

ВЕЩНИЦИ

Литературен

ВЕЩНИЦИ

● Джорджо Агамбен

● Александра Грозданова

● Венелин Ганев

● Габриела Иванова

● Димитър Калев

● Елена Такиева

● Ива Стефанова

● Иван П. Петров

● Йоанна Янева

● Мария Гетова

● Силвия Николова

Нова българска

● Полина Вигас

● Преслава Вигенова



НЕПРЕМЪЛЧАНО

Хилде Домин

Връщането на корабите

*Оставил си да си отиде всичко
което ти е принадлежало.
Също и очакването.
Обърна се и се качи на кораба,
направо се изпари
от твоя залив.*

*Забравяш лицето си.
Почти мъртвец,
който още помръдва
и който още може да си реже ноктите,
и на когото още са му мокри бузите,
без да забележи, че плаче.*

*Но нищо не умира съвсем.
Само спи в теб, почти мъртвеца.
Всичко може пак да се върне.
Не съвсем.
Но все пак, по свой си начин,
пак-да-се-върне.*

*Корабът също.
Всичките ти кораби наведнъж.
Мека светлина.
И ти самият не знаеш,
дали корабите са се върнали,
дали се издигат от теб високи дървета?*

*Само простор и светлина
в безкрайната ти гръд
и всичко се помирява, при
влизането в тази огромна рана
без ръбове, която
е пълна със сладка вода.*

За Джокович, DJ Мартен, чалгата и изкуството да участваш

Димитър Камбуров

Наскоро на демонстративен тенис мач, замислен като благотворително събитие с участието на домакина Григор Димитров и госта му Новак Джокович, DJ-ят на събитието Мартен Роберто отказва да изпълни желанието на госта да пусне любимата му българска песен „Луѓа по тебе“ във версията на попфолк дивата Камелия, с което принуждава Ноле да изпълни песента акапела, вяло и рехаво пригласян от нищожна част от публиката. В резултат в социалните мрежи се разрази спор правилно ли са постъпили DJ-ят и публиката, или са показали неуважение към госта, който е и световна знаменитост, и може би най-великият тенисист на всички времена. Този дебат се разрои в питания откъде накъде Джокович ще вменява своя чалга вкус на традиционно изисканата и с претенции тенис аудитория, както и експертни размисления за импортния заемстван характер на българския попфолк, който, видете ли, нямам нищо общо с автентичния български фолклор, който ние всички любим, тачим и милеем. Сега, това не е официален тенис сблъсък, а демонстративен мач, спектакъл, шоу. На такова събитие и почитателите на тениса би следвало да са там не заради тениса, а заради шоуто, което неизбежно е карнавално, несериозно, „стоплящо сърцата“ и „отпускащо душата“. Всички, които са отишли на това събитие с очакване за тенис двубой, са се объркали и явно са забравили есето на Ролан Барт за кеча. Тенисистите са предложили точно такъв нагласен и популярен спектакъл: те са се кодошили, майтапили, разсъбличали в пародия стриптийз, а накрая единият от



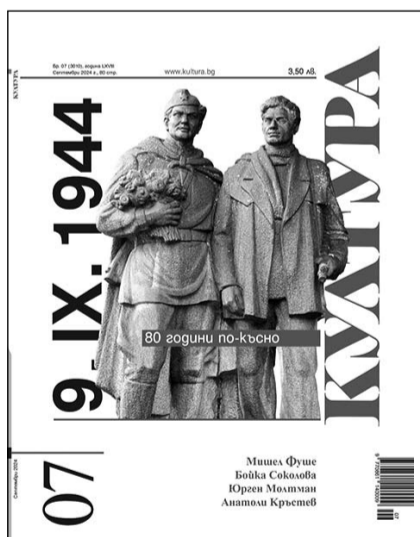
Броят се издава с подкрепата на НФК





Християнство и култура, бр. 193

В центъра на новия брой 193 на „Християнство и култура“ е проведенният на 30 юни 2024 г. Патриаршески избирателен църковен събор и изборът на новия Български патриарх Даниил, представен с фотографията на Денислав Стойчев, както и с разговора с Тивериополския епископ Тихон, озаглавен *БПЦ трябва да преодолее изолацията си*. Втори тематичен център е „Християнство и култура“, където са представени текстовете на Реми Браз *Християнската ексцентричност* и на Ярослав Пеликан *Другото лице на Ренесанса*. Рубриката „Дебати“ включва анализите на Навпактския митр. Йеромей Влахос *Първенството на Вселенската патриаршия* и на Владимир Шалар *Патристическото богословие за катехона и неговата съвременна мистификация*. В „Съвременно богословие“ е представена новата книга на Калин Янакиев *Личност и съществуване*, както и *Проповед на празника Успение Богородично* на румънския богослов о. Константин Галеру. Рубриката „Свидетели на вярата“ включва текста на Венцислав Карабълчев за *Свети Йоанникий Велики – един българин на византийска служба*, а „Библистика“ – анализът на о. Борис Борисов *Царственото свещенство в Стария Завет*. Следва рубриката „Християнство и история“, където присъстват анализите на Атанас Ваташки *„Несъмнено е, защото е невъзможно“: Тертулиановият парадокс и неговото възприемане през историята* и на Вениамин Пеев *„Князът на проповедниците“ Чарлс Стърджън (по повод 190-годишнината от рождението му)*. В памет на германския богослов Юрген Молтман в броя е включен разговорът с него, озаглавен *Силата на надеждата*, а в рубриката „Християнство и съвременност“ е поместена статията на Кристиан Фрювалд *Да ръководиш според принципите на Лутер*. В темата „Нови книги“ Владимир Маринов представя *„Епископската базилика на Филитопол в контекст“* с автор проф. Юлия Вълева.



На осемдесетата годишнина от 9 септември 1944 г. е посветена темата на новия брой 07 на сп. „Култура“. В него можете да прочетете разговор за свърхидеологизацията на тази дата с историка доц. Михаил Груев, мемоарните бележки на писателя Константин Константинов и есето на Димитър Бочев за „връстниците на свободата“. И още: в рубриката „Идеи“ – френският геополитик Мишел Фуше за „синдрома на Тукидид“; немският изследовател Марсел Левандовски за онова, което искат популистите; „Краят на историята: 33 години по-късно“ – фрагменти от Пламен Антов. И още: поглед към „Венецианският търговец“ на Шекспир и човечеството – разговор с шекспироведката проф. Бойка Соколова; Д. Перович, М. Орландич – за делото на д-р Петър Ораховиц; Виталий Алексеенко – Да видиш войната отвътре; Делиорманът на Емине Садкъ. И още: изложбата на Дечко Узунов, фестивалът „Варненско лято“ и кинофестивалът Карлови Вари 2024. Фотографиите в броя са на Кристофър Окионе от Украйна, а разказът в „Под линия“ е на Мартин Касабов.

Наградите на Столична община

Актрисата Цветана Манева е носител на Специалната награда на София за изключителни постижения и принос в националната култура. Наградите на Столичната община за ярки постижения в областта на културата на творци и творчески колективи за периода 1 юли 2023 – 1 юли 2024 г. бяха връчени на 17 септември – Ден на София – на официална церемония в Софийската градска художествена галерия.

Цветана Манева получи статуетка, дело на Георги Чапкънов, реплика на статуята „Света София“.

Награда на журито бе присъдена на **Захару Карабашлиев** за романа му „Рана“.

