Брой 12
1,50 лв.

28.03-3.04.2012
Год. 21

ВЕСТНИК Литературен

Сто години от смъртта на Стриндберг

- **Вера Ганчева**
- **Нови преводи**

Сн. Марица Колчева

- **Бисера Дакова**
за Георги Господинов

- **Светлозар Игов**
за Златомир Златанов

- **Кристина Йорданова**
за Валери Стефанов

- **Георги Господинов**
за Никола Маджиров

- **Нова българска** • **Даниела Ходрова** • **XVI София Филм Фест**

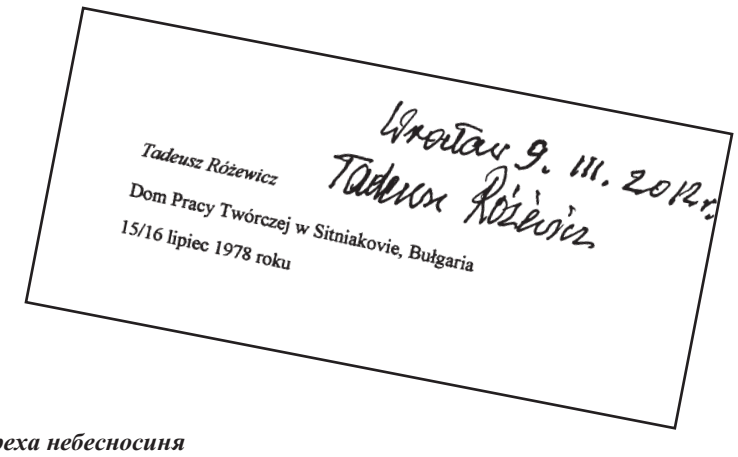
Тадеуш Ружевич

***
синее
бледнее
белее
изветрява
пейзажът и образът на човека
защо този чичко не мога да го докосна
с перо със стих
отново в живота да го повикам

улових го случайно
а сега изтича
през памет през думи
плува към небитието

а всъщност това мигновение
тази снимка от моите очи заснета
ми яви Човешкото Същество

никакъв глас от небето
само две думи
„добро утро”
и старото му лице


Wrocław 9. III. 2012 r.
Tadeusz Różewicz
Tadeusz Różewicz
Dom Pracy Twórczej w Sitniakovie, Bułgaria
15/16 lipiec 1978 roku

в дреха небесносиня
очи избледнели
коса посивяла
измачкана шапка
чепата тояжка вместо бастун
и черни (прашни) обувки

15/16 юли 1978 г.
Творческия дом в Ситняково, България

Преведе от полски ПЪРВАН СТЕФАНОВ

Това стихотворение, неиздавано досега, бе изпратено от Тадеуш Ружевич като поздрав към българските му читатели и прочетено на премиерата на книгата му „Пиеси” на 12 март в Полския институт в София.

НОВО

Християнството в диалог и полемика е темата, която обединява статиите в новия 68 брой/ЗИМА на сп. „Християнство и култура". На срещата на Византия с исляма и на диалога между религиите и стойността на мълчанието са посветени статиите на Свилен Марков, Георги Каприев и Милан Гъргевич. Прот. Добромир Димитров анализира споровете около сурогатното майчинство и „добрата смърт", а Петър Николов-Зиков предлага своя поглед към Европа между икономическата криза и кризата на идентичността. Богословът Дилян Николчев излага някои оптимистични и песимистични очаквания за Българската православна църква, прот. Игор Прекуп размишлява по темата Църква и интелигенция, а Светослав Малинов анализира политическата теология на Хуан Доносо Кортес и неговата критика на либерализма и социализма. В рубриката *Християнство и истина* можете да прочетете текста на Джон Ролс „За моята религия", коментиран от Стилиян Йотов и Гергана Динева, както и академичната лекция на Адам Селигман на тема Иов, Дионис и човешкото възприятие. Броят завършва със стихотворения на Чеслав Милош (в превод на Вера Деянова), коментирани от Божидар Кунчев.

НОВО ИЗДАНИЕ В ПОРЕДИЦАТА „ХРИСТИЯНСКА БИБЛИОТЕКА" НА ФОНДАЦИЯ „КОМУНИТАС"

Уникален образец на духовната проза на XX в., „Мисли, следващи дните" (1926) на католическия епископ Владимир Гика (1873-1954) често са сравнявани с „Мислите" на Блез Паскал или с „Опадали листи" на Василий Розанов. Предлагайки възможност за разговор на душата със самата нея и с нейния Създател, тези мисли си поставят за цел да проникнат „най-близо до мястото, където Бог говори, за да можем по-добре да чуем гласа Му". Роден княз и потомък на династията, владяла Молдавия в продължение на векове, Владимир Гика изоставя всичко в името на едно по-висше признание – да стане свещеник в Христовата църква, понасяйки мъченическа смърт по времето на комунизма. Фондация „Комунитас" предлага за първи път на български език том с избрани творби на Владимир Гика, включващ освен „Мисли, следващи дните" и посмъртно публикуваните му фрагменти, неговите „Духовни беседи" и пиесата „Прелюбодейката". Преводът и предговорът са на Тони Николов.

ABROAD

Стихосбирката на Георги Господинов „Техника за обезкостяване" в превод на чешки на Ондра Заяц (в чийто превод вече излезе книгата „Лапидариум" на същия автор) открива новата поредица *pi* (π) с малки книжки от 18 страници на издателство *Petr Stengl* в Прага. Изборът на преводача е водещ в книгите от поредицата. В случая са избрани 10 стихотворения, сред които "Техника за обезкостяване на текстове", "Техника за изпушване на текстове", "Майка ми чете поезия", "За съчиняването" и др.

КОНКУРСИ

ЗАПОЧНА НАЦИОНАЛНИЯТ КОНКУРС ЗА КЪС РАЗКАЗ "РАШКО СУГАРЕВ"

Националният конкурс „Рашко Сугарев" за къс разказ е за автори до 35 години. Разказът трябва да е публикуван в периодичния печат или в книга през календарната 2011 година.

В литературния конкурс, подпомаган от НДФ „13 века България", през 14-те поредни години досега са отличавани вече известни имена като Алек Попов, Георги Господинов, Йордан Ефтимов, Стоил Рошкев, Оля Стоянова, Димитър Ганев, Борис Минков, Йорданка Белева, Момчил Николов, Силвия Томова, Васил Георгиев, Александра Чаушова…

• Наградите на отличените се връчват на тържествена церемония в книжарница „Хеликон-Витоша", София, в Световния ден на книгата, 23 април.
• Изпращайте вашите творби в 2 екземпляра, къде и кога са публикувани, с кратка автобиография и телефон за връзка на адрес:

София, 1421, кв. Лозенец, пл. "Проф. Васил Геров" № 1, Национален дарителски фонд „13 века България", За Конкурса „Рашко Сугарев"

Или на info@fond13veka.org

• Краен срок ***10.04.2012*** година

ПОКАНИ

На 3 април, вторник, от 19 ч. в книжарница „Книги..." (на ъгъла на бул. „Фритьоф Нансен" и ул. „Любен Каравелов") ще се състои премиера на книгата на
СВЕТЛОЗАР ИГОВ
„ТАМ НА БАЛКАНИТЕ"
(ИК „Жанет 45").
Заповядайте!

„Охридската принцеса" – по стихове на Лъчезар Станчев ще представят младите актьори Яна Бобева и Мартин Смочевски от НАТФИЗ на сцената на читалище „Николай Хайтов" , ул. Ф. Жолио-Кюри, на 2 април, понеделник, 18.00 часа. **По случай стогодишния юбилей на Елена Лъчезар Станчева и 20-годишнината от безкрайността на Лъчезар.** Водещ - писателят Никола Статков.

КОНФЕРЕНЦИЯ

ДЕПАРТАМЕНТ „НОВА БЪЛГАРИСТИКА" НА НБУ
СЕКЦИЯ „НОВА И СЪВРЕМЕННА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА" КЪМ ИНСТИТУТА ЗА ЛИТЕРАТУРА ПРИ БАН

НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЯ

БОРИС ХРИСТОВ В БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА И КУЛТУРА

Национален форум в чест на големия поет

30 март 2012 г. (петък)
Нов български университет
Заседателна зала на Библиотеката

ПРОГРАМА

10:00 – Откриване на конференцията: доц. д-р Пламен Дойнов, директор на изследователската програма *„Литературата на Народна република България (1946–1990)"* на НБУ и доц. д-р Елка Трайкова, ръководител на секция *„Нова и съвременна българска литература"* към Института за литература при БАН

Поетът / Пътят / Кръстът

10:30 – доц. дфн Иван Станков (Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий"): *Мотивът за кръста в творчеството на Борис Христов*

10:45 – доц. д-р Пламен Дойнов (Нов български университет): *Краткият път от дебюта до „Честен кръст": поетика на отказа*

11:00 – проф. Михаил Неделчев (Нов български университет): *Жестът на оттеглянето*

11:15 – доц. д-р Елка Трайкова (Институт за литература при БАН): *„Честен кръст" между избора и отказа*

11:30 – д-р Димитър Михайлов (Великотърновски университет „Св. св. Кирил и Методий"): *„Като откъсната ръка". Мотивът за Поета в лириката на Борис Христов*

11:45 – доц. д-р Пламен Антов (Институт за литература при БАН): *Фигурите на Детето и Поета в поезията на Борис Христов: между митологизъм и екзистенциализъм*

12:00 – проф. д-р Божидар Кунчев (Софийски университет "Св. Климент Охридски"): *„Живей като птица, умри като куче!" (Бележки върху повестта „Сляпото куче" на Борис Христов)*

12:15 – 12:30 – Дискусия

12:30 – 13:00 – Кафе-пауза

Темите / Идеите / Фигурите

13:00 – доц. дфн Едвин Сугарев (Нов български университет): *Форемите на Борис Христов*

13:15 – Людмила Балабанова (Технически университет – София): *Много на Запад е Изток*

13:30 – Митко Новков (Софийски университет "Св. Климент Охридски"): *Лещен, или Да застопориш Земята. Историята като спиране в творчеството на Борис Христов*

13:45 – доц. д-р Александър Йорданов (Институт за литература при БАН): *Алтернативите на Борис Христов в „Бащата на яйцето" и „Честен кръст"*

14:00 – д-р Биляна Курташева (Нов български университет): *За антологиите на Борис Христов*

14:15 – доц. д-р Морис Фадел (Нов български университет): *Банално и уникално*

14:30 – д-р Александра Антонова (Институт за литература при БАН): *Поетика на баналното в стихосбирката „Вечерен тромпет" на Борис Христов*

14:45 – 15:00 – Дискусия

15:00 – д-р Йордан Ефтимов (Нов български университет): *Борис Христов чете Рене Магрит*

15:15 – Мария Огойска (Нов български университет): *„Докато вената на любовта кърви от сила": за библейските знаци у Борис Христов*

15:30 – Никола Иванов: *Метафоризъм, дълбочини и обеми в поезията на Борис Христов*

15:45 – Румен Шивачев (Институт за литература при БАН): *Поезията на Борис Христов и духът на модерното*

16:00 – доц. д-р Петър Хаджинаков (Пловдивски университет „Паисий Хилендарски"): *Философско-екзистенциални проблеми в художественото творчество на Борис Христов*

16:15 – д-р Пламен Пенев: *Борис Христов: естетически и социокултурни проекции. Поезията като свят*

16:30 – проф. дфн Антоанета Алипиева (Шуменски университет "Еп. Константин Преславски"): *Самотата в групата. Кой е самотен и кой е типичен в съвременната българска лирика?*

16:45 – 17:30 – Заключителна дискусия

След конференциите за Иван Теофилов, Иван Динков, Николай Кънчев, Константин Павлов, Биньо Иванов, Христо Фотев, Екатерина Йосифова, Иван Цанев това е деветият форум в рамките на модула „Персоналии" от научноизследователската програма „Литературата на НРБ (1946–1990)", осъществявана от департамент „Нова българистика" на НБУ. Текстовете от конференцията ще бъдат публикувани в книга девета от поредицата Библиотека „Личности" на изд. „Кралица Маб" и Нов български университет.

ВИДЕНО И ЧУТО

На 12 март в Полския институт в София се състоя премиерата на книгата „Пиеси" на Тадеуш Ружевич. Сборникът е в превод на Божко Божков и е публикуван от издателство „Валентин Траянов", а това е второто й издание на български. Книгата бе представена от дългогодишния редактор на творбите на Ружевич – Ян Столарчик, а на премиерата присъстваха повечето от преводачите на автора на български. Откъси от пиесите прочетоха актьорите Маргарита Хлебарова и Богдан Глишев. Макар Тадуеш Ружевич да не присъства на представянето, той се обърна към българските си читатели, изпращайки им запазено в своя архив непубликувано досега стихотворение, написано в България през 1978 г. (виж стр. 1). В тази творба, както и в писмото, отправено от него към публиката на премиерата, личат стилът и духът на един от най-значимите съвременни полски поети. Ето и редове от това писмо: „ (...) Чрез Божко Божков, моя може би най-дългогодишен преводач и екскурзовод в прекрасната ви страна България, бих искал да изкажа благодарност на всички мои преводачи, приятели, поети... Те бяха и все още са много... Ние, старите, постепенно си отиваме, и аз си отивам... На наше място идват други – енергични, изпълнени с живот... работят. (...) Скъпи дами и господа – България мога да посетя само в мечтите си... За спомен ви изпращам текста на стихотворение, написано през юли 1978 г. в Творческия дом на Съюза на българските писатели в Ситняково".

ФОТОУВЕЛИЧЕНИЕ

Водещ на рубриката
ВЛАДИСЛАВ ХРИСТОВ

Марица Колчева е родена през май 1986г в София. Занимава се предимно с фотография. През свободното си време гали котки. Автор е на две книги с поезия – „Стратеги за дълбоко дишане" (2007) и „Ластици" (2011). Втората неволно дава име и на галерията й за фотография, отворила неотдавна врати - „Ластици" на улица „Кърниградска" 7 в София. Марица е и на: tinyblizzard.blogspot.com и tinyblizzard.tumblr.com

Една година матури IV

Успехът се гради през годините. Какво научаваме от етапните изпити по български език в VII и IV клас? Защо реално в българското училище няма предмет „Български език“?

Боян Вълчев

Предметът „Български език“ има по-специално място в образователната система: той е средство при преподаването на всички останали предмети, а и сам има свое съдържание, сам той е обект на изучаване. Поради тази причина всички учебни системи по света обръщат много сериозно внимание на преподаването и овладяването на родния език. Аз самият в няколко свои публикации го нарекох „суперпредмет“, което веднага предизвика негативна реакция от страна на представителите на другите учебни предмети, които се почувстваха пренебрегнати и дори усетиха в това агресия. Всъщност предмет „Български език“ в нашата действителност няма. Има предмет „Български език и литература“. Има и учебни планове и програми, които предвиждат конкретни часове и конкретен материал за двете части на този предмет. Но оценката е обща. Ако за гимназията можем да кажем, че там в действителността има само обучение по литература, то в училището до VII клас определено се водят специални занятия по български език. Какви са тези занятия? Вече многократно ги нарекох **занятия по описателна граматика на българския книжовен език**. Какво означава това? Това означава, че се преподават филологически дефиниции и термини, които много бързо „изхвърчат“ от главите на учениците. Материята е твърде абстрактна, суха и скучна за тази възраст и всъщност предизвиква само досада у все още интелектуално недостатъчно развитите деца, те оттласкват от себе си получената информация и я забравят бързо дори и тогава, когато тя е проникнала в съзнанието им. А затова допринасят и бледите по форма и малко по обем упражнения. Граматическите знания на това равнище от личностното развитие на децата са почти напълно безполезни – те не подпомагат изграждането на комуникативно речевите им умения, а ги „задръстват“ с термини и осакатени дефиниции, които те или не запомнят, или просто не разбират. Представата, че българските деца трябва да изучават на тази възраст описателната граматика, е напълно грешна за сегашното състояние на развитието на българското общество и на българския книжовен език. Не е тайна, че днешните български деца вече се раждат с един-единствен родноезиков код – българския книжовен език. За тях не е нужно да учат на този етап от личностното си развитие граматическото описание, както е било в миналото, когато родноезиковият код масово е бил диалектът. Сега българските деца са потопени в книжовния език в семейството, в училището, от телевизията, филмите, книгите и т.н. Аргументи, свързани с жаргона и диалекта, са механично привнесени в дискусията около този модел. Така също намесването на разсъждения за циганчетата и турчетата неуместно разводняват темата. Нашите учебни програми трябва да са съобразени най-напред с основната маса на обучаемите. А за малцинствата трябва да се намери друг успореден модус. Тук не става дума за сегрегация или расизъм. За нас е важно на основната маса граждани на България – етническите българи – да се осигурят оптимални условия за развитие и изграждане на комуникативно речеви умения в различни социокултурни сфери и житейски ситуации. Затова самото обучение трябва да бъде насочено не към граматическите описания, а към упражненията с практическа насоченост. За филологическите знания, които несъмнено са част от общата култура на съвременната личност, трябва да се предвиди време в плановете и програмите за по-зрялата възраст в гимназията. Отговарям и на евентуално веднага подхвърления аргумент, че овладяването на граматическите знания по роден език подпомагало чуждоезиковото обучение. Отдавна е известно, че това не е вярно, а е само една твърде излиняла теоретична теза, която обаче у нас е много здраво вкоренена. Искам отново да изтъкна, че часовете по роден език трябва да имат свой категоричен център, насочен към практическите умения на децата. А това означава, че предметът трябва да е „Български език (и общуване)“ и за него трябва да има специализирани учители, ненакърнимо физическо време, ясно дефиниран обект и действителен контрол. И за целта трябва да се подготвят целенасочено **специализирани учители, ДОИ-та, учебни планове и програми и учебници по роден език, а не по описателна граматика.** Такава промяна ще се отрази положително на цялата картина на общуването и ще повлияе благотворно на процеса на обучение по всички предмети и сред тях и на предмета „Литература“. Затова специалистите педагози по литература не бива да се страхуват, че те ще загубят мястото, ролята и значението си в системата на образованието.

***

През миналата година се проведе и т.нар. „малка матура“ в VII клас. Смятам, че ще е от полза да бъде направен и оповестен публично един критичен прочит на провеждането на изпита и на неговото съдържание, което може би ще доведе до обществена дискусия. За изпита всеки може да направи справка в http://www.minedu.government.bg/opencms/export/sites/mon/top_menu/general/7klas/tests/test_bel_7kl-26May2011.pdf и затова за краткост на текста не цитирам в пълнота всички задачи. Често за разбирането на проблема трябва да се види самата задача и затова подканям читателите да следят публикуваното на посочения сайт.

***

Не само университетите проявяват недоверие към оценките от училището. И самото училище не вярва на собствените си оценки. И затова въвежда специален модул (по същество допълнителен изпит) за подбора при постъпване в т.нар „елитни“ гимназии. Ясно е, че системата като цяло е сбъркана.

Изпитът за завършване на VII клас, проведен на 27.5.2011 г., съдържа 25 задачи. Отначало има едно сравнително подробно указание за попълването на изпитните формуляри. Това е добре за изпитваните деца, защото така няма опасност те да се объркат и да получат по-ниски оценки поради неумението си да решават „официални“ тестове. А това е и индикатор за способността им да разбират такъв тип текст.

Още в началото на изпитните задачи прави впечатление **немарливостта на съставителите на теста**. Вече многократно говорих за това, че всеки разпечатан на принтера текст трябва да се смята за печатно произведение – нали и този конкретен тест е бил разпечатан в хиляден тираж, преди да попадне пред очите на учениците. (Колко хиляди са били седмокласниците?) И затова трябва той да е безупречно оформен. Съставителите дори и не са забелязали вече много пъти коментираните от мене кавички – може би те и не подозират, че има специфичен български облик за кавичките. А нали правописът и пунктуацията са съществена част от владеенето на родния език, още повече на този етап от изграждането на личността! Значи и самите съставители трябва да получат намалена оценка поради лошо свършената работа!

Въпроси от 1 до 4 са свързани с текста, поместен в началото. Това е една информация за международно съревнование за дърво на годината. Към информацията има и таблица. В първия въпрос се пита дали текстът е художествен, публицистичен, научен или разговорен. Ясно е, че текстът не е художествен, но дали е публицистичен, научен или разговорен? Текстът е *проста* информация, която може да е публикувана в пресата, а може и да е обикновен разказ напр. на някой участник в съревнованието в писмо до родителите му или до приятел. Тази задача не е достатъчно ясно формулирана. Текстът може да се смята от все още неопитните деца и за научен, защото съдържа информации за най-старите дървета у нас, т.е. там има научнопопулярни елементи. Дали децата на тази възраст могат да различават научен от научнопопулярен текст? Избраният текст дава сравнително малко индикации към кой от 2-та посочени отговора трябва да е отнесен – Б) или В). Все пак този въпрос не е толкова объркващ и може да се посочи като донякъде приемлив. Задача 3 обаче е наистина объркваща:

3. Кое дърво се споменава само в текста?
А) липа
Б) мура
В) чинар
Г) дъб

Чета въпроса и се връщам на текста. В текста се говори за дъбове, чинари, липа и мура. Е, най-много се говори за мура, но пък и за другите се говори. А може би пък това „само“ във въпроса е „само̀“, но не са му сложили ударението? Е да, ама се говори и за една „липа“, а не само за една „мура“, както и за един „чинар“. За мурата се говори по-подробно, но също така подробен е разказът и за чинара. Иначе казано, задачата е формулирана неправилно. Как да искаме точност от децата, когато точност липсва във формулировката на въпроса. Според мене очакваният от съставителите правилен отговор може само да се налучка, т.е. не допринася с нищо за постигане на целта на изпита. Задачи 2 и 4 се отнасят до правилното разбиране на текста и са сполучливо поднесени.

