

ВИКТОР (ПАСКОВ) И КЕМАЛ (ДЕМИРЕЛ): И СПОМЕНЪТ НИ ПÒ Е СВЯТ, ЗАЩОТО ТРЯБВА ДА ГО РАЗКАЖЕМ

Хюсеин Мевсим
Анкарски университет

Хюсеин Мевсим. Виктор (Пасков) и Кемаль (Демирель): наше воспоминание еще более святое, так как нам нужно его рассказать

Болгарская и турецкая национальные литературы характеризуются своим уникальным историческим развитием. Несмотря на то, что черпают из разных источников и находятся под разным зарубежным влиянием, эти две литературы раскрывают возможность проведения компаративистических исследований. Отсутствие достаточного числа сопоставительных исследований, которые бесспорно могли бы привести к интересным результатам, является одним из белых полей в области академического изучения болгарско-турецких литературных отношений. В данном тексте ставится скромная задача сравнить двух авторов, представителей современной болгарской и турецкой литературы – Виктора Паскова и Кемалья Демиреля, а также указать на некоторые сходства и отличия двух самых известных их произведений – повести *Баллада о Георге Хенихе* и воспоминании *Жители нашего дома* – появившихся в середине 1980-х годов.

Ключевые слова: болгарская литература, турецкая литература, болгарско-турецкие литературные связи, Виктор Пасков, Кемаль Демирель, повесть *Баллада о Георге Хенихе* и воспоминание *Жители нашего дома*

Hüseyin Mevsim. Viktor (Paskov) and Kemal (Demirel): Our Memory Is Sacred, Why We Need to Tell it

Bulgarian and Turkish national literature have their own unique historical development. Despite drawing from disparate sources and experiencing different foreign influences, the two literatures offer opportunities for comparative research. The absence of sufficient comparative studies which promises to provide us with interesting results is one of the blank spaces in the field of academic pursuits of Bulgarian-Turkish literary relations. This text sets itself the modest task of juxtaposing two authors of modern Bulgarian and Turkish literature: Viktor Paskov and Kemal Demirel. Additionally, it will point out some of the similarities and differences in the two writers' two most famous works: the novels *The Ballad of Georg Henich* and *The People of Our Home*, which appeared in the mid-1980s.

Key words: Bulgarian literature, Turkish literature, Bulgarian-Turkish literary relations, Viktor Paskov, Kemal Demirel, the story *Ballad of Georg Henich*, the memory *The People of Our Home*

Вместо увод: нерадостно за българско-турските литературни връзки

Както в много други сфери на изкуството и културата, в диахронен срез българско-турските литературни връзки страдат от недъгавост и хилавост, дори има моменти, когато въобще се усъмняваме в тяхното реално съществуване. А би следвало да бъде точно обратното – след съжителство повече от няколко столетия в рамките на една обща имперска формация двата народа днес са съседни, обединява ги обща граница, бреговете им се мият от море, като по ирония наречено негостоприемно – Евксински Понт. Има и нещо друго: всички заинтересовани от двете страни осъзнават тази празнота в познанието и представата за другия, приемат, че тя трябва да бъде преодоляна, но на практика много малко се прави за нейното превъзможване. Всеки предпочита да остане на иначе удобната и с нищо неангажираща позиция на сухата констатация. Примери ли? Колкото искате.

Още през 90-те години на по-миналия век, период особено важен от гледна точка на развоя на българската литература, когато в опитите си за отърсване от пелената на традицията тя търси неистово пролуки за изстрелване в европейската културна орбита, известният повече с езиковедските си изследвания и приноси Беньо Цонев (1863 – 1926), възприеман като основателя на българската филология, публикува текст, в който резюмира любопитни сведения от една студия за турската литература, появила се на френски в парижкото списание „Revue des Revues“, с автор Гарабед бей. Да, същата турска литература, която „би трябвало за правото, българите, да знаем по-добре“ (Цонев 1893/1894: 9, 147). Видният славист със съжаление отчита, че „турски език се учи у нас сега твърде малко, а ония наши еднородци, които го знаят още от минали години, малко нехаят за турска литература, а камо ли да ни съобщят нещо по литературното движение в Турция“ (Цонев 1893/1894: 9, 148). Едва ли може да се намери по-адекватна дума. Да, именно нехая. Нехая, това е глаголят – не само действието, но и състоянието, услужливо дообясняван в речниците още като „проявявам незаинтересованост, небрежност, липса на отговорност по отношение на някого или нещо“ (Речник на българския език 2000: 10), а бих добавил още – „не давам пет пари, занемалявам, пренебрегвам“, който дълго време обобщава безрадостната диагноза на българско-турските литературни отношения.

Как и с какво иначе да се обясни обстоятелството, че в двutomната си *Българска христоматия* (1884) Иван Вазов и Константин Величков не включват нито един представител или образец от турската литература. Тя дори не се упоменава в тази иначе представителна антология. А

няма никакво съмнение, че поне Константин Величков, бляскавият възпитаник на „Галатасарай“, прекарал една пета от изтерзания си живот в имперската столица, прекрасно познава турската литературна традиция, тенденциите в нейното развитие – обстоятелство, в което красноречиво ни убеждава написаното от него за турския театър във възпоменанието *Чамлъджа*, по-конкретно за поета, писателя и публициста Намък Кемал (1840 – 1888) и творбата му *Отечеството, или Силистра*, смятана за първата оригинална драма в турската драматургия¹.

Това, което двамата духовни събратя не успяват, прави поетът Иван Андрейчин (1872 – 1934), който в антологията си *Цветя от всички полета* включва и шестима турски поети (Адбулхак Хамид, Намък Кемал, Реджаизаде Екрем, Сюлейман Назиф, Тевфик Фикрет и Мехмед Рауф), представени с по едно, а Намък Кемал – с две стихотворения (Андрейчин 1910: 133 – 138).

В годините непосредствено преди Балканската война се забелязват опити, заслужаващи адмирации, за представяне на турски автори – дори авторитетният всекидневник „Мир“, органът на Народната партия, предимно на страниците на седмичната си литературно-обществена *прибавка* [притурка] се нагърбва с благородната мисия да запознае читателската си аудитория с повече творби на турски език и в тази връзка се правят преводи, но отново спорадичността и кампанияността не са преодолені. Преводачът, подписващ се с псевдонима Родопски, у когото припознавам Димитър Гаджанов, първия български езиковед, положил основите на научната и академичната тюркология в България в началото на миналия век (Йорданова 2014: 566; Mevsim 2022: 61), написва очерците *Новите веяния в турската книжнина* (Родопски 1911а: брой 3255, с. 2, и Родопски 1911б: брой 3273, с. 2), *Турската литература* (Родопски 1911в: брой 3267, с. 2) и представя предимно миниатюри в проза от десетина автори.

През въпросния период поетът и преводачът Иван Арнаудов (1882 – 1960) представя в авторитетното „списание за книжнина, исторически и обществени знания“, „Българска сбирка“ с по две стихотворения две поетеси (Нигяр и Айше Мебруре) и трима поети (Тевфик Фикрет, Абдулхак Хамид и Дженаб Шехабедин) (Арнаудов 1912, 1, 24 – 27). Преводите са предшествани от *Новата турска поезия*, „литературна бележка“, в която се изтъква „липсата на силен творчески елемент в натюрела на източния човек“ (Арнаудов 1911: 1, 22). След като роденият в Хасково Иван Арнаудов отбелязва, че „от векове ние сме почти най-близки съседи с турския народ и донякъде даже много еднакви интереси

¹ По-подробно вж. Мевсим 2023а.

ни свързват с него“, той констатира, че „никога не сме се заинтересували да надникнем в неговия бит или да проучим неговите съкровени чувства и идеали“. От турска страна през споменатите години (1914) в два броя сп. „Шехбал“ в Истанбул представя български книжовници – това са Пасий и неговите последователи (Олджай 2013: 96), но съвсем бегло и повече от схематично.

