

МИГРИРАЩИ ЛИЧНОСТИ В ИЗКУСТВОТА: РЕЦЕПЦИЯ, АДАПТАЦИЯ, МОДЕРНИЗЪМ

Румяна Л. Станчева

« Je ne suis pas plus une Bulgare que je ne suis une Française. La psychanalyse m'a conduite à penser que c'est l'exil qui me constituait, et non pas une appartenance. Que notre vérité (la mienne et, j'ose le prétendre, la vérité de chacun) n'est pas dans notre appartenance à une origine – bien qu'elle existe et qu'il faille la reconnaître -, mais dans notre capacité de nous exiler vis-à-vis de l'origine. L'origine est une mère, une langue et une biologie, mais tout en les assumant, nous devenons nous-même lorsque nous nous en libérons.»¹

Годините от края на XIX и началото на XX век се характеризират с различна динамика по отношение на предишните епохи и отбелязват нова отправна точка за творческо сближаване от край до край в Европа. По-късно, поделянето на континента на два политически блока за повече от 45 години тласка редица писатели и художници да напуснат своите страни, озовали се под комунистическо управление. Днес, повече от 20 години след падането на Берлинската стена, свободата на придвижване, която е възстановена, ни подтиква да мислим за миграцията на твореца и за неговата идентичност в нова светлина и в развитие. Писателите и художниците на обединена Европа се сблъскват с различна ситуация, при отсъствие на граници в политически смисъл.

¹ „Не съм повече българка, нито повече французайка. Психоанализата ме отведе към мисълта, че ме съставлява емигрирането, а не това да принадлежа някъде. Че нашата истина (моята и, смея да твърдя, истината на всекиго) не се съдържа в принадлежността ни към някакъв произход – при все че той съществува и трябва да го признаем -, а в способността ни да емигрираме спрямо произхода си. Произходът е майка, език и биология, но така както ги приемаме, ние ставаме самите себе си, едва когато се освободим от тях.” Kristeva, J. *Au risque de la pensée*. Préface de Marie-Christine Navarro. Ed. définitive. Ed. de l'Aube, 2001, p. 24-25.

Интересът ми е насочен главно към неравновесните и неочакваните отзвучи или към липсата на отзвук за някой човек на изкуствата, предизвикани/непредизвикани в родината му, след напускането ѝ. Променило ли се е нещо в идентичността му? Защо престават да го разбират добре там, откъдето е тръгнал? Очевидно, миграцията като действие не означава само промяна на местоживеенето. Подобно преместване в пространството е свързано с приспособяване към нов език и нова среда, както и понякога с изграждане на нови отношения с родината, било то в материален, било то в духовен план.

За да избегна поне в някаква степен конюнктурния ореол на политизирането по този въпрос, ще проследя отношенията на твореца в емиграция с родината му през различни епохи: най-напред по времето на символизма, след това с примера на авангардистите, на поп-арта и на новия реализъм, по времето на писателите-политически дисиденти и до наши дни. Списъкът може да бъде наистина дълъг, но ще се ограничи до няколко ярки имена на творчески личности, по произход от югоизточна Европа, които са избрали, предпочели или са били принудени да изберат европейския Запад: Жан Мореас, Жорж Папазов, Панайот Истрати, Кристо, Юлия Кръстева, Ружа Лазарова.

Изборът на грък, румънец и българи е донякъде произволен, но точно по тази причина смятам, че представлява надежден сондаж. Освен това подобна ситуация за творците неизбежно напомня за нещо принципно валидно за всеки - отношението Център-Париферия. Както твърдят мнозина след Едуард Шилс „Центърът или централната зона е явление от областта на оценките и на убежденията”² Оценките, убежденията, въображаемото започват да стават все по-важни на фона на интензивното развитие на технологиите в нашето време. В това е и сложността на реалните напрежения, съществуващи или мисловно създадени между различно разположените точки на картата. Така се показват два различни пласта на сравнителното литературознание по отношение на рецепцията. Един първи рецепционен пласт, който се отнася до непосредствените реакции на критиката в новата среда, както и втората рецепция, която, парадоксално, се осъществява от предишните свои, станали чужди. Ситуации, които пораждаат не само нуждата от двойна рецепция, но и нерядко явлението *адаптация* по отношение на превода.

² Shils, Edward. *Center and Periphery. Essays in Macrosociology*. Chicago and London: The University of Chicago press, 1975, p. 3.

Не можем да се абстрахираме впрочем от съвременната доста масивна миграция, която включва необходимостта на приемаш Другия, да проявиш към него нараснала толерантност. Свой опит в подобно положение представя в есето си *Гибелни идентичности* (1998) писателят Амин Маалуф (Maalouf). Той разсъждава за човешката съдба по време на глобализацията. Говори за смесването на хора и раси (*métissage*), което ни заобикаля, като предлага нов анализ за идентичностите. Поддържа тезата, че да наложиш на един човек необходимостта да избере една единствена идентичност означава да го ограничиш до една единствена възможност, която опростява истинското положение и го деформира. Защото, казва Маалуф, всеки носи в себе си повече от един елемент, за да формира идентичността си в нейната пълнота. Същият автор предупреждава за опасността да бъдат карани хората да избират една единствена идентичност, нещо което заплашва да ги доведе до загуба на всякаква идентичност, да ги остави да се люшкат между интегритизма и дезинтеграцията. Според разсъжденията му, подкрепени от примера на собствените му чувства на Ливанец християнин, намерил убежище във Франция, която става новата му родина, хората на съвременното ни трябва да бъдат насърчавани да приемат многостранността на своята принадлежност, да хармонизират необходимостта да имат собствена идентичност с толерантността към другите култури.³ В този наситен с емоция текст по-малко обаче се обръща внимание на домакина. Как може да се постигне реципрочност и как тя да бъде желана и от новодошлите, и от приемащите остава труден практически, не само теоретичен въпрос. Именно по тази причина можем да се обърнем с повече внимание към практиките, които включват веригата: миграция – рецепция – превод и евентуална преводна адаптация (за писателите).

Става ясно, че към въпроса за идентичността се добавя и въпросът за публиката, към която всеки артист се обръща, макар и негласно. От конкретните случаи нека проличи как се очертават различията между новата публика и онази, която се е почувствала несправедливо забравена, останала само в миналото на мигрирания творец.

1. Кой и къде четете символистите?

³ Маалуф, Амин. *Гибелни идентичности*. Прев. от френски Радосвета Гетова, София, Меридиани, 2009, с. 31.