България“ в СБХ – „Шунка 6“
• Николай Трейман – за фотоалбума „Просвет“

КИНО

Носител на наградата: Стефан Командарев – за игралния филм „Уроците на Блага“

Номинирани:

- Николай Василев – за документалния филм „Ваклуш“
- Елена Гюрова и Петър Барбалов – за документалния филм „Вдъхновението Кабаиванска“

АРХИТЕКТУРА, ОПАЗВАНЕ НА КУЛТУРНОТО НАСЛЕДСТВО И ЕСТЕТИЗАЦИЯ НА ГРАДСКАТА СРЕДА

Носител на наградата: Мултидисциплинарен екип от архитекти, реставратори, интериорни дизайнери и артисти (Проектантско бюро „Инт Арх“ ООД, Студио HORA, Animajor Studios, Агенция Imp-Act, Регионален исторически музей – София) – за възстановяването и социализацията на Централни хали

Номинирани:

- Арх. Христо Генчев – за цялостно архитектурно-теоретично, изследователско и научно творчество, посветено на историческата и пространствена идентичност на София
- Арх. Вяра Желязкова и арх. Георги Кътов (I/O архитектура) – за сграда DOT Sofia

КРИТИКА И ЖУРНАЛИСТИКА В ОБЛАСТТА НА КУЛТУРАТА

Носител на наградата: Доц. Деян Статулов – за книгата „(Пре)поръчани филми. Пропагандни практики в българското игрално кино (1944 – 1989)“

Номинирани:

- Фондация „Хомо Луденс“ – за сборника „Българският театър 1945 – 1989“
- Yalta Art Room (Сдружение „Партизан“) – за инициативата „Представленията, които ни създадоха“

ТАНЦОВО ИЗКУСТВО

Носител на наградата: Доц. Анна Пампулова – за хореографията, танцовата концепция и режисура на спектакъла „Тракийски танци“

Номиниран:

- Симеон Атанасов – за ролята на Ник Карауей в балетния спектакъл „Великият Гетсби“

ФОЛКЛОРНИ СЦЕНИЧНИ ИЗКУСТВА

Носител на наградата:

Женски хор „Ваня Монева“ – за концерта „30 години хор Ваня Монева“

Номиниран:

- Екип на Национален конкурс за фолклорни танцови състави и ансамбли „ТОП 10 Български танцов фолклор“
- Екип на Международен фолклорен фестивал „Витоша“

СЪВРЕМЕННИ ПЕРФОРМАТИВНИ И МУЛТИЖАНРОВИ ИЗКУСТВА

Носител на наградата:

Галина Борисова – за танцовия спектакъл „Есмералда и Раймонда“ (в сътрудничество с Теодора Попова)

ЛИТЕРАТУРА

Носител на наградата: Виктор Топалов – за книгата „Кварталът на писателите: Пътеводител на „Бохемска София“

Номинирани:

- Дария Карапеткова – за книгата „Моето софийско детство“, издание на „Литературен вестник“
- Творческият екип на ателие „Изкуството на книгата за деца“

ТЕАТЪР

Носител на наградата: Стоян Радев – за режисурата на спектаклите „И ние играем Ромео и Жулиета“, „Три версии на живота“, „Боже мой“, „Джъмпи“ и „Издишване“ в столични театри

Номинирани:

- Невена Калудова – за ролята на Анна Политковская в спектакъла „Анна – непоправимата“
- Античен театър „Огнян Радев“ – за спектакъла „Етиопска повест“ по Хелиодор

МУЗИКА

Носител на наградата: екип на къща музей „Панчо Владигеров“ под ръководството на директор Надя Сотирова – за цикъла концерти „По Владигеровски“, филмова поредица „Докосване“ и др. културни събития, посветени на 125-годишнината от рождението на проф. Панчо Владигеров

Номинирани:

- Рум Колева – за организацията на музикална конференция SoAlive и Sofia Live Fest
- Румяна Коцева – за концерт „Българските евъргрийни“

ВИЗУАЛНО-ПЛАСТИЧНИ ИЗКУСТВА

Носител на наградата: Галина Димитрова-Димова – за Международна изложба съвременно изкуство „Като шепот (Поетично политическо)“ в СГХГ

Номинирани:

- Творчески колектив: Любен Генов, Филип Зидаров, Милена Абанос, Мариела Янакиева и Албена Спасова – за изложбата „Любен Зидаров. 100 години. Една ретроспекция“ в СБХ
- Боряна Вълчанова, Весела Христова-Рагоева – за изложбата „Послания. 120 години от рождението на Златю Бояджиев“ в Национална галерия „Двореца“.

ХУДОЖЕСТВЕНА ФОТОГРАФИЯ

Носител на наградата: Радослав Свирецов – за благотворителната изложба „Купи изкуство, дари бъдеще на дете“ в галерия книжарница „София Прес“

Номинирани:

- Теодора Нишков – за фотографската изложба „100 запечатани от времето (Строители на съвременна



„Награда Лъчезар Станчев за сонет – песен, Вършец 2024“

На 1 август 2024, след поетичен рецитал в арт пространството на централния площад, кметът на Община Вършец инж. Иван Лазаров награди лауреатите:

Първа награда с грамота и 400 лева на: Георги Миланов за „Очакване“; Втора награда с грамота и 100 лева на: Мария Димитрова за „Сонет в три изречения“; Отличие с грамота на: Вероника Иванова за „Един усмихнат мъж“ и Светлана Йонкова за „Отрицание на отрицанието“.

Победителите в конкурса бяха избрани от жури в състав: Кирил Кадийски – председател, доц. Надежда Стоянова и проф. Румяна Л. Станчева.

Сборник „Лъчезарни сонети 2024“ с творби от конкурса и видео репортаж са представени в канал „Бивалица“.

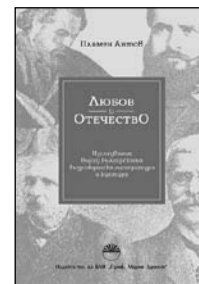
За „Басейнът“ на Анжел Г. Ангелов – емергентен анализ

Има текстове, които сами извикват интерпретациите си. В „Басейнът, както и други разкази за любовта“ (ИК „Хермес“, 2024) Анжел Г. Ангелов като че ли настоява да бъде четен с емергентна нагласа. Емергентният подход не е съвременно откритие, а реставрация на едно почти древно светоусещане, според което всяко умствено творчество се инспирира от интелектуални същности (същества-идеи). Между тях и съзнанието на твореца се отваря познавателна междина, сякаш творбата възниква от нищо. На езика на литературната теория всеки текст и сюжет може да бъде интерпретиран като вертикална йерархия от епистемологични степени, т.е. реалността на текста възниква от срещата на духа на автора с духа на инспириращите го същности. От десетте разказа на Анжел Г. Ангелов избирам „Басейнът“ заради неговата висока семиотичност. Правя уговорката, че възприетото на разказа и неговата знакова интерпретация са тривиални състояния, докато наблюдението върху ставането на текста е извънредно положение. Ако иска да е последователен в емергентния си подход, читателят не трябва да казва нищо за себе си, не трябва да включва нищо от това дали творбата му харесва, вълнува и т.н. Причината, поради която текстът ни се струва толкова загадъчен, е именно тази, че сме напълно безучастни в неговото възникване. С други думи, емергентният анализ е дейност, насочена към текста, а не към читателя, което означава, че с емергентизма читателят се изправя пред нещо, възникващо без неговото участие. За начало бихме могли да екстрахираме фабулата в „Басейнът“ – веществено-сетивната интенция на повествованието. Влюбени мъж и жена, избрала стихията на водата (Басейна) за посредник на техните копнежи и страсти, се любят и зачеват. След това обхождат интериори на сгради, привидно им се фантоми с маски (недвусмислени референци към недалечната ковид пандемия), натъкват се на построения (Павилиона) с исторически и паметови реконструкции (евфемизми на днешната дигитална ера и изкуствен интелект), накрая решават да се завърнат във водата на Басейна като в прародина – действие, приличащо по-скоро на самоубийство чрез удавяне. Същност тъкмо фабулата е обектът за съзряване в емергентния подход,

така че тривиалното четене, като дейно пресътворяване, и литературният емергентизъм, като възбено съпоставяне, са две несъвместими неща. За емергентност на фабулата може да се говори, без непременно да се изпада в колизии с автора на текста. Заг всеки литературен феномен емергентизмът предпоставя принципи от онтологията на съзнанието, т.е. конкретният сюжет, структура, език и стил се приемат за обусловени от метафизични прафеномени или метатекстове, често непознати нито на автора, нито на читателя, изглеждащи поради това като възникващи от нищо. Може да се твърди, че всеки сюжет или персонаж е емергентен, защото не е авторова измислица, а идеална обективност, закономерно вербализираща се в литературното произведение като вид познание, като литературна епистема. Така и тъканта на текста в „Басейнът“, привидно претрупана от авторските имагинации, квалити и алегории, може да се анализира като обективна система на закономерни метаморфози от трансценденция към иманентност. Няма да сбъркаме, ако я наречем логическа система. Но извънредното в емергентната ѝ природа е тъждествеността между микрокосмоса на авторския субект и обективния макрокосмос на интерпретаторската логика. Които няма нагласа за такава тъждественост, довеждаща до читателя онова, което остава неосъзнато при тривиалното четене, прилича на слепец, на когото се говори за цветове. Тривиалното четене възприема текста сетивно, емергентното четене изисква интелектуални възприятия. Ние четем текста редом, боговете четат отгоре. Нашият анализ избира фабулата на „Басейнът“ (макар и тенденциозно безсюжетна) за теза на емергентната логика. Оттук нататък, съзрявайки генезиса на текста, не се налага да го правим с нещо качествено различно от логиката на автора. Така читателят вържи хода на текста в единия край, където нещо трябва да възникне, и това е най-същественото. Разбира се, може да се допусне, че читател с другояче функциониращ интелект ще има други възприятия за сюжета, но не може да се допусне, че текстът става друг поради това, че наблюдаваме ставането му. Може още да се възрази, че в тривиалния ход на четене текстът възниква преди емергентния подход, но тук интерпретацията не търси изходните точки за написването, а за логиката на самия автор. Допустимо е и трето възражение, че за емергентния подход трябва желание; но всичко, което литературната теория добавя извън него, води същност вън от текста, т.е. напусне ли се сферата на емергентността, не може да се достигне до нищо, което да поража текста. И така, в „Басейнът“ движението на емергентната логика от тезата към антитезата неизбежно открива старозаветния метатекст за Едемската градина (Бытие 1:2). Заг всички образи, мисли и настроения на мъжа и жената край Басейна застава прафеноменът на Рая – така, както той присъства в онтологията и паметта на всички човешки култури. Възниква не чрез аналитичния редукционизъм на читателя, а чрез етерната субстанциалност на тялото и съзнанието преди грехопадението, където