През следващите десетилетия, особено след създаването и укрепването на устоите на Турската република (1923), се забелязват безкористни усилия за активизиране на културния обмен, но всичко остава на равнището на отделни публикации – хаотични, несвързани, лишени от систематичност, поради което не довеждат до възникване на що-годе траен взаимен интерес. Така Димитър Шишманов в една публикация във вестник изразява увереност, че „между тяхната [турската] нова литература и нашата трябва да има нещо общо, ако не що се отнася до същината, то поне що се касае до етапите на развитие на външните форми“ (Шишманов 1929: брой 1034, с. 1). След като резюмира интервю с турската писателка Суад Дервиш (1905 – 1972), дадено за едно немско списание, той заключава: „Ако бихме заменили собствените имена в горния откъслек с имената на [Христо] Ботев, [Иван] Вазов, [Теодор] Траянов, [Йордан] Йовков, [Елисавета] Багряна, не щеше ли цялото интервю да прозвучи, сякаш говори за нашата литература?“. Преди това посетилият Бургас, Пловдив и София през 1921 година известен турски поет Яхя Кемал (1884 – 1958) отхвърля предложението на Христо Борина да го запознае със седящия на балкона си в столицата Иван Вазов, обиден заради израза „по пет на нож“, който се приписва на народния поет.

След още няколко десетилетия, през втората половина на 60-те и началото на 70-те години, ставаме свидетели на интензифициране на преводите на български автори на турски език, които (с незначителни изключения) винаги са повлияни сериозно от извънлитературни симптоми – българската социалистическа държава превръща в културна политика издаването на произведения от турски писатели с откровена лява ориентация, както и изнася пропагандна пролетарска литература у съседа; процес, в който художествените ценности отново са игнорирани под напора на идеологическите фрустрации. А турската страна, в лицето на преводачите, основно изселници от Народна република България, се съобразява с други, отново извънлитературни показатели – подборът на автори и произведения е продиктуван от това дали и доколко се отнасят със съчувствие, симпатия, уважение и обич към турчина, турците, въобще турското, поради което Йордан Йовков се превръща в най-превеждания и най-известен български писател в съседната страна; единствения, вклю-

чен в литературни енциклопедии². Дори Есад Сабри Сиявушгил, утвърден професор и доктор по психология в Истанбулския университет, няма да може да повярва, че авторът на разказите е български писател – толкова близко и познато му звучат като теми и мотиви, и ще упрекне Нобеловия комитет, че не е забелязал самородния чародеец на словото от Балканите. Подобни мисли ще изрази и роденият в Скопие поет и писател Яшар Наби Найър, известен повече като издател. В по-ново време същото може да се каже за поетесата Блага Димитрова, чието най-познато и разпространено произведение на турски език се явява есето „Името“. В известна степен превеждането на българската авторка на езика на съседа е продиктувано от стремеж и желание да се отдаде дължимата почит и уважение за активната ѝ гражданска дейност в защита на правата на българските турци през средата на 80-те години на миналия век³.

За завършек на този бегъл и предговорящ текст ще си послужи с показателен и поучителен пример. На срещата, която Съюзът на българските писатели (СБП) организира в София през 1951 година с емигрирания от родината си и установил се в Москва Назъм Хикмет (1902 – 1963), видният гост прочита стихотворението си *За вашите ръце и за лъжата*, което Елисавета Багряна взема и веднага го превежда – така, с голямо закъснение, започва творческият и човешкият им диалог. Елисавета Багряна разказва и за едно мило преживяване след десетина години, когато на екскурзия на членове на СБП с румънски писатели с параход по Дунав е поканен и турският поет комунист. Пътува се от Русе до Видин, като се спира и се разглежда всичко интересно по пътя, а после се поема обратно. Писателите се опознават, завързват се ползотворни приятелства, обстановката предразполага към отпускане и веселие – на палубата се танцува, има музика и въобще пътуването оставя много приятен спомен у всеки участник. В ресторанта на кораба на дълга маса седят всички поети и писатели. По едно време някой хваща Елисавета Багряна за раменете и когато тя се обръща, вижда Назъм Хикмет:

Взе ръцете ми и почна да ги целува. „Простете ми, простете ми, че вие сте такъв поет и сте били толкова близо до нас, до Турция, а никой не ви познава. Аз също не ви познавах.“ Някой в момента му дал моята книга на френски и прочел стиховете там, в парахода. Те му направили силно впечатление и той по този начин изрази своята оценка. Всички се чудеха какво му става.

(Сарандев 1990: 166)

² По-подробно вж. Мевсим 2014.

³ По-подробно вж. Мевсим 2023б.

Среща на двама бележити поети, родени в съседни градове (София и Солун) и географии, но завързали творчески контакт твърде късно, и то по чиста случайност. Още един тъжен пример за взаимното непознаване, подхранвано толкова солидно и безотказно от историческите обстоятелства и конюнктура.

Констатации, съжаления, регистриране на очевидни истини... Но само дотук и толкова⁴. Настоящият текст си поставя скромната задача да запознае съпоставително с двама автори (Виктор Пасков и Кемал Демирел) и да обърне внимание върху сходствата и различията в двете им най-известни творби: *Балада за Георг Хених* и *Evimizin İnsanları* (*Обитателите на къщата ни*)⁵.

Виктор Пасков и Кемал Демирел – кратък биографичен паралел

Виктор Пасков е роден (1949) в София, където завършва гимназия, а впоследствие консерватория в Лайпциг (1976). Освен с литературата животът му е тясно свързан с музиката и киното – през различни периоди свири в джазови формации, работи като композитор, оперен певец и музикален критик в Германската демократична република (ГДР); литературен и музикален редактор към Агенция „София прес“ (1980 – 1987), кинодраматург. Два пъти изпълнява длъжността директор на Българския културен център в Берлин. Определян като космополитна личност, той живее на три европейски адреса – в Германия, във Франция и в България, но не се идентифицира като „гражданин на света“, а повече като „българин по света“. Умира след тежко боледуване в Берн, Швейцария (2009). В литературата дебютира с поезия, събрана посмъртно в книга („Стихотворения“, 2022), публикува разкази и новели в специализираната периодика. Втората му книга – *Балада за Георги Хених* (1987), предизвиква силен чи-

⁴ Разбира се, тук не бих могъл да не спомена монографията на Йорданка Бибина *История на турската литература. От зараждането ѝ до Танзимата*, том 1 (София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2000) и множеството ѝ научни публикации, посветени на различни проблеми на турската литература, както и сериозни литературоведски изследвания, като Борисова, Евдокия. *На ръба на Изтока и Запада. Романите на Орхан Памук* (Шумен: Словесност, 2011); Борисова, Евдокия. *Литературите ни. Романът на Изтока със Запада в балканските литератури* (Шумен: ШУ „Еп. Константин Преславски“, 2017); Серафимова, Маргарита. *Орхан Памук и Името ми е Червен. От османската миниатюра до постмодерния роман* (Велико Търново: Фабер, 2020); Иванова, Борислава. *Пистолетен изстрел наскре концерт. Романът между литературата и политиката* (София: Ни плюс, 2021); статията на Надежда Александрова *Ориентализмът и грешките на младостта: въздействието на популярната литература в творчеството на Ахмед Мидхат ефенди и Васил Друмев* (Литературата, 24, 2020, 119 – 139) и др.

⁵ Заглавието на творбата на английски език е преведено като *The People of Our Home*.

тателски и критически отзвук, превръщайки се в литературно явление – прежеждана е на почти всички основни европейски езици, с преиздания във Франция, където получава множество награди. След голямата обществено-политическа промяна в родината му (1989) писателят за кратко се установява във Франция, продължава да пише запомнящи се белетристични творби, сред които ярко изпъкват *Германия, мръсна приказка* (първо на френски език, 1992) и *Аутопсия на една любов* (2005). Автор е и на киносценарии.

