата идея за „ситуационен“ мир на „големите пространства“ и за „символна вражда, която ще доведе до постоянно производство на история“.

Тъкмо това е един от най-силните ефекти на книгата – умението да се представи пулсирането на понятията, изместванията на смисъла, вътрешните омонимии, за разчитането на които е нужна внимателна реконструкция на контексти и дебати, често затъмнени и забравени, а сега звучащи свръхактуално предвид внезапния завой на историята от февруари 2022 г.

БИЛЯНА КУРТАШЕВА

Галин Тиханов, „Световна литература. Космополитизъм. Изгнание. Избрани статии и интервюта“, прев. Гриша Атанасов, Филип Стоилов, Кирил Василев, Марин Бодаков, изд. „Кралица Маб“, С., 2022.

„Историята на всеки не е само случващото се,

С думите, цитирани в заглавието, завършва най-новият роман на Анна Топалджикова „Тайният живот на денонощията“ (Black Flamingo, 2022) – с изречение, звучащо като изкристализирала формула на авторовия замисъл; като ключ към заглавието на книгата; като „подсказано“ четене; като романово ехо, което да продължава да провокира мисълта и след прочита му. Чрез едно изглеждащо почти класическо писане (особено що се отнася до неукрасения прям наратив, пропъстрен с лирически и философически отклонения, досущ съвпадащ с характеристиката на стила на един от пишещите персонажи в романа) се извежда една твърде усложнена биографична концепция: хората не са просто събитийни истории – те са *случени* и *неслучени* кръстосани истории (като че ли повече неслучени), сегашни, минали, наследени, въобразени и какви ли още не – само не „външни“ истории. Авторката се стреми да ги покаже като породени от невидими зародиши, неузнати разминавания, на пръв поглед нелогични срещи или „случайни“ сблъсъци. Очевиден е стремежът ѝ да улови механизма на човешките решения/избори.

Не бих наредила романа психоаналитичен, въпреки многото податки за това (особено в частта „Братче и сестриче“, където се срещат психоаналитични съждения като „Това изглежда беше преобразен образ на травмата, която му причини приказката „Хензел и Гретел“). Все пак наративът не се развива единствено в посока несъзнаваните импулси на „то“, въпреки че и то положително участва в интуитивните решения на героите.

Не бих го наредила и класичен: езика – да, но романовата структура е далеч от класическата, без това да накърнява нейната яснота. Нека да я наречем *триптих*: в три части са разказани три отделни истории (с валенции за много повече) на хора от три поколения. Очевидно е „кармичното“ обвързване на втората и третата част с първата, което обвързване фактически ги „прави“ роман. Ако игнорираме поколенческата връзка между героите от трите части, те могат да се прочетат и като три отделни новели, но с цената на загубата на някои от дълбинните причини за изборите на персонажите. Неслучайно на героинята в първата част ѝ импонира толкова много романовата структура на Айрис Мърдок: „... и колкото повече четеше, загубваше логиката на събитията, оплиташе се в непрестанната поява на нови и нови действащи лица. Нещо се случваше, но не оставяше следа, изчезваха и хората и ситуацията, изтриваха се и на тяхно място в нищото изскачаше нещо ново, докато и то прекъсваше изведнъж...“. На подобни естетически вметки може да се гледа като на подсказани стратегии или като неизявени диалогични прочити.

Първата част „Игри на любовта и времето“ изгражда фундамента на романа: разбираме как вътрешният живот може да избликне в определени външни жестове/искри, предизвикващи външни истории, които на свой ред

Да добавиш нови стаи към къщата на живота

Сред кашоните на уличните търговци на книги нерядко може да се открие един любопитен сборник със заглавие „Латиноамериканска фантастика“ на изд. „Христо Г. Данов“ от 1979 г. Амбициозен по обем и съдържание, той съдържа разкази на 61 автори от континента на тангото, където по онова време просиява литературният „бум“, започнал през 60-те с появата на магическия реализъм.

В същия този сборник (съставен от Фани Наземи и Румен Стоянов) може да се прочете и един вълнуващ разказ за младеж, отхвърлен от своята любима, който след дълго странстване се завръща у дома, за да разбере, че тя е била убита от настоящия си партньор. Оказва се обаче, че тази трагедия предшества последната среща на момичето с нашия герой. С две думи: нейният образ е бил плод на нечие въображение, но на чие – дали това на отблъснатия любовник, чийто копнеж неочаквано прераства в страстно сбогуване, или това на ревнивия ѝ партньор, който отнема живота на любимата тъкмо заради представата си за тази среща?

Заглавието му е „В памет на Паулина“ и днес може да се прочете в нов превод на Лиляна Табакова в излезлия през октомври миналата година сборник „Другият лабиринт“ (изд. „Колибри“, съст. Красимир Тасев), който събира общо 24 разказа на аржентинския писател Адолфо Биой Касарес.

Роден през 1914 г. в Буенос Айрес в буржоазно семейство от „класата на земевладелците“ (така наречените ‘estancieros’), Биой Касарес е добре познат в страната си, където печели почетната награда на Аржентинското писателско общество (El Premio de Honor de la SADE). През 1990 г. печели и наградата „Мигел де Сервантес“, чиито лауреати са още Хорхе Луис Борхес, Октавио Пас, Хуан Карлос Онети, Карлос Фуентес и Марио Варгас Льоса.

В България обаче разговорът за този автор, лаконичен и почти отсъстващ, обикновено се развива в контекста на неговото близо 40-годишно приятелство и съвместно творчество с Хорхе Луис Борхес. Както Силвия Чолева коментира в „Артефир“ през 2014 г., „където става въпрос за Борхес, малко или много се споменава и името на Биой Касарес“. Поводът за разговора ѝ с Митко Новков тогава е току-що излязлата на български език „Шест задачи за дон Исидро Пароди“ (изд. „Колибри“, превод Анна Златкова), написана съвместно от Борхес и Биой Касарес под псевдонима Онорио Бустос Домек – една от малкото книги, която дава възможност да се прочете нещо негово, макар и в писателски тандем. Единственият роман на Биой Касарес, преведен на български, отново от Анна Златкова, е „Изобретението на Морел“ (изд. „Рива“), излязъл през 2009 г.

Ето защо издаването на „Другият лабиринт“ е щастливо събитие в нашата преводна литература. Разбира се, то няма как да заобиколи връзката на Биой Касарес с Борхес – текстът на четвърта корица например сравнява двамата автори. Изборът на именно това заглавие (което носи едноименен разказ в книгата) също не спестява една очевидна препратка: лабиринтът е образ, който до голяма степен се асоциира с литературата на Борхес – самият той озаглавява „Лабиринти“ своя сборник с избрани разкази от 1962 г., а преди едва три години „Колибри“ издаде ювелирната книжка „Този търпелив лабиринт от линии“, с която отбеляза 120-годишнината на автора.

Самият разказ „Другият лабиринт“ жанрово доближава криминалните загадки, на които Борхес е майстор, но пък от друга страна, дали умишлено или не, „другият“ индикира, че ще попаднем на ново, по-различно място. И това е така.

Паралелни вселени; подземни тунели, оспорващи формата на Земята и законите на физиката; човешки клонинги и опити да бъдеш съхранен след смъртта. Това са някои от фантастичните сюжети, в които Биой Касарес развива своите герои. Така например в „Другият лабиринт“ (с. 176) и във вече споменатия „В памет на Паулина“ (с. 86) може да се улови особеното нетърпение на Биой Касарес да разкрие пробойните в на пръв поглед съвсем порядъчната реалност – развръзката в крайна сметка ни разкрива хипотези, които са научно невъзможни, но едновременно с това – напълно логични.

Може да се каже, че в сборника фантастичните разкази се концентрират по-скоро в началото и доста плавно преливат (от „Чуждата слугиня“ нататък) в жанр, близък до т.нар. „novela negra“ („черен роман“ или „роман-ноар“), който представлява ироничен коментар на детективските романи, които започват да придобиват популярност в Аржентина през 40-те години.

Общото между всички тях е задължителната мистерия, която остава неразгадаема както за нас, така и за героя: в най-добрия случай той достига до прозрение, което обаче читателят може и да не приема за истина. Накратко, Биой Касарес е един „ненадежден разказвач“, но това определение не произлиза от безсилието му да обоснове фантастичните елементи в разказите си. Тъкмо обратното: тяхната правдоподобност създава усещането, че си имаме работа с един брилянтен мошеник, който може да разкаже всяка история така, че да ѝ повярваш. И все пак, както казва героят му от „Другият лабиринт“: „Трябва да внимаваме да не се заплетем в собствените си лъжи“ (стр. 195, прев. Лиляна Табакова).

Третата част на сборника пък, без резки стилови промени, завива жанрово към малко по-различни теми, концентрирани в кратки разкази, които Биой Касарес владее до съвършенство. В тях човекът тръгва на път, за да се откъсне от „сладкия навик“, който, както твърди разказът „Едно пътуване, или безсмъртният магьосник“ (с. 359), е най-бързото превозно средство към смъртта.

Преводачката Лиляна Табакова също отбелязва в предговора, че самият автор е обсебен от пътуванията и „винаги му се е струвало, че ще разреши проблемите си, като замине“, затова не е случайно, че героите му също търсят изход от хватката на ежедневието. Нещо повече – те съществуват единствено извън рутината. Отделянето от дома и от познатото обаче е свързано и с едно определено изгнаничество, към което героят в тези истории едновременно се стреми, но и от което болезнено се страхува. Разказвачът в света на Биой Касарес непрекъснато търси събеседник: мъж, на когото да разкаже за премеждията си, или жена, на която да се възхищава и която да го удивлява с различието си. Тази жена е многолика: веднъж е сурова, пряма и непримирима бунтарка (Милена от „Стремежите“), друг път – красива, образована и с изтънчени обноски (Лаура от „Героят на жените“), нерядко – изкушаваща с това, че е готова на изневяра (Оливия от „История с чудеса“, Леда от „Страната на сянката“, Виолета от „Спомен от планините“, Маргарита от „Всички жени са еднакви“, Емилия от „Писмо за Емилия“).

Независимо с коя от тях в крайна сметка се оказва героят, общото са винаги преходните пространства, в които любовта им разцъфтява: в хотелски стаи край Ла Плата и Тигре, на балове и приеми, на палуби и в самолети, винаги далеч от дома и ежедневието. Всичко това сякаш са и бохемските бягства, с които въображението на Биой Касарес му позволява да напусне брака си с талантливата писателка, художничка и феминистка Силвина Окампо, който продължава 53 години. Както самият Биой Касарес казва, „да пишеш, значи да прибавиш една стая към къщата на живота“. Стая, която е само в твоя и в нея са допуснати единствено гости.

Любопитно е, че финалът на сборника всъщност намеква за завръщането към реалността, за усядането и брака: „Погледна ме с тези сериозни очи, които сега така добре познавам, каза, че отива да поднесе не знам какво на пътниците, но че ще се върне скоро“. И така героят най-накрая се предава на рутината и познатото.

Преди това обаче читателят е поканен да сподели всички тези приключения – от съвсем фантастичните воайажи в паралелни вселени до малките неразгадаеми куриози на живота и големите чудатости на любовта. Това е възможно и заради превода от испански език на Десислава Антова, Лиляна Табакова и Красимир Тасев, които съхраняват естествените диалози, динамиката и живите описания, така че в тях неусетно да се отвори и пространството за тънката самоирония и хумор, присъщи на автора.

Сборникът нямаше така умело да ни запознава с работата на Биой Касарес, ако не беше и съставителството на Красимир Тасев, който почти неусетно ни разхожда през различни периоди в над 50-годишния творчески път на аржентинския автор. Всичко изброено прави „Другият лабиринт“ книга, заслужила читатели и критическо внимание, което авторът ѝ е получил още отдавна в Европа и Южна Америка. Извън обективните факти е удоволствие да четеш подобни текстове и защото, както писателят сам отбелязва в своите дневници, би се радвал епитафията на надгробната му плоча да се състои от две прости изречения, които изразяват неговото отношение към писането: „Той харесваше литературата. Това е всичко.“

И това стига.

НАТАЛИЯ ИВАНОВА

Адолфо Биой Касарес, „Другият лабиринт. Избрани разкази“, съст. Красимир Тасев, прев. от испански Десислава Антова, Лиляна Табакова, Красимир Тасев, изд. „Колибри“, С., 2022.

но и прозирната мъгла на непостижимото“

така да се развият, че пак да се свържат с вътрешното „лоно“, от което са тръгнали. Любовта между Йосиф и София наистина не е тяхна игра, а като че на самата любов и на времето: истинска, трайна, съдбовна, докрай, макар (а може би и затова?) нереализирана в типичните форми на любовната връзка. Ретроспекциите към коренно различното детство на двамата само потвърждава факта на, в края на краищата, най-нелогичната и невнятна форма на човешките отношения – любовта. Нерядко е „бъркана“ с илюзия, фантазия, творчество, сякаш за да бъде проверена и така да се каже, изчистена от примеси. Интересно е появяването и на други, паралелни, истории, които би трябвало да помогнат на героинята да реши собствената си дилема. Тя самата създава подобни истории в комиксите, които рисува, като че ли опредметяващи вътрешните ѝ въпроси и многоплановото (включително разновременно) съществуване. Например: „Нора разбира, че е живяла едновременно в миналото си, когато се отказа да тръгне след Джузепе, и в бъдещия си дом“. Така виждаме и класическия романов хронотоп напълно разбит.

И в следващата част „Лъжльото“ главният персонаж (синът на София) не е наясно с поривите и чувствата си, експериментира с решенията, заблудите, лъжите (вижда как и други като него експериментират), докато стигне до своето порастване/прераждане след опасно боледуване/смърт.

Третата част „Братче и сестриче“ осъществява връзка с първата не само по линията на персонажите, но и по линията на особения интерес на героинята към Байроновото влечение към сестра му (очевидно авторката ни предлага нов „жокер“): „София прочете биографични сведения, публикувани писма и намери нещо общо със своите въпроси без отговор. (…) Откри го в лабиринта, където Байрон се лута, неспособен да разбере любовта и да я разруши в себе си“. Ако някой се попита дали не е пропусната връзката с Марсел Пруст, отговорът е не: по следите на „изгубеното“ време е важно вътрешно отнасяне на персонажите, както са важни изобщо пътешествията и бягствата им (връзката е точно указана – „Странстванията на Чайлд Харолд“).

Заглавието „Тайният живот на денонощията“ може да се разчете като тайнствата на битието, изтъкани от неведомите човешки решения. Веднъж взети, те не предизвикват трагедии, колкото и да не изглежда щастлива съдбата на героите; обратно, невъзможността да вземат решения би означавало истинско фиаско на техния свят. Най-важните човешки избори безспорно са свързаните с любовта. Самата любов може да бъде наречена „тайният живот на денонощията“. Авторовото определение е: „Любов – космическо явление, змиевиден модел на безкрая“. Тук явният диалог е с „Фрагменти на любовния дискурс“ на Ролан Барт: „… и все пак я изненада спонтанното удивление от любовта. След много страници, посветени на изследването, остана с впечатление за непроницаем феномен, който не подлежи на анализ“.