непокареността не е абстрактна добродетел, а жив морален архетип на време и състояние. Басейнът възниква в текста на Анжел Г. Ангелов като етерно-водна субстанция, към чиито субект едва по-късно ще бъдат добавени имагинацията на Змията и свещеният егоизъм. Следва синтезът на несвободата. Възниква в пространствено-времевия континуум на различните телесни организации – толкова плътно-веществени, че боговете създатели на Едемската градина отказват да присъстват в тях. От архетипа на оковащата физическа телесност в текста на „Басейнът“ се поражда всякакви къщи, обиталища и интериори. Те са най-подробната и дълга част на повествованието, защото в емергентния подход тъкмо синтезът е степенна на съзряването и от него се очаква да просветне моралната интуиция на следващите степени на логиката. По-нататък текстът експлицира архетипа на злото. Той възниква като драматична метаморфоза на сетивните представи, прехождащи към имагинативни възприятия. Свръхсетивната им природа се манифестира като мистерия на маските, в която постепенно се включват всички същества, обитавщи фабулите на „Басейнът“. Драмите, използвани в древните мистерии, винаги представлявали появата на враждебните сили като акт на маскиране и тогава жреците йерофанти налагали маски на лицата си. Носенето на маски не е игра, нито художествен похват, а представя демоничната субстанция на Антихриста от създаването на света до наши дни. Малко преди края възниква моралната фантазия на смъртта. Моралната фантазия, като степен на емергентната логика, винаги изисква персонализация, затова текстът, инстинктивно или преднамерено, настоява Той и Тя да преминат през врата между два свята. Смъртта присъства във всички разкази за любовта в сборника на Анжел Г. Ангелов и несъмнено възниква от архетипа на освобождаването. Но само в разказа „Басейнът“ смъртта се феноменизира като преход през границата между минерално-телесното и етерно-водното, като завръщане в Едемския етер. Там всички религиозни традиции и текстове от древността до днес дишат етера на негрехопадното човечество. Твърдя, че на малко текстове се отдава да стигнат до седмата степен на емергентната логика, в която тезата се завръща като идея преди и след нещата. От евангелския архетип на покълващото житно зърно възниква зародишът в утробата на заченалата жена. Така текстът на „Басейнът“ попада в обективния поток на човешката еволюция, където Христос е път, истина и живот. Емергентизмът на Анжел-Ангеловия разказ е факт и е безсмислено да се обсъжда правилността или погрешността на един факт. Съмнения може да има най-много в това дали емергентният анализ се използва правилно. Така или иначе, емергентизмът е единственият подход, в който литературната теория се отъждествява със ставането на текста. Докато литературознанието приема всевъзможни принципи, като структура, семиотика, херменевтика и т.н., то ще виси във въздуха, но може да постигне целта си само ако погледне към интерпретативния емергентизъм като към първотекст. В този смисъл „Басейнът“ е неустов опит за възвръщане на изгубения рай.

ДИМИТЪР КАЛЕВ



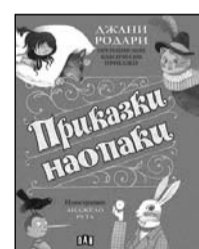
Пламен Антоф,
„Любов и отечество.
Изследвания върху
българската
възрожденска
литература и култура“,
Българска академия на
науките, Институт
за литература, изд.
на БАН „Проф. Марин
Дринов“, С., 2024, 358 с.

Макар и съставена от отделни статии, книгата изгражда цялостно (монографично) „вътрешно пространство“, където литературата е мислена като пълноценната философия на българското битие в историята, на българското „влизане“ в модерната история през епохата на Възраждането. Самото Възраждане е мислено като българското „осево време“ (*Achsenzeit*) в ножицата между автохтонните „вертикални“ наследства (фолклора, дълбоката колективна памет) и външните „хоризонтални“ въздействия – класическата модерност на XVIII и XIX век. Книгата предлага по-скоро едри сравнителни типологии между литературата и културата на Българското възраждане и някои външни, по-близки или по-далечни контексти: Гърция, Германия, Франция, Америка. Изследват се механизмите, чрез които литературата като националоидеологически „метаразказ“ произвежда колективното битие във вид на символна, собствено идеологическа „сянка“ на историята. Макар да се борави основно с класически творби и имена от канона на епохата, към тях са търсени инфраканонични ракурси, разкриващи непривични значения.



Джон Дохърти, Томас
Дохърти, „Празникът
с формата на зайче“,
прев. Мария Донева, изд.
„Фюм“, С., 2024, 40 с.,
9.90 лв.

Независимо че „Празникът с формата на зайче“ е насочена главно към малките читатели, прямо и фино поднесените теми за любовта, приятелството, внезапно зейналата празнота, смъртта предпазват по-широка възрастова публика. Талантливата преводачка Мария Донева определя поетичната приказка като съкратено ръководство за преодоляване на скръбта, подходящо за всички осиротели и оголели, преживели зауба. Написана в стихове и придружена с въздействащи илюстрации, авторите успяват да подхвърлят невидимата психоаналитична нишка към намирането на утеха отвъд яростта, страха, тревогата и приемането на празниката под формата на спомену.



Джани Рогари,
„Приказки наопаки“,
прев. Деметра Дулева,
Панко Лалев, изд. „Пан“,
С., 2024, 120 с., 19.90 лв.

В книгата „Приказки наопаки“ класическите приказки от световната детска литература се трансформират в неочаквани форми, а добре познатите герои от „Пинокио“, „Спящата красавица“ и „Червената шапчица“, Езоповите басни се появяват в нова, често противоположна, перспектива. Джани Рогари по умел и забавен начин илюстрира играта на думи и преобръщането на популярни сюжети, като възвлича читателя да разшири границите на възбуждението му. Когато вълкът е плах и се грижи за болната си баба, а невинното момиченце свири ужасяващо на тромбон, тогава в универсалните послания прозвучава един грозен тип пласт, засягащ и съвсем актуални проблеми на съвременното ни общество.



В дома за начинаещи Човеци

„Дом за начинаещи“ е вторият роман на поета, прозаик и музикант Емануил А. Видински. Романът се появява след дълга пауза – последният му сборник с разкази „Егон и тишината“ излиза през 2015 г. Авторът споделя, че идеята за романа се ражда по време на пандемията, когато се замислил по темата за паметта. Разтревожен от мисълта, че паметта си отива заедно с нас, Видински решава да разкаже историите на много хора, живели в Дома, в който е прекарал част от своите юношески години в Германия.

В последните няколко години се оформя една нова вълна на романи за порастването, в която „Дом за начинаещи“ се вписва. Тези романи се явяват, за да коментират детството на поколението, израснало през 90-те години, но се занимават и с това да представят обществено-политическите промени през погледа на един юноша. Героите, тъй и самите автори, изживяват своя преход към света на възрастните по време на Прехода. Те самите, както и цялото общество са начинаещи в новото време, във времето на Промяната, и всеки търси своя път.

Романът е силно автофикционален и проследява три години от живота на героя, но и на самия автор в детския дом под чадъра на фондация „Каритас“ в град Калбе, Германия. Не бихме могли да наречем този дом сиропиталище, тъй като някои от децата, живеещи там, имат родители, но по едно или друго стечение на обстоятелствата са се озовали там. Както и самият автор. Той отива там с баща си, докторант в друг град в Германия през 90-те години.