Кемал Демирел е роден (1926) в Истанбул, където завършва гимназия; следва два семестъра математика и астрономия в Истанбулския университет, като четири години посещава лекции и семинари по философия. Известно време служи в охраната на Военната болница в Измит, а впоследствие работи като счетоводител на свободна практика. Основава издателство „Янкъ“ („Ехо“), 1966. Умира в родния си град (2009). Автор на книги с драматургия (*Антигона*, 1966; *Великият съдник*, 1971; *Смъртта на мишката*, 1972), някои от които със сценична реализация и преводи на чужди езици (гръцки, английски); разкази (*Специален затвор*, 1975), есета (*За хората*, 1968; *Човекът и неговият свят*, 1980; *Човекът – венецът на Бога*, 1997), спомени (*Обитателите на къщата ни*, 1985; *Младежки години*, 1994) (Неджатигил 1995: 113) и киносценарии.

Беглото изложение на биографично-творческата фактология показва, че двамата автори са родени и са прекарвали детството си в най-големите градове на страните си в исторически преходни години; те се явяват творци от градски тип и с градска чувствителност; дели ги времева разлика от четвърт век. Кемал Демирел е роден три години след основаването на Турската република, изградена върху отломките на Османската империя, а Виктор Пасков – пет години след установяването на „народната власт“ в Народна република България (НРБ), в усиления период на новото държавно преустройство. Трябва да се изтъкне, че и в турското, и в българското общество под крехкия слой на въодушевлението, на възторжения патос от съзнанието за полагаането на ново начало – 1923 година за Република Турция (РТ) и 1944 година за НРБ, са напластени сериозни противоречия и делнично-битови изпитания. Детските години на двамата автори са трудни – детството на Кемал съвпада с периода на тежката световна икономическа криза от 30-те години на миналия век, а веднага след това Турция се оказва във вакуума на Втората световна война, когато заплаща неимоверно висока цена за неутралитета си; тя успява да устои на напъните на двата воюващи блока да я привлекат към себе си, но среднестатистическият турчин страда от краен недоимък. Детството на Виктор съвпада с мъчителните първи години на установената „народна власт“, съпът-

ствани с множество лишения, сред които най-остро изпъква жилищната криза в градовете. Интересно съвпадение е, че двамата автори въпреки разликата във възрастта умират в една и съща година – 2009-а.

Виктор Пасков и Кемал Демирел коренно се различават по мястото, което заемат в скалата на националните си литератури. Докато с яркото си дарование българският писател още с първата и (особено) с втората си книга се превръща в значима литературна фигура от национална (дори наднационална) величина, при това е в близък контакт с друго изкуство – музиката, като дълго време двете изкуства вървят ръка за ръка и авторът виртуозно ги носи под една мишница, затруднявайки се кое от тях да избере, турският прозаик няма завършено висше образование и проявява подчертан афинитет към есеистично писане по нравствено-философски въпроси. Докато първият е многократно награждаван и превеждан на почти всички европейски езици⁶, вторият не е достатъчно добре познат като писател дори в собствената си родина.

Балада за Георг Хених и Обитателите на къщата ни

В основни линии литературната критика в двете страни безусловно приема, че *Балада за Георг Хених* и *Обитателите на къщата ни* са най-силните творби на двамата автори. Въпросните произведения са в проза, но по-нататъшната им жанрова диференциация поражда разногласия. Приема се, че при Пасков отсъствието на „категорична жанрова определеност се оформя като специфика в творчеството на автора“ (Дечева 2002: 36). Относно *Балада за Георг Хених*, макар поради обема си творбата да бъде определяна като повест (новела), роман (Игов 1996: 567) и дори като балада, натежава мнението, че тя съдържа жанровите белези на повестта. По-сложно заплетен е възелът за жанровото своеобразие на *Обитателите на къщата ни*. Докато в *Речник на турските писатели* жанрът на творбата е определен като „спомени от детството“ (çocukluk anıları) (Неджатигил 1995: 113), в различните издания на книгата в не особено представителни

⁶ Авторът на тези редове под неудържимия напор на сантименталната струя би желал да сподели, че при изселването си в Република Турция през есента на 1991 г. *Балада за Георг Хених* и *Ние, врабчетата* бе сложил в ръчния си багаж (с намерението при първа възможност да ги преведе и издаде на турски език), а не в десетките чували и кашони с книги, чието подреждане предстоеше неизвестно кога. Той е частично удовлетворен от удържането на думата си: Viktor Paskov. *Georg Henih'e Balad* (Çeviren Hüseyin Mevsim), Ankara: Kül Sanat, 2008. „Аз, долуподписаният Виктор Пасков, писател българин, живущ в България, София – ул. „Искър“ № 86, ателие 1, разрешавам на д-р Хюсеин Мевсим да издаде книгата ми *Балада за Георг Хених* в турско издателство по негов избор“, гласеше дословно разрешението на писателя, подписано на 4.10.2006 година и изпратено в Анкара по факса.

впрочем издателства, жанрът се фиксира ту като спомен (anı), ту като „споменен роман“ (anı roman; anı-roman). Допускам, че това са по-скоро предпочетени от редактори и издатели дефиниции, в които е заложена и неминуемата рекламна стратегия. Нещо повече – в единствения засега речник на литературните термини на турски език (Йоздемир 2014) не фигурира като речникова единица хибридният вид „споменен роман“. Помо-ему жанрът на *Обитателите на къщата ни* без всякакви уговорки е спомен с твърде силно заявен автобиографизъм. Конкретната цел за написване на творбата си турският писател свежда до това да разкаже и така да обезсмърти своето детство – трудно, но изпълнено с много човешка топлина и достойнство, както и да спаси от забрава хората, които са оставили траен отпечатък в детската му душа. Стратегия, от която обикновено изхожда всеки автор на спомени.

Повестта и споменът виждат бял свят почти по едно и също време (1985 и 1986 година), с тази разлика, че *Обитателите на къщата ни* излиза като самостоятелна книга, а *Балада за Георг Хених* първо се появява в сп. „Септември“, месечно литературно издание със свой безспорен авторитет, а през следващата година – и като самостоятелна книга. Докато стартът на българския текст е силно запомнящ се, с последвали няколко преиздания в родината и с бляскаво шествие на чужди езици, появата на *Обитателите на къщата ни* не се забелязва, не предизвиква радушен читателски и критически отклик, дори се осмелявам да твърдя, че истинското си раждане и придобиването на литературна легитимация творбата дължи на екранното си превъплъщение през 1991 г. В написването на сценария участва и самият автор.

За игралния филм на режисьора Тунч Башаран с участието на известни актьори (Руткай Азиз, Сераб Аксой и др.) е предпочетено съдържащото загадъчност заглавие: *Piano Piano Vasaksız*. То първом събужда асоциация и отправя към музикалния инструмент пиано, но смислово въпросното италианско-турско заглавие може да се преведе като *Бавно-бавно, хлапако*. Куриозното в случая е, че то веднага затулва оригиналното заглавие – интересен пример за битието на една творба в две изкуства и за това как в конкретния случай седмото изкуство хвърля дълбока сянка върху литературата. В резултат на *изземването* оригиналното заглавие на творбата в по-нататъшните издания започва да се дава под филмовото, и то със ситен шрифт и в кавички или в скоби. Така големият екран вдъхва втори, много по-силен и устойчив живот на литературната творба.

Показателно е също бързото екранизиране на повестта на Виктор Пасков с участието на самия автор в написването на сценария, като и в този случай е предпочетено друго заглавие – *Ти, който си на небето*.

Разликата е, че в българския случай киновариантът не се оказва толкова силен. Без да оспорвам споделеното мнение, че филмът е „проникновена интерпретация на идеята на автора с визуалните средства на киното“ (Хаджикосев 1990: 8), склонен съм да смятам, че екранизацията не допринася особено за популяризирането на литературната творба. При все това трябва да се отчете, че двете произведения явно съдържат в тъканта си в силна степен елементи на кинематографичност, щом много скоро след превръщането им в литературен факт се посяга към тях от гилдията на друго изкуство.

