

ВЕЩНИЦИК

Литературен

ВЕЩНИЦИК

Отзиви

- Ния Харалампиева
- Росица Чернокожева

Интервюта

- Виктория Бешлийска
- Цвета Брестничка

- Стоян Ставру
Кафка и хълцането,
настанило се
на мястото
на съдията

- Анкета по повод
120-годишнината
от рождението на
Витолд Гомбрович

Есенни ателиета в НБКМ

- Добри Димитров
- Илияна Генова
- Нина Александрова

Нова българска

- Иван Сухиванов
- Бистра Величкова
- Крум Филипов



Художник: Александър Байтошев

Иван Сухиванов

Американски хотел

пейзаж в рамка: пустинно
слънце, червено
небе
/в прозорче или картина/
над леглото

притваряш очи
уверен
че не съществуваши

и/ не разбирайки метафизиката

никога не узнаваш
че бог избира
да катастрофира
във всяка съдба
поединично

ранни признаци на меланхолия

вгълбен
минаваш
бегли граници
между вън и вътре
между звук и цвят

понякога е
никога
случва се
но в някой
друг живот

животът е
кое?

мислиш
мислейки
вече/н меланхолик



Броят се издава с подкрепата на НФК

ISSN 1310-9561



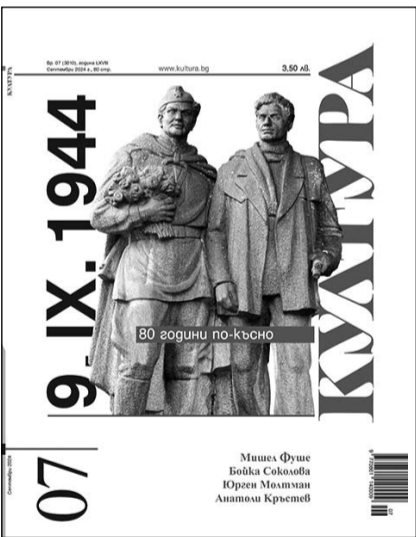
9 771310 956011





Християнство и култура, бр. 194

В центъра на новия брой 194 на сп. „Християнство и култура“ е проблемът за отношението на християнството към съвременността. Темата присъства в анализа на Тодор Велчев *Евангелие на проспективата 2.0: църква „Пробуждане“ и нейният лидер*. Съвременната тема е продължена в разговора с епископа на Католическата църква в България Петко Вълков, озаглавен *Доброто винаги иска усилие и жертва*, както и в неговата статия *Индулгенциите в историята и настоящето на Католическата църква*, представена в рубриката „Дебати“. В памет на влиятелния гръцки богослов Христос Янарас са включени текстовете на Златина Каравълчева *Многоликостта на Янарас*, както и прощальните думи на митрополита на Арголита Нектариус под заглавие *Човекът, който се осмели и отвори пътища*. Темата „Проблеми на православие“ включва разговора с богослова Мариян Стоядинов, посветен на *Канонизацията на отец проф. Димитру Станилоае в Румъния*, а „Съвременен богословие“ – статиите на о. Павел Събева *Разказът за Сътворението на света: език и време* и на о. Борис Борисов за *Царственото свещенство в Стария завет*. В рубриката „Забравени размисли“ са представени текстовете на руския мислител Николай Зернов *Руският религиозен ренесанс през XX век и Православието и единството на Църквата*, а в „Нови книги“ е представено изданието на фондация „Комунитас“ *Животът през Средновековието. Антология*, подготвена от Цочо Бояджиев и Тони Николов. Броят е илюстриран с творби от изложбата „Дечко Узунов. Религиозно монументално изкуство“, представена от Аделина Филева и Рамона Димова.



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 свръхидеологизацията 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 Антонов. И още: поглед към „Венецианският търговец“ на Шекспир и човечеството – разговор с шепироведката проф. Бойка Соколова; Д. Перович, М. Орландич – за делото на г-р Петър Ораховац; Виталий Алексеенко – Да видиш войната отвътре; Делиорманът на Емине Сагък. И още: изложбата на Дечко Узунов, фестивалът „Варненско лято“ и кинофестивалът Карлови Вари 2024. Фотографиите в броя са на Христофор Окиконе от Украйна, а разказът в „Под линия“ е на Мартин Касабов.



Семинар „Литература и психоанализа“ (2024-2025): Фантазъм и образ

На 24 октомври, последния четвъртък на месец октомври ще се състои откриващата сбирка на семинара „Литература и психоанализа“ за тази академична година от цикъла „Фантазъм и образ“. Началото ще е от 18:30 ч. в *Първа зала* на Ректората, СУ „Св. Климент Охридски“. Участници в събитието ще бъдат Любомир Терзиев, Йорданка Христова и Дарин Тенев. Модератор е Богдана Паскалева. Срещата е посветена на поемата на Самюъл Колридж „Балада за Стария моряк“. Вход свободен!

Аргумент на семинара

Въпросът за фантазма е една от най-очевидните точки на среща на психоанализата, литературата и литературознанието. В психоанализата вероятно мястото на понятието фантазия се появява с прословутата фраза на З. Фройд „вече не вярвам в своята невротика“ от писмото до В. Флийс от 21.09.1897 г. В същото писмо се подчертава, че в несъзнаваното няма индикатор за реалност и въз основа на това не може да се направи разграничение между фикция и реалност. Коемо кара Фройд да преосмисли дотогавашното си схващане за ранно съблазняване при хистеричните пациенти и да реши, че всъщност става дума за несъзнавана комбинация от преживяно и чуто. Тук вече се очертава онова, което в историята на употребата на „фантазия“ в психоаналитичния дискурс ще играе ключова роля – множествените връзки на понятието с две от другите централни понятия в психоанализата: несъзнавано и желание. Връзката на литература и психоанализа през понятието за фантазия Зигмунд Фройд очертава още през 1907 г. във важния си кратък текст „Поетът и фантазирането“, където се пита кое позволява на поетите да ни представят фантазиите си и да предизвикват с тях висше удоволствие, когато обикновено фантазиите на възрастните са повод за срам и предизвикват неприязън. Самостоятелно понятието е развивано по-късно в текстове като „Едно дете е бито“, където Фройд очертава и важния темпорален аспект на фантазията, която се развива обикновено на три етапа. Същевременно трябва да се посочи, че в начина, по който Фройд използва думата *Phantasie* мозаик да се разграничат няколко нива: (1) ниво на т.нар. „сънища наяве“; (2) ниво на несъзнаваната фантазия, смятана за предвестник на хистеричен симптом; (3) ниво на първичните фантазии, при които става дума за схеми, надхвърлящи индивидуалния опит; (4) ниво на метапсихологичния процес на образуване на съновидението; (5) най-сетне, нивото на *Wunschphantasie* или „фантазия на желанието“. Този първи етап от психоаналитичната история на понятието поставя проблема за спрягането, съчленяването на фантазъм, едипов комплекс и изпълнение на желание, т.е. съновидението. В това отношение отправни въпроси биха били: може ли да се формира фантазъм без Едип и какво е мястото му в съновидението? Фантазията, както се вижда от казаното, за разлика от други психични дейности и образувания, може да бъде както съзнавана, така и несъзнавана, което кара Сюзън Айзъкс („Природата и функцията на фантазията“, 1948) да въведе две различни изписвания – *fantasy* (за съзнаваната фантазия) и *phantasy* (за несъзнаваната фантазия), разграничение, запазено и развивано в школата на клайнианската анализа. Фройдовият термин „фантазия“ (*Phantasie*) е предаден на френски като „фантазъм“ още в ранните преводи на Мари Бонапарт, Едуар Пишон и др. Това позволява психоаналитичното понятие да се откъсне от общата и естетическата употреба на думата, сродяваща я с „въображение“. Нов тласък в развитието на понятието дава лаканианската и постлаканианската анализа. За Лакан фантазмът, първоначално определен като „въображаемост, уловено в определена употреба на означаващото“ (SV, 21 май 1958), бързо става централно понятие, което показва връзката на субекта на несъзнаваното с обекта причина (и кауза) на желанието. Фантазмът за Лакан е структурата, в която субектът намира в обекта а опора за своето желание „в момента, в който той изчезва пред несъстоятелността на означаващото, отговаряща за мястото му на субект на нивото на Другия“ (SVI, 20 май 1959). Субектът е зачертан, един разрез го пресича от момента на вписването му в Другия (Лакан вижда в този срез изличаването, *fading*, на субекта, което го конституира), но същевременно субектът не открива от страната на Другия нищо, което да го гарантира. Във фантазма обектът а е индекс за среза, който зачертаният субект представлява. Това схващане позволява на Лакан по-късно