Героят е потопен в чужда среда и е начинаещ във всеки възможен аспект от живота си – език, който почти не владее, непозната социална среда, порядки и поведенчески модели; начинаещ и в собствения си живот. Много неща му се случват за първи път, търси отговори на въпроси, които дори не може да формулира, изправя се пред морални дилеми – как да постъпи правилно в ситуации, в които дори възрастен би се затруднил.

Но не само младият Емануил се намира в тази ситуация, ами всички живеещи в Дома – всеки се опитва да се впише в непознатата среда по свой начин. Героите създават ново ежедневие, различно от това, на което са свикнали; изграждат нова естествена среда – чрез слушането на музика, размяната на касетки, а по-късно и на дискове; правенето на услуги, за които е забранено да се искат пари, свиренето

на музикални инструменти, ежедневните задължения и отговорности, свързани с храненето и почистването на Дома.

Може би един от най-важните уроци, които научават живеещите в Дома, е този да приемат Другия независимо от каква националност е той – дали е българин, германец, босненец, китаец; независимо от това каква религия изповядва и какви разбирания за света има, те са заедно в обществото и трябва да бъдат Човеци.

Всички герои – колоритни образи, формираци се личности – говорят езика на подрастващите, на начинаещите – езика на музиката, футбола, училището, първия проявен интерес към срещуположния пол, първото влюбване, първия бой, първите проблеми и сблъсъци, първите впечатления, първите осъзнавания на смъртта. Всеки преминава през някакъв вид инициация по пътя към възмъжаването и света на възрастните. Героите се сблъскват един с друг, но се сблъскват и със самите себе си.

На фона на този личен преход се случва и преходът на обществото. Германия през 90-те години. Преходът може да бъде разпознат като общ между Германия и България. Но времето, в което се развива действието, е само фон на тийнейджърството на героите – долавят се отзвук от Югославските войни, представени чрез събития на героите от Босна – Якуб и Ламиф, които са потънали в собствените си тревоги в очакване на близките си; частично са представени и размирици в бившата ГДР, причинени от неонацистите; Европейското първенство по футбол и т.н. Всеки тийнейджър смята себе си за център на света, но с времето осъзнава, че това не е така.

Представени са теми, които вълнуват всеки подрастващ – любовта, приятелството, книгите и не на последно място – музиката. Чрез нея се създават приятелства. А героите Емануил си създава авторитет – притежава множество албуми на различни групи. Музиката е важна част от живота и на самия автор, но и от този на неговия автофикционален герой. Видински свири в групата *Par Avion Band* с поета Петър Чухов, а музикантските му влечения започват именно в Дома, където се учи да свири на китара и барабана.

Освен света на подрастващите, разказвачът представя и този на възпитателите в Дома. Те също порастват и се променят заедно с децата, трупат опит и мъдрост. Те също са начинаещи в света, много

неща им се случват за първи път. Те също търсят правилните отговори на въпроси, които не са си задавали досега.

Романът на Видински е лек и четивен като набор от думи и синтаксис. Авторът споделя, че се е стремил към такава лекота и опростеност на езика, тъй като героите са момчета на тринайсет-шестнайсет години. Това е леко отклонение от обичайния му стил, но все пак все още се вижда поетът Видински с многото поетични сравнения, нетипични метафори и сравнения.

Разказът в романа тече не линейно, а по-скоро асоциативно, както идват спомените – героите разказват различни случки през годините, прекарани в Дома, от дистанцията на времето – около 30 години по-късно. На места вече зрелият повествовател си позволява да се намеси и да даде коментар за събитията, но основно те са представени през погледа на младежа. Привидно липсва един сюжет поради нехронологичното разказване на събитията, но всъщност героите постепенно израстват и преминават в света на възрастните.

В свои интервюта Видински споделя, че някои от героите са събирателни образи на реални личности, живели в Дома, а други са измислени. Може би поради тази причина някои от тях са двуизмерни и незапомнящи се, а други са доста по-живи. Но това не прави читателя по-малко съпричастен към техните малки или големи тревоги и вълнения.

Корицата на романа е дело на Христо Гочев и също заслужава внимание, тъй като на нея е изобразена истинската сграда на Дома в Калбе, в който Видински прекарва три години. Днес тя функционира като дом за подпомагане на възрастни хора и хора в неравностойно положение. Интересен елемент от корицата са децата без лица – лицата избледняват в спомените, остават само силуетите и случките, споделени с тези хора.

Може би няма значение кое лице ще бъде там, тъй като ситуацията, в която попадат героите, са толкова общочовешки и универсални преживявания, че всеки човек попада в подобни, докато расте.

„Дом за начинаещи“ е един различен, но може би не чак толкова, поглед към детството и юношеството през 90-те години. Всеки спомен е важен, а уроците не свършват. Връщайки се към спомена, си даваме сметка колко неумели сме били в големия свят и колко много имаме все още да учим, защото дори като възрастни сме начинаещи. Най-важният урок е да бъдем Човеци.

ЕЛЕНА ТАКИЕВА

Емануил А. Видински, „Дом за начинаещи“, изд. „Жанет 45“, 2023



„Тук“ отвъд времето

...забравеното потича във вените ни и погледът ни се прояснява за онова, което има да става и което някога отдавна вече е станало, но и тогава е било само част от едно завръщане се бъдеще.

„Тук живее Йожи“ е първият роман на поетесата и преводачка Надежда Радулова, който се появява след осем стихосбирки и няколко преводни книги. Романът проследява детството на героинята през 70-те и нейните първи стъпки в света на думите, нейното юношество през 90-те, нейното настояще и нейното бъдеще – Йожи, която съществува през и във времето. Сюжетът за порастването е изключително устойчив в литературата и се явява, за да коментира опита на определено поколение, някакъв социално-исторически период, обществени промени и обрати. Романът донякъде се вписва в една вълна от романи за порастването от последните няколко години, в която влизат и „Дом за начинаещи“ от Емануил А. Видински, „Ане“ от Камелия Панайотова, „Нас, които ни няма“ от Антония Апостолова и др. Във всеки от тези романи е разработена темата за детството и съзряването едновременно по сходящ, но и по различен начин, тъй като авторите им са от едно поколение – поколението, което е пораснало през 90-те години, по време на Прехода.

Надежда Радулова споделя, че вдъхновението за романа се появява случайно в едно кафене, когато дочува една майка да смърря гъщеря си Йожи (Надежда). Това отключва детски спомени и подтикна авторката да създаде своята героиня. Така Йожи за първи път се появява в коледен разказ за в. „Култура“, но до появата на романа творческият процес е бабен и труден, с дълго премисляне на сюжета и промени в концепцията.

Първоначалната идея била книгата да бъде сборник с разкази и това силно личи по съдържанието на текстовете. Двасет и един разказ. Всяка от тези двасет и една истории може да бъде четена самостоятелно, но през тях е прекарана тънка нишка, която ги обединява в общ сюжет. В някои от тях Йожи е главен герой и разказвач, в други – второстепенен, а в трети е само спомената от някой от другите герои. Променят се и нарративните техники, начинът на изразяване, по което проличава порастването на героинята. От разказа по детски със звукоподражателни и сетивни описания на хръскането на шеината в снега и малката гъдичкаща къдрица под шапката, детското вълшебство „сим-салабим“ и „фокус-мокус“, през разомагьосването на света с първото наричане на нещата с истинските им имена, до вече умелата игра с езика и измислянето на истории и приказки. Образът на Йожи е изграден едновременно чрез нейния собствен глас, но и през погледа на другите герои. Но в същото време е и един много по-сложен образ на множество Йожи, които съществуват и преодоляват времето – на малката Йожи през 70-те, младата жена, майката, прабабата на някои от героите.

„Тук живее Йожи“ е и жанрово хибриден роман. Големият разказ обединява в себе си разкази, приказки, стихотворения, пречупени през призмата на Андерсеновите приказки, на дистопичните разкази, диалога, дневника, съня; във всички случаи се засягат важни теми като войните, комунизма, национализирането на собствеността, способността на децата да проверяват границите между реалността и фантазията, глобалното затопляне, домашното насилие, смъртта, бъдещето и откъдето, езикът като памет. В хронологично отношение разказът тече едновременно: той проследява пътя на Йожи от края на 70-те години до нейното настояще и бъдеще, но в същото

време говори отвъд времето, в което Йожи не пораста, но съществува в разказа и спомените на своите наследници. Всички те жени, участнички и свидетелки на събитията; жени, които носят нейното име – тя остава „вечната и святата“. Под експериментите с нарративни техники прозира поетесата

Надежда Радулова. Самата тя споделя, че писането на романа било като непрестанен превод от езика на поезията на езика на прозата. Тя запазва поетическите изразни средства и ги преобразува в проза, за да „заговори“ на езика на детството, юношеството и зрелостта. Радулова умело пресъздава детската реч и въображение; пресъздава детството на цяло поколение, израснало с Андерсеновите приказки, с романите за индианци, със светските романи за деца герои и в игри на фунийки, стражари и апаши, на индианци и каубойци. Но в същото време отразява страховете на нашето съвремие – военни конфликти и екологична криза. Въпреки тези страхе все още има надежда за бъдеще, спасено от паметта чрез езика и писането, защото „в края на краищата всички краища се развързват в светлина“.