Двете творби се появяват приблизително по едно и също време, но нека да отбележим съществената разлика във времевата дистанция, която разделя двамата автори от разказаните и описани случки, лица и обекти. Докато Кемал Демирел възкресява детството си, от което го разделя вече половин столетие – самият той на няколко места изтъква тази дистанция, при Виктор Пасков темпоралният периметър е по-скъсен; минал е четвърт век, което предполага, че при него паметта е по-свежа и релефна, историите и събитията не са изстинали и не са се превърнали в пепел.

В повестта на Виктор Пасков, издържана в ретроключ, ирония и носталгия се преплитат и уравновесяват (Хаджикосев 1990: 6); в спомена на Кемал Демирел носталгията по отминалото време се чувства на всяка страница, много често тъкмо тя генерира критическото отношение към съвременността. Зрелият мъж си спомня за останалото далеч в миналото време като за някаква „невероятна приказка“ (Демирел 1998: 51). Гледната точка на двамата разказвачи не е единна – тя се раздвоява между погледа на детето, което са били някога, и възмъжалия човек от актуалното време на разказа (Хаджикосев 1990: 6); и в двете творби непостижимият в същността си идеал се предава през очите на детето, а сблъсъкът със суровата действителност се разказва от зрелите вече мъже.

Повествованието в двете творби се води от първо лице единствено число, което показва, че авторите не намират за необходимо да се крият зад неминуемо дистанциращото неутрално трето лице; не разказват чрез и през други повествователи. Кемал Демирел предпочита стратегията на безизкусното плавно и праволинейно разказване, с максимално отбягване на художествени похвати както при структурирането на творбата си, така и в наратива; често изпада в повторно предаване на едни и същи истории и случки, макар и по различен начин. Същинската част на спомена започва с описание на улицата, от която се влиза в дворчето – „градината на моя детски свят“⁷

⁷ Тук и по-нататък преводите на цитатите от турски език са направени от автора на статията.

(Демирел 1998: 10), където се намира къщата, и завършва с писмата, написани до двамата герои със силно присъствие в живота му.

Писмото като литературен жанр и повествователен похват присъства в двете произведения. Българският писател започва повествованието директно с двете писма, „написани с химически молив и невъзможен почерк върху листове от ученическа тетрадка“ (Пасков 1990: 11), случайно открити сред старите книжа. Те дори са своеобразната искра, която възпламенява подтика за писане, те го карат да преживее още веднъж всичко, да върне лентата няколко десетилетия назад. Въпросните две писма са адресирани от описания (Георг Хених) до описвания герой (автора), обърканите им редове предават тежкото състояние и непоносимото положение, в което изпада подателят, съдържат молба и зов за помощ за олекотяване на живота му в старческия дом в село Хайредин. Странното име на селото съдържа значение на благодение, добро и добрина – хаир. Намерените случайно писма карат автора да се опомни и да се съвземе, да разбере къде се намира, още веднъж да подложи на пре(о)ценка живота и приоритетите си. В случая става дума за *същински* писма, които се подават и се изпращат чрез съответната институция – пощата, с указание на адреса на подателя и получателя, сложени са надлежно в пощенски плик със залепена марка. Докато писмата в творбата на турския писател се явяват едва ли не като „приложение“ към основния текст; много преди това авторът няколко пъти ги споменава и така подготвя читателя за срещата с тях. Дори в същинската част на текста, още на четвъртата страница, обещава, че чрез формата на писмото по-добре ще разкрие душевността на героите си. Тук вече не става дума за конкретни пощенски пратки, адресатите им – батко Сенаи и вуйчо Керим – отдавна са преминали отвъд, в небитието: „Реших да ти напиша писмо, защото цял живот си спомнях за теб с трепет, обич и възторг“ (Демирел 1998: 62). Единадесетте на брой писма, които заемат почти половината от обема на творбата, не са монолитни, а на откъслеци – всяко следващо не се явява продължение на предходно, а в него се подхваща отделна тема, то засяга друго нещо. Приема се, че тъкмо тази непоследователност и разхвърляност на писмата им придава естественост и простота (Йигитлер 2020: 1580). В шест от писмата авторът се обръща към батко Сенаи, те започват и завършват с него, а останалите пет са посветени на вуйчо Керим. Различните по дължина писма се редуват, еднакви са обръщенията, с които започват; само в едно писмо до батко Сенаи пред името му се добавя прилагателното „обични“ (sevgili).

Турският автор сяда да пише писмата след повече от 50 години; на доста места в стремежа си да възвиси и идеализира още по-силно мина-

лото и душевността на своите герои, той се оплаква на адресатите си от тоталната девалвация на ценностите в съвременността, от изчезването на човешките добродетели, от траверсията на разбиранията за основните неща в живота. Кемал Демирел прибягва до формата на писмото, тъй като я намира за по-непосредствена и предлагаща възможност за по-сърдечно и искрено общуване. Докато в същинската част на творбата натезжава събитийността, предават се редуващи се истории от всекидневието, в писмата на преден план излизат мислите, чувствата и разсъжденията на автора по различни морално-етични въпроси. Кемал Демирел признава, че гони различни цели при написването на писмата до двамата адресати: докато в писмата до вуйчо Керим мотивацията му е чрез разказа за него да го запознае по-пълнокръвно с читателя, писмата до батко Сенанай пише в желанието си да го обезсмърти (Демирел 1998: 106). В стремежа си да подчертае колкото се може повече това обстоятелство, той прибягва до формален маркер: двата глагола (*anlatmak* – „да разкажа“ и *yaşatmak* – „да обезсмъртя“) са написани с главни букви, което няма аналог в целия текст.

Светостта на спомена за детството

Двамата автори са обединени и сродени от силно заявеното автобиографично начало, от ярко изведената нишка на автобиографизма в творбите си. При Виктор Пасков впечатлява „силната експресивност на езика, което създава ново равнище на художествената условност“ (Димитрова 1994). Твърде симптоматични са изявенията му в едно интервю:

Измислицата винаги може да се различи. [...] Докато се докосвам до реални факти, ми е интересно, но когато започнат да измислят, ми става отегчително. Аз, слава богу, при моята богата биография мога спокойно да черпя фактите ѝ, без да ми се налага да прибягвам до съчинения. Защото за мен важното е не само богатата биография, а начинът, по който разказваш фактите.

(Стоянова 2006: 12)

Турският автор предпочита плавния разказ, стриктно се придържа към предаването и отрязването на действителността такава, каквато е била видяна и преживяна от него; той не си позволява намеса. Показателно е, че на различни места в творбата си откровено афишира, че няма претенции за олитературяване на преживяното, че далеч не се стреми към белетризация.

Българският и турският писател се прекланят пред светостта на спомена. Смятам, че те имат пълно право да възкликнат: и споменът ни сякаш

пò е свят, защото трябва да го разкажем⁸. За Виктор Пасков споменът за Георг Хених е толкова скъп, че воден от убеждението за неповторимостта на преживяното, той не желае да се намесва или да го променя:

Не бях навършил пет години, когато го видях за първи път. Споменът се е запазил свеж и ясен в паметта ми като рисунка с цветни моливи върху оризова хартия. Имам чувството, че се рея високо, сякаш витая над случки и събития от преди тридесет години, разглеждайки ги подробно. Нямам желание да се намесвам в техния ход – не дай боже – да променям.

(Пасков 1990: 15)

Като доказателство за отказа от белетризиране при Кемал Демирел служи фактът, че творбата му започва с встъпление от половин страница, в което се уговарят важни подробности: „Постарах се да опиша хората и историите от детството ми, които оставиха следи у мен; точно в детските си години всички ние изживяваме мечтата и възторга във възможно най-пълната им искреност“ (Демирел 1998: 7). Турският писател признава, че споменът за преживяното в детството в по-късните периоди на живота му е вливал жизнени сили и енергия да продължи напред.

Възможно е на места да съм преувеличил, да съм вложил коментар, но уверявам, че всичко разказано и описано е преживяно. Когато разказвах за тези хора, с които съм прекарал от петата до тринадесетата си година преди половин век, опитах се да бъда максимално справедлив. Всичко съм разказал отвъд разбирането за добро и зло, без да осъждам хората.

