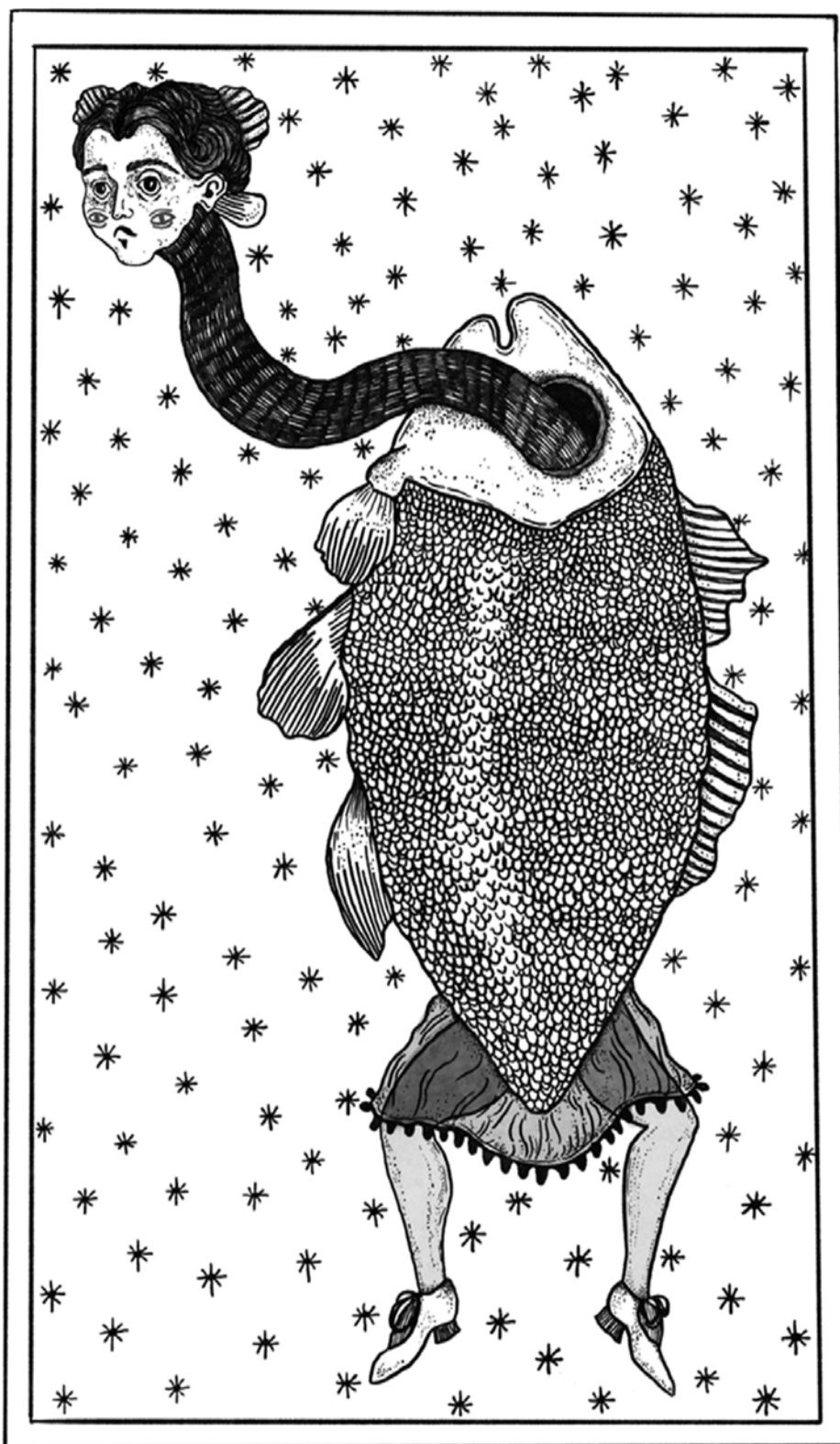


Литература и биология

- Дарин Тенев
- Елена Амири
- Светослав Стойчев
- Ива Стефанова
- Николай Илиев
- Борис Илиев
- Николай Генов
- Джен Кембъл

- За Жан-Люк Нанси
- Разговор с Мина Милева
и Весела Казакова
- М. Юрсенар до Т. Ман
- Нега Панайотова
за Закия Мохамед
- Радина Питмас
за Надежда Рагулова
- Рада Ганкова
за Итамар Жуниор
- Ралица Георгиева



Илюстрация:
Ива Стефанова

Заразените клетки на литературата, или зоология на чудовищното

Щом благочестивият читател, окрилен от вдъхновението, разтвори този брой, същият би изпаднал в недоумение поради това, че из страниците надничат разнообразни чудовища. Защо прочее този своеобразен бестиарий носи красноречивото име „Литература и биология“? Нека сега изложим първопричините за това. Биологията, бидейки наука за живото, събира в частите си всичко, що съдържа живот в себе си. Това ще рече, че биология е не единствено зримото живо, а също така и онова живо, което се намира отвъд физически съществуващото се помещава във времето, то е негов хоризонт и негов смисъл. Писането въгва времето, то става едно за мен и друго за теб. Няма време без мен. Биологията казва, че времето е свое в света на гребната мравка, на човекоразличния кърлеж, на светопораждащия човек. Да пишеш значи да правиш светове, да четеш значи да живееш в много светове. За да роди чудовища, литературата трябва да носи в себе си свят на чудовища и свят на думи, които се заразяват един

друг и се вливат като текстове. Една дума заразява следващата, за да се получи нова твар – от думи, но неназовима. Няма време без чудовища. Все ги има някъде из времето; спят древен сън в очакване да бъдат събудени от някоя нова епоха, от напеви и забравени срички. Забравени срички, които могат да сътворяват светове – светове-дракони, светове-октоподи, светове от жива плът, които се множат. А живата плът, за да остане чудовищна, необходимо е да се преобразува. И тя се разпада в думи, недостигащи и несмогващи да настигнат и опишат безкрайно променящия се, еволюиращ, мутиращ биос с всичките му немислими, чудовищни аномалии. Живот, който не позволява есенцията му да бъде дестилирана и затворена в бутилка.

СВЕТΟΣЛАВ СТОЙЧЕВ, ИВА СТЕФАНОВА,
НИКОЛАЙ ИЛИЕВ, ЕЛЕНА АМИРИ,
БОРИС ИЛИЕВ



Броят се издава с подкрепата на НФК

ISSN 1310-9561



9 771310 956004





В центъра на новия брой 164/Лято на сп. „Християнство и култура“ е темата „Християнство и истина“. Тя е представена със статията на Георги Каприв

Грехът на Адам и Ева в учението за човека на Максим Исповедник, втората част от анализа на Сардийски митрополит Максим Прерогативите на Константинополския епископ, както и с текста на протоиерей Добромир Димитров *Презвитерът като извършител на Евхаристията в православната диаспора*. Рубриката „Християнство и история“ включва текстовете на Александър Смочевски *Конституция и автокефалия: Гръцкият случай* и на руския историк Андрей Зубов *Причини за социалната стагнация на безземелните народи*. 100-годишнината от рождението на протоиерей Александър Шмеман е отбелязана в броя с текстовете на свещ. Майкъл Плекън *Александър Шмеман: отец и учител на Църквата* и с доклада на самия Шмеман *Светът като тайнство*. Рубриката „Християнство и философия“ включва статиите на Стилиян Йотов *Универсалност и (морална) истинност на религията* и на Йозеф Бохенски *Човекът*, а темата „Християнство и изкуство“ е представена с текстовете на Антоанета Дончева *Ентропията като създание* и на Слава Янакиева *Подражание, притворство или автентичност в „Тялото Христово“ на Ян Комаса*. Броят е илюстриран с фотографии на Антон Обущаров, направени преди един век, представени от Николай Трейман.



„Данте Алигиери – 700 години по-късно“ е темата на новия 07 брой на сп. „Култура“. В броя можете да прочетете статията на проф. Владимир Градев „Божественият пламък“, посветена

на великия флорентинец, есетата на Т. С. Елиът и Еудженио Монтали за Данте, както и „Писмото до флорентинците“ на самия Данте Алигиери. В рубриката „Идеи“ ще откриете откъс от най-новата книга за философа Мишел Онфре за това дали сме пред края на юдео-християнската цивилизация, както и подборка от мнения по новия спор за Холокоста в Германия. И още: разговори с режисьорите Робърт Уилсън за „жеста на непроизносимото“ и с Джеки Стоев за „смеха и достойнството“. В рубриката „Галерия“ е публикуван разговор с кураторката Антон Стайков и Свобода Цекова за „Изкуството отвъд изолацията“ (изложбата, посветена на Борис и Славка Деневи), както и текстове за голямата изкуствоведка Дора Валие по повод стогодишнината от рождението ѝ. И още: разговори с актьора Владимир Карамазов, с музикантите Боряна Цинликова и Борис Ковач. А също и размисли за съвременното кино след последния кинофестивал в Кан и интервю с режисьора Лъчезар Аврамов. Разказът в броя е на Здравка Евтимова, а фотографиите в него са на Румен Георгиев – Рум.

„Жените наистина плачат“ – разговор с Мина Милева и Весела Казакова

Савина Петкова се среща с режисьорското дуо Мина Милева и Весела Казакова на кинофестивала в Сараево, където новият им филм „Жените наистина плачат“ получи своята балканска премиера почти веднага след успеха на първото си представяне в Кан.

Савина Петкова: Вчера на премиерата казахте, че Сараевският фестивал ви е като семейство и това сравнение съответства на филма.

Весела Казакова: Първо за Сараево. Той изгражда кариерите на много хора в района и това е заложено в мисията на самия фестивал. Затова държахме и „Жените наистина плачат“ да получи своята регионална премиера тук, след световната в Кан, много го искахме, и слава Богу, че ни селектираха. (Смят се.)

Мина Милева: Много е готино тук в Сараево, ние се шегуваме, че ни дават сламката, а ние сме удавникът. Общо взето, с Весела щяхме да се отказваме от киното след първия си общ филм, „Чичо Тони, тримата глупаци и ДС“ (2014). Тогава обаче Рада Шешич, която е много уважавана селекторка, работила е дълго за Ротердамския фестивал, виден познавач на документално кино, каза: „А, „Чичо Тони“ влиза в моята селекция в Сараево!“. Макар че вече бяхме получили няколко институционални шамара, оттам написаха ревью в сп. *Variety*, където критикът (Джей Уайзбърг, бел. ред.) беше изказал нещо важно, а именно, че този филм не е реваншистки. Така че Сараево за нас значи спасителна лодка, пояс.

С. П.: С „Жените наистина плачат“ за пръв път заставате пред камерата заедно, и то като три сестри: Весела, Биляна и Катя. Имаше ли предизвикателства в споделянето на подобна интимност с по-голяма аудитория?

В. К.: Този процес е уникален и толкова емоционално



Мина Милева и Весела Казакова

зареген, че аз не мога да обясня какво точно се случи. По-скоро беше плод на някаква констелация, която се случи между нас самите в последните две-три години. Актьорски ние винаги сме искали да играем заедно, но някак си не се беше случвало, тъй като сме в различни посоки. Голямата ми сестра Катя има детска театрална трупа и правят форум-театър. А ние с Биби заедно сме завършили ВИТИЗ и паралелно през 2002 г. направихме първите си главни роли: аз в „Лист отбрулен“, а тя в „Подгряване на вчерашния обяд“ и на „Златна роза“ ни дадоха награда за дебют (на името на Невена Коканова) и за изгряващи звезди. Тази награда съществуваше само още няколко години, не знам, може би са преценили, че вече няма изгряващи звезди в България... (Смят се.)

на стр. 3

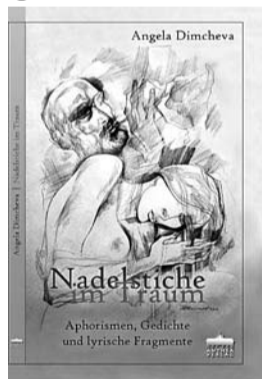
КОНКУРС

Победители в четвъртия анонимен конкурс „Награда Лъчезар Станчев за поезия в сонет“ – 2021 от Община Вършец. Жури, в състав – проф. Милена Кирова, Кристина Димитрова, доц. Мариета Иванова-Гургинова – избра победителите измежду 67 поети. След рецитала от отличени участници и от журито, както и коментар за сонетната форма и поетични техники като анжамбман,

кметът инж. Иван Лазаров обяви лауреатите: Първа награда – 300 лева, на Христина Борисова за „Жажда за лято“, Втора награда – 100 лева, на Румяна Пелова за „Сонет-болеро“; Отличия с грамоти на Петя Павлова за „Имало едно време...“ и на Людмил Симеонов за „Завръщане“. В канал „Бивалица“ е представено видео и сборник „Лъчезарни сонети 2021“ с творби от конкурса.

ABROAD

„Игли в съня“ достигна до немските читатели



Макар и трудно в наши дни, продължава тенденцията за популяризиране на българската литература в чужбина. След като през 2017 г. издателство „Твердия“ (Украйна) издаде сборника с фрагменти „Игли в съня“ на Анжела Димчева, сега ново издание със същото заглавие излезе в Германия. Луксозното томче с твърди корици е дело на издателство *Anthea Verlag*, Berlin (2021), а преводачката

Румяна Захариева е включила в изданието афоризми, фрагменти и избрани стихотворения на авторката. Така се е получила съвсем нова двуезична книга (български/немски), илюстрирана от Петко Антонов. Издателката Маргарита Шайн беше на посещение в България през август и двете с Анжела Димчева представиха сборника в Центъра за съвременно изкуство и Библиотека „Пею Яворов“ – Бургас, където им партнираха поетесата Роза Боянова, водещата г-р Райна Дамяни и Диана Саватева – зам.-кмет по култура на Община Бургас.

Проф. Кирил Топалов изразява мнението си за новата книга по следния начин: „Формата на фрагмента е позната още от древните литератури, в нея са опитвали перата си много писатели и философи, нейната афористична природа дава възможност на поети, писатели, дори и учени да изразят по един по-специфичен начин човешкия, интелектуалния или художествения си контакт със света. Някои от фрагментите на Анжела Димчева са всъщност ядро на „неразгънато“ стихотворение, други звучат като поанта на стихотворение, което едно по-опитно читателско съзнание може да предположи, в трети надмощие е взело абстрактно-философското осмисляне. Самото заглавие носи голям философско-естетически заряд“. През пролетта на 2022 г. предстоят две премиери на книгата в Берлин и Дрезден.

IN MEMORIAM

Видинската поетеса и писателка Анушка Тодорова почина на 15 септември. Нейната дъщеря, Петя Тодорова, съобщава, че се е борила с COVID-19, но за съжаление, е загубила битката в реанимацията в Благоевград. Анушка Тодорова е публикувала свои стихотворения в „Литературен вестник“, изданието, което не е преставала да чете през годините. ЛВ изразява искрени съболезнования към роднините и близките на Анушка Тодорова, като публикува едно от последните ѝ неща.

Възхвала на старите обувки

*Купи ми обувки, Господи!
Лъскави, островърхи –
като на принцесите
от високата сграда.
Все старите нося
и ги проклинам,
затова нито излизам
от кожата си,
нито от Видин.
Шия раните на грозните си
обувки
и всеки ден прекосявам града.
Ходя, търтя подметките си,
гледам в земята.
На толкова мои приятели
тя душичката стяга...
Ако имаха празнични, нови обувки
може би щяха от смъртта
да избягат.
Може би... И пак прекосявам града
със обуца за всички сезони.
Мия лицата им. Суши ги
слънцето на балкона.
Заплаквам облакътена
върху синия Дунав.
Страшно, страшичко ми е вече.
Този град не може да ме обуе.
Реката прегръщам
и яхвам голите ѝ вълни.
Боса съм. Литвам.
И повече не ме боли.*

от стр. 2

Но имахме късмета да започнем заедно кариерата си. И след това аз вече бях заснела „Мила от Марс“ (2004) и „Откраднати очи“ (2005), филми, които пътуваха много (за втория Казакова получава награда за най-добра актриса на кинофестивала в Москва, б. м., С. П.). А Биби точно по това време стана майка.

С. П.: Значи тогава пътищата ви са се разделили?

В. К.: Тя можеше да играе, но... някак си, виж, на жената съдбата какво нещо е... Тежко е, нещата се променят драстично: или средата те отхвърля, или ти самата се затваряш. Мисля, че и двете – попадаш в един водовъртеж, от който няма измъкване. Така си дадохме сметка с Биби, чак десет години по-късно, че докато аз си веях байрака, както се казва, по фестивали, и вървях по кариерния си път, ние може да сме си мечтали да играем заедно, но не се е получило. И затова „Жените наистина плачат“ е много специален филм.

С. П.: А що се отнася до предисторията на самия проект, написването на сценария?

В. К.: Всъщност всичко започна с тази дълбока мъка на Биби: да си седиш вкъщи, да си гледаш детето, да си отстранен от света по някакъв начин. Тъжно е, много е тъжно, има един израз: „да плачеш от петите си“, толкова е трудно да се справиш с неизменната депресия. И Биби писа, после заедно пишехме, мислехме го като една много хубава семейна история. Междувременно правехме други филми, нямаше финансови подкрепа, чудехме се дали ще стане филм, или просто нещо между нас си, но написано. Когато правихме „Котка в стената“ (2017), първият ни игрален филм, комисията на НФЦ не го подкрепи финансово. Получихме много малка субсидия от България, от БНТ, за 27-минутна новела. Всичко останало като средства намерихме извън България. След това, когато кандидатствахме пред НФЦ, филмът се казваше „Сестри“ и тогава вече сякаш, благодарение на младите режисьори във въпросната комисия, успя да се промуши. Това беше изключителна подкрепа. И така, тези неща всъщност позволиха да прокараме вече започнатото в семейството: срещнахме се и професионално, и човешки: и в моя активизъм, и в на Биби нейния финес и трагичен комизъм, а Катя е като непорасало дете в най-хубавия смисъл на думата, запазила целия си наивитет и вяра, макар че ние във филма я представихме като професионално нереализирана. В нейния случай обаче ни занимаваше идеята как жената търси изхода в алтернативни полета.

М. М.: Ако жената е *fringe*, маргинализирана, не е много прието, а ако мъжът е, това е окей. Бащите могат да се излагат. Те може да се напиват, да залитат, позволено е, но за една майка стандартите са съвсем различни.

С. П.: Освен че имаме един кохерентен групов протагонист (семейството), всички персонажи имат гостатъчно пространство за развитие, даже сякаш всяка героиня дестилира определени аспекти на това какво е да си жена. Какъв беше процесът за постигането на този баланс, дали залагате на повече работа по сценария, или повече на работата с актрисите?

М. М.: И двете. Тъй като французите (от ARTE, една от най-престижните продуцентски къщи във Франция) го забелязаха много отдалеч и като работни пчелички прочетоха сценария, разменихме бележки. Така се получаваше, да искат повече от този образ,

от онзи, дърпаха насам и натам, затова и обсъждахме различни варианти. Факт е, че и при самото заснемане семейството на Весела много ни помогна. Ние им дадохме свободата и гъвкавост с материала, ако искат да променят някакъв аспект на героинята си, да го обсъдим, да пробваме. Имахме и много снимачни дни, много проби и така напипахме баланса. Това обаче си е много луксозен начин на работа...

В. К.: Вярно е, не знам дали ще имаме толкова възможност и енергия да го правим всеки път. Процесът определено не беше лесен, но заради характеристиките – ти страхотно го каза, „колективния протагонист“ – имаше опасност този филм да се окаже каталожен, да имаме „активистка лесбийка“, „домакинка с бебе“, „насилвана работохоличка“, друга, „откачила по медитации“ –

М. М.: Тоест всичките типове жена да са изкарани като хербарий. (*Смее се.*)

В. К.: Да, уж наля на пръв поглед и заглавието „Жените наистина плачат“ излъчва някаква плакатност. Но в действителност не е така. Филмът се ражда на автентичен приток от страна на самия живот – приток, който добре се е канализирал в една обща история. Иначе би могло да стане голям буламач.

В. К.: Да се уцели балансът е най-трудното нещо. И да се докара магията.

С. П.: Отново сте работили с Донка Иванова, вашата дългогодишна монтажистка, но сте имали и подкрепа от французина Ян Деде, известен колаборатор с Франсоа Грюфо. Как работихте с тях, за да предадете ритъма на живота като бродерия от спокойни моменти и точки на напрежение?

М. М.: Много важен за нас човек е Донка Иванова, с която монтираме вече пети филм. Тя е изключителна с това, че няма никакво желание да ти угажда, да те хвали, защото в България имаме едно шуру-баджо, в което много обичаме да сме си мили, да сме си любезни, докато Донка „Не ме кефи това, прас!“ и реже. Нейният талант беше разпознат и от Ян Деде, който сметна монтажа за съвършен, затова и не промени нито един срез. С него повече работихме психологически.

В. К.: Филмът, в първоначалната си версия, преди да заминем за Франция, раздаваше такива шамари, че тогава Ян Деде, който е безспорен авторитет, ни помоли да преработим първия половин час и да го направим „малко по-обикновен“...

М. М.: Каза: „Направете един по-спокоен филм, даже скучен го направете!“ И ние седнахме и го направихме и той вика: „Хвърляйте го в кофата, този филм няма как да е обикновен!“

В. К.: Тогава извикахме и Донка в Париж. Всички заедно започнахме да творим наново, вече с неговата помощ. Той подходи изриво, искаше да експериментираме, често спорехме кой е прав. След това всъщност излезе по някакъв начин и човешината на преден план: и трите искаме филмът да е това, което е сега. И с тази негова намеса мислим, че нещата просто звъннаха, а това стана буквално няколко дни преди да погледнем филма в Кан.

