

ПОЕТИТЕ – ЗАВЛАДЕНИ ЖАНРОВИ ТЕРИТОРИИ

СОЦИАЛНОКРИТИЧЕСКИ ПРЕГЛАСИ В КИНОДРАМАТУРГИЯТА НА ВАЛЕРИ ПЕТРОВ

Николай Мъглов, ПУ „Паисий Хилендарски“

Научен ръководител: проф. д.ф.н. Л. Липчева-Пранджева

„Мисля, че всеки – в една или друга степен – запазва спомени от детинството си и нещо от детския поглед към света. Аз лично имам лоша памет и малко такива спомени, но нещо от детското виждане, изглежда, се е запазило в мен (...)“¹. Така разсъждава българският поет, драматург, преводач и детски писател Валери Нисимов Петров през 2011 г., когато е на 91 години. Той е роден в София на 22.IV.1920 г. в семейство на интелегенти; бащината му фамилия е Меворах, но още при първите си стъпки в поезията той избира да се подписва с фамилията на майка си. Причината за това решение е отказът на някои български издатели да публикуват „инородци“² поради идващите откъм Третия райх расови политики. Еврейското семейство на бащата също не приема „нечистокръвния“ брак на юриста Нисим Меворах с учителката по френски Марийка Петрова; детето от този брак много по-късно ще си спомни, че е наричано „мелез“ и „копеле“ от бащините си роднини (Сарандев 1997: 13–14). Затова, въпреки че държи повече да е син на баща си, изтъквайки визуалната прилика и ролята на последния в установяването на естетическите си вкусове, В. Петров е разбираемо по-близък с майчиното си семейство. Травмата на детството и белезите от лентата с жълта звезда, която евреите в Царство България са принудени да носят през военните години, предсказват лирическият статус на Аз-а, независимо от жанровата същност на творческите му превъплъщения.

Макар и с „лоша памет“, поетът си спомня с умиление летата, прекарани в дядовата си къща във Варна; мотиви от морските летувания на семейството са обект на първично поетическо вдъхновение и са отработени в някои ранни поеми, сред които „Край синьото море“ и „Детинство“:

¹ Петров, 2014. Интервю пред Г. Караманев.

² Вж. „За възможността да се живее“ (2005). Реж. Юли Стоянов, Ицках Финци. Продукция на БНТ и „Про Филм“.

*Отде дойде този дъх на скарита?
Боже мой, как се чувствам добре!
До Флорида дори да отида,
в мене пак ще звучи като в мида
мойто варненско детско море.*

Край синьото море, гл. 1 (Петров 2006а)

И двете поеми са ретроспективни идеализации на детството с цялата му палитра от образи и пространства, но в тях, както и другаде („Палечко“, „Край огнището“), витае един „призрак“ – този на революцията, на позива за идващия нов свят. По този начин В. Петров споделя идейните настроения на поетическото поколение на 40-те години на ХХ в., към което сам принадлежи, и същевременно се отличава от него на първо място по високата фреквентност на вариантите за стилизация на „детското начало“ и скачения към него поглед на двойната перспектива, състояща се в „игрова тъждественост/нетъждественост на лирическия субект със самия себе си, която съвместява различни принципно, битийно несъвместими гледни точки, типове и равнища на мислене“ (Димитрова, 1994: 22)³. Контаминацията на мащабния революционен дискурс и интимността на семейното пространство индикира вътрешност, личност на каузата. Дори когато каузата се осъществява, проклятието на идеализма – невъзможната материализация на идеала – продължава да преследва В. Петров: след 9.IX.1944 г. (надолу наричан за удобство *Девети*) и мечтаното комунистическото „народовластие“. Логиката на усъмняването в кохеренцията между идеал и реализация в контекста на новия ред се формализира в основателното питане: **за това ли сме се борили?**

*Само че знаеш ли какво си мисля аз? Всички тези вартбурзи, волги, москвичи, шкоди,
фолксвагени са хубаво нещо, но няма ли нещо друго, по-хубаво, по-ценно?
(„Рицар без броня“)⁴.*

По-ценното е онова, което стои отвъд материалните блага, и мисията на изкуството е постоянно да напомня за него, да противодейства на профанния физикализъм. Лириката обаче за дълго време абдикира от прежната си роля на проводник на преки възгласи за

³ По темата вж. и Ликова, 1994: 67 и сл.; Георгиева-Тенева, 2011.