(Демирел 1998: 7)

Според двамата автори връщането към спомена, предаването и разказването му спасяват от забравя, от втора смърт, която всъщност е най-жестоката: „Ти си мъртъв. Двадесет и четири години след смъртта ти никой нищо не знае за теб“ (Пасков 1990: 14); „Смъртта завинаги ще заличи спомена за теб“ (Пасков 1990: 14). Нали човек е жив, докато живее в нечия памет, спомен или разказ? Възкресявайки и давайки заслуженото право на втори живот на героите от детството си, двамата автори се опомнят, откриват и себе си: „Защото бях забравил кой съм“ (Пасков 1990: 15); подлагат на преценка собствения си живот.

Споменът, спомнянето дават повод за сравнения, дори за противопоставяне на отминалия свят на детството на днешния, изцяло прагматичен; миналото служи като нравствен коректив. Онзи свят с „ценностите си, с толе-

⁸ Препратка към „Аз искам да те помня все така...“ на Димчо Дебелянов: „и любовта ни сякаш пò е свята, / защото трябва да се разделим“.

рантността си, с търпимостта си, със сърдечността си беше различен от този, пълен с амбиции, с комплекси, със себичност“ (Демирел 1998: 112).

Забележителната биография на двете къщи

Описваните в двете творби събития протичат основно в къщите, в които живеят Виктор и Кемал; може да се каже, че те се явяват главно място на действието. Разбира се, в *Балада за Георг Хених* запомнящо се присъства тъмното мазе, в което живее овдовелият вече майстор на цигулки, където по едно време „малкият цар“ всеки ден в сини канчета му носи приготвена от майка му храна. И в *Обитателите на къщата ни* понякога действието напуска мястото си; в един епизод то се пренася отвъд Златния рог, където в болницата лекуват невръстния Кемал от заразна болест; друго отдалечаване от епицентъра на действието бележи гостуването у роднините в Юскюдар, отвъд Босфора, при които също се шири поголовна бедност и недоимък. Като цяло действието се върти около оста на обитаваната къща, тя представлява вселената на героите. Маркер за това колко важен топос се явява къщата в повествованието на турския автор, е и фактът, че тя – ev – е изведена в заглавието на творбата. В хода на целия разказ читателят възприема двете къщи като своеобразни герои, неодошевени действащи лица.

Съвсем очаквано в двете творби се натъкваме на описанието на въпросните къщи, на предаването на техните „забележителни биографии“ (Пасков 1990: 32). Пренебрегвайки художествената условност, двамата автори посочват точните им адреси; указва се местоположението им в градската топография, прави се социална характеристика на улицата и квартала, в които са ситуирани. Докато къщата в София се намира на ул. „Искър“, по името на реката, която протича непосредствено покрай столицата, и то не е натоварено с допълнителна семантика, къщата в кв. „Касъмпаша“ като по ирония е разположена на ул. „Фърън“ (фурна), сякаш да подскаже за тоталния недостиг на хляба във всекидневието на обитателите ѝ. Тя е ситуирана точно в средата, на най-ниското място в квартала, поради което при всеки силен дъжд се наводнява. Едно от най-приятните преживявания на малкия Кемал е да плава с поцинкован леген по насъбралата се вода, гребейки с ръце. При Виктор градският център е съвсем наблизо, през една-две пресечки; кварталът на Кемал също не е затънтен и периферен, недалеч се намира „Таксим“. Мисля, че при Виктор Пасков има съзнателно предпочитане на остарялата дума „махала“ вместо квартал; сякаш тук се крие намек за неорганизираност, за отсъствие на развита градска среда.

В *Балада за Георг Хених* обитаваната стара, „някога красива сецесионова къща“ (Пасков 1990: 32) претърпява забележителни обрати, с резки възвисявания и спадове в статута си:

Строена в първите години след Освобождението, тя е била италианско посолство. Някога из нейните криви, скапани стълбища и коридори е звучала звънка италианска реч, в тези стаи с изтърбушени стени, под оголените ребра на таваните са къртели стихове на Данте, пеели са се канцонети, плели са се интриги... още по-интересна става тя в двадесетте години на века. Тогава къщата, в която имам честта да съм роден, била купена от богат евреин, който сложил червен фенер на сецесионовата ѝ фасада и я превърнал в публичен дом.

(Пасков 1990: 33)

Докато софийската къща се намира в по-урбанизирана градска среда, тази, в която живее Кемал, е съхранила елементи на (макар и отживяла) патриархалност, все още не е прекъсната връзката с естеството. Тя разполага с дворче, в което се влиза през скърцаща портичка; в градинката се кипрят две плодни дръвчета без плодове – маслината въобще не ражда, а дюлята се ошмулква много преди да узрее. Къщата се различава от другите по настланата с калдъръм улица с дворчето отпред; то е дълго 10 – 15 м, в него незначително откога стои полузаровен в земята голям кюп с неизвестен произход, а в ъгъла му се намира кладенец. В тази къща на два етажа и с десет стаи, във всяка от които живее под наем по едно семейство (Демирел 1998: 10), няма вода и електричество. Строена в началото на века, „тридесет години преди нашето настаняване“ (Демирел 1998: 11) от дядото на Кемал, след неговата смърт тя е закупена от вуйчо му Зеки, който покрива фасадата ѝ към улицата с поцинковани плочи. Бащата на Кемал продава, по-скоро безславно пропива своя дял в къщата, но в знак на благодарност за сторена по-рано добрина от починалия дядо (Демирел 1998: 12) вуйчото оставя семейството да живее в нея, без да плаща наем. Може с това да се обясни присъствието в заглавието на думата *евимизин* (на къщата ни); къща, която е твоя не само защото живееш в нея, но тя ти принадлежи и по наследство. В стаята има две легла, в едното спят родителите му, а в другото – той. В тази къща с един нужник за всички няма никаква симетрия и съвпадение на жилищната площ между първия и втория етаж; стаите и дори вратите им са с различни форми и размери. Само една от стаите разполага с балкон, а в някои има врати за преход в други.

Обитателите на двете къщи, в които са „наблъскани като плъхове семейства с по две-три деца в една стая“ (Пасков 1990: 32) и приличат на

„къртича дупка“ (Демирел 1998: 111), се отнасят към тях съвсем различно. Обитателите на бившата посолска сграда и някогашен публичен дом приемат къщата като причина за сполитащите ги бедни, поради което всички я мразят и проклинат, „считайки я отговорна за всеобщата мизерия“ (Пасков 1990: 33). Като я смятат за първопричина на лишенията, които търпят, всички мечтаят да се изнесат в други квартали, в осветените части на града. Най-прекият път за постигане на тази мечта е промяната на семейното положение чрез сключване на щастлив брак. Неслучайно самотната Цанка от сутрин до вечер прави турски кафета, обръща чашките наопаки и вика своя приятелка от съседната улица да ѝ гледа „кога ще се появи онзи, който ще я изведе от тази улица с фойтон и ще я заведе в друг квартал“ (Пасков 1990: 35). Вярва се, че със смяната на средата и обстановката животът ще се промени към добро. Отново Цанка „проклинаше мръсната стара къща, която е виновна за всичко, защото който е влязъл тук, не е прокопсал“; тя сякаш изразява мечтата на всички обитатели – „друга улица, друг квартал, друг живот“ (Пасков 1990: 104). Авторът също смята, че „ако не беше проклетата стара къща, те [обитателите] щяха да са съвсем други“ (Пасков 1990: 171). На друго място къщата на ул. „Искър“ е видяна като „гробница за бедни семейства и змиарник, където бяхме наблъскани като мишки в капан“ (Пасков 1990: 97). Докато обитателите на къщата на фурнаджийската улица са доволни, че все пак са намерили подслон и покрив над главите си; тя ги е сплотила и обединила, преместването на друго място ще наруши съобщността. Турският писател е убеден, че „каквато и да е средата, възможно е да се живее с уважение към себе си и със запазване на човешкото достойнство“ (Демирел 1998: 60). Хората в „Касъмпаша“ вярват, че взаимната солидарност ще спомогне за по-лекото понасяне и преодоляване на всички житейски несгоди. Зловещият фон на мизерията не им пречи да си разказват весели приказки и да пеят песни, да се превърнат в едно голямо сплотено семейство. Според автора неимоверните усилия на тези хора без постоянна работа и приходи „да цъфнат върху ялова почва“ (Демирел 1998: 12), заслужават адмирации. Солидарността проличава особено в споделянето на храната, защото в съгласие със свещената максима, когато съседът ти е гладен, нямаш право да лягаш сит.