Можем да заключим, че книгата „Тайният живот на денонощията“ се занимава твърде успешно с това, което „не подлежи на анализ“ в човешките решения и отношения, и действително постига на места „наситената, странна красота“ (думи от романа) на нелогичното и случайното, но житейски вярното.

СВЕТЛАНА СТОЙЧЕВА

Анна Топалджикова, „Тайният живот на денонощията“, изд. „Black Flamingo“, С., 2022.

Сцена

Керил Чърчил – страхотното момиче на британската драма

Керил Чърчил, 2014

През тази година Керил Чърчил (родена на 3.09.1938) – една от най-известните и утвърдени жени драматурзи в европейския театър през последните пет десетилетия, отбелязва своята 85-годишнина. Тя е основен представител в британското драматургично писане на *драмата на новия експресионизъм*, в която подчертава интереса си към феминистките теми и към колективния метод на работа върху текста на независимите трупи от 70-те и 80-те. През април 2022 г. Керил Чърчил получава Европейската награда за драматургия за цялостно творчество, присъждана от Щутгардския театър. По-късно наградата е отменена с мотива, че авторката в една от пиесите си подкрепя правата на палестинците. Това решение на журито предизвиква остра критика от страна на повече от 170 интелектуалци и театрали, които изказват подкрепата си за известната британска писателка в отворено писмо, публикувано на 17 ноември 2022 г.

Керил Чърчил завършва английска литература в Оксфорд през 1960 г. Писателската ѝ кариера започва още тук с три драматургични опита, представени от студентски театрални групи. В продължение на повече от десет години тя пише кратки радиопиеси за BBC, между които „Мравките“ (1962) и „Не, не, не, кислородът не достига!“ (1971). През 1972 г. се появява първата ѝ многоактна пиеса, предназначена за театрална сцена – „Собственици“. Тя е поставена в Роял Корт и с нея започва дългогодишното сътрудничество на Керил Чърчил с компанията, специализирала се в откриването и утвърждаването на нови драматурзи. Това сътрудничество е особено ползотворно и за двете страни, още повече че е подкрепено и от творческото единомислие между авторката и режисьора и художествен директор на театъра Макс Стафорд-Кларк, който прави първите постановки на повечето от нейните следващи пиеси. Освен че се утвърждава като водещия драматург на Роял Корт през 70-те и 80-те, важно значение за оформянето и развитието на писателския профил на Керил Чърчил има и интензивната ѝ работата с две от най-изявените независими трупи през периода – „„Джойнт Сток тиатър къмпани“ и „Чудовищен контрол“. До днес тя е написала повече от 50 пиеси за театър, между които „Възражения срещу секса и насилието“ (1975), „Светлина в Бъкингамшир“ (1976), „Вкиснатият Том“ (1976), „Облак 9“ (1979), „Страхотни момичета“ (1982), „Тресавище“ (1983), „Уста, пълна с птици“ (в съавторство с Дейвид Лан, 1986), „Сериозни пари“ (1987), „Лудогорие“ (1990) „Животът на великите отровители“ (1991), “The Skriker” (1994), „Синьо сърце“ (1997), „Номер“ (2002), „Достатъчно пияна, за да кажа „обичам те“ (2006), както и предизвикалата буря от критически отзиви „Седем еврейски деца“ (2009). Най-известни сред тях са „Облак 9“, „Страхотни момичета“ и „Сериозни пари“. Керил Чърчил е носител на няколко награди, между които и наградата на Обществото на театрите на Уест Енд (1988).

Драматургичните текстове на Керил Чърчил предоставят възможност за множество и често противоположни интерпретации. Това се отнася особено за нейните по-късни работи и преди всичко за най-успешните от тях – „Страхотни момичета“ и „Сериозни пари“. В същото време, независимо от широкия кръг разглеждани теми и значителните промени и трансформации, които претърпява стилът ѝ в продължение на почти петдесетгодишната ѝ писателска кариера, драматургията на Керил Кърчил се отличава с няколко устойчиви и ярко определящи я характеристики. Отправна точка на всички нейни текстове е убеждението, че експлоатацията в областта на пола и в традиционното капиталистическо общество са равнозначни и взаимносвързани. Повлияно от феминизма и от марксистката теория, това убеждение приема икономическото и колониалното потисничество за по-мащабно продължение на изкуствено конструирания социален ред, основан върху налагането и поддържането на стереотипните роли на половете. Въпреки че се разграничава от идеологизираното феминистко движение, Керил Чърчил споделя неговите главни възгледи и концепции, но ги изразява като лично, дълбоко субективно и емоционално усещане, с което не цели директно заявяване на политическа позиция. Това кара многобройните изследователи на драматургията ѝ да се обединят около твърдението, че тя представя психологията на феминизма, а не неговите идеи и политически стратегии, занимаващи се със структурата и функционирането на обществото. Кристофър Инс направо обобщава: „работите ѝ от самото начало са центрирани върху психологията, а не върху обществото“[1].

В началото на драматургичната си кариера – в дебютните си театрални текстове и в повечето от своите радиопиеси, Керил Чърчил разглежда актуални въпроси от съвременния живот, включвайки се в дебата върху „проблемите на деня“, характерен за края на 60-те и за 70-те години. Освен тематично, на пръв поглед тези ранни работи се вписват в доминиращата политическа драма от периода и като стилистика, доколкото се придържат към епизодичната фрагментарна структура и словесното заявяване и (само)определяне на персонажите и ситуациите. Това дава основание на някои критици да ги приобщят към постбрехтианската традиция на отчуждения и театрализиран коментар на социалното ежедневие, както и да приемат по-късното насочване на Чърчил към драмата на несъзнаваното и сюрреалното за краен, радикален преход. В действителност обаче още в ранните пиеси на авторката се открояват стремежът ѝ да показва чрез преувеличени до фантастичност образи и ситуации вътрешните и междуличностните напрежения на персонажите, породени от разминаванията на биологичната човешка същност с наложената ѝ полова и/или социална роля. През следващите години този стремеж се превръща в емблема на драматургичната стратегия на Керил Чърчил. Развитието ѝ всъщност регистрира процеса на неговото нарастване и задълбочаване, което минава през емблематичните текстове на Чърчил от 80-те, основани върху ролевите игри и напрегнатото експресивно действие, и достига кулминацията си в близките до мистични нощни кошмари пиеси, написани след падането на Берлинската стена, и специално в “The Skriker”. Трайното фокусиране на Керил Чърчил върху психологията на половото и социалното тяло е съчетано с последователни усилия тази психология да бъде извадена на повърхността като въобразаема, субективна и свръхреална действителност. Това съчетание не само ясно проявява принадлежността на авторката към драмата на новия експресионизъм, но и я нарежда сред ключовите ѝ създатели.

Традиционно пиесите на Чърчил, с изключение на ранните ѝ работи и няколко по-късни текста, са определяни като исторически, а тя – като писател, който ревизира историята от феминистка гледна точка. Дори може би най-задълбочените и най-оригиналните изследвания върху нейната драматургия на Илейн Астън, Кристофър Инс и Питър Бюс по един или друг начин се връщат към това определение. При всички случаи обаче то е използвано приблизително и с много уговорки и уточнения. В крайна сметка специфичният историзъм на пиесите на Керил Чърчил се изразява в две основни посоки. От една страна, той може да бъде открит в нейните предпочитания към определени теми и събития от историята – като преследването на вещици в Средновековието или Гражданската война в Англия през XVII в. Разполагането на действието в миналото е характерно за текстовете на Чърчил, написани през 70-те след дебюта ѝ в Роял Корт – „Светлина в Бъкингамшир“, „Вкиснатият Том“ и (в твърде своеобразен вариант) в „Облак 9“. С това обаче приключва приликата им с обичайната драматургична практика на възпроизвеждане на историята. За Керил Чърчил избраните събитие, епоха или културен казус от миналото са само максимално концентриран, известен и показателен пример, подходящ цитат, чрез който тя ударно насочва вниманието към актуален съвременен проблем и разширява границите на изследването му. Играта с този исторически цитат, преобръщането, иронизирането, грубото фарсово и хулиганско издевателство постигат разпадането на неговото втвърдено значение, превърнато в безспорна максима. Подложен на подобна неудържима атака, той е принуден да прояви истината, която е скривал векове наред, да покаже и другата страна на „бинарните опозиции“ (по Дерида), положени в основата му. За Чърчил тази друга, скривана страна винаги е жената и женското, които сега намират своята реабилитация като равнозначни, но потискани (и в социален, и в психоаналитичен смисъл) участници както в протеклия, така и в непосредствения живот.

Ако представената първа посока, в която се изразява историзма на драмата на Керил Чърчил, може да бъде определена като тематична, то втората е по-скоро контекстуална. Тя е близка до начина, по който са „исторически“ пиесите на другите двама емблематични представители на новия експресионизъм – Дейвид Ръдкин и Хауърд Баркър. Характерно за нея е, че към разглеждането на актуален и особено важен за авторката съвременен проблем са придърпани различни и свободно избрани исторически фигури, събития, времеви отрязъци, метафори, както и фолклорни и митични образи и асоциации. Тази посока е характерна за повечето пиеси на Чърчил, създадени от началото на 80-те до днес, и е открита с нейния най-известен (заедно с „Облак 9“) текст „Страхотни момичета“. Целта на този времеви микс е да очертае едно практически безкрайно контекстуално пространство, в което разглежданите въпроси и отправяните внушения да намират нови и нови доводи, перспективи и подкрепи.

В крайна сметка и в двата случая на обръщане към историята при Керил Чърчил става дума за постисторизъм[2], за едно хедонистично разтягане на настоящето чрез свободно включване в него на субективно подбирани исторически феномени. Независимо обаче дали разнородните конкретни теми са взети от това тотално, разтегнато настояще, или от непосредствената действителност, в същността си те неизменно се свеждат до една: кризата на идентичността на човека. Видяна от точно определена гледна точка, това е темата, която трайно занимава авторката във всичките ѝ драматургични работи след началото на 70-те. Както беше споменато, тя се вглежда в психологически амбивалентната човешка личност и настойчиво подчертава базисната причина за нейната драматична раздвоеност. Обяснена през призмата на феминистката философия, тази причина е недвусмислена и се изразява в несъответствието между едно биологично „вътре“ на индивида и стереотипа на половата и/или социалната роля. Чърчил максимално нагледно, много често шоково показва перманентното кризисно съзнание на личността, като директно разделя нейните две половини – собствената и наложената от обществените консенсуси. Взети заедно, текстовете ѝ могат да бъдат описани като непримирим копнеж на човека по липсващата му цялост и мечтание за нейното постигане. Мечтание, което през 70-те е бодро и борбено, а по-късно се превръща в обсесивно „мечтание на безсилния“[3].

По отношение на начина на писане на Керил Чърчил Мишлен Уондър прави едно особено важно уточнение: „Успешното сътрудничество с известния режисьор Макс Стафорд-Кларк ѝ осигурява водеща позиция и постоянен достъп на нейните нови текстове до сцената на Роял Корт; това ѝ дава свобода да работи спокойно и да се развие като прецизен стилист“[4]. Безспорно Чърчил, заедно с Том Стопард и Харолд Пинтър, е един от най-съсредоточените върху езика и драматургичната форма следвоенни британските автори. Композицията на нейните пиеси е пряк аналог на разбирането ѝ за човешкото същество през вековете като раздвоена, биполярна личност. Тази шизофренна, неустойчива и непредвидима „психофизическа субстанция“[5] Чърчил проявява чрез два специфични, допълващи се подхода. Единият от тях е физическо изразяване (физикализиране) на несъответствието между човека и половата/социалната роля, а другият – пряко оббързване на пиесата с играта, т.е. с нейното представяне и с участващия актьорски състав. Чърчил разделя самоидентификацията, биографията и поведението на персонажа от пола (или социалния статус), като изисква съответната роля да се изпълнява от актьор от противоположния пол. Ефектът на подриване и обезсмисляне на социалните и половите стереотипи, постигнат чрез това разделяне, допълнително се засилва и от заложеното чрез него перманентно усещане за игра, за изкуствено и случайно построение. Би могло да се каже, че свободните, винаги неочаквани, дръзки и флуидни композиционни форми на Чърчил следват сложните преплитания и комбинации между раздвоените и разбягващи се личностни идентичности на нейните персонажи. В резултат, особено в по-късните ѝ работи, се получава едно призрачно, съноподобно движение на действието, прекъсвано от неочаквани обрати.

Езикът в драмите на Чърчил е внимателно и прецизно структуриран. Той варира от грубите и подриващи езикови игри, през екстатичните експресивни изблици и стройните дискусионни форми до сюрреалистичното бленуване и ужасяващата кошмароподобна образност. В някои от късните ѝ текстове (“The Skriker”, „Синьо сърце“) езикът вече е превърнат в основното действащо лице.

КАМЕЛИЯ НИКОЛОВА

---

[1] Innes, Chr. Modern British Drama. The Twentieth Centuty. Cambridge, 2002., 512.

[2] На много места Керил Чърчил заявява, че е силно повлияна от съвременната ѝ философска теория и специално от Мишел Фуко. Вж.: Churchill, K. Introduction. – In: Plays: Two. Methuen, 1990, p. IX и др.

[3] Innes, Chr. Цит. съч., 534.