М. М.: Ян Деде, който е на 75 години, подсили детското у нас, радваше се на бебето, на котенцата, сякаш самият той е дете. Дай му да си играе с материала, изпитваше удоволствие...

В. К.: И ако трябва да бъдем абсолютно честни, във версията преди Ян Деде почти нямаше котенца и кученца, а след неговата намеса се оказа, че почти няма

сцени без животни.

С. П.: Ритъмът на филма е забележително издържан, редуващ съзерцателни епизоди, радост от споделяния живот, с по-тежки и трудни за смилане психологически моменти. Какво се оказа, след всичките промени и с оглед на предварителния ви план за разгръщане на филма?

М. М.: Между другото, дори след всичките каламбури се оказа, че всичко се е погредило по оригиналния сценарий. Ние нарочно не го гледахме, но явно е било законодирано в нас и в начина, по който сме снимали...

В. К.: Явно сме работили да бъде така и неслучайно вече сме имали тези котки, кучета, щъркели, змията в поточето – ние си ги искахме, внимавахме за тях. И си мислим, че така осигуряваме възможността зрителят наистина да бъде съпричастен към историята.

С. П.: Това обяснява защо животните във вашите филми се докосват до метафориката на човешкото, без да пренасят директно човешки качества, те запазват своя независим животински живот. Интересно ми е да чуя вие как гледате на тях като документалисти.

М. М.: Ох, много хубаво, че го отбелязваш, защото ние гледаме на тях като на хора. И всъщност един руски критик беше казал за „Котка в стената“, че за пръв път егото на авторите е поставено под уважението към животните. Те са си духчета, няма как наистина да са поглед на нас във Веригата... А и все пак котката е женската страна на човечността...

С. П.: Да не забравяме и сексуалния подтекст тук, тези на разговорните асоциации в различните езици, на английски – *pussy*, на френски – *chat*, и двете означават и котка, и жаргон за вагина. Това си е политически жест.

М. М.: Да, както казва и един от героите във филма, „Твоето котенце нещо е намръщено, взело ли си е спермалинчето?“. Абе всичко това е истинско: аз веднъж като бях в болница – върнаха съм се от Англия, балканджиите доктори точно така ми препоръчаха спермалинче. (*Смят се.*) Много е готино, нали? Дори не е сексистко... (*Смее се.*)

С. П.: Невротичност, гняв, ярост – това са емоции, които принадлежат към стереотипа за „истеричната жена“, но липсват в съвременното българско кино като валидни и заслужаващи гласност.

М. М.: Ние отначало мислехме, че българското кино не репрезентира, но после разбрахме, че и световното има същия проблем с подобна експресия. И цялото това движение за жените, трябва да се преувеличи още, да се подсили даже! В нашето поле има много жени, които са ни помогнали: документалистката Елдора Трайкова например. Имаме силни, стожерни жени в нашата история на киното, които дори да не сме ги позванаили всичките, са показвали, че можеш и трябва да се борим за това, което искаш. Ралица Петрова също изучава физическата същност на жената – и грозното, и разкрасеното, естетизираното, фетишизирано, даже порнографираното. Едно раждане обаче никой не иска да го вижда...

С. П.: Да не говорим за табуто върху менструацията...

М. М.: Да, точно така. Всички тези неща трябва да са видими, да се свикне с това, да се премахне този предразсъдък, мъже/жени.

В. К.: Идеята, че жената трябва да обслужва, да бъде красива, едва ли не да подчинява целия си живот на това да се хареса, би трябвало да изчезне. А ние с Мина много искаме това да бъде показано екстремно във филма, много бутаме към максимум женска експресивност. И даже Мария [Бакалова], която е в една от главните роли... Тя може, може го! Тя отива далеч! Когато питахме: „Какво правим, докъде?“, ние ѝ отвърсахме, че няма таван. **М. М.:** Мария беше единственото момиче от касинга, което каза, че няма спиралки – беше готова да си обрине главата, да си пререже вените... Макар че имаше много добри момичета, не всяка беше готова да отиде дотам. Тази готовност, професионално да надскачаш себе си, е изключително важна.

С. П.: Често обаче жените трябва да внимават: да са умни, но не прекалено, да са деликатни, съобразителни...

В. К.: И благодарение на това внимаване женските образи започват да страдат, подчинявайки се на стереотипа. И неслучайно Истанбулската конвенция беше посрещната у нас с толкова погрешно разбиране и хората си мислят, че се обявяват „за“ стереотипите, за жените и за мъжете, за техните права. Но не, тези стереотипи пречат на нашето реално общуване, на нашата свобода. Ето например, защо има котки? Котката си ходи, без да се интересува, си вдига крака, ближе се, няма значение дали ти се харесва, или не... Нашият филм не е плакатен, защото не тръгва от активизма, но абсолютно подкрепя правата на жените, ние подкрепяме тяхното позициониране, и то така, както те си го решат. В работата по филмите си и ние явно имаме тази дързост да сме това, което сме.





Георги Господинов,
„В пукнатините на канона. Провинции, самолети, лексикони“, изд. „Жанет 45“, 2021, 316 с.

Майсторството на Георги Господинов да разказва истории – и то да разказва добре – ясно се долавя и в книгата му с критически текстове. „В пукнатините на канона“ (2021) може да се чете успоредно с прозата на Господинов, разказите и романите му, доколкото изминава подобна траектория по следите на изгубените времена. Книгата реконструира микронаративи през онова, което е встрани от добре утъпканите канонични пътеки – тя показва важността на ботаниката и естествените истории (на тъжите ни), спира се на ролята на емпатията в литературата, травмите от смълчаванията от близкото ни минало. Това са истории от перифериите и провинциите за български самолет и гадаизма, Вапцаров и ЗЗД, кратка история на „Литературен вестник“, антологията на банкнотите, фигурата на детето през късия социализъм. Въобще Господинов ни връща към сетивността на канона.



Наталья Мешчанинова,
„Разкази“, прев. от руски Нева Мичева, изд. „Жанет 45“, 2021, 124 с.

Наталья Мешчанинова е най-напред сценарист и режисьор на силните руски игрални филми „Комбинат „Надежда““ (2014) и „Сърцето на света“ (2018), като освен това тя е написала една серия сценарии за филми. „Разкази“ е литературният ѝ дебют. Тук кинематографичната динамика е вълнена с археология из мрачните коридори на детството и съзряването. Страхове и сънищата от миналото изскачат заедно с кристалното желание да се пресече тяхната травматична сянка – да се вземе едно решение, което намира изходи дори те да са болезнени за най-близките.



Нада Григорова,
„Скритото време“, изд. „Недланг“, 2021, 270 с.

„Скритото време“ от Нада Григорова е изтънчен поглед в едно недалечно бъдеще, в което научният напредък вече позволява живота след смъртта, а генното инженерство се стреми да надиктува дори в спомените, закодирано дълбоко в човешките тъкани. Същият този прогрес обаче дава почти безгранични сили на невидимите управляващи, които се стремят да контролират бъдещето, като контролират човешката история. Героите на научнофантастичния роман се опитват да съградят мостове към откъснатото и да отворят бъдеще за едно човечество, обхванато от амнезия.

Да съхраниш невероятното

Книгата на американската писателка Закия Мохамед не е обичайна детска книжка, макар на пръв поглед да изглежда такава заради чудесните илюстрации на Андреа Трунке, а и заради красивата история за две деца и тяхното съкровено преживяване на големия свят. Необичайното тръгва от самото заглавие на книгата с нехарактерно детско име – Октомври, което веднага ни усъмнява що за дете е главната героиня. Самата история на пръв поглед не разказва за нищо кой знае колко необичайно – в нея няма приключения, страшни чудовища и неочаквани срещи. Това не е книга, която те втрещява с чудеса като вълшебни лампи, вълшебни килимчета и духове. От една страна, това е разказ за начина, по който детето възприема света – като невероятен и скъпоценен дар, правейки чудато всичко около себе си със своето въображение – мидичките, пясъка, дърветата, книгите...

Когато и да срещнеш Октомври, възгледите на устните ѝ винаги бяха извити нагоре. „Защо се усмихваш?“, питах я аз. „Докосвам се до света“, казваше тя. От друга страна, това е история и за порастването – понякога трудно и мъчително, и тя разказва за теми, които трогват всички нас. Текстът е малко, но на книга като „Момиче на име Октомври“ не ѝ трябва много думи, за да предаде посланието си. И както самата героиня Октомври твърди: „когато нищо не казвам, говоря много ясно“, защото понякога най-важните неща не могат да се опишат с думи. А и не е нужно. Те трябва да се почувстват, за да бъдат разбрани. Книгата предразполага както към позабвни детски разговори, така и към по-загълбочени дискусии на сериозни теми. Може да служи и с образователна и възпитателна цел, като учи децата на съпричастност и отговорност, тъй като „Момиче на име Октомври“ показва също и какъв отзвук могат да имат действията и думите ни върху околните. Вероятно повечето деца, а може би и техните родители няма да обърнат



внимание на символиката в страниците на героинята, нито ще разгледат по-подробно страницата с посвещенията,

където биха намерили основното вдъхновение за историята и героите в книгата. Тези читатели ще уловят някое от многото послания на разказа – например това за чистотата, невинността и магията на детството, които отлитат с течението на годините. На тези читатели книгата ще разкаже за живота на две сестри: вечно веселото и причудливо момиченце Октомври, което притежава обаче странна за годините си мъдрост, и нейната пораснала, сериозна по-голяма сестра, която сякаш е загубила част от детската магия в себе си през годините и си я припомня, когато е с Октомври. Но за онези, които са били по-любопытни и наблюдателни, книгата разказва различна и по-тъжна история, допълваща основната. По-голямата сестра (прототип на писателката) разказва за забутата на своята по-малка сестра, загубила битката с рака като дете. Любопитно е, че в книгата репликите на Октомври са оцветени, за разлика от останалия текст, което отделя героинята от обграждащия я свят, сякаш не е част от него. По същия начин Октомври е нарисувана винаги обградена от ярки цветове, а сестра ѝ – от по-тъмни и бледи нюанси. Това визуално противопоставя двете като различни опозиции: детство – порастване; щастие – тъга;

присъствие – липса; спомени – реалност; топлото минало – студено настояще. Оттук насетне книгата става много лична и читателят сякаш е въввлечен в страниците на стар албум със спомени, които обаче не са избледнели, а зреят с небичайна любов и красота. Разглеждаме детските снимки, слушаем историите за вярата, любовта и мъдрото присъствие на сестричката и за това как по-голямата е могла да продължи без нея. Но я е запазила в сърцето си, както пазим невероятността на детството и съкровеността на любимото, вярвайки, че няма край. Момиченцето на име Октомври, усмихнато и мъдро, е там, за да напомня на хората, преживяващи или преживели непрежааемото, че Светът е още тук, че е все още красив, че някъде все още има добро, за което си заслужава да се живее, че не сме сами.

Тази история е от онези книги, които могат да те изненадат по много начини и за краткото време, докато прелистваш страниците ѝ, стига да си готов да слушаш и усещаш, да те научат на неща, които изглеждат прости, но не са лесни за усвояване: да съхраниш невероятната магия на живота, да съхраниш цветното в себе си, да пазиш любовта и чувството за чудесното и да продължиш да живееш и да общаши.



НЕДА-МАРИЯ ПАНАЙОТОВА

Закия Мохамед, „Момиче на име Октомври“, изд. „Канчик букс“, 2021.

Е П И С Т О Л А

Писмо на Маргьорит Юрсенар до Томас Ман

Хотел „Парк Авеню“¹
Гьотеборг
7 май 1955

Скъпи Учителю,
Извинете ме, че се забавих да отговоря на писмото ви, което ми достави огромна радост и продължава да ме радва. Нося си го в Швеция (където съм в момента) и тъкмо във влака между Любек и морето, в този край, в който човек не може да не мисли за „Буденброкови“, започнах отговора си. Но какво да отговоря, освен че вашето разбиране компенсира, и много повече от това, недоразуменията, предизвикани сред определена парижка

публика, от една лоша интерпретация на „Електра“ в театъра.² И най-вече, че бях развълнувана да видя тази съвършена проникателност и дълбочина, този вид шедьрот за дефиниране и посочване в едно битие или в едно нещо на богатствата му и скритата му сложност, цялата мощ на рефлексията, която съм свикнала да откривам в книгите ви, да се прилагат този път към произведение, излязло изпод ръцете ми. По щастливо съвпадение вашето писмо пристигна веднага след като бях изпратила на издателя един етиюд³ върху творчеството ви; в продължение

на няколко седмици работих върху него в едно село в Прованс⁴, а и без да разполагам там с нито една от книгите ви, но пък толкова често съм ги чела и препрочитала, че някои са⁵ станали част от самата мен и можех да се осмеля по такъв начин да мина и без тяхното присъствие. Писмото ви внезапно придаваше някаква реалност на един диалог между нас, на който бях посветила част от зимата. Но позволете ми също да ви кажа, за да бъда точна, че вие прекалено много вярвате в мен и че аз едва познавам немски. Така че на преводачите преди всичко дължа общуването си с вашето творчество. Благодаря още веднъж и вярвайте, скъпи⁶

Превод от френски: ЮЛИАН ЖИЛИЕВ

Бр. 39/2020 на АВ е посветен на фигурата на Маргьорит Юрсенар, това писмо може да се чете като кратко продължение на този брой.

¹ Файенс. – Бел. фр. изд.

² Машинописна добавка в полето потвърждава това четене на ръкописния пасаж, който следва до края на писмото. – Бел. фр. изд.

³ Етиюд, който ще бъде публикуван на френски в *Hommage de la France à Thomas Mann*, 1955, после на английски под заглавие *Humanism in Thomas Mann* (преведен от Грейс Фрук и авторката) в *Partisan Review*, vol. 3, n° 2, 1956, p. 153 (Bibl. PP); и в *The Partisan Review Anthology*, 1962 (Bibl. PP), поместен накрая в *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris, Gallimard, coll. Blanche, 1978; препечатан в *Essais et mémoires*. – Бел. фр. изд. [На бълг. език в „Пламъци“, прев. Мария Георгиева, Народна култура, 1986, с. 213.]

¹ Фонд Юрсенар в Харвард, bMS Fr 372 (974). Копие на собственоръчно написана чернова. Томас Ман (1875-1955) е изпратил на Юрсенар похвално писмо на немски език за „Мемоарите на Адриан“ и „Електра, или свалянето на маските“ с дата 15 февруари 1955 г. След като го е фотокопирала, тя го е дала на доктор Ромуалд Б. Левинсън от университета в Мейн да го преведе на английски: Фонд Юрсенар в Харвард, bMS Fr 372 (486). Основните книги на Томас Ман на френски и на английски език – „Вълшебната планина“, „Доктор Фаустус“, „Смърт във Венеция“, „Миражът“ [Die Betrogene] – се намират в личната библиотека на Юрсенар в Пти Плезанс. – Бел. фр. изд.: Marguerite Yourcenar, *Lettres à ses amis et quelques autres*, Éd. Gallimard, coll. Folio, 1995, p. 143.

Преображенията на женските лица в „Малкият свят, големият свят“

През август 2020 г. се появява новата стихосбирка на Надежда Радулова „Малкият свят, големият свят“. Комбинацията от заглавието и корицата – фрагмент от скулптурата „Ниоба и малката ѝ дъщеря“, на пръв поглед ни увлича в малката вселена на майчинството през античния сюжет. Стихосбирката е разделена на две части – „Биографии“ и „Преображения“ – първата значително по-голяма от втората.

„Осмата птица“ отваря стихосбирката, белязана от централната тематика за майката и личността. Стихотворението разказва за „дървото в двора“, чийто плод остава неопределен, непознат. Измежду зреещия незнаен плод се лутат абстракциите – „в листата ѝ още зреят осем обли молитви“ – птици и молитви са плодотворни, които под тежестта на зрелостта си ще се отделят от клоните. Последните две двустихийни обръщат образа на полуизсъхналото дърво и го възпламяват в лирическия говорител – преображенията са силно застъпени дори извън отредените им страници:

*И така до мига, в който някоя,
аз, ще отсека
тази мрачна старица*

*и от главата ми една по една ще
изхвърчат осем птици.*

Темата за възпламението започва отпък, макар не така експлицитно както ще видим по-късно в отделните „Преображения“. Връзката между природата и многобройните човешки превращения е незаменима в цялата стихосбирка. Затвърждавайки метаморфозната природа на личността още от началото, само страница след „Осмата птица“ повтаряме растителното възпламение в „Пясъчна лилия“. В нея тялото се разклонява под изтръпващото влияние на пълзящата, парализираща болка:

*Но болката е слязла надолу
по лумбалния нерв е
пропъзляла в стеблото и*

*листата е сгърчила в ненавистен
жест към
короната.*

Под лилията на места прозира образът на старицата. Двата образа се вливат един в друг и вече не е ясно за коя от тях се говори. В този случай промяната е постепенно неусетна и естествена, за разлика от почти непреходните метаморфози преди Овидий. В тази своя последователност „Пясъчна лилия“ се доближава до „Арахна“ от втората част на стихосбирката. Стихотворението завършва със сняг и скреж; рева на бурното море, което „прибира лилията в пясъка“. Във второто стихотворение, „Не искаха да съм в люлката“, на преден план излиза абстрактна картина от един детски живот. Тук не са засегнати природните преображения, а след него следват още няколко текста с подобни разнопосочни тематични центрове. Цялото стихотворение е въртелево – „да направя пълен кръг, 360 градуса“. Пространството се мести и върти, трепери, изпълва ни със световъртеж. След като успява да ни забърти няколко пъти в люлката си, вътрешният монолог започва да препуска из спомените си:

*спрях да мога да чета, как ме болеше, как
всяка вечер 37.5, как месеци без телевизия,
пиано, книги, ластик, федербал, как*

След удара с люлката малката героиня усеща набъбващо прозрение за света около себе си, което не може да конкретизира – „как никой // не разбира, че съм разбрала за лъжата, че са // ме лъгали коя съм“. В контекста на това прозрение ударът

с люлката огледално я въвлеча в ново пространство, в което не може да остане, но въпреки всичко трябва да посети отново – в точния момент, в който ударът разцепва границата между двата свята. В процеса на това обратно пътуване се отличава идеята за промяна на случилото се. Целта на невъзможното завръщане е избягване на последствията. В края на стихотворението случката центробежно се затваря:

*и ако може да направя пълното
преврътане, и ако може никого
да не ударя, и ако може никога да не -*

Майчиния свят, като силен модел на цялата стихосбирка, бихме могли да открием в по-емоционалното стихотворение „Нищо и никакво не можа“, чийто теми, разбира се, резонират и в няколко други стихотворения, разпръснати и в двете композиционни части. Историята на стихотворението разказва за едно четиридогодишно момиченце, което в желанието си да отгледа само 2 птичета, ги оставя на тавана си, забравяйки да ги храни и пои. Този сюжет се осъзнава като връзката между детето и майката – беззащитността на „малкия свят“, с която са определени птичките. Цялата тази история е некатегорична в истинността си, но тя се стреми именно към момента на майчиното осъзнаване. Стихотворението е голяма степен сюжетно в разказа си за малкото момиче, но финалът пробива платното на историята и отправя към реалната причина тя да бъде показана – страхът и ужасът като реални и истинни в неописуемото безсилие на двете птичета се предава на майката и безмълвно крещи в гушата ѝ:

*и ужасът ще бъде ли добра майка
ме заключва
в тъмното на таванския спомен
и ми праща неутолими глад и жажда
и прогушително писукане.*

Втората част на книгата е по-събрана от „Биографиите“ – метаморфозните стихотворения са три пъти по-малко. В тях Радулова работи с познати фигури от Античността и по-точно от Овидиевите „Метаморфози“. Първото стихотворение от „Преображения“ разказва историята на Дафне по кратък и абстрактен начин. Между редовете се менят сравнения на природата с човешкото и обратното. Финалът дори затвърждава това редуване с „един вчерашен хлапак с китара, / който тогава наивно взех за вълк“. От началото до края в стихотворението царя страх – ту „сух като шишарка“, ту видян през „невярващи очи: и пребледнели дървета“. И въпреки страха, който е сковал цялото стихотворение, във финала с мъка се признава, че „болката от превращението е / по-силна дори от страха“. Самото преображение на Дафне е нежелано, това е единственият начин да се отърве от преследващия я вълк (в мита Аполон); животът ѝ като лаврово дърво е за нея неприятен; тя гние във влагата, а клоните и листата ѝ се използват за ниски цели, сякаш в жест на поругание над същността ѝ.

„Филомела“ – третото поред преображение на Радулова, е не по-малко болезнено от древногръцкия мит. Насилена, поругана и осакатена гръцка девойка приема образа на съвременната жена – жертва на мъчаливо домашно насилие. Първият и последният стих кръгово оформят образа на новата Филомела в също толкова мъчаливата фигура на „папалаче в розова клетка“. Със своите думи („Те, пъстроперите, винаги / мъчат“) тя сама затвърждава приликите с птичката, която във финала „така и не проговаря“, също като нея. Заедно с фигурата на папалаче – мъчалив и затворен в розовата си клетка – наблюдаваме как

героинята с „виновен копнеж поглежда лястовиците“, които имат свободата на летежа си и „спокойно място да отгледат малките си“. Болката от осъзнаването на пропастта между героинята папалаче и лястовичия живот, по който копнее, усещаме в лаконична печал:

*И тази пролет лястовиците
избират съседна къща*

А папалачето така и не проговаря.