Задачи 5, 6 и 21 са свързани с владеене на знания, отнасящи се до елементи на синтаксиса. Винаги съм се питал каква е ползата за един седмокласник от различаването на видовете сложни изречения. Става дума за практическата полза. Веднага всеки ще каже, че ползата е за пунктуацията. Това според мене е заблуда. За да постави правилно препинателните знаци, човек не се пита дали изречението е сложно съставно с подчинено допълнително изречение, сложно съставно с подчинено обстоятелствено изречение или е от някакъв друг вид. За него е важно да разпознава структурата на изречението, т.е. да може да види в него отделните изречения, а от какъв точно вид са, няма никакво значение – това са само термини. Обикновено от паметта се извикват конкретни правила, които са заучени, а след това достатъчно упражнявани, за да може лесно (почти автоматично) да се прилагат. Разбира се, това последното изобщо не е факт в нашата действителност и то се дължи на учебната програма. Посочените задачи класирам сред несполучливите, макар че са правилно формулирани.

Задача 7 е за разпознаване на глаголния вид. Съответства на изучавания материал и е поднесена сполучливо. Същото се отнася и до задача 19, където се търси правилното определяне на наклонението. Питам се обаче какво допринася това знание за практическото общуване? Питам се и не мога да си отговоря. Според мене нищо. А иначе програмата го изисква и учителите го преподават. Кое ли е сбъркано? Може би само възрастта на учениците.

В задача 9 се иска да се разпознае заповедната форма и си мисля, че едва ли някой няма да я разпознае:

9. В кое изречение чрез глаголната форма е изразено желанието на говорещото лице за извършване на действието?
А) Подкрепете нашия кандидат за председател!
Б) Искате ли да подкрепите нашите предложения?
В) Подкрепата за нашия кандидат е неочаквана.
Г) Не му разрешили да подкрепи предложените участници.

Дали съставителите на теста са си направили труда да проверят дали на този въпрос изобщо са дадени неправилни отговори и ако има такива, колко са те. Според мене едва ли има и тази задача попада в категорията на задачи с „повишителна функция“, т.е. допринасящи за масово показване на по-добри резултати. Във всички случаи обаче съставителите на тестове трябва да са наясно каква е ползата от такива задачи за оценяването на индивидуалните постижения, т.е. дали допринася за т.нар. „разсейка“.

Приемам задачи 8, 11 и 12 за сполучливи и не ги коментирам тук, но всеки може да ги види в посочения сайт.

В задача 13 се търси пунктуационна грешка при цитирането. Въпреки колебанието си относно това дали задачата е подходяща за възрастта, я приемам за правилна с уговорката, че във всеки от 4-те отговора авторите на теста са допуснали грешен графичен облик на кавичките, т.е. пунктуационни грешки. След като авторите на теста и съставителите му не знаят как изглеждат българските кавички, защо да се сърдим и на гимназистите, и на учителите, и на журналистите и т.н.?

Задачи от 14 до 18 са свързани с литературни знания и са сполучливи. Хубавото на този вид задачи е това, че показват кой е чел и кой не е чел литературните произведения.

Задачи 20 и 22 са свързани с практическите умения на учениците да се справят с трансформация и с редактиране на текст. И двете задачи са много сполучливи и като че ли единствените, които мога да определя като полезни за проверка на комуникативно речевите умения. Само едно уточнение: формата на предлога „във“ не е само изискване на правописа, а е съществуваща в езика поради редица причини, т.е. можем да я наречем езиково присъща, а не само правописна. Затова условието не е формулирано прецизно.

Задачи 23 и 24 не са дадени пълно в сайта и затова не мога да ги преценя и коментирам.

Задача 25 е свързана с познаването на литературен текст и се иска кратка интерпретация на едно изречение. Във въпроса отново е даден номерът на главата (втора) в „Немили-недраги“. Това много сериозно ме смущава – трябва ли децата да знаят точно в кой номер глава на дадено литературно произведение се намира даден пасаж или изречение? Според мене това е недопустимо. Задачата сама по себе си е добра – тя е по-скоро с литературна насоченост, отколкото с езикова. Всъщност това е единствената задача за създаване на текст – „две-три изречения“. (Само за съставителите на теста: Според правописния речник използваното тире трябва да е „дълга чертица“, т.е. голямо. А може би пък те не знаят, че има два вида тирета?)

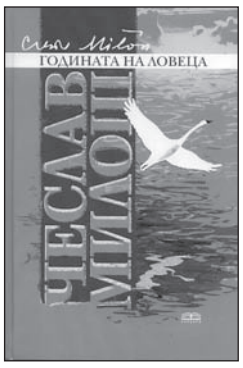
Липсата на задача за създаване на текст е много сериозен дефект на изпита. Именно създаването на текст (но не на литературна, а на свободна тема) би дало най-надеждна представа на изпитващите за постигнатото в училище през този етап. Ще кажете обаче, че така ще се върнем назад към по-„непрецизното“ оценяване – нали затова беше въведен тестовият модел, за да се избегне субективизмът. Според мене е време сериозно да се преоцени годността на тази изпитна система. Така направиха вече в много страни по света. Пак повтарям: **с тестовия вид изпитване не проверяваме знания, а основната задача на училището е овладяване на умения, които ще служат на хората през целия им живот. Но именно тях не проверяваме по сегашния начин.**

Във всички случаи в бъдеще трябва да се предвижда и създаване на текст.

На сайта е публикувана и една задача, назована от съставителите „дидактическа“, каквото и да означава това. Може би това е въпросният модул, чрез който се кандидатства за езиковите гимназии. Макар че не съм сигурен в неговото действително предназначение, понеже в сайта на МОМН липсват каквито и да било указания, смятам текста за добър и подходящ за изпит на седмокласници. Общата оценка на проведения изпит е по-скоро положителна, отколкото отрицателна. Продължавам да твърдя, че по отношение на езика преобладават задачи за знания, а не задачи, показващи умения. И като най-съществен недостатък трябва да посоча липсата на задача за създаване на свързан текст за всички, завършващи VII клас.

Следва

Яница Радева, „Кошерът на думите", ИК „Жанет 45", Пловдив, 2012
След като миналата година направи силния си дебют в прозата със соборника „Бонбониерата", сега Яница Радева се връща към поезията с втората си стихосбирка „Кошерът на думите". След тази трета нейна книга вече можем да откроим чертите на присъщия ѝ почерк, които се проявяват независимо от жанра – едно лаконично и наглед спокойно писане, което обаче стига до дъното на нещата и образите, и което с лекота прехожда между „големите" теми и проявленията им в детайлите на ежедневното. Почерк, който владее „мази мекота на думите,/ които ме обелват като ябълка".
ица за художествена литература.



Чеслав Милош, „Годината на ловеца", превод от полски Вера Деянова и Боян Обретенов, изд. „Балкани", С., 2011
Това издание се прибавя към поредицата от книги на Чеслав Милош, появили се у нас от миналата 2011 г. (обявена за Година на Милош) насам. Макар да следва формата на дневник, „Годината на ловеца" всъщност представлява жанрово трудноопределима проза и неслучайно в началото ѝ самият Милош намеква за възможността да бъде възприемана и като роман. Фрагментарността на формата прави възможна специфичната сплав от лиризъм и хладен анализ, характерна за писането на този автор. При все множеството сюжети, преплитащи се в нея, „Годината на ловеца" е преди всичко книга за литературата, за възгледите на Милош за нея и за преживяванията му в нея. Непременно трябва да се отбележи също, че появата на този текст на български е изключително преводаческо постижение.

„Истина, мистификация, лъжа в славянските езици, литератури и култури. Сборник с доклади от Десетите национални славистични четения", съставители Н. Иванова, Е. Дараданова, В. Делева, Д. Денчева, Р. Камберова, А. Стаменова, М. Стефанов, изд. „Лектура", С., 2011
Внушителният том съдържа текстовете на близо стоте доклада, представени през пролетта на 2010 г. в десетото издание на традиционните Славистични четения, провеждани в Софийския университет. Посветени на теми в областта на литературознанието, езикознанието, културологията и преводната рецепция, статиите на българските и чуждестранните учени в сборника представят състоянието и разнопосочните търсения на съвременната славистика и изобщо хуманитаристика.

За градините на хаоса и изходите от тях

„Слепия градинар или Душата си тръгва в 10:34" е третият роман на Валери Стефанов и през него можем да говорим вече за устойчивост на микросюжетите, темите, моделите на писането, които конструират текстовете на автора. Общи мотиви, които чертаят връзка между този и първия му роман „Изгубените магарета" – за хаоса и реда, за литературата като пренареждаща света с вече написаните му истории, за вярата в силата на разказа, който винаги наново може да постави и намести въпросите за истината и лъжата. На нивото на структурата бихме могли да говорим отново за сродни места в романите на Валери Стефанов – фрагментарност, мистификация, кръжене около ключови семантични ядра, които в текстовете образуват сложни вериги от повторения и пресемантизации (полисемантизации), нелинеарност на повествованието.
Новата книга на Валери Стефанов, като тук отново връзката с първия му роман е силна, черпи сили от самите фрази – орнаментални, паремиологични. Според сполучливото определение на Йордан Ефтимов писането на автора е „проза, която ни припомня големи морални параболи"[1].
„Слепия градинар или Душата си тръгва в 10:34" създава особено време-пространство, което кръжи около последния ден от живота на Дебелянов. Целта обаче не е да се постигне емпирично конструиране на фактичност, разказ, който плътно да съответства на биографичния, а желание за обособяване на специфично трагическо място, място на колективна сублимация на скръбта, през което едновременно да проговорят смъртта и живота, единичният разказ за края и живота на поета и колективният разказ за войната, хаоса и траура.
Смъртта в текста на Валери Стефанов е ехо, тя е тотална метафора в езика и дискурса. Смъртта е събитието, около което разказът кръжи през цялото време. И то кръжи в един напрегнат, пулсиращ, делириумен език, който е еднакво разположен в/между катастрофата и сублимацията. Езикът се движи - формулата на движението е важна, неспирен поток на приближаване, отлагане, разлагане на образа на смъртта - и в този аспект трагическото преживяване на смъртта, войната и хаоса през този наситен поетически език е форма на сублиматорен изход от усещането за катастрофичност, крах и предел, в който самият текст е положен.
„Слепия градинар" е сугестивена книга. Тя полага читателя в битието на скръбта, оттам и сублимацията, която повествованието предлага, е колективна. Тя ни потапя в една въображаема комунитас на опита, който свързва, създава общи полета на преживяване. Неслучайно в началото и в края на романа много силно проговаря обобщението, формулата на ние-света (разпилени фрагменти от който можем да видим и в целия текст), която обрамчва личната история на Дебелянов.
В зачатието на романа това „ние" проговаря през метафоричния образ на хора и неговата песен, разкриваща желания и невъзможен блян по „другия свят" като свят на избавлението и спасените. Този хор сам по себе си е и апология на литературата, каквато е и целият роман, доколкото сред имената на „нещастните, уплашените и умиращите" в него текстът избира да изведе тези на Рилке, Кафка, Жозефина-мишката, и „едно Черно пиле" (в случая действащо като автопосочване към самия текст на книгата, в който Черното пиле е ключов метафоричен персонаж). Неизписването на име в този хор е също знаково и то подготвя идната история (а действа и като знак за това кръжене около смъртта, за което стана дума по-горе) – това е името на Дебелянов, чиято история тепърва предстои да бъде разказана от текста. В определен смисъл историята на Дебелянов, която следва, действа като метонимично запълване на зева в текста на песента и по-прецизно разясняване на смисъла на текста на песента, който същински липсва. Защото историята на Дебелянов е история парадигма на страданието и самотата, тя е подготовка за смъртта, в навечерието на сетния ден, каквато и самата песен същински е. Текстът на песента в началото прилича на историята на Дебелянов по още две основни неща. Първо, чисто структурно, и двете са запазени в „странни отломъци". Именно структурата на отломъка в романа позволява редица повествователни игри, които са вторични (и суплементарни) спрямо самия него – възможността текстът да се подрежда и преподрежда като серия от фрагменти, да произвежда палинодии, противоречащи си разкази (писмата на брата Илия относно смъртта на Дебелянов) или както самият той казва: „Колкото пъти пишем, толкова пъти влизаме в различни следи. Намираме странни подробности. Заравяме едно, изравяме друго. Разказът презира тъждеството. В тъждеството разказът умира. Още Хераклит го е казал – никога не можем да влезем два пъти в един и същи разказ. Разказът винаги е друг. И ние сме други в него" (135). Умението да се прескача от следа в следа тук заплита и още една нишка – идеята за кръженето около смъртта, за което стана дума.
Свързвайки песента на хора в началото и самата история за/на Дебелянов, трябва да се допълни още, че те си приличат и през автосотериологичната идея, която отварят. От една страна, за спасението, което идва през самия себе си, но себе си, разбирано през формата на това колективно ние, комунитас, което през сублимацията преодолява траура и смъртта. От друга страна, автосотериологичната функция чрез любовта към ближния (която е в основата на спасението на отломъци от песента в началото) е и спасение през, на и за другия, защото едно от посланията на разказа е „да действаме в съгласие с любовта към ближния" (181).
В самия край на романа отново се появява образът на колективното, пожелано и вече подготвено от текста „ние", но този път като „ние, децата и внуците на Погубената България", което може да бъде тълкувано и като ние, наследниците на смъртта на Дебелянов, ние, изкупващите вините на края му като синекдоха на една изгубена родина, загубваща своя глас, образ и история. В този аспект текстът на „Слепия градинар" е своеобразно възкресение не само на един разказ за сетния ден и живота на поета, разказ безспорно дълбаещ в онтологичното, а и разказ за смъртта, чезненето и повторното връщане обратно от света на сенките на една друга България. Образ погребан, заровен и изровен наново, но винаги изплъзващ се в своята цялост – археология на чезнещото. Орфическа функция на текста, който, подмамен от желанието си да види отминалото и Дебелянов като картина и цялост, слиза в света на сенките (отминали разкази и събития), но колкото повече се стреми да намести различните парчета, толкова повече ги дефрагментира. Колкото повече гледа назад, толкова обектът потъва в света на сенките, там, където не може да бъде изваден цялостен образ, а само фрагменти, т.е. спомени за парчета отминали образи. Оттук стремежът към цялост и разпадът са опорна диалектическа връзка, функционализираща сюжета. Но те са и основен модел на разказване, задвижващ възела на траура, скърбенето в романа: „Ако страниците на военното списание „Отечество" опишеха ставащото сега, четящият списания и вестници български народ щеше да се ужаси и да заплаче. Да стане не горд с подвизите на синовете си, а пищящ от болките на синовете си български народ. Да си сложи траурни забрадки, да си облече черни костюми и никога повече да не ги свали." Потребността е да се напише

липсващата история на ужасяващите военни години, такава, каквато наистина е била, наспроти на канализирания идеологически разказ за гордостта и подвига. Историята, погледната отблизо, през личния разказ, през немия глас и бялата страница. Именно защото това е история на болката, крайната травма, ужаса и траура – тя е фрагментарна, кръжаща, за нея няма преки думи и цялостен разказ. Относно орфическата функция на текста - той наистина слиза в света на сенките, но този път с лице, обърнато към смъртта, но парадоксално – колкото повече разказът се стреми да се съсредоточи, да оголи смъртта на Дебелянов, толкова повече се забулва тя в един език от метафори, иносказания и параболи. Ако събитието е ясно, видимо и зримо за нас, то това, което го затъмнява и скрива, е езикът, на който е предадено – затворен, кръжащ, поемащ травматичността на опита.
„Слепия градинар" е книга, която държи сметка за разказаното и неразказаното, за белите полета във всеки сюжет. Текстът борави с мистификацията, която отваря полето на жанровото смесване (включително като игра с един или друг жанр и с моделите на свят, които те правят) – писма, изследване, приписка, публицистични фрагменти... Същински обаче романът използва мистификационния пласт не за да оползотвори неговите симулативни функции, а за да го превърне в знак, да оголи невъзможността на никой разказ да бъде същински цялостен, единен и хомогенен, ако иска да бъде верен (на себе си).
И не на последно място „Слепия градинар" е текст с изключително силен метатекстов заряд. Той би могъл да бъде използван като модел за интерпретация на Дебеляновото творчество. През фикционалната автобиографизация се прави ревизия на темите от поезията - душата, самотата, смъртта, тягостната тревога, усещането за осиротялост, предусещането на края и пр. Образи и фрагменти от Дебелянови стихове са обживени, изкристализирали и подложени на рефлексия в романовата тъкан.
„Слепия градинар или Душата си тръгва в 10:34" е колажен, фрагментарен, изпълнен с множество препратки и пропасти текст. Той живее с надеждата за завръщането на градинаря и превръщането на запустялата градина на хаоса отново в хармонична и подредена. Надеждата му обаче е трагическа, тревожна и единствено словото може д я успокои. Това прави и текстът.

КРИСТИНА ЙОРДАНОВА

[1] Ефтимов, Й. „Не всяко магаре е Буриданово". — Литературен вестник, бр. 2, 18.-24.01.2006.

Валери Стефанов, „Слепия градинар или Душата си тръгва в 10:34", изд. „Фабер", Велико Търново, 2011

„Етажна собственост" –

Сериалът е тип ситуационна комедия, в която отделните епизоди са с обособена фабула. В структурата на сериала са устойчиви характеристиките на персонажите, техните отношения, непроменяеми са основните места на действието – партер и входна площадка на панелен блок, погребална агенция, кръчма, апартаменти на отделните обитатели. Всеки епизод поставя пред съседите в блока конкретен проблем, чието решение изисква свикване на общо събрание – инсталиране на мобилен приемник, прокуждане на погребален агент, съвместно изкарване на Нова година в кварталната кръчма. Това не е единствено опит да се създаде типичната българска серийна комедия на панелния блок, на крайния квартал със смешните опростачени съседи, битовите проблеми и ситуации, с трогателно задружните комшийски взаимоотношения, а и разгръщане на сюжетна структура, зададена още в българския комедиен филм „Топло", нейното внедряване във формата на телевизионния сериал. Това е модел, който може да се разчете от застаряващите поколения във всяка бедна бивша социалистическа държава.
Местодействието е панелка в краен квартал, обременена от дефекти и немарливо изпълнение на строителен план. Във всеки епизод обитателите предприемат някакво начинание или трябва да се справят с проблем от

Думи за Никола Маджиров

Преди да срещна поета, срещнах преводача Никола Маджиров. Беше превел "Естествен роман", идваше в София да си купува книги и да се видим, разхождахме се, после седяхме на Попа, мисля, че това място за срещи го впечатли.
Висок, слаб, срамежлив. Много ми хареса, че е висок. И нещо много важно, което съм запомнил – вървяхме през софийските улици и си говорехме за световна поезия. С колко човека сте се разхождали напоследък по софийските улици и сте си говорили за световна поезия?
Бродски, Одън, Елиът винаги са паролите, с които разпознаваш другия. После след Запада, свърнахме на Изток, към Адонис, Йехуда Амихай, Махмуд Дарвиш. Никола е безкрайно любопитен и четящ, отдаден и встрастен. И чак тогава той каза, че също пише поезия, подари ми "Заключени в града" и преведох (заедно с Биляна Курташева) първите му стихове за „Литературен вестник". Включително и това прекрасно стихотворение "Той все още търси семкаря", май при нас беше "семкаджията". Тогава открих поета Никола Маджиров, но по-важното е, че горе-долу по това време го откри и светът. Поради което после се срещахме вече в Берлин, Лайпциг и в Ню Йорк. Неговата поезия напусна Македония (след като там беше прочетен и оценен като най-важния млад македонски поет, почетен с всички големи национални награди за поезия). Стиховете му излязоха на немски в *Hanser Verlag*, получи наградата за млад източноевропейски поет "Хуберт Бурда", после в Америка и т.н.
Защо харесвам тези стихове?
Защото извличат възвишеното от наличното, всекидневното и видимото. Като „онази сила, дето през зелен фитил извлича цветето" (при Дилан Томас).
Защото разказват лични истории, които успяват да ме хванат, да изпитам емпатия, да си помисля, че това е моят опит и мое преживяване.
Защото разпознавам локалното не само като пространство, но и като време (времето също може да бъде локално), разпознавам респекта към нетрайното, което остава трайно „като лепенка от детството върху хладилник".
Това е поезия на дома и малкия град, на непрекъснатото му и едновременно с това невъзможно напускане. За „къщата на хълма", в която няма да се върнем, за „далечните гласове на майките ни", които ни викат за вечеря. Поезия, която не се бои да стига до ръба на сантимента, без да го прекрачва.
Винаги съм смятал, че това е от най-трудните неща: да разкажеш собствената радост като радостта на света, собствената тъга като тъгата на света и обратното – световната тъга – като своя собствена. Мисля, че в най-добрите стихове на Никола Маджиров това се случва.
Слушах едно негово четене в Ню Йорк, бях единственият, който разбираше езика, но начинът, по който изричаше думите и работеше с тишината и гласа, омагьоса всички. Гласът на Никола е един от ключовете към тази поезия.
Пожелавам му от сърце да му се радват по света и да понесат успеха му на Балканите.