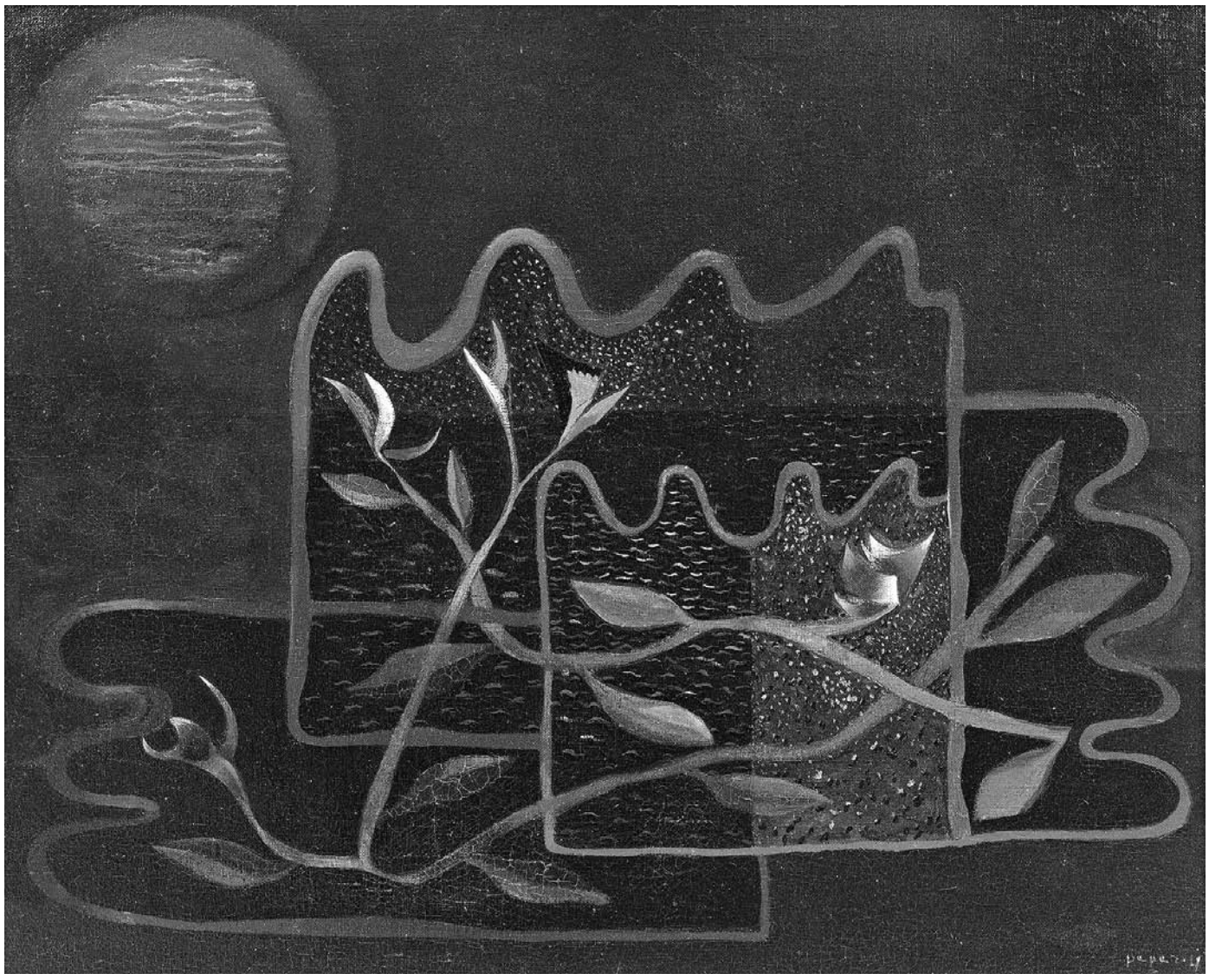
[4] Wandor, M. Drama Today. A Critical Guide to British Drama 1970–1990, 51.

[5] Churchill, K. Introduction. – In: Plays: Two. Methuen, 1990, VIII.

Възходът на разказа: факти и критическа фикция

Милена Кирова

Публикуваният тук текст представлява глава от книгата на Милена Кирова „Българската литература през XXI век (2000 – 2022)“. Трудът се състои от два тома, посветени съответно на литературата от първото и второто десетилетие на настоящия век. Първата част предстои да бъде издадена тази пролет от изд. „Колибри“.



Жорж Папазов. „Композиция“, 1954, маслени бои на платно, 54 х 65 см

И най-бързият преглед на критиката върху българската литература от първото десетилетие на 21 век би показал, че жанрът, който печели най-голямо, дори несравнимо по-голямо от всички останали жанрове внимание, е романът. В обзор, назован „Българската литература и началото на XXI в.“, Пл. Дойнов категорично твърди: „Ако през 90-те години в българската литература доминира поезията […] то началото на века реабилитира на върха на жанровата пирамида романа. Романът […] е абсолютният владетел на пазара“ (Дойнов, 2013: 80). През същата 2008 г. Й. Ефтимов забавно разказва как високият престиж на романа е превърнал в негови „посланици“ одиозни фигури на публичното пространство: от футболисти, певици и бивши „миски“ до политиканстващия бизнесмен-мафиоз Христо Ковачки и вездесъщата Мая Манолова (Ефтимов, 2019: 252-253).

Някъде към края на десетилетието ситуацията започва да се променя. През 2012 г. А. Личева констатира, че „романът […] в световен план не е западнал като жанр, тъкмо напротив, пишат се все повече и по-дебели романи, но въпреки това литературният жанр на новото време като че ли е разказът“. Що се отнася до българската литература, тя е още по-категорична: „През 2009-2012 г. в нашата литература се наблюдава бум на разказа […] той се възражда на българска почва“ (Личева, 2013: 82, 83). Подобни наблюдения съм правила и аз, при това неведнъж, по страниците на в. „Култура“.

В началото на второто десетилетие напорът на разказа (и) в българската литература наистина стана публично видим, практически неопровержим като факт. Във всички случаи обаче критиците разсъждавахме, изхождайки от своята оценка на качеството, което притежаваха най-добрите (не чак толкова много на брой) сред новонаписаните сборници с разкази, и всеки от нас правеше заключения в границите на своя индивидуален (неизбежно ограничен) диапазон на знания за все по-бурно развиващата се нова литература. Когато сменим критическата перспектива с литературноисторическа, ситуацията вече изглежда различно: не толкова (и не толкова важно) като оценка на конкретни явления, колкото като възможност да се усложнят, разнообразят и нюансират представите за българската литература в нейната цялост през първите десетилетия на века. Именно такъв подход ще се стремя да приложа, разсъждавайки върху промените и процесите в развитието на разказа.

Тръгвам оттам, че практиката да се встъпва в белетристиката от „по-ниското“ стъпало на разказа никога не е преставала да бъде традиция за българските писатели и със сигурност е много характерна за тези автори, които публикуват проза през 90-те години и началото на новия век. Едва ли бих успяла да изброя всички примери, но все пак ще посоча внушителен брой.

Здравка Евтимова, която дотук съм споменавала само с романи, в действителност дебютира с разкази в средата на 80-те и публикува още четири сборника с разкази през следващите петнайсет години[1]. **Алек Попов** е издал пет сборника с разкази през 90-те (ще издаде още пет в периода 2002-2012), но малко критици биха могли да си спомнят друго заглавие освен „Ниво за напреднали“, и то заради наградата „Хеликон“ през 2002 година. **Недялко Славов**, започнал като поет, навлиза в прозата с „Филипополски разкази“, но става известен едва след като печели националната награда „Христо Г. Данов“ с романа си „Фаустино“ през 2011 година. **Христо Карастоянов**, емблематичен романист на второто десетилетие, публикува само сборници с разкази в предходните трийсет години. **Палми Ранчев** е автор на цели седем сборника с разкази през 90-те и следващото десетилетие, но рядко може да се намерят рецензии за някой от тях. (Ситуацията видимо се променя, щом прописва романи.) **Чавдар Ценов** е започнал с разкази в началото на 90-те, десет години по-късно привлича вниманието с постмодерното заглавие на сборника „Шраусовете на Валс“ и продължава да пише кратка проза чак до началото на второто десетилетие, когато публикува първия си роман. Последователен хуморист, **Михаил Вешим** пише само разкази през 90-те години и се връща към тях от 2008 нататък, когато разказът придобива по-значима публична видимост. Когато се обърнем към по-младото поколение, бързо стигаме до извода, че и там ситуацията не изглежда различно. След дифузния дневников наратив на „Синята стълба“ **Елена Алексиева** грабва вниманието със сборниците „Читателска група 31“ и „Кой“. **Момчил Николов** започва с една новела и три сборника, преди да стане известен с двата кратки романа „Hash Oil“ и „Горният етаж“. **Радослав Парушев** изгрява като автор на „бърза литература“ със сборника „Никоганебъдинещастен“. **Васил Георгиев** се появява като успешен писател с три сборника разкази в периода 2008-2011 година; през 2009 името **Калин Терзийски** нашумява за пръв път покрай сборника „Има ли кой да ви обича“; психологът **Любомир Николов** изгрява на 50-годишна възраст със сборника „Карой възжеиграчът“ и продължава да пише само разкази. **Александър Шпатов** дебютира през 2008 г. със сборника „Бележки под линия“ и продължава да пише (само) кратка проза, включително през следващото десетилетие; едва 30-годишен, смогва да издаде дори антология на своите вече публикувани разкази. **Тодора Радева** се появява със „Седем начина да увиеш сари около тялото“, а **Иван Димитров** със сборника „Местни чужденци“ (2010) и едва след това преминава към други жанрове (роман, поезия, драма). **Кристин Димитрова** прескача от поезията към прозата със сборника „Любов и смърт под кривите кръши“ през 2004 г. и оттогава насам не е спирала да пише разкази; **Яница Радева** също надхвърля поезията с цикъл разкази „Бонбониерата“, макар и седем години по-късно. През 2006 г. неизвестният дотогава **Петър Делчев** предизвиква вълнение (повече сред читателите, отколкото между критиците) със своите „Трънски разкази“, допълнени три години по-късно с новелите от „Балканска сюита“. За финал съм оставила онзи автор, който пише само и много разкази в продължение на трийсет години: **Деян Енев**.

Нямам претенция, че съм изброила всички възможни примери, но все пак ще спра дотук, за да предложа няколко заключения.

– **Представата, че разказът се възражда в българската литература около границата между първото и второто десетилетие на 21 век не е оправдана, защото той всъщност никога не е умирал за навиците на българските писатели.** Дори ако се ограничим само във времето след 1989 г., пак можем да видим, че той е бил много активен и често предпочитан начин да се постигне видимост в полето на белетристиката. Тази тенденция се откроява добре в статистиката на конкурса за дебютна книга от млад (до 40 години) автор „Южна пролет“. В раздел „Белетристика“ през първото десетилетие на века са били присъдени всичко седем награди и шест от тях (или 85%) са връчени на сборници с разкази, една – на роман. Близко до това е било съотношението на жанровете и през 90-те години. Кратката проза, както изглежда, има градивна функция в творческото развитие на младите писатели; с нея те трупат опит и популярност, преди да пристъпят към работа в някой друг жанр, обикновено роман. Има обаче и случаи на развитие в обратна посока. Захари Карабашлиев например пробива най-напред с „18% сиво“ и едва след това пуска на пазара „Кратка история на самолета“ – сборник, който светва с отразената светлина на вече постигнатия успех. Среща се и третият вариант: един автор пише, редувайки двата жанра (като З. Евтимова). И все пак първият – от разказ към роман, си остава най-често срещан и особено представителен за българската литература след 1989 година.

– **Голямото раздвижване, което забелязват всички критици с напредването на второто десетилетие от новия век, в действителност е настъпило още в предходното, първо десетилетие.** До 2004-2005 немалко, особено по-млади, автори експериментират с краткия разказ. Едни от тях (като Г. Господинов и Ч. Ценов) го приспособяват към особеностите на постмодерния наратив, други откриват връзката между неговата краткост и все по-ускоряващия се ритъм на новия век (Р. Парушев, В. Георгиев, А. Шпатов); М. Станкова пише алтернатива на високия „женски“ почерк със своите „тъмни разкази“; Ал. Попов налага кратки форми на сатирата-гротеска и т.н.

– **През първото десетилетие има и доста конкурси, специализирани в областта на кратката проза, на практика повече, отколкото през второто десетилетие на века.** Най-старият между тях е „Чудомир“ (за хумористичен разказ), учреден през 1970 г. от община Габрово и в. „Стършел“. Следват „Златен ланец“, учреден през 1995 г. от в. „Труд“, „Рашко Сугарев“ към НДФ „13 века България“, „Яна Язова“ към община Лом; издателство „Балкани“ организира свой конкурс, за известно време съществува и наградата „Анна Каменова“. Някои от националните конкурси за проза също допускат награждаването на сборници с разкази, например „Хр. Г. Данов“, „Елиас Канети“ и „Хеликон“.

Още първото издание на „Хеликон“ през 2002 г. кара журито да се раздвои в надпреварата между два сборника с разкази („Неведоми пътища“ и „Ниво за напреднали“), две години по-късно борбата се води отново между (този път три) сборника с разкази („Господи, помилуй“, „Любов и смърт под кривите кръши“, „Никоганебъдинещастен“); „Хеликон“ за 2005 отива при Ел. Алексиева с „Читателска група 31“ въпреки участието на ярки романи от Т. Димова и В. Пасков; през 2009 г. наградата е спечелена от сборника „Кратка история на самолета“ от З. Карабашлиев в оспорвана битка с друг сборник, „Будистки плаж“ на В. Георгиев. Описвам подробно тези случаи, защото имат симптоматичен характер. Конкурсът „Хеликон“ повече от всеки друг национален конкурс е ориентиран

на стр. 10

[1] Евтимова заслужава да бъде спомената като най-превеждания и публикуван в чужбина български автор на разкази. Не е възможно да преброя колко са отделните публикации, но и само броят на сборниците, публикувани на чужди езици, изглежда внушителен: седем през първото и цяла дузина през второто десетилетие на 21 век. По-голямата част от тях (десет) са на английски език и тук трябва да бъде отбелязано, че З. Евтимова не само превежда стари, но често и пише разкази направо на английски език, практика рядка сред българските писатели.

Весна Парун и България

Разговор с Ксения Банович, Катя Зографова и Людмила Миндова

Весна Томинац – Матачич, Морена Желя Желе и Ксения Банович (от ляво надясно) на откриването на изложбата „Фанатик на истината: Весна Парун в Народна Република България (1962 – 1967)“ в София. Сн. Томислав Мърчич

През декември миналата година организирахте в София поредица от събития, посветени на хърватската поетеса Весна Парун. Поводът бе стогодишнината от рождението ѝ, а основният акцент – българската следа в творчеството и биографията ѝ. Разкажете малко повече за събитията, както и за предисторията им – как възникна идеята, как успяхте да ги осъществите? Със сигурност организацията и координацията на събитията между Загреб и София не са били никак лесни...

Ксения Банович: От години ме вълнува фактът, че за българския епизод в живота на Весна Парун в Хърватия нищо не се знае. Весна е почти окована в прегръдките на всенародната любов като най-великата хърватска поетеса. Тя е и първата жена в Хърватия, която живее изцяло от литературен труд, след себе си оставя над деветдесет самостоятелни книги в сферата на поезията, прозата, драматургията, есеистиката, пътеписите, сатирата, музикалните шлагери и творбите за деца. По своя или по чужда воля постоянно е държана в периферията на литературния хоризонт, често сама издава, разпространява и продава книгите си. Но сред тази всеизвестна творческа фактография нейните преводи на немски, френски, словенски и български писатели остават в незаслужена сянка. Затова миналата година използвах 100-годишнината от рождението ѝ и инициирах представянето на изложбата „Фанатик на истината: Весна Парун в Народна Република България (1962 – 1967)“, която направихме с Морена Желя Желе, директор на Музей „Пригорие“ в Загреб, и гостуването на прекрасния моноспектакъл „Аз, която имам ръце по-невинни“, авторски проект на Загребското актьорско ателие, в изпълнение на Весна Томинац – Матачич. Безкрайно съм благодарна на Народния театър „Иван Вазов“ и на целия екип от международния отдел, които ни приютиха и предоставиха възможност за гостуването.

Катя Зографова: За мен сагата започна през 2016 г., когато издадох „Българската одисея на Весна Парун“ и получих покана за Фестивала ѝ на остров Шолта, избран от нея за вечен дом, и когато се запознах с Ксения Банович, инициаторка на юбилейните събития по случай стогодишнината ѝ в България. Що се отнася до координацията в края на 2022 г. между загребския музей „Пригорие“ и Националния литературен музей, където работя, сътрудничеството с директора Морена Желя Желе и графичния дизайнер г-н Томислав Мърчич бе удоволствие заради високия им професионализъм. Общият култ „Весна“ така ни обедини, че превърнахме столетието ѝ у нас в едно от най-значимите културни събития на годината. Изложбата се откри при огромен обществен и медиен интерес на 15.12.2022 г. във „Високото пространство“ на Ваpцаровия музей на ул. „А. Кънчев“ 37 в София. Ще продължи до 15 май.