⁴ Петров, 2006б: 214.

социален бунт, като междуременно успява да делегира правата си в посока на друг литературен род – драматургията.

Нуждата да вербализира гласовете на недоволство обсебва завладените една след друга жанрови територии на киносценария и театралния сценарий. Те са субординирани на „първородния“ жанр – поезията, – откъдето черпят теми и идеи. За В. Петров „тези жанрови определения са условност“, защото „всичко, което съм правил, е поезия в разни жанрове – поезия за четене, за сцена, за екран...“ (Сарандев, 1997: 189, 201); наративните стратегии и погледът на поета над света остават константни. Различието във формата е технологическа подробност, но при смяната на носителя лирическото се преглася по особен начин. Полето на драматургията се оказва по-подходящата форма-среда за функционализация на **опасния социалнокритически глас на съвременника идеалист**.

Свободата на твореца във времето след *Девети* занимава В. Петров в качеството на лична съдба-избор и философски императив. Писателят усеща антиномията между идеология и идеологическа формация в българския политически контекст. Светът на киното и театъра е припознатият публичния канал, в който „гласчето“ на истината, стремящо се да „развърже“ противоречието, по-трудно ще се изгуби⁵. Превъплъщенията на това гласче, много по-мощно, отколкото учленителят му подозира, организира изложението ми около два филма по сценарий на В. Петров под режисурата на Борислав Шаралиев – „Рицар без броня“ (1966) и „Един снимачен ден“ (1969), които маркират два основни прегласа на лирическото. Преди това обаче трябва да бъдат адресирани общите поетологични особености, характерни за предпочитания от В. Петров сценариен демиургичен модел, от една страна, и биографичната предистория на хронологически последователните продукции – от друга.

Доколкото кинодраматургията е преди всичко жанр на масовата култура, за сценариста не е желателно да остане неразбран; или пък да бъде разбран погрешно. От една страна, тази особеност улеснява работата на изследователя, защото тя настоява за недвусмислени послания, а от друга, дава правото на пряк контрол на автора върху случващото се на екрана, което пък налага по-детайлно вглеждане в проявите на този контрол. Творческото решение на В. Петров в този случай се свежда до активното ползване на **техниката на задкадровия глас**, чиято мисия е да руши непрестанно четвъртата стена. За много от филмите на В. Петров като „На малкия остров“ (1958, реж. Рангел Вълчанов), „Първи урок“ (1960, реж. Рангел Вълчанов), „Васката“ (1965, реж.

⁵ Вж. Петров, 2011. Интервю пред М. Карбовски.

Борислав Шаралиев) и др. техниката на задкадровия глас е инвариантна, но специфичната релативизация на адресант и адресат е решаващият фактор за конкретната проява на гласа и неговите „послания“. В „На малкия остров“ звучат гласовете на падналите другари, викащи към забравилите ги живи; „Васката“ репрезентира обратния случай: живите зоват паметта на загиналия съмишленик; в „Първи урок“ пък гласът сътрудничи на наратора при конципирането на любовната игра между двамата герои, като инкорпорира афористични закачливи стихове в тъканта на творбата. Различните варианти, тяхното редуване и преплитане осигуряват непарадигматичността на сценариите на В. Петров; неспособността да ги обобщим, да ги подведем-класифицираме под общ (жанров) знаменател е функция повече на задкадровия глас, отколкото на ограниченото тематично разнообразие⁶.