Жан Мореас, чието име по рождение е Йоанис Пападиамантопулос, роден в Атина през 1856 г. и умрял във Франция през 1910, може да бъде определен като френскоезичен гръцки поет-символист. Но той е до такава степен втъкан във френската култура, че обикновено е смятан за френски поет. Все пак Мореас никога не е забравял двойната си идентичност. В поезията си той клони към възпяване на междинното положение на човека-номад, който не се тревожи от заминаването и пристигането като от драматично събитие. Най-често поетът засяга въпроса за миграцията в положителна светлина: Париж е негова втора люлка, а трудностите, успехите и провалите придружават задължително онези, които искат да живеят живота си пълнокръвно.

O mon second berceau, Paris....

.....

Adieu, la vapeur siffle, on active le feu ;

Dans la nuit le train passe ou c'est l'ancre qu'on lève ;

Qu'importe ! on vient, on part ; le flot soupire : adieu !

Qu'il arrive du large ou qu'il quitte la grève.⁴

Поезията на Мореас, писана на френски, също както и статиите му, е свързана със символистичната проблематика, с осмислянето на характерното за символизма, и то именно във френската литература. Представлява интерес в случая да се сравни вниманието, което отделя от една страна гръцката култура, а от друга френската и френскоезичната среда към този поет, свързан с две родини. Сред монографиите, които са му посветени намираме шест изследвания. Три от тях са писани от френски критици: Жан дьо Гурмон, Р. Жоржен, Робер Жуани⁵, една от книгите е насочена към немската публика, една е писана на английски и издадена в Холандия.⁶ Накрая едно издание, осъществено в Лозана, чийто автор е Андреас Ембиркос е публикувано също на френски език. Монографията на Ембиркос, озаглавена *Периоди на развитие на Жан Мореас* разкрива в най-голяма дълбочина сложното

⁴ Moréas, Jean. *Stances*. – In: Pompidou, Georges. *Anthologie de la poésie française*. Paris, Hachette, 1961, p. 449-450.

⁵ Gourmont, Jean de. *Jean Moréas*. Paris, E. Sansot & cie, 1905; Georjin, R. *Jean Moréas*. Paris, Editions de la Nouvelle Revue Critique, 1930; Jouanny, Robert. *Moréas, écrivain français*. Paris, Lettres modernes, 1969.

⁶ Weber, J. *Jean Moréas und die französische Tradition*. Nuremberg, 1934; Niklaus, R. *Jean Moréas, a critique of his poetry and philosophy*. La Haye, 1967.

формиране на личността на Мореас.⁷ Но ако трябва да обобщим, виждаме, че Мореас е изучаван и коментиран главно извън родната си Гърция.

Прави впечатление, че писателите и художниците символисти биват привлечени от културни центрове, които им дават възможност да се изразят, тъй като осигуряват подготвена публика, наситен интелектуален живот (литературна и художествена критика с подобна модерна и модернистична ориентация, специализирани периодични издания, награди или други пътища за силен отзвук), както и свобода на изразяване. Привлекателността, която излъчват космополитните градове, отворени за нови присъствия, се усеща от мнозина от хората на изкуството.

2. Пътят на един авангардист.

Българинът Жорж Папазов (1894-1972) първоначално се установява в чужбина, за да учи и по-късно да работи като художник именно, защото не вижда подходяща среда за търсенията си в родината си. След като учи в Прага и в Германия, той се установява от 1924 г. в Париж. Критиците го определят като творец в областта на над-реалното преди още да се е установило течението на сюрреалистите. Папазов обаче остава встрани от групата на Андре Брьотон, като предпочита индивидуалната работа пред колективните сбирки и творчески опити. „Бях и останах всъщност самотен художник. Не съм бил част от никое колективно движение.” – спомня си художникът в мемоарите си, издадени под заглавие „По стъпките на художника”.⁸ Интересът към явлението сюрреализъм като цяло се дължи в някаква степен и на творчеството на Папазов, което първо привлича критиката и изгражда някои от понятията, свързани с тази нова посока на изобразителното изкуство. Работите на българския художник от Парижката школа предизвикват широки и оживени дискусии, заради модернистичния и новаторски, абстрактен или фантасмагоричен характер на тематиката, цвета, линията и изобщо на изображенията. Париж се оказва едно от малкото средища, и това е важно да бъде отбелязано, които приемат Папазов в максимална степен положително.

⁷ Посветената на Мореас книга е писана от също такъв писател-„номад”, Андреас Ембирикос, роден в гръцко семейство в Браила, Румъния, през 1901 г. и умрял в Атина през 1975. Ембирикос живее в Париж между 1926 и 1931, където се включва в сюрреалистичната група на Андре Брьотон. Той се превръща в емблематична фигура на френския и на гръцкия сюрреализъм, толкова по-възможно, тъй като движението на сюрреалистите е замислено като интернационално. Embiricos, Andréas. *Les étapes de Jean Moréas*. Lausanne, La Concorde, 1948.

⁸ Papazoff, Georges. *Sur les pas du peintre*. Paris, Éditions de la Galerie de Seine, 1971, p. 52.

Други европейски културни центрове не се оказват достатъчно готови за подобна новост. „Първият ми контакт със Стокхолм беше белязващо събитие в живота ми. Човешките взаимоотношения, с тяхната постепенност, изтънченост, очарование, доброта и мъдрост, които ръководят тази нация, напълно ме покориха. (...) Картините ми бяха приети в артистичните среди както с много похвали, също така и с много сарказми. Цялата преса се включи в този дебат и в един и същ вестник можеха да се прочетат по две или три противоречащи си статии.”⁹ Работите на Папазов действително изискват усет за авангардната и модернистичната художествена естетика и разбирането върви често редом с неразбирането, а дори и по-зле, както ще стане ясно по-нататък с преместването на изложбите на Изток.

В началото на 1930-те години Папазов осъществява редица други изложби в Европа и в Съединените щати. Както би могло да се очаква за един новатор, полемиките го следват. Тези които го посрещат топло са именно модернистичните среди на всяко ново място: в Милано, на 24 февруари 1934 г., във връзка с изложбата на Папазов, Маринети произнася слово за изкуството на художника, като го нарича „Български футурист”.¹⁰ В Хърватия и в България сблъсъкът на възгледи е по-видим. Това което му се случва в Загреб и после в София, заслужава да се разкаже. „Приятели бяха подредили изложба с мои картини в Загреб в *Модерна Галерия*, която беше държавна. Картините ми получиха уважителен прием от страна на хърватските интелектуалци, но публиката, изостанала с „модернизма” беше малко скандализирана и дори изплашена. (...) Дамите от „Обществото за насърчаване на изкуствата” идваха на групи до вратата на галерията, но не смееха да влязат вътре. Те сочеха с пръст някои от картините ми, уплашени да видят или да открият в тези нереални форми нещо странно и неморално.” Папазов тук експлоатира за постигане на смехотворен ефект по-традиционните представи за жените. Вероятно подобно недоверчиво надничане към картините му го е огорчавало и той се е спрял само до този, по-ефектен пример, при който може да прехвърли неуспеха върху друг.