Какво Ви накара да се ангажирате с паметта за Весна Парун? И трите се занимавате задълбочено с творчеството и личността ѝ от доста време, кое според Вас е най-интересното и важното в поезията ѝ, в сложната ѝ биография?

Катя Зографова: Интересът ми е към бележитите жени, на които посветих две свои енциклопедични книги, но искрено бях изумена, когато открих „фемина балканика“, Весна Парун. Признателна съм на съдбата, че Вели Чаушев (с него Весна Парун има романтична връзка в началото на 60-те години) ме избра за „довереница“ на любовните писма помежду

Възходът на разказа...

от стр. 9

към пазарния успех на книгите (все пак се организира от верига книжарници „Хеликон“) и така свидетелства за непосредствените нагласи на българските читатели.

Следователно не бихме могли да кажем, че разказът е бил лишен от читателско внимание още през първото десетилетие на новия век.

По друг начин стои въпросът с наградите в останалите национални конкурси. През цялото първо десетилетие на века „Хр. Г. Данов“ за художествена литература е била присъдена на белетристична книга общо шест пъти, но между тях – само веднъж на сборник с разкази (през 2001 на Д. Енев за „Ези-мура“). Противно на всичко, което пишат критиците, промяна не се забелязва и през второто десетилетие на века. Даже напротив, ситуацията е станала още по-драстично негостоприемна за краткия разказ. За десет години наградата за художествена литература е била присъдена десет пъти на белетристична книга, но между тях срещу девет романа стои един-единствен сборник („Отклонения наесен“ от Ч. Ценов през 2015 г.).

„Елиас Канети“ се провежда от 2005 – веднъж на две години, но никога досега (2020) сборник с разкази не е печелил тази награда. В най-добрите случаи (веднъж през първото и два пъти през второто десетилетие) се среща по един представител на този жанр в краткия списък на номинираните заглавия.

Забелязваме несъвпадане между оценките на критиците (в най-широк смисъл, тук поставям и всички, които са журирали на конкурси) и предпочитанията на широката публика. Представата, че романът властва над българския пазар се ражда от неговото раздвижване през втората половина на 90-те, още по-видимо в началото на новия век. То предопределя посоката, в която се мисли новото, модерното, „световното“ в развитието на българската литература. Твърде примамливо е да се усети случването на големите социални промени от началото на века „естествено“ свързано с неговото изразяване в „епически“ (дори когато епически означава само голям обем) форми на литературно творчество. Да не говорим за това, че романът винаги е предразполагал изследователите (както историци, така и критици) да пишат за него: обобщенията тук придобиват по-широк размах, заключенията имат по-голяма тежест в оценката на общия литературен процес.

Ако говорим за критиката, истината е, че рецензия за сборник се пише по-трудно от рецензия за роман. Разбягването на тематични посоки, което е характерно за много голяма част от всички сборници (редки са изключенията като „Ломски разкази“ на Ем. Андреев, неслучайно толкова щедро обговорен в края на 90-те години), както и обичайната неравномерност на разказите по отношение на техните художествени достойнства затрудняват осмислянето и особено концептуализацията на цялата книга, както и възможността да бъде типологически подредена в настоящето на българската литература.

Същите причини влияят върху подбора на книги за представяне в медиите, особено в телевизиите с национално покритие, а все повече там се случва истинската им инициация в публичното пространство. Всеки, който е представял публично разкази, а още повече телевизионните журналисти, които представят книги, без да имат времето да ги прочетат, знае колко е трудно да се дефинира сборник с няколко изречения, при това така, че да стане разпознаваем и привлекателен за широката публика. Съвсем други възможности дава романът; при него дори едно резюме на сюжета може да се окаже достатъчно.

Възможността за публична конвертируемост на книгите от български автори влияе, естествено, и върху ориентацията на частните, както и на институционалните спонсори на литературни конкурси.

Жорж Папазов. „Престилка“, 1927, маслени бои на платно, 93 x 74 см

Романът – от всичко, което видяхме дотук – е по-продаваем и по-привлекателен като обект на рекламна кампания. Конкурси като „Вик“ и „Развитие“ изобщо не обръщат внимание на кратката проза; истински значимият конкурс на НДФ „13 века България“ е този за роман на годината. Наградите, които се присъждат на конкурсите, от своя страна (и това важи повече за първото десетилетие) оказват влияние върху предпочитанията на широката публика и оттам – върху статистиката на книжния пазар; така кръгът се затваря. Показателен е фактът, че през второто десетилетие на века – с упадъка на доверието в начина, по който се провеждат конкурсите, с резкия спад на интереса към литературата в големите вестници – романът свива полето на своята видимост (без това да означава, че се публикуват по-малко или по-слаби романи) и така отваря място за внимание към своя по-малък брат – разказа.

Отделно трябва да се обърне внимание на читателите и на промените в техните вкусове и потребности. В началото на второто десетилетие А. Личева изброява няколко причини, които са подготвили възраждането на интереса към разказа: „Той отговаря на ускореното темпо, на „новата скорост“ (Вирилио) на живеене, на фрагментарността на всекидневието, на склонността на всичко бързо да се изкарва на повърхността, на желанието за краткост, за динамика, на кризата дори. Нещо повече, разказите са по-близки до писането в интернет, до онези относително кратки послания, които текат във фейсбук…“ (Личева 2013: 83). Десетина години след като е била написана тази статия Фейсбук престана да бъде преобладаващо привлекателна за младите хора, които се оттеглиха към платформи с по-големи възможности за визуална комуникация. Ковид кризата, от друга страна, затвори големи групи от потенциални читатели у дома, давайки им възможността да потънат в дълги, дълги романи. Това обаче не промени съществено съотношението на жанровете в българската литература. Нашите писатели все така създават обилно количество кратка проза – както беше в първото десетилетие на новия век, в последното десетилетие на стария и дори още по-рано. Критиката и журналистиката все така предпочитат да говорят за дългата проза: от романи до биографии на спортисти. А дали са се появили нови теми и форми на краткия наратив, това ще видим, но по-нататък.

Цитирана литература

Дойнов, Пл. Българската литература и началото на XXI век 2004-2012. Кралица Маб: София, 2013.
Ефтимов, Й. Литература около нулата. Събднати и несбъднати проективни анализи и ангажирани прогнози. Просвета: София, 2019.
Личева, А. Литература. Бинокъл. Микроскоп. Сиела: София, 2013.

им, този епистоларен архив се оказа единственият цялостно запазен. Най-интересното и в поезията, и в поведението на Весна е духът на „неуправляемия“ и непримиримия човек – манифестация на Свободата на мисълта и перото! Неслучайно Блага ѝ е надписала една от книгите си: „На милата, възхитителна Весна!“. А Радой (в „Непредвидени чувства“ от 1959 г.): „На Весна Парун – скъпата приятелка от 15 години – за вековно приятелство! – 9 юни 1963 г.“. Тя е и единствената жена, включена в антологията му на световната сатира „Смей се, палачо!“.

Ксения Банович: Съвпаднаха няколко неща. От една страна, попаднах на книгите с лични посвещения от български автори, които са ѝ били подарявани по време на престоя ѝ тук и които свидетелстват за социално-културния контекст на събитията, предопределили живота на поетесата. Побиват ме тръпки като си помисля, че тези книги можеха да завършат в пункта за вторични суровини, но за щастие Музей „Пригорие“ оцени стойността им и ги откупи за своя фонд. От друга страна пък се вдъхнових от литературноисторическите изследвания на Людмила Миндова и Катя Зографова, които вече от години се стараят да откраднат от забравата Весна Парун. Техните усилия бяха главен подтик за изложбата, с която опитахме да илюстрираме колко е важна България за Весна, както и Весна за България.

След всичко това знае ли вече достатъчно българската публика за Весна Парун, както и хърватската – за българската диря в творчеството ѝ, или остават още бели места?

Катя Зографова: Замисълът на всички досегашни приносни събития у нас е да я завърнем в любимата на сърцето ѝ „втора родина“, като я сродим със съвременната културна общественост. На откриването на изложбата присъстваха видни творци, художници, изкуствоведи, университетски преподаватели, преводачи, журналисти, всички те бяха спечелени за „Култа Весна Парун“! И чрез изложбата „Фанатик на истината“ (така Радой нарича Весна), и чрез живия формат на кръглата маса, в която участваха с лични спомени Елена Карганова, Кин Стоянов, журналистът от Загреб – Денис Дерк, директорката на музей „Пригорие“ Морена Желя Желе, преданите изследователки на Весна Ксения Банович и Людмила Миндова... Посетителите с интерес откриват ярката жизнетворческа траектория на Весна Парун в НРБ, дълго остават в атмосферата на изложбата, заслушват се в шансоните по стихове на Весна, изпълнявани от Емил Димитров и Маргрет Николова, вглеждат се в автографите върху книгите на българските ѝ колеги и приятели – Блага и Радой, Далчев, Геров, Стефан Цанев, Андрей Германов, Ваня Петкова, Иван Коларов.

Ксения Банович: Сред богатата преводна библиография на Весна Парун са две стихосбирки, на Пеньо Пенев и Христо Ясенов, но стотици преводи на български поети са останали в ръкопис и се пазят в Хърватския държавен архив, искам да ги събера и публикувам като неин подбор. Важно е да изтъкна, че преводът на българска литература в Хърватия по онова време, меко казано, е бил смятан за „демоде“ и тя е единствената, която е „контрабандирала“ българските поети тогава.

В тази връзка – какво е мястото на Весна Парун в българо-хърватския културен диалог? Изследванията върху творчеството ѝ от 60-те години, когато тя пребивава у нас, внасят ли някакви нови щрихи към това, което знаем за нашите две литератури от този период?

Людмила Миндова: Ролята на Весна Парун в българо-хърватските литературни връзки през 60-те години ми се струва особено важна по няколко причини – първо, по волята на съдбата тя идва в родината ни в един момент на забележително политическо раздвижване в Европа, чиято кулминация е 1968 г. Второ, талантлив и ерудиран човек с интереси в областта на литературата, философията, музиката и живописта, Весна Парун се сприятелява с най-добрите ни творци от онзи период. И те я вдъхновяват за нови произведения, и тя тях. Трето, българската ѝ книга с избрана лирика от 1964 г. за мен е забележителна не само с букета от собствената ѝ поезия, но и с богатството от преводаческо присъствие. Впечатляващо е колко наши творци се включват с преводи на поезията ѝ. Дори само за това може да се напише отделна книга.

Но да се върнем на 1968-а. За мен никак не е случаен фактът, че след няколко години на интензивен творчески обмен, на искрени приятелства и очарование от България Весна е принудена да си тръгне в навечерието точно на 1968 г. Вероятно именно това рязко напускане ме накара да отида в читалнята с архиви от Държавна сигурност (КОМДОС), защото имах сериозни предположения, че, подобно на своите приятели дисиденти Блага Димитрова, Радой Ралин и Петър Динеков, Весна Парун също е била следена.

Жорж Папазов. „Циркови кучета“, 1962, маслени бои на платно, 100 х 81 см

Още повече че всички те заедно са забележителни творци, със свободолюбив дух и непримиримост към догматизма. В крайна сметка наистина се оказа, че и Весна Парун е била следена, и което е наистина тъжно – за нея са писали доноси хора, които са се представяли като нейни добри колеги и приятели. Впрочем това „представление“ продължава и по-късно. Не искам да огласявам имена, но смятам, че за тази система на следене и тормоз срещу гражданите трябва да се говори. Особено заради злоупотребата с тези лостове на властта, които предоставят възможност за по-комфортен живот и по-безпроблемно професионално развитие. Не се заблуждавам – нито е добре доносниците да бъдат представяни в еднакво черна светлина, нито следените от тях – в искрящо бяла. Факт е обаче, че принадлежността към ДС е била добър трамплин към „светлото бъдеще“, а от друга страна едно донос е било съвсем достатъчно, за да лиши друг не само от кариера, но и от семейството, децата, а в крайна сметка и живота му.

Българо-хърватските литературни контакти от този период няма как да се отделят от политическите, още повече като знаем колко доносници са дебнели пред блока на Радой Ралин или по какъв омерзителен начин доносниците са пишели срещу „Тартора“ Петър Динеков, срещу „Монахинята“ Блага Димитрова, срещу „Козела“ Радой Ралин. Тези обидни прозвища, които ДС поставя на нашите големи интелектуалци и творци, говорят достатъчно ясно за мъчителната ситуация, в която се намират българските граждани тогава. Чудно ли е, че по онова време за Весна Парун е било по-лесно да намери издател за преводите си на Пеньо Пенев и Христо Ясенов, а има проблеми с публикуването на епиграмите на Радой в свой превод? Да, в Хърватия тогава има далеч по-голяма свобода на словото, но в България е доста по-различно и е факт, че доносниците активно са се стараели да въздействат върху „живите мостове“ между културите като Весна Парун. Радвам се на приятелството и сътрудничеството ни с Ксения Банович, както и на българо-хърватската кръгла маса по повод 100-годишнината на Весна Парун, за която тя ме провокира и която проведохме през април в Института за балканистика с Център по тракология.

Катя Зографова: Мястото на Весна Парун и нейните преводачи и приятели (най-добрите ни поети от 60-те години на XX век) в българо-хърватския културен диалог е уникално. Въпреки тъжния край на тази одисея – екстрадирането на хърватската класичка от България, общуването на духовните съмишленици продължава, недосегнато и неомърсено от политическите конюнктури!

Какви са впечатленията Ви от отклика на българската публика на събитията, посветени на Парун? А какво е мнението на хърватските участници в тях, удовлетворени ли са от контакта с българската аудитория?

Ксения Банович: Според журналиста Денис Дерк, от всичките събития по повод стогодишнината от рождението ѝ в Хърватия и в чужбина, гостуването ни в София е най-важно. За Весна говорихме в три национални институции: в Народния театър „Иван Вазов“, в Софийския университет „Св. Климент Охридски“ и в музея на Никола Вапцаров. Да не пропусна и важния принос на българо-хърватската кръгла маса, която Людмила Миндова организира в Института за балканистика! Изключително сме доволни, че през изтеклата година успяхме поне за кратко да привлечем вниманието на медиите и публиката, защото следите на тези събития остават вечно.

Продължавате ли да проучвате теми, свързани с Весна Парун, или може би подготвяте преводи на нейни творби на български? Имате ли предстоящи планове, свързани с нея?

Катя Зографова: Весна Парун е една от най-самоотвержените строителки на неръкотворния българо-хърватски Мост. Струва ми се, била е готова дори да бъде вградена в темелите му... Затова продължавам с нарастваща страст работата си в държавните и частни архиви. Написах нови текстове за Весна, но най-близката ми задача е да издиря от наследниците на нейните колеги и приятели у нас автографите върху книгите, които Весна им е подарила. Така ще се оцелости диалогът на посвещенията.