В този финален шрих образът на папалаче е нарицателно за съвременната Филомела и дори звучи презрително към нейното собствено безсилие. „Преображение“ всъщност няма, в липсата на метаморфоза се крие нещастие на лирическата героиня:

*...но боговете, уви,
отдавна не превръщат онемелите жени
в дафинови дървета, славеи, юници
лястовици...*

Следващото стихотворение, „Ехо“, можем да разгледаме като още една страна на насилието от „Филомела“. Много по-грубо и конкретно, „Ехо“ не залага на абстракции, а на ехтящи заплахи и още по-страшни действия. Стихотворението е едно графично блокче, една тухла, която застрашително се люлее над женската глава.

Последното преображение е това на „Ниоба“ – синята презгръдка, която ни грабва от корицата. Тук някои от тристишията са разделени на две равни части – парченце от мита, последвано от факт за масово убийство на 16 деца в шотландско училище. Двете части са смислово свързани и описват сходствата на двете случки:

*Но боговете отново се смиляват,
преобразяват в камък майката и
ѝ оставят утехата да плаче. (Родителите
на убитите в Дънблейн
деца все някак оцеляват, познават мрака,
сърцата им се вкаменяват).*

Историята на Ниоба е поредната древногръцка история на болка и неописуема загуба. Скулптурата, която виждаме на корицата, е последният човешки момент в митичния епизод на отчаяние, в който майката презгръща последната си дъщеря, която всеки момент ще бъде покосена от отмъщението на Аполон и Артемида – по думите на Радулова „Ниоба се опитва... да го роди / обратно в себе си“. Заключениеето и на двете случки, които ръка се преплитат в стихотворението, определя и смисъла на това те да бъдат поставени заедно – след загубата на детето, когато целият свят се вкаменява, остава само примитивното оцеляване, потапянето в мрака:

*Майката
е камък, който плаче.*

„Ниоба“ е финалът, който ни връща към началото – пълното разкритие на майчиния ужас, който е затворен в тъмнината на тавана при прогушителните писуканца.

В стихосбирката си Надежда Радулова борава с многобройните женски лица – реални, абстрактни, съвременни и антични. Нейната поезия е силно фокусирана върху жената – като човек, дъщеря, майка – в присъщата ѝ дълбочина и заложена поетичност. Образът на самата поетеса, започвайки още от корицата, е разпокъсан и лаконичен – фрагментарна емоционалност, която разказва истории.

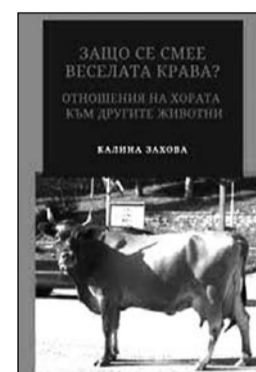
РАДИНА ПИТГАС

Надежда Радулова, „Малкият свят, големият свят“, изд. „Жанет 45“, 2020.



Никола Маринов, „Изходът на виговете“, изд. „Жанет 45“, 2021, 104 с.

Причудливият свят от разказите на Никола Маринов ни превежда през шлюзорността на собствените ни граници – невъзможното е само нагласа, то с лекота се стапя в привидно невъзможно. Общото в историите – независимо дали минават през заплетени лабиринти, изгубени ръкописи, бури и прашни тавани – е, че винаги намират изход. Странните герои в „Изходът на виговете“: човещи и чудовища, вехтошари и тигри, пеперуди и изчадия, библиотекарки и гълъби, общуват на ръба на парадоксалното, за да стигнат винаги до едно епифанчно преоткриване на света. Персонажът поставя своята почуда като сянка върху всичко – ето така си спомня бъдещето и стига до истината.



Калина Захова, „Защо се смее веселата крава? Отношения на хората към другите животни“, СамИздат, 2020, 350 с.

Монографията на Калина Захова разгръща едно все още слабо изследвано поле у нас, каквото е полето на анималистичните изследвания. Обект на „Защо се смее веселата крава?“ са отношенията между хората и животните в разнообразни аспекти от човешката култура, като фокусът на внимание се спира по-конкретно върху литературата. Авторката разколебава традиционните схващания относно анималистичната проза и разгръща нови полета, в които могат да бъдат мислени животните в литературата, а и в културата изобщо. Книгата мисли животното не просто като обект на изследване, а се опитва да чуе гласовете на животните, да им даде език, да се обърне към една нечовешка гледна точка.



Ясен Григоров, „Телогинариум“, изд. „Точица“, 2020, 42 с.

В „Телогинариум“ Ясен Григоров ни разглежда из шестнайсет фигури, в които телата се уголемяват, разместват, възват се в себе си и изчезват. Всяка фигура е съставена от текст и илюстрация, а всяко тяло е в процес на трансформация. Чудовишни и човешки, телата постоянно се лутат между формите. В началото на всяка фигура се намира по „еден човек“ и той все не успява да остане такъв до края, а го намираме превърнат в стол, в струйка дим, в топ плат, в пясъчна дюна. В „Телогинариум“ нищо не застига, а покоят само дава възможност телата да подготвят своите нови изменения.

История от сърцето на бразилската земя

Баия е земя, дала на света музикантите Жоао Жилберто, Жилберто Жил, Каetano Велозо и Мария Бетания, но за българския читател тази част от Бразилия е позната най-вече от романите на Жоржи Амаду като земя на какао, полковници, наемници и проститутки. Днес виждаме Баия от друг ъгъл, през погледа на младия баиянски писател Итамар Виейра Жуниор, който пише за съдбата на хората там и за връзката им със земята.

Дебютният роман на Итамар Виейра Жуниор „Торто арадо“ го превърна в най-продавания и обсъждан автор в Бразилия и един от най-успешните португалоезични писатели за последните няколко години. Той защитава докторат по етноафрикански изследвания, посветен на общностите килombo в Североизточна Бразилия, които са създадени от избягали от плантациите роби. Виейра Жуниор превръща научните си изследвания в роман за съдбата, битата, религията и труда на общностите килombo.

Неговата творбата е ключова за разбиране на пагубните последици от робството в Бразилия, за непреодоляното робско наследство, довело до социални язви и разделение в страната.

Романът „Торто арадо“ е една много бразилска история, защото отразява многообразния състав на бразилския народ, засяга въпросите за собствеността над земята и изследва корените на съществуващата до днес расова дискриминация. Днес Бразилия в по-голямата си част е урбанизирана, но в селските региони хората все още живеят в полуробски условия. Действието в романа се развива след официалната забрана на робството през 1888 г., в период от няколко десетилетия, но времето не е ясно маркирано именно защото чернокожите там все още са изправени пред неясните правила за придобиване на собствеността и конфликтите за земята, подчинението и полуробския труд. „Абсолютно всичко, разказано в „Торто арадо“ присъства в бразилския селски свят и през 2020 година. Все още има хора, живеещи в провинцията при условия, аналогични на робството или дори при робски



режим“, казва писателят в едно свое интервю. Този роман отбелязва читателя в родено от авторското въображение именуване в Северозападна Бразилия, в природния парк „Шапада Диамантина“. През тази територия текат двете реки – Санто Антонио и Утинга, а между реките се намира уникалната природна зона наречена „Маримбус“. Това е бластиста местност, захранвана с вода от реките в източния край на „Шапада Диамантина“ и вероятно се е образувала от отводнителните дейности при диамантоотърсачеството. Предполага се, че думата „маримбус“ произлиза от един от многото езици от групата банту и означава „отдалечена плантация“. Защо точно „отдалечена плантация“? По време на робството в Бразилия, когато някои роби бягат от плантациите и се заселват в труднодостъпни места, те образуват общности килombo, където живеят отдалечени от очите и камшиците на алчните плантатори. Именно там, в маримбуса, се образува такава общност, която вдъхновява Итамар Виейра Жуниор за неговия роман.

Както самото име подсказва, регионът е богат на диаманти. След откриването на първите диаманти тази земя става притегателен център за едри земевладелци и търсачи на диаманти, които започват да заграждат и експлоатират териториите и хората, живеещи там.

Главните персонажи в романа са жени, през чиято гледна точка се води повествованието. Голяма част от населението в Баия е от африкански произход, като африканската диаспора е оставила сериозно културно, езиково и религиозно наследство. В традициите на наследниците на робите, докарани на американския континент, жените притежават власт над живота и земята, която се предава на потомците. Романът проследява историята на три поколения в едно семейство от общността килombo със силен акцент върху женската линия. Двете главни героини Бибиана и Белонизия са дъщери на работници в имението Азуа Негра, наследници на роби, за

които забраната на робството не е нищо повече от дата в календара и които обработват земята на господарите си, без да получават заплащане. Заинтригувани от тайнствен куфар под леглото на баба си, те плащат скъпо за гързостта си да го отговорят. Претърпяват злополука с намерен в куфара нож, която променя живота им завинаги и ги принуждава да се сплотят, за да може едната да стане гласът на другата. С течение на годините постепенно се раздалечат и поемат по различни житейски пътища. Белонизия се посвещава на полската работа на плантациите и подкрепя баща си Зека Голямата капела, жрец от афро-бразилската религия жаре. Бибиана осъзнава положението им на роби, в което семейството и съседите „живеят от десетилетия, и решава да се бори за правата над земята и срещу експлоатацията на работниците.

Бибиана и Белонизия, всяко по своя начин, се борят срещу живота в подчинение и безправие, които битуват до днес в Бразилия. Страданията и мъките на хората, които оставят потта си на плантациите стават по-носовими благодарение на божествата, които ги следват и закрилят в целия им път от африканските земи, през океана до бразилската земя, в труда, търсенето на диаманти или по време на празниците им.

„Торто арадо“, в превод от португалски означава „изкривен плуг“. Изкривеният плуг, дал името на книгата, е оръдие на труда, използвано от предиците на тези баиянски персонажи, преминало през времето и пространството и символизиращо робското наследство и неравенството. В романа *торто арадо* се превръща в красива метафора за липсващите слова и осакатения език, който вече не може да изговоря гуми, за човешкия глас, останал безмълвен, за човека, който все още съществува и полага труд, но е лишен от права. И най-сетне е метафора за заглушаването на жените, които се борят да бъде чул гласът им в обществото.

В тази история са вплетени семейни тайни, религиозни обреди и вярвания, картини от пищната бразилска природа и изнурителния земеделски труд. Романът на Итамар Виейра Жуниор е епична творба, която разказва за живота, смъртта, борбата и изкуплението. Достоен наследник на прозата на баиянеца Жоржи Амаду и на най-добрите разказвачески традиции, вдъхновени от бразилската земя и нейните хора.

РАДА ГАНКОВА

Итамар Виейра Жуниор, „Торто арадо“, прев. Рада Ганкова, изд. „Lemur Books“, 2021.

ВИДЕНО И ЧУТО

Часовникът на външното оценяване през съзвезданието на един квестор

През все по-съгъстяващия се хоризонт от несигурности в образователната работа отминалата учебна година препраща кода на една просветляваща сигурност – 100 мерещи точки на контрола за всички нива, форми и участници (ученици и учители) в административното тестване на образованието.

Има един участник обаче, който освен в отминал сезон остава в друга мярка и несигурност. Квесторството е отдалечена позиция спрямо образователната работа, тя е и далечна в очакването изобщо да произведе глас – заради ниската ѝ поместеност в йерархията на образователните длъжности, но и заради собствения характер на тази дейност – квесторството е мълчаливо задължение.

В говоренето от позиция на квестор значи има ексцентричност. Подобна ексцентричност обаче, знаем, би могла да има евристични ефекти. И тогава би могло да се окаже точно обратното. Опитът на изпитвания и квесторстваща за съвпадат в точка, близка на образователната работа, даже твърде близка. Теоретикът Валтер Херцог разгръща една аналогия, която, струва ми се, квесторството сменя от статута ѝ на фигура в опита: меренето на образование има много общо с измерването на времето. Квесторът и матурантът изглежда знаят в един и същ отрязък нещо, което, изговорено по Херцог, *часовниците не знаят – за страданията от времето, за чувството за безвремие, за оставането в мига и за скуката.*

За едно модално време става дума по Херцог, съвсем обратно на оплоскостеното (превърнато в обгледимо пространство) време на контрола. Квесторът и матурантът са запозозрени в съществеността в тази времева модалност. Гласове на контрола, отсичащи деветдесетата минута, влитат в изпитните зали, заковават матурант и квестор в едно и в очертаванията на сплесканото време, извиват ум и химикалки в трескаво дописващите пръсти: *Окото на МОН горе вляво/вдясно!*

Интуицията за това, че времето е свързано с опасна отвореност и непредвидимост (точно както постъпателното изграждане на смисъл в текста), е заложена още при въвеждането в квесторската роля: *Да се вгледни на матурантите внимателно към безкомпромисната рамка за отворените отговори!* Колкото по-отворени задачи в изискванията на подхода, толкова по-затворени в пространството за артикулация: *Да се скрои без остатък текстът в черновата!*

Деветдесетте минути в квесторската роля са мълчаливо, но и отчасти сяло задължение. Квесторският поглед е периферен по условие спрямо задачите на контрола. В оптиката му обаче неволно влиза изненадващо предложение на формата: *иллюстративно дублиране на аргументативните задачи – шаблонни мъжко-женски двойки, обградени от комиксов текст.* Контурите на изправените от индивидуалност фигури сочат отпуснат разговор на отпуснат крак (на мъжката фигура е позволена дори ръка в джоба) – незамислено, привычно, разсеяно говорене, точно обратното на концентрираното мисловно усилие, нужно за формулиране на аргумент по морална/гражданска тема. И по съвсем обърнат начин носи парадокс втората визуализираща двойка: *слепи безмимични глави, отсъстващи тела, недIALOGИЧНО отвърнати едно от друго уж диалогизиращи лица – насрещни в перспективата си не на друг, а на тъкмо квесторския поглед.*

По ирония онова, което форматът на изпита задава като мост за „връзка с реална жизнена ситуация“, се среща с квесторския поглед. А заедно с това и с едно разбиране за понятието компетентност, което политическите лозунзи заобикалят, вероятно в голяма степен, защото отказва да измерва. Самото нормативно понятие за компетентност, при все озадачаващия отказ да бъде разбирано научно, настоява на специфичния компонент *мотивация, отношение, готовност за действие* – едновременно деклариран и заробен пласт на понятието компетентност – посочен и компрометиран едновременно от принадлежните визуализации на

аргументативните задачи. Защото този пласт стои за *типични, непостепенни* характеристики на личността и не работи за извличането на индивидуални разлики, отмервани в точкуването.

Затова едно забравено, но много отворено компетентностно понятие на Вернер Лох изхожда от по-абстрактно формулирани курикулярни ситуации, в състояние да регистрират по по-убедителен начин „компетентно“ справяне в „живия смисъл“ – справяне в изпитен формат „27:90“ като справяне с *изтощителна ситуация: 27 задачи към 90 минути – 3.33 минути за задача дава мярката на безразличния часовник и завихря електронната трескавост на Мрежата.*

И тогава надали в обобщението на анализите е вярно, че много от десетокласниците са *предпочели* да пишат теза без обвързване с посочения изучаван текст. Матурантът трескаво е скъсал връзката на разположеното условие между 12. и 21. задача.

На матуранта, квесторът по (метричен и модален) часовник знае, *не му и хрумва да се връща, да мисли, да се задълбочава, да упражнява практическа рефлексия.* Матурантът изобщо няма време да възстанови условието на задачата. Но затова пък е *по някакъв начин* вярно, че учениците *имат проблем при обобщаването на информация, когато от тях се изисква свободен отговор.* Защото представата за *обработване на информация* внушава бързи, мигновени, ефективни резултати в мрежово сърфиране, а изработването на *свободен отговор* е свързано с бавна концентрирана мисъл. Представата за *бавно мислене* обаче не влиза в списъка от тествани компетентности. Тя стои сякаш непризнато абстрактно. По-близо до матрицата на Лох отколкото до тази на МОН.

Затова пък ухото на квестора дочува тревожно съзвучие на заключителните думи към участниците в спортния олимпийски форум 2020 с посланието към участниците на местния литературен изпитен формат: *Благодарим ви за умората!*

РАЛИЦА ГЕОРГИЕВА

За Жан-Люк Нанси

На 23 август 2021 г., преди по-малко от две седмици, почина Жан-Люк Нанси¹. Отива си не представител на поколение, отива си свят и усещане за свят. Искях да напиша няколко реда веднага щом разбрах, но не успях, думите се отдръпнаха, изразите не изразяваха, смисълът се свиваше и убягваше. Редовете по-году са опит да скрия други редове, ненаписани. Отива си свят, но не светът на Нанси, а собственият ни свят като поделен и споделен с него. А може би светът може да съществува, в своята цялост, разпространеност, изложеност, само като край на света – и може би тъкмо в този смисъл светът си отива. Първата глава в голямата му философска книга от 1993 „Смисълът на света“ има за заглавие тъкмо „Краят на света“ и започва с фразата „Вече няма свят“. Утопията на Нанси, че светът има своя произход в множествеността на сингуларности, които се докосват, разпространяват в чиста външност, външност навътре и външност навън, опространствяване, части и вън от тях още части, тела, които не са нищо друго освен самото движение навън, излагане, тази утопия за битието като излагане (това са неговите думи: „излагането е самото битие“) ни дава да мислим света като докосване и споделяне на сингуларностите, които ни пресичат и които сме. Битието е на първо място битие-със, своеобразна и всеки път уникална заедност на множество единични неща, а тази уникалност означава също, че всеки път всичко е локално (битието-със е непременно и битие-до, битие-при, битие-във) и значи няма всичко, и значи няма вън на света, защото светът е самото това вън, локално и уникално оприсъствяване на множественото. Утопията на Нанси с цялата ѝ радикална демократичност обаче подсказва, че да си в света е да си на края на света, части и вън от тях други части, като самото опространствяване, което се случва, създавайки своето място, те оставя във външност, където да имаш свят и да нямаш свят е едно и също. Затова и „смисълът на света“ вече не бива да се схваща през криза на смисъла по линията Е. Хусерл – Ян Паточка, смисълът е трансманентен на света, светът „е структуриран като смисъл и смисълът е структуриран като свят“, смисълът е излагането на света, излагането, което светът е, но самото това излагане не е факт, а случване, постоянно променяне на смисъла на „смисъл“, и както това ще рече, че „смисълът е собствената си дисеминация“, така то означава и че светът е неизбежно край на света.

Жан-Люк Нанси почина, докато светът е потопен в пандемична криза и серия от разнообразни мерки срещу нея. Неговата смърт не е знак и все пак тя ни излага на това как един свят и усещане за свят си отиват. Отива си сякаш светът като край на света, идва краят на края на света, идва нова епоха на безсмислие, в която смисълът вече не може да бъде дори своята дисеминация. Нанси говореше за един отсъстващ смисъл, без да има лишеност от смисъл; сега ироничният хиазъм на една история, която не можем да разкажем, ни изправя пред лишеност от смисъл без смисълът да отсъства. Краят на утопията на Нанси, която по някакъв начин е весело утвърждаване на множествените сингуларности, които са ни се случвали и като които сме се случвали, е може би край на тази радикална външност. Не знам.

Удивително е все пак, че Нанси надживя цялата група на френската деконструкция, към която принадлежеше, Нанси, който преминава през една от ранните операции за присаждане на сърце през 1992 г. и му предричат да не живее още дълго, надживя и Сара Кофман, и Жак Дериде, и Филип Лаку-Лабарт, с които създава колекцията „Philosophie en effet“, превърнала се в манифестна трибуна за деконструкцията още през 1975 г. със сборника „Мимезис на артикулациите“, където четиримата участват заедно със Силвиан Агасински и Бернар Потра. Роден на 26 юли 1940 г., той е точно десет години по-млад от Дериде, с когото се запознава в края на 1960-те, след като вече е срещнал и е започнал да работи с най-близкия си съмишленник Лаку-Лабарт, негов връстник. Нанси и Лаку-Лабарт са открили у Дериде и книги като „За граматологията“ близка до собствената им нагласа програма за мислене след Хайдегер, която да вземе предвид литературата, психоанализата, репрезентацията и границите им с философията. Дватамата преподават в Страсбург от 1968 година и много рано започват да пишат заедно, като още през 1973 г. издават малка книга върху Лакан, „Заглавието на буквата“, която веднага е забелязана от известния психоаналитик и коментирана на семинара му. Нанси и Лаку-Лабарт превеждат заедно Ницше, братя Шлегел, Новалис, пишат заедно върху немския романтизъм („Литературният абсолюти“, 1978), върху „Нацисткия мит“ (1991), върху Фройд, върху театъра, върху Бланшо. По предложение на Дериде през 1980 г., малко след като са организирали първата конференция в Серизи, Франция, върху неговото творчество, основават Център за философски изследвания на политическото, който ще функционира четири години. В рамките на този



Жан-Люк Нанси

център двамата развиват своите тези за оттеглянето на политическото като оттегляне на онова, което създава възможността за социална връзка, позиции, идентичности, като само остава без идентичност и без форма.