Обръщането към полето на драматургията, и в частност към кинодраматургията, не е спонтанно, а е предопределено от два сеизмични труса в общественото житие на В. Петров. През 1960 г. той неочаквано печата своята критична поема „В меката есен“, която му носи и Димитровска награда. Това е най-високото отличие в рамките на тогавашната Народна република България и е връчвано за постижения в науката, културата и изкуството. През 1960 г. са отличени само трима лауреати, сред които попада и В. Петров. Ненадейността на излизането и награждаването на поемата могат да се обяснят през творческата ѝ история и темите, заложили в нея. Известно е, че първоначално текстът е бил предназначен за „в чекмеджето“ – написаното не бива да се публикува, защото е опасно за своя автор. Неизбежна случайност обаче прави така, че В. Петров изгубва черновата на своята поема по време на излет в планината и цял месец, преди да му бъде върната, възстановява по памет изгубеното, същевременно страхувайки се, че черновата може да попадне в ръцете на властта. За щастие непознат планинар откликва на вестникарските обяви, поръчани от В. Петров, и донася черновата в дома на поета, който компилира стария и новия вариант, съставили „В меката есен“ в познатия ни днес вид⁷. Моментът на (из)намиране е разтълкуван от В. Петров като знак, че поемата е предназначена не да остане „в чекмеджето“, а да бъде отпечатана. Парадоксално последвалата Димитровска премия е с обратен знак за реномето на поета: той е тихомълком заклеймен от властта, наложена му е частична забрана да печата, а това, което все пак му е разрешено, бива подложено на унищожителна цензура.

⁶ Вж. Делов, 2011: 25; Сарандев, 1997: 159.

⁷ По-подробно вж. Сарандев, 1997: 86–88.

Десет години по-късно, през 1970 г., идва и **очакваното официално разграничаване на комунистическата власт от В. Петров**. На Първата национална конференция на Съюза на българските писатели (16–24.11.1970 г.) под точка „Разни“ се изчита протестно писмо до Нобеловия комитет, отличил през същата година съветския писател дисидент Александър Солженицин. Присъстващите на конференцията творци са призовани да подкрепят писмото и повечето от тях се подчиняват; има само двама въздържали се и един „против“. Един от въздържалите се е В. Петров⁸. Това е формалният повод да бъде изключен от Съюза на българските писатели и от Българската комунистическа партия. Дори след демократичните промени в България от 10.X.1989 г. авторът не желае да говори за този случай, защото е най-тежкото доказателство за рухването на социалистическата идея, в която той продължава да вярва искрено до края на дните си.

Гневът от потъпкването правото на твореца да бъде свободен в рамките на своето дело вдъхновява поемата „В меката есен“, но не се изчерпва с нея, а само сменя формата на своя носител. Трудното десетилетие на 1960–1970 г. е периодът, в който В. Петров създава по-голямата част от произведенията си за екрана. Стъстеното време на работа – пет пълнометражни игрални филма за десет години – обяснява сходствата в идейната платформа на въпросните продукции, аргументира общия им концепт. Всеки от петте филма „говори“ с различен глас, но зад преправянията на гласа прозира общата социалнокритична проблематика. Филмите „Рицар без броня“ и „Един снимачен ден“ заслужават особено внимание, понеже избират две различни репрезентативни рамки за своето и все пак постигат сходна ефективност на семиотично-семантичния обмен. Докато „Рицар без броня“ е типичната лирична драма⁹, „Един снимачен ден“ е антисценична драма с проблематична сюжетика. Функционализацията на изтъкнатата разлика може да се установи през призмата на индивидуалния прочит на двата филма.

„Рицар без броня“ впечатлява с организирания си, стегнат сюжет, предвиден напълно да съответства на света, който репрезентира. На пръв поглед всичко е хармонично в семейството на висшия партийен кадър Стоян Стамов: жена му е красива, колата му е чисто нова, апартаментът е голям, синът му го обожава и му подражава във всичко; атомният модел на най-малката обществена клетка – семейството – е стабилен.

⁸ По-подробно вж. пак там, с. 91–94.

⁹ Употребявам термина „лирична драма“ напълно в смисъла, който влага в него театроведът Ч. Добрев, макар в очерка си за В. Петров той да се спира само върху театралната му драматургия (вж. Добрев, 1973: 253–274).