На срещата на хърватските гости със собствениците на хотел „Славянска беседа“, на която присъствахме с Кин Стоянов, инициирахме поставянето на паметна плоча на хотела в София, където Весна е отсядала. И веднага след спектакъла „Радой Ралин – една красива грешка“ в Топлоцентрала на 20.12.2022 г. с Кин започнахме събирането на подписите за плочата, които да внесем в Столична община възможно най-скоро.

Людмила Миндова: Вярвам, че Весна Парун заслужава нашето внимание, така че, ако нещо не попречи, ще се радвам да продължа да разкривам пред българския читател нейното очарование и като личност, и като творец. В по-близко бъдеще очаквам да излезе сборникът от кръглата маса, проведена в Института за балканистика, за което имаме покана от „Етюд Балканик“; да се появи преводът на книгата на Весна Парун „Вятърът на Тракия“, над който лека-полека работя; да публикуваме още изследвания и книги за нея…

Ксения Банович: Моноспектакълът „Аз, която имам ръце по-невинни“ се играе от 2014 г. в Хърватия. Това изпълнение в Народния театър трябваше да е последното, 99-то поред. Но предпоследното изпълнение в Хърватия беше отказано. Иска ми се да го покажем за последен път на Аполония тази година, понеже Весна има прекрасно стихотворение „Созопол“ от стихосбирката ѝ „Вятърът на Тракия“, както и пътепис за Созопол от 1963 г. Особено ме радва инициативата да се постави паметна плоча в памет на Весна. Няколко кашона с ръкописи и спомени от България в Хърватския държавен архив също чакат да бъдат обработени.

Въпросите зададе АНИ БУРОВА

Национален фонд „Култура“

София е източник за всякакви фантазми

Алек Попов

Кой е кварталът на вашето детство?
Всъщност са цели три! До седем години живеех на ул. „Гладстон“, зад площад „Славейков“, в огромния апартамент на баба ми и дядо ми, заедно със сума ти роднини, че и един квартирант, настанен по линия на „народната власт“. Там, спомням си, че по някаква сложна причина запалих детското си креватче, а после изхвърлих колелото си през прозореца. На ъгъла имаше детска градина, където се опитваха да ме насадят, но аз избягах два или три пъти и нашите се отказаха. На „Гладстон“ впрочем са родени и израснали сестри Палавееви, в чиито образи съм вплел и доста автобиографични елементи. После нашите се преместиха в Лозенец, около ул. „Вишнева“; много обичах спирката на трамвая в гората, както и пързалките през зимата, през лятото – къпалнята „Мария Луиза“, тя тогава се казваше „Дружба“, ама нейсе. Прекарвах и много време при другата си баба, която живееше до Орлов мост – в каре между „Гогол“, „Авицена“ и „Иван Асен“. Там беше вторият ми дом, така да се каже.

С какво пътувахте? Кои бяха вашите маршрути?
С автобус № 94. Пътувах с него от Лозенец до Орлов мост, а оттам – пеша до гимназията. Сутрин беше претъпкан. На връщане се прибирах през парка пеша. Заедно с мен обикновено пътуваше и едно много хубаво девойче от по-долните класове, към което не бях никак безразличен. Всяка сутрин следях с трепет дали ще се качи в рейса. Имаше доста спирки до Орлов мост, вече не помня какво точно си говорихме по пътя, най-вече с пулехме един срещу друг. Беше едно такова дребно, спортно, с коса на опашка, после се разви и стана голяма красавица, но това вече е друга история.

Кои бяха градинките, в които ви водеха като дете? А тези от ученическите и студентските ви години?
В Парка на свободата, в зоопарка срещу Спортната палата и в градинката при плочите на Първи и Шести пехотен полк, които тогава си бяха на мястото. В Парка на свободата, или Борисовата градина, имаше, а и още си го има, един кът, известен като Розариум, точно да стадиона, където често ме извеждаха. Там, по думите на майка ми, съм ухапал някакво дете, след което тя започнала да предупреждава другите майки: пазете се, че хапе. Много обичах и старата зоологическа градина, независимо че беше сбутана и смърдеше яко. Имаше и едно много красиво място в Парка на свободата – Алпинеума, до обелиска на т.нар. Братска могила, където често са ме водили. През зимата алеята, която водеше дотам, се превръщаше дълга, хубава пързалка. Тогава още падаше сняг. Една зима отидохме с Иванчо Кайнаров зад Алпинеума и издигнахме от сняг огромен фалос, който си стърча там чак до март. То сега може и да се прочете като дисидентски акт, но нас си ни дойде ей така, отвътре. Изобщо не проумявахме как хората не се сещат за тези неща, ами си губят времето с разни тъпи снежни човечета.

Кои сладкарници си спомняте? Какво се продаваше в тях?
Не съм много по сладкото, да ви призная. Имаше една сладкарница на ъгъла срещу Народния театър, която беше много известна. Май „Роза“ се казваше. В „Сестри Палавееви“ има една сладкарница, „Минасян“, през чиято история съм се опитал да предам промените в градската среда след установяването на „народната власт“. Тя, разбира се, е доста по-изискана, в стил ар нуво, и е любимо място на заможните девойчета от центъра. По мое време тортата „Добуш“ минаваше за върха на сладкарското изкуство, но аз я харесвах само заради карамелизираната коричка. Имаше и една сладкарница на „Иван Асен“, която ни беше квартална, май и досега я има. Там ходех да пия боза, не че толкова я харесвах, но тогава всички пиеха боза. Помня как я точеха от един голям кран, който излизаше от стената. Обичах я по-резлива.

Алек Попов като дете с баба си, преводачката Лилия Сталева, в центъра на София. Сн. Личен архив

Кои бяха заведенията, които посещавахте?
„Тенекиите“ в Лозенец – там редовно сядахме с моите родители, защото ни беше най-близко. Оттам взимахме често и храна за вкъщи, главно скара, то тогава друго много нямаше. Спомням си едни мазни амбалажни пликове, които се пълнеха с месо и гарнитура – сега могат да минат за много еко и cool. „Под липите“ се смяташе за малко по-фино заведение, но и то предлагаше главно скара. И разбира се, „Стадион“ – култов. Телешкото им варено беше особено прочуто. От време на време слизахме и в Бирхалето на хотел „България“. Баща ми беше бохем човек, много обичаше да ходи по ресторанти и често ни водеше. Като студенти често киснехме в „Чешкия клуб“ и „Феята“. Във „Феята“ се запознах с част от творческия колектив на вестник „Стършел“. „Феята“ отдавна я няма, но „Чешкия клуб“, слава богу, си е на мястото и продължавам да ходя там с голямо удоволствие.

От кои и какви магазини се пазаруваше?
Детмаг беше несъмнено най-важният магазин за мен! Струва ми се, че беше доста приличен department store по всички стандарти на времето. И в ЦУМ сме ходили, но не беше тъй уютно. Храна – от гастронома предимно, не си спомням да сме страдали от недоимък, честно казано. Не сме се затруднявали особено и в избора, което имаше своите добри страни. Майка ми готвеше много добре и с подръчните материали се справяхме. Имаше един голям магазин под блока до спирката на 94, както и един хубав зарзаватчийски магазин, където през зимата продаваха туршия, най-вече кисели краставички. По едно време в гастронома се появиха камамбер и бри, родно производство, което ме хвърли в голям възторг. Спомням си пункта за връщане на бутилки под блока, там винаги имаше опашка. Като по-голям започнах да наобикалям Корекома, на баща ми му оставаше по някой и друг долар от командировките, колкото да задоволя някои дребни консуматорски нужди. Може би затова никога не съм бил чак толкова обсебен от западните стоки.

Алек Попов като дете в Парка на свободата. Сн. Личен архив

Помните ли някакви конкретни книжарници?
Помня антикварната книжарница на Графа, от която ми купуваха комиксите за Пиф и разни други пъстри книжки от сорта, предимно френски – Тин-Тин, Астерикс и Обеликс. Любовта ми към комиксите ще да е оттогава. Мисля, че до антикварната беше и руската книжарница, в която също често влизахме. Вкъщи имахме богата колекция от руски книги. Баба ми, Лилия, често ми четеше и на френски, и на руски. Тези езици някак си са попили в мен, независимо че днес не ги ползвам чак толкова често. Всъщност, не знам дали тук му е мястото да го кажа, но в моето семейство никога не сме наричали бабите „баби“, те бяха винаги „мама“ – тази и тази.

Какви бяха вашите занимания в детството? Ходехте ли на някакви школи, на алианс?
Ходил съм и на Алианс, разбира се, но не много усърдно, защото френския си го учех у дома. Виж, Пионерският дворец беше друга работа. По онова време той се помещаваше в бившата Семинария, на две крачки от нас. Нещо неудържимо ме влечеше към това място. Понякога се промъквах тайно и скитах из парка. По едно време ходех на кръжок по ракетомоделизъм, тъй като много обичах всякакви неща, които се изстрелват. И досега съм запазил интереса си към ракетите и фойерверките. Посещавах и един кръжок по зоология, където ми зачислиха заек. Имаше там цял кът с животни. После се записах на нещо художествено, с някакви пирографи и линолеуми, но бързо ми омръзна. Паркът на двореца обаче продължаваше да упражнява някакво тайнствено, почти магическо очарование над мен. Като скрита градина, водеща към други светове. И досега се случва да го сънувам. Някъде в края на 80-те написах първата си по-сериозна новела – „Директор на пионерския дворец“, която беше вдъхновена директно от тези спомени и асоциативни връзки.

Кои са училищата, които завършихте? Има ли учители, които са ви белязали?
107-о, 12-о, НГДЕК. Истината е, че не обичах да ходя особено на училище, най-вече заради периодичните имунизации, които ме ужасяваха. Често се преструвах на болен, за да си стоя в къщи и да си чета. В 107-о имах млада и много хубава класна, която проявяваше голяма разбиране към особеностите ми, най-вече към факта, че пиша с лявата ръка. Никога не ме е карала да пиша с дясната! И въобще никой никога не ме е насилвал в това отношение, което, сега си давам сметка, е било голямо изключение и ми е спестило голям стрес. От 12-о имах много приятели. Правили сме доста пакости. Още помня как вечер се промъквахме из вътрешните дворове, сваляхме въжетата за простиране и ги опъвахме по тротоарите, за да спъваме хората. Имаше си някакъв термин за тая магария, но съм го забравил. Слава богу, доколкото си спомням, никой не пострада сериозно. Въобще тези вътрешни дворове бяха много загадъчни, през тях можеше да се стигне от една до друга точка на квартала, без да се излиза на улицата; бяха като лабиринт, из който играехме на фунийки и предприемахме различни изследователски мисии. В НГДЕК ме приеха заедно с най-близкия ми приятел от детството Иванчо Кайнаров, който беше царят на practical jokes. Скоро НГДЕК се премести в сградата на 12-о, така че си бяхме пак у дома. Каквото и да си говорим, това си беше класически лицей на световно ниво. Там имах късмета да попадна в класа на Стамена Димова, която

успя да отключи у мен способността да се изразявам свободно и да формулирам ясно и най-сложните си мисли. Бог да я прости, винаги ще си спомням нейната фина, иронична усмивка!

Имахте ли любими градски места?
Имаше една голяма поляна в Лозенец, до Вишнева, така си я наричахме – Поляната. Не беше точно градинка, а баш празно място, няколко декара, обрасло тук-там с храсти и няколко тополи. Там се събирахме всички деца от квартала да играем и сме оставали до късно вечерта. Палехме огън, печахме картофи. Чувствахме се много сигурни. От време на време някой родител ще се провикне от балкона на съседните къщи да си повика отрока. Днес на мястото на Поляната се мъдри някаква баровска кооперация – един мастодонт, изпълнил алчно всеки свободен метър... Вече като по-големи често киснехме в пушкома на Художествената гимназия, близо до Попа. Беше едно такова хипарско място, а тези от художествената винаги са били по-напред от нас, класиците, в смисъл по-упадъчни, по-откачени. Бях много горд, че имам гадже от тази гимназия... И то не какво да е! Висяхме там, натискахме се като луди, че и колко философски разговори водехме. Много обичахме да ходим и във филмотечното кино „Дружба“, днешното „Одеон“, където общо взето се състоя най-съществената част от моето обучение във филмовото изкуство.

Кой е най-яркият Ви спомен от детството, свързан със София или със случка в София?
Бягството от детската градина. Бях едва на пет и си спомням, че вървях по бул. „Цариградско шосе“, тогава „Ленин“, чак до института на майка ми на 7-ми километър. Шляпах си така самичък, по къси панталонки и сандалки, и на никого сякаш не му правеше впечатление. А майка ми вече беше получила обаждане от градината, че съм изчезнал, беше се хвърлила в адска паника и когато се появих най-неочаквано толкова се зарадва, че дори забрави да ми се скара. Много обичах да ходя в институтите на баща ми и майка ми; този на майка естествено беше много по-интересен – беше натъпкан с технологии, там за пръв път видях електронен микроскоп – на този фон математическият на баща ми изглеждаше доста постен, в мазето имаше огромна изчислителна машина, с префокарти, които не виждах много за какво могат да ми послужат. Запомнил съм също така много ярко разказите на баба ми, Лилия, за бомбардировките над София, до степен сякаш самият аз съм ги преживял. В двора на нашата кооперация още личаха останките от разрушена сграда, а стената на кухнята се беше изметнала от взрива. У децата, струва ми се, поне при мен беше така, съществува особена предразположеност към бедствията и най-вече към възбудата, която произтича от тях, към адреналина, без да осъзнават напълно последствията. Бедствията сплотяват, създават атмосфера на изключителност, на задружност, каквато липсва в нормалния живот. И не се ходи на училище, естествено. По същата причина много се радвах на едно земетресение, а при мисълта, че Витоша е стар вулкан, който има макар и минимален шанс да се пробуди, направо изпадах във възторг.

Какво се е променило в София? Каква е тя днес?
Днес може да се чуе много повече чужда реч по улиците. Градът е станал по-космополитен, което лично на мен ми допада. Харесва ми смесването между Изтока и Запада, присъщо за нашите географски дължини, и съм убеден, че не трябва да губим очарованието на Ориента – в никакъв случай. Метрото! Това е като че ли най-важното постижение в битов аспект.

Кое литературно произведение свързвате най-силно със София?
Разказите на Светослав Минков. А в по-общ план – течението в българската литература, определяно като „диаболизъм“. Това е феномен на големия град. Декадансът и индивидуализмът, доколкото се срещат в нашата литература, винаги ще се свързват с атмосферата на мъгливите софийски вечери в края на есента и началото на зимата. С „мръсните дни“, когато косматите сенки на демоните от Шоплука сякаш се втурват по павираните улици, притаяват се по тъмните кьошета и дебнат за пълнички, добре поддържани столичани. Въобще София винаги е живеела в напрегната симбиоза с около-софийската паганска среда и това е източник за всякакви фантазми.

С подкрепата на Столична община

Програма „Култура“ на Столична община

В рубриката „Моето софийско детство“ български писатели отговарят на въпросите на ЛВ за живота си в София.