Но паралелно на тази съвместна, споделена дейност Нанси чертае внимателно и свой собствен, отделен философски път. След като под ръководството на Рикъор пише и защитава дипломната си работа в 1964 г. върху философията на религията на Хегел, Нанси продължава да работи върху немския идеализъм и първата му книга, „Спекулативната ремарка“, публикувана през 1973 г., когато излиза и книгата за Лакан, е за понятието за снемане, *Aufhebung*, и мястото му в Хегеловата диалектика. През 1976 г. издава „Дискурсът на синкопа I. Логодегал“, където се фокусира върху въпроса за стила и представянето във философската система на Кант, като в тази книга и писаните по същото време текстове върху Новалис, Фройд и др. ключовият обект на изследване се оказва остроумието, *Witz*. По интересен начин, сякаш тъкмо от тези ранни трудове върху Кант и идеализма постепенно ще започне да се оформя през 1980-те години философската нишка за битието като излагане и ще бъде въведен мотивът за докосването като докосване до онова, което не може да бъде представено, доколкото е самият сингуларен акт на представяне, който в своето самоотнасяне синкопира себе си и се отваря към непрестанна трансформация. Особено значим в това отношение е един не толкова известен текст на Нанси върху възвишеното у Кант, „Возвишеното приношение“, в който настоява на това, че красивото и възвишеното не се противопоставят, а са съчетани в представянето, като красивото е отнесено към представеното, а възвишеното към движението на представяне, което се изплъзва на формите, които прави възможни, своеобразна граница, където се докосват образът и безформеното, крайното и безкрайното. Няма да е грешно да се каже, че популярността на Нанси нараства рязко тъкмо през 1980-те години, но причина за това не е работата му върху немския идеализъм или Хайдегер, а посоката, в която поема мисленето му покрай Центъра за философски изследвания на политическото. Става дума за въпроса за общността, който той атакува през предизвикателно препрочитане на Ж. Батай в „Безделната общност“, публикуван през 1983, а през 1986 г. застанал в основата на едноименната книга. М. Бланшо изглежда е впечатлен от текста и отговаря бързо на Нанси, което отпуща цяла серия от дебати и разисквания около общността и възможността за общност на лишените от общност, в които самият Нанси участва активно. Идеята за безделна общност, общност, която не е нищо иманентна, нито трансцендентна, общност, която не поражда творба, му позволява да преформулира въпроса за комунизма и да предефинира връзката между философията, литературата и политическото. Само че това, което така е дало основата за една необикновена философия на политическото, в края на 1980-те и началото на 1990-те се превръща в начало на нов вид онтология, преосмисляща битието-със и битието-във като първични, една онтология на локалните опространствявания, арализацията, най-внимателно разгърната в „Смисълът на света“ (1993) и „Единично множествено битие“ (1996). Дали става дума за политически или за онтологически проблем, иначе казано, дали тази идея за битието-със може да залегне в политическа програма, или пък описва структурата на битието, е питане, което френският

мислител не изоставя отпук насетне. Такова битие трябва да се мисли динамически, като постоянна трансформация, поради което на философската теза на Ален Бадиу, че има битие, но освен битието има и събитие, Нанси отговаря, че битието е събитие, с неговите думи „По-скоро „събитие на битието“ отколкото разделяне на битието и събитието“. Онтологическият проект (ако тази дума е уместна в случая) на Нанси му позволява да върне по ненайвен начин след Дериде към понятия като свят, смисъл, свобода, субект. (Впрочем тъкмо Нанси задава въпроса „Кой идва след субекта?“ към ключовите имена във френската философия и събира отговорите им в едно книжно тяло през 1989 г.)

Междувременно с началото на 1990-те години и операцията по присаждане на сърце, която преживява, се връща интересът му към проблематиката на тялото, която е белязала още някои от ранните му книги като *Ego sum* (1979). През 1992 г., годината на операцията, Нанси издава една от най-поетичните си книги, *Corpus*, където в кристализирана форма се срещат всички нишки на философията му – и политическото, и излагането, и света като опространствяване, и сингуларностите, и образите, но всички пречупени през проблема за тялото, тяло-повърхност, тяло сред други тела, докосващи докосвани, свят от тела. „Тялото е бъденето изложено на битието.“ *Corpus* е парадоксално все още единствената книга на Нанси, преведена на български и издадена като книга. Преводът на Боян Манчев (София: Лук, 2003), приятел и съмишленник на Нанси, който развива собствената си философия в интензивен разговор с него, е образец за мисловно съучастничество, позволяващо плътта на един език да забибрира по нов начин, зарадена от друг език. Нека спомена и това, че след от неспирния разговор между Манчев и Нанси има и в публикувания в „Литературен вестник“ диалог на двамата, озаглавен „Метаморфозата, светът“ (бр. 43/2014), първоначално видял бял свят в редактирания от Манчев брой на сп. *Rue Descartes*, посветен на метаморфозата (бр. 67/2009).

Когато през 2000 г. Нанси преиздава *Corpus*, той пуска и друга, още по-малка книга, „Напранникът“, където вече пряко говори за сърдечната си трансплантация, и това е едно от най-необикновените философски есета, писани изобщо. Прекрасен превод на български, под заглавие „Досадникът“, указващ връзката с присаждането, Владимир Градев публикува в „Демократически преглед“ (кн. 48/2001-2002). Все така 1990-те години са и времето, когато Нанси се обръща и започва да работи много съсредоточено върху изкуствата, живопис, танц, театър, а много хора на изкуството започват да го търсят за съвместни проекти. „Музите“ (1994), „Погледът на портрета“ (2000), „На гъното на образите“ (2003) са само малка част от заглавията върху изкуствата и образите, които ще публикува през следващите години, до смъртта си и отвъд нея (в началото на септември тази година, седмица след като почина, беше издадена книгата „Срещи“, представяваща разговор между него и изкуствоведката Каролин Майстер). Не бих искал това да се превръща в изброяване на важни съчинения на Жан-Люк Нанси; за това съжаление вероятно е малко късно, но в такова изброяване трябва да се посочат най-малкото двата тома на „Деконструкция на християнството“ (2005, 2010), където се разглежда хипотезата, че християнството не само е деконструкция, но деконструира самото себе си; както и книгите за демокрацията, за секса и екзистенцията, за евреите, за антисемитизма на Хайдегер, за новия коронавирус... Но Жан-Люк Нанси почина и изброяването е меланхоличен жест на неспособност да се справиш с празнината, отворила се като място.

В своя спор с Дж. Агамбен относно вируса Нанси иронично отбеляза неотдавна, че му е трудно да говори за биополитика, ако все още не сме сигурни какво е живот и какво е политическото, скрито препращайки към своя теза отпреди двадесет години, че биополитиката неволно обозначава онова, което не е нищо животно, нито политика (като форма на съвместно съществуване). Какво свършва, когато свърши животът? Един свят. Не светът на един, а един свят изобщо и едно усещане за свят. И дори да приемем, че докосването изисква разделението, а значи и невъзможността да докоснеш, има разделение, през което няма докосване, смисъл не се разпространява, няма поделяне и няма споделяне. Мисълта межи и спира, и олеква безкрайно. Един свят свършва, краят на един свят стига своя край и въпросът вече не е има ли отвъд, а: има ли отсам? Сбогом, Жан-Люк Нанси!

С подкрепата на
Столична община



ДАРИН ТЕНЕВ

¹ Съвместна публикация със сп. *Хетеродоксия*, бр. 1-2/ 2021.

Идеята за превръщане на „Топлоцентра“ в единствен по рода си център за съвременно изкуство е процес, който продължава от 2015 г. до днес и включваше архитектурен конкурс и множество обществени дискусии за мястото. Промени ли се идеята концепция за пространството през това време и ако да, как?

Всъщност всичко започна през пролетта на 2014 г. като инициатива на група артисти от независимата сцена, която включихме в програмата на пленарната среща в София на Международната мрежа за изпълнителски изкуства IETM. Веднага след нея се получи покана за среща от кмета на град София Йорданка Фандъкова и оттогава тръгна диалогът между асоциация „Топлоцентра“ и Столична община, който ще завърши скоро с уникален по рода си резултат – превръщането на изоставената близо 40 години топлоцентра на НДК в Център за съвременни изкуства. През 2015 г. се създадоха три потенциални модела-концепции, а през 2016 г. беше развит в детайли един от тях, който стана отправна точка за архитектурния конкурс (2017 – 2019) и реализацията му на терен през 2020-2021 г. Дали се промени идеята концепция – не мисля. Мисията, целите, функциите се запазиха, това, което се търсеше и варираше, е статутът и формата на управление. В крайна сметка – най-доброто, до което можахме да стигнем, съобразено със законите в България, е Регионален културен институт. Така в развитието и подкрепата му ще си съдействат Столична община и Министерството на културата, както и работният екип, обгрижващ Центъра, съставен от хора с опит в неправителствения сектор.

Като ръководител какви са Вашите основни планове за „Топлоцентра“? Кога планирате откриването и с какви бихте искали да започнете?

Плановите ми са да открием „Топлоцентра“ на два етапа. Първи – докато очакваме изпълнението на обществената поръчка за техника и обзавеждане – да оборудваме под наем само Голяма сцена (360 кв. м, 250 места) и с малък доказан екип да реализираме вече договорената начална 5-седмична артистична програма. Тя ще започне на 7 ноември и ще завърши на 15 декември 2021 г., като ще включва 7 чуждестранни представления и уъркшопи (на Фия Менар, Саша Валц, Жером Бел, Мириам Енгел, Карин Пауър, Сеньор Серано, Чаб Молнар) и още толкова български – пет от които ще бъдат част от селекцията на АСТ фестивал 2021 и две премиери. Това е всичко само на Голямата сцена. На втори етап, в началото на следващата 2022 г. – с

Веселин Димов за предстоящото откриване на „Топлоцентра“



работещ уебсайт и разширен работен екип (подбран чрез кастинги) ще включим и останалите изкуства и пространства в Центъра – камерната зала, визуалната зала, студиото, сцената бар, резидентния център, както и външния амфитеатър и бар тераса.

След време какви функции бихте искали да изпълнява пространството?

Място за представяне и копродукции на проекти на българската независима артистична сцена; място за редовно показване на възобновяващи чуждестранни артисти и компании; мост на постоянно взаимодействие между български и чуждестранни артисти (чрез резидентния център, заложен в архитектурата); пространство за всякакви образователни модули; място за обществен дебат, обществена комуникация, пространство за фестивали, включване на младите професионалисти, малцинствени общности, непрофесионалистите, проявяващи интерес, търсено място за градски отпих и др. И всичко това в една съвременна екопосока с мисъл за хармонично единство с природната среда около сградата и мисията да подобрява качеството на живот и свързаност в града.

Центърът за съвременни изкуства включва широк спектър от изкуства. Какъв фокус ще изберете през първата година на съществуването на Центъра?

Центърът ще бъде отворен за предложения от всички видове изкуства, включително гранични форми, интердисциплинарни и междусекторни проекти. Макар че ще има и зала за визуални изкуства, все пак фокусът ще бъде към изпълнителските – тани, театър, съвременен цирк, музика. Сред изпълнителската танцова и театрална

част програмата планира да включва следващата година имена като Форсд Ентъртеймънт, Ян Фабр, Гобскуод, Ромео Кастелучи, Юнайтед Каубойс, Анхелика Лица, Шарон Фригман, Пал Френак, Дейвис Фрийман, Еурипидис Ласкаридис, Израел Алони, Енкнап и др. Ще бъдем отворени и към предложения на българските артисти за чуждестранни гостувания и копродукции. Част от концепцията за бъдещето е да въвлечем всеки чуждестранен гост в някаква форма на работа с български артисти, като дългосрочната идея за това е да се повиши капацитетът и уменията на независимата ни сцена и нейната свързаност с колегите им в Европа и света, а на публиките да даде възможност да видят различни форми и различно мислене за съвременните сценични изкуства

Фестивалът за музика, театър и цирк на открито „Топло Фест“ се провежда в началото на септември за втори път. Какви са вашите впечатления от тазгодишното му издanie и по някакъв начин той подсказва ли за естетиката на събитията в Центъра, които предстоят?

Тази година имаше повече и по-разнообразни събития, артисти и повече публика. Идеята с „Топло Фест“ е да го развиваме бавно, постепенно, сигурно, той има потенциала да стане едно от големите мултижанрови летни външни събития в София. Той би могъл да подсказва донякъде за посоките и естетиките в Центъра, но също да търси и по-масови, директни и комерсиални подходи за свързване с различните общности в града. С други думи – да е като средство за развитие на нови публики за независимата сцена в София.

Въпросите зададе ЕЛЕНА АНГЕЛОВА

Центърът за съвременни изкуства „Топлоцентра“ отваря врати

40 години след своето построяване, тази есен бившата топлоцентра на НДК се трансформира в регионален център за съвременни изкуства „Топлоцентра“ – първото по рода си пространство у нас за изпълнителски, визуални изкуства и музика от България и света

Регионалният център за съвременни изкуства „Топлоцентра“ започва да се пълни със съдържание тази есен. Той се намира в бившата топлоцентра на НДК, построена през 80-те години на ХХ в. Архитектурната трансформация на сградата започна преди две години след провеждане на международен конкурс, спечелен от арх. Мариана Сърбова. В преустройството ѝ участват още интердисциплинарен екип от български артисти и чуждестранни експерти. Израждането на „Топлоцентра“ следва устойчивите практики на подобни центрове в Берлин, Париж, Нант.

Изоставената топлоцентра на НДК е разпозната като място с най-голям потенциал за създаване на Регионален център за съвременни изкуства през 2014 г., когато в София се провежда международната среща на най-голямата мрежа за изпълнителски изкуства в света IETM. Ресоциализирането на пространството и хълмовете около него стратират по инициатива на едноименната асоциация „Топлоцентра“ и със средства от бюджета на Столична община. През 2021 г. по предложение на Столичния общински съвет и с решение на Министерския съвет „Топлоцентра“ е преобразуван от общински в регионален център за съвременни изкуства. Благодарение на това той ще взаимодейства с независими творци и културни организации

от сферата на сценичните и визуалните изкуства и от общините Самоков, Ботевград, Ихтиман, Костинброд, Своге, Сливница и Костенец. Центърът за съвременни изкуства



„Топлоцентра“ е първата мащабна инициатива на независимата арт сцена, подкрепена от общинската администрация и чуждестранни културни институти и мрежи. Неговата основна функция ще бъде да представя и копродуктира културни продукти в различни жанрове на независимата арт сцена – българската, европейската и световната. „Създадохме условия за съвместна работа на български и чуждестранни артисти чрез резидентни и обменни програми. Предвиждаме много дискусии, образователни и междусекторни събития“ – споделя независимият театрален режисьор Веселин Димов, временно изпълняващ длъжността директор на „Топлоцентра“.

Арт центърът се намира зад хълмовете на Южен парк 2 между културно-историческия комплекс „Гарнизонно стрелбище“ и Перловска река. Разположена в парк и до река, „Топлоцентра“ ще работи в синергия със заобикалящата я среда, като показва нови социални и екологични практики. Сградата ще бъде достъпна за хора от всички възрасти и социални групи. Освен с голяма и камерна сцена и изложбена зала, „Топлоцентра“ разполага и с външен амфитеатър и тераса, както и с резидентен център за чуждестранни артисти.

„Топлоцентра“ ще функционира и като пространство, в което могат да гостуват фестивалите на всички съвременни изкуства у нас. За начало през ноември тук ще можем да видим събития на АСТ фестивал за свободен театър – XI издание, което включва изключително силна международна програма, подпомогната от чуждестранните културни институти у нас. Регионалният център за съвременни изкуства „Топлоцентра“ е член на Trans Europe Halls (teh.net) – най-старата и динамична културна мрежа в Европа, създадена да приобщи обратно изоставени сгради в Европа, превръщайки ги в центрове за изкуство и култура.

Веселин Димов, временно изпълняващ длъжността директор на „Топлоцентра“

Веселин Димов е роден през 1976 г. в София. Завършва руско езиково училище, Първа английска гимназия и НАТФИЗ „Кр. Сарафов“ като магистър по театрална режисура. Специализира театър на резиденции в Холандия, САЩ, Русия, Индия и Индонезия. Работи на свободна практика от 2003 г. Режисьор на 25 театрални и радиоспектакли. Създател на Театрална компания „Момо“ и международния АСТ фестивал за свободен театър, негов артистичен директор в продължение на 10 години. Инициатор и съорганизатор на Пленарната среща в София (2014) на най-голямата мрежа за изпълнителски изкуства IETM (с центъра в Брюксел). Член на борда на световните на IETM от 2018 г. Председател на асоциация „Топлоцентра“, по чиято инициатива през последните 7 години започва и се развива в диалог със Столична община проектът „Топлоцентра“. Организатор на над 90 международни уъркшопи и на гостуването на 21 чуждестранни театрални и танцови продукции в България. Член на мрежите Soul for Europe, TEH Trance Europe Halls и EAIPA European Association of Independent Performing Arts.

РАДИ ГЕОРГИЕВ

Литература и биология

Дарин Тенев

Съполагането на две разнородни области¹ може да вдъхнови мисълта и езика, да предложи неочаквани перспективи към привидни познати въпроси, да подбуди към преосмисляне на приети положения. Такъв би могъл да е случаят и с литература и биология, ако човек е с убеждението или предубеждението, че двете области действително са разнородни. Разнородност несъмнено има, но може би тя пресича отвътре както литературата, така и биологията, а отношението между двете, което е с дълга история, може да се окаже толкова по-вдъхновяващо, колкото е по-сложно.

Хрумването, че не става дума за ясна и отчетлива граница между двете области, не е изненадващо от момента, в който спрем да приемаме за даденост онава, с която те се занимават. Така биология е науката за живото, но както се учи в училище, „биология“ съчетава *биос* и *логос*, а само ненаучна дързост днес би позволила увереност в знанието какво е живот и какво е логос. Впрочем логосът нито в Античността, нито по-късно под разнообразните си превмени през вековете е бил просто „наука“. И при обръщане към античните мислители бързо прави впечатление, че самият логос е бил мислен някакво като биос.² Тази тенденция изглежда се появява още при Изократ и Алкидамант и в пълния си блясък е развита у Платон. Във „Федър“ Сократ казва, че всяко слово (логос) „би трябвало да е изградено като живо същество“³ и схваща употребата на езика като поразяваща произведения, които са като живи същества и подобно на тях трябва да имат глава и крака, среда и краища, тяло. Вече с пряка връзка към поезията това виждане се появява при Аристотел, който в 7. книга на „Поетиката“ казва, че добре построените фабули трябва да имат начало, среда и край с подходяща големина и устройство като животните. „Така че както органичните тела и животните трябва да имат големина и тя да бъде обозрима, така и фабулите трябва да имат такава дължина, която ще бъде приемлива за паметта.“⁴ Възможно е следователно разбирането ни за литература да не може да мине без схващане на живота. Словото и литературата ще възприемат принципа си от живите създания, изучаването на литературата ще предполага първо изучаване на живота. Какво точно е виждането за живота е историческа променлива; в Античността е едно, през Просвещението друго, в епохата на позитивизма – трето, но този жест, според който мисленето на литературата трябва да е „биологическо“, се повтаря и може лесно да бъде открит и у предромантици, и у романтици, и у позитивисти, и у модернисти, може да бъде открит и в критическата литература, и в текстовете на самите писатели.

Но дали самото събиране на словото и на живота чрез формалния означител на сравнението, чрез краткото „като“, не издава, че сравняваме два логоса? Не стои ли някакъв логос от двете страни на сравнението на логоса и живота? И няма ли, значи, някакъв логос на самото живо? Биологията подсказва тъкмо, че има логос и логика на живота и на самия живот. В този смисъл изглежда закономерно заглавието на най-известната книга на Нобеловия лауреат за биология Франсоа Жакоб, в която разказва историята на биологията: „Логика на живота“⁵. И какво ако този логос е вече текстови и литературен по своя характер (смеем ли да кажем, по своята природа)? Какво ако добрият биолог трябва вече да е литератор; какво ако не можем да разберем живота, без да разберем словото, писмото? Подобни твърдения не трябва да отвеждат само към Гюте или Новалис (които обаче не бива да бъдат и пропускани – Новалис настоява в „Учениците от Саус“, че „Природоизпитателите и поети са били един Народ винаги“ и че който иска да разбере характера на природата „трябва да я търси в обществото на поетите“⁶; за него природата фантазира, шегува се, природата е поезия). Те трябва да отвеждат и към работата на самите биолози, особено от ерата на кибернетиката насетне, тоест да отвеждат към съвременната биология, където се говори за информация, съобщения, кодове, писане и четене, транскрипция, препис и превод и т.н. Някой би казал, че това са само метафори. Но понятието „метафора“ лесно се превръща в мост, през който литературата да внесе своите принципи в сърцето на биологията – метафора ще рече пренасяне, пренос на информация, от едно на друго място, и тогава: дали няма метафорични операции още на нивото на предаването на генетична информация? Дали, за да се отговори на въпроса дали има метафора на нивото на живота, на нивото на

¹ Този текст представя в сбит вариант някои от основните моменти на първата лекция от курса „Литература и биология“, който изнесох в Софийския университет през зимния семестър на 2020/2021 г.