Разбира се, катастрофата не закъснява: не в преносен смисъл, а съвсем реална (но и символноатоварена) катастрофа. По време на семеен излет неопитният шофьор Стамов забравя да дръпне ръчната спирачка на лъскавата си кола; несъзнавайки грешката, майката и бащата напускат автомобила, но Ваньо, синът, остава вътре. По силата на физичните закони и на нуждата от завръзка автомобилът тръгва сам по стръмното нанадолнище и се блъска в едно дърво. За щастие Ваньо не е вътре – той е отишъл да облекчи пикочния си мехур в близките храсти. След първоначалната радост, последвала страха за живота на детето, следва оплакване на материалната щета. Катастрофата е важен епизод от филма, защото предизвиква рядък момент на семейно единство. От тук насетне все повече ще се раздалечат „атомите“ на семейната молекула, докато се стигне до пълния ѝ разпад; а физическият крах по някакъв начин предвещава и духовния.

Непринудеността, чиито екранни съответствия са всички онези „случайности“, заредени всъщност с логиката (и детерминизма) на микроклимакси, е оригинална наративна стратегия, подлежаща на интерпретация. Осъдителното поведение на бащата – бюрократ, бащата – висш партийен кадър става паралелно спрямо „греха“ на майката откъм конвенционалната ѝ роля на пазителка на семейното огнище. Майката на Ваньо, назована по име само два пъти, тази Емилия или Анелия¹⁰, типологизирана навсякъде откъм социалното си място и затова изписвана с главна буква (Майката), си има любовник, с когото изневерява на Стамов. Случайното недоглеждане на автор и издатели покрай името на Майката в сценария постига любопитен символен ефект. Веднъж тя е кръстена Анелия от своя състудентка, омъжена щастливо, т.е. от фигурант, заел позицията на персонифициран подсъзнателен глас, на безмилостен скрит Аз. Емилия, от друга страна, я нарича мъжът ѝ. Неволната грешка провокира въпроса: Анелия или Емилия се казва тази жена? Обикновено в такива случаи тежест има последната дума, т.е. до второ (трето) нареждане тя е Емилия. Ако обаче е Анелия? Тогава са сгрешили всъщност не авторът или издателите, а именно мъжът, ослепял от бюрокрацията, свикнал да притежава еднолично коли, жени и власт.

Отделно от тази действително случайна техническа грешка самото разкриване на престъпната афера на Майката е също инцидентно, но акумулацията на необичайности прикрива мощен подводен детерминизъм. След катастрофата с колата ежедневието тече отново хармонично: Ваньо живее и играе като всяко нормално дете, скитайки с приятелите си из улиците, облечен в своята „рицарска“ броня от картон; хвали се пред

¹⁰ Вероятно грешка на автора, замяна на две сходни имена. Вж. Петров, 2006б: 204; срв. с пак там, с. 209.

приятелите си с новия си велосипед. Втора катастрофа с превозно средство, този път с велосипеда, е скрита от погледите ни, но и тук тя маркира предстоящото кулминационно събитие. Напуснал безопасното пространство пред блока си и озовал се в съседен квартал за да поправи скъсаната верига на колелото, Ваньо ненадейно се включва в ритуал по „лов на вещици“, чиято цел е собствената му майка. Тамошните деца смятат, че непознатата за тях жена, посещаваща често квартала, е „шпионка“ и са си поставили за цел да я следят, изобличат и разконспирират. Разкриването на истинската самоличност на „шпионката“, която също разпознава сина си, е шокиращ и за двамата актанти, но все пак те, хванати за ръка, се връщат с трамвая до своя квартал, а „престъплението“ остава едва загатнато, допуснато и (не)разбрано от омнисцентния задкадров глас и от Ваньо. Окръглеността-затвореността на екцерпирания епизод поразява освен с евфемистичността си, но и с телеологичната си организация, далеч от всякаква спонтанност.

От този момент насетне Майката и Синът от „Рицар без броня“ са съюзници, понеже са уеднаквени в процеса на търсене на алтернативни членове на разрушената семейна крепост: ако за Майката това е Любовникът, то за Ваньо спасителна е фигурата на Вуйчото. И в двата случая подменен се оказва другарят Стамов, апатичен спрямо социалните роли на Съпруг и Баща. Опровергаването на мита за съпругеския андрогин в Платонов смисъл¹¹ не е вписано в границите на фабулното пространство, но повод за разрива между Баща и Син става конкретно събитие от сюжета. Епизодът въвежда един Баща, който „с тон на отегчение“ отказва на дамата в беда своето „оръжие“ – високото си обществено положение. Макар да знае, че учителката Кирилова е права в протеста си срещу несправедливото си уволнение, другарят Стамов потъпква „донкихотщините“ и отправя учителката, задушаван от бюрократичен страх пред началниците.