В *Балада за Георг Хених* между семействата в къщата съществува стройна система на взаимна зависимост, „всеки дължеше всекому, във всеки момент“ (Пасков 1990: 36), докато край Златния рог господства пълна безвъзмездност, никой никому нищо не дължи. Обитателите на двете къщи, чийто всекидневен живот е белязан с грижата за препитани-

ето, умеят да си споделят и редките мигове на щастие (Демирел 1998: 46) и „махленския Дионисиев празник“ (Пасков 1990: 36).

Семейната среда на Виктор и Кемал: един дядо = един батко и един вуйчо

Виктор и Кемал са единствени деца в семействата си, нямат братя и сестри. На единствения Виктор се възлагат големи надежди в семейството, полагат се по-специални грижи за неговото израстване, дори се превръща в неволна жертва на други семейни обстоятелства, защото майка му иска „да накаже чрез мен майка, баща, братя, лели, първи и втори братовчеди, които я бяха отписали от могъщата фамилия Медарови в момента, в който е сключила граждански брак с влашкия потомък – баща ми“ (Пасков 1990: 16). Затова още на пет години му се поръчва специална цигулка осминка, за да покори световните сцени. Майката на Кемал силно желае единственият ѝ син да се изучи, понеже приема училището и образованието за средство да се отскубнеш от гнетящата те несретна среда и начин да заживееш по-човешки. За разлика от полагащите специални грижи за израстването на Виктор Кемал е оставен на произвола, принуден сам да припечелва през ваканциите, чистейки лятното кино или вършейки друга работа.

Двете майки са отрудени и онеправдани в очите на синовете си жени. При майката на Виктор ситуацията се усложнява от факта, че тя произхожда от богат род на земеделци, чиито земи са национализирани; в дома на родителите си тя е живяла в съвсем други битови условия: „в родния ми дом държахме съдовете в бюфет“ (Пасков 1990: 31). Поради това, че въпреки волята на родителите си се омъжва за музиканта, тя води скрита война „за признаване“, за легитимиране, за достигане на социалното равнище на родното си семейство, което ще се постигне със и чрез Виктор. Когато тези очаквания се превръщат в илюзия, у нея първо се появява безразличие, скоро преминало в отчаяние, което намира израз в празния поглед, „каменната физиономия“. Някъде тук се появява и зловещият образ на бюфета: отначало мечта, а после – фикс идея, която постепенно овладява и помрачава ума ѝ (Пасков 1990: 39). „Обезправената надомничка“, „гордата ми обезправена майка“ (Пасков 1990: 16) се препитава с шиене.

За миналото на майката на Кемал няма сведения, не знаем през какви перипетии е минавала житейската ѝ съдба, но повече от видно е, че и тя е отрудена, оставена сама в борбата за непосилното изкарване на прехраната. Със само 17 години по-голямата майка „бяхме не като майка и син, а като двама приятели“ (Демирел 1998: 12), признава авторът. Без

никого, в самота и бедност на нейния гръб се стоварва и бремето на винаги безработния баща. Въпреки това отрудената жена съхранява сърцето си чисто; то е пълно с горест и мъка, но и със самоотвержена любов. В края на творбата авторът изразява съжаление, че малко място ѝ е отделил, че тя присъства съвсем бегло в спомените му (Демирел 1998: 111). Докато при едната майка в началото има непримиримост, стремеж да се променят житейските обстоятелства, при другата натежава примирението, безизходицата и съответно приемането на нещата такива, каквито са. Не се очаква настъпването на каквато и да е промяна, не се вярва в чудеса.

Бащата на Кемал е развейпрах, проклет комарджия, който прекарва цялото си време в игра на хазарт, не носи никаква отговорност за семейството си, рядко се мярка вкъщи, шляе се постоянно без работа, по най-незначителен повод е готов да упражни физическо насилие над жена си и сина си, често е вкарван в затвора, постоянно е привикван в полицията, сприхав и непоправим кавгаджия е. Затова Кемал най-много се страхува да не го попитат какво работи баща му. Към бащата, наричан от всички Комарджията Хасан, синът изпитва страхопочитание, докато Виктор пита уважение, почитание към баща си, гордее се с него – „строг, красив и мраморен; крачеше сериозен и съсредоточен в белия си костюм от шантунг, ухаещ на лавандулов спирт“ (Пасков 1990: 20); на друго място, отново представен като „строг и мраморен, с къдрица по бялото чело и в бял костюм от шантунг“ (Пасков 1990: 45), той изглежда в очите на единствения си син като „приказен юнак“ (Пасков 1990: 108). Съществуват диалог, взаимно доверие и споделеност между баща и син.

В детството, а и в по-нататъшния живот на Виктор и Кемал особено място заемат Георг Хених, батко Сенаи и вуйчо Керим. Георг Хених реално присъства в живота на Виктор осем години (от 4- до 12-годишната му възраст), Кемал прекарва с героите си също осем години (от 5- до 13-годишната си възраст). Изпитваният към тях пиетет, привързаност и любов се явяват най-важният творчески подтик за написването на двете творби: „Георг Хених бе моят свят“ (Пасков 1990: 101), признава българският автор; дотолкова майсторът на цигулки запълва живота му, че той се откъсва от училищната среда и приятели. „Каквото и да пиша, целта ми е да разкажа за батко Сенаи и вуйчо Керим“ (Демирел 1998: 12), заявява в прав текст турският писател; страхът, че ще бъдат забравени, диктува желанието да се обезсмърти житейският им пример.

Поради сложността на семейните взаимоотношения с фамилията Медарови в живота на Виктор кръвният дядо присъства само словесно; това е причината момчето да възприеме чешкия лютнер, дошъл в София в на-

чалото на века, като свой роден дядо. Цар Виктор си открива дядо по свой вкус: „извънредно беден, безкрайно добър, с приказна външност, притежател на тайни, дошъл от непозната, далечна страна и говорещ магически език, владеещ странен занаят и мизерстващ като светец“ (Пасков 1990: 59). Майсторът спечелва детската симпатия и любов, „безкрайното доверие“ (Пасков 1990: 23) на малкия цар преди всичко с чудатата си различност, с начина си на съществуване, със скромността, с любовта си към изкуството и с въздигането над всичко материално; той е загадъчен гном, разговаря със сенките по стените, понася физически страдания: „...превитото под остър ъгъл от болестта на Бехтерев тяло, трещящата се от болестта на Паркинсон глава...“ (Пасков 1990: 13). Над всички негови качества се извисява любовта му към онова, до което се докосне; неслучайно той говори с дървото, преди да се реши да го превърне в музикален инструмент, уговаря го, „седни, говори с дърво“ (Пасков 1990: 65), търси съгласието му; любовта му към музиката, към работата, към Бога, на когото посвещава странния в очите на учениците му инструмент виола д’аморе.