да развие понятието за фантазъм в две посоки – като изпълняващ ролята да бъде значение на истина за субекта (в семинара си върху „Логиката на фантазма“ той казва, че фантазмът е аксиома, която в порядка на желанието на невротика има ролята да бъде значение на истина; SXIV, 21 юни 1967); и като единствен прозорец към реалното („няма груз вход за субекта в реалното освен фантазма“, *Autres Écrits*, p. 326). При Лакан чрез фантазма ние се учим „как да желаем“, но в това се съдържа парадокс. От една страна, фантазмът е рамката, която направлява желанието, но от друга, той е едновременно с това и защита срещу „Какво искаш?“ на големия Друг като екран, скриващ бездната на желанието на големия Друг. Ученици на Лакан като Жан Лапланиш и Ж.-Б. Понталис („Начален фантазъм, фантазъм за началата, начала на фантазма“, 1964) подемат понятието и го предефинират, като заявяват, следвайки, но и отклонявайки се от своя учител, че „фантазмът не е обектът на желание, а сцена“, при това сцена, в която самият субект е уловен на нивото на поредицата от образи. Преводът на Фройдовото „фантазия“ с „фантазъм“ обаче отваря също възможността във философията и литературната теория психоаналитичното понятие да се свърже с *phantasmata* на Платон („Софистът“, 236a-c) и историята на интерпретациите върху Платон, а оттук и с латинския му превод като *simulacrum*, което води до нови и непредвидени от психоанализата или литературата насоки в употребата му. Мислител като Пиер Клодовски, Жил Делёз или Жак Деридга го подемат именно в такава перспектива и открояват продуктивни аспекти за преосмисляне и на психоаналитичните теории, но също и на самия статут на литературоведски понятия като образ, фикция, персонаж, мимесис и др. Така в пресечната точка на литература и психоанализа фантазмът фигурира като тези на нимфата, на морето, на котката, но и в всичко, което не позволява представянето да се свежда до имитация на предварително даден образец, започват да зоват за нова интерпретация. Това превръща понятието за фантазъм в изключително предизвикателен обект за дискусия при срещата на аналитици и литературоведи, а и в привилегирован теоретичен и практически инструмент при работата върху художествени и нехудожествени текстове.

От ОРГАНИЗАТОРИТЕ

ЗАПОВЯДАЙТЕ!

Можете да си купите „Литературен вестник“ на хартия на следните места в София:

- Книжарница „Нисим“
- Книжарниците на Софийския университет в Ректората
- „Български книжици“
- Книжарницата на „София прес“, „Славянска“ №29
- Книжарница на „Граф Игнатиев“ № 38
- Книжарница „Григори“
- Книжарницата на „Шейново“ №13
- Книжарницата в подлез на „Плиска“
- „Хеликон“ на пл. „Славейков“
- „Хеликон“ на „Съборна“
- Книжарницата във Френския културен институт на „Славейков“
- Книжарница „Светофар“ в безистена на „Славейков“
- Метростанцията на НДК, входа откъм пилоните
- Подлеза на Орлов мост
- Вестникарницата на ъгъла на ул. „Л. Каравелов“ и „Граф Игнатиев“

Езикът на градината

„Остава ни поне утешението, че ще преживеем само веднъж смъртта на родителите си.“ „Градинарят и смъртта“ не е книга за смъртта и въпреки това е. Защото каква по-универсална болка има на света, ако не смъртта? Именно затова книгата, която дори не е точно роман, е толкова въздействаща, независимо от биографичното минало на читателя, независимо дали си от онези късметлици, които все още имат градинар в живота си, или не, и носи нещо изключително трудно уловимо в съвременния свят – способността да създаде една емпатична и съпричастна общност от хора, да преподаде най-трудния урок и да назове неназовимото. Георги Господинов успява да опитоми, одомашни и в крайна сметка да демитологизира смъртта – по фин, деликатен, поетичен, но и особено жесток начин; на места кротко, шепотно, на други стряскащо крещящо, за да накара читателя всъщност да повярва, че няма *страшно*... Как говорим за неизбежното и колко дълбоки са поколенческите травми в народопсихологията ни от патриархалното и социалистическото наследство? Къде е границата на езика между живота и смъртта? Каква роля играе писменото слово и устният разказ? Къде приключва действителното и започва метафоричното възприемане на градината? Какво ако в живота си нямаме тази бащинска фигура, към която неминуемо читателят прибегва още от първата страница в романа? Това са само някои от въпросите, чиито отговори може би ще предложат още една перспектива към заложените теми в „Градинарят и смъртта“. Навлизането в дълбочината, в сакралността на болката са всичките ѝ условности прави невъзможно да се пише отстранено и обективно за роман, изтъкнат от болката на битието. И тъй като романът може да има десетки начала, но само един край, и всяко писане за него може да прогледне през калейдоскопа от жанрови похвати и тематични нишки, нека опитаме да се фокусираме върху езика – писъка на началото и латинския на края. Въпреки че е разделен на две части от фактологичната смърт на (не)героя, романът всъщност няма начало, среда и край. Всяка една от 91-те миниглави може да бъде и начална, и финална, защото е сякаш фрагмент от епоса на един живот, който, оказва се, е с флуидна структура. Тя не се определя от линейното движение на времето, а по-скоро от събитийността в живота, чийто край „не идва за всеки в едно и също време“. Промяната в структурата на живота и романа е естествено белязана от езика. Той играе ключова роля както с присъствието си, така и с отсъствието си. Разграничаването на „преди“ и „след“ става чрез двете малки чудеса на живота – раждането и смъртта, и то минава именно през езика:

Изглежда, че след всяка смърт, както и след всяко раждане светът започва отначало. Личното летоброене се променя след такива събития и се отварят нови ери. Започваш да казваш – а, това беше преди да умре баща ми. Или – докато баща ми беше жив. Или – две години след това... Така беше и като се роди дъщеря ми. Светът рязко се раздели на две – преди новата (или нейната) ера и след това.