Пет миниотзива и един бонус: екранната 2022 година

Нева Мичева

Една от най-удовлетворителните употреби на Брад Пит миналата година беше в **„Изгубеният град“** на братята Ний: героят му – въоръжен до зъби алфа-самец – бива елиминиран миг след като подема нафукана реч пред героинята на Сандра Бълок. По-долу ще прочетете мнението за микроскопична част от най-интересното по международните филмови фестивали през 2022-ра именно на човек, готов по всяко време да замени Брад Пит за трола от **„Трол“** на Роар Ютхауг или прехваления **„Триъгълник на тъгата“** на Рубен Йостлунд с все Златната му палма (скука под тънката глеч) – за дебют като **„Сънувам електрически сънища“** на непознатата довчера Валентина Маурел от Коста Рика (чувствен, разтърсващ).

Annus mirabilis

Ако през 2022-ра нечия национална кинематография избухна като фойерверк, то това беше испанската. Когато в края на декември бяха обявени номинациите за наградите „Гоя“, кандидатурите в категорията „най-добър филм“ се оказаха 165, коя от коя по-интригуващи. А кинофестивалите през годината охотно селектираха заглавия от Испания. И то не само на повече или по-малко утвърдени автори като Карла Симон (**„Алкарас“**), Родриго Сорогойен (**„Добичета“**), Пилар Паломеро (**„Дом за майки“**), Фернандо Франко (**„Пролетно тайнство“**) или Адриан Силвестре (**„Аз и моята пустота“**), но и ред дебюти: **„Свиня“** на Карлота Переда, **„Водата“** на Елена Лопес Риера, **„Пет вълчета“** на Алауда Руис де Асуа, **„Корк“** на Микел Гуреа – жанрово разнообразни, социално небезразлични, разказани умело, с психология и увлекателни атмосфери... Именно с няколко реда за един дебют бих искала да отбележа отличното здраве на испанското кино в момента – **„Васил“** на Авелина Прат, копродуциран от българската „Активист 38“. Мек и ненатрапчив, хармоничен и не съвсем обясним като персонажа, от когото заимства името си, той се концентрира в тишината и нежността: дълбоки, на множество обитаеми пластове, уютни. Васил (в ролята Иван Бърнев – далеч от пламенната вихрушка, която беше в „Обслужвал съм английския крал“ на Менцел, но все така искрено вживян) е имигрант във Валенсия и цар на бриджа: за да не спи в парка, докато си търси нова работа, приятели му уреждат диван за няколко нощи у пенсионера Алфредо (Кара Елехалде). Кроткият Васил „кацва“ като Мери Попинз в една неизменчива среда и със самото си присъствие, без нищо особено да върши, събужда желанията на хората около себе си и нуждата им от промяна. Събитията са някак по северняшки под сурдинка, включително ревностите и антипатиите, отчуждението, бюрокрацията и предразсъдъците – само сенки в периферията. Диалозите подсказват повече, отколкото казват, а работата на камерата и на актьорите изпълва мълчанията със значение. От чужденците винаги се очаква нещо повече или нещо по-малко, но силата на „Васил“ е, че главният му герой е като всеки друг. Чуждите са свои, далечното е подръка, всичко е поправимо и бъдеще има.

Кадър от „Васил“

●

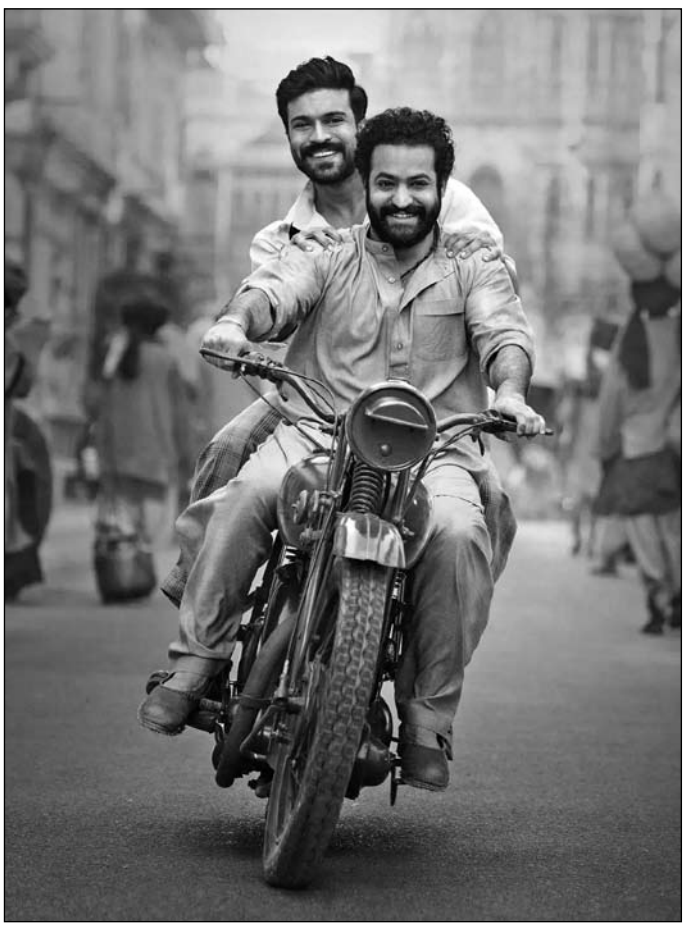
Други „тихи“ филми от изтеклата година, които не бива да се пропускат: **„След слънцето“** (*Aftersun*) на Шарлот Уелс (гмурване на млада жена в смътните, сякаш последни спомени от една екскурзия с баща ѝ в детството) и **„Близо“** на детето чудо на белгийското кино Люкас Донт (разказ за момчешко приятелство, съсипано от чуждото мнение). И двата – с могъщо мъртво течение под слънчевата повърхност. А за гладните за още кино с български герои и съдържание за внимателно разчепкване – **„Смирен“** на Светослав Драганов и документалния **„Една провинциална болница“** на Илиян Метев, Златина Тенева и Иван Чертов.

Дуенде,

жар, живец, хъс – наречете както ви харесва необузданата радост от киното, от която в изключително редки случаи творци и зрители пламват едновременно. Важното е, че единствената сериозна доза от нея през 2022-ра милиони по света получиха от ***RRR*** на С.С. Раджамули. В разгърнат вид заглавието значи нещо от сорта на „Гняв, война, кръв“, а на английски се дава като *Rise Roar Revolt*. Две мегазвезди на Толивуд (индийското кино на телугу с център Хайдарабад) играят двама реално съществували преди век борци срещу британските потисници: Н.Т. Рама Рао младши е Комарам Бийм, а Рам Чаран – Алури Ситарама Раджу. Първият е убит на 39 в стълкновение с полицията, вторият – на 26, екзекутиран от англичаните. В живота двамата не са се срещали, но във филма са връстници, чиито пътища се пресичат в сюжет за неразделно приятелство и общ бунт. *Бийм* и *Рам* имат огледални темпераменти и съответно стратегии: единият е водата, другият е огънят; единият се опитва да събори колониалния гнет отвън, другият – да го взриви отвътре. *RRR* от самото начало дава да се разбере, че не възнамерява да се съобразява с ограниченията нито на историята, нито на физиката, нито на каквото и да било друго, което ще му попречи да създаде пир за очите и за сърцето. Граматиката на повествованието му е толкова различна от всичко, което сме свикнали гледаме, че обезсмисля обичайните коментари (какво значение има, че любовните нишки са видимо излишни, че куп персонажи са двуизмерни, а враговете смешно падат на гроздове, когато някой с гигантски труд и вещина в професията успява да напипа и дръпне струните на дълбоката страст и високата човечност?). Раджамули казва, че в творчеството си се вдъхновява от „Махабхарата“ и „Рамаяна“, а във връзка с *RRR* си е спомнил и за „Гадни копилета“ и „Мотоциклетни дневници“. Е, това, което е постигнал с екипа си, е почти оксиморонно: идеалистичен блокбастър, който борави с целия арсенал на кича и сантименталността, без да стане пошъл. И на моменти така те отнася, че дори да измъкнат седалката изпод теб, няма да усетиш.

●

Още два бомбастични филма от 2022-ра, макар и несравними по мащаб: **„Всичко навсякъде наведнъж“** (изригване на необузданото въображение на Дан Куан и Даниел Шайнърт с паралелни вселени, фантастични



Кадър от „RRR“

преображения, няколко паметни хрумвания и тържество на семейната обич) и **„Елвис“** на Баз Лурман с превъзходния Остин Бътлър (апломб и пайети, и гърлени любовни песни, и поне 3-4 възможности за ахване).

Другояче

„А може и все още да има банши. Само дето сега те вече не предвещават смърт с вой, а седят, скръстили ръце, и наблюдават доволно.“ Като се замислим, тази реплика от **„Баншите от Инишерин“** на Мартин Макдона (сякаш единственият сред поравно обичаните от публика и критика автори, чиято продукция миналата година оправда старата му слава) може да се отнася и до нас, наблюдаващите откъм салона. Много фестивални хитове ни правят пасивни

на стр. 16

Войната е една голяма рана и няма как иначе да се разкаже за нея

Разговор с Йенджей Моравецки

Йенджей Моравецки на Софийския международен литературен фестивал през декември 2022 г. Сн. Полски институт в София

Йенджей Моравецки (1977) е преподавател в Института по журналистика и социална комуникация във Вроцлавския университет и автор на множество документални и научни книги. Основният обект на писателския и научния му интерес е Русия и нейните медийни изображения. В книгата си „Киша. Пейзаж след империята“ (*Szuga. Krajobraz po imperium,* 2022) представя противоречивия и многоизмерен образ на Русия от последните десетилетия и влиза в продуктивен и полемичен диалог с полската традиция на литературния репортаж.
В края на 2022 г. Йенджей Моравецки беше в София като гост на Къщата за литература и превод и участник в Софийския международен литературен фестивал, където представи най-новата си книга.

В жанра на литературния репортаж, който стои на границата между фикцията и документалността, отношението между политиката и художествеността е централно предизвикателство. Как бихте представили еволюцията си на писател под въздействието на променените политически условия от последните години?
Не зная доколко това, което ще кажа, е свързано с политиката. От 2014 г., когато говорим за писането за Русия, смятам, че предишните спорове са приключили. Или казано по друг начин, трябва да ги отложим поради войната, макар че са много важни и ще се върнем към тях. Например спорът за формата на документалната литература. В „Киша“ се опитвам да тествам именно границите на жанра и да предложа нови форми.
Смятам, че полската репортажна школа е много силна, за което следва да се радваме, но в известен смисъл това е също и капан за нея. Опитните репортери често се държат така, сякаш все още сме в 90-те години или в началото на 2000-те. Не става дума за темите, а за начина, по който се пише за тях. Просто така е по-удобно, защото този начин на писане е проверен, вече са възпитани ученици, които повтарят тези форми, издателствата са свикнали с тях, има верни читатели. Репортажът се е превърнал в жанрова литература. Нейните читатели имат своите предпочитания, а писателките и писателите знаят как да отговорят на тези очаквания. Само че за литературата това представлява опасност. С оглед на пазара това е чудесно, защото имаме ниша, свой сегмент и аудитория, но за художествената функция, която е много важна за репортажа, това означава определена закостенялост. Друг въпрос е очакването, че репортерите ще обяснят света. Ще дадат отговори. Ще ни разведат из него. Ще опростят и разясняват. Ще ни кажат как е ТАМ. Например как е на изток от Полша. Не ми допадаше как още от края на 90-те години се пишеше за т.нар. Изток, често слагайки под общ знаменател Русия, Украйна и Беларус, както и постсъветските държави. Но по-общо не ми допадаше това, че репортажът става повторителен. Нефикционалната литература ми беше станала скучна. Тоест, от една страна, матрицата, предсказуемостта на формата. А от друга, усилието за атрактивност на историята чрез преувеличаване, украсяване. Това е капан, в който бяхме попаднали, пишейки за т.нар. Изток – екзотизацията, изкушението на демонизацията, хиперболизацията. В Полша Людвика Влодек с право обръща внимание към това, че тази литература е патриархална, мъжкарска, малко каубойско-приключенска. Така че репортажът беше придобил форма, която според мен беше повторителна, и беше повече или по-малко ясно как се пише той, какви са правилата на занаята. Просто съществуваше система за производство на текстове, като един от елементите ѝ беше нещо, което наистина се опира на литературата, но е много изтъркано, тоест екзотизацията и ориентализацията, което всъщност беше в ущърб на описваната действителност.
Самият аз се борех с тези изкушения и капани. Обаче се стараех да вървя по малко по-различен път. И да противореча на самия себе си в следващите си книги, като проблематизирам тези образи, които по-рано съм създал. След това дойде 2014 г. и това беше моментът, в който си помислих, че вероятно вече няма твърде много време да говорим за това, да спорим с други автори на документална литература. Няма вече време за спор с „Империята“, която за мен беше изходна точка и основа при писането за Русия, а същевременно нещо, спрямо което започнах да се бунтувам и да търся собствен път. Тоест спорът с Капущински или с творчеството на Капущински, спорът с другите полски автори, чиито текстове събирах преди да замина за Русия – изглеждаше, че след 2014 г. това вече няма такова значение. Защото тогава усетих, а през 2016 г. вече много ясно, че това и така е разговор за един свят, който го няма, че тази Русия не съществува. Че сега имаме работа със заплаха, с репресии, с авторитарен свят, който се придвижва към тоталитаризма, който става гротесков. Това, което преди беше хиперболизация, става действителност. Някога ще се върнем към споровете за документалната форма и нашите описания на бившия СССР. Това е важен спор. Но просто сега няма време.
През 2016 г. си помислих, че трябва да се обединим, че трябва да се срещнем в писането си, да разпознаем какво изобщо се случва там и как оттук нататък да разказваме за тази действителност. И дали не сме се объркали преди, пишейки за тази по-светла Русия, като след това виждаме страшното ѝ лице. Обаче когато започнах да пиша „Киша“, осъзнах, че нещата стоят другояче. Тоест, и едното, и другото е важно. Важни са спорът и тестването на границите на фикцията и факта, защото този референциален пакт между читателя, твореца и героите е все още ключов, както е и важно да се научим да разказваме за действителността – в случая с Украйна, за военната действителност. За мен това беше нещо напълно ново, гранично преживяване, когато отидох в Донбас. И разбира се, важен е въпросът как да функционираш в действителност, която се е оказала тоталитарна, тоест как да пишеш за своите герои в Русия.