ГЕОРГИ ГОСПОДИНОВ

Текстът е четен на премиерата на книгата на Никола Маджиров „Преместен камък" (изд. „Стигмати", превод и съставителство Роман Кисьов), състояла се на 26 март в Театралната зала на Софийския университет.

Гениална творба

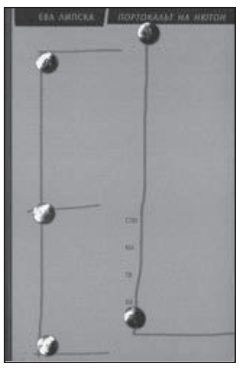
След „Островът на копрофилите" (1997), най-значимата стихосбирка от последното десетилетие на българския XX век, Златомир Златанов не издава нови книги с поезия и публикува само няколко нови стихотворения в сборната си книги „Хетерографии" (2003), отдаден на доста необичайна не само за българските стандарти проза, издадена от „Пола" насетне в няколко книги, които чрез интерпретация на различни философски, социални, политически, културологични и литературни проблеми представят литературен коментар на българския преход в контекста на глобалния, излязъл извън контрол свят.
„Ектения" е първата му стихотворна книга след петнайсет години поетическо мълчание.
Осмелявам се да я нарека гениална творба. Нашето време на реклама е свикнало на какви ли не неумерени медийни възхвали за книги с търговска цел. Нашето време на приятелски кръгове, чиито членове неудържимо се хвалят взаимно, също ни е привикнало на крайни апологии. Но дори и на този фон оценката ми за поемата на Златомир Златанов „Ектения" ще звучи предизвикателно неприемливо. И не защото Златомир Златанов не е нито участник в „приятелски кръгове", нито е бил включван в медийни реклами определението „гениална творба" ще смути мнозина. А защото въпреки инфлацията на похвалите и рекламите определението „гениален" има достатъчно респектираща оценъчна аура, за да бъде отнесено безопасно към творба на жив писател. Особено в един свят, където приживе са нетърпими към бъдещите „безсмъртни".
Наричат „гении" изразяващите „духа" на една общност. Но това „изразяване" най-често е противостоящото на „общността" изключение, гласът на трагичната самота. Както Ботев е изключението противопоставяне на мълчащото стадо на „робското племе".
Поемата на Златомир Златанов е гениална творба, защото върви демонстративно „против течението", за да разобличи самото „течение". Във време, когато пишещите безогледно търсят популярност, разбиране и признание, Златомир Златанов пише на език, дотолкова ерудитски езотеричен, че сякаш преднамерено иска да не бъде разбран и четен. Поетическият му език представя толкова индивидуален идиолект, бриколажен синтез на езиците, жаргоните и терминологиите на множество класически, модерни и постмодерни философии, че изисква един сякаш невъзможен „идеален читател".
Но този „идеален читател" ще „разбере" поемата на Златанов не толкова като усвои философиите, чиито жаргони са езиков материал на поемата, а когато усети и влезе в ритъма и интонациите на страстта, която движи тази творба. Защото именно мощната лирическа енергия на страстта превръща „неразбираемия" език в разбираема емоция. Именно тази движеща поетическия език страст създава смисловата имплозия в творбата. Едва когато се отдадем на страстта ѝ, поемата ще бъде „разбрана".
А тази страст е неистова смесица от гняв и презрение, погнуса и омерзение, болка и страдание, отчаяние и безнадеждност спрямо настоящата българска действителност в контекста на глобалния свят, действителност на измамени надежди, симулирани пътища и реална безпътица.
Въпреки че не само изглежда, но и е твърде философско-езотерична творба, гигантската поема ектения на Златомир Златанов отвежда и към византийско-православната обредна и книжовна традиция. Големият сръбски поет Иван В. Лалич завърши своя творчески път с поемата „Четири канона" (своеоборазен синтез на Елиът и Византия). И двете нямащи нищо общо с официално насаждания православен етнофундаментализъм, дори тяхно отрицание.
Не само защото заглавието „Ектения" (гръцката дума „ектения" означава свещеническа молитва по време на богослужение, съпровождана от ековете на други свещенослужители) отвежда и към религията като надежда за спасение на света. Колкото и съзнателно организираната медийна шумотевица на „прехода" да целеше постигането на колективна амнезия за близкото минало, все пак едва ли всички са забравили, че властващите елити обявиха своя отказ от комунизма с пропагандна шумотевица за Покаянието. Което имаше не религиозно-ритуален, а напълно прагматичен смисъл - да предотврати наказанията за извършените престъпления. Само че покаянията трябва да следват, а не да предотвратяват заслужените наказания.
Проблематиката на Бога и вярата в поемата на Златомир Златанов по-скоро има връзка с посланието на Хайдегер от последното му интервю, където в отчаянието си от изгубения контрол над света философът възкликва „Само Бог може да ни спаси!" В този вопъл на философа кънти обаче гласът на хилядолетна християнска верска и етична традиция.
А Златомир Златанов говори от едно геополитическо място, което - въпреки че живее над цивилизационни и верски руини - не е място, от което Бог си е отишъл, а място, където Бог не е и идвал, където „все още не" и „вече не" са в обятие на двойна пустота, дваж по-пуста от „пустата земя" на Елиът.
„Ектенията" на Златомир Златанов е екотът в тази пустота, ехо на мълчанието. На неизказаното от „робското стадо".

СВЕТЛОЗАР ИГОВ

ПОСЛЕПИС. Този текст бе написан като рецензия и евентуален предговор или послеслов за едно издателство, където бе предложена поемата на Златомир Златанов. Но тя излезе в друго издателство и сега я представям като рецензия за вече излязлата книга.

Златомир Златанов, „Ектения", Издателско ателие А б, С., 2012

Десислава Неделчева, „Източно време", изд. „Литературен вестник", С., 2012
Това е втората книга на Десислава Неделчева, появяваща се повече от десетилетие след първата. „Източно време" е сякаш една поетическа реконструкция на всекидневието. Тя черпи сюжетите и образите си от рутинното и привичното, от затворения свят на ежедневното битие, и при все това е преди всичко книга за самата поезия. Стиховете в нея имат изострена чувствителност за изтичащото време, за губещите се смисли, но и за неочакваните просветления насред баналността на света. Стихосбирката се появява под редакцията на Екатерина Йосифова и в изящното графично оформление на Капка Кънева. С тази книга, след няколкогодишно прекъсване, „Литературен вестник" подновява издателската си поредица за художествена литература.



Ева Липска, „Портокалът на Нютон", подбор и превод от полски Вера Деянова, ИК „Стигмати", С., 2011
Голямо достойнство на съставителския подбор в „Портокалът на Нютон" е, че представя в пълнота и в движението му през годините поетическия почерк на Ева Липска – един от най-значимите и специфични гласове в полската поезия от втората половина на XX век до днес. Поезия с памет, с усет за значимостта на всеки факт, но и с хоризонт за големите, абстрактните въпроси – „най-важен е смисълът на живота", казва поетесата в интервюто, публикувано в началото на книгата. Силният поетически глас на Липска е намерил чудесна интерпретация на български в превода на Вера Деянова.

Владимир Набоков, „Прозрачни неща", превод от английски Иглика Василева, ИК „Колибри", С., 2012
Сюжетът на „Прозрачни неща" се разгръща около пътуването на главния герой в собственото му минало, при което се смесват няколко времеви пласта, сън и невинаги понятна реалност. С една дума, типичната за Набоков усложнена сюжетност. Писан в началото на 70-те години, този роман ще зарадва почитателите на автора и с други присъщи на стила му черти – хладна отстраненост, ирония и прецизна дисекция на психиката на героите.

един соцсериал

битово естество, което налага взимане на колективно решение. Постигането на крайната цел е свързано с полагане на задружни усилия, преодоляване на индивидуалния интерес за сметка на общия, което е и основата за възникване на конфликти между съседите. Изходът е пълно фиаско, защото личностните пороци на персонажите, налудничавите идеи, безразборните и объркани действия, разложената среда обричат инициативата на неуспех.
Сюжетът на „Етажна собственост" се основава на битовите ситуации, напълно сходни с проблемите в сивото и хаотично ежедневие. Залага се на правдоподобието на условията на живот и бит (снима се в естествена среда), като се извеждат карикатурни типажи - мъж под чехъл, баш майстор, кръчмар-тарикат, шпионираща бабичка и т.н, със смехотворни нрави, порядки и отношения. Образите са напълно еднообразни - или нереализирани и застаряващи – Пепо, военният Джамбазов, майсторът Жоро, или мухльовци – Величко, или цинични фолк диви – Мими, Гери. Всички са еднакви в своя примитивизъм, нещастие, немотия, дефицит на здрав разум и съмнителен морал.
Недостатък на сериала е липсата на значим и интригуващ конфликт, на интересни ситуации, които да надвишават разговорите на чашка и битовите злополучия. Доловими са и неактуални идеи, които не отговарят на настоящето, като например захлупените родители на Гери от провинцията, които се лутат из улиците на София с потреса на примитиви - това е изхабена представа, наложена още преди социализма. Посрещането на чиновник от мобилен оператор и настаняването му на удобен диван с приветствена реч от страна на Величко също изглежда бутафорно и нелепо. Сякаш с някаква машина на времето сме пренесени в късния соц. В този смисъл сериалът „Етажна собственост" цитира както битовите проблеми на днешната действителност на нискокачествено и второразредно консуматорство, така и стериотипни представи за времето на късния социализъм.

БОГОМИЛ ДИМИТРОВ

Идеология и лудост. И отвъд тях

Това писане ще бъде непосилният опит на категоричното, на отхвърлените колебания, на затворените пролуки към *другото*. То ще откаже да се впуска в „странични коридори" от рода: преднамерени или спонтанни са реминисценциите от „Естествен роман" (1999), които се провиждат във „Физика на тъгата"; биват ли обезстойностени разказаните истории като анекдотични; вторият роман на Г. Господинов не е ли заскобена в роман поетика на вечно разколебаващия се жанр; единен ли е разказвачът в текста, или по-скоро представлява фигура на своите непрестанни раз-отъждествявания и т.н. В изложението ни ще става дума за *идеология* и *лудост*, като инверсията в така формулирания проблем е особено значеща: ще ни занимава не лудостта, която – с едностранчивостта си – поражда идеологии, не незаговоримото безумие на фанатика, а обратно – *лудостта* като насрещно течение, като свят, разкрил вътрешни времена и пространства, но непропусклив за езика на идеологията; *лудостта* като зона, място, ареал, където идеологията бива заличавана или снемана. Тъкмо в тази ярка инверсивна обърнатост съсъществуват *идеология* и *лудост* във „Физика на тъгата".

Разказвачът[1], разказващият, опосреденият от разказаното се стреми – въпреки пределно разфокусираната цялост на наратива – да дефинира, да изрече ясно същността на идеологията и респективно на лудостта. Неведнъж във „Физика на тъгата" *идеологическото* е сочено и схващано като съществуване-в-еднозначното, в едноизмерността, в една предвидимост на развоя, снемаща именно развойното, полагайки върху му печата на окончателност и завършеност. Идеологията означава – ни повече, ни по-малко – изолация, капсулиране, затваряне в предубеждеността за Другия, преднамереното му непознаване, окарикатуряване, емблематично демонизиране в образа на зловещия Картър (а защо не и Брежнев? Така наричаният тук в неофициалното говорене и до днес *Запад* е идеологически несравнимо по-обременен от посткомунистическия *Изток*.) С една дума, а всъщност повтаряно в многобройни вариации във „Физика на тъгата": идеологията е умишленото зазиждане на изникналите внезапно странични коридори, на паралелните светове, които биха подронили, разколебали, разрушили, опровергали единната картина на света. В този смисъл „Физика на тъгата" усилено работи по раз-капсулиране на идеологическото предзнание, по обезсилване и неутрализиране слепите презумпции на идеологията.

Точно поради това *лудостта* така настойчиво е въвеждана във „Физика на тъгата", независимо дали във или извън хватката на идеологията, т.е. дали бива вкарвана в режима на митологическото или психиатризирана, описвана посредством научния дискурс, или, напротив, ненадейно проблясва в своята очевидна, непроницаема, феноменална наличност, чрез ретроактивния образ на *Гаустин*.[2] Във „Физика на тъгата" лудостта е топосът на пропускливостта, където се засрещат времена и пространства, тя е изнамиране и обитаване на немислимата паралелност (или неочаквано отваряне на паралелности, на други реалности); тя е емпатичното вселяване в чужди, несвойствени, противопоказни същности, което ще бъде отричано, отхвърляно, маргинализирано. Лудостта е еманация на случайността, на внезапния срез, на сечението, на досягането между световете. Онагледено през теорията на квантовата физика – тя е вълнообразното преминаване на Аза (на атомарното) едновременно през два отвора, навлизането му и в двете възможности, изживяването на повече от едно битие. Така квантовата физика е приведена тук като апостроф на метафизиката, на предопределението. В този смисъл „Физика на тъгата" усилено работи по капсулирането на

лудостта, по изграждането на нейната непрозрачност и ирационалност, по чудото на необяснимостта ѝ. *Минотавърът* – като фигура на въдворяването, като наглед на нежеланата уродливост, като продукт и владетел на тъмните си убежища – е неотклонно натрапващото се резюме на психотичното във „Физика на тъгата". Текстът на Г. Господинов набелязва различни боравения с идеологията. В началните глави нейните незаличими, вкоренени дълбоко в нас клишета са иронично преобърнатият език на разказване: „Но баба и Унгария никак не бяха в добри приятелски взаимоотношения, между тях не се получаваше онзи дух на разбирателство и сътрудничество, както се казваше в тогавашните вестници" (36). Разобличена е инфантилната едностранчивост на идеологическия език, като, естествено, елементарната двудялба на света на „свои" и „чужди" е заредена с оная невинно детинска жестокост, чиято агресия няма нищо общо с изконните световъзприятия на детето: „Спомням си ясно как го питах колко фашисти е убил на фронта и кръвожадно чаках бройката" (36). По-сетне „Физика на тъгата" ще съгради други образи на първичното детско съприкосновение със света, непроникнато все още от идеологии: „Седни сега тук и си отвори хубаво устата, казва ми тя. После се вдига на пръсти и наднича вътре. Ауууу, много е тъмно в тебе, нищо не се вижда..." (209).

В/посредством идеологията биват отработвани шаблонни биографични наративи – например безупречно снадената история, основополагаща за цялото повествование, за завръщането на дядото от фронта. С лекота тя би могла да бъде преекспонирана и в народна песен или – Г. Господинов перифразира в случая провокативната теза на А. Хранова от 90-те години на XX век, а именно *как идеологията заповядва на фолклора*. Идеологията е и несръчният, неособено изкусен разказ за битието ни, за оная конспиративна, лесно подривна нормалност, за оная изсивяла аура на привидна безобидност, в която е потънало обществото ни от 70-те години на миналото столетие, подкрепена от многобройни битови примери във „Физика на тъгата". Разбира се, Г. Господинов не ще пропусне да визуализира идеологическото чрез характерни, все още помнени атрибути от социалистическия бит.[3] Това съвсем естествено ще породи в текста страстта по списъци, по каталогизирания, по архивирания на миналото (каталог на колекциите, каталог на по-важните еротични сцени, каталог на преместванията, списък на нетрайното) – все по-очевидно става желанието миналото да бъде опредметено, овънтрено в набор музейни реликти, да бъде изтласкано от паметта именно като минало.

Идеологията обаче – със своя утопичен потенциал – се оказва фениксово неизтребима: „Три пъти в годината чествали Деня на голямото кървене, в който сами се наранявали, за да предадат пролятата кръв за Родината. И понеже нямали представа, нито указание какво е това, просто събирали кръвта в огромен контейнер, който скоро започнали да наричат така – „Родина" (165). Тази постапокалиптична визия доказва неунищожимостта на първичните идеологически представи, загнездени в човешкото мислене, произвеждани от общностното живеене.

Според „Физика на тъгата" идеологията не само е избледнелият език на политическото, съставен от клишета; нито привидни, маскировъчни модели на битуване, нито само и единствено стандартизация в бита, уеднаквяваща мировъзренията. Идеологията не съществува реално в абстрактната си форма, а е разроена в ред частни идеологии, които скрепяват единното ѝ цяло. Тя е извън общата фразеология, в която не вярват дори самите ѝ създатели: това например е идеология на месоядството, заклеймяваща вегетарианството като леко изперкване, като безобидна лудост; или идеология на любовта, отричаща секса като перверзия, като даденост, възприемана през/чрез медицинския дискурс или през „скандалните" страници на М. Пузо и Мопасан (в този смисъл именно лудата Жулиета въплъщава в най-чист вид идеологическото на любовта, от друга страна обаче, лудостта ѝ я дарява с паралелно битие – в своята си реалност тя живее с Ален Делон, очаква го и т.н. Дали някой ще съучаства на нейната лудост, съчинявайки отговори на любовните ѝ писма, в случая е без значение).

Линейно разгръщащият се, неотклоним, неподмамван от никакви посоки разказ също е хипостаза на идеологическото: „Уви, разказът е линеен и всеки път трябва да отстраниш разклоненията, да зазиждаш страничните коридори" (284). Това е идеологията на непоколебимия жанр, на „романа арией" – неслучайно находчивото определение е приписано на чудака Гаустин.

Дори в разказа на финландката Ритва би могла да бъде провидяна частна идеология – нейната лява, романтична младост в България, тъкмо през годината 1968, може да бъде конструирана единствено през стеснения филтър на идеологията. Напълно закономерно (сякаш въпреки потенциално неограничения брой отклонения, събитийни отстъпи, повествованието се стреми към хегелиански финал) „Физика на тъгата" ще достигне върхната точка на идеологическото в проекта на Реването (този безскрупулен Анти-Гаустин), т.е. в буквалната, безпролучна реставрация на миналото, където излинялата политическа реторика, агресията към Другия (Различния), уеднаквените битови стандарти и духовни хоризонти биват възвърнати до някогашната си неразложимост, до своята умъртвяваща целокупност, до застоя на безнадеждността (от 9-осептемврийската манифестация до фунийката от остарял вестник, в която се продава слънчогледово и по-рядко тиквено семе). Антинормалното изживяване на соцнормалността, макар и разобличено като проект (т.е. подведено под знака на актуалната в момента конюнктура), разгръща идеологическото в неговата тоталност, онагледявайки действено-репресивната му същност. Именно в буквализацията на идеологията се провижда нейната налудност, елементите на игровост изцяло отпадат, за да порази непрестореността, еднозначността, спрялото време: „Усмихна се и намигайки, попита старшината, който беше седнал до шофьора: Кога ще дават филма? Милиционерите се спогледа, после старшината се обърна и с добре премерен удар заби един юмрук малко над носа на задържания" (310).

Идеологията е лудост. Въпреки огромните усилия по раз-капсулирането ѝ, тя остава скрит рецидив в живеенето и мисленето ни, винаги би могла да се ре-активира, да се самокапсулира, стагнирайки до абсурд.

ОТВЪД

Съществува ли излаз от идеологията, можем ли да говорим за някакво *отвъд* на лудостта? За места на паметта и светоизживяването, останали като по чудо небелязани от едноизмерността на конюнктурата или от безпросветния мрак на налудното? Дали подобни места във „Физика на тъгата" не са охотно разказваните истории, чийто смисъл е да отлагат обречеността, да поддържат оная живителна колебливост, която спасява от безапелационността на ограничаващите ни тук-и-сега жестове. Разказването (респ. записването, купуването) на истории е равнозначно на не-окончателност, незавършеност: „Откъде идва силата на разказващия истории, дори това да е силата на по-слабия? […] Свят, който може да е толкова реален или толкова измислен, че да удвои реалния, да му стане двойник. Ако в единия смъртта надвеси меча си над теб, да избягаш в спасителните коридори на другия" (234). То е постоянно набавяната екзистенция-в-трансцендентното. Разказването, изреждането на истории е продукт на прословутата философия на оцеляването, то се отнася към практиките на всекидневието, избягващи ловко въпроса *как си*, практики, които по принцип се изплъзват от надзора на идеологията и чиято у-средненост, прикрепеност към посредственото, към некатегоричното и некатегориалното, не би могла да излъчи обсесиите на лудостта. В този смисъл представата за *родно*, която бащата на разказвача обитава и издирва по чуждите места, поразява не само със своята антиидеологическа, снизяваща реалистика, но най-вече с некатегоричността, обикновеността и човешкостта си: „Баща ми, когото взех за няколко месеца, така и не свикна с размера на апартамента и поиска да спи в кухнята, най-малката стая. Не свикна и с размерите на Берлин. Единственото място, където искаше да го водя, беше онзи турски пазар и гробището до него" (255).