Двете събития, на пръв поглед в двата противоположни края на една и съща крива, всъщност универсализират личното. Колкото индивидуални, толкова и еднакви се оказват началата и краищата на личното ни летоброене. Хем присъстват във всеки живот, хем са отличителни за всеки човек. Те преобръщат нормалното време-пространство и създават персонален житейски календар, с индивидуални начала и краища. Диагнозата да си жив или мъртъв минава през извънредността на събитията. Веднъж новото начало – гранично време, в „Градинарят и смъртта“ е белязано от първото проплакване на дъщерята, но границата отново е поставена със смъртта на бащата, която преждевременно е преживяна през езика – „Смъртта говори латински“; „Езикът става клиника“. От едната страна стои първата, а от другата – последната дума, означаващи началото

и края, които и в двата случая са толкова преходни и неутрални, колкото и самите ние. Началата и краищата в книгата идват отвън, от другите, те са чужди биологични начала и краища, които обаче преобръщат сетивния календар на разказвача. Първото проплакване е доказателство за живота, последното изгъхване е свидетелство за смъртта. Кара ни да повярваме, че нормалното протичане на житейския ни път с конкретно начало и край не е нашето, първото проплакване и последният дъх не моделират нашето начало и край, колкото и природно естествено (и егзистично, разбира се) да е. Колкото гранични са раждането на дъщеря му и смъртта на баща му, толкова и самият разказвач в книгата е гранична фигура между минало и бъдеще, мост между две ери – едната – отиваща си, а другата – предстояща. Но за това друг път. Словото в „Градинарят и смъртта“ има силата да моделира времевия континуум, но и въвежда една контрастна опозиция – писмения и устния език. Някои вярват, че душата на човек умира, когато името му бъде споменато за последен път. Но изреченото и записаното имат и закланателни функции. В този смисъл езикът вече придобива метафизичната сила да предизвика събитие, да направи абстрактното действително. Именно затова малкото момче от романа с повтарящия се кошмар как губи семейството си, е заставено да мълчи, защото „разказаните сънища се сбъдват, пълнят се с кръв“. Но въображението, предчувствието на неизказаното, премълчаното, все пак трябва да намери обективен израз. В опит да се освободи от деминутичното бреме на разказ(а)ното, се стига до писменото слово и писането на бележка – първоначално с цел за забравя, но вместо това оказало се само отлагане и печелене на време, докато сънуваното „се напълни с кръв“, разчупи пределите на реалността, навлезе в нея и го застигне като уроборос. Тези първи записки загатват друг ракурс, през който да се чете романът – дневниковото писане, което премътва през приписките на прадядото и дядото и стига до малкия черен тефтер на бащата. Тук обаче функциите на езика са други. Оставянето на писмено свидетелство за протичащия живот е вид завет, памет за индивида.

Както самият Георги Господинов споделя, „Градинарят и смъртта“ е може би най-бързо написаният му роман и по-любопитното – е писан на ръка, което е особено характерно за писането на дневник. (А колко интересно би било един ден да се анализира и вещественният ръкопис!) В дигиталната ера, в която живеем, писането на хартия е екзотично. Най-старият дневник е намерен в Египет и е на повече от 4500 години. Дневникът на Мерер, ръководител на работна група при строежа на Голямата пирамида в Гиза, е детайлен опис на ежедневната работа, извършвана от неговия екип за период от три месеца. Дневникова традиция в българската култура липсва, но както разбираме от романа, „някаква особена традиция на тефтерчето или на приписките в полето на книги може да се открие“, преди да последва хроника на семейните писмени свидетелства. Може сравнението с делото на египтянина Мерер да изглежда далечно, но подобно нещо прави и бащата, а и дядото, и прадядото, в „Градинарят и смъртта“ – самият акт на записване на определени събития в каквото и да е подобие на дневник определя значимостта им в света на личното, защото в крайна сметка индивидуалното им преживяване валидира промяната в летоброенето. Но тук езикът не реже вертикално на „преди“ и „след“, а по-скоро се движи по хоризонтала и на пръв поглед откроява малките от големите събития, докато накрая те не се сливат. В случая с бащата барометърът за значимост е особен. Дневникът на градинаря е хем наръчник за поддържане на градината, хем летопис на важните нему факти от извънредността.

... брах домати, направихме 30 буркана салца, брах чушки, некох чушки на тенекята и на чушконека, плевих ягоди... 27 август – ходихме на гробищата.

Открояването на извънредното на фона на делничното може да се приеме като степенуване на събитийността, защото преобладаващото в дните е опис на работата по градината. Но това би било грешка. Защото именно „малките“ събития при Георги Господинов стават „големи“. И това е особено очевидно в „Градинарят и смъртта“ – градината е „голямото“ събитие, ако щете – животът. Амалгамата между делничното (градината) и извънредното (житейските промени и преломни) са в една плоскост. Но може ли градината (в първосигналната метафора – делото на живота) в крайна сметка да отложи, или дори да спаси от смъртта? Това е въпрос, на който еднозначен отговор няма.

По традиция писменият език се води вторичен, отражение на устния език. Но езикът в романа е странно нещо – буквален, метафоричен, споменен, летлив. Още по-странно е отсъствието му обаче. Особена е темата за отсъстващите бащи и маргинализирането на бащинската фигура в българския социалистически бит и култура. Тяхното място неминуемо е по фабрики, ТКЗС-та, събрания и прочее, докато майката е естествено ситуирана в семейната идилична картина. Тогава, през 60-те и 70-те години, но и не само, сякаш се налага, може дори да се каже – институционализира, нормалността на тази неспособност на изказани чувства. И това е ключово в отношенията между баща и син в романа на Господинов. Неспособността за изговаряне на най-личните и съкровени мисли и чувства ярко се противопоставя на на пръв поглед незабележимите действия от любов, чиито думи трябва да се четат между редовете, но в същото време казват много повече и от хиляди пъти „Обичам те“.

В култура, в която не е прието да казваш силни думи като *обичам те, мъчно ми е за теб, липсваш ми* и пр., човек намира други начини да изрази любовта си. ... баща ми поддържаше градина. Но каква градина! Това е било, подозирам, тяхното обяснение в любов към нас. Отражения от тази култура на премълчаното могат да се видят и днес. Съществува сякаш отстранена, далечна грижа и съкровено споделяне през тишината, през работата.

Обаче има и друго – онези отличителни фрази, които остават и след като си отидем. Те допринасят за универсализма и приобщаващата функция на „Градинарят и смъртта“. Това, което продължава да живее и след нас, отново е словото. Фразата *Няма страшно*, която е и лейтмотив на книгата, и рефрен в интермедиите на болката, наред например с приказката „Ако умре кон – от зоб да е!“ или „Няма да живее с орлите“, както и изкованите от самия него думи „тихнальк“, „облачам“ и „слатък“, съставят посмъртния речник на бащата. Именно тази част от езика, наред с мълчанието, пренася до известна степен характера и същността му. Тези повтарящи се думи и фрази в някакъв смисъл са идиолектът на живота и отвъд него, антология на човека, завещанието към близките ни.

Словото е езикът на живота, закодиран в нас от първото проплакване. Словото обаче е и това, което остава и след последното издихание. Функциите на езика (и липсата му) в романа са безбройни. Има какви ли не игри на думи и изковаване на нови, които могат да отворят поле за цяла дисертация. „Градинарят и смъртта“ е лабиринт от двойни гъна и полюсни двойки, чиито смисли могат да са десетки в зависимост от призмата на индивидуалното четене. Романът е не само лечебно писане, един вид Шехерезадов опит за отлагане на неизбежното, но той е и лечебно четене и препрочитане. Пристан на утехата и последния урок, който никога не преподава – как се умира. Може би в крайна сметка не умираме окончателно, когато за последен път споменат името ни. Може би умираме тогава, когато за последен път някой каже: *Няма страшно*, и се сети за нас.

С подкрепата на Столична община

НИЯ ХАРАЛАМПИЕВА



Георги Господинов, „Градинарят и смъртта“, изд. „Жанет 45“, 2024



Небивалиците за мен са покана за игра

Разговор с Цвета Брестничка

Цвета Брестничка е една от най-обичаните и талантиви авторки на българска детска литература. Широко въздействие оставят римуваните ѝ приказки, част от популярната поредица на издателство „Фюм“ „Във вълшебната гора“ и любимите на деца и родители „Небивалици с буквите от А до Я“, както и редицата книжки за най-малките „Пляс-пляс, ръчички, троп-троп, крачета“, „Костенурка иска да лети“, „Раче Юначе“, „Приказка за малката лопатка“, „Меченцето Ози разглежда света“, „Истории с крачета“. Книгите ѝ с пътеписи, последната от които е „В къщата на Пау Ама“ (издателство „Вакон“), също имат своите почитатели сред любителите на пътешествия. Майка на 4 деца, пътешественичка, активистка в „Асоциация Родители“. Хармоничното съчетаване на личния и професионалния ѝ път намира израз в завладяващите книги и пътеписи, които вдъхват деца, родители, педагози. Носител на редица награди, сред които „Перото“ (2020), престижната национална награда „Константин Константинов“ в категория „Автор“ (2023) и категория „Цялостен принос“ (2024), награда „Бисерче вълшебно“ (2024).