– Жената е права – казва майката.

– А бе ти си чудна жена! И аз знам, че е права! – кипва бащата. Е като е права? Да хукна да се карам с хората? Стига донкихотщини! Мерси!

(Петров, 2006б: 223).

¹¹ Вж. Платон, 2011: 45–51.

В този миг Бащата умира за сърцето на наследника си и съмишленикът автор от своя страна го елиминира (Бащата) от наратива, като тутакси запълва овакантената родителска позиция с Вуйчото.

Стиховете от по-ранната с няколко години поема „В меката есен“, че

*...доста скоро други под значката
ще крият петънцата си в душата.*

В меката есен (Петров 2006а)

проспективно илюстрират разигралата се сцена след позорния епизод с учителката. Ваньо, държащ изработената от Бащата *скъсана* картонена броня в ръка (символ на скъсването между поколенческите роли), изхвърчава от стаята, при което *доскъсва* бронята на бравата на вратата. Последван от изкуствено загрижения си Баща, Ваньо за пръв път му се опълчва пряко, засрамен от досегашното си подражателство спрямо един „фалшив герой“. Бунтът против Бащата се отрищва, когато Стамов поема в ръцете си петолъчката, затъкната на бронята. Ваньо не може да понесе гледката на лицемера, взел за заложник комунистическия идеал, спуска се към него и изтръгва значката от ръцете му, след което остава и „без броня“ и снаряжение, изхвърляйки ги през терасата. Целият процес на дефенестрация символизира **ритуалното изхвърляне на Бащата от космоса на Сина** и в този смисъл заглавието може-трябва да се тълкува като „дете без баща“. Сълзите на чистото сърце на идеалиста капят по надебелелите ръце на бюрократа при опита да завоюва принадлежащото му, да спаси опороченото.

Колкото до техниката на задкадровия глас в „Рицар без броня“, В. Петров отделя няколко страници в началото на сценария си, за да уточни параметрите на този глас, без да издава улики за идентификация; напротив, гласът би могъл да принадлежи на всекиго, който

...не знае повече от нас за това, което ще се разказва във филма, той е само малко по-обичащ децата от средния човек и малко по-загрижен за някои проблеми на възрастните, изникнали в обществото ни.

Рицар без броня (Петров, 2006б: 198)

Ваньо е единственият, който чува и умее да диалогизира с този глас, което винаги става на ум, с максимално изолиран страничен шум, насаме. Подчертаната двусубектност и донякъде антитезисност на глас и герой проблематизира хипотезата за вътрешния генезис, състояща се в перспективата гласът да е изобщо „нечий“ – на нематериален въображаем приятел на Ваньо или на съзнателна идеализация на реалносъществуващ образ, какъвто е Вуйчото¹². Именно защото гласът е „ничий“, той има възможност да заработи като мултивалентностна вербализация на колективното социално недоволство; той е носител на другия, недетския поглед, кара детето да се замисли, не се доизказва, споделяйки привидно спонтанните си идеи за света.

Двусмисленият релативизъм, импровизацията и „скритата“ интеракция с контекста са белези на цялостната естетика на пародийното¹³. Ако в лиричната драма „Рицар без броня“ сатиричният пласт е донякъде засенчен от трагедийното, то **„Един снимачен ден“** е теренът на някои от най-сполучливите подигравки на Петров по адрес на „изкривения“ свят. Поетиката на този сценарий е много особена, не толкова заради техниката на сценарий в сценария, колкото заради отсъствието на всякакво смислено действие. Повишената степен на фрагментарност, породена от непрекъснатото повторение на един и същи неуспешен и неразбираем дубъл –