Онова *отвъд* на идеологията и на лудостта би могло да бъде съзряно единствено в малкото и незначителното (тук следва да се запитаме – спрямо какво определяме някои чувства, усещания, възприятия като нищожни, какъв е критерият ни, ако не скрито или явно идеологически?). И все пак налице са фрагменти от светоизживяването ни, частици индивидуално време, незасегнати от висши повели, самостойни в битието си: „Не мога да намеря причината на това щастие, което е истинско доказателство за неговата автентичност. Другото е условен рефлекс като при кучето на Павлов. Идва причината и щастието започва да се отделя като стомашен сок" (317).

Встъпвайки във феномените *идеология* и *лудост*, „Физика на тъгата" залага на упованието в прорезите битие, сполитащи ни ненадейно за броени мигове, към които несъзнателно, неволно, неусетно биваме съпричастени.

БИСЕРА ДАКОВА

Георги Господинов, „Физика на тъгата", ИК „Жанет 45", Пловдив, 2012

[1] Т.е. фигурата на разказвача (на разказвачите), която споява текста в привидно неудържима единност, която задава разсредоточаването на времена и пространства, но и която бележи, все пак, неотстъпна споеност във внушенията си.

[2] В този пункт се опитваме да не се поддадем на изкушението да хлътнем в страничен коридор: т. е. отказваме да обговаряме автореминисцентността на този образ в текстовете на Г. Господинов, или, казано другояче, да обсъждаме как *Градинаря* от „Естествен роман" добива плът, разроявайки се в по-общи или по-специфични модификации на паралелното, налудно живеене.

[3] Отчетлив отглас от и препратка към Яна Генова/Господинов, Г. Инвентарна книга на социализма. С., 2006.

„Септември”: диалог между две поеми

Надежда Стоянова

През 1924 г. в чест на една година от Септемврийското въстание за период от около месец излизат две поеми, именувани „Септември”. Едната от тях е известната творба на Гео Милев, публикувана в София в сп. „Пламък”, кн. 7-8 (септември-октомври 1924), а другата е забравената поема на един не много популярен сътрудник на сп. „Златорог” – Иван Перфанов[1], публикувана в Берлин в изданието на Съюза на българското народно студентство в чужбина – „Нарстуд” („Narstud”), кн. 5 (септември, 1924)[2]. Както и „Пламък”, „Нарстуд” е ляво ориентирано издание. То излиза за кратко и с прекъсвания от 1924 до 1926 г.[3] Неведнъж в двете списания се появяват едни и същи автори – Гео Милев, Иван Перфанов, Антон Страшимиров, Матвей Босяка[4] и др., и неведнъж двете списания споменават едно за друго. Тъкмо в задочните диалози между изданията може да бъде възстановена и част от историята на двете едноименни поеми. Още за първия брой на „Нарстуд” (кн. 1-2, април- май 1924 година) в „Пламък” се появява отзив, в който, наред с критиките по отношение на списването и редактирането, е отбелязано: „Интересна като биографичен анализ е статията на В. Македонски за Ъптон Синклер. И най-вече: „България – Anno Domini 1923” от Ив. Перфанов. Полуразказ, полугротеска, полупоема в проза, полуфейлетон, тази работа на Перфанов е опит да се даде в художествена форма всичката нехудожественост на септември – Anno Domini 1923” (год. I, кн. 6). Текстът на Иван Перфанов предизвиква достатъчен интерес, за да бъде препечатан в същия брой на „Пламък”[5]. В кн. 3-4 на „Нарстуд” е отбелязано получаването в редакцията на първите пет книжки от списанието на Гео Милев и се съобщава за конфискуването на шестата („Новини из страната на „реда и спокойствието”, с. 3). Същата съдба сполетява и закъснялата с два месеца по вина на печатницата двойна книжка 7-8 на сп. „Пламък” (вж. „Извинение пред абонатите”, сп. „Пламък”, год. I, кн. 7-8, стр. 256), където е първото издание на „Септември” на Гео Милев[6]. В книгописа към този брой обаче се отбелязва и получаването на броевете 3-4 и 5 на сп. „Нарстуд”. Именно в петия брой, посветен изцяло на първата годишнина от Септемврийското въстание, е публикуван краткият прозаичен текст на Гео Милев „Апокалипсис” и лирическата творба на Иван Перфанов „Септември”. Оттук може да се предположи, че в рамките на този кратък период е вероятно редакторът на „Пламък” да е първият от двамата автори, който се запознава с поемата на другия[7]. „Септември” на Иван Перфанов не съперничи в художествените си качества с една от най-популярните творби на българската литература, но тя може да предложи нови посоки за разглеждането ѝ и да помогне за изясняване на генезиса на някои от нейните най-характерни художествени образи. Без да настоява за изчерпателност, настоящата статия се вглежда не във влиянията сами по себе си, а в конкретните резултати от сравнителния прочит на двете произведения. В текста се разглеждат някои от смисловите промени, на които са подложени определени сходства, а тяхната поява от своя страна е обяснима и през близостта в литературния контекст и общата експресионистична естетика.

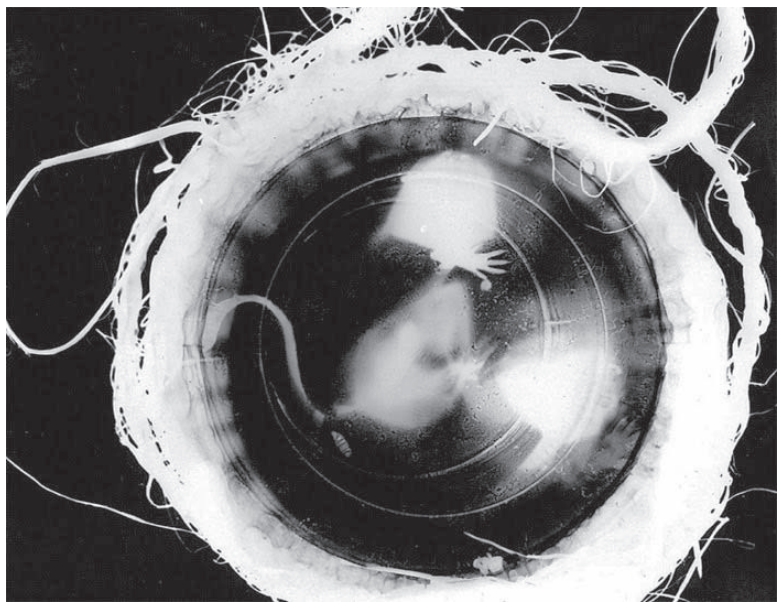
Срещата в заглавието предполага обща референция – период от календарния цикъл, чиито определители (и в метафоричната си употреба) в двете произведения са сходни – жълтият цвят, вихърът, писъкът. Те се съчетават с повече или по-малко конкретни препратки към историческото време на 1923 г. и посредством експресионистичното възпроизвеждане на апокалиптично-утопичния модел се осъществява фигуративната обработка на „септември” в произведенията. Така „септември” в поемата на Иван Перфанов последователно се освобождава от заложената в речниковото значение вписаност във времева последователност, за да добие неизменност и универсалност: „Септември е вечен...”; да добие статут на ценностна категория и екзистенциален маркер: „Септември е пътя, живота и Бога”, но и с новите си значения да се обърне отново към представата за годишна цикличност в края чрез кръговата си композиция – възмездието се полага като част от естествения ход на времето. В отличие, краят на поемата на Гео Милев закрепва значението на календарната единица в регистрите на утопичното, като контрира годишната цикличност и представата за времева последователност със стиха „Септември ще бъде май” (срвн. Димитрова 2001: 122). Това е своеобразен акт на преозначаване, в който се оказва обаче, че Гео Милев не е първи. Ако разгърнем една по-ранна книжка на сп. „Нарстуд” – кн. 3-4 от 1924 г. (припомням, че е отбелязано получаването ѝ в редакцията на сп. „Пламък” заедно с кн. 5), ще попаднем на превод на лирическата творба „Песента на бурята” (“Sturmgesang”) на немския експресионист Курт Хайнике[8], който завършва със стихове, много напомнящи на края на „Септември”:

Народ,
Септември е веч!
Стани! Бунта възжелай!
Веригите свои хвърли!
И ще бъде тогава Май!
(в превод на (Цветан) Драгнев)

Една справка с оригинала обаче, за откриването на който благодаря на доц. Благовест Златанов и д-р Невена Панова, показва, че българският преводач си е позволил да постави „Септември” на мястото на „März” – „март” (най-вероятно поводът за написването на стихотворението на Курт Хайнике са работническите бунтове в Средна Германия през 1921 г., т. нар. Мартенски бунтове (Die Märzkämpfe):

Volk,
es ist März.
Besinne dich Volk!
Erblühe und sei!
Erlöse dich selbst!
Dann ist es Mai!

Съображенията за тази промяна са идеологически; с нея се мистифицира поводът за написване, а за убедителността ѝ съдейства и първият стих: „Ний бяхме отбрулени листи през есента”.



Сн. Марица Колчева

Но замяната свидетелства още за активизирания потенциал на „септември” да поема различни метафорични значения, който произведенията на Иван Перфанов и Гео Милев ще изпробват и изследването на който ще бъде задача и на настоящата статия.

Сюжетно натоварена за двете поеми е опозицията *нощ – ден*. Осиротял откъм присъствие, траурен и разпадащ се е светът на нощта в първата и последна част на „Септември” на Перфанов. Мъртвина и непроменяемост характеризират нощта в текста на Гео Милев. Но и в двете поеми тя е точката, отвъд която започва повторното структуриране на света, хиперболичното му изпълване с присъствие и ценностното му йерархизиране. Във втората част на поемата на Перфанов това става чрез исполинските фигури на работника и селяка – „великият градител” и „хранителят велики”. Веднага след това обаче непълнотата и липсата са изведени чрез персонифицирания „Глад”: “Глад/ ти ме гледаш отвред”. Многократното повторение на „глад” напомня на стиховете на Г. Милев от поемата „Ад”, писана според автора през 1922 г.[9], но публикувана вероятно малко по-рано от творбата на Иван Перфанов – във „Възпоменателен лист за Христо Смирненски” – юли–август 1924 г. (вж. Фурнаджиева 2005: 197)[10]. Близост на поетичните текстове може да се търси с пиесата на Леонид Андреев „Цар Глад” („Царь Голод”, 1908), откъс от която е публикуван през април в сп. „Пламък” (1924 г., кн. 4). Отпратки могат да се правят и към романа на норвежкия автор Йохан Бойер (Johan Bojer) „Великият глад” („Den store hunger”, 1916), който излиза на български в превод на Гео Милев от френски през 1925 г. От значение обаче тук е не толкова конкретният източник на влиянието, а фактът, че и в четирите произведения гладът присъства като признак на съзнатост и жизненост, а в три от тях – и като мотив за порива на масите.

В „Септември” на Г. Милев гладът е интензификатор на гнева, а процесът на изпълване на света с присъствие намира израз в познатото центростремително движение, в струпванията, в огромната фигура на поп Андрей. В противовес на боязънта пред тъмнината, невидимото и съмнението в собствената издръжливост нощем, надеждата в утрото и светлината започва да уверява човека в неговата наличност, физическа мощ, трайност във времето и морално право да овладее света. Оттук и акцентът върху зората и големият метафоричен потенциал на слънчогледа. Преди да се появят в „Септември” обаче слънчогледите се срещат в третата част на поемата на Иван Перфанов, а също така и в прозаичния текст на Антон Страшимиров „Срам”, публикуван в разглежданата книжка 5 на сп. „Нарстуд”. „Срам” на Страшимиров насочва към мисълта, че в появата на слънчогледа може да се търси и общ за творбите документален пласт (без да съм открила до този момент доказателство за това предположение)[11]: „Господи, клали цели села, клали навързани ученици, клали и жените. Защото се дигнали на бунт... дигнали се на тълпи, на хилядници тълпи... и тръгнали на бой... въоръжени със слънчогледи!”. А под линия е уточнено: „По липса на оръжия, въстаналите селяни са носили изкоренени слънчогледи, за да плашат войските...” Две години по-късно в романа „Хоро” (1926) отново ще се появи този образ: „Тръгнали като на избор. Остава да дигнат по един слънчоглед, като ония край Огоста: скакалци ще плашат... Пуста кюския!” (част 6). За разлика от текстовете на Страшимиров обаче, където слънчогледите имплицират вероятната фактологична достоверност, поемите развиват по-пълноценно фигуративните им възможности.

Одично междуметие поставя в „Септември” на Перфанов акцент върху слънчогледите, които, уподобявайки слънцето, онагледяват надеждата и човешкия копнеж по вечност: „-о, -слънчогледи!”. В поемата слънчогледите са знак за порива на немощните да се съизмерят със смъртта; те са фигура на възвишеното. През темата за човешкия опит с насилието и погрома поемата на Г. Милев продължава интерпретацията в тази посока, а доколкото по движението на слънцето се осъществява най-древната темпорална ориентация, слънчогледът тук се разбира вече като образ на времето: въстаналият човек е отъждествен с вярата в своето бъдеще. За разлика от поемата на Перфанов, където надеждата и угнетението се удължават безпределно, слънчогледите в поемата на Гео Милев свидетелстват за наличието на темпорална динамика – те са метафорични часовници, чрез които се разиграва революционно-апокалиптичният модел на „отключването” и повторното агресивно „заключване” на времето. Проблемът за времевата динамика кореспондира с този за рефлексията върху човека в поемите. Освен двете колосални абстрактни фигури на „работника-творец” и на „селяка”, като безредни, анонимни и ежедневни са представени забравените в неизменната несправедливост хора в „Септември” на Перфанов: „жалките хора”, „тълпа бедняци”. В отличие, „Септември” на Гео Милев набляга на пробивите във вечната неправда, а човекът е именуван – метафорично или не – „слънчогледи”, „Андрей”, като неведнъж сюжетно и идеологически се обосновават понятията: „хиляди/ маса/ народ”. Но както в творбата на Перфанов, така и в тази на Г. Милев активизираният апокалиптизъм (знаков е образът на бурята) довежда до разпад на множеството: „бягащи човеци”, „ужасяющий бяг” (при Перфанов), „бягащи в ужас на всички страни”, до безлика маса от „мъртви тела” (при Г. Милев). Особено интересна като агент на опустяващия апокалиптичен свят е гротескната персонификация на смъртта в поемите. В „Септември” на Перфанов тя: “със кикот ловеше бягащи човеци”; в „Септември” на Г. Милев Смъртта - „кървава вещица” - също така е всесилна да „улавя” разпръсналите се хора.

Тук пропускам сходствата на апокалиптичната ситуация

на стр. 14

[1] Иван Перфанов по образование е стопановед, В началото на 1920-те е редактор на сп. „Нарстуд”, сътрудничи на сп. „Златорог” със статиите „Природата в новото изкуство” (1923), “Макс Райнхард” (1923), „Новото немско изкуство” (1924) и др.

[2] В сп. „Нарстуд“ изрично се споменава, че броят е посветен на Септемврийското въстание; има и редица свидетелства за „специалния септемврийски брой” на „Пламък”, който Г. Милев подготвя – вж. напр. писмото до А. Каралийчев от 14.08.1924 г. (В: Гео Милев. Съчинения в 5 тома. С., 2007, т. 5, с. 311).

[3] Отговорен редактор на изданието е Недялко Бойкикев, в редакционния екип участват Иван Перфанов, Велко Македонски, Цветан Драгнев. Първите броеве на изданието са двуезични, по-късно излиза само на български.

[4] Друг псевдоним на Димитър Христов Вълев (Матвей Вълев).

[5] Интересите на Г. Милев и И. Перфанов неведнъж съвпадат. През 1922 година например в сп. „Златорог” Перфанов публикува статията „Ернст Толер – “Masse-Mensch” („Златорог”, 1922, кн. 7-8, с. 509-511), около половин година по-късно – април 1923, Гео Милев поставя пиесата в театър „Ренесанс”, а през 1924 г. публикува превода ѝ (библ. „Пламък”).

[6] Едновременно с публикацията в сп. „Пламък” излиза и самостоятелно издание на поемата, за което се споменава на последната страница на списанието, кн. 7-8 и което също веднага е конфискувано.

[7] В последната годишнина на „Нарстуд” е препечатана и поемата „Септември” на Гео Милев (1926, кн. 3-5); тя излиза и в самостоятелно издание на „Нарстуд“ през 1927 г. в Париж.

[8] Курт Хайнике /Kurt Heynicke/ (1891-1985) – немски поет, писател и драматург. Познат у нас в този период – вж. напр. статията на К. Гълъбов „Експресионизмът и чарът на луната” („Стрелец” 1927, бр. 9).

[9] Според Г. Марков годината 1922 може да се приеме за достоверна, тъй като правописът на ръкописния вариант съответства на правописа по време на земеделското правителство (1919-1923) (Марков 1964: 162). В публикувания в „Гео Милев. Литературен архив” вариант на текста мотивът за глада присъства (Марков 1964: 58-62).

[10] Поемата излиза по-късно и в сп. „Пламък”, 1925, кн. 1.

[11] Българската критика вече е отбелязвала литературната обработка на някои фактологични податки в „септемврийската литература” (Кьосев 1988: 59-135).

ЧЕСТИТ 27 МАРТ – Международен ден на театъра!

Пролетни бележки за зимни впечатления

Театралният сезон още не е завършил и почти всички театри продължават активно да работят преди настъпването на летните месеци. Но в навечерието на 27 март – Международният ден на театъра някои лични наблюдения могат да бъдат споделени, за да отбележим този празник не само със (заслужените) овации, но и с (необходимите) размишления.

Едва ли в рамките на тези няколко месеца от началото на сезона досега би могло да се открият някакви тенденции, процеси, явления и прочее значими проявления на театралния живот. За подобни феномени може да се говори в рамките на по-продължителни периоди и след известна дистанция на времето. Тези бележки ще предложат ескизно изложени наблюдения. Ще се опитам да огледам повяват ли се нови имена в режисурата и има ли някакви основания да се мисли за смяна на поколенията в полето на тази основна театрална професия.

С доза смелост в повече и би могло да се каже, че се наблюдава заявка за нова млада вълна театрали, които очевидно са жизнено необходими на съвременния български театър. Най-големи са очакванията към полето на режисурата, професията, която продължава да е традиционният гръбнак на българския театър.

В самото начало на сезон 2011/2012 се случи нещо радващо и обнадеждаващо. Независимият млад български театър взе нещата в свои ръце и показа в концентриран вид своята продукция. Групирани около идеята, че "съединението прави силата", разнообразни по своя формат и творческа платформа независими компании и продуцентски центрове, обединени в Асоциацията за свободен театър, предложиха за първи път в София свой "Фестивал за свободен театър". С интелигентен усет за самооценка (мотото на фестивала е: "Яйца от свободни кокошки") в рамките на пет дни (16–20 ноември 2011) на различни места в града наистина се случи нещо различно, смислено и необходимо. Програмата съчетаваше разнообразни сценични форми. Показаха се интересни алтернативи на класическото театрално представление като например арт пърформанса ("Музей на хигиената" на Ива Свещарова и Вили Прагер). Доминираха танцовите спектакли. (Едва ли е случайно, че танцовият театър остава все още предимно в територията на независимите проекти и компании и младите танцови артисти съществуват в периферните пространства на българския театър. Не е ли време и големите театрални институции да обърнат внимание на този театър? Изразните възможности на този сценичен жанр са изключително богати, динамиката в развитието на езика е впечатляваща и солидната база на държавните театри би могла да предостави несравними условия за развитие. В практиката на световния театър точно тази сценична форма се оказва и най-притегателната примамка за млада публика, но съвсем не само за нея.) Свободният театър предложи и нови текстове (български): "Праехидно" от Здрава Каменова и Гергана Димитрова, "Има такава пиеса" от Мартин Вангелов, "Гарфънкъл търси Саймън" от Здрава Каменова и Калин Ангелов, "Мъртвата Дагмар или малката кибритопродавачка" от ghostdog, "Паякът" от Йордан Славейков и Димитър Димитров). Натрапливо се набива на очи тоталното авторство в цитираните примери – текст, постановка, продуцентски усилия се понасят от самите артисти (автори и режисьори) и може би това донякъде обяснява защо се среща често двойно авторство (на текста и на режисурата) на двойки, или на малки групи - нещо като споделена тежест в усилието да се реализира успешно един независим проект. Още една доминанта се налага като профил на фестивалната програма и това е клубната форма на създаване и на представяне на сценичните форми. "Има такава пиеса" от Мартин Вангелов е най-чистата илюстрация на тази линия, която съзнателно разработва гранични зони на откровението и ги поднася в смесен план на документална автентичност и комизъм.

Клубинг естетиката в театралните форми се разгръща и в някои продукции, които не бяха представени в рамките на този фестивал, но заслужават внимание заради респектиращите в професионален план изследователски усилия. Най-представителни в тази линия са двете представления на Ани Васева и Боян Манчев "Пиеса за умиране" и "Франкенщайн", които съзнателно остават на терена на театралното изследване в територията на свръхсинтез на слово и тяло. И в двата примера авторите целят ангажиране на вниманието към актуални и изострящи се проблеми за същността на живото и органичното начало, границите на физическото преживяване и изкуственото надграждане. Впечатляваща е актьорската виртуозност на Леонид Йовчев, Петър Генков и Екатерина Стоянова, които "джазират" с всички изразни възможности на телата си и издигат енергията на физическото присъствие до сценичен абсолют.