Приемането му в София обаче не се различава много. Именно там, където художникът държи най-много да бъде оценен сериозно и професионално (включително и по твърде личните причини, да зарадва по-големия си брат, който

⁹ Ibidem, p. 54.

¹⁰ Ibidem, p. 59.

му е осигурил средствата, за да учи в чужбина), завист и невежество в артистичните среди му пречат да получи разбиране за изкуството си.

„Българските вестници – пише той, - които следяха артистичната ми дейност в Париж, Стокхолм и други места, препечатваха чужди статии, писани за мен, за да задоволят националната си гордост и за да покажат пред света високото равнище на нашата култура. Все пак при приближаването на идването ми в София, с намерение на направя изложба в столицата, критиката и всички, които можеха да пишат за изкуство се нахвърлиха върху живописиста ми и върху мен самия.”¹¹

Папазов се заема тогава да промени атмосферата, изнася сказки в *Алианс Франсез*, пише и издава книга за парижките художници, така че за откриването на изложбата успява да види сред гостите някои авторитетни официални лица, между които княгиня Евдокия, самата тя художничка.

Папазов преценява в спомените си решението си да се върне във Франция като връщане в истинската му родина. За престоя си в България единствено смята, че е изпълнил един дълг към семейството си. Макар да е приет положително в модернистките кръгове, публиката като цяло е скандализирана и го отхвърля. Неблагоприятният контекст за авангардна живопис изобщо в родната България дори карат художника повече никога да не се върне, за да живее и да работи в София. Както коментира той самият в автобиографичната си книга: „След съмнения и колебания, напуснах все пак родната си страна, и, в един топъл ден, на 14 юли 1936 г., отново дебаркирах в Париж, където ме привързваха трайни спомени. С влизането в ателието си, си помислих колко много бях свързан с тази страна и че в нея е истинската ми родина.”¹²

По-късно той има още едно разминаване с българската рецепция. Някои от тези неразбирателства с „първата люлка” се дължат на политически причини. След 1944 г., когато културният и творческият живот е силно зависим от принципи на така наречения „социалистическия реализъм”, Папазов изглежда още по-неприемлив за властовите структури, определящи културните политики, като модернист и авангардист. В България например се съхраняват сравнително малко на брой произведения на Жорж Папазов и то главно поради това, че българските комунистически власти мълчаливо отказват да приемат предложения от него при напредването на възрастта му дар - голям подбор от негови картини.

¹¹ Ibidem, p. 62.

¹² Ibidem, p. 67.

3. Новият реализъм и Берлинската стена.

Следва случаят с един друг, вече съвременен художник, Кристо, родения през 1935 г. в България Христо Явашев. Кристо учи в Художествената академия в София, след което специализира във Виена. Първите му скулптури са направени от метална тел. През 1958 г. Кристо пристига в Париж, където се запознава с „Новите реалисти”. Именно тогава той прави първите си абстрактни картини. Подкрепян от френската млада художничка Жан-Клод, станала по-късно негова съпруга и съавтор на инсталациите, той се ориентира към десакрализиране на изкуството. По света публиката го познава с неговите монументални инсталации. От 1964 г. Кристо и Жан-Клод живеят в Съединените щати и осъществяват няколко забележителни проекта като „Заобиколените острови” (*Surrounded Islands*, 1980-1983), когато обграждат с платна от наситено розов полипропилен няколко острова в Бискайския залив, опаковат *Пон-Ньоф* в Париж в охрово жълто през 1985 и берлинския Райхстаг - със сребристо платно, през 1995.

Това е може би най-широкоформатният български скитник. Казвам го с възхищение за мащабите, в които той работи и пресреща изкуството с природата или с историята и традицията. В същото време не мога да не отбележа колко малко се знае в България за него. В комунистическо време за него се появяваше, рядко, но по-скоро отрицателна или подценяващо иронична информация, доста различна от действителния интерес (макар и нееднозначен) по света към правеното от него. Дори и до днес Кристо рядко е мислен като творец с интерес към политическото.¹³

След промените от 1989 г. у нас, художествените и интелектуални среди можаха да се запознаят по-отблизо с творбите му от няколко изложби на фотоси с пакетажите му. Но не намерих информация за друга негова изложба, нито за нов проект, които да го представят по-непосредствено. Общото мнение е все пак за един екстравагантен художник, посветен на своя ексцентризъм, безразличен към обществени проблеми.

Каква беше изненадата ми, когато попаднах на работа на Кристо, която го показваше като съвсем не неангажиран с политическа проблематика. Това се

¹³ Angelov, Angel V. *After the Epatage and before the Integration of the Public: The Art Of Christo (Javacheff) and Jeanne-Claude until the End of the 1960s*: http://litenet.bg/publish11/avangelov/christo_en.htm (E-magazine LiterNet, 26.02.2007, № 2 (99))

случи на една голяма парижка изложба в Националните галерии на *Гран пале*, показвана в периода от 28 март 2007 до 2 юли 2007. Провокативното изкуство на Кристо, още от младите му години, се обръща към света, от сърцето на Париж, със силна политическа метафора. Става дума за преградената с петролни варели улица *Висконти* в Париж, проект, осъществен с разрешение на градската община, на 27 юни 1962 г. Това е една от първите инсталации-хепънинг на художника, реализирани заедно с Жан-Клод. Нарича се *Стена от петролни варели*, а подзаглавието му е *Желязната завеса (Mur de Barils de Pétrole, Le Rideau de Fer)*. Инсталацията е направена по-малко от една година след издигането на Берлинската стена. Сред Новите реалисти не са нетипични провокациите към традиционното мислене. Истински голяма и недооценена сякаш досега стойност има обаче именно политическото послание на един български художник, емигрант във Франция, по тема с огромно значение за Европа от времето на студената война. Кой у нас знаеше за препречилите тясната парижка уличка огромни варели на Кристо? Колко души днес знаят за тях? Самият ексцентрик Кристо не е отговорил пред френската преса на времето еднозначно: *Moi, c'est le bidon, les bidons les uns sur les autres* »... В превод то е нещо като „Аз, олицетворявам бидонът, бидони едни върху други”, но като се знае, че на френски език има сероя производни от *бидон* думи, които означават блъфиране, но и майтап, истинският смисъл на казаното е по-скоро: „Аз олицетворявам майтапът, блъф върху блъфа”.¹⁴

Живеещите в комунистическа България не можеха очевидно да знаят по официален път нещо за този бунт срещу разделянето на Европа от политически решения. Дори и до днес Кристо като че ли не е достатъчно оценен в България както със заетата от него на моменти политически ангажирана обществена позиция, така и в чисто художествените аспекти на творческата му работа.

4. Юлия Кръстева: рецепцията на учения и на писателя.