ЕЛЕНА ТАКИЕВА

Надежда Радулова, „Тук живее Йожи“, изд. „Жанет 45“, 2023



Белетристиката в архивите

Сборникът „Белетристиката в архивите. Подборът на факти и документи в научното изследване“ засреща в общ изследователски контекст достоверната истина и художествената измислица, повдигайки въпроса за фикционалната рамка, позволяваща достъп до историческото събитие, архива, документа. Авторите на отделните статии предлагат собствена траектория в междинното пространство на *versus* и *pro*, връщайки се към въпроса за напрежението между натурализираните, здрави предположения за обективност (нещата, каквито изглеждат) и „белетристичното“, „литературното“ утвърждаване на алтернативни, опозиционни или по друг начин критични позиции към обективните факти. Ключов е и въпросът за „подбора“ и съчетаването на историческите значения, за актовете на „селекция и комбинация“, които придружават всяко фабулиране и съставяне на разказ – бил той на „очевидци“, автобиографичен разказ, литература на факта, научно изследване и пр.

Сборникът съдържа осемнадесет статии на авторите Андриана Спасова, Десислава Узунова, Елена Азманова-Рударска, Лора Хараламбиева, Маргарита Серафимова, Мария Пилева, Надежда Александрова, Недка Капралова, Николай Аретов, Николай Желев, Невена Граматикова, Невена Михова, Пламен Антоф, Рая Заимова, Светлана Караджова, Славея Неделчева, Симеон Симеонов, Цветан Радулов, също така въведение от съставителите, задаващо общата тематична и теоретична рамка

на изследванията, както и можем да открием и необходимите биографични справки и „технически“ текстове като резюмета, ключови думи, библиографии. Предложените изследвания на въпроса за „белетристиката в архивите“ са диалектично движение между интерпретациите на реалността, като отделните стратегии в крайна сметка се събират в критическата позиция срещу позитивистките пристрастия на различните исторически интерпретатори на националното минало.

Конкретните примери, върху които се спират авторите на сборника, благодарение на своята специфика повдигат и допълнителни измерения на основния проблем. Предложени са изключително задълбочени рефлексии върху въпроса за „последствието“ и дискурсивността на паметта (Рая Заимова, Елена Азманова-Рударска, Недка Капралова, Светлана Караджова, Симеон Симеонов и др.), съвояването на модерността и контрамодерността (Пламен Антоф, Мария Пилева и др.), авантюрата като наративен модел (Андриана Спасова), автопоетичските указания във възрожденските текстове (Надежда



Александрова, Невена Михова, Николай Желев и др.). Читателят на сборника освен „реконструкцията“ на отделни исторически взаимовръзки, събития, „спомени“, също може да види тематизирана и тази „вторична“ ревизия, която съпътства всяко подхождане към архивите и документите от миналото. Интересно е и да се проследи, какво отделните учени разпознават като „реалност“, как локализират отделните събития в определено време и място, по какъв начин отбелязват собствената си изследователска позиция на наблюдатели и най-вече на „белетристи“, т.е. участници в създаването на „изящната словесност“.

МАРИЯ КАЛИНОВА

„Белетристиката в архивите. Подборът на факти и документи в научното изследване“. Сборник, съст. Андриана Спасова, Анна Алексиева, Бойка Илиева, Надежда Александрова, Николай Желев, Славея Неделчева, С., ИЦ „Боян Пенев“, 2024

Преслава Виденова

Упражнения за изглаждане

Мускулите на ранения се връщат в изходна позиция, обтегнати като верига, втвърдени като приклад. Парят, оркестрират неумели сухожилия.

Репетирам неразривността си – flexor retinaculum, sartorius, soleus: болката остава неграмотна.

Някога се вмъквах в лекциите по пластична анатомия, зъзних с треска по кръстовищата и пицях с горящ език и гласни струни нечленоразделно

малкото зверче не се научи

Днес редовният ми опонент ме пита ти ли ще се движиш, или аз? Без да знам какво да отговоря, продължавам да треперя механично като пианола до повредата.

Враговете се прицелват в мен: пресягам се, подпирям приклада.

Държа се здраво за веригата. Държа си здраво болката.

Забравям: слабост ли ми е, опора ли.

В плейофа между загубите

Отпадат хората, оттеглят се приятели. Остават близки с вражески лица, опулени в гротескова наслада.

Надвесват се над мен. Предлагат ми оръжия.

Преситени, устите им процеждат: вбивай костта до ръкохватката.

Посвещение

След панихидата четеш две-три добре подобрани думи, отместваш се на изхода, за да направиш път, помахваш на излизане.

Езикът, който не говориш, те предава първи.

Близките се сещат след събитието.

Вместо молитва

Беше неразривно, беше непокътнато. Не се ломеше на гранитни късове. Не се стоварваше на твърди залъци непреводимо слово.

Не се запъваше преди изричане. Бе цяло, боже. Беше мое.

Апология на фригидния хищник

Когато позволих да водиш, от теб исках да не държиш ръката ми изкъсо като повод. Не стискай кокалчетата със здрав захват от страх, не ме разкарвай на кашика: стомахът ми бездруго е вълнат и свит на топка от лисича шума.

По-тежко смилам сбитите валма на болката, по-лошо се приспособявам със свален гард: вълчата ми козина настръхва за защита, белите ми зъби се оголват и ръмжа. Втвърдявам се. Месото ми е жилаво след удар. Не нося на отпор.

Обвий гърдата ми в кувъз и слушай грохота на сипейте вътре – на малките начупени костици,

как скорците се снишават.

В тъмнината

Познах лицето. Регистрирах първите неволни деформации: хрущяла на носа, зараснал криво, белега, съзла от скарлатина, моравата дълбина, полуотворена.

Дотегна ми, покрих лицето и оттеглих обвиненията. За кратко мога да съм всяка друга.

Мокош

Майка ни диктува имена за поменаване. Не ѝ достигат двама. Двама се погубиха. Двама се извърнаха, преди да се оттласнат от ръба.

Бурените в ямките на платото зад църквата, оглозганите филигранни жилки на розата и гроздовете пираканта сетне ги възпяха. Техни са просторите, притворите на царствата са техните чакални. Стръмните отверстия са им далекогледи към отвъдното, където ги приветстват медни рогове, седефени валдохорни, абаносови цигулки. Скоро огрубелите им длани ще омекнат в шепи. Думите им ще са глухи: думите ще ромолят в река. Синовете им ще спрат процесииите. Благост се разлива по челата на погубените. Дива мащерка избива от дъха им. От помръкналите клепки избуяват пъстри ириса. В раните кръвта им се съсирва на великденчета.

Майка ни среднощ ги е повила в плащеници. Майка ни среднощ е хукнала да търси братята си.

Викала, дорде гласът ѝ не презгракнал. Тръните изурали глезените и петите ѝ.

Ликвидация

Един свят си замина, затова ти мълки.

От лика на хоругвата избуява стърнище. Пограничните жилки хлътнаха вдън землищата, обезкървени в общия изкоп с убитите.

Озверели стада, един свят си замина.

Отнесе със себе си светостта на пожертваните.

Отнесе със себе си лукса на покаянието.

Дойде ред на невинните да се спасяват.



Битието на облика*

Джорджо Агамбен

Средновековните философи били неустойчиво привлечени от огледалата. Те размишляват в частност за естеството на образите, които се появяват в тях. Какво е тяхното битие (или по-скоро тяхното не-битие)? Дали са тела или не-тела, субстанции или акциденции? Дали съвпадат с цвета, със светлината или със сянката? Притежават ли движение по място? И как може огледалото да приема формите им?

Със сигурност битието на образите¹ трябва да е много своеобразно, защото ако те бяха просто тяло или субстанция, как биха могли да заемат пространството, което вече е заето от тялото на самото огледало? А ако тяхното място беше огледалото, то при преместване на огледалото образите също би трябвало да се преместят с него.