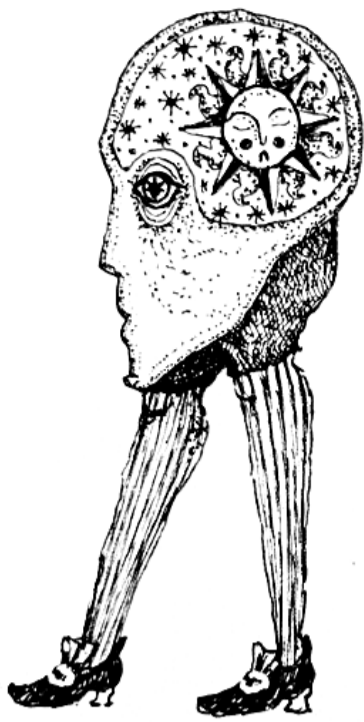
² Срв. J. Derrida, *La dissémination*, Paris: Seuil, coll. Essais, 1993 (1972), p. 98.

³ Платон, „Федър“, 264c, прев. Б. Богданов, *Диалози*. Т. 2, София: Наука и изкуство, 1982, с. 539.

⁴ Аристотел, *Поетика*, 1450b35-1451a6, прев. Г. Гочев, София: Изток-Запад, 2016, с. 43-44. (Преводът е леко модифициран.)

⁵ Виж François Jacob, *La logique du vivant*, Paris: Gallimard, 1970.

⁶ Новалис, *Учениците от Саус*, прев. Ф. Филкова и Н. Георгиев, София: ЛИК, 1993, с. 10-11.



* просвещенска разходка *

обекта, който занимава биологията, не трябва човек да се занимава с науките за текста и за литературата? С думите на Дериде от неговия прочит на Фр. Жакоб това, което открива съвременната биология, „е текстът, това, че репродукцията, същностна структура на живота, функционира като текст. Текстът е моделът. Той е по-скоро моделът на моделите“⁷. Това, разбира се, не означава, че метафората, информацията, кодирането ще функционират на всички нива на организация по еднакъв начин, напротив, „на всяко ниво правилата на играта са различни“⁸, но тъкманта от различия вече характеризира текста като текст и подсказва за връзки през прекъсванията. Да вземем паметта например (както че ли паметта може да е просто пример). В биологията различават генетична от клетъчна памет; и към това разграничение може да се добави мозъчната памет, но отвъд тях паметта преминава в култура и традиция, а ако приемем, че разбирането на техниката се състои в постепенно екстериоризиране на паметта⁹, литературата ще се разкрие като една от ранните техники на външната памет, десет хиляди години преди компютри и флашки.

На кой логос се подчинява аналогията, която свързва биология и литература, на този на науките за живота, или на този на създаването на текстове, или на нито един от двата, защото аналогията няма свой логос? Дали имаме нужда от биология, за да разберем литературата; дали имаме нужда да разберем литературата и текстовостта, за да схванем логиката на живота? Ако аналогията няма свой собствен логос, дали нейната непредвидима „логика“ не предполага такова разпръскване и различие, дисеминация, в речника на Дериде, което да подкопае разбирането за ясна и отчетлива граница между литература и биология? Но естествено, когато днес се каже литература и биология, човек не мисли първо за тези усложнения. Може да се добави, че до самите усложнения, макар и да са там поначало, понякога е добре да се стига постепенно, като се тръгва от конкретни проблеми, от конкретен материал. Така първият превод на част от вече казаното би изхождал от въпроса как биологията осигурява модели за изучаване и разбиране на литературата. Платон и Аристотел вече бяха споменати, но едва от деветнадесети век насам това може да се види в методологически разгърнат вид. Балзак например в предговора към „Човешка комедия“ от 1842 г. базира описанието си на човешки характер на зоологията и се позовава на известния спор между Жофроа дьо Сент-Илер и Жорж Кювие (за това дали има единство на композицията, т.е. една начална животинска форма, която се развива, изменяйки се с различните видове (Сент-Илер), или животинската физиология, органите в анатомията зависят не от формата, а от функциите, които трябва да изпълняват в организма (Кювие), като заема позицията на Сент-Илер. Четиридесет години по-късно в програмния си текст „Експерименталният роман“ Емил Зола отново ще препрати към биологията, този път в лицето на физиолога Клод Бернар, основоположник на експерименталната медицина и човекът, който превръща медицината в модерна наука. Зола настоява, че заема от него тъкмо експерименталния метод като „солидна основа“. Малко след Балзак и малко преди Зола, но този път от страната не на литературата, а на литературознанието, Иполит Тен вижда науката за литературата и изкуството „като ботаника, но приложена не към растенията, а към човешките творби“¹⁰. Както споменах, това не са

жестове, останали в миналото – и с основание. Днес изследователи като Брет Кук, Андреас Уебър и Фредерик Търнър развиват биоетика като литературно разклонение на социобиологията, за която изкуството има биологична основа. Независимо от наивността, белязала повечето от работите в областта на биоетиката, те заслужават да им бъде обърнато внимание веднъж защото позволяват да се формулира нова проблематика на границата на литературознание и биология, и второ, защото в историческа перспектива е важно да се проследи как се е променял дискурсът върху литературата, служещ си с биологически модели.

Със съжаление трябва да се отбележи, че изследванията, които да промислят литературни модели във и за биологията, са твърде оскъдни.¹¹ Всичко това обаче кара изследователския поглед да се обърне към живота и живота в литературата. Това може да стане тематично – да се види как в литературата на определен автор, на група автори, на течения или епохи се говори за животни, гъби и растения, за микроорганизми, за болести и зарази, за анатомия, как се описват телата и т.н.¹² Можем да си представим например изследване върху начина, по който се представят болестите в българската литература, например заразни, наследствени и т.н. Една нишка ще свърже „Напаст божия“ с „През чумавото“ и ще продължи напътък през текстовете, разглеждащи туберкулозата, през Димитър Димов (който е биолог), Павел Вежинов до Рашко Сугарев (завършил медицина) и Калин Терзийски (който е психиатър) – и виейки се, ще задава също въпроса кога и как психичните разстройства започват да се третират от литературата като болестно състояние – очевидно Мунчо в „Под игото“ не е душевноболен, а просто „кротък идиот“, но вече не е така с героите на диаболите. Друга нишка би подвързала хербария от цветята, храстите, дърветата в литературната ни ботаника. И така напътък. Но освен с такива тематично ориентирани подходи животът в литературата може да се изследва и с оглед на начините, по които произвеждението се мисли като живо същество – и може да се препрати вече не просто към Платон и Аристотел, а например към традицията на антологите, свързващи в една китка творбите-цветя, към разказите за литературната история като еволюция; накратко, вече не биологическото, не животът и живота в литературата, а литературата като биологичен вид. Най-сетне, съполагането на литература и биология трябва да ни накара да се запитаме няма ли нови модели, които да се заемат от биологията, за да мислим литературата, да се заемат от литературата, за да мислим случващото се в биологията, и накрая модели, които да ни помогнат да преосмислим самото отношение между двете.

Е. Гечева, София: Наука и изкуство, 1981, с. 342.

¹¹ Изключение са някои от книгите на Катрин Малабу, в които тя разглежда „метафори“ като четене и писане в съвременната молекулярна биология и епигенетиката като основание да открие херменевтичен принцип в самите биологични процеси, а отпък и да предефинира отношението между философия и биология. Виж напр. Catherine Malabou, *Avant demain. Épigenèse et rationalité*, Paris: PUF, 2014.

¹² Бързо развиващите се на Запад анималистични изследвания се занимават активно с представянето и ролята на животните в литературата. На български снопът от дисциплини, свързани с тази нова област, е представен в Калина Захова, *Защо се смее веселата крава?*, София, 2020. У нас с проблематиката са се занимавали също Морис Фадел, Пламен Антонов и някои други изследователи, но става дума по-скоро за изключения.

⁷ Jacques Derrida, *La vie la mort. Séminaire 1975-1976*, Paris: Seuil, 2019, p. 112.

⁸ François Jacob, *Le jeu des possibles*, Paris: Fayard, p. 1981, p. 50.

⁹ Виж Bernard Stiegler, *La technique et le temps, t. 2. La disorientation*, Paris: Galilée, 1996.

¹⁰ Иполит Тен, *Есета върху литературата и изкуството*, прев.

„Жажда“ – вампиризм в „Терез Ракен“

Елена Амири

Годината 2020 е важна за корейското кино, тъй като за първи път корейска продукция печели награда „Оскар“. С това Република Корея отново предлага на света поглед над богатото си филмово изкуство, създавано от редица талантиви режисьори. Сред тях е и Пак Чанук, една от най-известните фигури в света на корейското кино днес. Насочвайки поглед към творчеството на Пак, зрителят открива още един творец, чиито продукции по своята дълбочина не отстъпват на отличения филм на Пон Чунхо „Паразит“.

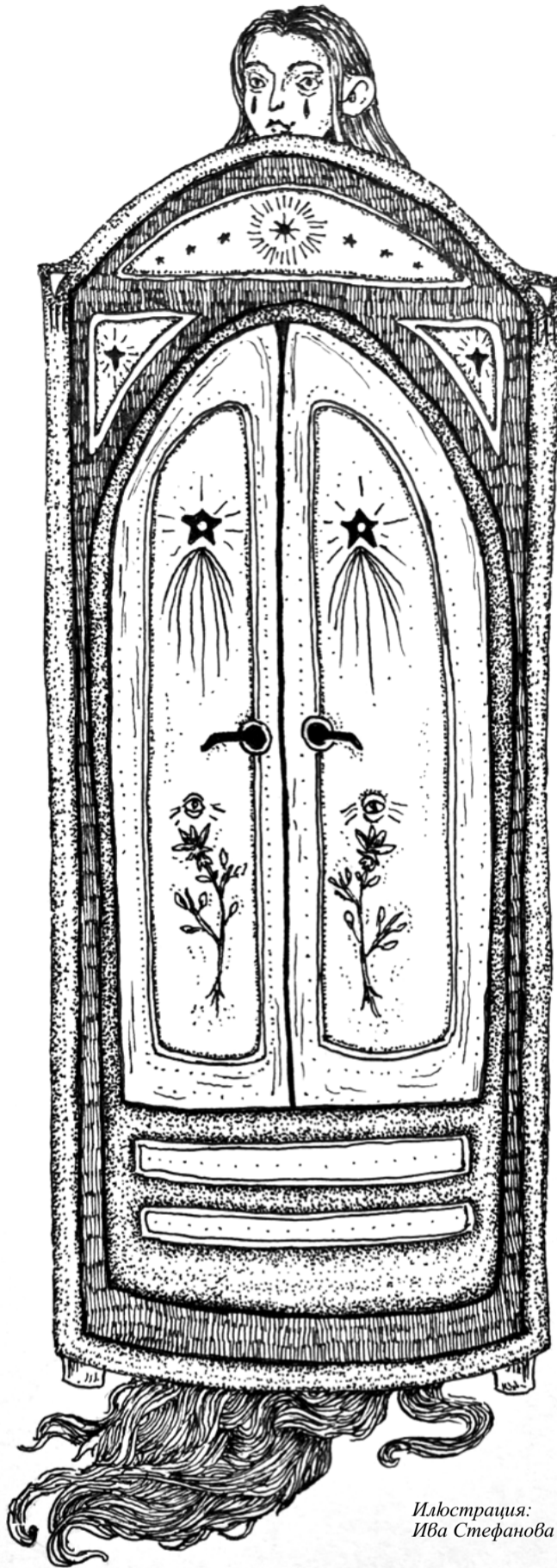
Пак Чанук създава филма „Жажда“ през 2009 г., като го базира на произведението „Терез Ракен“ на френския романист Емил Зола. Историята на семейство Ракен съдържа мотиви, които са актуални и днес за корейското общество – отношението на мъжа към съпругата, положението на жената в семейството, поради което Пак решава да я адаптира и приложи към реалността на Корея, успявайки да я впише добре и да предложи на вниманието на зрителите различни социални проблеми, облечени в завладяващата история за вампири и в красивата атмосфера на филма. Може да бъде проследен начинът, по който на екрана се пренася една класическа история, но с друг жанр, културна и историческа среда. Неслучайно режисьорът решава да даде на своето произведение заглавието „Жажда“. В него залага двойствен смисъл – то подсказва за вампирската жажда за кръв на главните персонажи, но носи и друго значение – жаждата като страстта на героите по техните неуловими желания, които си остават такива до края на историята.

Решението на Пак да избере жанра на хоръра за този сюжет е интересно, тъй като така той прави опит да представи идеите, заложени в книгата, по различен и зрелищен начин. Жанрът му дава възможността да разкаже историята чрез ярки и гротескни сцени и да вплете своя стил. „Жажда“ не е класически вампирски хорър филм, акцентът му пада другаде – прави анализ на човешката душа, попаднала в неестествено състояние, на постепенното ѝ озверяване и загубата на човешките черти. Пак Чанук поставя въпроса дали вампиризмът прави героите му чудовища, или те са такива в своята същност и той просто изкарва наяве скритите им пориви.

Под звуците на Бах корейският режисьор ни предлага авторски прочит и собствена интерпретация на романа, които ни дават възможността да проследим съдбата на героите от „Терез Ракен“, но преобразени – като биологично изродени същества, превърнати в такива вследствие на мистериозна болест. В работата на Пак винаги може да бъде открит маниерът му за създаване на филми, които разказват динамични и необичайни истории. „Жажда“ не прави изключение, в него режисьорът вплетва разбиранията си за това какво трябва да изразява творба, създадена да се приема визуално от публиката, тоест на какво трябва да се наблегне при създаването на кино. Успява да прикове вниманието на зрителя чрез начина, по който изразява пространствата, в които пребивават героите му. Както обикновено, обръща особено внимание на естетиката на произведението. Изгражда я чрез визуалната среда – светлината, мебелите и помещението, в които пребивават героите, която прецизно синхронизира с музикалната среда, подбрана така, че да пасва на вампирския сюжет.

Вниманието към детайла дава интересни резултати – атмосферата на романа се запазва, но бива допълнена, към нея се добавя още нещо, така че да пасва на стила на Пак, както и на новия прочит на историята. Във филма тя проследява съдбата на свещеника Санхюн и домакинята Теджу – чиито прототипи са образите на Лоран и Терез, след настъпването на повратен момент в живота им – превръщането им във вампири. Оттук нататък ставаме свидетели на кризите, през които преминават персонажите, както душевни, така и физически, защото Пак обвързва тясно падението на душите на Терез и Лоран с физическото израждане на Теджу и Санхюн. Ключовите моменти от сюжета на книгата биват запазени, както и нейните фундаментални идеи, изходът от физическото и душевното падение на героите е сходен. Основният облик на фабулата е съхранен въпреки добавените във филма елементи.

Колкото обаче са подобни в своята основа двете произведения, толкова се и различават, най-вече заради интерпретацията, която влага Пак в работата си. Запазвайки своя специфичен и утвърден стил, той взема класическата история за изневяра, убийство и падение на човешкия дух и ѝ придава нов облик чрез методите на визуалното изкуство. Прави различен анализ на романа през призмата на своите подходи. Оставайки верен на любовта си към сложните характери



Илюстрация:
Ива Стефанова

на персонажите си, които често са изпънени с противоречия и измъчвани от дилеми, Пак и този път подхожда с характерния си маниер – превръща образа на Лоран в католически свещеник. Той бива обявен за светец, след като доброволства да стане обект на експериментално лечение за болест, непозната на човечеството. Това мистериозно го превръща във вампир. Освен моралното падение на Лоран, Санхюн носи в себе си и друго такова – с присъщия си черен хумор Пак проследява сексуалното пробуждане и нарастващата жажда за кръв на героя, които дават отражение и променят цялото му същество, както морално, така и физиологично. Превръщайки „Жажда“ в един от малкото корейски филми, в които присъства пълна фронтална мъжка голоота, режисьорът показва своето разбиране за човешката биология и използването ѝ като инструмент за изразяване на различни идеи. Допълнителният елемент на вампиризма и физическата болест, която изгражда човешката натура, придава нови измерения на образите, създадени от Зола, и представява лобопитно решение за това как да бъдат изобразени тези пораждащи неприязън герои, което цели предизвикването на интереса както на зрителя, който не е чел романа, но търси интересна вампирска история, така и на този, който е запознат с книгата и иска да открие измененията, които вампиризмът поражда в образите на Терез и Лоран. Заиграването със съвестта и поставянето на персонажите в разтърсващи природата им ситуации е характерен похват на Пак, чрез който той се опитва да изкара наяве дълбините на човешката душа и условията, в които тя е принудена да тръгне срещу своята природа.

Основната тема и в двете произведения си остава една и съща – чудовищата, били те само душевни или физически, както и тяхната биология, кризите, през които плътта и съзнанието им минават вследствие на болестта на ума и тялото. Героите на Зола изпадат в умопомрачени състояния, пропадат до гръното на човешката си същност, израждат се заради своите страсти, освирепяват и губят естествените си черти. Целта на Пак е да запази това изгубване на хуманното, като неговият подход се различава от този на Зола. Превръщайки героите си в същества, покосени от вампиризъм и болест, той пренася идеята за падението и я предава буквално, изразява я чрез плътта на своите образи – единственият начин да оцелеят е да пият кръв, да се крият в тъмнината и да пазят своите тайни от останалия свят. Отнемат им се и характеристиките на смъртни организми, свързани с биологичното им функциониране, което допринася за израждането на образите, изразява възгледа на Пак върху това по какъв начин могат да бъдат предадени чертите на личността – в света, който той изгражда, те са тясно обвързани с плътта. В този аспект отново проличават прилики между Зола и Пак, тъй като може да бъде открит подобен модел и в романа – в Терез и Лоран се извършва трансформация на темперамента, която се отразява и на физическо равнище. С похватите на хоръра Пак отнася на следващо ниво и доразвива тази идея, включвайки болестта като основен елемент. Той подробно ни занимава с природата на зверовете с човешки облик – с техните физиологични особености, със състоянията на съзнанието им, с отношенията помежду им, но и към външния за тях социум – този на хората. В общуването им няма нищо нормално, то е изкривено, имитира човешките връзки, но в своята основа е придобило друг облик, изродено е и представлява само осквернено подобие на това между човеците. Героите са на прага на лудостта, изражда се и „любовта“ помежду им, не могат да избягат от новата си кошмарна природа, която обсебва цялото им съществуване. Тази тема за изкривяването на човешките връзки и отношения се открива на множество места в творчеството на Пак Чанук – например в „Старо момче“, познат и като „Oldboy“, един от най-известните филми на режисьора, както и в „Аз съм киборг, но всичко е наред“ („I’m a Cyborg, But That’s OK“), който жанрово се отличава значително от „Жажда“. С това се обяснява интересът, който Пак проявява към историята на Терез Ракен.

Болестта успява да разложи не само плътта на героите, но и техните съзнания. Режисьорът я използва като похват, с чиято помощ изкарва наяве и анализира дълбоко скритата сърцевина на превърнатите в чудовища хора – подвластни на заразата, те се поддават на погребаните в себе си пориви и инстинкти, които ги доближават до естеството на животните и зверовете. Тя им дава пространство, в което те изявяват истинските си, неподправени същности, които винаги са съществували в тях, макар и заровени съобразно морала. Темата за болестта като придобиване на определен вид свобода не се появява само в произведението на Зола, нито само в това на Пак, тя може да бъде открита и в други литературни творби, създавани в различни епохи, занимаващи се с нейната същина – такъв мотив присъства например в романа на Томас Ман „Вълшебната планина“. Зола и Пак също се занимават с тази интересна концепция, въплъщавайки я в характера на болестта на Терез и Лоран.

В историята се появява и друго свръхестествено същество, фантомно, но с много силно присъствие – духът на убития съпруг, от чието преследване убийците не могат да избягат. Призрактът на удавения от Теджу и Санхюн съпруг изниква като речено чудовище пред очите на героите, обсебва съня им и най-интимните им моменти, не им дава покой и бавно донася със себе си и друга болест на убийците си – лудостта. Олицетворяващ греха и угризенията, образът на мъртвеца бива старателно запазен от режисьора, който го използва, за да засили умопомрачението на героите си, представя го като призрак, изплуващ от черните води, за да докара убийците си до изстъпление. Пак Чанук се възползва от възможностите, които му дава киното за още по-въздействащо излагане на образа – сцените с мъртвия съпруг са зловещи, графични, така добре създадени, че наваяват на зрителя хлад, влага и мирис на бласто. „Жажда“ представлява ексцентричен опит на Пак Чанук да представи романа „Терез Ракен“ като хорър, занимаващ се с вампирите и тяхната свръхестествена природа. В продукцията могат да бъдат открити множество от похватите на режисьора, които присъстват под различна форма и в останалите му творби, някои от които се радват на огромен успех както в родната му Южна Корея, така и по света. Филмът би представлявал интерес за всеки, който желае да се наслади на добре позната история, разказана по нов начин от една далечна страна.

Естетизация на чудовищното в орнаментиката и скулптурата на късната романтика

Светослав Стойчев

„Сложе обаче е искрено влюбен в разкоша и красотата на всяка мислима форма; би могло да се каже, че неговото отношение към църковния церемониал е до голяма степен естетическо.“¹ Тези думи на Ервин Панофски красноречиво показват отношението на Сугерий (1081 – 1151), прочутият абат на „Сен Дени“, към всичко богато и красиво. В същия текст можем да прочетем как Сугерий аргументира тази своя страст и противоречието, което възникват между него и Бернар от Клерво (1091–1153).

Абатът на „Сен Дени“ безспорно е изключителна личност и настоятелството му оказва силно влияние върху зараждащата се готика. Трябва обаче да обрнем внимание и на факта, че той е обвързан с една вече продължаваща традиция в късната романска архитектура, най-видни примери от която са оцелелите от школата в Клоньон. В тях можем да видим богата орнаментика, чудати фигури и форми и една нова за романтиката нищост и разточителство.