Какво ви вдъхнови да започнете да пишете детски книжки?

Аз съм възторжен почитател на хубавите детски книги и до ден днешен ги чета с огромно удоволствие. Добрата детска книга е вдъхновение – дали за писане, дали за рисуване, дали за неочаквана гледна точка към света... Мисля, че след прочит на вълнуваща книга всеки върти из главата си продължения, варианти, любими моменти. Просто някои хора правят и следващата крачка – започват да създават собствени истории. Дали ще се получи нещо от тях, вече е друг въпрос.

Каква роля според вас играят детските книги в развитието на децата?

Децата имат нужда от книги, както имат нужда от прегръдка, усмивка, игра... Без тях ще пораснат тъжни и объркани хора. Книгата помага на детето не просто да разбере по-добре света около себе си, но и да поспре, да се огледа и ослуша във вътрешния си свят. Книгата може да бъде пристан и опора, може да бъде поглед отвъд хоризонта и вятър в крилете на мечтите, а може да бъде и безценният миг на сгушване в прегръдката на любим човек, от който после черпиш сила през целия си живот.

Как избирате темите за вашите приказки и пътеписи?

Понякога аз ги намирам, друг път те идват при мен. Идеята за „Небивалици с буквите от А до Я“ например ме върхлетя в Мароко, докато се чудех колко ли е трудно за местните деца да научат тукашната къдрава писменост. „В къщата на Пау Ама“ сякаш е вървяла редом с мен през целия ми живот – от детството, когато прочетох вълшебното стихотворение на Киплинг в омайващия превод на Валери Петров, та до съставянето на маршрути из Югоизточна Азия, които сякаш несъзнателно следват местата от стихотворението. „Приказка за малката лопатка“ пристигна с багера, който започна да копае основи за къща в съседния двор и малкия ми внук, който като омагьосан имитираше с ръка движенията на кофата на машината. Всеки път е различно. Понякога имаш идея, която ти се струва блестяща, но когато я видиш на белия лист, разбираш, че в ръцете ти е останала само опашката – гушчето се е измъкнало и тича някъде другаде.

Какви послания се стремите да предадете на децата и на техните родители чрез вашите книги?

Не харесвам използването на литературата за предаване на послания. Мисля, че ролята



Цвета Брестничка.
Снимка Личен архив

ѝ е съвсем друга – да минава през сърцето и да отваря в ума пространства, в които читателят да се чувства окрилен да задава собствените си въпроси и да открива своите отговори. „Какво е искал да каже авторът“ е убийствен за литературата въпрос. За съжаление, все още под една или друга форма той продължава да е стожер на програмата по литература в училище и това е една от причините децата да не искат да четат. Аз бих била щастлива, ако децата и техните родители откриват в книгите ми не послания, а място за собствените си въпроси и отговори.

Как мислите, че съвременната детска литература в България се различава от тази, която сте чели като дете?

Едната съществена разлика, която виждам, е, че когато бях дете, книгите бяха почти единственият прозорец към света – от тях научавахме всичко: факти за континентите и планетите, за недвижани животни и странни обичаи, за исторически факти и научни открития. Днес децата получават информация от множество различни източници. Книгите продължават да бъдат прозорец – но прозорец, през който можеш преди всичко да надгърнеш в себе си, да разбереш какво става с теб и да се научиш да разбираш и другите, да живееш заедно с тях. Другата разлика, която наблюдавам, се определя от начина ни живот. В моето детство живеехме бавно, дните бяха по цяла година, съответно и книгите, които четяхме, бяха бавни – с дълги описания, много размисления, време за осмисляне. Днешните деца живеят в свят, в който всичко се случва бързо, задъхано. Впечатленията ги заливат едно през друго. Съответно, и книгите, които грабват вниманието им, са с повече динамика, смяна на ситуации, действащи герои. Но всичко това се отнася до изразните средства. Същността на книгите остава същата – да даде на децата възможност да потърсят собствените си отговори на вълнуващите ги въпроси: Кои съм аз? Откъде идвам? Какъв ще стана? Къде е мястото ми сред другите? Какъв е смисълът на моя живот? А на живота въобще? Ако детето успява да намери път към своите отговори в книгите, то се превръща в четящо дете.

Каква е ролята на илюстрациите в детските книжки?

С една дума – огромна. Хубавите илюстрации не просто онагледяват текста, а „разговарят“ с него, допълват го, разширяват го, подлагат го на съмнение. Съответно и читателят – дете или възрастен – през илюстрациите открива нови дълбини и нови перспективи. Хубавите илюстрации се превръщат в неделима част от възприемането на книгата. Вече не мога да си представя „Небивалиците“ без свежия поглед на художничката Албена Каменова, Крачетата добиха „лице“ благодарение на нестандартния подход на Стелияна Донева, а меченцето Ози е любимец на малки и големи заради искрената любов, която струи от четката на Биляна Господинова. За съжаление сме свидетели и на обратните примери – безлични, плоски, стандартни картинки, лепнати към текста, които не просто развалят възприемането на книгата, но и осакатяват вкуса на децата. Затова е много важно всяка книга да бъде избрана внимателно – тя остава следи.

Как възприемате влиянието на технологиите върху четенето сред децата днес? Смятате ли, че книжките могат да останат конкурентни в дигиталния свят?

Технологиите позволяват на децата бързо и лесно да достигат до всякаква информация, да получават визуални стимули и забавления с голяма наситеност и това няма как да не е привлекателно за тях. Книгите не могат и не трябва да се конкурират с технологиите на това поле. Тяхното място е съвсем различно – те са портал към по-дълбокото опознаване на себе си и другите, на правилата, по които функционира човекът и обществото и това опознаване минава не просто през информацията, а през преживяването. Само че това преживяване иска време и вътрешна нагласа, която се учи. Затова ролята на възрастните е много важна – да създадат у детето потребност да навлезе в света на книгата, като от



Тимъти Снайджер,
„За свободата“, прев.
Кольо Коев, изд.
„Обсидиан“, С., 2024

Водещият тълкувател на „нашите мрачни времена“ ни изправя пред интензивно интелектуално изпитание. Опирайки се на досегашните философски дефинирания и предефинирания на свободата, влизайки в дискусия със съвременни мислители и политически дисиденти, Снайджер идентифицира практиките и нагласите – навиците на ума – които ще ни позволят да проектираме държавното управление, в което ние и бъдещите поколения можем да оцеем. Интимна, но и амбициозна, тази книга подпомага изковаването на нов консенсус, вкоренен в свободата като ценност, която прави всички ценности възможни.



Пол Линч, „Пророческа песен“, прев. Излика Василева, изд. „Лист“, С., 2024

„Пророческа песен“ е дистопия, литературен манифест за съпричастност към бежанците и спасяващите се от война мирни граждани, но и предупреждение („пророческа песен“) за разбуждащия се тоталитаризъм в Европа. Фантастичният свят на романа клаустрофобично затваря читателя в задъхана атмосфера, за да насочи погледа към животите по целия свят, преживяващи катаклизми, насилие и преследване. Липсата на формални текстови разделители придава на романа усещането за неотложност. Брилянтна проза – и като изграден наратив, и като езиков експеримент.