Подобен ли е случаят с Юлия Кръстева (Julia Kristeva)? За писателите обикновено адаптацията в чужда среда е сравнително по-трудна, отколкото за художниците. Кръстева обаче се справя блестящо с това първо препятствие, което

¹⁴ Christo. *Interview*. - *France-Soir*, 28 juin 1963.

е езикът. Ориентира се и по посока на актуална проблематика на литературната теория и критика.

Учила от малка френски език и завършила френска филология в Софийския университет, тя заминава през 1966 г. за Париж, където се установява. Във Франция развива литературната си и научна дейност, редом с някои от най-известните френски литератори от 1960-те година насам, като Ролан Барт, Люсиен Голдман и Филип Солерс (за когото по-късно се омъжва). Участието ѝ в литературния кръг със списание „Тел Кел“ също я утвърждава като оригинален мислител. Развива университетските си изследвания със забележително постоянство. Обширното ѝ творчество би могло да бъде резюмирано тематично в няколко посоки: литературен формализъм през 1960-те години, приложна психоанализа от 1980-те години, която ѝ позволява да анализира в нова светлина някои от каноничните френски писатели. Насочва се и към проучвания върху миграционните практики в модерните общества (*Чужденци на самите себе си*)¹⁵, а от 90-те години на двайсети век включва в библиографията си и романи, чрез които разширява интереса си и към България, по един колкото провокативен, толкова и търсено непрецизиран начин (разположеното мъгляво, някъде по света, място на действието, Санта-Барбара, е едновременно образ на София, на България, но и на всяко друго кътче по света, което дори може да се нарича именно така – романите *Старият човек и вълците* - 1991, *Обладаване* – 1996, *Убийство във Византия* – 2004).¹⁶

Освен безспорното си присъствие във френските интелектуални среди, Кръстева е много харесвана и ценена в Съединените щати, където няколко университета се ангажират дори повече, отколкото във Франция, да изучават научното ѝ творчество и да го разпространяват, вече на английски език, като тук първо място държи *Стоуни Брук Юнивърсити* и неговата библиотека *Мелвил*, където се намира една от най-пълните библиографии на творчеството на Кръстева.

Създаденото от Юлия Кръстева (с име върнато при превод на български към българското произношение, докато на френски език звучи като Жюлия Крестева, при това с характерните ударения на последните срички) се превежда в България едва след сриването на комунизма. Преди 1989 г. единствено

¹⁵ Kristeva, Julia. *Etrangers à nous mêmes*. Paris, Fayard, 1988.

¹⁶ Kristeva, Julia. *Le vieil homme et les loups*. Paris, Fayard, 1991; Kristeva, Julia. *Possessions*. Paris, Fayard, 1996; Kristeva, Julia. *Meurtre à Byzance*. Paris, Fayard, 2004.

сравнително тесни интелектуални кръгове имаха възможност да се запознаят с публикациите ѝ. Изоставането на рецепцията на Кръстева в България и до днес не е компенсирано, тъй като на български са преведени преди всичко романите ѝ, докато от научните ѝ изследвания са публикувани в превод само *В началото бе любов. Психоанализа и вяра* (1992) и *Черно слънце. Депресия и меланхолия* (1999). Някои от трудовете ѝ са пръснати в превод на български в специализирания периодичен печат. При несравнимо по-добрите възможности за документиране днес, българските учени могат да се запознаят с текстовете ѝ на френски или в превод на друг език, защото тя присъства в библиографските позовавания съвсем нередко. Откроява се сред литераторите, Миглена Николчина, която анализира теоретичното творчество на Кръстева и се съотнася директно към възгледите ѝ в книгата *Смисъл и майцеубийство. Прочит на Вирджиния Улф през Юлия Кръстева*, издадена на български и в Съединените щати, на английски.¹⁷ Чрез това научно изследване става дума за един от най-задълбочените прочити върху творчеството на Юлия Кръстева изобщо, но за пълноценната ѝ рецепция в България остава необходимостта да се преведе на български значителна част от книгите ѝ, все още непознати за нашия читател.

Показателен е обаче и начинът, по който се превеждат художествените работи на Кръстева и е от значение да се коментира нуждата от адаптация, почувствана при превод. Художествените ѝ текстове съдържат почти винаги автобиографични елементи. Така още първият ѝ роман „Самураите“ въвежда като главен персонаж Олга, младо момиче от Изтока, което идва в Париж, за да продължи изследванията си по литература и по философия. Същата Олга среща там кръг от млади френски философи и писатели. Това е роман с ключ, в който са разпознаваеми прочути френски интелектуалци от 1960-те години и от по-късно.¹⁸

„Старият човек и вълците”, „Обладаване” и „Убийство във Византия” образуват нещо като трилогия от наглед криминални романи. Действието се развива в Санта Барбара, някои мислят това място като огорчено описание на посткомунистическа България, в същото време това е някакъв град и някаква държава в съвременния и глобализиран свят, където властват престъплението и злоупотребата от всякакъв вид. Френската журналистка Стефани Дьолакур,

¹⁷ Николчина, М. *Смисъл и майцеубийство. Прочит на Вирджиния Улф през Юлия Кръстева*. София, Университетско издателство „Св. Кл. Охридски”, 1997; Nikolchina, Miglena. *Matricide in Language: Writing Theory in Kristeva and Woolf*. New York: Other Press, 2004.

¹⁸ Kristeva, Julia. *Les Samourais*. Paris, Librairie Arthème Fayard, 1990.

смътно свързана със Санта Барбара, води свое журналистическо разследване във всеки от случаите. Тя помага на местния детектив Нортроп Рилски. *Meurtre à Byzance* въвежда една добавъчна тема, темата за кръстоносните походи, чрез персонаж-историк, който се интересува от Анна Комнина, византийска принцеса и първата интелектуалка на континента. В перипетиите на тази обсебена по Анна Комнина, Юлия Кръстева създава своеобразна митология за развитието на Европа чрез смесване и миграции. Автобиографичното е възможно да се търси както в тази тема, така и по посока на персонажите – в инстанцията на наратора, Стефани Дьолакур, във византийската принцеса Анна Комнина (която, знаем и от историята, и още от Вера Мутафчиева с нейния роман *Аз, Анна Комнина*, има и български корен) и дори в Себастиан Крест-Джонс, изследовател на кръстоносните походи и вероятен потомък на кръстоносец, установил се във Филипополис, днешния Пловдив, като в името Крест-Джонс можем да разпознаем име, производно на кръст, което се съдържа и в името Кръстева. Дори в следващата си книга „Тереза, моя любов“¹⁹, полифонична, едновременно биография, роман, поема, философско, литературно и психоаналитично есе, свързана с католическата светица Тереза д’Авила, монашеска реформаторка от XVI век, Кръстева добавя размисли (бихме казали *pro domo sua*) върху многопосочното формиране на европейските култури.