Абатствата в Моасак и Суияк, които са образци на тъкмо тази бурзундска декорация, създадена от школата на Клоньон, ни представят една прелюбопитна орнаментика. Майсторите там са изобразили изпити мустакати старци с азиатски черти редом до всякакви причудливи зверове. Огромни птици, рогати чудовища, кентаври и всякакви други преплетени туловища се вият по главните колони в двете абатства.

Как и защо обаче се появяват тези неестествени същества, предхождащи познатите ни техни събратя от готическата архитектура, при това тъкмо в храмовото изкуство? Как се стига до тази естетизация на чудовищното?

Да започнем с възприемането за съществуването на чудовища и какво е тяхното място в мислите на средновековния човек. Още Аврелий Августин и Дионисий Ареопагит разсъждават върху уродливото, върху чудовищното и извеждат твърдение, което е фундаментално за християнството и което разколебава античните представи за калокрагията.

Според св. Августин уродливостта, както всичко останало, също е божие творение и като такава тя няма как да не е съвършена. Този, който не разбира чудовищата, не може да съзре творението в неговата цялост и да разбере защо Творецът ги е създал като част от него. Тоест виждаме как чудовищното и уродливото, бидейки творения божии, стоят редом до всичко останало и могат да бъдат естетизирани с всички останало. Тази концепция впоследствие е доразвита и от средновековните схоластици, които оказват непосредствено влияние върху развитието на готиката², а някои от тях имат връзка с абатството в Клоньон.

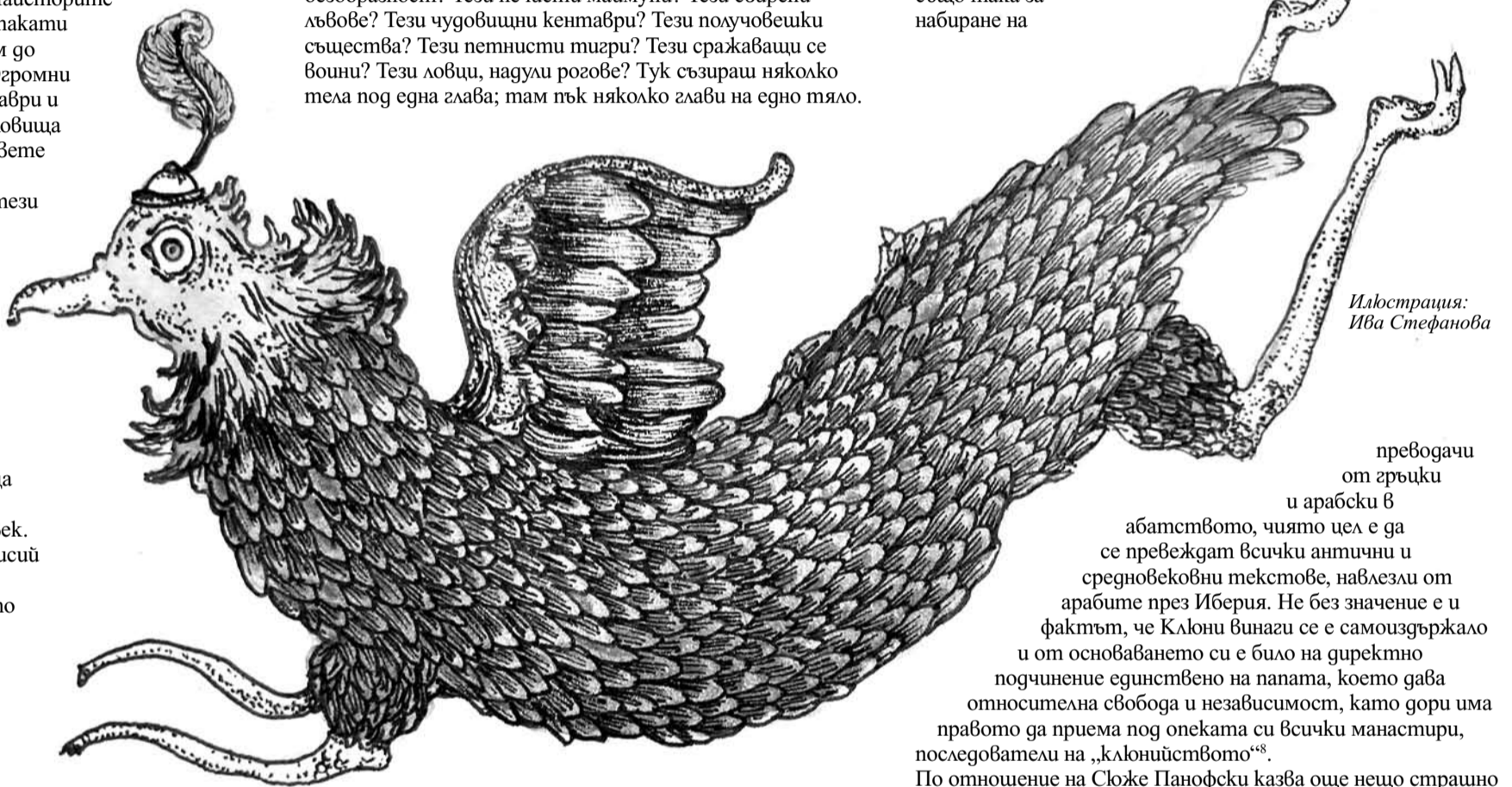
Това дава отражения върху мисленето за чудовищното и уродливото до този момент. След като говорим за съвършени и божии творения още от времето на Августин и Дионисий обаче, защо естетизацията им в храмовата скулптура се случва толкова късно? Защо виждаме чудовищата, изобразени така живо, пластично и въздействащо чак в скулптурите и орнаментите върху колоните и тимпаните на Моасак и Суияк? Възможният отговор е, че преди това чудовищата изпълняват различни функции и за подобна естетизация просто няма основания. Голяма част от средновековните бестиарици, макар привидно да изглеждат странно, като класифицират едновременно реални и фантастични животни, придават алегорични функции и на двете. Без значение е, че лъвът е познато животно, а феникът не, защото и двете имат библейски алегорични значения. Тоест можем да заключим, че до голяма степен чудовищата, съществуването на част от които още Аврелий Августин поставя под съмнение³,

са възприемани през алегоричния им смисъл и тъкмо той е важният.

Наблюдавайки чудовищата, изобразени от школата на Клоньон, обаче трудно можем да видим тази алегореза. За какъв особен библейски смисъл може да се говори при вида на тези сътворени старци с азиатски черти, на тези огромни птици, на тази страховита плетеница от всевъзможни туловища? Напротив, при орнаментиката на Моасак и Суияк по-скоро виждаме очистване от алегорезата. В примерите на клонийските майстори естетизацията на чудовищното и уродливото може да се случи, след като от съответните е снет алегоричният смисъл. Чудовищата вече не функционират основно чрез алегорията, а обратно, естетизирани са с отстранена такава и това предизвиква голямо възмущение в западния средновековен свят.

Това възмущение красноречиво можем да видим и чрез думите на абата на Клерво. Докато Сложе, поради голямото си политическо влияние, успява да се помири със св. Бернар, абатството в Клоньон няма този успех и четем следните негови думи по адрес на клонийските скулптури и орнаменти: „А и какво търси в манастирите, под очите на братята, заети с четене, тази смешна чудовищност, тази изумително безобразна благообразност и благообразна безобразност? Тези нечисти маймуни? Тези свирепи лъвове? Тези чудовищни кентаври? Тези получовешки същества? Тези петнисти тигри? Тези сражаващи се вошви? Тези ловци, надули рогове? Тук съзираш няколко тела под една глава; там пък няколко глави на едно тяло.

Следва прочее да се запитаме как се стига до това различно изобразяване в манастирите в Бургундия, до такова раздвижване на образите и дори до това „хюбристично“ подписване от страна на майсторите (макар да не знаем имената на майсторите в Моасак и Суияк, това е по-скоро лошо стечение на обстоятелствата, предвид факта, че Жизлебертлю например оставя под краката на Христос на западния тимпан на отбонската катедрала надписа *Gislebertus hoc fecit*⁷, а Сугерий многократно изисква изписването на името си във версикулите, с които покрива стени и богослужебни предмети и отгелно оставя множество ктиторски портрети), още повече че това „размразяване“ се случва в рамките на едва няколко десетилетия. Разбира се, чисто исторически Клоньон стои на важни поклоннически и търговски маршрути, пък и кръстоносните походи оказват силно влияние върху областта, но по-важното е, че абатството, както вече стана дума, е под влияние на средновековната схоластика. Самият Пиер Абелар, след като с активното участие на Бернар от Клерво е низвергнат и книгите му са обявени за еретически, решава да завърши живота си именно в абатството в Клоньон. Имаме сведения също така за набиране на



Илюстрация:
Ива Стефанова

преводачи
от гръцки
и арабски в

абатството, чиято цел е да се превеждат всички антични и средновековни текстове, навлезли от арабите през Иберия. Не без значение е и фактът, че Клоньон винаги се е самоизгържало и от основаването си е било на директно подчинение единствено на папата, което дава относителна свобода и независимост, като дори има правото да приема под опека си всички манастири, последователи на „клонийството“⁸.

По отношение на Сложе Панофски казва още нещо страшно лобопитно: „Влюбен в класиците и хронистите, като държавник, войник и правник, като специалист по всичко, което Леон Батиста Алберти ще обобщи под заглавието *La Cura della Famiglia*, и очевидно нелишен от интерес към науката, той е по-скоро протохуманитарист, отколкото един от ранните схоластици“⁹. Тези думи прекрасно илюстрират комплексната личност на Сложе и изключителното влияние, което той оказва върху културата на средновековна Франция, а бихме си позволили да кажем и върху културата на цялото Западно средновековие. Той обаче не е сам и тези думи в голяма степен са съотносими и към цялата школа на Клоньон, която е повече от добре позната за Сугерий. Факт е, че действително, които се случват в „Сен-Дени“, стоят в основата на появата на готиката и самият Петрус Венерабилис, абат на Клоньон, изказва възхищението си пред личността и дейността на Сложе. Въпреки това всички онези образци на една нова, непозната и впечатляваща с пластичността и различията си скулптура, всички причудливи създания, чиято естетизация е възможна вследствие на отстраняването на алегорията и което наблюдаваме в конгрегацията на Клоньон, са не по-малко значими. Тези примери свидетелстват за съществените промени в мисленето на средновековния човек от XII в. и в крайна сметка довеждат до класическата готика и изключителни произведения на скулптурата, каквито са статуите на св. Модеста и Ута в катедралите в Шартр и Наумбург.

⁷ „Жизлебертлю направи това“.

⁸ Подобни факти са доказателство според някои учени, че може да се говори за „Ренесанс“ на XII в.

⁹ Панофски, Е. *Смисъл и изображение в изобразителното изкуство*, с. 158.

¹ Панофски, Е. *Смисъл и изображение в изобразителното изкуство*. София, „Български художник“, 1986, с. 156.

² Вж. Панофски, Е. *Готическата архитектура и схоластиката*. София, „Агата-А“, 2002.

³ „Що се отнася до легендите за антиподите, т.е. за хората от противоположната страна на Земята, където слънцето изгрява, когато залязва при нас, чието положение е точно обратното на нашето, няма никакво основание да им вярваме. Те не почиват на никакво историческо познание, а са просто догадки на ума“ – *За Божия град*, XVI, 9. – Цит. по: Еко, У. *История на легендарните земи и места*. София, „Изток-Запад“, 2015, с. 34.

⁴ Думи на св. Бернар, цит. по: Панофски, Е. *Смисъл и изображение в изобразителното изкуство*, с. 165.

⁵ Панофски, Е. *Смисъл и изображение в изобразителното изкуство*, с. 153.

⁶ Интересен детайл е, че макар отношенията със св. Бернар да са нормализирани, Сложе не спира бурно да апологизира богатството и скъпоценностите на абатството.

Чудовища в чудовищния жанр

Ива Стефанова

I. Човекоподобна осанка

Историята на странната фантастика е историята на нейните чудовища. Зовът на титаничния Ктхулу е чул за първи път през 1928 г. от тези, осмелили се да разгърнат февруарския брой на списание *Weird Tales*; древният бог е разбуден от вековния си сън, пипалата му се превръщат в творчески заряд за цяла група млади писатели, а поклонниците му днес са повече от когато и да било. Можем да кажем, че смесената чудовищна форма на Ктхулу – отчасти антропоидна, отчасти наподобяваща октопод и дракон, се разпространява по логиката на заразата, епидемично, съвсем както е присъщо на чудовището¹. Ктхулу е хибриден и невъобразим. Нямаме възможност да си създадем представа как отделните му части взаимодействат, къде приключва октоподът и започва драконът. Няма ясна граница между формите му, има само сила. Неговата чудовищност е породена от проблема за вечно изменящата се форма. Моделът, по който Хауърд Филипс Лъвкрафт изгражда своите създания, се превръща в образец за авторите след него, също както и предписанията му за създаване на разкази, ясно изложени в есето „Бележки относно писането на странна фантастика“.

„Странна фантастика“ е предложението от Филип Стоцлов превод на понятието *weird fiction*², прилепено към всеки текст, който не може да бъде свободно поставен в категорията на научната фантастика, градското фентъзи, хоръра или магическия реализъм поради факта, че притежава елементи от всяка от тези категории. Джеф и Ан Вандърмиър, автори на художествена литература и редактори на няколко антологии със „странни“ разкази, сред които и *The Weird: A Compendium of Strange and Dark Stories*, защитават тезата, че странната фантастика не е жанр, а по-скоро модус на писане, при който на преден план са изведени атмосферата, чувството за нещо прикрито, което не може да бъде названо, а самото „странно“ е сведено до елемент, който причинява безпокойство. Създаването на антология с представителни извадки от литературата на странното се оказва нелека задача, тъй като е трудно да се подберат и систематизират художествени текстове по критерий, когато критерий липсва. Основната отличителна черта на странната фантастика е противоположанието ѝ на жанровите граници и съзнателното им прекриване. Странната фантастика си играе с формите и техните предели, тя е хибридна и чудовищна във всяко едно отношение. Списание *Weird Tales*, лабораторията на странното, където се появяват първите и най-значими разкази, написани от последователите на Лъвкрафт и от самия него, е създадено, за да събира и издава текстове, които останалите периодични издания не биха публикували, ако не се вписват в ясно посочена формула. Списанията, които публикуват уестърни, биха пропуснали такъв, в който има елементи на хорър или фентъзи например. Именно по тази причина *Weird Tales* се превръща в свърталище на чудовищната странна фантастика със своите неясни очертания и изменящи се форми.

II. Пипала

Чайна Миевил нарича общото между тези текстове „пипалото“ на странната фантастика – това, което остава неназовано, но може да бъде доловено във всеки един от тях. Може да бъде доловено и в новата вълна на странната фантастика, т.нар. *new weird*, чиито основни представители са Миевил и Джеф Вандърмиър. След първоначалния прилив от „странни“ текстове през 20-те и 30-те години на ХХ в. следва период на затихване, в който влиянието на Лъвкрафт се прелива в далеч по-изчистените в жанрово отношение предели на хоръра, където трудно би могла да се проследи нишката на „странното“. Но отделни явления като М. Джон Харисън и неговият „Вириконциум“ или пък Клайв Баркър и поредицата сборници „Кървави книги“ (в частност повестта от първия том – „В хълмовете, градовете“) се оказват предвестници на основното събитие, което дава нов тласък в посоката на странното – романа на Миевил „Станция Пердиго“, публикуван през 2000 г. „Станция Пердиго“ и следващите текстове на Миевил съумяват да събудят древното чудовище на Лъвкрафт – странната фантастика, и да въведат спящото вековно „странно“ в нов контекст. Множество автори като М. Джон Харисън, Майкъл Сиско, Джефри Форд, К. Дж. Бишъп, Нийл Геймън откриват свобода в неограничените възможности на новата странна фантастика³. Това древно и неназовано, което с тътен преминава през творчеството на Лъвкрафт, в тези

текстове на новото странно е самият Лъвкрафт. Основният залог на новата странна фантастика е създаването на хибрид между традицията на *rurp*-литературата, от която черпи вдъхновение, и „високата“ литература. Автори като Чайна Миевил до голяма степен използват модела за създаване на светове и чудовища на Лъвкрафт, но едновременно с това в палимпсестното му творчество прозира влиянието на Дикенс, Мелвил и Мервин Пийк също толкова отчетливо. Една от целите, които Миевил си поставя като писател е да напише роман във всеки един жанр, но въпреки това романи като „Градът и Градът“ (криминална проза), „Посланическото градче“ (научна фантастика), „Морелси“ (приключенски роман за юноши), *Iron Council* (политически уестърн) или пък „Станция Пердиго“ („бароково“ фентъзи с елементи на стиймпънк) се чувстват уютно под шапката на новата странна фантастика. Според Джеф и Ан Вандърмиър основният елемент, който оказва влияние върху тенденциите на новата странна фантастика е смесването на модерната и електична градска култура с древноста грезен космически ужас, завещан от Лъвкрафт. Стремелът на новото странно да инкорпорира актуални теми от съвременното не е нещо, което не може да бъде открито при първото поколение „странни“ писатели, към което Лъвкрафт принадлежи. Напоследък му се отделя все повече внимание в светлината на представител на модернизма, който отразява кризите на своето време. Като скрит механизъм зад творчеството на Лъвкрафт Чайна Миевил вижда травмата, която Първата световна война нанася на представата, че светът се опира на рационални закони. Новото време изисква нови чудовища. В *Theses on Monsters* Миевил пише: „Епохите бъдат чудовищата, от които се нуждаят. Историята може да бъде описана с чудовища и в самите тях. Преживяваме съчетанията между върколаци и прогнания от кризи феодализъм, между Ктхулу и разкъсаната модерност, между творенията на Франкенщайн и Моро и затормозеното в различни отношения Просвещение, между вампирите и отегчението, между зомбита и мумии, и извънземни, и големи/роботи/автомати с часовникови механизми и техните собствени тревоги. Преминуваме също през безкрайните промени на подобни чудовищни бактерии и антигени към нови рани. Всички наши мигове са чудовищни мигове“⁴.

III. Глава на октопод

Х. Ф. Лъвкрафт не разчита на зомбита, мумии, върколаци, вампири и всичко онова, което до този момент дебне из сенките на литературата на ужаса. Замества ги с шоготи, Ми-Го, Дагон, Няралтхотен, Азатот и потомците им с гъбести тела, с части на бръмбари и морски звезди, омарци, мекотели, горили и разбира се, октоподи. В чудовищната таксономия на американския писател присъствието на октопода е най-отчетливо и оказва се, най-продуктивно. След инагурацията му от Лъвкрафт той започва все по-често да се появява по страниците на масовата литература и бързо става част от буквара на литературата на ужаса. Трябва да признаем обаче, че чудовищната природа на октопода не е открита, което можем да припишем изцяло на Лъвкрафт. В „Морски труженици“ (1866) на Виктор Юго главата, именувана „Чудовището“, започва по следния начин: „За да вярваш в октопода, трябва да ги го видял. Октоподът няма мускули, не ребе застрашително, няма броня, нито рог, няма жило, нито щипци, ни опашка, която лови или пък удря, нито остри или ноктести перки, ни бодли, няма мечообразен нос, електрически ток, заразни слюнки, отрова, нокти, човка или зъби. Октоподът е най-страшно въоръжено животно. (...) Прилича на скорбут или гангрена. Болест, превърната в чудовище. (...) Прилепва плътно към жертвата си. Как? С празното си пространство“⁵. Мекотелото не е чудовище в разпространеното схващане за такова – няма остри зъби или пък дълги нокти, няма свръхестествена тежест. Не е част от фолклорната традиция. Пантеонът на Лъвкрафт е изцяло *sui generis* и не се припокрива с фолклорния бестиарий. Забележително обаче е, че писателят подсилва въздействието, което неговите чудовища оказват, като ги снабдява със свой собствен фолклор и по този начин съумява да създаде достоверна представа за тяхното древно, извънвремево присъствие. Инструментът, посредством който успява да постигне това, е позоваването на стари забранени книги, най-известна сред които е „Некрономикон“ с всички свои преводи.

Този жест на съзнателно разграничаване от традиционните образи на чудовището в страшните истории е предпоставка да бъдат избегнати и похватите на този тип литература, предшестваша Лъвкрафт. Ако приемем, че странната фантастика покътва именно от този нов пантеон, то тя самата е скъсване с традицията на литературата на ужаса и фантастиката. Традицията, от която най-вече се прави крачка встрани, е тази на готическия роман. В небезизвестното си есе „Свръхестественият ужас в литературата“ Лъвкрафт

⁴ Mievile, C. „Theses on Monsters“, In: *Conjunctions*, 2012, Colloquy, 143.

⁵ Юго, В. *Морски труженици*. Прев. Йордан Павлов, София: Народна младеж, 1953.



Илюстрация: Изида Аур

заявява: „Истинската свръхестествена история съдържа нещо повече от тайнствено убийство, кървави кости или призрочна фигура, погрънкваща с вериги съобразно правилата. Трябва да е налична атмосферата на закътан и необясним ужас от външни незнани сили, необходимо е да съдържа намек, изразен сериозно и злокобно, който да стане нейна тема, на омази най-ужасна представа в човешкия мозък – злостно и специфично прекратяване или поражение на фиксираният закони на природата, които са единствената преграда срещу набезите на хаоса и демоните на непознатото пространство“⁶.