Преди всичко образът не е субстанция, а акцидентално свойство, което не се намира в огледалото като в място, а като в подлежащо (*quod est in speculo ut in subiecto*). За средновековните философи, да бъде в подлежащо, е начинът на съществуване на онова, което е несубстанциално, т.е. което не съществува от себе си, а присъства в нещо друго (имайки предвид близостта между любовното преживяване и образа, не ще ни изуми, че и Данте, и Кавалканти определят в същия смисъл любовта като „акцидентално свойство в субстанция“). От тази несубстанциална природа на [отразения] образ произтичат две свойства. Тъй като не е субстанция, той не се отличава с непрекъснатост, нито може да се каже, че се движи чрез движение по място. Образът по-скоро бива създаван във всеки един миг според движението или присъствието на онзи, който го съзирава: „както светлината се създава всеки път отново според присъствието на светещото, така и за образа в огледалото казваме, че възниква всеки път според присъствието на наблюдателя“.

Битието на образа е непрекъснато възникване (*semper nova generatur*). Доколкото има характера на постоянно възникване, а не на субстанция, той се поражда всеки миг наново като онези ангели, които според Талмуда пеят възхвали на Бога и веднага след това потъват в небитието.

Втората характеристика на образа е неопределеността му според категорията на количеството – той не е точно форма или образ, а по-скоро „обликът на образ или форма (*species imaginis et formae*)“, който сам по себе си не може да бъде наречен нито дълъг, нито широк, но който „притежава само облика на дължината и ширината“. Следователно размерите на [отразения]

* Преводът е направен по Giorgio Agamben, „L'essere speciale; In: Profanazioni, Nottetempo 2005, pp. 59-67.

¹ В контекста на средновековната философия, в която се употребява, думата *specie* е особено трудна за превод. Текстът разчита на играта между трите значения на думата *specie* – външен вид (облик), вид в смисъла на родово-видовото деление и своеобразие (специалност), както с други думи от същия и други корени; бел. н. ред. Б. Паскалева.



образ не са измерими количества, а само външен вид, начини на съществуване и „разположения“ (*habitus vel dispositiones*). Това, че въпросните съчини могат да се отнасят само до някакво „разположение“ или *emot*, е най-интересното значение на израза „съществуване в подлежащо“. Това, което се намира в подлежащото, има формата на облик, на употреба, на жест. То никога не е нещо, а винаги и само „нещо от този вид“ („*specie di cosa*“).²

Понятието *species*, което означава „проява“, „външен вид“, „видение“, произлиза от корен, който означава „гледам, виждам“ и който се намира и в думите *speculum* (огледало), *spectrum* (привидение, призрак), *perspicuus* (прозрачен, ясно видим), *speciosus* (красив, представителен), *specimen* (образец, белег), *spectaculum* (зрелище). Във философската терминология *species* се използва за превод на гръцкото *eidos* (както *genus*, „род“, за превод на *genos*); оттук и значението, което терминът ще придобие в природните науки (животински или растителен вид) и в езика на търговията, където терминът ще означава „стоки“ (по-конкретно в смисъла на „составки“, „поправки“) и по-късно „пару“ (*espèces*). Образът е битие, чиято същност е да бъде облик, видимост, или проява. Специално (*speciale*) е онова битие, чиято същност съвпада с проявлението си, със самия си облик (*specie*).

Битието на облика е абсолютно несубстанциално. То няма свое собствено място, но спада към едно подлежащо и присъства в него като *habitus* или като начин на съществуване, както образът е в огледалото.

Обликът на всяко нещо е неговата видимост, т.е. неговата чиста умопостигаемост. Специално е онова битие, което съвпада със своето показване, със самото си разкриване.

Огледалото е мястото, в което откриваме, че имаме образ, и заедно с това, че той може да бъде отделен от нас, че нашият „облик“ или *imago* не ни принадлежи. Между възприемането на образа и разпознаването ни в него е налице отстояние, което средновековните поети наричали „любов“. В този смисъл огледалото на Нарцис е изворът на любовта, изумителното и жестоко преживяване, че образът е и не е нашият образ.

Ако отстоянието се премахне, ако разпознаем себе си, без преди това да сме били – дори само за миг – неразпознати и обикнати в образа, това означава вече да не можем да обичаме, да повярваме, че сме господари на собствения си облик, да съвпадем с него. Ако отстоянието между възприемането и разпознаването се удължи неопределено, образът бива интернализиран като фантазъм и любовта изпада в психологията.

Средновековните автори наричали облика *intentio*, „намерение“. Понятието назовава вътрешната напрегнатост (*intus tensio*) на всяко същество, която го подтиква да се превърне в образ, да се събщи. В този смисъл обликът не е нищо друго освен напрежението, любовта, с която всяко същество желае себе си, желае да постоянства в собственото си битие, да събщи себе си. В образа битието и желанието, съществуването и стремлението свършено съвпадат. Да обичаш друго

² „*specie di cosa*“ – игра на думи, букв. „нещо като нещо“, „един вид нещо“, бел. н. ред.

същество, означава да желаеш неговия облик, т.е. [да желаеш] желанието, с което то желае да постоянства в своето битие. В този смисъл битието на облика (видовото битие) е общото или родово битие и то е нещо като образа или лика на човечеството. Видът, или обликът, не подразделя рода, а го изявява. В него, доколкото желае и бива желано, битието става облик, прави себе си видим. И битието на облика не означава индивида, отъждествен с това или онова свое качество, които му принадлежат изключително. Напротив, означава едно *каквото и да е* битие, т.е. такова битие, което е без разлика и по неопределен начин което и да е от своите качества, придържа се към тях, без да позволява никое от тях да го идентифицира. „Да бъдеш какво да е желано“, е тавтология. „Представителен“ (*specioso*) означава красив и едва *по-късно* неверен,

привиден (*apparente*). Облик означава онова, което дава видимост, и едва *по-късно* – принципа на класификация и на еквивалентност. „Давам си вид“ (*far specie*) означава „изумявам, изненадвам“ (в отрицателен смисъл); но това, че индивидите съставляват вид (си придават облик), е успокояващо.

Нищо не е по-показателно от това двойно значение на термина „облик“ (*specie*). Той е това, което се предлага и се съобщава на погледа, което дава видимост, и в същото време това, което може – и на всяка цена трябва – да бъде закрепено в субстанция и във видова разлика, за да съумее да конституира идентичност.

„Персона“ първоначално означава „маска“, т.е. нещо изключително свързано с облика, „видово“ или „специално“ (*speciale*). Нищо не показва по-добре значението на богословските, психологическите и социалните процеси, които обуславят персоната, от факта, че християнските богослови са използвали този термин, за да преведат гръцката дума *hypostasis*, т.е. да обвържат маската със субстанцията (три лица, персони, в една-единствена субстанция). Персоната представлява улавянето на облика и закотвянето му към субстанцията, за да стане възможно идентифицирането му. Документите за самоличност съдържат снимка (или друг способ за улавяне на облика).

Специалното навсякъде трябва да бъде сведено до личното, а то – до субстанциалното. Превръщането на вида в принцип на идентичност и класификация е първородният грях на нашата култура, нейният най-безмилостен диспозитив. Персонализира се нещо – към него се отнасяме като към някаква идентичност – само при условие че бъде жертвана неговата специалност (*specialità*). Всъщност специално е онова битие – лице, жест, събитие – което, не приличайки на *което и да било*, прилича на *всички* останали. Специалното битие е съблазнително, защото *par excellence* се предлага за обща употреба, но не може да бъде обект на персонална собственост. За персоналното, от друга страна, не са възможни нито употреба, нито ползване, само собственост и ревност.

Ревнивецът бърка специалното с персоналното, грубиянът – персоналното със специалното. Девойката (*Jeune fille*) ревнува самата себе си. Добрата съпруга издевателства над самата себе си.

Специалното битие съобщава единствено собствената си съобщителност. Но тя бива отделена от самата себе си и превърната в автономна сфера. Специалното се превръща в спектакъл. Спектакълът е отделянето от родовото битие, тоест невъзможността на любовта и триумфът на ревността.

Превод от италиански: НОРА ГОЛШЕВСКА
Научен редактор: БОГДАНА ПАСКАЛЕВА



Модерният град през погледа на фланъора имигрант в „Запуските на Малте Лауригс Бриге“

Венелин Ганев

Структурата

на „Запуските на Малте Лауригс Бриге“

„Запуските на Малте Лауригс Бриге“ започват като дневник. Датата е 11 септември, а мястото е Рю Телие. Това обаче е единствената дата, отбелязана в книгата – нататък фрагментите продължават, но читателят е оставен единствено на собствената си преценка, с която да определи къде завършва единият ден, къде започва следващият и на какво се дължи границата между тях. Какво се е объркало? Защо това желание за подреджване на живота в календарни дни отсъства с напредването на романа?