И понеже тук ни интересува езикът на оригинала, както и осъзнаването на напрежението между свой и втори свой език, нека цитираме един размисъл на самата Кръстева по отношение на навлизането в чужд език до степен да бъде той възприет като свой: „Психоанализата ни дава достъп до детската ни памет и така успяваме да намерим думи за неназовимото, за чувствата, за страстите. Това е толкова по-валидно за чужденец или за чужденка като мен, за когото френският език, дотогава, е бил нещо като изкуствен, теоретичен код. Говорех изкуствения език на философията, на семиологията, на лингвистиката. (...) А когато минеш през опита на анализата – що се отнася до мен, от българския към френския език – имаш чувството не че превеждаш на френски, а че се раждаш отново в детинското на френския, като откриваш простите думи за онова, което е и най-банално, но и най-недостъпно по своята същност.“²⁰

¹⁹ Kristeva, Julia. *Thérèse, mon amour*. Paris, Fayard, 2008.

²⁰ Julia Kristeva. *Au risque de la pensée*. Op.cit. p. 60-61. « L’analyse nous donne accès à notre mémoire infantile et nous parvenons à trouver des mots pour l’innommable, le sensible, la passion. C’est d’autant plus vrai pour un étranger ou une étrangère – comme moi -, pour qui la langue française, jusqu’alors, avait été une sorte de code artificiel, théorique. Je parlais la langue artificielle de la philosophie, de la sémiologie,

5. Превод или адаптация?

И така, Юлия Кръстева, преродена чрез психоанализата във френския език, чрез романите си предизвиква и себе си, и читателите си да мислят върху сложната ситуация на мигрирания творец. Това личи на първо място чрез зададената сложност за идентифициране на мястото на действие.²¹ Митичната Санта-Барбара в Калифорния ли е или е нашата мила страна, или пък е в Боливия? Стоуни Брук, в САЩ, щат Ню Йорк ли е или е български град? За да довършим географския паркур, писателката намесва и спомени на майката на главната героиня Стефани Делакур, генетично свързана с руските равнини. (с. 16)

Особено в романа *Убийство във Византия* е развита идеята за едно желано междинно време и пространство, достъпни на малцина – „преходната зона”. Персонажи с български имена се смесват с други, с англо-американска звучност, в общ контекст, вечно в движение, в буквален и в парадоксално въображаем аспект. Предизвикателно прозвучава гласът на разказвача още в началото на романа: „Все още заседнала в етапа на икономически и политически преход, който разяждаше планетата, Санта Барбара, освен всичко друго, се беше превърнала в рай за мафиите и сектите, които се преливаха едни в други и обратно. Подобен рай не е привилегия единствено на Санта Барбара, бихте възразили вие, той е навсякъде, именно. Пожелавам ви късмет, ако се опитате да установите местоположението на тази Санта Барбара, за която става дума тук!” (с. 13) Подобна двойственост е видима и по-късно в текста: „Далечната история и съвременният живот, документите и хипотезите се размесваха, изстрелваха го в някаква недействителност, която не беше поместена нито в Санта Барбара, нито във Византия, нито в единайсети, нито в дваисет и първи век, но къде беше тя?” (с. 39)

За българския читател, (пък и за френския, американския и др., предполагам) няма особено съмнение, че Кръстева пише за България. Преводът чувствал ли е нужда от някакви адаптации – това се опитвам да разбера. И в каква

de la linguistique. (...) Et quand on fait une expérience analytique – en ce qui me concerne, de langue bulgare, en français – on a l'impression non pas de traduire en français, mais de renaître dans l'infantile du français, en trouvant des mots simples à ce qu'il y a à la fois de plus banal et de plus inaccessible en soi. »

²¹ Кръстева, Юлия. *Убийство във Византия*. Роман. Прев. от фр. Албена Стамболова. PSP и Сиела, (без год.). По-нататък ще цитирам по това издание, като отбелязвам страницата в скоби, в самия текст.

посока? Като целта е естествено да отсея моменти на напрежение между текста на оригинала и този на превода, съответно между въображението на писателя и въображението на преводача/читателя. Ще проследим, където има добри находки, и един трети глас, този на английския преводач на романа.

Ето един пасаж: „Надарени с повече или по-малко въображение, гурута черпеха от всички религии езотерични елементи и забъркваха коктейли, от които изгубените граждани на тази дяволска страна изпитваха крайна нужда, за да забравят препускащата инфлация, главозамайващата корупция, административния хаос, липсата на политически проект, отсъствието на каквото и да е бъдеще.” Бих казала, че „дяволска” е евфемизъм на фона на френското (с. 14): “les citoyens de ce foutu pays”²², както и на английския превод: “the clueless citizens of this fucked country”.²³ Защо преводачката е решила да смекчи (адаптира) израза, който се отнася най-вероятно за родината на писателката не знам, но е факт.

За местния вестник, в българския превод, е избрано сполучливо названието „Утро”, което е поставено за френското *Le Matin*, но и съответства на български вестник отпреди Втората световна и всъщност работи в полза на „българската” хипотеза за място на действието. Интересно, че английският преводач също така си присвоява вестника, като го превежда свободно и по аналогия със съществуващото *the Times*. Вероятно въведената експлицитно от Юлия Кръстева идея за множественост на времето и мястото на действие в романа е дала основания на всеки от преводачите да „придърпа” текста към своята публика.

Темата за адаптацията в преводния процес е сложна и минава във времето през различни практики. Така през Възраждането ни има *побългаряване*. В румънския контекст се говори за аналогичното явление като за *локализация*, а на френски се говори за *адаптация*. В съвременното разбиране за превода като адекватно пренасяне на нов език, език-цел, адаптацията започва да изглежда като неуместна. Оказва се обаче, че адаптацията, напротив, присъства в превода и особено при преводи от автори-мигранти. Преводачът и в разглеждания пример е поставен пред много повече изисквания за адекватност: едновременно да запазва впечатлението, че става дума за постоянно присъствие в мисълта на писателя на България, като в същото време брани реномето му и не позволява да се помисли,

²² Kristeva, Julia. *Meurtre à Byzance*. Op. cit., p. 18.

²³ Kristeva, Julia. *Murder in Byzantium*. Translated from French by C. Jon Delogn. Columbia University press, 2006, p. 2.

че този писател, живеещ в нова среда, може да си позволи отрицателна оценка за мястото, където се е родил и израснал. Тази сложна стратегия е разпознаваема на много места в текста. При проучвания, насочени основно към превода, а не и към по-сложната ситуация на превод от текста на писател-мигрант, намерих подобни ситуации, обозначени като „изясняване”, „удължаване”, „извисяване”.²⁴ На този фон и с примерите, които дадох по-горе, ми се струва, че бих могла да говоря всъщност за *частична и интенционална адаптация*.