Очертават се интересни фигури, които демонстрират амбиции в територията на задълбочения художествен театър. Крис Шарков с двете си представления ("Куклен дом"от Х. Ибсен в ДТ-Пловдив и "Посещение при бащата" от Р.Шимелпфениг в ТР "Сфумато") подсказва, че умее да изрази съвременната чувствителност в категоричен театрален жест, активно търси актьорското партньорство в сложни естетически регистри и изгражда сценична интрига, с което ангажира зрителя в интензивен диалог. Гергана Димитрова, освен че е един от двигателите на независимата Организиция за съвременно алтернативно изкуство и култура "36 маймуни", с представлението "Праехидно" демонстрира ангажираност в полето на социалното и политическо мислене, една линия, която зее като драстична липса в съвременния български театър. Особено ценно е нейното умение да активира енергията на съмишленичеството. Чрез последователна работа върху създаването на текст (съвместно със Здрава Каменова) и продуцирането му в несценично пространство (Архитектурно студио Suspacious) този спектакъл събужда вълнение по въпроса "за редките видове в природата и обществото" чрез аргументите на личното ангажиране, интелигентната емоционалност и умелото съчетаване на откровена игрова театрализация и хладно вклиняване на безпристрастния език на научната аргументация. Подобни факти доказват, че театърът притежава значими ресурси за участие в граждански дискусии и неглижирането на този енергиен потенциал снизява зрителското разбиране за мястото на това изкуство в съвременния свят. Обнадеждаващи спектакли на млади режисьори показаха, че и в територията на класическото представление има поле за изява на личен талант. "Стъклената менажерия" в интерпретацията на Григор Антонов (съвместна продукция на ДТ – Пазарджик и ТР "Сфумато") прозвучава като чист кристален звън в прекрасна съответност на драматургичната материя на Т. Уилямс. Рисунъкът на този спектакъл е пронизан от деликатно разгръщане на пластовете психически живот, задача, с която актьорите се справят блестящо (заслужава да се отбележат младите Радина Кърджилова и Тони Минасян). Още едно представление, построено в пастелната тоналност на внимателното доверяване на текста е "Кълбовидна мълния" от Иван Радоев на режисьора Георги Радулов на сцената на IV етаж в Народния театър. Прочитът на пиесата е необичайно мъдър и радващо задълбочен. В тази режисьорска гледна точка актьорите Биляна Петринска (в изненадваща гама на комико-лирично съучастие) и Николай Урумов (с добре темперирани акценти върху драматичното изживяване) са поставени в центъра на театралното удоволствие. Авторитетът на голямата класическа пиеса ляга на плещите на Стайко Мурджев, на когото в театър "София" е поверена задачата да постави "Коварство и любов" от Шилер. Той се справя, като генерализира конфликтуващите антиподи в логиката на глобалните (може би дори метафизични) сили на динамиката в света и с това успява да изгради едрите ориентири на картината с известен недостиг на индивидуалните основания в преживяването на драматичната борба в пиесата. Качество на този режисьорски почерк е общата театрална рамка и стилово единство, което би спечелило, ако акцентува върху актьорския потенциал. Василена Радева имаше своя "български сезон" с "Животът, макар и кратък" от Станислав Стартиев (Сатиричен театър) и "Безсърдечно" от Здрава Каменова (ДТ – Шумен). И в двата случая тя се ориентира към режисура, която търси театрализация на тривиално-предметното лице на ежедневното течение на живота, очевидно, че притежава изобретателност и любопитство, в спектаклите й диша страст, интерес към актьорите, и вероятно това алчно желание за игра тепърва ще кристализира в по-бистър собствен почерк. Ида Даниел постави на камерната сцена на Народния театър "В Тоскана" от Серджи Белбел с акцент върху обсебващото чувство на объркaност, безсилие и безпомощност, които превръщат в кошмарен лабиринт отношенията между най-близки партньори и приятели. Сполуката на режисурата е в сетивната убедителност на този имагинерно-чувствен свят, който пулсира в парчета от истини и лъжи, но зрителят остава недокрай въвлечен в болезното преживяване на персонажите заради изтънялата до прокъсване линия на сценичния разказ.

В някои случаи новите режисьорски изяви са драстично изненадващи, като например постановката на Иван Панев с моноспектакъла на Димитър Марков по "Епопея на забравените" от Ив. Вазов. Поетичен спектакъл по христоматийни текстове, съзнателно прицелен към младата ученическа публика, този режисьорски опит не се бои от опасността да бъде мислен като архаизъм и точно заради това успява да намери тоналност, която да прехвърли мост към днешния ден. Искреното чувство на възторг от поезията, което води и режисьора, и актьора, увенчава честното им отношение с ефект на зрителска съпричастност. Сливенският театър е търсил целеносочено енергията на младите, защото е предоставил сцена на още двама начинаещи режисьори. Димитър Стефанов поставя "Развратникът" от Е.-Е. Шмит с очевидна амбиция да разгърне множеството дискутиращи помежду си теми на пиесата, като заложи на усложнен визуално-пластичен език. Усилието му остава повече в сферата на външната ефектност и страда от липса на съответна аналитична плътност в извеждането на персонажните линии. (Същият режисьор поставя първата пиеса - "Правилата на играта" на съвсем младия Стефан Прохоров на камерната сцена на Младежкия театър с несравнимо повече адекватен на материала сценичен език и демонстрира, че може би има повече нагласа към импровизацията и лекия щрих. Как ще се избистри собствената артистична природа - ето нещо, което ще бъде интересно да се проследи в бъдещето не само на този режисьор...) Отново в Сливен свой дебют на професионална сцена направи и Мария Атанасова със спектакъла "Ромео и Жулиета. Кратка версия за начинаещи" по Шекспир. Екип от артистични, пластични, очарователни млади актьори е повярвал на идеята да се приближи трагедията на Шекспир до динамичното клипово мислене на днешните връстници на влюбените Ромео и Жулиета. В естетиката на бедния театър и празното пространство пиесата се разиграва в кратки сцени, доминира трансформацията и импровизацията, като в отделни моменти спектакълът би спечелил от повече пищност в играта, която очевидно, че актьорите могат да понесат.

Ако поставим точка на въпросителния знак по отношение на младата режисура, която представих тук съвсем не във всички възможни примери, то ще се получи интересен отговор. Появяват се нови фигури със сериозни театрални амбиции. Все още е пресилено да се търси общ поколенчески знаменател. Дори и в случаите, в които младата режисура се представя с обща платформа (например чрез Асоциацията за свободен театър) е очевидно, че тяхното обединяване е инструментализиране на видимостта. В настоящия сезон млади, дори дебютиращи режисьори присъстват на територията на сериозни професионални сцени и подсказват, че театрите изпитват нужда от нова енергия и нови идеи. Огромният глад за продуктивна режисура, която да отговори както на вътрешната за театъра потребност от развитие на сценичната изразност, така и на социалната потребност от театър – между тези два натиска на театралното поле има ясно очертан зев. Младите режисьори засега са в позиция на заявка за себе си и подсказване на собствените пътища, по които тръгват. Някои елементи са доста релефно изразени. Става дума за обвързване със значим текст, който се изучава и театрализира внимателно (класиката остава като верен стабилен ориентир за младия режисьор, но има и любопитно пристрастие към нови пиеси). Съавторството, работа върху колективно създаване на материала, търсене на документални източници на вдъхновение, инвестиране в предхождащи спектакъла работни етапи, които изискват посвещаване на много време и енергия – тези явления са често срещани и характерни за новите театрални имена. Правенето на театър е възприето като дълъг изследователски път. Сред огромната конкуренция на атрактивни възможности за реализация, театралната режисура в тези споменати примери е свидетелство за много сериозен избор, който младите хора правят с истинска ангажираност. Те очакват съответната на тяхната сериозност ответност от страна на театрите, управлението на културата, системата за поощрение и всички онези мрежи на продуциране и подбор, които осигуряват естествен професонален живот. В този пункт днешната театрална ситуация се оказва под нивото на ангажирания поглед, който младата режисура има към себе си. Театрите слабо подпомагат идеалистичните амбиции на младите режисьори да се трансформират в продукция, която да носи основното бреме на афиша. От своя страна младите режисьори слабо се интересуват от такива репертоарни избори, които интелигентно да отговорят както на тяхната идея за театър, така и на нуждата от внимателно въвеждане на публиката в нови естетики. Това води до позициониране на младите в алтернативни или камерни пространства и до неумение да се направи следваща стъпка към театър, който да уравновеси естетическия риск и комуникативната принуда. В този труден преход днешната театрална ситуация практически не подпомага младия режисьор, а или го изхвърля като нерентабилен, или го превръща в умел занаятчия, принуден да работи в утъпканите пътища на старите театрални рецепти.

В българския театър не се случва никакъв краен, радикален и провокативен естетически жест, който да разтърси и да ангажира общественото внимание. Театърът не предлага преживявания, които да резонират в широки и разнообразни социални кръгове. Театърът не демонстрира, че има желание да бъде значим и разпознаваем фактор в съвременния живот на обществото.

С цялото ми уважение към персоналната отдаденост на театъра, която се чете в присъствието на най-младите, очаквам от тяхна страна активна мисъл за това как да се лансират нови естетики, текстове, теми, изразни средства, без това да стъписва и да парира публиката, а да я спечелва като предан поклонник на новите таланти. Стар въпрос, който с всяко ново време изисква свой конкретен отговор.

ВЕНЕТА ДОЙЧЕВА

Август, Аугуст, Огуст
Стриндберг някога, вчера и днес

100 години от смъртта на Стриндберг

Сред обиколките на Стокхолм, организирани редовно в шведската столица за нейното опознаване, не само „жанрово" се отличават тези, които имат за цел да разкрият биографичните, тематичните и психоемоционалните й връзки с писатели и изобщо творци, пресъздали стила и атмосферата на този красив град в романи, стихове, есета. Не е за учудване, че изминаването на подобни маршрути под ръководството на компетентни гидове се счита за важна част от културната програма на Стокхолм и че те отдавна са популярен начин за осмисляне на свободното време за много негови жители и гости. „Разходката" по улици и из забележителни места, увековечени в произведенията на Огуст Стриндберг (1949-1912), е обикновено най-предпочитаната, защото страниците на повечето от тях сякаш наистина трептят от художественост и лиризъм подобно на седефената омара, обгърнала силуета на града, сливайки се с отблясъците на водата, там вездесъща, и от която сякаш са изплували кулите, камбанариите и небостъргачите на неговата хармонична съвкупност от архитектура и природа, от история и съвременност. Това своеобразно пътешествие и в творчеството на писателя най-често започва от малкия парк до „Синята кула", т.е. последния му дом в сградата, назована така от самия него. Край известния паметник на Стриндберг в парка, дело на скулптора Карл Елд (1873-1954)*, бързо се събира група, която поема по улици, булеварди и мостове, покрай сгради и паметници, все значими в живота му, но и отъждествени от него с акценти в неизбежната за човека равносметка, пресъздадена алегорично в драмата му „Големият път" (1909), една философско-символична проекция на битието, на убеждението, че то, въпреки земната си баналност, в определен от съдбата миг получава трансцендентно измерение, неподозирани глъбини и смисъл. Гробът на писателя в стокхолмския „Пер Лашез", т.е. в „Нора Шуркогорден", е последната спирка по този тур, който писателят проектирал приживе, без съмнение с идеята да изтъкне взаимообусловеността между началото и края, а Пътя – като тъждество на жребий, като метафора. Но и да разкрие кармичната спойка на твореца изобщо с Града – сцена и зала, арена на битки и жертвоприношения, асфалтова угар на въображението и пристан, която мами с двойната възможност да отплаваш и да се завърнеш...

Тази година през м. май в това тричасово „скиталчество"** сигурно ще се впуснат много повече хора, отколкото когато и да било досега – навършват се сто години от смъртта на Стриндберг и това дава повод за редица инициативи и събития в Швеция и извън границите й***, чиято цел не е да припомнят кой е шведският класик (той изобщо не е бил забравян), но да демонстрират, че личността и творчеството му са днес по-живи от всякога, че тази виталност се дължи не само на таланта му, но също на страстта и сарказма на писателя ексцентрик и „размирен плебей", „смутител на реда" и „пироман" реформатор, поставян дори на подсъдимата скамейка от блюстителите на съществуващия социален ред. „Пиша не за да ме назовават поет, а за да се сражавам", заявява той още в „Червеният салон" (1879), неговия роман пробив. Не се боял от нищо, споделял, че „излежава присъдата си от най-ранно детство", нападките на враговете му действали като допинг за неговия полемичен темперамент и образността в творбите му, независимо дали са романи, пиеси, новели, есета, стихове, памфлети, впечатляващо богата и характерна, събужда у читателя усещането, че го пронизва токът на колизии и битки, че се намира в епицентъра на буря или насред бойно поле, разтърсено от схватка, съдбовна като армагедонска. Стогодишнината от смъртта на Стриндберг насочва всеобщото внимание и към факта за виталността на неговото присъствие в шведската, европейската и световната литература някога, вчера и днес като произтичаща именно от смелостта му да отстоява убеждението си, че творецът трябва да има „мъжеството да прелива от своята кръв в това, което прави, да го изпълва със собствения си свят, с живота си... Страшно е да изложиш своето сърце като на витрина, по-жестоко жертвоприношение от писателското няма, ала така е, без него не може!" Той наистина се оголвал чрез безжалостни вивисекции, но винаги оцелявал, сякаш се прераждал подобно на феникс от пепелищата на поредния си житейски крах или душевно-творческа криза. Притежавал рядкото умение да възприема и „преработва" феномените, веянията, естетическите движения, интелектуалните търсения на своето време така, че да ги разгърне в перспективата на бъдещето, да ги транспонира върху платформата му като *негови* особености. Това безспорно допринася за актуалността на художественото му наследство през втората половина на XX в. и в началото на XXI, а то впрочем е и огромно по обем (събраните съчинения на Стриндберг излизат вече трето десетилетие в т.нар. национално издание, което досега обхваща около 70 тома, без да е приключено напълно), и впечатлява с широтата на своя идейно-естетически диапазон, със смайващата (не и объркваща обаче) разнопосочност на неговите интереси и търсения в какви ли не области на живота, знанието, духа. Реализъм, натурализъм, неоромантизъм, символизъм, експресионизъм, психологизъм: в огромния корпус от Стриндбергови текстове, създавани в кажи-речи всички литературни видове и жанрове, намираме достатъчно доказателства за причините на неговата валидност за всяка поредна епоха и за все нови поколения, сякаш изнапред обследвани и обрисувани от него с точност и проникновеност. Осведомеността му и широкият спектър на неговите интереси учудвали всички, с които влизал в досег. Увличал се и от медицина, от живопис и лингвистика, от религия и окултизъм, разширявайки в истинска вселена съзнанието и чувствителността на индивида, на отделната личност. Исторически „хроники", драми с Шекспирови обертонове и размах („Майстор Улоф", „Сагата за Фолксунгите", „Густав Васа", „Ерик XIV", „Карл XII", „Кристина"), програмно натуралистични, биопсихосоциални творби за сцена, обновили из основи театралното изкуство („Бащата", „Госпожица Юлия", „Кредитори", „Мъртвешки танц"), метафизично-символистични интерпретации на тема „стадии на жизнения път" и смисъл на битието – проспективен и архетипен (трилогията „Към Дамаск", „Игра-сън", „Големият път"), религиозно-митично обагрени трактовки на старинни и странни сюжети („Самум", „Адвент", „Престъпления и престъпления"), „пентаграма" от камерни пиеси с необичайни мотиви и ефект на „адски комизъм" („Буря", „Пепелище", „Сонатата на призраците", „Пеликанът", „Черна ръкавица"), вече класически образци на *автогамия*, т.е. на изповеди, които се характеризират с пределна прямота или с меланхолията на умъдреност („Син на прислужница", „Защитна реч на един луд", „Сам"), социално-критични произведения („Червеният салон", „Готическите стаи", „Черни знамена"), пасторали с характерна двойственост на замисъла и въздействието („Жителите на остров Хемсьо", „Край морето"), мистични произведения с автобиографичен характер („Ад", „Легенди"), политико-публицистична литература или историко-философски екскурси, теоретико-естетически проучвания, манифести, есеистика, поезия, разкази, писма... Наистина колосално дело, чието видово, жанрово, тематично и идейно разнообразие (само маркирано тук) е разгърнато и защитено на подобаващо равнище – нещо като „шведска маса", отрупана с изобилие от лакомства и за изисквания гурман, и за ненаситния гладник, и за злоядия, така възхитително обрисувана от него самия в един от известните му разкази („Възнаградена добродетел") от прочутия сборник „Брачни истории I" (1884), причинил обществен скандал и процес срещу автора „за богохулство" и преломна промяна в неговия живот. Този забележителен писател е представян в България още от края на XIX в. с немалко от най-известните си произведения, но софоклевата монументалност на Хенрик Ибсен (1826-1906), дълго предпочитана пред мобилността на неговата естетическа система, времево и пространствено „скачена" с всичко извън нея самата и изградена според закона за Метаморфозата, за хармоничното координиране на конкретното с иносказателното, с ониричното, възпрепятства своевременното надигане на по-висока „Стриндбергова вълна" у нас, както това вече е станало в доста други страни. Все по-засиленият интерес към неговата драматургия и по-специално към натуралистичните му пиеси от типа „психомахия" – „Бащата", „Госпожица Юлия" или „Мъртвешки танц", постепенно обаче допринася за утвърждаването и на **Август** Стриндберг в съзнанието на българската публика редом с най-видните представители на модерния европейски театър, а запознанството с някои от романите, повестите и разказите му, поднесени в превод, вече от оригинал, към края на миналия и в началото на XXI век, категорично го налагат и тук като творец с изумителна, сякаш вродена, модерност, изразил флуидността на психиката на модерния човек и сам прототип, но също подбудител и реализатор на онези проективни стратегии в литературата, театъра и мисълта на три века, дали като резултат стилистиката с определение „състояние на постсъвременност".

А и името му тогава защити една своя нова форма - вече като **Аугуст** то фигурира на най-авторитетните засега издания на негови произведения на български език: двутомникът с избрано от 2002 г., отдавна библиографска рядкост, и романът „Червеният салон", излязъл два пъти от печат (през 2006 и 2010). Зачестилите постановки на драмите „Мъртвешки танц", „Бащата", „Госпожица Юлия" и др. на доста сцени из страната, подсказват без съмнение, че сме на прага на реален Стриндбергов „бум" и в България, а най-правилната транскрипция на името на писателя, въведена у нас буквално преди седмица-две, свидетелства също, че тук ни предстои и поредно преосмисляне на неговото богато наследство, на мястото му в културното пространство на XXI в. Така актуализирано, то е знак за възходящ етап в рецепцията на **Огуст** Стриндберг у нас, привилегия и отговорност на съвсем нови творчески поколения, на тълкуватели и анализатори с умствени нагласи, сетивност и вкус, които ще го представят и съхранят не само за днешния, а и за утрешния ден.

Последната фотография на Огуст Стриндберг, направена на балкона на „Синята кула" няколко месеца преди смъртта му през 1912 г.

ВЕРА ГАНЧЕВА

* Показателно назован „Титанът" и издигнат през 1942 г.
** Шведската дума *vandring*, употребявана в случая, означава и това.
*** Вж. за повече информация www. Strindberg2012.se

Аугуст (Огуст) Стриндберг и XXI век

По повод на стогодишнината от смъртта на големия шведски писател, класик на световната литература и театър, Аугуст Стриндберг (1849-1912), която се отбелязва в много страни, специалност „Скандинавистика“ в Софийски университет „Св. Климент Охридски“, съвместно с Шведския институт, Стокхолм, с партньорството на НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ и Националния литературен музей, организира българо-шведски семинар на тема „Аугуст Стриндберг и XXI век”. Целта на семинара, който се проведе на 14 и 15 март 2012 г., бе да допринесе за разширяване и задълбочаване на опознаването на личността и творчеството на писателя в наше време и за проучване на рецепцията му в българската култура. Домакин на събитието бе Факултетът по класически и нови филологии в СУ, а посолството на Кралство Швеция го оцени високо и подкрепи инициативата.
Специални гости от Швеция за научния форум бяха Стефан Буман, директор на музея на Стриндберг в Стокхолм, и Анита Першон, изтъкнат специалист по Стриндберг. Техните доклади на тема „Музиката в драматургията на Стриндберг“, „Стриндберг - антинационалист, европеец и антимилитарист” (Стефан Буман) и „По стъпките на Аугуст Стриндберг из Стокхолм“ (Анита Першон) предизвикаха голям интерес не само сред академичните кръгове, но и сред по-широка публика.
Учени и преподаватели от СУ „Св. Кл. Охридски“, НАТФИЗ „Кр. Сарафов”, БАН, Пловдивския университет „П. Хилендарски“, Бургаския свободен университет и Националния литературен музей и други институции участваха в сесиите на семинара с доклади, научни съобщения и изказвания. Различни аспекти на творчеството на шведския писател, поет, драматург и мислител станаха обект на тълкуване. Ключови теми сред докладите бяха: „Фениксът Аугуст Стриндберг” (проф. Вера Ганчева), „Соната на призраците“ и европейската литературна 1907 година” (проф. дфн Клео Протохристова), „Проблемът за слепотата в драмите на Стриндберг, Метерлинк, А. Страшимиров” (проф. дфн Калина Лукова), „Между действителността и утопията – анализ на 13 приказки на Аугуст Стриндберг” (д-р Свежа Дачева-Филипова), „Драмата на Свръхчовека – символи и метафори в „Към Дамаск” (д-р Силвия Серафимова). Целтрално място в изказванията зае рецепцията на Стриндберг в България – „Аугуст Стриндберг и българският театър” (проф. д.изк. Камелия Николова), „Образът на Ахасфер у Аугуст Стриндберг и у българските модернисти” (Катя Зографова) и „Аугуст Стриндберг и българската модернистична драма” (Елизария Рускова).
Наред с утвърдените български и чуждестранни специалисти, взели участие в научния форум, платформа за изява получиха и студенти и докторанти от специалност „Скандинавистика“ в СУ и от НАТФИЗ „Кр. Сарафов“, които се включиха активно в дискусиите и предложиха темите „Аугуст Стриндберг и Пер Лагерквист – теоретици и творци на модерния театър” (Росица Цветанова), „Фигурата на бащата в драматургията на Стриндберг. Няколко доминантни аспекта” (Михаил Байков), „Конфликтът в драматургията на Стриндберг” (Красимира Иванова), „Женските образи в „Бащата” и „Госпожица Юлия” (Христо Левков), „Теми и мотиви в поезията на Аугуст Стриндберг” (Мария Николова).
Освен многобройните интересни доклади и изказвания семинарът, по обхват отговарящ на конференция, бе обогатен с редица съпътстващи събия. Първото от тях бе представяне

Графичен портрет, използван често като емблема и лого на различни инициативи, свързани с живота и творчеството на писателя.