Витолд Гомбрович,
„Фердигурке“, прев.
Димитрина Лау-Буковска, изд. „НИКЕ“, С., 2024

Събитие е преиздаването на първия роман на Гомбрович (1937), излязъл за първи път на български в прекрасния превод на Димитрина Лау-Буковска през 1988. Знаменитият дуел с гримаси, описан в книгата, е не само удивителна илюстрация на борбата с формата, но и по разказа на Ян Кот вдъхновява Милош и Анджејевски да го разиграят през 1942 г. по време на един нощен прием във Варшава. След време в англоезичните издания на „Фердигурке“ тъкмо Чеслав Милош ще въвежда кой е Гомбрович. Дий, конче, напред към Младостта! „...от мутрата можеш да излягаш само в друга мутра, а от човека можеш да се скриеш единствено в обятията на друг човек. Гонете ме, ако щете. Побягвам с мутра в ръце.“

най-ранна възраст му дават възможност да преживее четенето като моменти на близост, сигурност, успокояване и задълбочаване. Това е трудно, защото самите възрастни са все забързани и вниманието им е разпиляно между различни неща. Но е безценно, защото дава на детето опора за цял живот.

Кои са вашите любими автори на детски книги и как те са ви повлияли като детски писател?

Този въпрос ме затруднява изключително много. В различните периоди са ме възбуждали различни писатели, на тяхно място са идвали други, някои съм ги забравяла с години, други са се връщали с гръм и трясък да ми се покажат в съвсем различна светлина... Не мога да кажа, че има един или двама, които из основи са ме формирали. Неизбежно всяка книга, която съм прочела, ми е повлияла по някакъв начин, но не мога да посоча конкретен автор или стил, към който се ориентирам. Все пак, ако трябва да кажа коя книга бих искала да съм написала аз, но не съм, това са първите три части на „Хари Потър“. Там има всичко, което бих искала да има в една детска книга.

Как преживяванията с вашите деца и внуци влияят върху историите, които разказвате?

Аз съм майка на 4 деца и към момента имам 7 внука, надявам се да станат и повече. Животът с толкова разнообразни формиращи се характери няма как да не е безкрайно интересен, пълен със случки, смешни ситуации, драми, разочарования, вдъхновяващи открития... Не мога да кажа, че историите, които разказвам, са пряко отражение на този бурен и интересен живот, но неизбежно някакви елементи си пробиват път и на страниците на книгите. Поне със сигурност имам на разположение любими имена, с които да кръщавам героите си. Слави и Мая са герои в „Небивалиците“, Оги открива света, макар и като меченец, Сони се сприятелява с малката лопатка, Ема се разправя със собственото си чудовище... Още се чужда какви ли приключения очакват Брани и Делян, но се надявам да е нещо, което разтуптява сърцата. А кой се задава след тях – ще видим.

Какво се опитвате да постигнете чрез играта с буквите и езика в историите от „Небивалици с буквите от А до Я“? Имате ли любима небивалица и защо точно тя ви е близка?

Небивалиците за мен са покана за игра. Отворена врата към богатството на нашия език, от което децата да могат да гребат с пълни шепи. Ама не докато зубрят думи от речника, а докато се кикотят от шуротиите, които им ражда главата. Имала съм десетки срещи с деца от цялата страна и всеки

път се случва едно и също – отначало са притеснени и резервирани, а после, когато повярват, че имат свободата да играят с думите, се развихрят и нямат удържане на фантазията и желанието за творчество. Разбира се, има и разлики – там, където учителите насърчават мисленето, творчеството, изразяването на собствено мнение, децата много по-бързо се отпускат и много по-смело експериментират с езика. Много се надявам „Небивалиците“, а и другите ми книги, да са помощници на децата, родителите и учителите в тази посока. Дали имам любима небивалица? То е като с децата – всяко е различно и всяко ти е най-любимо по свой собствен начин.

Кои от вашите книги са най-близо до сърцето ви и защо?

И тук ще кажа – нямам книга, която да е писана без любов, така че всяка ми е най-близка до сърцето, за съдбата на всяка се възбуждам, искам всяка да бъде обичана и приемана. Точно както ме боли сърцето за всяко от децата ми.

Разкажете ни за поредицата „Във въздушната гора“. Как се роди идеята за нея?

Поредицата „Във въздушната гора“ е идея на издателство „Фюм“ и ако не ме лъже паметта, първият автор в нея беше Атанас Цанков, който вдигна летвата много високо. Впоследствие се включиха и други автори, тя се разрасна, стана любима на децата и продължи да се развива. Аз се присъединих към този отбор много плахо – занесох първата си приказка в рими в издателство „Фюм“ и въпреки че резултатът не беше блестящ, те ми дадоха шанс да се опитам да я пренапиша за поредицата. То пък взе че се получи. Така започнахме да работим заедно и съм безкрайно щастлива, че вече 20 години приказките от „Във въздушната гора“ продължават да са сред най-обичаните от българските деца. Случва се да срещам родители, които споделят, че са израснали с тези книжки, а сега те са любими на собствените им деца. Има някаква магия в това преливане на обич от поколение в поколение.

Какво означава за вас работата в „Асоциация Родители“ и как тя влияе на вашето писане?

„Асоциация Родители“ е изключителна важна част от моя живот. Там работих повече от 10 години и продължавам да подкрепям каузите ѝ, защото ги намирам за изключително важни – да дадем на родителите увереност и инструменти да бъдат най-добрите родители, които могат да бъдат, за да може децата им да пораснат като най-добрите възрастни, които могат да станат. Харесвам духа на Асоциацията – да търси най-силните страни на хората,

да насърчава сътрудничеството, а не съперничеството, да вярва, че всеки може да извади най-доброто от себе си и отговорност на възрастните е да създадат условия, в които децата да разкрият и развит положителния си потенциал. Може би понякога изглеждаме наивни или непрактични, но с годините се убедих, че този подход дава резултати. Може би тази нагласа личи и в книгите ми, но това е нещо, което читателите трябва да кажат.

Какво научихте за себе си като автор по време на писането на книжки за най-малките?

Дали пишеш римушки за най-малките или пътеписи за бабите им, които никога няма да напуснат фотьойла и да потънат в джунглите на Борнео – тръпката е една и съща. Искаш да стигнеш до сърцето им, да предизвикаш усмивка, изохване от изненада, въпросително повдигане на веждите, радостно кимване или категорично „НЕ! НЕ! НЕ!“... Възбуждаш се дали ще те допуснат в живота си, дали в ума и сърцето им ще остане нещо от това, което си писал, дали това, което е важно за теб, е важно и за тях... И във всичко това научавах за себе си доста неща – някои радващи, други – нелицеприятни. Аз научих, че суетата не ми е чужда, но не ми е най-важна. Научих, че можеш да погледнеш на себе си отстрана и да оцениш кое си свършил добре, а кое – не и че ако не си се справил добре днес, това не значи, че няма да справиш и утре. Научих, че възхновенето е много важно и трябва да му се оставиш да те понесе, но без последователна работа по изпипване на детайлите нищо не става. Научих, че няма „най“ и че трябва да правя каквото е по силите ми. Малко ли е то или много, не е моя работа да преценявам. Но когато знам, че съм направила това, което зависи от мен, идва спокойствието и удовлетвореността. И това е прекрасно.

Какво е най-голямото предизвикателство, с което сте сблъскали като автор на детска литература?