6. Превод и авторска адаптация.

По въпросите на художествения превод днес има изказани много и често добре обосновани мнения. Ако тръгнем от трите прага, които препъват преводача, според наблюденията на Пол Рикьор в книгата му *За превода*,²⁵ става дума за три непреводимости: първата, която се състои в самото различие на езиците и която прави превода **априорно невъзможен**. Втората непреводимост тръгва от дилемата върност – предателство. Тя се поставя като практически проблем (с. 60), защото не съществува абсолютен критерий за това, какво е добрият превод. Такъв абсолютен критерий би бил *същият смисъл*, написан някъде, над и вътре в изходния текст и в крайния текст. Този **трети текст** би бил носител на идентичния смисъл, за който предполагахме, че циркулира по пътя от първия към втория. На трето място Пол Рикьор коментира как „смисъл” е изтръгнат от единството му с плътта на думите, тази плът, която той нарича „писмена” (la “lettre”) (р. 67). И коментира необходимостта преводачът да не забравя и тази понякога изгубена в търсенето на еквивалент **плът**, защото тя носи „звучност, вкус, ритъм, пространство, мълчание, дори метрика и рима”.

В това описание на процеса на превода разпознавам термините на известната специалистка по превода Мариан Ледерер, която разглежда въпросите за *девербализацията* (déverbalisation) и за *ревербализацията* (réverbalisation).²⁶ Наистина можем да мислим за една зона във въображението на преводача, която не е населена с думи и в която се случва преобразуването на чуждото понятие в образ и на образа в преводно понятие. А щом имаме буферна зона, преводачът разполага едновременно с доста свобода на действие, но и с ограниченията,

²⁴ Берман, Антоан. *Преводът и буквата или Страноприемница за далечното*. Прев. Р. М. Станчева. София, Панорама плюс, 2007, с. 52-55.

²⁵ Ricoeur, Paul. *Sur la traduction*. Paris, Bayard, 2004.

²⁶ Lederer, Marianne. *La traduction aujourd'hui. Le modèle interpretatif*. Hachette F.L.E, 1994, р. 22-44.

които съзнанието му поставя на изхода от нея. Във всеки случай не би трябвало да се мисли за превод на думи и изрази с думи и изрази, а за поне тристепенен процес, в който да не забравяме и значението на самия преводач и неговите намерения и способности за избор на адекватност.

Размисълът ми по темата „адаптация“ беше всъщност провокиран от премиерата на една преводна книга: *Мавзолей* от Ружа Лазарова.²⁷ По време на представянето, направено на *Аполония*, в Несебър, малко преди издаването на превода, писателката сподели, че изпитва някакво неудовлетворение от текста на романа си на български, въпреки много успешния превод. Стана ясно, че писателят пише за една публика, а преводът е насочен към друга. Това е стандартно положение, но не и когато писателят е с двойна идентичност, какъвто е случаят на Ружа Лазарова. Написала романа си за френска публика, тя се озовава, чрез превода, в положение на писател, който обяснява познати реалности. Все едно че книгата трябва да се пренапише.

След издаването, на страницата с авторските права, срещу името на писателката пише „авторска адаптация на български език със съдействието на Рени Йотова, преводач на френското издание“. Сравняването на българското с френското издание показва редица случаи на *частична и интенционална адаптация*. На първо място това са конкретизации и по-скоро отбягване на конкретизации, които са били нужни само за френския читател: напр. : Ils s'enfermeront dans la cuisine avec leur conjointe et peut-être leur belle-mère ou leur beau-père qui partagent le même toit.²⁸ (р. 9) На български имаме само: „... и се затварят в кухнята със съпругата, с тъщата или тъста.“ (с. 7 - нито дума за „поделянето на общ покрив“ от три поколения, няма го и онова „може би“, което във френския контекст дава малка възможност до не бъде точно така.) Веднъж прието, че текстът на български е *адаптация*, редица обяснения за френския читател са съкратени, за да не звучат прекалено обстоятелствено за нас, които си знаем как е било. Сменено е и името на един от персонажите, вероятно за да се избегне буквално сравняване със съдбата на така наричания Сашо Сладура: на френски е Сашо Цигулката, но на български вече става Гошо Струната.

Докато слушах представянето на книгата на български си мислех, че това не е само частен случай за Ружа Лазарова, че винаги е имало, а днес още по-често,

²⁷ Лазарова, Ружа. *Мавзолей*. София, Сиела, 2009.

²⁸ Lazarova, Rouja. *Mauzolé*. Flammarion, 2009, p. 9.

писатели, които мигрират между две култури. Терминологично, този проблем ми се стори, че се съдържа в понятието *адаптация* и бях толкова по-заинтригувана, когато видях, че именно *адаптация* е понятието посочено в началото на българското преводно издание.

Девербализацията (по Мариан Ледерер) и *частичната и интенционална адаптация*, термин, с който резюмирах привлечките вниманието ми примери, се отнасят до творческия процес на преводача. В групирани явления, които ни интересуват тук обаче (миграция, рецепция, адаптация) можем да посочим особеното им взаимно разположение. Миграцията обуславя съществуването на творец с познаване на поне две реалности, които вероятно смесва в себе си, за да създаде своята, да я наречем условно, трета реалност. Рецепцията може да се мисли и с понятието „вписването в ново литературно поле” и съчетава естетиката и социологията на книгата/изображението, но по отношение на мигрантите рецепцията е усложнена и от спомената вече трета реалност. Оттам и по-високата степен на нужда от адаптация, която засяга и двата вида взимане на преводачески решения, езикови и ситуационни, и която предполага своеобразна предварителна нагласа (интенционалност). Казусите с двуезичните писатели мигранти е специфичен, защото още при „вербализирането” на текста, написан на новия им език, те мислят в реалиите и на двете култури. При девербализацията преводачът също не може да се абстрахира от тази двойственост на мисленето в оригинала, от който превежда.

Поначало и обикновено, преводачът е единственият посредник, той е носител на двете култури. Тук той се озовава в положението да се съобразява с писател, който вече е мислил в двойна перспектива и е вероятно да си е изградил своя, трета. Решенията при пренасяне в езика цел може да се окажат подсказани, но е възможно и да бъдат затруднени. Ситуацията е нестандартна за посредника-преводач. Същата двойственост се случва и по отношение на рецепцията в новото литературно поле.²⁹

7. Случаят Панаит Истрати.