Малкият Кемал също се впечатлява от неземната любов между батко Сенаи и Фериha, които живеят на горния етаж на къщата. Георг и Сенаи си приличат по странното стечение на житейските им обстоятелства – чехът се откъсва от родината си, за да не се завърне повече в нея и да заживее в София, столицата на новото княжество; произхожда от знатен род със свое имение, зелени ливади и гори. Сенаи също притежава състоятелен и влиятелен произход: син на адмирал, в началото на миналия век със сребърен бастун в ръка е изпратен да следва философия в Берлин. Семейството му възлага големи надежди, но след 2 – 3 години един зимен ден блудният син неочаквано се изправя на прага на къшката – окаян, дрипав и променен до неузнаваемост. В чуждата страна и културна среда той се пристрастява към хероина и зарязва учението. Впоследствие баща му отваря на неосъществения философ бакалия в махалата, но той продължава да носи хероин в торба на кръста си. През този период се запознава с Фериha, жена на военен с чин капитан, изключителна красавица, която дори с физическите си белези (зелени очи и руса коса) не се вписва в традиционната среда на махалата, улицата и къщата. Авторът бегло проследява историята на тяхното запознанство и събиране под един покрив. Това става в бакалията, в която бакалинът Сенаи цял ден трепетно очаква мига, когато неземната чужда жена ще дойде да купи нещо дребно и той ще чуе въпроса ѝ: „Колко Ви дължа?“. За да не се размине с тази мимолетна среща, бакалинът отива на работа дори когато е болен, нещо, което радва бащата – той приема това като привързаност към ра-

ботата и занаята. Когато скоро се узнава за незаконната им връзка, която те не намират за необходимо да крият, изкупват греха си, излежавайки присъда от шест месеца. Впоследствие се приютяват в стаята на втория етаж в къщата на фурнаджийската улица.

„У него имаше такова душевно богатство, каквото дотогава не бях виждала у другиго“ – признава Фериха в опитите си да оправдае невероятната си привързаност към Сенаи. Често на подбив я питат:

- Какво толкова намери в този човек, Фериха?
- Обикнах го!
- Не те ли беше страх от мъжа ти?
- Толкова го обикнах, че дори не се сетих за страха.

(Демирел 1998: 14)

Сенаи е единственият обитател в къщата, който се отнася към всички с неподправено уважение, дори към бедния колар се обръща с почитителното „ефенди“; усмивката не слиза от лицето му, не говори високо и не повишава тон; в тази къща с десет стаи само той купува и чете вестник, държи книги по философия на немски на лавицата си (Демирел 1998: 18). Откъснат от външния свят и от живота, към обяд той излиза да продава грозде на ъгъла на пазара, но никой не е чувал поне веднъж да се е провикнал да покани клиенти: „Хайде на сладкото грозде!“. Впрочем истинската му цел не е да продаде и припечели някой и друг грош, а само да наблюдава как на свечеряване от тютюневия склад на отсрещния бряг на залива от непосилна работа от ранни зори се завръща вкъщи Фериха. Това е сцена, на която той се любовува в упоение. Въпреки житейската несрета, сред която се задъхват, вечер Фериха често взема уда и подръпва по струните му, от стаята им се леят песни за любов и копнеж по споделеност. На много места в творбата си авторът чрез Сенаи внушава мисълта, че любовта е единственото чувство, заради което си струва да се живее; чувството, което внася смисъл в иначе безсмисления живот; чувството, което ще спаси човека и човечеството, придавайки красота и стойност на живота. Само любовта прави по-поносими житейските несгоди и делничната несрета: „Всичко съществува в името на любовта и заради любовта, без нея нищо не може да вирее на този свят; да живееш в един такъв свят на любов, е толкова голямо щастие“ – това е финалното изречение на творбата, последният акорд в славослова на любовта. Така Сенаи се превръща в символ на всемирната любов и доброта, които вече не съществуват. „Ние, хората, отричаме Бога, не сме единени с Него, затворени сме за любовта“ (Демирел 1998: 107), казва Сенаи – думи, които би изрекъл и Георг Хених. „Не свири, защото майстор забравило обича за-

наят. Клиент забравило обича цигулка. Цигулка забравило обича музикант. Човек забравило себе си обича“, изрича чешкият лютиер – думи и мисли, под които би се подписал и Сенаи.

Другият герой, вуйчо Керим, към 75-годишен, е обвит в тайнственост; в полутъмната си стая на първия етаж той води някакъв забулен в мистериозност живот, не се разбира кога и къде е заминал, откъде се е завърнал. Обвита в загадъчност е и професията му – той е иманяр. Всъщност професия ли е това, занаят ли е? „И тогава, а и днес иманярството си остава вид мошеничество“, ще констатира авторът. В очите на Кемал батко Сенаи олицетворява мира, а вуйчо Керим – войната, но война не в смисъл да воюваш с всякакви позволени или непозволени средства срещу врага си, а война за осигуряване на препитанието на хората около себе си (съседи, близки, роднини), за чисто физическото им оцеляване, за спасяването им от повсеместния глад и недоимъка в тягостното навечерие на Втората световна война: „Ти воюваше, за да преживяваш и да помагаш на другите да преживяват“ (Демирел 1998: 69). Той е свел целия смисъл на съществуването, на живота до идеята да помага, при това напълно безвъзмездно, без никакво очакване. Иманярят Керим се занимава основно с нелегална продажба на „стари монети“, впрочем това са съвсем нормални монети в обращение, без каквато и да е историческа или нумизматична стойност, които той чрез различни операции (държи ги в тесто, протрива ги с плат...) прави да изглеждат като току-що изкопани. Служейки си с изпитани трикове и машинации, почти винаги успява да излъже другата страна в лицето на жадни за голям удар и келепир златари. Вуйчо Керим съблюдава свои железни принципи, на които никога не изменя. Например никога не мами бедни и намиращи се в затруднено положение хора, а винаги такива, които няма да пострадат фатално от неговата съмнителна сделка. Задължително условие е жертвата да е състоятелен човек, той краде само от оногова, който разполага с още едно богатство. По този начин вуйчо Керим се превръща в надеждата на всички обитатели на къщата; знае се, че всичко това прави с цел да помогне на нуждаещите се. Неговите „удари“, много добре обмислени и почти винаги успешни, спомагат за преобразяването на къщата – спечелените от спекулата пари той дава за лекарства, за медицински прегледи, за ремонт и подновяване на мебели и други домашни потребности. Така в очите на малкия Кемал той се превръща в символ на човека и на човешчината (Демирел 1998: 69). Мечтата на вуйчо Керим е да замине за Италия. Действително след последния удар, преди полицията да го арестува, елегантно облечен – с фрак, бомбе, с папийонка и куфарче в ръка, тръгва към пристанището, където е акистирал туристически кораб за обетова-

ната страна. След някой и друг месец достига вест, че е пристигнал в Неапол, а по-нататък следите му изчезват. При него любовта към хората намира израз в желанието да им помогне, за да се измъкнат от житейското тресавище и да им намалеят грижите. Вуйчо Керим предлага не остър скалпел, а благ мехлем срещу бедността.

Заклучителни думи

Едно от белите полета в изследванията на българско-турските литературни връзки е отсъствието на съпоставително разглеждане на автори, творби и периоди. Несъмнено двете литератури притежават свое самотно историческо развитие, черпят от различни извори, но предлагат и възможности за компаративистични изследвания, които обещава да дадат интересни резултати. Виктор Пасков и Кемал Демирел заемат различно място в градацията на двете национални литератури; разделя ги възрастова разлика от четвърт век, но умират в една и съща година. Детството им протича в преломен, изпълнен с трудности и изпитания период и за двете страни. Разглежданите две жанрово различни произведения, приемани единодушно за най-силните литературни изяви на авторите им, се появяват по едно и също време, в средата на 80-те години на миналия век. Период, когато в НРБ все по-натрапчиво се усеща неизбежността на промяната на обществено-политическата система, поради което повестта на Виктор Пасков се възприема и като „силно художествено свидетелство за потискащата атмосфера на тоталитарното общество“ (Игов 1996: 567). В РТ средата на 80-те години на миналия век бележи безвремието след поредния военен преврат от 12 септември 1980 година, с последвалите го ограничения, наложени в гражданското общество – фактор, който поражда явен афинитет у творците към отдалечаване от социалните колизии, бягство в по-безопасните води на миналото и в по-неангажиращи теми и жанрове. Двамата писатели влагат себе си в живота на своите герои, следователно изграждат творбите си върху автобиографични елементи. Докато Кемал Демирел предпочита да остане на равнището на линейния безизкусен разказ за преживяното, без да търси пътища за по-задълбочени послания, Виктор Пасков чрез наратива за миналото „се стреми към универсално обобщение за същността на нещата, успява да създаде атмосфера, в която реалните неща изчезват и се превръщат в един нов свят“ (Иванов 2009: <https>). Основните места на действието в двете творби се явяват две къщи в София и в квартал „Касъмпаша“ (Истанбул) със свои забележителни биографии. Героите на Виктор Пасков приемат къщата като причина за всичките си неволи, за бедността, която за тях е „насилие, мрак, подлост, безчестие, смърт“ (Пасков

1990: 173), а това трескаво ги кара да търсят начини да променят съдбата си. Може би поради дълбоко вкоренената вяра у източния човек в предопределеността на съдбата обитателите на къщата край Златния рог са благодарни, че имат покрив над главите си; склонни са да приемат бедността като неизбежна даденост, правят опити за нейното „подобряване“ – децата са впрегнати в ярема на грижата за хляба, краденето донякъде се оправдава: „сред децата в нашата махала беше много естествено да се краде“ (Демирел 1998: 35).