Също както хвърлянето на чудовищна светлина върху октопода, странната фантастика не е проект, осъществен изцяло от Лъвкрафт. Писателите в кръга около *Weird Tales* и Бащата на Ктхулу често обръщат погледа назад към автори като М. Р. Джеймс, Артър Макън, Уилям Хоуп Ходжсън, Робърт У. Чеймбърс⁷ и поименно ги посочват като творци на „странното“ още преди идеята за такова да съществува. Този акт на пътуване назад през литературната история, измъкването на фигури и колажното им поставяне в нов контекст напомня на това, което Бретон прави в своите „Манифести“, посочвайки вестителите на сюрреализма през различните епохи. Подходът на сюрреалистите може да бъде открит също и в неназовимите хибриди на странната фантастика, в антивизуалния им характер. Зърването на тези хибридни изпитания на формата води до лудост. Те периодично изплуват в творческия екстаз, в съновиденията на делириума, какъвто е случаят с музиката на Ерих Цан в едноименния разказ или пък с художника Ричард Пикман от „Моделът на Пикман“. Лъвкрафт често прибегва до това да опише неописуемото, като го свърже с творчеството на някой реален художник или писател. Така например в „Зовът на Ктхулу“ се позовава на Кларк Аштън Смит и Сидни Сайм сред други, с което прави още една крачка към легитимацията на пантеона си, тъй като виденията за него са се появили много преди самия Лъвкрафт. „Те дойдоха от звездите и донесоха Своите изображения със Себе си.“⁸

IV. Гъбесто тяло

Оказва се, че не чудовищата са нахлули в света на човека, а по-скоро човекът се е озовал в един чудовищен свят, в който дори собственото му тяло е заразено и генетично обременено. Някои от разказите на Лъвкрафт („Сянка над Инсмут“, „Плъхове в стените“, „Отхвърленият“) проследяват един друг тип среща между чудовищното и човешкото, която протича вътре в самото човешко тяло и регистрира ужаса от това, че хората са потомци на уродливите древно. Това е поредното нарушаване на границите на чудовищното. Ужасът не е единствено грандиозен и космически. Ужасът е вътъкан в човешкото съществуване, буквално е част от генетичния му код. Има скрито, спящо чудовище в гените на човешката форма. Странната фантастика не се позовава на законите на физиката, а на биологията. Пренася заразите през формите с месните си щипести криле.

⁶ Лъвкрафт, Х. Ф. *Свръхестественият ужас в литературата. Избрани есета, писма и поезия*. Прев. Явор Цанев, София: Изток-Запад, 2020, с. 14.

⁷ Най-вече с цикъла разкази „Кралят в жълто“.

⁸ Лъвкрафт, Х. Ф. „Зовът на Ктхулу“. – В: *Некрономикон*. Прев. Адриан Лазаровски, София: Ентусиасти, 2012, с. 107.

¹ Делъоз, Ж., Гатари, Ф. *Хиляда плоскости. Капитализъм и ишиофрения 2*, прев. Антоанета Колева, София: Крштика и хуманизъм, 2009.

² Въвежда го в превода си на Лъвкрафт, „Бележки относно писането на странна фантастика“ // К., бр. 9/2019, с. 12, <https://kweekly.bg/publication/2632>

³ М. Джон Харисън първи започва да използва *new weird*, за да назове заформящата се група от автори и текстове.

Заразност, предаване и разпространение на чудовищното

Николай Илиев

Как се пише отзив или рецензия на сборник? Ако се опитам да резюмирам накратко отделните статии в него, не бих съмнял да го сторя достатъчно умело, така че резултатът да не би бил излишен и твърде повърхностен, докато едно подробно и задълбочено разглеждане, каквото те заслужават, макар и по-смислено, би се доближило по обем по-скоро до самия сборник, което в случая е крайно нежелателно. С тези съображения предвид, тук ще се опитам да открия и маркирам някаква обща нишка, преминаваща през целия сборник, с надеждата така да успее да го представя подобаващо.

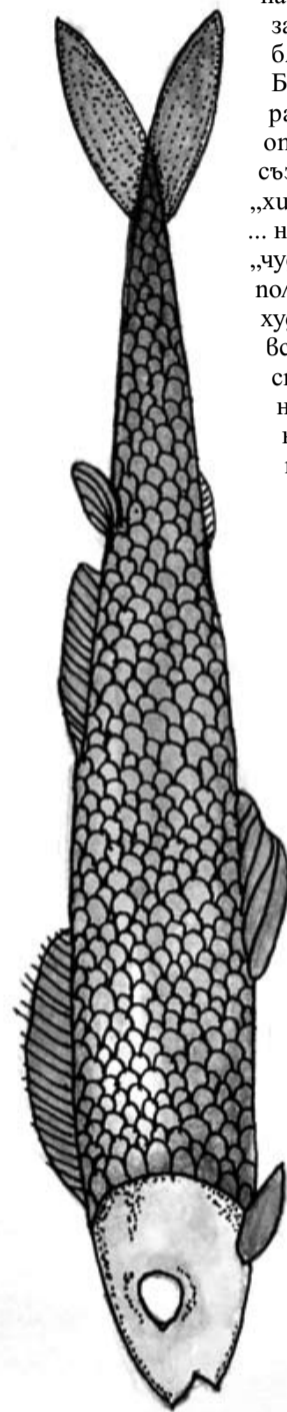
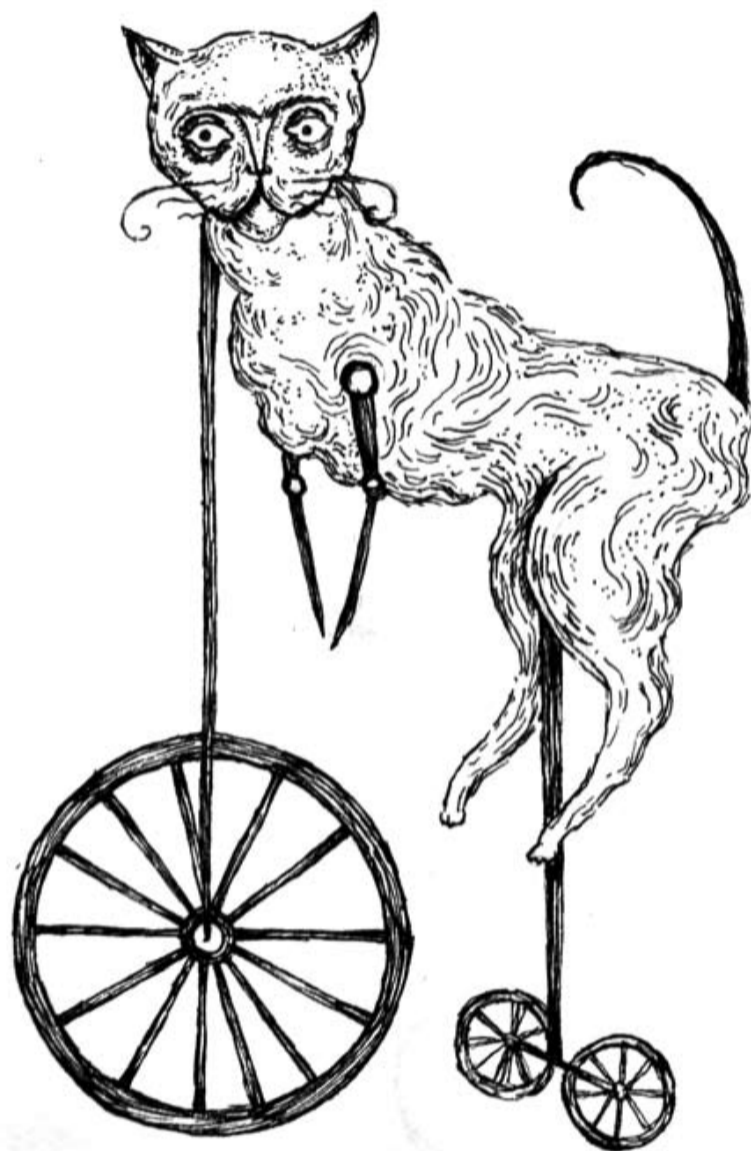
Все пак, първо – няколко думи за самия обект на нашето внимание.

„Семинарът за чудовището“ събира в себе си текстове, обединени около широката тема за чудовището, представени на семинара, проведен през 2017 – 2018 г. Съдържа своеобразен увод от проф. Валери Стефанов (на него се дължи иницирането и провеждането на семинара) и е тематично разделен на три части¹, а в тях са поместени „пробите“, взети от множество разнообразни места в тъканта на културата, изкуството и литературата. Това многообразие на изследвания материал прави възможно ако не доближаването до същността, то поне маркирането на някакви основни признаци, образи и характеристики на чудовището, или по-скоро – на чудовищното. При четенето ясно се усещат някои общи места в разсъжденията на авторите, които взаимно си кореспондират и се допълват. Като начало ще обърна внимание на може би най-ясната разпознаваема и видима събирателна точка, а именно начина, по който е определено и дефинирано *чудовищното*. Иронично, повечето текстове очертават като постоянна характеристика на чудовището (и чудовищното) именно невъзможността да бъде застопорено в един образ, безкрайното му и постоянно изменение, умението му да не допуска да бъде обхванато в някакво твърдо и единно определение. Ето например как Николай Генев говори за същността на дявола в статията си „Кратка история на схватката с дявола – от фолклорната традиция към компютърните игри“: „Всъщност въпреки информационните масиви, с които разполагаме, единствената аксиома, която сме успели да изведем за дявола, след толкова векове на интензивни разсъждения върху неговата природа, се свежда до нехомогенността на сложния му и твърде противоречив образ“ (66). Също като един от многото примери можем да посочим и виждането за жената и чудовищността (ù), през което Десислава Узунова анализира разказите „Пробуждане“ на Владимир Полянов и „Малвина“

на Светослав Минков²: „Жената приема в себе си една чудовищна непрегвдимост, която изменя и преобръща структурата си във всеки един момент, в който тя желае и докосва“ (151), „...понятието за жена конструира една хетерогенна (нецялостна) структура, която поради липсата на какъвто и да е предварителен хоризонт на очакване или център, около който да гравитират представите за нея, ще наречем чудовищна“ (152).

Разбира се, чудовището е разглеждано в отношението си с човека, извън което не би било възможно разпознаването и може би съществуването му въобще. „С човека то образува странна двойка...“:

Илюстрация:
Ива Стефанова



„Човек и чудовище са свързани, даващи си... живот и смисъл“ (98)³. Между тях има някаква симбиотична връзка. Същевременно е очертана, така да се каже, известна паразитност или заразност на чудовищното, което го поставя в опозиция с човешкото, в каквато и сме свикнали да го виждаме. През целия сборник е очертаван някакъв механизъм за интеракция, средство за разграничаване, защита от чудовищното. В статията си „Има ли шанс за Полифем?“ Невена Панова, проследявайки развитието на образа на прочутия циклоп през различните му появи в античната литература, разсъждава над комплексната и нееднозначна опозиция *културно – цивилизовано* или *човешко – чудовищно (природно)*. Наред с културата, във връзка с безкрайната му променливост и неопределеност, като основен инструмент за разграничаване, противопоставяне, борба, неутрализиране, подгреждане, застопоряване на чудовищното е поставен логосът, разумът в различните свои проявления: езикът, картезианският рационализъм при Шарл Перо (В. Шолце), просвещенската мисъл и визуалният език на изображението при Гоя (Б. Борисова) и главата като образ при Стефан Грабински (В. Полеганов). Така започва да се забелязва успоредяване между чудовищното и неговата нерепрезентируемост/невъзможност за репрезентиране, която е и самото чудовищно. В анализа си на „Малечко Палечко“⁴ от Шарл Перо Венцеслав Шолце разглежда и текста

на приказката като носител на „една друга, различна чудовищност ... изписваща очертанията на самия текст като незавършено, отворено и преобразуващо се пространство на чудовищно безкрайна потенциалност“ (130). Тук, с тази си безкрайна нееднозначност, същинският текст е противопоставен на метатекста на поучението, който „разкрива ... определена потенциалност на текстовия смисъл, която от тук насетне поуката би могла единствено да се опитва да ограничи“ (118) в рамките на вече споменатата картезианска рационалност.

Чудовището, способно да прониква навсякъде, вече е достигнало и се разпространява във и от това, предназначено да го държи настрана и перспективата за пълно поглъщане е все по-близка. В текста на Биляна Борисова чудовището е разглеждано като „рождено от Човека, от неговото съзнание и мисъл“, като „хищник“, който „понякога ... намира човека“, като „чудовищното Нищо“, което, получавайки „своя визуално художествен израз във всеобемащата чернота“, става „пълноправен обект на изображение“, „доминира над човека и накрая го поглъща, за да остане само то“ (98). Близко е и виждането на Владимир Полеганов⁵ за образа на главата при Грабински, която – традиционен знак на мисълта и разума, тук е и източник, проводник на чудовищното: „В тези разкази съзнанието, използването на мисълта са чудовищни, и то не защото са използвани за чудовищни дейности – например за убийства или за унищожение, – а защото се оказват не напълно лични, не напълно принадлежащи на този, който уж им е собственик“. В „Семинарът за чудовището“ можем да проследим как чудовището, чието обиталище е граничното пространство (мястото, нататък от което умът вече не може да проникне) се промъква

към човека. Тръгвайки от Полифем, изтласкан на ръба на цивилизования свят, чудовищното се приближава, прониква, заразява постепенно тъканта на човешкото пространство. Чрез този механизъм, чудовищното се разпространява на микроиво в различни степени и стадии: от противопоставянето цивилизованост – чудовищност (природност), през преобръщането на тази опозиция от жанра на идилията и вече положително маркираното природно (44), минава през сделките с дявола и се разпространява дори в текста и мисълта. Така накрая то се развива до образа на града (един топос на висшата окултуреност) в разказите на Димитър Хаджиев и Ясен Валковски⁶, четен от Александър Христов като своеобразно макрочудовище – огромен, немислим ограничаване, поглъщащ и сливащ със себе си всичко, доближило се до него.

„Семинарът за чудовището“, съст. Валери Стефанов, Кристина Йорданова, Десислава Узунова, УИ „Св. Климент Охридски“, 2021.

⁵ Полеганов, В. „Главата на ужаса: бележки върху чудовищното в разказите на Стефан Грабински“.

⁶ Христов, А. „Градовете на чудовищния ужас в два експресионистични сборника“.

¹ „Памет за чудовището. Митологически и исторически аспекти“ (Невена Панова, Яница Радева, Николай Генев); „Форми на чудовището. Естетика и въображение.“ (Биляна Борисова, Кристина Йорданова, Венцеслав Шолце, Илиян Шехадя) и „Чудовището на ръба на ужаса. Аспекти“ (Владимир Полеганов, Десислава Узунова, Александър Христов).

² Узунова, Д. „Жени и чудовища – гранични форми на смисъла“.

³ Борисова, Б. „Гоя и чудовището“.

⁴ Шолце, В. „Незразграничимото: Чудовищно и човешко в „Малечко Палечко“ на Шарл Перо“.

Поглед от биологията към световите в литературата.

Борис Илиев

Следващите редове са твърде малко на брой и изписани на прекалено ранен етап, за да създадат цялостна и непротворечива представа за въпросите, които имплицира заглавието. Вместо това от тях ще възникнат проблеми, но дори само тяхното формулиране има потенциала да зададе определени посоки на мислене, които могат да се окажат интересни и плодотворни. В този смисъл може да се каже, че този текст представлява малък експеримент, едно мисловно упражнение. То не претендира за строга научност, по-скоро цели да достигне и докосне по-широка аудитория, обемаща както изкушените от хуманитарното познание, така и посветените на естествените науки. Заглавието на този текст цели да загатне два основни проблема. Единият засяга тясно литературоведски въпрос. През втората половина на XX в. е установено говоренето за литературен свят. Съществуват множество направления на философията, логиката и литературната теория, които разглеждат този въпрос. Обикновено обаче, когато изследваме литературния свят, се взима за обект едно произведение (разказ, повест, роман) и се анализира „неговият“ свят – светът, който се изгражда по някакъв начин в рамките на текста (относно пътищата на това „светостроителство“ възгледите се различават повече или по-малко). Оттук можем да заключим: едно произведение – един свят. Героите осъществяват „как“ на съществуването си в един свят, който се ражда или заедно с тях, или от тях. Нека поставим това под съмнение. Възможно ли е в едно произведение да има повече от един свят и има ли това нещо общо с биологията?

В опита да разсъждаваме над тези въпроси ще се обърнем към конкретни произведения. На първите си страници романът на Вирджиния Улф „Орландо“ среща младия поет и великата кралица (чийто образ възниква въз основа на реалната историческа личност кралица Елизабет I). Това е едно от първите места, които правят текста на Улф загадъчен. Кралицата е видяна през очите на Орландо – ръката, цялото тяло, „което мирише на шаф“¹, очите и т.н. Този образ се изгражда в книгата, но всъщност Орландо вижда единствено ръка, украсена с пръстени: „... той не видя нищо повече от покривите ѝ с пръстени ръце, но това беше достатъчно“². Разбира се, лесно би било да кажем, че тук става дума за „игра на перспективата“, нещо типично за модернизма, към който принадлежи разглежданият роман. Ще можем вероятно да направим и по-смели заключения като например: този миг позволява да мислим целия роман на Улф като едно радикално заиграване с фокализацията, с перспективата на разказването и смислообразуването. И наистина, тук става дума „просто“ за описание, но на нивото на персонажите книгата започва от категоричното „той – защото нямаше никакво съмнение, че е от мъжки пол“³ и достига до неизбежното „нямаме друг избор, освен да признаем – той се бе превърнал в жена“⁴. Можем ли обаче да допуснем, че става дума за нещо повече от игра на гледните точки, нещо повече от една формална черта на разказа, представена майсторски в стилово отношение? Нека поставим въпроса по-решително. Можем ли да твърдим, че тялото на кралицата, нейното присъствие, цялото нейно съществуване се разгръща в свят, различен от този, в който живее Орландо?

Сам, романът на В. Улф може да задълбочи питането в още по-висока степен. Според Мартин Хайдегер животът, човешкото-присъствие-тук (както Цочо Бояджиев превежда немското *Dasein*) се разгръща във времето, то е негов хоризонт и смисъл: „Като смисъл на битието на въпросното биващо, което наричаме човешко-битието-тук, е посочена *времовостта*“; „Времето трябва да бъде осветено и истински схванато като хоризонт за всяко разбиране и всяко тълкуване на битието“⁵. Как присъства времето в „Орландо“? Ще си позволим по-дълъг цитат: „Но за нещастие Времето ... не влиае така просто върху ума на човека. Нещо повече, човешкият ум работи с еднаква сила върху тялото на времето. Един час, наложен върху ексцентричния елемент на човешкия разум, може да се изтегли на петдесет или сто отрязъка, по-дълги от неговата часова продължителност; от друга страна, един час може да бъде представен съвсем точно от часовника на съзнанието чрез една секунда“⁶. Разказът нататък продължава да манипулира времето, показвайки, че един изживян ден може да струва на човека повече от двайсет години, така че в крайна сметка годишната продължителност на живота не отговаря на

истински преживените години. Тук времето получава удивителната (или не толкова удивителната всъщност) способност да се разтяга и свища, да набъбва и спада. Можем да се обърнем и към друго произведение – също модернистично. „Счупванията“ на обективното време се случват и във „Вълшебната планина“, не само че се случват, те определят романа. Удължаването на триседмичното посещение на Ханс Касторп в алпийския санаториум при братовчед му Йоахим Цимсен до седемгодишен престой задава повествователната рамка на книгата, снабдява я с онтологична концептуалност, доколкото въпросите на времето се явяват в европейската философска традиция като онтологичен въпрос. Свивания и дисторсии – това се случва с времето във важна текст на Томас Ман. Онова, което пречупва времето в романа, като че ли е скуката – съществуването, в което „и най-дългият живот ще бъде преживян като съвсем кратък и незабелязан ще отлетят“⁷. Ежедневният режим, повтарящото се мерене на телесната температура, завиването и отвиването с одеяла, лежането и храненията се редуват в такава монотонност, че придават на планината характер на затворен в себе си хронотон, категорично отделен от живота в равнината. „Вълшебната планина“ убила обективното време, от външно явление, протичащо независимо от човека, го превръща в „преживяване на времето, което при непрекъснатата равномерност е застрашено чисто и просто да се изгуби“⁸. Естествено, както по-рано с „гледните точки“, можем да измислим изцяло литературоведско име и за това явление, добре би звучало например „темпорална относителност“ или още по-добре „темпорална релативност“ или пък „релативизирана темпоралност“, вариантите наистина са много, но колкото повече се умножават, толкова повече изгубват смисъл. Какво означава това? Че има различни гледни точки за времето? Или нещо отвъд това – че времето протича в различни светове, че ние го преживяваме в различни светове? Всеки в свой свят например? Но в такъв случай как се срещаме един с друг, как живеем в *едно и също* време, как е възможно изобщо да има друг освен мен, ако не живеем в едно и също време и един и същи свят? Самият Хайдегер очертава аналитиката си върху човешкото-битието-тук като положеност в-света, в единия, общия свят, в който и заради който нещата могат да се срещат. В „Битие и време“ въпросът дали може да се говори за множество светове, свързани с отделния човек, е поставен с известна доза съмнение: „И тогава има ли „отнапред“ всяко човешко-битието-тук свой свят? Не става ли по този начин „светът“ нещо субективно“? Как тогава ще е възможен някакъв „общ“ свят, „в“ който ние все пак *сме*“⁹.