В „Предстоящата книга“ Морис Бланшо открива в желанието за водене на дневник нуждата от установяване на ред сред хаоса – когато дните са вписани един след друг, а малките детайли на ежедневие са призовани отново в спомена и подредени по своята последователност и важност, чувството за власт над деня е постигнато. Хаосът е овладян. „Да пишеш свой интимен дневник, означава моментално да поставиш себе си под закрилата на обичайните дни, да поставиш под тази закрила писането, а също – да се защитаваши от писането, подчинявайки го на тази ненарушима регулярност, на която приемаш да не изменяш.“¹ Актът на водене на дневник е защитен механизъм, опит да опитомиш това, което усещаш като невъзможно за опитомяване. Дневникът дава шанс на човек да събеседва сам със себе си, да се опознае, да достигне до истината за себе си чрез писане, чрез съзнателен и постоянен труд, който обаче бива извършван от безопасното пространство на страниците от дневника, които никога няма да прочете. И това е нормално, това е здравословното усилие на личността да изплува над хаоса, в който е попаднала. Такова е и желанието на Малте, когато написва първата и единствена дата в този фикционален дневник – да има шанса да започне, да стъпи на някаква, макар и несъществуваща основа. Но следващите страници свидетелстват единствено за обратното – дните губят своите граници, а едновременно с това личността на Малте се разпада на фрагменти, спомени, случки от дните, които вече се оказват един неразличим ден или едни неразличима обща нощ.

В несъстоятелността на тези усилия откриваме разобличаването на клопката, съпътстваща воденето на дневник, за която говори Бланшо: „Интересното в дневника е неговата незначителност. (...) Да се пише всеки ден, под закрилата на деня, и за да бъде припомнян той на него самия, е удобен начин за изплъзване от мълчанието, както и от крайностите на словото. (...) Така човек се предпазва от забравата и безнадеждността да няма какво да каже“². В случая на Малте редът, който идва с воденето на дневник, се оказва твърде слаб, за да устои на безредието, изпълващо дните му. И така това безредие, тези нови преживявания нарушават реда, тъй като те сами по себе си са извънредни. Доброто желание на Малте да ги овладее остава без резултат, тяхното изискване се оказва друго – те отказват да бъдат просто незначителни случки, случили се в определен ден и час, на определено място. Те се превръщат в същностен опит, който носи със себе си изискването за неспокойна промяна, за разрушение и изграждане наново, за научаване на това забравено умение „да виждаш“. По този начин „Запуските“ се оказват не някакво целенасочено и планирано изследване на личността чрез дневника, а по-скоро безцелно лутане, шляене и безизходица – нещо, което много повече наподобява акта на фланъора, отколкото подреденото писане по здравия гръбнак на календара.

Така във формата на „Запуските на Малте Лауригс Бриге“ се откриват две сили, които работят заедно в едно общо споделено напрежение. Едната е вътрешната невъзможност на Малте да установи контрол и ред над своите чувства, мисли и спомени, в своята психика и душевност – тази невъзможност си проличава на страниците на неговите записки като все по-разпръскваща и разклапяща се на много посоки личност, която постепенно губи своя център. Другата сила е тази на желанието да се луташ. „Излязох така безстрашно, сякаш бе най-естествената и най-простата случка на света“, казва Малте и тъкмо в това негово постоянно

присъствие по улиците на френската столица откриваме характерния за фланъора жест на шляенето – на това да нямаш ясна цел или посока. Така действията на Малте намират своето съответствие във формата на неговите записки – оказва се, че тъкмо тяхната фрагментарност и неопределена посока са единствената и най-подходяща форма за претворяване на опита на фланъора в модерния град.

Модерният град през погледа на Малте

Когато говори за „Запуските“, Морис Бланшо вижда в техния център „желанието да се изучи иззнанието“ на младия Малте, „хвърлен в несигурно пространство, където не би могъл да живее, нито да умре, оставайки себе си“³. Това несигурно пространство е градът. В него 28-годишният датчанин трябва да се изправи пред непознатото, пред знанието за един опит, който се оказва непоносим за него. И това знание ще изисква той да се промени, вече да не бъде същият. Затова още в началото на книгата Малте отказва да води своята писмена кореспонденция с хората, изпълвали живота му до този момент: „И писма няма да пиша вече. Защо е необходимо да казвам някому, че се променям? След като се променям, значи преставам да бъда този, който бях, а след като се превръщам в нещо различно от досега, е ясно, че нямам познати. А на чужди хора, на хора, които не ме познават, аз в никакъв случай не мога да пиша“⁴. За да се промени обаче, Малте трябва да е открил нещо ново – нова истина или опит, който да изискват от него промяна. Този нов опит, който Малте открива в големия град, е свързан със смъртта.

Изискването на смъртта

Когато говори за смъртта, Рилке я разглежда като неотделна част от живота, а не като негов завършек. Този негов стремеж се появява още по време на написването на „Запуските“, като продължава до края на живота му и намира може би своята най-успешна реализация в неговите „Дуински элегии“ и „Сонети към Орфей“. Рилке вижда смъртта като нещо, което съпътства живота и без което животът би бил непълен, един живот наполовина, който всъщност остава неизживян. Оттам идва и стремежът му да въвлече смъртта в живота – нещо, което той намира за все по-голяма рядкост във времето, в което живее. В тази връзка Бланшо отново споделя: „Когато, за да отговори на участта си на поет, Рилке се старае да се отвори към едно по-голямо измерение на самия себе си, което не трябва да изключва онова, което той, умирайки, ще стане, не бихме могли да кажем, че той отсъпва пред трудностите, свързани с опита. Той гледа право в лицето на онова, което сам нарича ужас. Това е най-ужасното“⁵. И тъкмо този поглед към „най-ужасното“ липсва сред съвременниците на Рилке. Това е и опитът на Малте. Когато попада във френската столица, той се оказва в центъра на разсеяността, където това да имаши „своя собствена смърт“ е достатъчно отдалечено от живота, за да не присъства по никакъв начин в него. Именно страхът от анонимната смърт, от това да не отговориш на изискването на смъртта и да ѝ измениш, като приемеш каквато и да е смърт, изготвена предварително, някаква смърт за всеобща употреба – този страх сковава Малте, докато се той изживява участта си на фланъор из градските пространства на Париж: „При такава огромна продукция единичната смърт не е така добре изпълнена, но това не е толкова важно. Важна е масовостта. Кой ли днес все още би оценил една добре изработена смърт? Никой. Дори богатите, които могат да си позволят смърт с всички подробности, започват да стават небрежни и безразлични; все по-рядко е желанието да имаши собствена смърт. Още малко, и тя ще се среща толкова рядко, колкото и собственият живот“⁶. Това е смъртта в модерния град. За Малте миналото обаче изглежда по друг начин. Когато си припомня своята родна къща, той вижда разликите между времената. И ги намира именно в отношението, което хората са имали със своята смърт. Смъртта на неговия дядо е била величествена – „господарската



къща бе твърде малка за тази смърт“. В съпоставянето между минало и настояще се открива словото, с което Малте говори за смъртта: „По-рано всеки знаеше (или може би предполагаше), че носи смъртта в себе си – така както плодът носи костилката. Децата носеха малка, възрастните голяма. Жените я носеха в скута, мъжете в гърдите си. Те я носеха и това ги изпълваше с достойнство и мъчалива гордост“⁷. Тези образи разкриват смъртта като нещо, което очаква своето осъществяване – тя се съдържва вътре в нас и чака да дойде мигът на нейната поява в света. Следователно Малте разбира смъртта не като миг, който ни връхлетява, за да прекъсне живота, а като нещо, което живее от живота и което изисква вниманието ни от самото му начало. Смъртта зрее като плод. Тя трябва да бъде изработена, създадена. В този смисъл отговорността за постигането ѝ пада върху човека. Тя вече не е просто природен факт, който се самоосъществява, някаква натуралистична идея, а е стремеж и усилие, нещо, за което да се трудиш с постоянство.