²⁹ По тази тема вж: Сандра Власта (Виенски университет). *Пристигнал, признат и след това? – Анализ на позицията(позициите) на Димитър Динев в литературното поле.* - <http://slav.uni-sofia.bg/index.php/research-projects/559-aglika> (посетено 5. 06. 2011)

Продължавам с примерите, защото ми се струва важно да аргументирам тази особена ситуация на превод като достатъчно забележителна, за да получи свое право на съществуване. Още един текст ще ми послужи за сравнение при тези люшкания в смисъла. Така, по отношение на румънско-френския междувоенен писател Панаит Истрати, ще дам примери с текста в оригинал, с превода на самия Панаит Истрати и с превода на съвременния румънски писател със скандална известност Еуджен Барбу, както и с българския превод на Иван Кръстев-Бугрислав, направен от румънски, но забележете върху двата съществуващи превода, от автора-преводач и от преводача.

По-систематизирано казано, има случаи, когато:

- част от понятията са вече предадени във френския текст с румънското (балканско много често) понятие: в такива случаи обикновено следва и обяснение във френския текст. На румънски то често отпада като ненужно, а на български това също се случва при „балканизмите”, които често са познати думи. Сравнението е по изданията на френски (1), на румънски в превод на Истрати (2), на румънски в превод на Барбу (3) и на български (4), когато понятието е различно: ³⁰

(1)Tzirs (“sorte de hareng saur”) – (2)Țîri (Istrati, p. 20) – (3)Țîri (18-19 Barbu) – (4) Чироз.

- в други случаи забелязваме контекстуализация, която стига понякога при преводача до самоволност :

(1)limonadier – (2)limonadagiul (p. 19) – (3)salepgiu (p. 14-15) (от лимонададжия става салепчия)

(1)tel ami te demande *dans tel café* – (2)în cutare cafenea (p. 20) – (3)te-asteapta nea cutare *la cârciuma cutare*. (18-19) (от кафене става кръчма)

(1)dix francs – (2)zece lei (Istrati, p. 21) –(3) zece lei (20-21, Barbu) – (френското „франкове” и в двата превода е в местна валута – леи)

(1)à la foire de S... - (2) la bîlciul din Slobozia (23) – (3)la bîlciul din Slobozia (26-27) (градчето С. придобива име – Слобозия)

(1)crêpes – (2)gogoși (23) – (3)gogoși (26-27) (палачинките стават специфичните пържени бухти)

³⁰ Istrati , Panait. Chira Chiralina. Ed ingrijita, prefata si nota de Al. Talex. Bucuresti, Ed. Minerva, 1981; Istrati, Panait. Chira Chiralina. – In: Istrati, Panait. Opere alese/Oeuvres choisies. vol. I. Chira Chiralina/Кира Киралина. Texte alese, prefata si note de Al Oprea. Traducere de Eugen Barbu. Bucuresti, Ed. pentru literature, 1966; Панаит Истрати. Кира Киралина. прев. Иван-Кръстев-Бугрислав, София, НК, 1982.

(1)Grégoire – (2)Grigore (p. 27) – (3)Grigore (38-39) (Грегоар си е разбира се Григоре), и много други примери.

Истрати е известен с това, че е ползвал румънски думи във френския текст, като само понякога ги е обяснявал (нещо което видяхме и при Ружа Лазарова):

(1)une énorme “rogojina” (natte) – (2)o rogojină mare (p. 29) – (3)o rogojină mare (40-41) (рогозката тогава се запазва в превода-адаптация).

Прави впечатление и преминаването от разговор на вие, на френски, към разговор на ти, на румънски между Ставру и Михаил. ((2) и (3), с. 30-31 и др.)

Примерите илюстрират цяла поредица от варианти в посоката на адаптирането: но парадоксалното е, че някои от напреженията между двата езика и между двете реалности се съдържат още в оригиналния текст. Писателят Истрати търси на френски език да предаде румънските реалности. Не е вероятно да не му достига речниково богатство на френски. По-скоро той постоянно изпитва нужда да представи максимално автентично румънския свят, за който говори, като понякога въвежда румънски думи във френския си текст. Друг път не само ги въвежда, но и ги обяснява под линия, ако контекстът не му помага.

Преводачът Барбу, който е един скандално известен румънски писател, включително с плагиатствани текстове, всъщност се натрапва като преводач. Той възприема най-често вече направените от Истрати конкретизации. Интересно е, че преводът на самия Истрати е наситен с не малко французизми. Френският език си отмъщава. Това са румънски думи, близки до френски език: *serpuscular*, *inoportun*, *atenție*. Но няма съмнение, че при наличие на авто-превод, той е за предпочитане. Кой по-добре от самия писател знае какво е искал да каже и в какъв езиков регистър, с какви езикови средства. Преводът адаптация на писателя е истински втори оригинал, въпреки критики на претенциозни групи от румънските писателски среди, които, приживе, намират у Истрати граматически грешки на румънски.

Поначало е интересно мнението и на самия писател Панаит Истрати, защото той е крайно недоволен от първия превод на *Кира Киралина* (преводът на Барбу, който цитирах е приличен, но е правен след смъртта на Истрати, без разрешение и всъщност е само редакция на превода на писателя) и затова сам Истрати превежда някои от другите си книги или следи стриктно за качеството на преводите. Така романът *Вуйчо Ангел* е преведен поначало от самия автор и още

на корицата е изнесен следният текст: „(Вуйчо Ангел) не е превод, а румънско писание: смятам го за равнозначно на френския текст. Авторът.” А в нарочен предговор със заглавие „На читателите ми в Румъния” четем между другото: „...дори и тук-там да съм допуснал буквализми, или ако на места дори съм правил малко допълнения със значение в нашия език, това са отклонения, разрешени на един автор, но които не са задължителни условия за добър превод. Незначителните ми отклонения остават вписани както в познаването на френски език, така и на румънски, така както тези два езика остават напълно несъвместими с безумието, съдържащо се в превода на *Кира*, който не е нито френски, нито румънски, а просто далавера.”³¹

Примерите с адаптираните от Панайт Истрани романи всъщност реабилитираха в някаква степен свободата на преводача да взема решения. В практиката ми на преводач на художествена литература аз постепенно еволюирах от желанието да обяснявам всички по-особени явления и по-малко познати имена под линия, до много пестеливо даване на допълнителна информация вътре в текста. Започва да ми се струва, че многото обяснения подценяват читателя. Че всеки разбира от текста това, за което е подготвен и преводачът не е учител, а писател на художествен текст в езика-цел.

8. Аналогии с театралната адаптация.

На въпроса превод ли е адаптацията не може да се отговори еднозначно. В минали исторически епохи като Българското възраждане преводът е бил мислен най-общо като пренасяне на послание (и дори приспособяване-побългаряване на послание към собствените обществени нужди) без ангажименти към прецизно запазване на всички смислови елементи. Но в съвременното ни също можем да срещнем адаптации (въпреки изработените критерии за адекватност и пълнота на съответствията при превод) и тогава въпросът се поставя по нов начин. Публиката едва ли се пита дали вижда адаптация или превод, ако езикът, на който чете, не смуцава. При изрично обозначаване обаче на адаптация на оригинала, направена от самия писател, може да се увеличи усещането за авторски текст, а не за превод. И доколкото преводът поначало е интерпретаторска работа, този вид авторска адаптация, насложена върху превода увеличава тежестта на автора във взаимодействието му с неговата публика.