на изложба на тема „Аугуст Стриндберг в България” във фоайето на Университетската библиотека, организирана от Университетската библиотека със съдействието на Националния литературен музей и библиотека „Нордика“, филиална на УБ. Експозицията, която ще бъде достояние на нашата общественост до края на месец април, съдържа както нови, така и стари ценни издания на Стриндберг, предоставени от библиотечния фонд на музеите на българските писатели.
Студенти от НАТФИЗ „Кр. Сарафов“ се включиха в семинара с представление по откъси от драми на Стриндберг, последвано от прожекция на класическа екранизация от 1951 г. на „Госпожица Юлия“ по едноименната драма на А. Стриндберг.
Бе проведен конкурс за превод от шведски на български език на разказа “Половин лист хартия“ от Стриндберг, в който участваха студенти от първи, трети и четвърти курс на специалност „Скандинавистика“. Наградата за победителя – Мария Николова - бе специално осигурена от Н. Пр. госпожа Хелена Пилсас Алин, посланик на Кралство Швеция.
За закриването на семинара проф. Петър Петров прочете в превод на български език избрани творби от Стриндберг, което създаде атмосфера за неформални разговори и лични контакти.
Извън сесиите на семинара, но в рамките на проекта бе осъществена и дискусия на шведски език със студенти скандинависти, в чийто фокус бе преводът и тълкуването на романа „Сам“ в нашето съвремие.
Семинарът придизвика интерес не само сред академичните кръгове, но и сред по-широка публика. Режисьори, актьори, студенти се включиха спонтанно в разговори по възникнали в процеса на работата на семинара въпроси. Един от тях бе коректността при изписването на името на Стриндберг. Със свое изказване проф. Вера Ганчева, уважаван учен и дългогодишен преподавател в специалност „Скандинавистика“, преводач и издател на Стриндберг у нас, инициира дебат, след който студенти и преподаватели скандинависти излязоха със становище, че в духа и изисванията на нашето съвремие е редно да се поправи една неточност при транскрибирането на името на Стриндберг, а именно Аугуст да бъде заменено с Огуст, което фонетично е по-адекватната форма на предаване на български език.
Научният форум имаше и още една цел - да ангажира студентите скандинависти в организацията и осъществяването на проекта, с което да им бъде предоставена възможност за изява и активен обмен на идеи. Ентусиазмът, позитивните емоции и креативен дух по време на подготовката се пренесоха и върху самото събитие, отбелязващо стогодишнината от смъртта, но и от безсмъртието на Огуст Стриндберг.

НАДЕЖДА МИХАЙЛОВА,
организатор на българо-шведския семинар „Аугуст Стриндберг и XXI век“

Огуст Стриндберг

100 години от смъртта на Стриндберг

Да се помириш с живота

Това е израз, който хората често употребяват и който на моменти съм възприемал почти като повеля. Но откакто разбрах какво представлява този живот с унизителните компромиси, които налага, със стремежа си да свлича надолу така, че всички да бъдат от един дол дренки, аз в крайна сметка предпочетох обратното: Никакво помирение с такова съществуване, което е само мним живот или мнима смърт. Животът *трябва* да е дотам непримиримо жесток, че когато се разделяш с него, нищо да не те задържа; никаква скръб, а само силно отвращение, подобно на барутен заряд, който да те изстреля нагоре в космоса, далеч отвъд сферата на земното притегляне, та тъй да се озовеш в нови орбити, които да те отведат напред.
Чувал съм за мнозина, които на смъртния си одър са се сдобрявали с близките си. Не ги разбирам. Да зачеркнеш всичко, да забравиш и да простиш – това иди-дойди. Но да се помириш с принципни противници, набързо да импровизираш, че изпитваш симпатии към тях, когато всъщност ги презираш, да скалъпиш някакво нелепо приятелство – не е ли това проява на слабост?
Смятам, че напротив – трябва да се изтръгнеш от роднините и приятелите си, да прекъснеш всички връзки с тях, така че нищо да не те дърпа назад към земното, където да витаеш като призрак. Открай време се твърди, че помирението с живота се случва посредством жената. Ако беше казано „жената и детето”, то тогава би имало известна доза истина, още повече ако „помирение” се замени с „привързаност”, понеже нищо друго не те закотвя така, както домът, а топлината от домашното огнище прави студения живот поносим. Когато едно познанство се изчерпи, а приятелството изстине, ти се опитваш да ги спасиш с многократни сдобрявания. Всуе обаче, защото нищо не може да бъде както преди. Човек възобновява прекъснатото заради удобство, от инертност или пък с надеждата да възроди нещо, което вече не съществува. Това, което е било преди, сега е коренно различно, а новото, с което се сблъскваш, ти е чуждо и враждебно.
Има хора, с които ти се иска животът никога да не те е срещал и с които все пак си общувал, на които си се доверявал, а те са те предавали, давал си им душата си, а те са я изяждали. Гледал си на враговете си като на приятели. Воден от своя инстинкт си се отдръпвал от тях, а после отново си се завръщал, и подир всяко привидно сдобряване е следвало ново предателство.
Когато се отдръпваш от лицемерен приятел, не го прави с омраза, защото тя те оплита още повече. По-добре е да си тръгнеш веднъж завинаги, да прережеш всички връзки, да унищожиш онова, което някога е било, и да продължиш по пътя си равнодушен, но непримирим. Има обаче хора, с които сякаш сме си взаимно обречени по съдба. С тях ни свързва фатална нишка, която е необяснимо еластична – разтяга се, но изобщо не се къса. Струва ми се, че при такива връзки единият е осъден въпреки своята вътрешна съпротива да служи на другия.

Да обичаш

Да обичаш една жена невинаги е същото като да я харесваш. Можеш да презираш и нея, и ужасните ѝ недостатъци, но въпреки това тя да те привлича. Нямаш мира, докато не се озовеш близо до нея, но подир моментното блаженство често иде мъчително страдание, а веднага след това и безпокойство. Въпросното привличане не е непременно сексуален копнеж; въобразяваш си, че стига да си близо до нея, веднага ще се почувстваш прекрасно, но тази заблуда се дължи на безпокойството, което те обзема, щом я няма.
Затова често наблюдаваме нерушими връзки между съпрузи, които се презират, отправят си обвинения, мамят се взаимно. Още щом се видят, започват да се тормозят. Но пък не могат един без друг. Казват, че това било силата на навика. Но що за навик! Та нали човек по-скоро ще избяга от гнета и ще привикне към спокоен съвместен живот, отколкото да остане в този ад, към който никой не би могъл да се пригоди. Нощните пеперуди не обичат светлината, но тя ги привлича – нещо, което трудно може да се обясни с това, че те имат навик да изгарят.
Чисто и просто е така, макар и да не можем да го проумеем.

Съвършена хармония

Видя ли прасе, затънало кажи-речи до зурла в нечистотиите на тъмната си кочина, да нагъва гнили отпадъци, аз си мисля, че то всъщност се намира в съвършена хармония със средата, която го обкръжава. За него всичко е прекрасно, а вонята е живителният му въздух. Не му се налага да се труди, което е направо идеалът и това, само да яде и да спи в промеждутъците, му доставя истинска наслада от съществуването.
Ако можеше някой да го накара да разбере, че тъне в мрак и мръсотия, прасето би доловило дисхармонията, белязала неговото живуркане, и лишено от илюзиите си, то би се почувствувало нещастно. Със сигурност обаче не би повярвало на онзи, който понечи да му разкрие мизерията на съществуването му – пропуснеш ли светлинка в свинарника, то ще я възприеме като черногледство; изгнилите морковени стъбла са за него цветенца, обсипали пътя, полагащ се на всяко уважаващо себе си прасе, а опитите да му сметеш и изринеш направо биха го поболели. Но пък защо на човек ще му трябва да прави тази си ближна твар нещастна?
Един жител на Чикаго, привикнал на тежкия градски въздух, отишъл веднъж в планината. Високо горе в чистата атмосфера той припаднал и успели да го свестят едва когато тикнали под носа му една гнила риба.
Тогава сякаш дочул близка на сърцето му мелодия и усещането, че вдишва сероводорода на родния град, го върнало към живота.

Да пътуваш

Хората и светът са едни и същи навсякъде, затова надали е необходимо да се пътува. Пътувал съм много и знам колко е безполезно.
Кант изобщо не е напускал Кьонигсберг, но въпреки това е пребродил и изследвал дълбините на небето, земята и човешката душа.
Желанието да пътуваш се дължи отчасти на любопитство или на желание за разнообразие, ала най-вече на високомерие и злоба. Най-често стремежът да видят от света колкото са видели другите, или пък повече от тях, е онова, което подтиква хората да си създават излишни главоболия, като се отправят на пътешествия. Когато се завърнат у дома, вече не им се налага да мълчат, щом някой заговори за Париж или Неапол. А когато те самите разказват за Сикстинската капела или за *British Museum*, правят го, за да се самоизтъкнат и да сломят

самочувствието на по-бедните си роднини, които нищо не са видели от света.
Пътуващите и послъгват. Премълчават, че в Неапол например са живели в мизерни условия, изпохапани от дървеници и затънали в атмосферата на противоестествени пороци. Нищо не споменават за това, че са спали в заразни чаршафи, закупени на търг за разпродаване имуществото на някой покойник, че са яли развалена храна, а като капак на всичко хотелиерът ги е измамил със сметката.
- Били ли сте в Неапол?
- Не...
- Оо! Трябва непременно да отидете!
и за Содом не би могла да се скрие, но след като не сте… Оо! Виж Неапол и умри!
Мисълта за пътувания винаги ме е ужасявала, защото губя корените си. Мислите ми, натрупаните преживявания, моите познания и чувства – всичко се разклаща и обърква и аз се завръщам опустошен и отчаян. Похабен, обезличен. Впечатленията, с които се сдобивам, обикновено се простират само до някоя катедрала или картина с маслени бои, но те с нищо не се отличават от всички останали.
Загубеното многократно надвишава спечеленото!
Да отпътуваш надалеч от тъгата не е възможно. Тя те придружава отзад, в багажното отделение, събирайки прахоляк и мръсотия по нерадостния път. Сякаш се храни от новите впечатления, промяната на средата я прави фалшива, а при завръщането у дома пак тя те посреща, този път дваж по-горчива.
Ако си принуден да напуснеш своята страна, тогава отнасяш със себе си и дома, и работата. А това вече няма нищо общо с пътуването за развлечение.

Фотопортрет от 1906 г.

Назад ли върви светът?

Грехопадението е съществувало, защото всички народи навред по света вярват, че е имало златен век (Раят), който отминал. Последван бил от проклятие, така че мъдреците открай време се жалват от деградация и упадък.
Ветхият завет разказва само за упадък: пророците от всички епохи в историята на Израел се оплакват от моралната разруха на своето време, предупреждават и вещаят възмездие. Прочети притчите на Соломон, чети Исаия или Иеремия! Чети и Хезиод, съвременника на Давид – за неговата епоха, за хората от железния век.
„…И избава няма ни денем от мъки и скърби, ни нощем от гибел. Тежки беди боговете на смъртните хора ще пратят; въпреки всичко за тях и добро покрай злото ще има. Зевс ще погуби и туй поколение хора, когато те да се раждат започнат със сиви коси на челата. Нито баща ще прилича на свойте деца, ни обратно, нито пък гост на стопанин или пък другар на другаря, нито ще има любов между братята, както по-рано. Стари родители бързо ще бъдат презрени без почит: страх пък от бога ще нямат и няма да дават прехрана тези насилници, щом остареят бащите им вече; всеки ще гледа града на другия как да ограби. Няма да види добро, който клетвата праведно тачи, честен е и справедлив; тъй неправда, а още злодейство.
Повече всички ще хвалят, и прав ще е силният, срам пък няма да има...”*
Гърците разпознавали грехопадението в Прометей, а впоследствие и в Пандора с всички злощастия. Знаели и за потопа с Девкалион**.
Римляните имали Цицерон, който говорел безспир за духовната низост на гражданството. Хораций, Марциал, Ювенал пишели сатири за позора. Самият Христос нарича хората змийски изчадия и вещае бъдния гняв.
Йоан, Апокалиптика, предсказва края на света, от който се отвръщат с потрес всички отци на Църквата, честните и справедливите бягат в пустините и стават отшелници.
Лутер и реформаторите се възмущават гневно от падението. Трийсетгодишната война го извежда на сцената – с убийства и пожари, с насилничество и грабежи.
И ето, явява се Русо, който показва как нравите и държавите се сриват, докато в същото време светската култура процъфтява с възхода на науките и изкуствата.
Френската революция обезглавява обществото и културата, както впрочем и „просвещението”, което бива последвано от *Le Génie du Christianisme****. Зола се нарежда сред пророците сто години по-късно и показва Човека-звяр, толкова ужасяващ, че родът му потъва в срам. Толстой не искал да даде и пукнат грош за културата, откак французите подпалили своя Париж. Всичко продължавало равнодушно своя ход, знаем това, но човешкото сърце си остава покварено и лъжливо както по времето на Херодот. Нисшата и висшата класа воюват помежду си досущ както някога в Атина и Рим. Омраза! –това е името на любовта, предателство – на морала, измяна – на приятелството. Нищо не се е променило при чадата на този свят!
Странно ли е тогава, че пробудените потърсиха убежище при Христос, че се хвърлиха на другата страна, приемайки без време смъртта!
Защо човешкото сърце все върви назад? Защото земното обсебва прекалено много време и човек все не успява да живее и да се образова.

* Из Хезиод, „Дела и дни”, превод от старогръцки Станка Недялкова, София, 1988, с. 57. – Б. пр.
** Син на титана Прометей, родоначалник на елините. Предупреден от баща си за предстоящия световен потоп, той успял да се спаси. – Б. пр.
*** „Духът на християнството” – роман от френския писател романтик Франсоа-Рьоне Шатобриан (1768-1848). – Б. пр.

Из “Синя книга” III-IV (1908)

Преведе от шведски ЖИВКА КОЛЕВА

Огуст Стриндберг

Събота вечер

Вятърът утихва, заливът е гладко огледало,
сваля платната морякът, мелницата е заспала.
Волове орач разпряга по поля зелени,
всичко живо знае – утре за почивка ден е.

Привечер ята бекаси реят се в простора,
свири на акордеон ратаят, седнал пред обора,
дворът е с гребло почистен, прустът е изметен,
люляците са обрани, цветните лехи – полети.

Крехки шарени лалета скланят морни чашки,
от децата си почиват верните играчки.
Топката се крие сякаш в ниската трева,
плува тромпетче, удавено в каца с дъждовна вода.

Вече са захлопнати капаците зелени,
портата залостена е, пуснато резето.
Майката сама лампите угася,
и цялата къща в сън се унася.

Тихо спи прохладната и нежна юнска нощ,
ветропоказателят задрямал е на своя пост,
само край брега морето още се вълнува,
помни миналите бури, вместо да сънува.

Гръмотевична буря

Беше на божурите цъфтежът
и на жасмините.
Тя седеше край моята маса тъй нежна,
по вина на цветята и виното.
Мисли и погледи сливахме.
Идваха думите и си отиваха,
мрежа край нас те плетяха;
двамата едно цяло бяхме,
живеехме един на друг живота, обзети
от смущение говорехме с тирета,
но може би най-вече с въпросителни…
и в сватбен танц се сливаха душите ни.
А слънцето обливаше с лъчи
жасмините,
примесили дъха си чист
с лозините.
Внезапно мракът се стовари
и въздухът застина спарен.
Спря слънцето да свети,
цветята клюмнаха, потръпнаха дърветата.

*

Замлъкнахме, ръката ми тя хвана,
от ужас бяха устните сковани
и само с поглед плахо питахме дали
един и същи плам ще ни изпепели...
А после падат тежки капки,
прозорците и ламарините връхлитат
и се разпукват по стъклата
и ги обсипват с удивителни.
Над покрива отеква трясък
и пламват облаците буреносни.
Така небето отговаря, бясно,
на детските ни глупави въпроси.

Лунна светлина

В долината елши се разлистват
и малък поток ромоли,
сред туфи трева бекасина
на плисъка му се диви.

В долината препуска и тропа
лакирано ново ландо,
замлъкват от ужас потокът
и птицата в свойто гнездо.

Върхари, опрели в небето,
с презрение свели са взор
и трудно прикриват гнева си
към дребния шумен позьор.

Луната стои най-високо,
целува планинското бяло чело,
заслушана в птичата песен, в потока
и отразена в това дръзко ландо.