Как изглежда тази военна действителност през очите на репортера?
Донбас беше моето първо пътешествие във военни условия. Отидох там с Мачей Скавински, мой приятел и фотограф, с когото отдавна пътуваме. Той имаше и по-ранни военни преживявания. Изобщо не искахме да отидем там, тоест в самата червена зона. Просто искахме да посетим професор Карпицки. Защото главният герой на „Киша“, Николай Карпицки, руснак, който е избягал от ФСБ, защото е защитавал малцинствата и ги е защитавал толкова успешно, че службите за сигурността започват да му отмъщават, беше избягал в Донбас, от украинската страна. Беше купил жилище в Славянск, където живее и досега въпреки обстрелването. Именно той ни заведе в червената зона. Аз нямах желание да ходя там, защото по принцип работя с диктофона, с разговори, спомени, тоест с вътрешния свят на героите. Така че мислех, че предпочитам да остана в Краматорск, в Славянск, вместо да отида до Маринка, защото предпочитам да разговарям с хората, при които да видя как е въздействала войната пет години след окупацията на Краматорск и Славянск. Смятах, че искам да се фокусирам върху това. Но Карпицки настояваше да отидем в Зоната, до самия фронт. И беше прав. Обаче тогава си мислех: „Какво ще видя там?“. Защото когато гледаме телевизионните кадри, с които сме свикнали, виждаме руини, понякога плачеща възрастна жена. По принцип това са образите, които асоциираме с войната. Но съвсем различно е да срещнеш тази жена, да разговаряш с нея. Така, както с героинята, с която завършва „Киша“. Това е много важен разговор, който разбива на парчета описвания в книгата свят. Накрая изчезват всички посоки и вектори – добро, зло, горе, долу, ние, те. Има само изстрели от всички страни.
В крайна сметка отидохме в Зоната. А когато пътувахме към фронта, си припомних как Мачей Скавински повтаряше, че на такива места не може да се предвиди нищо, не може да се разбере в кой момент нещата ще се влошат. Това се случва изведнъж. Изглежда, че всичко е наред, а в следващата минута се превръщаш в чувал с месо и кости. И кълбо инстинкти. Превръщаш се, както казва една от героините ми, в животно.
За съжаление, когато става въпрос за войната, често липсват думи. Не може да се каже нищо повече от вече изтъркани, банални фрази. Например, че хора причиняват това на други хора. Осъзнаваш, че някой съзнателно те убива, че някой е започнал това. В този случай Путин започна тези убийства. Това не е естествено поражение, ние сами създаваме този свят. Започваш да преживяваш това, но така и не можеш да го обхванеш с ума си. А след това започваш да мислиш какво привлича някои хора обратно към войната. Преди си мислех, че това е адреналинът. Може би при някои наистина е това. Има и такива, които просто обичат да убиват, те обаче са малцинство. А както каза един от героите ми, много разумен и одухотворен, войната има свой мирис. Мирисът на нещо, което не може да се опише, но е причината да се връщаш там. В моя случай смятам, че става дума за нещо друго, изобщо не за адреналина. Когато си там, си даваш сметка, че войната е – отново банална фраза – ад. Тя е нещо, заради което част от теб умира. Тъй като бях там за кратко, не бих казал, че част от мен е умряла, но със сигурност ме разтърси силно. Но какво изобщо е моето преживяване в сравнение с това на всички тези бежанци, които идват тук, или на хората, които са останали там? Никога по-рано не съм се намирал в действителност, в която няма надежда. И именно този вкус на безнадеждността, този безкраен мрак е причината, когато се върнеш в София или Вроцлав, да започнеш да усещаш вкуса на живота, който преди това не си оценявал. Но същевременно усещаш крайна самотност, защото носиш в себе си преживяване, което не може да бъде споделено. И това е причината да искаш да се върнеш към този мрак и ад, но за да можеш отново да се измъкнеш оттам и да усетиш вкуса на нормалния живот, на нормалния свят отпреди това.

Смятате ли, че съществуват етични императиви, които трябва да се спазват при работата над репортаж за такова гранично преживяване?
В какво би се състояла етиката в писането? В това, че не трябва да се задълбаваш прекалено в спомените, че не трябва да оставяш някого наранен? Войната е една голяма рана и няма как иначе да се разкаже за нея. Пътувайки в България, по крайбрежието, разговарях с жена от Украйна, която ми разказа, че и досега се бои от корабите в морето. Защото първите изстрели в Одеса са дошли именно от корабите и огънят, идващ от морето, е причината хората да осъзнаят, че това не е филм, че това се случва наистина. Узнаваш тези спомени и виждаш как твоята събеседничка плаче. И знаеш, че това няма да е единственият плач днес, че същото ще се случи при следващите срещи и разговори, защото в това се състоят тези интервюта. След това събеседникът ти трябва да се върне на работа, а ти просто си излизаш с диктофона. Това етично ли е?
От друга страна, моят опит след Донбас беше такъв, че в продължение на половин година изобщо не посегнах към записаните материали. През първите две седмици постоянно имах сънища за войната, кошмари и остатъчни образи. По-късно това премина, но диктофонът лежеше в чекмеджето. А след шест месеца започнах да записвам всичко, изслушах тези разговори наново, отново преживях тези срещи. Отворих файл и след 15 минути – сякаш встъпление, разгрявка – вече имах 5-7 страници. Това са истории, които по-рано не бяха разказвани в такава форма и които – това мога да кажа в защита на репортажа – сега могат да бъдат чути благодарение на документалната работа. При това не само историите на украинците за войната, но и на руснаците, които разговарят със собствените си имена. Аз дори питах дали мога да ги отбележа във Фейсбук и именно тези, които говореха за най-рискованите неща, се съгласяваха. Отговаряха, че и така са застрашени всеки ден, че това вече няма значение. В известен смисъл това е оставяне на свидетелство, което показва, че съществуват хора, които се стараят да са достойни, да бъдат хора или да запазят човечността си по време на война. И да разкажат за своето страдание. Или да дадат свидетелство за бъдещето. Да покажат, че в действителността в страната на агресора, която се е превърнала в тоталитарна действителност, е имало хора, които мислят по друг начин.

Въпроси и превод от полски: КРИСТИЯН ЯНЕВ

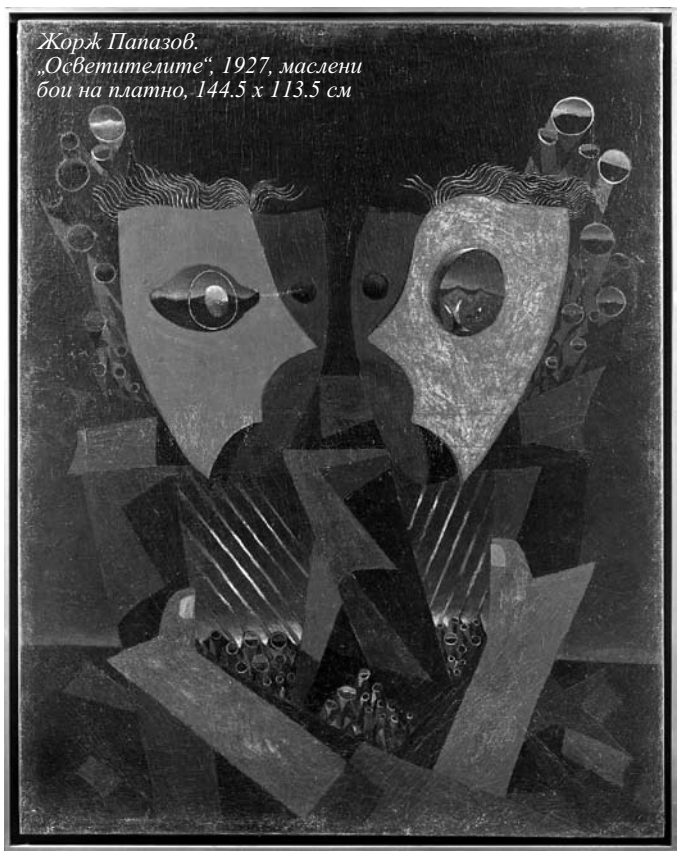
Из „Киша. Пейзаж след Империята“

Йенджей Моравецки

Империята 2

Именно Капушчински разкри Изтока пред мен. За първи път прочетох „Империята“ още в гимназията. Бях погълнат от магията на снежната белота, телените заграждения, страха, лагерите и тайнствената, поробена, но толкова запленяваща руска душа. Четях Капушчински, четях неговите имитатори, по-млади конкуренти и аспиранти. Събрах голям класьор с репортажи за Русия, в тяхното търсене преравях полските вестници и седмичници. Главата ми беше изпълнена с лед и сняг, затварях очи и виждах суровите погледи на руските войници, чувствах диханието на мафията, представях си мрачните пейзажи на страната, която изобилства от нафта, задушава със замърсяването си, тревожи с екологичните си катастрофи, плаши със следите на тоталитарното минало. Когато завърших гимназия, на автостоп поех към Москва. Пътувах с полски тираджии, които ме черпеха с хляба си, контрабандна водка и яйца, сварени върху резервоара с нафта. Слушах страшните им истории. Добродушните смели шофьори ме убеждаваха, че „Русия е страната на курвите и сатаната“.
Вярвах им. Техните описания потвърждаваха това, което бях чел у Капушчински и по-младите, сега известни репортери. В моята глава се идеализираше Русия, изграждаше се антиутопията, необходима за инициацията, за да се превърнеш в истински мъж, да пишеш тежки, но завладяващи текстове и да седиш в мълчание край бара (защото какво да кажеш след всичко това, което си видял на Изток, от Другата Страна?). Клод Леви-Строс сравнява пътешествениците и журналистите, които заминават за „дивите“ региони на света, с младия индианец, който отива в планината, за да може там, в усамотение, да прекрачи границата на зрелостта: „Младежът, който в течение на седмици или месеци се е отделил от групата, за да се изложи [...] на една екстремна ситуация, се връща обогатен със сила, която у нас се изразява чрез вестникарски статии, големи тиражи и конференции на закрито, но чийто магически характер се установява чрез процеса на колективна самозаблуда, която обяснява явлението във всички случаи“[1].
А може би Капушчински наистина е бил в тази страна? Може би аз и моите по-възрастни колеги, чиито текстове прибирах в класьора, просто сме закъснели и не сме имали шанс да се докоснем до СССР, какъвто той го е видял? Обаче годините на моите първи пътешествия (след 1994 г.) са близки до най-новите наблюдения на Капушчински в „Империята“.
Посетих Русия и останах разочарован. Не намерих света, за който бях чел. Съветският преход беше наистина ужасен, значително по-отблъскващ от този в Полша, близък до филмите на Балабанов. Не преживях обаче ледения ад и разпада, не видях това, за което говореха тираджиите. Но пък забелязах, че те не навлизаха в сатанинската Москва; спяха няколко дни на охраняваните паркинги на околовръстното, пестяха от храната и чакаха стоката си. Пиеха водка „Бяли ожел“, няколко пъти по-скъпа от тази в близкия магазин, ядяха полски яйца и си споделяха пътешественически разкази, докато разтревожено гледаха подаващите се зад ламаринената ограда на паркинга блокове.

[1] Цит. по К. Леви-Строс, „Тъжни тропици“, прев. от френски Галина Меламед, София: Издателска къща „ЛИК“, 2008, с. 45.



Жорж Папазов. „Осветителите“, 1927, маслени бои на платно, 144.5 x 113.5 см

Открих друга Русия – различна, очароваща, която не даваше гаранции за бърз блясък, затвърдяване на чертите и благородния печат, характерен за мъжете, които се връщат от дъното на ада. […]
Написах „Магическият турпизъм[2]“, публикуван в „Тигодник повшехни“. Поделих медийния образ на Русия на четири доминиращи сфери. Първи стереотип – „Русия е бедността“. Вторият – „Русия е Колима“. Третият – „Русия е алкохолът“. Четвъртият – „Русия е врагът“. Наблюдавах зараждането на задължаващата поетика при описанието на Русия, за която „Империята“ (незадължително преднамерено) става важен генератор на постоянни епитети и сравнения. Капушчински пише „Михаил ме закара с овехтелия си, но пъргав москвич до града[3]“ (овехтели, но движещи се с луда скорост москвичи се появяват често в „Империята“). От този момент разпадащото се, крайно опасно превозно средство става „лайтмотив“ на руските улици. В „Политика“ пишат за „немногобройните лади и раздрънканите москвичи“, които „отстъпват от пътя на още по-малобройните, сякаш зловещи със своите огледални стъкла, черни беемвета и бели понтиаци“. Няма други коли на улицата; автомобилите се превръщат във въплъщение на глобалната визия за руския контраст – бедността на москвича, разпада, корозията (москвичът трябва да бъде овехтял, други все пак няма) и зловещото богатство на мафията в беемветата. Както написах в „Магическият турпизъм“:

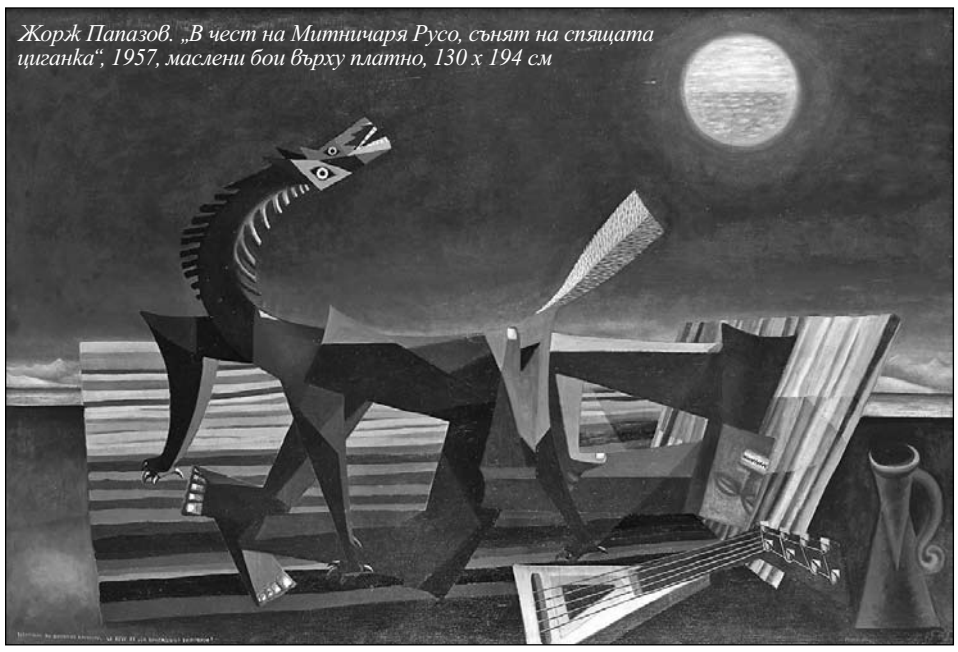
> Също толкова ужасяващо трябва да изглежда руския град: „В Астрахан лишените от прави ъгли, пълни с дефекти, пукнатини, процепи и лишеи блокове нямат конкуренция. […] Още с построяването си се нуждаят от ремонт. Прокажени бетонни великани със стени с олющена мазилка“ („Газета виборча“). Трудно е да се оспори истинността на това описание. Само че това не е единствено руска гледка – такива има и в другите страни от Централна и Източна Европа, както и в Полша. […] В същото време благодарение на полските медии Русия се превръща в сметище, руина, апокалиптична картина. „Бившият кмет ме прие в своя апартамент в блока. Входът изглеждаше сякаш през него беше минал ураган. Нито една права стена, изпочупени прозорци. Входната врата беше изкъртена, на пода лежи мъртъв гълъб, разяждан от червеи“ („Жечпосполита“).
> В тези текстове образът на Русия все повече напомня „Мърша“ на Бодлер – турпизмът става характеристика за начина на описание на Изтока[4].