ТОЙ. „За пет часа. Ще можеш, нали?“

ТЯ. „С теб и накрай света!“

ТОЙ. „Ресторант „Амур“ е малко по-насам.“

ТЯ. „По какъв случай, мон амур?“

ТОЙ. „По случай успешния лабораторен опит! (Петров, 2006б: 315 и сл.),

унищожава всяка последователност на действието. Като композиционна стратегия галиматията от персонажи (снимачен екип, актьори, минавачи, статисти) и хаотичен говор предполага инверсиран демииугричен модел за „подреден“ свят. Така (не)заснемането на ексцерпираната по-горе пародийна любовна сцена е неутрализирано, защото самата сцена е многократно надскочена от случилото се „пomeжду“ тракванията на режисьорската клапа. Парадоксът, по „логиката“ на който камерите игнорират изкуствената сцена, позволява да бъде заснето случващото се в света, докато камерите не снимат: истинския, нережисирания, спонтанния живот с присъщите му радости и

¹² Вж. Янакиев, 2000: 520.

¹³ Вж. Делов, 2011: 44 и сл.; Ликова, 1994: 129–133.

несгоди. Двата статисти, у които се заражда неочаквана нежна любов, Актьорът, за когото футболът е много по-важен от всеки филм, старците на пейката, разговарящи за времето и ставните си болки – всички те са аргументите на обяснението в любов, което В. Петров отправя към живота посредством своя сценарий.

Измежду смесицата от задкадрови гласове има две запомнящи се реплики, чийто хумор евокира социалнокиритични послания. Едната не присъства в оригиналния сценарий на В. Петров, но вероятността добавката да е станала без неговото съгласие, е твърде слаба – група надвикващи се момчета спорят, като едно от тях „изтърсква“ акцента на предполагаемия разговор през призмата на неочакван поетологичен код:

Още майката на Ахил ходатайствала пред Зевс, който ѝ се надал роднина (Един снимачен ден).

Осмяна е, разбира се, вихрещата се в страната шуробаджанащина. Профанизацията на „свещеното“ митологично слово и Омировата „Илиада“ индикира дефективност на способността за уместен дискурс, тотален провал на културната грамотност. Омировите богове и герои биват приобщени към съвременните порочни практики, което освен свидетелство за краха на тогавашната българска образователна система е и знак, че героизмът въобще е станал неразбираем / ненужен за българското съвремие. Аналогичен е случаят с „донкихотщината“ в „Рицар без броня“, където учителката Кирилова е уволнена, за да може роднината на директора да заеме мястото ѝ. Премълчаването на името на майката на Ахил, богинята Тетида, е колкото поради незнание, толкова и поради съзнанието за маловажността на средищното звено – в крайна сметка важна е „връзката“, осъществена между просителя и началника.

Втората реплика, която бих искал специално да отбележа, отново реферира образованието, но този път в оценката за общата култура на подрастващите централно място заема лингвистичната подготовка. Сценката улавя един французин с неговата преводачка, които се спират, за да наблюдават снимките на филма. Не след дълго една амбициозна майка, установила чужбинското присъствие, решава да демонстрира знанията на дъщеря си по френски език:

– Красимира!... Ела, ела! Ела, ти казвам! (Към преводачката.) Те учат френски! (Към дъщеря си.) Другарят е от Франция! Кажу му нещо!

Но детето мълчи. Гостът (...) подава ръка на дъщерята:

– Бонжур, мадмоазел!

– Бонжур – казва срамежливо дъщерята и се дръпва. Но майка ѝ не е доволна:

– Бонжур, бонжур! Това и аз го знам! Кажу още нещо! (...) Кажу още нещо ма, маме!

Три години учиш! Кажу, че като те...

И детето най-сетне казва:

– Вив ла гранд революсион д'Октомбр! (Един снимачен ден).

Всички реплики на майката са възклицателни; пунктуационната агресивност-отсеченост кулминира в недоизречената заплаха към дъщерята, която обаче успява да си припомни само едно клише, една безсмислена фраза. Оказва се, че тригодишното обучение по френски се свежда единствено до тази криворазбрана идеологическа нелепица, която, както и казусът с Ахил и майка му, е прицелена в дискурсната и когнитивната некомпетентност, пълната неспособност за адекватно социално общуване извън пределите на социалистическия свят. Французинът, от своя страна, е изненадан и смутен, при което

– О-ла-ла! – казва само той.

(„Един снимачен ден“)¹⁴.