Може би най-голямото предизвикателство за мен е да повярвам в себе си. От една страна, да не се плаша, че това, което правя, няма стойност и да търся непрекъснато валидиране на ценността му в очите на другите. От друга – да не се надценявам, да не се опитвам непременно да се убеждавам, че съм постигнала някакви нечувани висоти. Да повярвам в себе си, за мен означава да се чувствам добре в това, което правя така, както го правя. И да вярвам, че то ще намери своите хора – тези, които имат нужда от него. Когато това се случва, му казвам „щастие“.

Разговора води АНДРИАНА СПАСОВА



Вера Мутафчиева, „Алкивиад Велики“, ИК „Жанет 45“, Пл., 2024

Новото издание на „Алкивиад Велики“ на Вера Мутафчиева събира проблемите на днешния ден с поклъващото алкивиадство. За авторката алкивиадството е „зверинна радост от това, че си жив“, но и „влечение към човешките сборища – съвети, демос, публика, войска“. На какво е способен един „ничий човек“, надарен с гързост, непокорност, обиграност? Способен ли е да извърши всичко замислено, да го проживее? Критична, проникновена, непредвидима – Вера Мутафчиева не спестява своя скептицизъм и ирония, както и присъщата ѝ сократическа тяга към истината.



„Изкуствен срещу естествен интелект“, съст. Фабио Скардили, прев. Росен Люцканов, изд. „Изток-Запад“, С., 2024

Проведените дискусии в сборника са концентрирани около понятието за „съзнание“, като проблематизират традиционното разделение между наука и технология. Науката е разгледана като опит да се открият истини за света, без да се ангажира с морални задачи и отговорности. След това идва технологията, която се стреми да приложи научните знания. Технологията е тази, която има огромно и трайно въздействие върху всекидневното на хората, следователно тя е тази, която трябва да се съотнася с моралните категории. Използването на технологиите и в частност добрите и лошите приложения на науката са задължени да работят в тясна връзка с етиката.



Пабло Неруда, „Стиховете на Капитана“, прев. Калин Коев, изд. „Колибри“, С., 2024

Пабло Неруда завършва писането на „Стиховете на Капитана“ през 1952 г., докато живее в изгнание на тихото островче в Неаполитанския залив – Капри. Вдъхновен от живота на чилийския поет може да си припомним филма „Поцалонът“ („Il Postino“, 1994) на Майкъл Рагфорд, пренасящ ни в естествения блясък на Капри, за да се докоснем до райското кътче, породило тази незабравима любовна поезия, стихотворения за екстаз, преданост и ярост, за поразяваща страст. По-късно същата година Неруда публикува анонимно „Стиховете на Капитана“ в издание от петдесет копия, а първото „признато“ издание няма да се появи до 1963 г.

ПОКАНА

Полският институт и изд. „НИКЕ“ ви канят на **120 години Витолд Гомбрович: представяне на „Фердигурке“ и лекция на проф. Владжимерж Болецки, 16.10.2024 г., 18 ч., Полски институт в София (ул. Веслец 12)**

Представяне на романа „Фердигурке“ на Витолд Гомбрович (пр. Димитрина Лаубковска, изд. „Нике“, 2024) и публична лекция на проф. Владжимерж Болецки на тема **„Витолд Гомбрович от птичи поглед“** (с осигурен превод)

Един от най-интересните и авангардни писатели в полската и световната литература, Витолд Гомбрович (1904–1969) пише по неповторим и неподражаем начин. „Фердигурке“ (1937) е едно от най-влиятелните произведения на европейската литература, а Милан Кундера нарежда автора му до Херман Брох, Роберт Музил и Франц Кафка в „Плеяда на големите централноевропейски романисти“.

ПРЕДСТАВЯНЕ:
Витолд Гомбрович
ФЕРДИГУРКЕ
 СРЯДА 16.10, 18:00 ч. ПОЛСКИ ИНСТИТУТ СОФИЯ

Професор гфн Владжимерж Болецки (Институт за литературни изследвания на Полската академия на науките, Варшава) – гомбровичолог, литературен историк, теоретик, критик, носител на редица награди и отличия, сред които наградата за литературна критика „Кажимерж Вика“ (2007). Негово дело е критическото издание на „Фердигурке“. Съставител на „Посмъртната

автобиография“ на Витолд Гомбрович, пренареждаща фрагменти от „Дневника“ и „Завещанието“ на полския шляхтич.

Събитието е част от програмата на Фестивала за европейска солидарност, чиято тема тази година е „Стени“, организиран от Културния център на Софийския университет и сдружение „Център за четене и култура“.

Никое настояще не е самородено

Разговор с Виктория Бешлийска

Току-що излезлият роман „Нишка“ на Виктория Бешлийска (изд. СофтПрес) разказва за онова, което свързва „всички жени“. Една колкото реална, толкова и мистична „нишка“ преминава през времето и се влита в отделните съдби, позволявайки на жените да се превърнат в пространство, във вселена, в звездно небе, „където прах и светлина се завихряха във взривна спирала“. Нишката е онова, което асоциира жените една с друга, помежду им се установяват във времето на разказа „семеини прилики“, подсказвайки, че жената като род има структурата на „езикова игра“. Преплитайки документ и фикция, Бешлийска ни разказва за момичетата на „новото време“, сред които се оказва и Мина Тодорова, детето откъдето булото на „срам и грех“. Новата книга на Виктория Бешлийска е и началната точка на настоящия разговор.

Искам да започна с въпрос относно рамкирането. В „Нишка“ ти изграждаш нещо като универсална женска парадигма на „Ние съм“. Жените в новия ти роман имат различни емоционални контури от своите съпрузи, братя, синове, по различен начин се наслаждават да „вкусват“ живота, притежават различна сила от мъжете...

„Ние съм“ изглежда преди всичко като женска парадигма в романа, но това е парадигмата на общочовешкото и на здравите отношения между мъжете и жените в едно семейство. „Ние съм“ не руши индивидуалността на човека във връзка, а подчертава личната сила, която човек развива в правилните съюзи. Модерната ситуация на откъснатост от всички и всичко, както и яхването на вълната „търсене на себе си“ стои в основата на личните ни кризи днес. Забравяме, че ние идваме от някъде, от някого, от нещо и дори то да не ни се нравят, дори да искаме да го зачеркнем, за да изковем „по-добрата версия на себе си“, казано на преекспонирания маркетингов език, то е част от нас. Диалогът, а не войната с онова, от което сме съставени, може да ни помогне да се променяме и развиваме осъзнато. Затова „Ние съм“ в романа „Нишка“ е моят отговор на тревожно замитащата всичко вълна на егоцентризм, превърнала се в културна и социална норма. То е опит да видим как един семеен модел може да се превърне в начин за превъзможване на социалното разделение днес, което в нашия, българския случай води не само до обществени, но и до културни и политически дисфункции. В последните години себещцентрираността предизвиква кризи от всякакво естество. Писъците и кръсците на хора, които търсят самоутвърждение тук и сега, заглушават онова, към което трябва да се призовем едни други – а то е надличностно, – ако искаме да градим нещо със смисъл.

И все пак гали съществува общ знаменател, под който можем да сложим всички жени, да ги превърнем в универсална категория? Като че ли една друга логика в книгата повече ми харесва. Ти я наричаш „асоциативна“ през думите на една от героините ти – Ружа. Може би е малко пресилено, но това асоцииране, тези „семеини прилики“ не наподобяват ли „езиковите игри“, не подсказват ли, че жената като род има структурата на „езикова игра“?