Това означава, че за да бъде верен на смъртта си, на човек е необходимо търпение – време, в което да остави смъртта бавно да зрее в него. Такова търпение обаче отсъства в съвременното на Малте, в дните на модерния град, в които властват скоростта, бързото придвижване от място на място, изпълнението на графика и целите. С това ежедневие младият датчанин трудно успява да свикне: „Така и не мога да свикна да спя на отворен прозорец. Трамвай фучат с грънчене през стаичката ми. Автомобили минават през мен. Някаква врата се захлопва. Някъде със звън се разбива стъкло – чувам как големите парчета се смеят, а малките хихикат. (...) Някой вика. Хора тичат, изпребарват се един друг. Едно куче лае. Какво облекчение: куче“⁸. Дневният ред на града е напълно различен от този, с който Малте е запознат. Той е шумен, интензивен, нетърпелив. Основава се на масовостта, тъй като няма как иначе да поддържа своите функции. Модерният град разчита на масовостта, а за човека, осъзнал нуждата да изживее живота си по свой собствен начин, като приема присъствието на смъртта в него – за този човек няма място в града. Той, подобно на фланъора, бива отстранен, изхвърлен встрани от случващото се – в пространствата, където остават непотребните неща и непотребните същества. Това е съдбата на Малте в Париж и затова той няма друг избор освен да се превърне във фланъора имигрант – една от маргиналните фигури на модерния град.

Откъс от бакалавърската теза „Модерният град през погледа на фланъора имигрант в „Запуските на Малте Лауригс Бриге“ от Райнер Мария Рилке“, Българска филология, СУ „Св. Климент Охридски“

¹ Бланшо, Морис, *Предстоящата книга*, прев. Антоанета Колева, София, Кръстика и Хуманизъм, 2007, 204.

² Пак там, с. 206.

³ Бланшо, Морис, *Литературното пространство*, прев. Весела Антонова, София, ЛИК, 2000, 120.

⁴ Рилке, Райнер Мария, *Запуските на Малте Лауригс Бриге*, прев. Александър Андреев, София, Лабиринт, 2013, 7.

⁵ Пак там, с. 117.

⁶ Пак там, 9.

⁷ Пак там, с. 10.

⁸ Пак там, с. 6.

Vademesum

Смъртта е сигурната ни опора.
Тя седи във нас
навита на руло в себе си
като меко кълбо от прежда
или ембрион,
или също като животинче,
което човек слага
в малка кутийка с дупки за въздух
в чантата си,
но много по-удобно.
Не заема никакво пространство
и не изисква билет
или екстра багаж
при трансконтиненталните полети.
Тя си е винга там.
Отговаря на всички въпроси
и нищичко не пита.
Гледа ни, когато я погледнем,
и се извързва, щом погледнем настрани,
нищо не изисква,
не разочарова
и не се оплаква никак,
когато за ден
или за седмица я забравим.
И когато сме самотни
и обърнем очи към нея,
отразява топлината
като радиатор от никел.
Смъртта не лъже
нито пък се лъже,
и не участва
в компромиси.
Не е продавач
нито стока
при разпродажбите на страх.
Ръката ли,
мишцата ли,
сърцето ли
на някой друг от живите,
умирай бързо.
На мъртвите е позволена целостта.
Побързай да си мъртвец,
към мъртвите
се спазват обещанията.

Островно пладне

Ние сме чужденци
от остров
на остров.
Но по пладне, когато морето
стига до леглото
и миналото
като корабна дуря
се отлива към петите ни
и мъртвите водорасли по плажа
се превръщат в златни дървета,
тогава не ни задържа никаква мрежа
от спомени вече,
приплъзваме се
нататък,
и очертаните
морски улици на рибите
и дълбинните карти
не важат
за нас.

Най-трудните пътища

Най-трудните пътища
се минават сами,
разочарованието, загубата,
жертвата
са самотни.
Дори смъртта, която отвързва на призива на всеки
и не отказва на ничия молба,
не е до нас
и гледа
дали ще се справим.
Ръцете на живите, които се протягат,
без да ни достигнат,
са като клоните на дърветата през зимата.
Всички птици мъчат.

Чуват се само собствените стъпки
и стъпките на крака
който още не е тръгнал, но ще тръгне.
Да стоиш и да се обърнеш,
не помага. Трябва
да се тръгва.

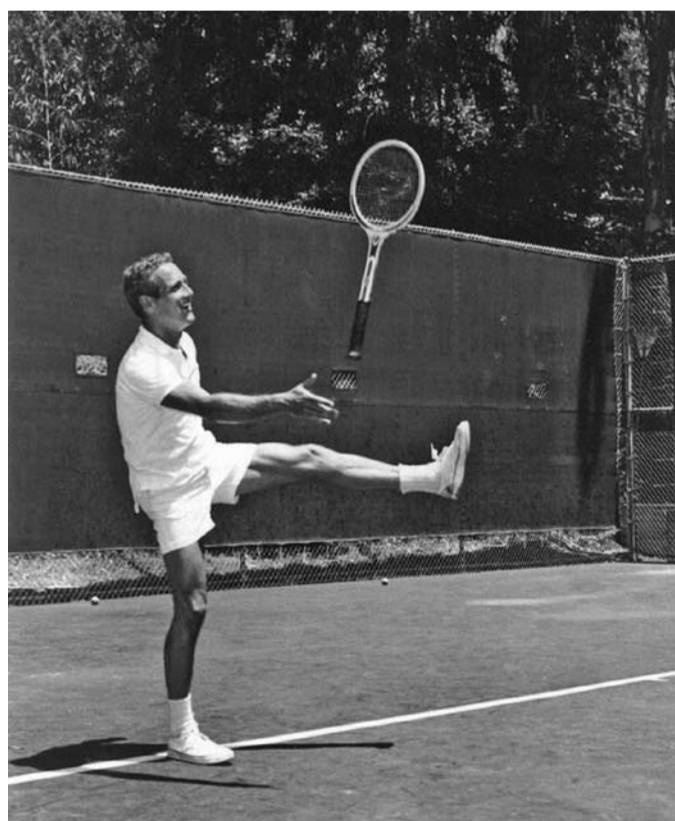
Вземи свец в ръката си
като в катакомбите,
светлинката едвам диша.
И все пак, когато вървиш дълго,
чудото не закъснява,
понеже чудото се случва винаги,
и понеже без благодатта
не можем да живеем:
свещта ще е светла от свободния дъх на деня,
ти я държиш и се смееш,
когато излезеш на слънце
и цъфтящите градини
градът лежи пред теб
и в дома ти
масата ти е покрита в бяло.
И живите, които ще загубиш,
и мъртвите, които няма да загубиш,
ти разчупват хляба и подават виното –
и ти отново чуваш гласовете им
съвсем близо
до сърцето си.

По поръчителство на облаците

На Забка

Чувствам носталгия по земя,
в която никога не съм била,
където всички дървета и цветя
ме познават,
в която никога не съм ходила,
но все пак облаците
си спомнят точно
за мен,
чужденец, който няма
къде у дома
да се наплаче.

Пътувам
към острови без пристанища,
хвърлям ключа в морето
веднага щом потеглим.
Не отивам никъде.
Платната са ми като паяжина във вятъра,
но нищо не се къса.
От другата страна на хоризонта,
където големите птици
в края на полета си
сушат перата си на слънце,
лежи парче земя,
което трябва да си взема,
без паспорт,
по поръчителството на облаците.



С моята сянка

Вървя с моята сянка,
само сянката ме придружава,
сама със нея,
по безтревни ливади.

Аз – все по-бледа,
тя – все по-гъла.
Води ме,
оставям я да ме води.

Голите брези по пътя,
гладките бели пръсти,
познават целта
по-добре от мен.

С лек багаж

Недей да свикваш.
Не бива да свикваш.
Една роза е роза.
Но един дом
не е дом.

Откажи близостта на кученцето,
което ти маха с опашка
от витрината.
Бърка. Ти
не миришеш на оставане.

Една лъжица е по-добре от две.
Закачи си я на шията,
можеш да имаш една,
понеже с ръка
е твърде трудно да се гребете горецето.

Изплъзва ти се захарта между пръстите,
като утехата,
като желанието,
в деня,
когато стават твои.

Можеш да имаш лъжица,
роза,
може би сърце
и може би
гроб.

Ориентиране

Сърцето ми, този слънчоглед
в търсене
на светлината.

Към кой
от отдавна отминалите блясъци
вдигаш главата си
през тъмните дни?

Нежна нощ

Идва нощта
в която обичаш

не каквото е красиво –
а каквото е грозно.

Не каквото се изправя –
а каквото вече трябва да падне.

Не на каквото можеш да помогнеш –
а където си безпомощен.

Една нежна нощ,
нощта, в която обичаш

каквото любовта
не може да спаси.

Превод от немски: ИВАН П. ПЕТРОВ