Специфичното възклицание на французина е национален маркер, предизвикан от сблъсъка с или оглеждането в контрапроявление на националното. В сравнение с невинно-неразбиращото „о-ла-ла“ репликата на Красимира и поведението на майката емитират максимално пейоративен социален контекст, в който децата са закърмени с изпразнени откъм смисъл идеологически лозунги.

След настъпилите демократични промени в обществено-политическия строй в България на 10.XI.1989 г. Валери Петров снима само един филм – „Всичко от нула“ (1996, реж. Иван Павлов), – който донякъде повтаря поетологичния (анти)сюжетен модел на „Един снимачен ден“. Поетът доживя до 94-годишна възраст, преди завинаги да затвори очи на 27.VIII.2014 г. За времето от 1989 г. до смъртта си, когато вече може да говори свободно, той дава твърде малко на брой интервюта. Анкетата, проведена от Иван

¹⁴ Пак там, с. 328–329.

Сарандев през 1993 г. и издадена четири години по-късно (1997, изд. „Хермес“), и до днес остава най-сериозният изследователски опит *да се изтръгне* от В. Петров неговия свидетелски разказ за миналото. Не може да се каже, че опитът е докрай успешен; дори пред своя приятел, учения Ив. Сарандев, поетът избягва да тълкува току-що отминалото на социалния свят, а когато все пак го прави (поради манипулациите на анкетиращия или от необходимост да проследи творческия процес), той често се сепва и се самообвинява, че се е отклонил от единствено вълнуващата го културна проблематика. Без да го осъзнава, В. Петров оразличава култура от контекст на културен генезис, поставяйки ги в антагонистичен режим. Сценариите на В. Петров в най-голяма степен отразяват необходимостта от активна съпротива срещу недостатъците на обществения строй със средствата на изкуството – мисия, която е от първостепенно значение за съхраняването на твореца в колективната памет.

Цитирана литература:

Георгиева-Тенева, 2011: Георгиева-Тенева, Огняна. Диалогът деца – възрастни в „Пет приказки“ от Валери Петров (По повод 90-годишнината на писателя). Електронно списание LiterNet, 12.01.2011, № 1 (134).

Делов, 2011: Делов, Константин. Валери Петров. Мъдростта на таланта. София: Карина-Мариана Тодорова, 2011.

Димитрова, 1994: Димитрова, Ирма. От Homo ludens до говорещия автомат (Валери Петров и поетите от 40-те). София: УИ „Св. Климент Охридски“, 1994.

Добрев, 1973: Добрев, Чавдар. Лирична драма. София: Наука и изкуство, 1973.

Ликова, 1994: Ликова, Розалия. Валери Петров. София: Просвета, 1994.

Петров, 2006а: Петров, Валери. Избрано в пет тома. Том 1. София: УИ „Св. Климент Охридски“ и Захарий Стоянов, 2006.

Петров, 2006б: Петров, Валери. Избрано в пет тома. Том 4. Рицар без броня. София: УИ „Св. Климент Охридски“ и Захарий Стоянов, 2006.

Платон, 2011: Платон. Пир. София: Планета-3, 2011.

Сарандев, 1997: Сарандев, Иван. Валери Петров. Пловдив: Хермес, 1997.

Янакиев, 2000: Янакиев, Александър. Енциклопедия българско кино. София: Титра филм, 2000.

Един снимачен ден (1969). Реж. Борислав Шаралиев. Продукция на Българска национална телевизия.

За възможността да се живее (2005). Реж. Юли Стоянов, Ицках Финци. Продукция на Българска национална телевизия и „Про Филм“.

Петров, Валери (2011). Вечният. Интервю пред Мартин Карбовски. Архив на М. Карбовски в Lentata.com <https://lentata.com/page_9454>, (5.01.2023).

Петров, Валери (2014). Усещам XXI век като голямо изпитание. Интервю пред Георги Караманев за „Списание 8“ <http://lnkiy.in/spisanie-8_rubriki_valeri-petrov>, (5.01.2023).

Рицар без броня (1966). Реж. Борислав Шаралиев. Продукция на Българска национална филмотека и Студия за игрални филми „София“.