Предпочитам да мисля за жената като за природа и като за „пространство и вселена“, отколкото като за категория, въпреки че в човешкия развой исторически и социално тя е била конструирана и категоризирана. За мен женското е безбрежна тема тъкмо заради своята природа на дълбочина, многообразие, мистичност и непобедимост. „Непобедимата жизнена сила“, както я нарича Клариса Пинкола-Естес в „Бящата с вълци“, е привилегия на жените. Тази наша природа е общият знаменател – достатъчно общ, за да говорим за универсално женско, но все пак твърде неочертан, за да бъде задоволителен при определянето индивидуалността на една или друга жена. Разликите се дефинират на основата на прилики. Героините в моя роман имат различни психологически профили, сформирани се и под влиянието на времето и средата, в които живеят. Разполагам седем героини в седем различни епохи и ако трябва да се обърнем към езиковите игри на Витгенщайн, то неизменно виждаме „една сложна мрежа от прилики, които взаимно се застъпват и кръстосват“, типично за семейните прилики. Но в същото време като че същинската игра е в явяването на разликите – как всяка героиня използва своите творчески възможности спрямо външните фактори (семейство, общество, времеви характеристики),

за да осъществи Аза си като индивидуален човешки потенциал. Асоциативното мислене на Ружа е функция на нейната творческа енергия, присъща на женската природа.

Проследявайки „женските“ истории на един род от град Елена, ключово място в романа заема образът на младата Мина Тодорова, всеизвестната любима на Яворов и сестра на писателя Петко Тодоров. Това е Мина откъдето Яворов. Тя излъчва зрялост, крехкото ѝ тяло едва удържа „нарастващата ѝ женственост“, тя е момиче от „новото време“. А може би от всяко „ново време“? Коя е твоята Мина или по-скоро „коу е“ тя?

Мина, която всички познаваме като муза на Яворов, е наточарена с ролята да бъде литература, да произвежда и носи смисъл в синхрон с модернизма. Това, което долавям в Яворовите писма към нея, е особената ревност на поета Яворов от човека Яворов. Да охранява твореца от мъжа в себе си в техните взаимоотношения е била истинската битка, която, струва ми се, е водил. Литературата над реалността, „бялата лилия“ над момичето от плът и кръв. Отговаряйки на писмата му, у нея пък четем една изключително зряла Мина, или Минка, както галено казват на Мария в Елена. Дори когато той ѝ пише, че би предпочел девойките в Елена да въздушат по него, нежелателно по стиховете му, Мина го гъчи, казвайки, че е много по-важно да харесват творчеството му. Необичаен отговор за 16-годишно момиче. От друга страна, между редовете на писмата ѝ прозира нейното искрено желание да се измъкне от товара на литературния блян. Тя, на моменти съвсем по детски, му разказва за любимия си кон, за разходките в Балкана, за игрите си с приятелки, а сетне – за умората, болезните, слабостта си. Мина, като повечето момичета от „новото време“, включително нашето, пораства бързо и трудно. Очакванията към нея и от страна на семейството, и от страна на любимия ѝ са големи. Именно това я пречупва. Мина Тодорова в „Нишка“ е дете, превърнало се толкова рязко в зряла жена, че е скъсало нишката между двете. Именно заради това тя е свързана чрез невидима нишка с друмата героиня в романа – съвременната Мария, която носи редица от проблемите на днешната жена.

Новият ти роман „Нишка“ се различава от предишните ти романи. Има различна структура, отворен е към днешното, засилена е неговата литературност и интертекстуалност. Често текстът ти препраща към други текстове и особено тези на Георги Господинов. Очаквах литературният авторитет тук да бъде Яворов, а не Господинов. Защо фигурите на постмодернизма са по-ценни от тези на „модернизма“?

Яворов, подобно на други герои в романа ми, присъства чрез отсъствието си и така проявява своята сила. Неговият литературен гений основополага връзката им с Мина Тодорова, започнала през поезията и писмата. Използвам лайтмотивите на тази връзка като „огледало“, в което се отразява несбъднатата се любов между Мария и Васил. За мен авторитетите не могат да бъдат съпоставяни, нито фигурите на различните епохи; всеки е ценен посвоему. Диалогът ми с Господинов предшества „Нишка“ и е положен на интересна смесица между фикция и реалност. Може би е подходящо да я разкажа тук тъкмо като част от съвременната литературна история. Преди години чрез неговия разказ „Божури и незабравки“ започна връзката ми с бившия ми съпруг. Чрез общи познати случката беше стигнала до писателя и той я споменаваше в предговора на второто издание на сборника „И други истории“. През 2021 г., малко след издаването на дебютния ми роман „Глина“, и двамата имахме участие във фестивала „Варна Лит“.

Отговаряйки на въпрос от публиката, Господинов спомена „живата“ история с момчето и момичето, които се оженили посредством негов разказ. След дискусиата му казах, че аз съм това „момиче“, но уви, нещата между мен и съпруга ми са завършили с „Разпускане на любовните армии“, казахме го почти едновременно. Откъдето тази история има теми в творчеството на Господинов, които ме провокират като читател и автор, една такава е за неслучилите се неща, основен мотив в „Нишка“. Разказвам за силата на една несбъдната се любов и начина тя да бъде отработена. „Ние съм“ може да се тълкува и като отговор на „аз сме“ в неговите текстове. А след излизането на „Градинаря и смъртта“ виждам интересна синхроничност между двете

книги, писани, доколкото разбирам, по едно и също време. В „Нишка“ се разказва за гурбетчиите градинари от миналото, романът е посветен на майка ми и жените в моя род; книгата на Господинов е посветена на баща ми, градинаря. Може би в градината на литературата днес има някаква належаща нужда да се върнем към тези преди нас, да ги очертаем и назовем, а сетне и себе си чрез тях. В крайна сметка никое настояще не е самородено и самодостатъчно, както и никое произведение не би могло да съществува без тези преди него.

Ще се върна към един цитат от „Нишка“ „животът ни е пълен с аватари, а не с реални хора“. Ти си изключително популярна в социалните мрежи, бих казала, че твоят „пробив“ като писателка се случи именно там първоначално. Същевременно и критиката към твоята работа се случва най-често от хора с профили в социалните мрежи, които ги ползват като трибуна, за да се изказват свободно. Как ти влияят мненията от социалните мрежи? И къде според теб е мястото на традиционната литературна критика в тази ситуация?

Не отричам, че именно чрез социалните мрежи дебютният ми роман „Глина“ достигна в кратко време до широк кръг от читатели, но в блога ми „По дирите на думите“ разказвам истории от първо лице. Такива, които се случват в реалността, „далеч“ от социалните мрежи. Герои в тези истории са хора, които живеят свободно през човешката си същност, а не през аватарите си. За сметка на мнозина други, които правят тъкмо обратното – стават заложници на своите аватари. Те може би имат свободата да изразяват мнение, което бързо се чува, но в повечето случаи то не е базирано на личния им досег с книга, ситуация, човек или идея, за които пишат. Критиката от страна на тези хора не влияе на творческия ми процес, но ме изпъва с ужас начинът, по който всичко се случва с езика на омразата. Плашещо е. Уви, в сферата на литературната критика ми се струва, че отсъстват авторитетите. И мъланието на хора, които имат компетентността да очертаят мястото на един или друг съвременен автор в литературата, води до крайностите в изказванията на другите. Затова името ми се споменава заедно с тези на Мария Лалева и Розмари де Мео, с които не виждам допирателни в творчеството си. Единственото, което смятам, че ни свързва, е популярността на книгите ни сред съвременните читатели.

В „Литературен вестник“ до този момент е излизал само един материал за твой роман в рубриката „Откритията на младите“ с красноречивото заглавие „Да препълниш стомната на словото“. Би ли се съгласила с критиката към теб, че стилът ти е твърде претрупан?