Престанах да вярвам на Капушчински и на текстовете в медиите. […]
Отново чета „Империята“ на Капушчински. Откривам много пластични субективни скици. В тях разчитам голяма репортерска наблюдателност, не само декларативна. От перспективата на времето се вижда, че авторът на „Империята“ улавя ключови неща, симптоматични за промените през деветдесетте години.
Капушчински е „магьосник на репортажа“. Но дали репортажът трябва да омагьосва, дали трябва да бъде „медийна приказка“? Липсват ни такива приказки, нуждаем се от тях. Капушчински ни ги дава. Води ни в други пространства, странни, омагьосани, изпълнени с белота, вълшебна ледена земя, поробваща разума. […]
Това не е приказка за деца. Това е вълнуващ и страшен свят, но камерно страшен, по наша мярка. Вървим рамо до рамо с наблюдателния репортер хуманист, който не е герой за гимназистите, не е Иля от билините, не е герой за масите. Той е нов, наш е и е като нас – като интелектуалците, гледащи с тревога и очарование към „полифоничния“ разнороден свят в движение. Наглед слаб и деликатен. Не крие своите страхове, но продължава нататък, въпреки болестта, умората, въпреки туберкулозата или маларията. Трябва да продължи. За да ни покаже истинския свят. Защото приказката съществува – наистина, не сред нас, не тук, но отвъд границата, на съседните континенти, толкова различни от нашия. Магическият турпизъм е отговор на тъгата по въплътените ад и небе, откриването им на земята въпреки теориите за секуларизацията, въпреки хомогенизирането на света, слуховете за

[2] Въвеждане на елементи, свързани с грозотата; използване на естетика на грозното. От лат. turpis – грозен; бел. прев.

[3] Цит. по Р. Капушчински, „Империята“, прев. от полски Благовеста Лингорска, София: Издателска къща „Фльорир“, 1994, с. 151.

[4] J. Morawiecki, *Turpizm magiczny,* „Tygodnik Powszechny”, 10 maja 1998, s. 1, 4.



Жорж Папазов. „В чест на Митничаря Русо, сънят на спящата циганка“, 1957, маслени бои върху платно, 130 x 194 см

неговата идентичност, въпреки гласовете за смъртта на страната на Питър Пан. Освен това Капушчински е наистина наблюдателен, деликатен. […]
Капушчински ни предлага много лично, деликатно пътешествие. След това очертава много точна скица за демократите и тяхната обремененост от комунистическия опит. Друг въпрос е, че Капушчински пропуска много аспекти на прехода. Трудно е обаче да пише за всички… Той е просто наблюдател. А как наблюдава?
Когато прекрачва границата в Забайкалск, Капушчински разделя чужденците на три групи:
– вътрешно яростни;
– тези, които се съгласяват със съществуващата действителност и подражават на начина на мислене и поведението на съветските хора;
– тези, за които „всичко е най-вече интересно, необикновено, невероятно, които искат да опознават, да изследват, да разберат този толкова различен, непознат до този момент свят. Те са в състояние да се въоръжат с търпение и да запазят дистанция (но не и високомерие!), да гледат на всичко със спокоен, внимателен, трезв поглед“[5].
Изглежда, че вписва себе си в третата група, според собствената си декларация трябва да бъде именно внимателен, търпелив и невисокомерен.
Обаче забелязваме, че в „Империята“ руснаците обикновено са по-лоши, изоставащи, не са научени на самостоятелно мислене, подчинени са от Империята. Репортерът, който пише за нервните (може би гладни) кучета вълча порода, за забелязаните от прозореца на влака войници (които със сигурност се целят в него), за телените заграждения и за пътниците, които заговаря в тесния коридор и които отговарят с едносрични думи (сигурно защото се боят да разговарят с чужденец, шпионин), сякаш в своята хиперболизация изпада в параноя, обаче твърди, че именно руснаците (съветските хора) са параноици. […]
Може би в хиперболизираните описания на Капушчински се крие ирония? Игра с читателя? Но дали читателят ще чете така репортажа? И дали интерпретацията на документалния текст може да бъде произволно многозначна?
А ако проблемът е качеството на дискурса, а не самата книга „Империята“? Читателското въодушевление? Полската склонност да се съгласяваме с майсторите, безкритично да обожаваме папата на репортажа? Моята собствена наивност? Може би, борейки се с „Империята“, сам се затворих в нея. Борех се с турпизма и едновременно украсявах действителността. Оцветявах Изтока, разкрасявах го напук на другите репортери. За Русия казвах, че все пак не е Беларус. За Беларус – че там не е само Лукашенко. А също така, че Съветския съюз го няма и пред нас се е разкрил полифоничен, мултирелигиозен и мултиетнически свят, който очарова с разнообразието си и пробива нашия европоцентричен балон. Само че в будката на „Комсомолски“ видях именно в луксозно списание надписа „СССР 2.0“. Луксозна версия.

Превод от полски: КРИСТИЯН ЯНЕВ

Преводът е направен по Jędrzej Morawiecki, *Szuga. Krajobraz po imperium.* Warszawa: Czytelnik, 2022, pp. 68-76.

[5] Цит. по Р. Капушчински, „Империята“, прев. от полски Благовеста Лингорска, София: Издателска къща „Фльорир“, 1994, с. 31.

Пет миниотзива и един бонус...

от стр. 13

или даже леко злоради свидетели на драматични падения (вж. **„Тар“** на Тод Филд или **„Китът“** на Дарън Аронофски през 2022-ра), но рядко се случва някой така фино да ни оплете в трагедия, комедия и абсурд, че „скръстените ръце“ да отворим в прегръдка. Стопмоушън анимацията **„Марсел, черупката с обувки“** на Дийн Флейшър-Кемп настройва на дейна обич. Дийн играе себе си: режисьор, който се развежда и временно си наема дом през *Airbnb*. В него заварва две същества, подобни на охлювени черупчици с по едно око и две чепичета: Марсел (забележително озвучен от комичната актриса Джени Слейт) и баба му Кони (Изабела Роселини). Те са единствените обитатели на къщата и водят трудоемкия си миниатюрен живот почти без да се засичат с приходящите. Дийн е впечатлен от Марсел и започва да снима филм за него, а междувременно мисли как да му помогне (един от квартирантите по погрешка е отнесъл с багажа си целия черупчен род). И някак си от безобидна игра с дреболии „Марсел“ прераства в илюстрация на приятелството, общуването, раздялата, смъртта, завръщането. С катарзис и прочее.

●

Друг крайно самобитен филм от годината: гротеската **„Болна работа“** (*Syk pike*) на норвежеца Кристофер Боргли. Той дотолкова не прилича на „Марсел“, че би бил идеален за двойна прожекция с него, за контраст. Съдържанието: хубавко момиче без видимо призвание скучае от липса на стимули и започва да си вреди, за да добие значимост. Формата: своенравна, нетипична, нееднозначна.

Магма

Французите Катя и Морис Крафт се раждат недалеч един от друг в Елзас и когато се запознават през 60-те, вече споделят научни интереси. Първата им съвместна поява в пресата е на снимка от протест срещу войната във Виетнам на първа страница на „Юманите“ през 1967-а. Катя е геохимик, Морис – геолог, ще загинат заедно при изригване на вулкана Унзен в Япония на 3 юни 1991 г.: тя на 49, той на 45. Ще оставят огромно количество материал, записан на кино-, фотографска и магнетофонна лента, както и дневници. Десетилетия по-късно в този архив ще се заровят Сара Доса и Вернер Херцог. Не заедно, а поотделно и със съвсем несходна идея за онова, което търсят – затова и през 2022 г. излязоха два твърде различни документални филма за двойката вулканолози: **„Огънят на любовта“** и **„Огън отвътре“**. Първият (на Доса) се оглежда за романтичното, поетичното и дори комичното, попълва с анимация и музика, телевизионни материали и свидетелства от епохата, тълкува. „Разбиране е другото име на любовта“, произнася Миранда Джулай в качеството си на диктор. „Всеки вулкан си има характер“, твърдят семейство Крафт и събират удивителни гледки – „червените“ вулкани изригват по предвидим начин, „сивите“ са коварни убийци... Вторият филм е формулиран като „реквием“: Херцог от самото начало скача в смъртта на съпрузите и със смущаваща охота до края се връща все там. Разказът му е по-суров, семпъл и склонен към оценки и е озвучен със собствения му тържествен глас, чийто апокалиптичен тон на моменти става неволно смешен. Херцог поставя двойката под съмнение (неведнъж отбелязва показното им поведение – червени шапки *а ла* Жак-Ив Кусто и под.). Те правят повече кино, отколкото наука, убеден е той, и им се възхищава като на колеги...

●

Нека в необозримото множество от смислени документални филми от 2022-ра да открои и два за болка и надежда. **„Дом от отломки“** на Симон Леренг Вилмонт (за приют в Донбас – отпреди 24 февруари, но вече посред мраз и военни действия, – където убежище намират деца от сложни житейски ситуации) и **„Всичко, което диша“** на Шонак Сен (за друго убежище – този път за птици – в притиснатия от смог и хаос Делхи).

Право на глас

Канадката Сали Поли е талантлива актриса, публична личност с ясно изразена позиция и режисьорка с възхитително последователен път. Първият от четирите ѝ пълнометражни филма, „Далеч от нея“, е по Алис Мънро и през 2006 г. откри продължаващия и до днес „сезон“ на сюжетите, свързани с болестта на Алцхаймер. Вторият, *Take This Walz*, по сценарий на самата Поли, е вълнуващо изследване на любовта в съжителството (с Мишел Уилямс, която впрочем е в главна роля и в две от незаобиколимите заглавия от 2022 г. – ***Showing Up*** на Кели Райкарт и **„Семейство Фейбълман“** на Стивън Спилбърг). Третият, „Историите, които разказваме“, е грабващ документален поход из лабиринта от истини и недомлъвки около собственото ѝ семейство. А след минисериала „Наричаха я Грейс“ (проект по едноименния исторически роман на Маргарет Атууд, подготвян от Поли поне две десетилетия), дойде и четвъртият ѝ филм за широкия екран. **„Жените говорят“** е също адаптация на книга. Авторката ѝ Мириам Тейвз е отрасла сред менонитите, завършила е журналистика и изпълнява – като натуричица – една от централните роли в поразителния *Stellet Licht* на Карлос Рейгадас. Реалният случай, залегнал в основата на „Жените говорят“, е от неотдавна: в менонитска колония в Боливия десетина мъже упояват и изнасилват съседките си (от 3 до 65-годишна възраст, 151 на брой). Безобразието продължава, докато жените не започват да споделят за смущаващите си открития. Когато старейшините научават за престъплението, първо го отдават на „разпасано женско въображение“, а после настояват потърпевшите да простят или да се изселят. Малко като насън, малко като в театър филмът показва какво следва: няколко жени и един мъж се затварят в една плевня и започват дебат за бъдещето, в който съставните части на настоящето и миналото за първи път трябва да бъдат назовани точно. Силният състав включва Франсис Макдорманд, Руни Мара, Джеси Бъкли и Клеър Фой, а процесът, който въплъщават, е стилизиран до степен да представлява не само изходното събитие, но и цялата породила го система. „Жените говорят“ е само бегло за акта на насилие и безкрайно повече за правото на глас като част от правото на идентичност (поест на живот); за нуждата от полагане на етични релси за далечните пътешествия; за отговорността към себе си като отговорност към другите... И много още.

●

Тук бих препоръчала също **„Клондайк“** (2022) на Марина Ер Горбач, **„Сент Омер“** на Алис Диоп и **„Прясно“** на Мими Кейв, които хвърлят героините си в три екстремни ситуации (съответно: война, съд и канибалски плен) и в съвършено различен стил изявяват някои стари колкото света аспекти на женското живеене.

Бонус: сериали

Около 9 от заглавията в топ 10 на най-касовите филми за 2022-ра са продължения, сиреч повече или по-малко мъчителни разтягания на предишни печеливши сюжети – за Батман, Тор, героите от „Джурасик парк“, „Топ Гън“, „Аватар“, „Черната пантера“. В същото време (нещо, което до не чак толкова отдавна щеше да прозвучи като виц) телевизията често предлага една несравнимо по-стойностна, свежа и кинематографично издържана серийност. През 2022 г. гледахме куп превъзходни сериали, от които държа да препоръчам първия сезон на **„Сега ще заболи“** (*This is Going to Hurt* – хаплива комедия за отруден гинеколог в Лондон), **„Туристът“** (*The Tourist* – митарства на безпаметен непознат в австралийската пустош) и **„Мечката“** (*The Bear* – чикагски готвач в схватка със средата); втория сезон на блестящите **„Начално училище *Абът*“** (*Abbott Elementary* – смешен и трогателен уж документален очерк за група учители във Филаделфия), **„Резервatски кучета“** (*Reservation Dogs* – магнетичен разказ за тайфа хлапета от индиански резерват в Оклахома) и **„Белият лотос“** (*The White Lotus* – сблъсък на класи и очаквания в луксозен курорт за американци в Сицилия); и третия сезон на **„Бари“** (експлозивна комбинация от подземен свят и шоубизнес в Лос Анджелис) и **„Щастливата долина“** (*Happy Valley* – английска полицайка в борба с престъпници и лични демони). За разкош ще добавя и четвъртия сезон на пародийния **„Свръхестествен Уелингтън“** (*Wellington Paranormal* – за двойка новозеландски блюстители на реда по петите на върколаци, призраци и клонинги) заради съчетанието от смях, сърце и въображение.

Кадър от „Жените говорят“

Жорж Папазов. „Сюрреалистична композиция“, 1940, маслени бои на платно, 36.8 x 45.7 см

Чарлз Симик

от стр. 1

Шест стихотворения

Моят двойник

Вежди вдигнати в почуда,
стана му навик
да говори сам със себе си
и да отговаря на въпросите си
с висок и ядосан глас.

Дърво с достоен външен вид

Писнало му е от шумните му листа
и чуруликащите птички,
както и от онзи млад кълвач,
дълбаещ си нов дом.

Къде е моята бесилка?

Навън през прозореца
през който гледах като дете
в окупирания град
тих като гробище.

Моя скъпа Клемънтайн

Повдигна унилото ни настроение
в тъмната есенна вечер,
свирейки онази сладка стара песен
на гребен и тоалетна хартия.

Майка ми се надяваше

Да отнесе шевната си машина
със себе си в гроба
и вярвам, че го е направила,
защото от време на време
ме събужда нощем.

Отдава се под наем

Голяма чиста стая
с много слънчева светлина
и една хлебарка,
за да ѝ разказваш тревогите си.

6 юни 2022

Превод от английски: СОНЯ АНДОНОВА

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ: Амелия Личева (гл. ред.)
Пламен Дойнов, Йордан Ефтимов, Ани Бурова,
Бойко Пенчев, Камелия Спасова, Мария Калинова, Емануил А. Видински
Малина Томова
Печат: „Нюзпринт“

ISSN 1310 – 9561

Адрес: СОФИЯ 1000 ул. „Георги С. Раковски“ 108
Банкова сметка: BG56BPBI79401049389602, BIC – BPBIBGSF
„Юробанк България“ АД
Издава Фондация „Литературен вестник“
http://litvestnik.wordpress.com;
www.bsph.org/litvestnik

ВОДЕЩ БРОЯ Ани Бурова