Именно за да решим този въпрос, можем да се обърнем към биологията, и то не без връзка с философския хоризонт на въпросите, които ни занимават. Защото едно от важните влияния върху Хайдегер и философската феноменология идва от теоретичната биология през първата половина на XX в., по-точно от немския зоолог Якоб фон Юкскул. Възпитаник на университета в Тарту, неговата научна работа сякаш предвещава появата на изследователски полета като биосемантиката, въпреки че самият Юкскул никога не употребява това наименование в съчиненията си. Още в ранните си текстове като „Околният и вътрешният свят на животните“ („Umwelt und Innenwelt der Tiere“, 1909) биологът за първи път въвежда теорията си, основана и на експериментална работа. Основният въпрос, който занимава Юкскул, е как животните (особено низшите) възприемат света около себе си. В широк смисъл трогът може да се чете като реакция срещу състоянието на природните науки, по-конкретно на биологията от началото на XX в. Юкскул обръща внимание на опасностите от крайно позитивистичното развитие в изследванията за живота, разчитащи единствено на събиране и организиране на фактите: „Наблюдението на живота на всяка крачка предава на непредубедения изследовател безмерно голяма наличност от факти, така че просто им регистриране би направило всяка наука невъзможна“¹⁰. Това заедно с насилственото разделяне на наблюдаваните факти между значими и незначителни, при което последните се пренебрегват и потъват в забравата, кара Юкскул да препоръча завръщане на науката към началата, което да даде нов импулс на изследванията ѝ: „Остане ли въпросът за основанията нерешен или подчинен на модата, няма да има никакъв напредък и всичко, което е било постигнато с огромни усилия на духа от едно поколение, ще бъде отново хвърлено в забравата от следващото“¹¹. Тъкмо избягвайки чистото събиране и наблюдение на фактите, Юкскул ги използва не самоцелно, а с оглед на теорията си за възприятията на животните, схващани не като автомат или физично-

химична машина, а като биологично „функционално единство“¹². Експлицитният стремеж за вътрешно пренасочване, предефиниране, реформиране на науката се вписва в опитите на философията от първата половина на XX в. да се вгледа в корените на познанието, да посочи източниците на кризисни състояния, да осъществи едно връщане към основанията. Това прави Хусерл през 1936 г. с книгата си „Кризата на европейските науки и трансценденталната феноменология“, която идентифицира математизацията на познанието, отделянето му от субекта и превръщането му в „голи науки за факти“¹³ (Хусерл 2002: 18); това прави и Хайдегер – опитва да преоснове твърденията на онтологията, отказвайки да употребява традиционните философски понятия, изгубили връзка със смисъла си, връщайки се към изучаването на нещата „сами по себе си“, тоест като феномени. Казано с думите на Калеви Кул (един от изследователите на Юкскул), „голямата идея на Юкскул е била да изгради една биология, която

Илюстрация:
Изага Ауф



е способна да изучава процесите в живота, която включва субекта, самото живеещо или „живота сам по себе си“¹⁴. Тази нова биология не само ще преоснове научното отношение към живота, но и ще го изведе от състоянието на „Bedeutungsblindheit“, или с други думи, от забавата на чувствителност към въпросите за смисъла. В опита си да реши всички тези въпроси, които можем условно да обобщим с понятието „теория на биологията“, и да превърне биологията в саморефлексивна наука Юкскул в преговората към съчинението си от 1909 г. въвежда за първи път понятието „околен свят“ (*Umwelt*). Неговите граници са определени от спецификата на сетивата на съответното животно: „всички тези хиляди различни форми на живот притежават собствен околен свят, който е в двупосочна зависимост със структурния замисъл (*Vauplan*) на животното“¹⁵. В по-късното си и дошло голяма популярност съчинение „Разходка през световите на животните и хората: книга с карти на невидимите светове“ („Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen: Ein Bilderbuch unsichtbarer Welten“, 1934) Юкскул доразвива обяснението си на понятието „околен свят“, сравнявайки го със сапунено балонче около животното, представляващо „свой собствен свят, изпълнен с възприятия, които то (*животното* – б. м. Б. И.) единствено познава“¹⁶. (Преди да напишем или прочетем следващото изречение, е добре да си припомним игрите с времето в „Орландо“ и „Вълшебната планина“.) Съществуването на такъв свят води след себе си изключително сериозни последици за начина, по който съществуват времето и пространството. Те вече не се схващат като обективно съществуваща константа, а като перцептуални категории, зависещи от спецификите на сетивата

¹² Пак там, с. 3.

¹³ Хусерл, Е. *Кризата на европейските науки и трансценденталната феноменология*. Прев. Светлана Събева. София: Критика и хуманизъм, 2003, с. 18.

¹⁴ Kull, Kalevi. Jakob von Uexküll: An Introduction. – *Semiotica*, 1/4, 2001, p. 1.

¹⁵ Uexküll, Jakob von. *Umwelt und Innenwelt der Tiere*. Berlin: Verlag von Julius Springer, 1909, S. 5.

¹⁶ Uexküll, J. A Stroll Through the Worlds of Animals and Men. // *Instinctive Behavior. The Development of a Modern Concept*. Transl. and ed. Claire H. Schiller. New York: International Universities Press, 1957, p. 8.

¹ Улф, В. *Орландо*. Прев. Мая Вачева. София: Български художник, 1993, с. 14.

² Пак там, с. 13.

³ Пак там, с. 7.

⁴ Пак там, с. 99.

⁵ Хайдегер, М. *Битие и време*. Прев. Цочо Бояджиев. София: Изток-Запад, 2020, с. 31.

⁶ Улф, В. *Орландо*, с. 70.

⁷ Ман, Т. *Вълшебната планина*. Прев. Тодор Берберов. София: Народна култура, с. 119.

⁸ Пак там, с. 118.

⁹ Хайдегер, М. *Битие и време*, с. 74.

¹⁰ Uexküll, Jakob von. *Umwelt und Innenwelt der Tiere*. Berlin: Verlag von Julius Springer, 1909, S. 1.

¹¹ Пак там, с. 2.

Колко свята има в една книга?

на възприемащия субект. С други думи, в сферата на околния свят време-пространството се пречупва, образувайки измерение, разгръщащо се според съвсем различни параметри: „Вместо да казваме, както досега, че без време не може да има жив субект, сега трябва да кажем, че без живия субект не може да има време“¹⁷; „не може да има пространство, независимо от субекта“¹⁸. „Свой собствен свят“ е фраза с голямо значение, защото кореспондира с вече цитирания фрагмент от „Битие и време“ – ако всеки човек има свой личен свят, това не означава ли, че светът става нещо субективно, не значи ли да се откажем от идеята за един всеобхватен свят, в който всички биващи съ-съществуват, а всички хора съ-екзистират. Юкскюл предлага теоретична програма, която, напротив, настоява за множествеността на световите – идея, появила се по-късно в литературната теория и нейните опити да мисли това, което се нарича фикция. И това има пряко значение за нашия въпрос – колко свята има в една книга, живеят ли тялото на кралица Елизабет и погледът на Орландо в един свят, а може ли да се каже, че санаториумът за туберкулозноболни във „Вълшебната планина“ представлява възване във времето, също видяно като един отделен свят; един свят ли обитават двамата „наставници“ на Ханс Касторп господин Сетембрини и Лео Нафта? Въпроси, подобни на тези дълги години са поставяли изследователите на фикцията в задънена улица, защото как е възможно изобщо да говорим за „съществуване“ на литературното съдържание, при положение че го разглеждаме просто като подражание на действителността или като илюзия за реалност. Решението на тези трудности идва през 60-те години на ХХ в., в момента, когато се допуска наличието на повече от един свят: „Рамката с един свят трябва да бъде заменена от рамка с много светове“¹⁹. Тук обаче, след като вече се позабахме на някои важни положения от философската феноменология, бихме искали да се запитаме дали е нужно да помислим изискването на Хайдегер за общия, всесъбиращ свят и настояването на Юкскюл и теорията на фикцията от втората половина на ХХ в. за множественост на световите. Може би наистина не е нужно, може би трябва просто да изберем между двете парадигми. Това обаче би означавало да вземем готов теоретичен модел, който да бъде задействан по отношение на двете споменати произведения (и не само на тях). В такъв случай всичко казано дотук ще е било излишно, а казаното дотук всъщност е опит литературознанието да мисли себе си, да бъде авторефлексивно, да се самомоделира, самопреформатира, самотрансформира. Този текст няма да се откаже от тази своя единствена амбиция и ще се опита в малкия обем, с който разполага, да намери точка на засрещане между биологията на Юкскюл, феноменологията и теорията на фикцията, да отгатне онзи миг, в който трите ще се съберат в кулминацията на своята потенциалност²⁰. Това би позволило, от една страна, да се преодолеят някои недостатъчности (не сами по себе си, а по отношение на разглежданите тук въпроси) на избраните три модела, а от друга, да гарантират една висока степен на гъвкавост и динамичност на изграждания тук теоретичен модел всеки път, когато той бъде задействан. И „Битие и време“, и работата на Юкскюл дават възможности да се преодолее дилемата между единствеността и множествеността на света. Двете заедно пък предлагат път, по който да бъде преосмислено и надградено схващането на някои литературоведи (под влиянието на модалната логика) за света просто като референциално поле. Когато Хайдегер говори за свят, той не го прави общо и осъзнава, че самият той употребява понятието в няколко различни смисла²¹. В този смисъл не е вярно, че Хайдегер пропуска възможността за множественост на света. В „Битие и време“ той определя четири начина, по които може да се схваща понятието, като в последния въвежда идеята за световост изобщо. В четирите възможни употреби на понятието Хайдегер обхваща и света, представен като общ „универсум на биващото“, в който се полагат всички неща, и света като „собствен такъв“ – света или световите, в който / в който живее всяко човешко-битие-тук. Тази употреба на „свят“ има според Хайдегер екзистентен характер, тоест има отношение към бъденето-в-света на онова особено и специално биващо, което се нарича *Dasein*. Тази употреба на „свят“ Хайдегер доизяснява и с термина „околен свят“, който е „най-близък до всекидневното човешко-битие-тук“²². Именно тук вероятно можем да видим следа от Юкскюловото понятие за *Umwelt*, за онова сапунено мехурче, което загражда цялата комуникативност на дадено създание с

действителността. Но да „имаши“ собствен свят нито при Юкскюл, а още по-малко при Хайдегер означава чисто пространствена ограденост: „Изразът околен свят съдържа в „околен“ указание за пространственост. Това „наоколо“, което е конститутивно за околния свят, няма обаче първично „пространствен“ смисъл“²³. Да „имаши“ свят означава много повече от това да се намиращ в някакво пространство и много повече от чисто логическия смисъл на имане на свят – да верифицираш или фалсифицираш твърдения в едно или друго референциално поле. Да „имаши“ свят във феноменологичен смисъл е свързано с неща като „боравене“ в света с различните биващи, както и със „загрижването“, „обгрижването“, с действащото, направо казано, с живеенето. И ако по този начин беше изяснено, че при Хайдегер може да се открие идеята за множественост на световите, трябва освен това да се отбележи, че Юкскюл, от своя страна, не пропуска да създаде своя концепция за „голям“, обединяващ всички живи организми свят. Биологът го нарича *Umgebung* – полето, в което могат да се срещат различните околни светове на живите създания. В рамките на тази среда или *Umgebung* различните околни светове могат да се срещат и да общуват помежду си, тъй като според Юкскюл околният свят на дадено същество може да включва и други организми²⁴. Това значи, че в рамките на околния свят би могло да се формира активно взаимодействие със световите на други животни, като по този начин се образува поле на интересубектност.

Нека обаче от биологията и философията (но вече заедно с тях) се върнем към литературата и към въпроса колко свята има в една книга. На този етап питането трябва да се измени така: колко свята ще има в една книга, ако в нея заработи теоретичният модел, безло очертан тук? Разбира се, той ще заработи в рамките на литературознанието, разглеждащо конкретен текст, и то не като набор от суров материал, а като функционална амалгама от потенциалности, вече посегнала към теорията на фикцията, към философията и към биологията. В литературата понятието на Юкскюл *Umgebung* може да се трансформира или да образува сплав с традиционната концепция на литературната теория за фикционален свят. Това ще бъде светът на тази или онази книга. В случая с „Орландо“ това ще бъде преминалата през различни фикционализиращи актове (по Волфганг Изер) реалност на елизабетинска Англия, на Ориента и Константинопол, на английския литературен живот и т.н. Нека направим обаче и „феноменологичната“ си крачка. Това ще

²³ Пак там, с. 76.

²⁴ Uexküll, Jakob von. *Umwelt und Innenwelt der Tiere*. Berlin: Verlag von Julius Springer, 1909, S. 6.

бъде светът универсум на всички неща (биващи) в литературния текст, светът, който дава възможност на нещата и героите да се срещат, да общуват, да си влияят, да живеят заедно с тях. Тук се намира онази кралица Елизабет, която Орландо така и не вижда, но и ограниченият му поглед сякаш я предусеща, тук се намира светът на предвоенна Германия, онова „долу“ във „Вълшебната планина“, от което идва Ханс Касторп и където се връща лейтенант Цимсен. Този свят има първичен характер.

Вътре в първичния свят (но не пространствено, а именно светово вътре) ще бъдат разположени структурите, които Юкскюл нарича *Innenwelt* или *Umwelt*. В новия модел бихме могли да наречем биологичния *Innenwelt* (вътрешен свят) *субектен свят*, защото се образува около определени литературни герои, той е тяхното „сапунено мехурче“, той е „собственият свят“, в който Азът действа и живее, независимо от другия, в който той създава свое лично, безлязано време-пространство. Този субектен свят обаче би могъл да се надхвърли, да се прекрачи, да трансцендира в едно своеобразно излизане-отвъд-себе-си. Това се случва, когато литературният герой се срещне с другия, с нещо, за което трябва да се „загрижи“, нещо, с което трябва да „борави“. Именно това се случва, когато Орландо поглежда кралската ръка, украсена с пръстени, и ограничен в своя субектен свят, той го надхвърля, без това вече да звучи парадоксално. Той е едновременно във и извън субектния си свят. Тази област, в която героите може да комуникира с другия, бихме могли да наречем *околен свят*. Именно от засичанията между околните светове на отделните герои, от преплитанията между тях се изгражда онова, което вече нарекохме интересубектност – споделено „пространство“, което се разгръща, свива, изпълва фикционалния свят на произведението. В един по-подробен анализ на „Вълшебната планина“ бихме могли да мислим „вълшебството“ на планината, нейната сила да изкривява времето като срасналост на топоса с наслоената интересубектност на живеещите в санаториума пациенти. Така не мястото прави живеенето на болните такова, каквото е, а живеенето на болните прави мястото такова, каквото е, така поставяме мястото в зависимост от субекта или по-точно от интересубектността.

Колко свята има в една книга? След изписаните редове можем да останем с опасението, че този въпрос е останал без отговор. Ето някои проблеми, които могат да възникнат оттук нататък. Ако се съгласим с наличието на един общ фикционален свят – „света на книгата“, тогава как се изгражда той, в какви отношения влиза с действителността; дори това да става, както бе загатнато, съгласно теорията на В.

Изер, това не може да остане необговорено. Как се конституират субектните светове? Субектните светове са също плод на езикова активност, в такъв случай те не са ли също фикционални? Възможно ли е да съществува книга без фикционален свят или без субектни светове? Може ли един субектен свят да бъде разрушен? Превръщането на Орландо в жена не е ли именно такова светоразрушаване и ако да, остават ли следи от стария свят? Поредицата въпроси може да бъде продължена до безкрайност. Остава желанието да се мисли по тях и увереността, че този текст, ако не друго, поне проправя път за изнамирането на инструментариум, чрез който да се разсъждава по тези проблеми. Той би трябвало да представлява трикомпонентен модел, който при работата си да изхожда от конкретни художествени текстове, да се приспособява към различни условия (текст, автор, епоха и др.), но най-вече да не остава сякаш за самия себе си, да представлява собствената си кривка.



Илюстрация:
Изида Ауф

¹⁷ Пак там, с. 13.

¹⁸ Пак там, с. 29.

¹⁹ Doležel, L. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*, Praha: Karolinum, 2003, s. 27.

²⁰ Относно понятието за литературна и теоретична потенциалност се придържахме към разбирането на Дарин Тенев от статията „Потенциалност и модели“.

²¹ Вж. Хайдегер, М. *Битие и време*, с. 74-75.

²² Пак там, с. 75.

Съкровено то огледало на жената¹

Послушай съвета на лекаря.

Забрави въображението и недей да гледаш право към луната.
Там горе дяволски момичета люлеят сребърни яйца.
Пързалят се
по чарковете на увеселителни влакчета, струят истории за великите.

Леда, Лилит, Сирин – все жени с гърди на бухал.

И не поглеждай във морето, защото там солени попови лъжички се увиват около органите ти и превръщат бебето ти в камък. Добре известно е, че изкачването на планини множи гигантите, гъстите като лес бради и гечицата, захвърлени в гората.
И се подгизва, че допирът с някое животно се просмуква под кожата ти докато всяко диво дете не започне да наподобява лъвовете и рисове.
Какво ли смятат хората за измъкването на концертинени отрочета от сурови алени утробы? Закътани стаи, запазени за чудовища от най-голяма сложност.

Нека мълвите построят кафеза, довлачен до сцената във центъра на града ни.
Нека светът пристигне. Нека заплати грандиозна сума, за да зяпа
всичките наши животински деца.

Девојката с тигрови ивици. Младежа с кучешко лице.

Брадатата девица на клавиесина.

Розатото момиче. Шведския гигант.

Момчето омар. Момчето омар.

Дамата с прасешка глава от площад „Манчестър“.

Горския човек. Викторианската мумия.

И не е чудно това, сега преобразуваме пръстите си в ключове.

Свращешки. Блестящи.
Разбиват ключалки,
за да излязат от всички ни сребърни кутии.

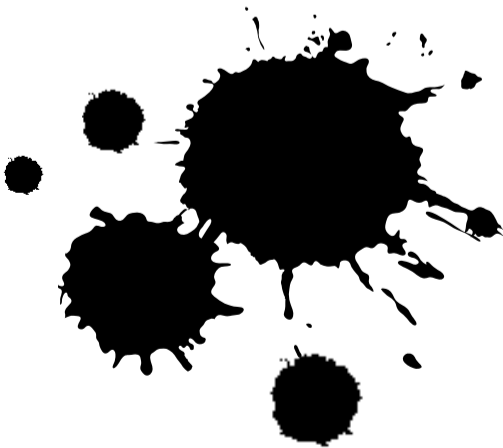
Независимо дали телата ни достатъчно добре се вписват в правилата,
очаквам да се змурнем в неизследвани езера.

Дечица, вече няма връщане назад.

Изравнете този цирк
със земята. Свирено вийте към луната.

Превод от английски: ИВА СТЕФАНОВА

¹ Стихотворението е от стихосбирката *The Girl Aquarium*, Bloodaxe, 2019.



Илюстрация:
Изида Ауф

Николай Генов

материя без памет

*Живея в недоимъка на някакво сега,
изсхващо под сянката
на вчерашното вчера;
откъде да зная, че това траене
е всъщност тлене в търпение
за толкова нетърпеливата ми памет?*

*Книгите наистина са там и не говорят:
първата материя
винаги ще разполага с последната ни дума,
а всяка страница остава
само да ни дочете до точка
с надеждата, че точките се раздвояват
и времето не спира да се колебае.*

*Казват, че
на всеки 100 сърца
едно остава полузрящо,
за да води другите слепци
напред, назад и към живота;
на всеки 100 загубени души
една открива огледало
и разбира, че уроците не значат нищо
и че не животът е учител;
от тези хора знам, че всъщност
може само да се губи настояще,
защото миналото не е наше,
а и бъдещето все е чуждо*

преброяване на оловните войници

*във всяка счупена редица
отдават чест
безчестните ръце на дребна армия
и знаеш: няма да е друго,
и знаеш, че борбата е заблуда,
и никой всъщност не умира,
и никой никога не може да убива
до последния медал за скрита завист,
до последния ботуш на детски разказ,
до последния останал с нас човек,
погребал в себе си частица от барута
и уплахата от предстоящо ехо*

*когато разбереш,
че не е нужно да си гениален,
за да полудееш,*

*рискът става неизменно триизмерен
лежиш
и броиш ребрата на времето,
докато му търсиш гръкляна:
поне да се хванете двамата*

*странно хоро е
за не толкова странни човеци*

аз ли издавам този звук?

*писък на насекомо,
залепнало между кориците
на зяпнал речник
с чужди думи
чета по него: себе си,
но липсва ред
и тялото ми се напуква
под натиска на странни йероглифи
няма време,
казвам си,
няма време
чувствам думите да лаят по очите,
по краката, по лицето,
за да ми изплюят частите
в нечий непотребен разказ*

кръвосмешение

*потънал в зачервеното легло
си се заслушал в душата на комара
като малък бог, забравил за живота,
като тяло с белези и травми,
познаващо добре и с подозрение,
че Бог е точен механизъм;
ако си го виждал, си запомнил значи
един часовник, който трака
секунда след секунда, след секунда,
и времето на буболечката изтича;
отброяваш собственото нищо
и закрепяш тишината в скоби;
просто вечер между два мотива;
зад гърба ти – само бездна
без една причина да се върнеш,
пред очите – още смърт
и твоята е тази на комара*