³¹ Istrati, Panait= Mos Anghel. Ed. II, Bucuresti, “Renasterea”, p. 9.

В подкрепа на твърденията ми, намирам близост в това, което е проучвано у нас за театралната адаптация. Искра Николова, в книгата си *Текстове в движение: проблеми на превода и адаптацията*³², изучава спецификата на ситуацията в театъра и засяга от една страна междужанровия обмен, който тук едва ли може да послужи, защото романът и прозата са преводи със запазване на жанра - като роман и проза. Да обърнем внимание обаче на понятието „аудиторна адаптация”, за която говори Искра Николова, „приспособяването към различни *цели аудитории*”.³³ Да приемем, че намесата на двуезичния автор, след превода, всъщност се отнася до една подобна, ясно изявена аудиторна адаптация или дори реадaptация (тъй като това вече е било имплицитно съдържимо в първоначалния текст, написан за публика от друг езиков и културен контекст, но от писател с двойни референции).

Преводът като художествена дейност има присъщи черти, които могат да се мислят и като недостатъци, но които всъщност осигуряват извършването на трансформациите от един език в друг. Антоан Берман регистрира и анализира редица подобни отклонения. Така по отношение на *изясняването*, той отбелязва, че „тази способност на превода да осветлява, да изважда наяве, е негова висша сила.” И още посочва наглед парадоксалното, че „преминаването от многозначност към еднозначност е прием на изясняването”.³⁴ Друга особеност, която можем да ползваме в нашия случай, е така нареченото от него „извисяване”, което се отнася до разкрояването.³⁵ Оценяването на стилистичното извисяване или принизяване като положително или отрицателно явление всъщност зависят от възприемателя или анализатора на преводния или на адаптирания текст.

9. Миграция и модернизъм.

Вече не съществува трудност за придвижване по света, както беше през комунистическия период. За художници, писатели и други хора на изкуствата става достъпно да се движат, да живеят и да работят другаде. Не съществуват в демократичния свят и пречки от политически, административен или идеологически вид, заради които техни текстове/изображения да бъдат спирани от издаване или от превод. Ново за българите е да виждат, че някои от

³² Искра Николова. *Текстове в движение: проблеми на превода и адаптацията*. София, ИК проф. Петко Венедиков, 2005, 127-129, 148- 151.

³³ Пак там, с. 149.

³⁴ Антоан Берман. Цит. съч. с. 53.

³⁵ Пак там, с. 54-55.

интелектуалците от български произход, макар да живеят в чужбина, остават много чувствителни за българските проблеми, желаят да представят своя коментар на българските събития. И въпреки това при възприемането им се явяват разминавания. Изглежда е неизбежно различната среда да мотивира различни виждания и интерпретации.

Във връзка с темата за миграцията съществуват редица въпроси, обсъждани главно от социологията като въпроса за „миграционната двойка” – страна която изпраща и страна която приема; прави се разлика между циркулиране и инсталиране. Смуцава обаче друго. Дефицити в икономическото развитие, образованието, урбанизацията са стимулиращи елементи на миграцията. Радваме се, когато се прочуят по света български имена. Но остава и страданието, че им е нужна друга среда, за да постигнат подобен резонанс. Големите културни центрове играят тази роля. Те поемат предизвикателствата, те са подготвени да ги коментират и да извлекат стойностното от тях. Разбира се като говорим за Център, говорим подтекстово и за периферия. Периферията няма сила да излъчва, в двойния смисъл на тази дума - да открие, но и да препредаде информацията за откритото значение.

Поставям си и въпроса дали миграцията служи и на традиционализма, на консервативното мислене. Имам ли основания да поставям редом модернизъм и миграция? Доколкото не се разполагаме в социологическото усредняване, а мислим за ярки творчески личности, те какво правят? Пренасят нещо наше навън или успяват да надраснат своето и да се открият в по-еволюирала среда?

За да увеличи броя на въпросите, ще се върна към така наречените Центрове. Понякога те са разположени на странни места и не съвпадат с големите западни градове. Малко хора са чували, че днес съседствува един център на сюрреализма, който се намира в планинското средновековно селище Корд сюр сиел във Френския юг. Корд е иначе средищно място на някогашните катарите. Във Франция говорят дори за катаризъм. Селището е преживяло преследванията на Инквизицията срещу катарите и е участвало в бунтовете срещу методите на инквизицията. В книжарницата на Корд е въпрос за престиж да се намират максимален брой книги, посветени на катарите. Трепет буди оценката за наследниците на богомилите толкова далече от мястото, където течението се е зародило.

На същото това място се намира и *Домът на сюрреалистите*. Поетът-сюрреалист Пол Санда е и издател, и книжар, и неговият дом носи това име. Селището е важен туристически и културен център. Средновековните сгради са запазени. Връзката между катаризъм и сюрреализъм е само на пръв поглед странна тук. Но двете заедно правят от Корд средище на сюрреализма. Измислянето на традицията играе важна роля в подобни симбиози. И може да преобърне представите ни за Център. Корд е посещаван от съмишленици-сюрреалисти от цяла Франция и от чужбина (срещнах там дори японски сюрреалист). Модернизмът има свое продължение благодарение на тези временни миграции, сред стени, обитавани от сенките на албигойците. (Съвсем наблизо се намира и град Алби). Какво представлява тогава Корд сюр сиел по отношение на сюрреализма днес? Струва ми се, че Център. Тук миграцията е странно ориентирана – към трайността на сюрреализма, едно от най-силните и скандални разклонения на авангарда, и към едно средновековно, отклонило се от канона религиозно учение.

В част от случаите, които дадох за пример, се появява напрежение между мигриращия артист и неговата изходна среда. И тези напрежения заслужават внимание: както непропускливостта на големите центрове, в които се влиза с голям талант и силен характер, така и бързото захлопване на вратата зад гърба, особено ревност към напусналия. Това не са само психологически напрежения. Те се отнасят във всеки случай до това, което бих нарекла мащаб на средището. Големият мащаб осигурява възможности за съизмеримите творци. Разпределението на картата на света не изглежда справедливо, но е факт. Сигурно ще има много оплаквания, ако на някой български художник в София му хрумне да запуши някоя улица с варели. Сигурно ще изглежда старомодно да напишеш на вратата на дома си *Дом на сюрреалистите*. Но има места, които понасят ексцентричността. Модернизмът има нужда от тях. Модернистите ги намират.