Преведе от шведски МАРИЯ ЗМИЙЧАРОВА

Юдит сънува майка си или устойчивостта на спомена

Кутията в дъното на
Улицата е заключена – коя улица е това –
А жената пере безразлично пред къщата
Стените ѝ като олющени риби сочат
Ключа лежи върху кутията
Премълчава себе си
Подплашените спомени гъделичкат черупките
На някогашни охлюви
Ключът копнее за ръка
Под охлювните погледи на
Безспирните отминаващи
Отворете кутията викаше жената
За да не я чуят
Охлювите
Постояха за миг
После тръгнаха
Докато малкото момиче
Без да повдига крака
Скачаше /не переше/
На ластик

Юдит или изтръгване на ноктите – възможност за портрет

Огледала за всяка част от тялото
Подлъгват погледа към голите гърди
На пъстротата
Вън е пролет
Вътре огледалните ръце галят
Притихнали половини от жена
Изпотъпканите гласни струни
Тя се смее хвърля чехлите по котката
Дори да им поникнат
Пръсти
Ще станат на ръце
Ще пристигат пристъпват галят
Нежно погледа зад очите
Ръката ненарисувана
Още да гали
Другата
Пази
Табута
Повече от корица на модно списание е жената
Без гръб и гърбът в огледалото с изтръгнати нокти

Филм който тайно гледа всеки следобед и не бродира

Нервността на пейзажа
Недоизказва трептящата неусетност
На връхлитащите тревата стъпки
Напомнят
Че момичето което играе
На ластик усмихва се загадъчно не
Защото знае
Аз играя по-добре от всяко друго
Момиче
Усмихва се защото го гледаме и то ни познава
С Юдит
Знае че тя е изненадана
Кой е изненадан пита Юдит
Ли е с мен
Момичето което скача на ластик
Казва/м на Юдит
Ето ти ластика обратно
Докато фотографирам неспокойствието на пейзажа
Върху което Юдит ще е скачала на ластик
През цялото това време

Да им разкажа ли Юдит

Юдит не иска да говори с вас
Юдит предпочита да бродира на
Следобедната тераса без да
Знае защо го прави
Юдит е станала мълчалива и двусмислена
Гребенът в косите ѝ е отскоро и
Знае защо Юдит не разговаря с никого
Юдит продължава да бродира
Отблясъците от отворения прозорец отсреща
Той винаги е отворен
Следобед
Бродерията е невидима като
Желанието на Юдит да пази
Думите си за по-нататък
За кога
Да им разкажа ли Юдит

Любов или Юдит се връща към детството си за пореден път

Детето върху пясъка
Гризе последния кокал
И поглежда невинно
Към мен
Избърсва пръстите си в
Притихвалата наблизо рокля
Хвърля я настрани
Ръката ѝ търси моята
Така вървим ръка за ръка
По брега и аз я питам
Къде е майка ти
И тя поглежда невинно
Към мен

Няколко опита да опиша меланхолията на Юдит когато си говорим и не се поглеждаме даже

I.
Две-три пеперуди
Няколко жаби
И всичко това смесено
В захарчето върху чаената
Лъжичка

II.
С весла в очите
Залезът попита рибаря
Къде ми е лодката

III.
Молекулите на неизбежността
Да попитам
Защо мълчиш
Се събират по ръба на чашата ми
И ме молят да не питам
Защо

IV.
Без да се обръщам към
Нея знам че
Лицето на Юдит е изморено от
Настоятелните погледи
Които се преследват по меланхолията
На устните ѝ
По-студени от всякога
и по-неизбежни

V.
Ятото се разбива
С крясък в носталгичните сенки
На крайбрежните скали
И потъва сякаш завинаги
Търпеливо
Без да досажда

VI.
Не мога да различа
Това стичащо се пиано ли е
Или една Юдит
Която крие под клепачите си
Спомена
За преди Юдит

VII.
Неуспешен

VIII.
Чаша с топъл шоколад
Сливаща се с масата
Без да е част от нея
Без да е тук въобще

IX.
Меланхолията на Юдит
Е
Заразна и меланхолична

Стиховете са от книга със заглавие «Юдит», която предстои да бъде публикувана в ИК «Жанет 45»

дебют

●
има толкова много поезия
само да я разчиташ

непознатите, които ни подминават по ъглите
сгъвките на чадъра
капчуците, които не пускат да спреш под тях
почерка ми, в който разпознавам татковия
незаписаното

●
не сме добри хора
не се обаждаме на майките си
нямаме време за братята си
не ходим на гробовете на бащите си
и така ги оставяме да бъдат заден двор на бурени и
смърдящи бездомни всякакви
не сме добри хора
не общуваме с тези, които ни развиват
а само с тези, които ни забавляват
ценим телефоните си повече от времето си
не сме добри хора
колебаем се постоянно
забравяме на минутата
правим се на някой друг
и оставяме компютъра включен, за да ни събуди звука от
съобщение с нищо незначещи думи от онези, които вече
дори не обичаме
не сме добри хора
играчките ни са по-скъпи от дрехите на децата на
съседите
правим се само, правим се, че е важно
не сме добри хора
а така ни се иска

●
небето зашиват самолетите
и изчезват
щом то може да се лекува от раните си
значи мога и аз
да живея
без теб

●
толкова тежко
и толкова леко
да простиш на майка си
малко стъпала
са по-стръмни

●
полека и бавно
се превръщаме в майките си
с изключение на тези от нас
които се превръщаме в бащите си
или в техните любовници

токио, нощем

червеният гребен на града
прерязва сърцето ми на две -
на минало и бъдеще -
и продължава нататък

●
навън пеят птички
като се заслушам, не мога да кажа
навън ли пеят
вътре ли

●
червените раници са там
пълни с кални учебници
децата ги няма

●
целият перон зяпнал
само двамата слепи не виждат
че всички гледат
тях

***
в хладилника на дядо
шоколадите
скрити от баба
са надживяли
и двамата

●
дива джанка
натежала от сладост и сок
туп в прахта
при сестрите си

години наред
слънцето
реше пътя между скалите

завръщането

като родителството
като младостта
силно надценявано
сякаш има
къде да се завърнеш

Търновски вечери

Къщата

„Чудо вижте! Чудо вижте!
Чудовище!...”
Румен Леонидов

Забравен лист хартия с два-три стиха
на празна маса в непозната къща.
Над тях не се привежда никой, тихо
тях само мисълта ми ги разгръща.

Изпридат дните сивата си прежда,
тук паяжинките са бегли нейни знаци,
а мравки върху листа пренареждат
пълзейки, свойта черна пунктуация.

И смисълът мени се всяка нощ, и
приждат още смисли, още, още,
додето сред дима им се отровиш ти.

Додето видиш как, с невидим писък,
от блатото на словото излизат
чудовища и тръгват срещу нас: Чудовища!...

Чашата

От всичко мисълта ми най ме плаши!...
Събрала хора, образи, години,
тя плиска се във черепа ми като в Чаша,
тя... Господи, стори да ме отмине!

Стените й тъй крехки и нездрави са!...
А течността напира!... Чувствам смътно,
преди Съдбата да я вдигне за наздравица,
те ще се спукат – и талази мътни

ще потекат. Предчувствам го! Червени,
набъбват мойте страсти като вени
и бъркам вече камъните с облаци.

И всяка нощ аз, сетна капка, в нея
се хвърлям – течността й да прелее,
да се разплискат върху листа образи!...

Над зимната пързалка на душата ми

Листът е бял подобно снежна пряспа.
С писеца изрини я - и ще видиш
как с ласкави глави над теб проблясват
цветенца и треви, лица щастливи.

Листът е чист подобно тишина,
що в непосилна вярност ти се врича.
И изгревът, със устни на жена,
изрича верни думи на момиче.

Листът е глух подобно зимен лед.
И ти, от детско щастие обзет,
със фигура сребриста нежно тръгваш

по таз пързалка чиста на листа.
И кой ти знае вече участта -
дали пропадаш в ад или възкръсваш!...

Сценарий за мултипликационен филм

Слънцето своите кадри
с трескава скорост променя.
Слитат врабци като капки
денем от стряхата. Стоп!...

Котката толкова бързо
своята гушка почиства,
че бялата лапичка пърха
от пеперуда по-лудо.

Ах, нежната лапичка пърха
от пеперуда по-лудо!...

Пълен сценарий: Живота си
в първата част да заснема.
А през частта предстояща
да го изгледам. Амин!...

Чай със сламка

Захарта е сладък пясък!...
Щом разсипя я във чая,
и кристалите й с блясък
се завъртат и играят.

Ту край някакви корали
вихърът им сляп кръжи,
ту край резен портокалов -
сякаш мида, той лежи

там, сред бездните лилави!...
Стреснат, взирам се във чая!...
Образът ми там се дави.
Сламка пускам му накрая.

Образът:
- Тъй, спасен, във теб се вливам!...

Авторът:
- Сладко се самоизпивам!...

Палачинката на луната

„Човек и добре да живее,
все палачинки му се привиждат накрая.”

Със черен кратер, с конфитюр облята,
когато я преметнах над тигана -
в миг палачинката се залепи върху луната,
потрепна леко и така остана.

Като крило на прилеп, който с ципа
прикрива на нощта добрите струни.
Аз щракнах леко щепсела със ципа
и нещо вдън душата ми изхлипа:
- Сега цял месец ще е пълнолуние!...

И вкусна ще е таз луна, която
блести в нощта сред тъмната Вселена -
една прекрасна, с конфитюр облята
богиня нощна - Сладката Селена!...

Китайска роза

Фикус на хазяйката

Китайска роза – колко рядко ти
разпукваш във червени аромати.
Едно харесвам в твоите черти –
не ангажира никого кръвта ти.

И колко деликатно – само два
сезона разцъфтяваш ти годишно.
Но те разбуждат в мойте сетива
невинността на болката предишна.

Понякога едничко само цвете
ни връща нежността на даровете,
които и султан не притежава.

Едно се моля – ничии нечисти
ръце да не бърникнат в твойте листи.
И... глупостта докрай да продължава!...

Варуша

(надписи от търновските църкви – 17. век)

Тук улиците тъй са тесни, че човек не може
дори да падне напреки на пътя!...
Пък и да падне, стрехите над него
се сключват - като длани за молитва!

Христос воскресе!...
Радост донесе!...
Мен изцелише

из горкия сплин.
Жени освободише
из феминизма. Амин!

Върху камили построен е този град!...
Баирите са гърбици застинали.
От там – и този впесъчващ глад
и чувството за зной и за пустиня!...

Сн. Марица Колчева

Очите на арабия

Върху камили построен е този град!...
Баирите са гърбици застинали.
От там - и този впесъчващ глад
и слънчевата ласка на пустинята.

„Или, или, Лама Сабахтани!”... -
си шепна аз. „Защо си ме оставил?”...
Как тъжни бяха детските ми дни,
на наргилето с димното „Наздраве!”.

Тъй рано моят дух се прислони
под шатрата на източните дни,
край извори, отдето не сме пили,
та днеска, щом прошепна си: „Тръгни!”,
чер бедуин ми кресва: „Остани!”,
разпрегнал свойте хълмове-камили.

Бурята

Небето беше жълтооко, бясно,
и тишината стенеше сгъстена,
когато над главите ни проблясна
светкавицата, синя като вена.

И дълго чаках тя да ороси
със капки поетичните ми капиляри.
Но звънна лъч – ветрецът със коси
прошумоля – и облака разкара.

И аз стоя над стих недоизписан,
и моля се: Дано и мойта мисъл,
тъй зажадняла за дъждовния език,

не мине през небето ни стъмнено
със участта на таз изящна вена -
проблясвала - отвята подир миг!...

Дългото разминаване

Спря бурята! И яростта й кратка
оцежда се по стрехите в една
мъждукаща редица тежки капки:
- ръждива, заразена светлина!...

Отблясъците силят се напусто
да възкресят угасващия ден.
И чувството, че нещо пак изпускам,
за кой ли път, загнездва се у мен.

А капят по гърба ми отвисоко
тез капки и ме парят като восък
от сватбени, небеснобели свещи!...

И чувствам: Сякаш някой от години
ме търси тук, сред сенки и витрини.
И всеки път не можем да се срещнем!...

Търновски вечери

Блести със светлина на трезви капки
привечер пред очите ми града!...
Тъй, сякаш някой ръснал е за кратко
пейзажа му със купелна вода!...

И капките пред мен благоухаят
в копнеж и нежност, в болка и тъга!...
Дали не се оглежда, всъщност, Раят
във малката, проблясвала дъга,

с която е покрита всяка капка?...
Изправен пред битийната загадка,
„Не знам!”, ти шепна. „Господи, не знам!”...

И като Ной озона вдъхвам сладко,
и Те усещам, в милостта Ти кратка,
огрян от следпотопния Ти плам!...

„Септември": диалог между две поеми

от стр. 7

в поемите, за да се съсредоточа върху произхождащия оттам проблем с авторитета. В произведението на Перфанов божеството и цялата вселена пригласят на човека в неговата скръб. Несъмнеността в авторитета опазва стабилността на езика в тази поема – на понятия като "човек", "вечност", "героизъм". Трагичността и внушителността на въстаническия акт в неговия исторически и морален план превръща календарния месец в универсалното име на подвига: "Септември е пътя, живота и Бога.", възвежда „септември" до ранга на нов идентификационен определител за човека: „Септември е днеска човека". Символичното „раждане"/ посвещаване в „септември" – „родете се в вечний Септември" (а със символично раждане започва и поемата на Гео Милев) – означава заживяване в режима на потвърждаваната в героичния акт вечност. А в контекста на цялото произведение на Перфанов, през обръщането към идеята за годишния цикъл, повторените стихове в последната част започват да означават готовност, съзнатост за „септември" – вече в смисъла на „бунт" – като част от естествения, природен ход на времето.

По-динамично е представен проблемът в поемата на Гео Милев: очакваното единогласието между народа и Бога, копнежът по героизъм са следвани от „ужас без слава" и отричането на Бога, откъдето и отказът от властови контрол над езика, времето и човека, разслояването на значенията: погромът е „разкъсал" времето „в пясъци, вихър и нощ"; направил е разпознаваема полисемията, контекстуалната и идеологическа обвързаност на понятията: „Прекрасно,/ но - що е отечество?".

Авторитетът в поемата на Гео Милев е „захвърлен" „вдън вселенските бездни" („бездната" се появява и при Перфанов), а човекът ще налага себе си чрез повторното „създаване" и/ или „присвояване" на значенията. В тази перспектива пророчествата в творбата от „Пламък" започват да се оразличават от тези в творбата от „Нарстуд"– те могат да бъдат мислени през опита за дискурсивното овладяване на света: „Всичко писано от философи, поети - / ще се сбъдне!".

„Септември" като „мост" в произведението на Перфанов бележи възхождането към вечността; единогласието в света: „примири ще небето с земята". Вкаран в подобна реторика отново с конкретни механистични понятия, мотивът за „моста" в „Септември" на Гео Милев обозначава радикалното преобръщане, „снемането" на „вечността" – но тук вече именно предвид съзнанието за дискурсивната ѝ определеност („блажения рай") – в отсамността, превръщането ѝ в съ-редна на живота, в настояща; „тук", където думите се притеглят от своите референти „с въжета и лостове". „Септември" като „май" „отключва" режима на едно овладявано от субекта модерно, прогресивно време. И ако в произведението на Перфанов бунтът е неизбежен като есента: „Вий всичките ще минете през там!", а повикът към масите е възложен на персонифицирания, но абстрактен образ на „септември": „Септември зове", то в произведението на Гео Милев става явен бунтът като избор на субекта, усилие, извънредност и – посредством задействаната и тук перформативна функция на езика – като „построяване", „присвояване" на времето посредством езика.

Замяната на календарните месеци в превода на „Песента на бурята" на Курт Хайнике говори за започналия процес на превръщането на „септември" в символ на бунта. Разгледаните две поеми изпитват тази възможност, като след дълга фигуративна обработка главно върху темпоралните аспекти на образа налагат своите модификации върху него. Въпреки различията обаче общата референция на двете произведения се удържа не само от тематичните засрещания или от общия им литературен, естетически и исторически контекст, а от тълкуването на „септември" в регистрите на възвишеното, от стремежа за преутвърждаването на символичната му стойност (тук може да се постави и въпросът за обвързаността на експресионистична поетика със социалната проблематика). Сравнителният анализ на двете произведения прави видими реторическите стратегии на авторите, а през мозаичното пренареждане на теми и мотиви в творбата на Гео Милев отново се извежда коментираната в критиката своеобразност на нейната поетика. Откритите близости в текстовете от своя страна отключват възможността за нови паралелни прочити между двете поеми и други произведения на „септемврийската литература".

Цитирана литература:
Димитрова, Елка. 2001. Изгубената история. София: ИЦ „Боян Пенев"
Кьосев, Александър 1988. „Пролетен вятър" на Никола Фурнаджиев в художествения контекст на своето време. София.
Фурнаджиева, Елена (съст.). 2005. Гео Милев (1895-1925). Летопис на неговия живот и творчество. Пловдив: „Макрос".
Марков, Георги (ред.). 1964. Гео Милев. Литературен архив. т. 2, София.

Текстът представлява редактиран и съкратен вариант на статията, чиято първа публикация е в сп. „Littera et Lingua", лято 2011: http://www.slav.uni-sofia.bg/lilijournal/index.php/bg/issues/summer-2011/671-nstojanova-summer2011. Към нея са приложени пълният текст на поемата на Иван Перфанов „Септември", оригиналът и преводът на стихотворението на Курт Хайнике „Песента на бурята", както и пълният текст на „Апокалипсис" на Гео Милев.

Септември

Иван Перфанов

Сн. Марица Колчева

1.
И възпря се над мира страхотний призрак,
пак пророниха жълтите листи
и отново небето размятна сив плащ
и се вятъра в писък извихри
- Септември зове!

Хоризонта е гробища, пусти села,
жени в черно мяркат се само
и сирачета плачат самотно в нощта
и тя свива, тя свива крилете
- Септември зове!

Там природната вечна стихия пищи,
там човека, човека ридае,
съвестта е погълнала черната паст…
- Съвестта ще отново израсне:
- Септември зове!

2.
Когато утрото проблесне в хоризонта,
заруменей и с блясък поздрави земята,
из черната ѝ гръд два силуета мощни
израстват колосални и се в небето врязват.
Единът, над градът разметна вековете,
- работникът-творец великият градител,
отсряща му, наведен над ралото, селяка
в борба с земята черна – хранителя велики.

Глад,
ти ме гледаш отвред;
лоста на цялий живот,
лоста на вечната смърт.

Глад,
във изпития лик
теб видях, в просълзени очи
- там пищеше, пищеше живот!

Глад,
във циничния смях
на преситени тлъсти уста:
гримаса на страшен демон.
(…)

3.
Под безкрайно, оловено тежко, небе,
вървяха жалките хора,
тълпа бедняци, и вятъра с вой
развяваше техните дрипи,
страните намокрил бе ситния дъжд,
прегънал снагите бе пътя.
- Земята ги тласкаше в вечния път,
тях смазваше свода отгоре,
а те вървяха напред и напред
- отсряща топовни гърла.
блестящи ножове отпреде –
а те вървяха напред и напред
и носеха – о, - слънчогледи!

- Ти знаеш ли светлия диск,
златното слънчево цвете?...
то вечно към слънцето гледа,
защото е слънчев облик. –
(…)

4.
Земята пламтеше, земята ехтеше,
долини, гори и балкани,
с косата смърт черна звънтеше страхотно,
до нея демона на звярство, насилие,
на алчност и кръвност в пурпурна одежда,
със кикот ловеше бягащи човеци
и ги слагаше, с кикот пред, нея.
Те бяха на царска – ужас! – колесница
- валяк от месо и от кости -
тегнееше в въздуха дъхът на кърви
примесен от вопли и пушек;
те вървяха в огнено, царственно шествие
и зад себе оставяха в страшна конвулсии
изгъната гола земя.

Земята пищеше,
пищеше стихийната вечна природа,
човека издаваше дивия рев
и Господ,
великия Бог,
- плачеше.
(…)

В предсмъртния рев,
във замиращий поглед,
във страхотния писък,
в ужасяющий бяг,
във димящата кръв,
във разкъсани живи меса
ехтеше страшното, вечно, кърваво
проклятие…

Аз те проклинам, проклинам, проклинам,
навеки проклинам те аз;
във сърце ти ще впия остри нокте
да изтръгна страшната злъч,
(…)

5.
(…)
Септември – мост.
Сковете железата,
бетона слейте:
пътя там ще мине.
Над него е издигната огромна
фигурата на вечно изпитание:
живота!
Очите са разтворени широко,
проникват вечността
- те всичко виждат.
Вий всичките ще минете през там!
Помнете:
вий всичките ще минете
през там.!
Ехиден смях процепи ще простора
велики химн разтърси ще света,
и там на моста,
надвесени над бездната
- Септември! –
вас смаже ще смъртта
или ще възкреси
живота.

6.
(…)
Септември е вечен,
векове изкове ще той,
във тела и души е Септември,
Септември е пътя, живота и Бога
и Септември е днеска човека.

Той огъне ще светла, огромна дъгата,
що ще свърже изток и запад,
той разтърси светът ще във кърви и пламък,
- примири ще небето с земята -
(…)
Родете се:
родете се в кръвавий, светлий Септември,
родете се в вечний Септември!

7.
И възпре ще над мира се страшний призрак,
пак проронят ще жълтите листи,
ще отново небето разметне сив плащ,
ще се вятъра в писък извихри
- Септември зове!
(…)

сп. „Нарстуд", септември 1924, кн. 5. Тук поемата се публикува със съкращения.

Чешката писателка Даниела Ходрова е добре позната на българските читатели с романите си „Двойно начало“, „Тема“, „Какавидите“, „Комедия“ и „Денят на Перун“. За най-новия ѝ роман „Призоваване“, както и за досегашното ѝ творчество, ѝ бе присъдена Държавната награда за литература на Чешката република за 2011 година. Благодарение на издателство „Стигмати“, което публикува българския му превод в края на миналата година, той вече е достояние на нашата публика.

„Призоваване” е текст с богата асоциативна тъкан, в който авторката призовава спомените за свои близки и приятели, за герои от написани свои книги и прочетени чужди творби, за места и предмети, съхранили докосването на някогашните им обитатели или притежатели, за да сгради една история на „невидимото” в човешкия живот: „Опитвам се да споя историята – разкъсана, разказвана до безкрай и постоянно продължаваща, съживявам я с думи, които поливам с мъртва и жива вода (...) Опитвам се да уловя онова, което иначе ще се изплъзне без следа, ще отмине, ще бъде забравено, онова, което ще се промени до неузнаваемост, онова, което ще изчезне от света така съвършено, сякаш никога не е съществувало“.

Според Ходрова своеобразна памет имат и местата и предметите – жилищата и градовете пазят спомена за хората, живели в тях, репликите от играни пиеси витаят под тавана над театралната сцена, дървените марионетки помнят резбаря, който ги е създал, маншонът съхранява допира и аромата на всички ръце, които е топлил. Действителни и фиктивни лица, видяно, чуто, преживяно, прочетено и написано съсъществуват в едно единно време, съизмеримо с човешката памет. Почти успоредно с романа „Призоваване“ Даниела Ходрова създава и сборника с есета „Възхвала на сгушването (Есета по поетика на мимолетността)“ (*Chvála schoulení. Eseje z poetiky pomíjivosti,* 2011). В диалога, който двете книги водят помежду си, както и с есетата по митопоетика „Чувстващият град“ (*Citlivé město. Eseje z mytopoetiky,* 2006) проблясва трептящата връзка между думите и нещата, както и битието на човека сред тях.

С любезното съгласие на г-жа Ходрова представяме на вниманието на читателите на „Литературен вестник“ откъси от тези две есеистични книги.

М. С.