Двамата автори изграждат художествен свят, който като деца веднъж реално са преживели. Кемал Демирел предпочита да остане плътно свързан с преживения житейски опит, дори моли за прошка за допуснати евентуални коментари или хиперболизации. Това е съзнателен избор, защото целта му е да спаси от забрава хората от детството си. Виктор Пасков от действително преживяното достига до значителни екзистенциални внушения и обобщения за мястото на твореца и на изкуството в живота на човека, търси смисъла или безсмислието на творческия порив. Онова, което сближава двете творби, е любовта в строго абстрактните и в конкретните ѝ измерения, разбирана като жертвоготовна привързаност към призиванието и изкуството, като безкористна отдаденост на ближния, на всичко живо и неживо.

ЛИТЕРАТУРА

- Андрейчин 1910:** Андрейчин, Ив. Цветя от всички полета. Малки шедьоври из всемирната литература. [Andreychin, I. Tsvetya ot vsichki poleta. Malki shedyovri iz vseмирnata literatura.] София: Модерно изкуство, 1910, 133 – 138.
- Демирел 1998:** Demirel, K. *Piano Piano Bacaksız, Evimizin İnsanları*, 3. Basım, İstanbul: Can.
- Дечева 2002:** Дечева, Г. Аспекти в творчеството на Виктор Пасков. Издателска дейност. [Decheva, G. Aspekti v tvorchestvoto na Viktor Paskov. Izdatelska deynost.] // *Издател*, Велико Търново, 2002, № 3 – 4, 36 – 38.
- Димитрова 1994:** Димитрова, М. *Речник по нова българска литература (1878 – 1992)*. [Dimitrova, M. Rechnik po nova balgarska literatura.] София: Хемус, 1994.
- Иванов 2009:** Иванов, Н. Баладата на Виктор Пасков. // *Подреждане на балната зала. Книга втора*. [Ivanov. N. Baladata na Viktor Paskov. // Podrezhdane na balnata zala. Kniga vtora.] Варна: LiterNet, 2009, https://book.liternet.bg/publish2/nivanov/podrezhdane_2/balada.htm.

- Игов 1996:** Игов, Св. *Кратка история на българската литература*. [Igov, Sv. *Kratka istoriya na balgarskata literatura*.] София: Просвета, 1996.
- Йигитлер 2020:** Yiğitler, Ş. Ş. Kemal Demirel'in Evimizin İnsanları Eserinde Anlatma Problemi. // *Turkish Studies – Language and Literature*, 2020, Cilt 15, № 3, 1575 – 1589, <<https://turkishstudies.net/files/turkishstudies/97af1d58-b68d-4596-80ec-cc1493121619.pdf>> (23.04.2022).
- Йоздемир 2014:** Özdemir, E. *Edebiyat Sözlüğü*. Ankara: Bilgi Yayınevi, 2014.
- Йорданова 2014:** Йорданова, М. Димитър Г. Гаджанов – първият дългогодишен лектор по турски език в Софийския университет „Св. Климент Охридски“. [Yordanova, M. Dimitar G. Gadzhanov – parviyat dalgododishen lektor po turski ezik v Sofiyskiya universitet „Sv. Kliment Ohridski“.] // *Чуждоезиково обучение*, 41, 2014, № 5, 566 – 573.
- Мевсим 2014:** Мевсим, Х. *Между два бряга*. [Mevsim, H. *Mezhdudva bryaga*.] Пловдив: Жанет 45, 2014.
- Мевсим 2022:** Mevsim, H. Bulgar Türkolog Dimitir Gacanov ve Makedonya Müslümanlarıyla İlgili Hazırladığı Raporu (1916). // *Balkanistik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4, № 1, 46 – 64.
- Мевсим 2023а:** Мевсим, Х. За началата и началото на турския национален театър и драматургия. [Mevsim, H. *Za nachalata i nachaloto na turskiya natsionalen teatar i dramaturgiya*.] // *Studia Balcanica*, № 36, *Mirabilia: Времена, пространство, митове*. София: Институт за балканистика с Център по тракология, 2023, 324 – 346.
- Мевсим 2023б:** Мевсим, Х. Блага Димитрова на турски език – стратегии и мотивации за превод. [Mevsim, H. *Blaga Dimitrova na turski ezik – strategii i motivatsii za prevod*.] // *Гласове на другостта*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2023, 444 – 458.
- Неджатигил 1995:** Necatigil, B. *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*, Eklerle 16. Basım, İstanbul: Varlık, 1995
- Олджай 2013:** Олджай, Т. Българската литература по страниците на сп. „Шехбал“. [Olcaı, T. *Balgarskata literatura po stranitsite na sp. „Şehbal“* // *Kültürlerarası Kavşakta Bulgaristan ve Türkiye*. Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları, № 376, 93 – 102.
- Пасков 1990:** Пасков, В. *Балада за Георг Хених*. [Paskov, V. *Balada za Georg Henih*.] 3. изд. София: Христо Ботев, 1990.
- Речник 2000:** *Речник на българския език*. [Rechnik na balgarskiya ezik.] Том 10 (Н). София: АИ „Проф. Марин Дринов“, 2000.
- Родопски 1911а:** Родопски [Димитър Гаджанов]. Новите веяния в турската книжнина. [Rodopski [Dimitar Gadzhanov]. *Novite veyaniya v turskata knizhnina*.] // *Мир*, № 3255, 15.05.1911, 2.

- Родопски 1911б:** Родопски [Димитър Гаджанов]. Новите веяния в турската книжнина. [Rodopski [Dimitar Gadzhanov]. Novite veyaniya v turskata knizhnina.] // *Мир*, № 3273, 8.06.1911, 2.
- Родопски 1911в:** Родопски [Димитър Гаджанов]. Турската литература. [Rodopski [Dimitar Gadzhanov]. Turskata literatura.] // *Мир*, № 3267, 29.05.1911, 2.
- Сарандев 1990:** Сарандев, И. *Елисавета Багряна. Литературни анкети.* [Sarandev, I. Elisaveta Bagryana. Literaturni anketi.] Пловдив: Христо Г. Данов, 1990.
- Стоянова 2006:** Стоянова, Ст. Виктор Пасков единакът. [Stoyanova, St. Viktor Paskov edinakat.] // *Стандарт*, 20.05.2006, 12.
- Хаджикосев 1990:** Хаджикосев, С. Балада за величието на творческия порив. [Hadzhikosev, S. Balada za velichieto na tvorcheskiya poriv.] // *Пасков, Виктор. Балада за Георг Хених.* 3. изд. София: Христо Ботев, 1990, 5 – 9.
- Цонев 1893/1894:** Цонев, Б. Някои бележки за турската литература. [Tsonev, B. Nyakoi belezhki za turskata literatura.] // *Български преглед*, № 9, 147 – 148.
- Шишманов 1929:** Шишманов, Д. Турската литература. [Shishmanov, D. Turskata literatura.] // *Слово*, № 1034, 1, 23.01.1929.