Даниела Ходрова

Столът

Столът е предназначен да улесни една от основните човешки пози – седенето, да го направи удобно, предоставяйки опора на тялото – краката не трябва да понасят цялата тежест на тялото, а ако има облегалка, облекчава гърба и гръбнака. Столът, подобно на леглото, отделя тялото от земята, поне частично – допирът на ходилата често остава. Всичко това изглежда безспорна придобивка, но същевременно се явява загуба, чиито последствия можем само да предполагаме. Разликата в положението на тялото, седящо на стол, и тялото, седящо на земята, е огромна, сравнима с разликата между тялото, лежащо на легло, и тялото, лежащо на земята. Тя се изразява не толкова в степента на цивилизованост (прочее спорно е дали седенето на стол представлява по-висока степен на цивилизованост) и в различието между западната и много по-древната източна култура, която се характеризира и с различен начин на сядане, колкото в самия стил на живот и във философията. Струва ми се, че те са свързани с начина на седене много по-тясно, отколкото може да се стори на пръв поглед. С това, че е предпочел седенето на стол пред седенето на земята, западният човек лекомислено е отхвърлил контакта със земята, със земната стихия. Седящото на стол тяло се е отказало и от своите естествени опори, които при сядане на земята, особено при седеж с кръстосани крака, осигуряват на равномерно натовареното тяло естествена стабилност, която е непосредствено свързана с телесните и душевните процеси, с движението на енергията, с хомеостазата.

Въпреки че столът обикновено е конструиран така, че тялото да докосне земята с ходила, той е приспособен към тялото само до известна степен: облото, „ин“ тяло при седенето се приспособява с формата си към стола – безмилостно правоъгълен, твърд, неподатлив, „ян“; мекият фотьойл, в който тялото потъва, само частично примирява това противоречие. В природата начинът на сядане, при който краката са сгънати под прав ъгъл и са спуснати към земята, се среща много рядко, чрез взаимното разположение на отделните си части, неприсъщо извън интериора в широкия смисъл, тялото „копира“ линията на стола. Може да се каже, че столът укротява „дивото“ тяло, което живее и се движи навън, той спира и „цивилизова“ ходещото, тичащото, танцуващото тяло, налагайки му определен стил – стил, който се развил във връзка с четиристенните жилища в краищата, където зимите са студени. Седалката се вдига все по-високо над земята, като своята роля в този процес несъмнено изиграва и обществената йерархия – тронът се извисява над останалите столове. Забележително е, че в „Процесът“ Кафка „снижава“ идеята за трона: „възвишеният“ и страховит съдия на картината в кабинета на адвоката седи „театрално“ на трон – кухненски стол, върху който е сгънат стар конски чул. Столът се утвърждава заедно с масата, с която изгражда основната двойка в мебелировката на интериора. Тялото, седящо на стол, – дисциплинирано, до голяма степен обездвижено – се оттегля на заден план, външната телесна дейност се ограничава до минимум (вътрешната дейност, свързана с неспирния стремеж към стабилност, обаче не престава), за да може човек да се посвети интензивно на пира или на светския разговор, а когато е насаме – на четене, писане, размисъл, бродиране (...)

Там, където в нашия свят се намесват митът и легендата, столът, подобно на ложето, се явява като нещо несигурно и опасно: в царството на Хадес Тезей сяда на скамейката на Забравата и тялото му се сраства с нея; друг път бива прикован към огнен стол – както се вижда, „традицията“ на електрическия стол има дълбоки корени. В „Търсенето на светия Граал“ сядането на Опасния стол, един от дванайсетте стола край кръглата маса на Артур, означава подлагане на изпитание, в което ще успее единствено избраникът, останалите ги грози погибел. Доколкото ми е известно, тук традицията на вълшебния, свещения стол свършва – столът, освен ако не е трон, си остава всецяло профанен, в „немитичната“ градска ера, в дома на гражданина, той се превръща в нещо почти „банално“. В тази среда колкото повече от контурите и мекотата на стола се изисква да повишават удобството на седящите, толкова повече столът започва да прилича на кресло. На подобния на кресло стол, отдалечаващ се от пиршествената трапеза в замъка, от масата за хранене в градската стая, седящият остава сам със своето тяло, чиито граници и интимност (и голота) се охраняват и отбраняват строго от градския морал. Столът като място за сядане съществено се отличава от скамейката – най-вече именно с това, че е предназначен за един човек. Сякаш самият мебел утвърждава тенденцията към индивидуализъм, която предимно на Запад се развива още от античността и се налага дори там, където около масата седят повече хора: тялото, седящо на стол, се отделя от тялото на другия, с което повече или по-малко влиза в контакт при седенето на скамейка – скамейката в кръчмата сближава телата в интимност. Вярно е, че и в обществото столът дава на тялото някаква уединеност, отграничава му определено, макар и минимално, жизнено пространство, но с цената на това, че в известен смисъл го осъжда на самотата, за която символно-алегорично свидетелстват (подобно на сабото на картината на Ван Гог) особено старите, усамотени, изоставени столове – столове, на които вече никой не сяда: един такъв стол с олющен бял лак имаше в ателието на Адриена Шимотова, а неговият другар се озова в изложбената зала като обект с название „*Стол*“ (1995 г.). Изглежда е вярно, че колкото по-прост е столът, толкова по-ясно свидетелства за „събитието на истината“ по Хайдегер (...). И както при картината на Ван Гог самата износеност е част от свидетелството, така при стола в свидетелството участва неговата олющеност, разклатеност, паянтовост – знаците на мимолетността, които го свързват със също тъй мимолетните човешки съдби, ако не и със самата пределност на човешкото съществуване. Столът, който дълго време е бил в интимен контакт с тялото, приема човешки свойства, „очовечава се“. Първоначално отдалечените области на действителността – живото същество и неживата вещ – се сближават, и то най-вече там, където заедно остаряват и се поддават на разруха: мъртвият човек се превръща в нежива вещ, разкъртеният, олющен стол „оживява“ преди да бъде насечен и изгорен.

Преводът е направен по Hodrová, Daniela. Chvála schoulení, Malvern, Praha, 2011

Обиталищата на книгите

Ако приемем, че можем да четем града като текст, като книга, то заедно с това трябва да допуснем, че за всеки читател той е различна, понякога дори твърде различна книга. Някой може да чете града като енциклопедия, тоест да се разхожда из него като турист с пътеводител в ръка, да следва определени трасета или тематични маршрути, а друг записва в него като в дневник ежедневните си пътеки-записи, трети може да го разгадава като езотеричен текст, да търси в него пътя на своята инициация.

Всеки чете *своята* книга на града, книгата на *своя* град, макар тя да включва фрагменти от книгите на други хора. Същевременно всеки пише тази книга, подобно на обитателите на горния град от романа на Михал Айваз „Златният век“ всеки добавя своето допълнение, своето отклонение към частите, които са написани от други. В синхрон с духа на града-книга е и фактът, че в града се пишат текстове, тематизиращи този му образ, и че в него възникват форми, в които неговата „градскост“ и „книжност“ се визуализират (обекти, сгради, инсталации) или театрализират (пърформанси, театрални представления). В тези форми градът е символично обхванат така, както тялото е свито или представено в акупунктурните точки на ходилото.

И ето – кула от книги – един изцяло градски обект-сграда! Словашкият творец Матей Крен я изгражда като мандала в различни градове по света от книги, които биват предоставени или дори пожертвани за това строителство. Една от тези книжни кули, обозначена с думата *„Идиом“*, се издига над входното стълбище на Градската библиотека в Прага – преди няколко години наводнението я пощади като по чудо. По какъв своеобразен начин кулата демонстрира идеята за библиотеката! – Чрез натрупването на книги от всякакъв вид, класически и булевардни, чешки и чужди, наредени една до друга и една върху друга без каквато и да било йерархия, всяка книга-тухла заема еднакво важно за сградата място, която – ако изобщо би било възможно някоя книга да се измъкне – ще се срути, но също така и еднакво маловажно място, тъй като при това натрупване важността и уникалността на отделната книга са отменени, идентичността на книгата граничи с анонимност, заглавията на книгите и имената

Сн. Марица Колчева

на авторите, ако изобщо успеем да ги разчетем, са само самотни викове. Текстовете, загърнати и омагьосани в книгите, продължават да съществуват, но остават недостъпни (поне на това място, тъй като другаде можем да ги разгърнем и прелистим). Какво остава от *„Критика на чистия разум“*, от *„Синът на вещицата“* и от хилядите други? Мултипликацията, безпорядъчното нахвърляне и недостъпността на текста са пълна противоположност на подредеността и достъпността на книгите на библиотечните полици, енциклопедичният ред е заменен с хаос, със случайност, която поставя една до друга книги от различни епохи и от различни области, или, един ред е заменен с друг – с реда на строежа, който налага строителят да посегне именно към една или друга книга. Книгите са осъдени на немота, на мълчаливо присъствие, от тях остават само заглавията (...)

При пръв поглед зрителят изпитва не само изумление, но и известна тревога, тъй като е изправен пред провокативен и амбивалентен модел на града и на света. Той стои лице в лице със символ, чието вавилонско преумножаване и натрупване на неми книги омаловажава книгата и книжовната цивилизация, обглежда обект, който в своеобразно ускоряване и състояване представя мимолетността на книгата и основаващата се на нея цивилизация. Какво обаче означава пукнатината или, по-скоро, моделираната пропаст, която раздира кулата от горе до долу? В нейната форма няма нищо от привидната случайност в подреждането и съседството на разнородни книги. Тази форма е изцяло природна – капка, която е обещание за родитба и съживяване. Пред този, който се осмели да надникне през пукнатината във вътрешността на кулата, ще се разкрие забележителна картина: това, което отвън изглежда стабилна кръгова форма, се раздвижва от илюзията, създавана от две срещулежащи огледала – отвътре кулата има формата на две наслоени многоцветни фунии, водовъртежи на някакви почти хтонични сили. Когато човек се озове в този илюзивно безкраен свят, който се стоварва отгоре му от две страни (можем да го смятаме и за метафора или символ на интертекстуалността, този непрекъснато подчертаван от нашето време диалог на книгите с други книги, на текстовете с други текстове), му се завива свят (...)

В книжните обекти, обиталища и инсталации на Крен (каквото е и траещото седмици и месеци натрупване на книги), при които книгите преминават от литературно в скулптурно и архитектурно агрегатно състояние, се материализират определени философски и литературни феномени (например, интертекстуалността и нейното деформиране, пародиране, огледалното отразяване, похватът „mise en abyme“). Онова, което е преминало през мисълта и ръцете на човека и е получило някаква форма или смисъл, се разгражда и се превръща не само в друг обект, който можем да наблюдаваме и изследваме от различни страни, можем да го докоснем и дори да го подушим, а и в пространство, в което можем да надникнем, да влезем, да се разходим, което можем да обиколим – тоест, в обект и място, за които зрителят може не само да размишлява, но и да ги овладява със сетивата и тялото си. Във вид на философски обекти и обиталища, а всъщност – изобразителни есета и повествования – се фиксират, за да бъдат веднага отново раздвижени, мислите и чувствата, които непрекъснато се трупат, прегрупират и установяват взаимовръзки в човешкото съзнание. Тези обекти и обиталища са образ на онази зародишна смесица, която въпреки своята безформеност не губи смисъл; нищо от онова, което някога сме видели, прочели, до което сме се докоснали, което сме усетили или покрай което неволно сме отминавали в архетипната „пещ“ на съзнанието (...), не изчезва и от тайнственото съ-битие на разнородните предмети там се раждат нови взаимозависимости и нови неща – материални и духовни. Деструкцията, колкото и изтъркано да звучи, тук може да се възприема като предвестник и предпоставка за нов синтез. Използването на познатите обекти по необичаен начин – книгата служи не като четиво, а като тухла, превръща се в „камък“ (...) – води до подреждането им по необичаен начин, те се озовават в сякаш случайно съседство и в неподозирани зависимости, включват се в оригинални, понякога дори шокиращи контексти, компресират се и се трансмутират в други обекти и вихри, подлагат се на своеобразна гносеологична и онтологична редукция, поради което – както смятам – по-агресивно привличат вниманието ни върху своята същност.

Преводът е направен по Hodrová, Daniela. Citlivé město (Eseje s mytopoetiky), Akropolis, Praha, 2006

Преведе от чешки
МАРГАРИТА СИМЕОНОВА

XVI София Филм Фест

За четири филма по личен избор

„Оттегляне“, режисьор Вацлав Хавел. Да си призная не познавах Хавел като драматург. Само като публицист, есеист и разбира се, като политик и оратор. Чух за филма му „Оттегляне“ – негов първи, но за съжаление и единствен опит в киното – по време на

Московския фестивал миналата година. И оттогава го чакам с нетърпение. Минути преди прожекцията пред „Люмиер“ срещнах Мартин Младенов – преводача на едноименната пиеса на Хавел, по която е правен филмът. Спрях го с въпроса „Как е приет в Чехия?“ А лаконичният му отговор бе: „Преди смъртта на Хавел всички го оплюха, след смъртта му всички го възхваляваха“. Иронията е обратнопропорционална на иронията от сюжета на лентата – по време на активната си политическа кариера канцлерът Вилем Ригер се радва на почести, облаги и добро отношение, след оттеглянето му от политиката нищетата на обикновения му живот се стоварва като абсурдна комедия. Абсурдисткият хумор е голямата благодатна каца, от която черпи филмът на Хавел. Връщане към наследството на Мрожек, Йонеско и Чехов. Историята на „Вишнева градина“ тук е проиграна сякаш цитатно, но и остранено. Критиците на филма го обвиняват в прекомерна театралност. Безспорно театралните корени личат. Но тъкмо защото е осъзнавал невъзможността да се освободи от тях, Хавел ги е превърнал в похват. Работил е с тях тенденциозно, на стилистично и на символно ниво. Във филма дори има няколко „чисто театрални“ повтарящи се елемента, които отсъстват в пиесата – един камък, в който се спъват всички герои, и една локва, в която газят всички при влизане и излизане от двора. За съжаление лентата сякаш не беше добре приета от залата (въпреки нейната отбраност начело с бившия премиер Желю Желев). Мнозина очакваха (защото като мен не познаваха драматурга Хавел) тежка реалистична политическа драма. За жалост на някои и радост на други получихме остър, свеж и абсурден хумор, с който българската публика, ежедневно захранвана със смешки в стила на възрожденската комедия, почти няма опит.

„Испания“, режисьор Аня Соломоновиц, сценарий Аня Соломоновиц и Димитър Динев. Няма да скрия, че отидох на този филм само заради името на Димитър Динев.

Заради любопитството какво от него, от неговата изящна и нелесна проза може да се покаже и направи на кино. Оказа се, че от Динев, въпреки общата му работа с режисьорката, има доста в този филм. Сюжетът, по познат от разказите и романа му „Ангелски езици“ начин, оплита съдбите на няколко герои през няколко пресечни точки. Една реставраторка, един чужденец, случайно оказал се в Австрия на път за Виена, един разгневен полицай и един страстен комарджия – всички те имат малко общо помежду си. Житейските пътища на четиримата обаче се кръстосват и после пак се разминават чрез разни уж дребни и маловажни случайности. Тъкмо те изграждат основата на сценария и оформят структурата на лентата. Не е подмината и ключовата за Динев тема за езика. Когато, разгневен след раздялата с реставраторката, полицаят се опитва да разбере как мъжете, с които тя има нещо общо, я съблазняват, той им задава въпроса: „Какво й говориш, за да бъде с теб?“. При това многократно и на всички. И това „Какво й говориш?“ на фона на голямата безмълвност на филма, на минималистичния му диалог и липсата на реплики, е безспорно търсен „диневски“ ефект на парадокса. Мотив, срещан и в други негови творби – че съблазняването винаги става през думите, дори и когато липсват.

„Поколение „П“, режисьор Виктор Гинзбург. За този филм не може да се каже много, освен това, че се оказа една от най-добрите напоследък, пък и въобще правени някога екранизации по книга. Филмът не казва повече от това, което романът на Виктор Пелевин вече ни е казал, при това отдавна. И в това е голямото му достойнство. В това, че е направен много умело и сръчно, при все че се опира върху един силно литературен и доста труден за визуализация текст. Тук присъстват и фантазиите на Вова вследствие от изядените гъби, и халюценогенната реклама на цигарите „Парламент“, и образът на Че Гевара, и мълчанието на Достоевски относно „руската национална идея“. Изненадата беше само около финото вплитане на актуалния политически контекст в Русия, свързан с протестите, изборите и облика на Путин.

„Това не е филм“ на Джафар Панахи. Лентата на иранския режисьор Панахи бе отличена и с първа награда в документалния конкурс на фестивала. След участие в протестите през 2009 г. Панахи, придобил световна известност с филмите „Белият балон“, „Кръгът“ и „Засада“, е арестуван и върху му тегне странна присъда – в продължение на 20 години да не снима филми, да не дава интервюта и да не напуска Иран. Сиреч ограничават се всички канали, през които той може да отправя своята критика към режима в страната. Панахи обаче все пак говори, в този филм той представя условията, в които намира начини да прави филми – личният му телефон е неговата камера, персийският му килим е мястото, където се разиграва действието. „Това не е филм“ успява да се измъкне от Иран през една флашка, скрита в сладкиш, и да достигне до Франция. През май миналата година имаше своята премиера в Кан, докато авторът му изтърпяваше своя домашен арест в Техеран.

За една дискусия около документалното кино

Тази година документалната програма беше особено силна. Ще се спра на „Момчето, което беше цар“ на Андрей Паунов и „Град на мечтите“ на Светослов Драганов, защото те провокират интересна дискусия и размисли около това как трябва да се снима документално кино. „Момчето, което беше цар“ опитва да изгради образ на бившия български премиер Симеон Сакскобургготски. Започва от детските му години, от времето, когато след скоротечната смърт на баща му, той, на 6 години, се оказва цар. После идва 1944 г. и е принуден със семейството си да напусне България, после го виждаме в Испания като успешен бизнесмен, след това отново у нас, вече като светски политик. Подходът, който режисьорът Андрей Паунов е избрал, е много нестандартен и много близък до досегашната му практика. Той рисува образа на главния си персонаж чрез върволица от интересни, странни „малки“ (в смисъла на никому неизвестни) хора. През погледа на една шивачка, която ушива костюм за царя; на едно японско семейство, което съчинява химн за завръщането му; на едно момиче, което татуира облика на Симеон върху гърба си. Този подход безспорно е по-любопитен в сравнение с това да се изгради образ през медии, публични личности, политически живот и прочие познати и омръзнали на всички агенти. Защото тогава щеше да се получи телевизионно популярен филм, който нямаше да излиза извън клишето. Къде е проблемът (според някои)? Тъкмо в „малките“ хора? В това, че те са представени карикатурно. Че извадени от ежедневния си контекст и попаднали в киносцената, изглеждат гротесково, абсурдно, смешно. Превърнати са в смехотворна хипербола на това какво за обикновения човек е царят. Не много по-различни са похватите, с които работи и другият филм – „Град на мечтите“. Ситуиран в Димитровград, този филм разказва за залеза на града като град -мечта на социализма, и възхода му като град - мечта на чалга индустрията. И бабите, които пеят за титаничния строеж на града, и младите звезди на „Пайнер“ придобиват карикатурен образ, който, наред с умилението, буди и гротесков смях.

След края на двете прожекции, които бяха една след друга на 15 март във Военния клуб, отвън, на самия тротоар на улица Раковски, спонтанно след задължителните реплики „хареса ми“, „не ми хареса“ се заформи оживен дебат за чисто етическата страна на филмите.

Бяхме четирима, всеки с различен профил и дейност. После продължихме в едно кафене зад НАТФИЗ, казва се „Театрото“. И съвсем нетеатрално спорихме за това дали документалистиката има право да ползва реални хора за гротескови цели, дали може да превръща истински, живи хора, уж невинно, в карикатури, през които да прокарва основното си послание и основната си присъда. Двама от нас твърдяха, че с оглед на самите хора, които не подозират в какво ще бъдат въвлечени, този подход е неморален. Други пък двама говорихме за това, че самите подбрани хора са си жива карикатура, че е въпрос на режисьорска находка намирането им. Че в крайна сметка с каквото и с когото да борави киното, то – минало през кинокамерата, монтирано спрямо останалите елементи в лентата – вече се превръща в образ, в карикатура, в изразител на нещо. Независимо дали това нещо буди смях, тъга, размисъл или друго. И как иначе да се направи документален филм, който все пак е конструкт, който все пак, въпреки претенцията си, не може да пресъздава живота неутрално, а го вкарва в избраните от режисьора похвати. Да не говорим, че тези филми си имат и сценарий, а често заснемането на даден материал е свързано с преповтарянето му, повторното му конструиране, със заснемането на няколко дубъла. „Неутрално“ беше една от ключовите думи в спора. Едните настояваха, че неутралният поглед трябва да е водещият в документалистиката, а другите твърдяхме, че той принципно е невъзможен. Разбира се, до пресечни позиции не се стигна, но това едва ли е необходимо. Важното е, че българското документално кино, което предлага все по-интересни и вълнуващи сюжети, провокира говорене в различни посоки. Целият фестивал също.

ГАЛИНА ГЕОРГИЕВА

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

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

Адрес: СОФИЯ 1606 ул. „Св. Иван Рилски” №1
Банкова сметка: BG56BPBI79401049389602, BIC - BPBIBGSF
Юробанк И Еф Джи България
Хонорари - всеки последен вторник от месеца, 18.00 - 19.30 ч
e-mail: litvestnik@yahoo.com
http://litvestnik.wordpress.com; www.bsph.org/litvestnik
ВОДЕЩ БРОЯ Ани Бурова