Стилет ми в „Глина“ има и своите предимства, и своите недостатъци, присъщи на дебютен роман. Наситеността на художествения текст е нещото, което смятам, че отличава книгата. Може и да има „препъване“, което е по-скоро „препиране“ с вода, когато си много жаден. Дълго задържан творчески импулс, който в един момент избликва с толкова сила и ряз, че е трудно да бъде овладян. Тази критика тогава, макар да засягаше неща в романа, с които от днешна гледна точка съм донякъде съгласна, не беше докрай аргументирана. А от тогава не прочетох други анализи върху романите ми, критиката подмина „Сърце“, който засега изключително непопулярен в художествената литература тема като исихазма и който показа, че работя осъзнато над стила си. Това, смятам, се усеща най-вече в „Нишка“.

Наред с огромната известност, любовта на хиляди читатели, често сочат името ти като част от течението, което се обръща към фасадно славно

минало и се опитва да набавя съчинен смисъл, подменя фолклора и т.н. Разбира се, това винаги върви редом с оплакването, че залагаш на локални теми и не поглеждаш навън. Има ли основания за подобни тези и как гледаш на делението на литературата на „национална“ и „световна“?

Поставянето на името ми в такива течения никога не е било – и няма как да бъде – обосновано с примери и доказателства. То е донякъде част от вълната на егоцентризм, разделение и език на омразата, за което говорихме по-горе. Писането „в епоха“ е изключителна отговорност и аз боравя внимателно с източници и факти, разчитам на консултанти, защото целя да бъда максимално близо и точно до историческата епоха, в която разполагам





Виктория Бейлинска.
Кредит на снимката Невена Рикова

сюжетите си. Винаги посочвам и източниците си – малцина автори на художествена литература го смятат за нужно. В моите романи няма „славно минало“, засягам периоди на кризи, и то през призмата на „обикновения човек“, когото изследвам отвътре. Наред с безпредметните критики „на общо основание“ съм получавала и откровено несъстоятелни забележки, базирани на конкретни примери – как така поетът и знахарката ще лекуват заедно болен човек в „Глина“? А Иван Хаджийски в „Бит и душевност на нашия народ“ разказва поименно редица такива случаи. Най-четените съвременни романи в световен мащаб са истории от „локален“ характер. Книгите на Итамар Виейра Жуниор, Харуки Мураками, Миеко Каваками, Елиф Шафак, Халед Хосейни и Нарине Абгарян например са въздействащи заради местата, от които произхождат и различните културни и национални истории, които разказват. По тази тема сме си говорили и с Анджея Родел, която превежда романите ми „Глина“ и „Сърце“ – че добрите книги са тъкмо тези, в които през локалния контекст се разкриват общочовешки теми. Силата на съвременната литература е в това да създава културни движения (буквално да движи!) и да помага на хората да намират единен език и пътища помежду си. Ако помнете, Олга Токарчук в „Чувствителният разказвач“ призовава да се откажем от „тези елементарни категории висока и ниска литература, популярна и нишова... да се откажем от определението национални литератури, защото знаем добре, че космосът на литературата е един“.

Докато чета книгите ти, си давам сметка колко много те са свързани със занаятчийския труд и с трудолюбието изобщо. Хора, които работят с ръцете си. Днес все повече няма такива. Палачинката се обръна. Има свободни места за работа, но няма кой да работи – на полето, в кухнята, на строителната площадка... Защо съвременният човек не може да работи, изглежда някак си „спрял“. И не мислиш ли, че твоите герои с това печелят читателите – те не са „спрели“ просто, и не „спират“.

Това, което описваш, съвпада и с моите наблюдения, и е тревожно. Често казвам, че занаятите са професиите на бъдещето, защото изкуственият интелект ще ни замени в редица изчисления, анализи и прогнози, но едва ли ще боядиса стени или ще изработи мозайка, дялан камък, гърворезба. На съвременния човек му е по-удобно в огромното безлично информационно поле, защото там нещата се случват бързо. И парадоксално, колкото и да изглеждаме фокусирани върху телата си в последните десетилетия, ние всъщност сме излезли извън тях, дезертирали сме от обучението им в ръчен труд. Но вярвам, че все още има достатъчно хора, които владеят базовите умения да създават живот и няма да спрат да го правят. Наскоро бях лектор на конференция с 1500 души от IT сектора. Тезата в речта ми беше, че за да останем незаменими в свят, подчинен на технологиите, при всеки възможен случай трябва да пишем на ръка, и то на кирилица, и да създаваме неща с ръцете си. Положителният отклик от залата тогава ми дава надежда, че не сме „спрели“ съвсем. Има надежда за нас.

Разговора води МАРИЯ КАЛИНОВА

Живее ли Икар в човека

Новата поетична книга на Владислав Христов ме наведе на мисълта за птичия и човешкия свят, за пресечната им точка и жив ли е още образът, символът Икар в човешкото сърце. Тази асоциация за Икар – човека, искащ да полети като птица, дали още битува в човешките мечти. Птица и човек, птицо-човек дали е още приказна метафора от митологичното. И дали унищожението-война е краят и на човека, и на птиците. В тази книга авторът събира над 70 стихотворения на тема птици, човек, война. Стихотворенията са кратки и без заглавия. Като че ли са хибрид между хайку и класически стих. И като композиция, и като смислово ядро. Има я тази неочакваност и обрат на слога като при хайку, но и разгърнатостта на класически стих. Това прави книгата уникална. Тя е като една цяла поема. В доста от стихотворенията поантата в края ни навежда на мисълта за това, че човекът не се вписва в птичия свят, че появата на човека само нарушава хармонията на скупчеността или единението на птиците.

...човешкото присъствие
винаги разваля кадъра

...

...каква красота прошепвам
и това е голямата ми грешка

Вижте само каква природна картина рисува авторът, като че ли мизансцен на птичата сцена:

седя зад напратите
до един поток
балканските пъстърви
скачат във въздуха
без да подозират
за моето присъствие...

В тази образност като че дочуваме „Пъстървата“ на Шуберт. Ето още един великолепен ескиз. Талантът на Владислав Христов е да улавя всеки звук, всяко движение, всяка тревога, всеки нюанс в птичия свят и да прави от природните знаци тези толкова изчистени смислово и метафорично стихове, които се родяват с класиката:

в гората можеш да чуеш
различни птици песни
някога са по-меланхолични
и наподобяват звука на флейта
други са с тоналността на контрабаса
сигналят за опасност
е винаги един и същ
чек-чек-чек
не се оглеждай
причината за птичата тревога
си самият ти

Но да продължа заглавието си. С разтопените восъчни криле на Икар от слънцето помръква ли винаги повикът, стремежът да сме като птиците? Малко тъжна е тук констатацията. Човешкият и птичий свят стават като че ли несъвместими и все по-отдалечаващи се един от друг. Да, живее Икар в човека технократ. Това го подтикна да създаде аеродинамиката. Съвременният, модерният човешки свят лети като птиците. Но съхранихме ли птичата свобода, птичия избор, птичите гнезда, птичата песен?



Фройд твърди, че човечеството заплаща цивилизационните си достижения с невроза. И каква ирония: записваме птичата песен на дискове! Консервираме я, за да си я пускаме, медитирайки. Да избягаме поне минути от модерния свят! Авторът опоектизира и света на детето и птиците. Детските игри понякога са и жестоки към птичия свят. Това доказва голямата наблюдателност на поета за същността на птичия свят. Бележките, които си води върху механизмите на процесите. Това е да разбираш (като в приказка) езика на птиците и увереността, че има какво ново да кажеш и в областта на орнитологията и на поезията. В стихосбирката научни податки и поетични метафори не са от различен разред, а едно естествоизпитание за човешкия ум и чувствителност. Този ренесансов подход за познание и на природознанието, и на човешката душа прави от „Пойни птици“ една философска, хуманистична, екзистенциална и надвременна поетична книга. И още по-напред и в края на посланието на Владислав Христов се отива – в темата живот и неживот. Животът, който носи всяка птица и птичата песен и неживотът, което е еманацията на войната:

след всеки взрив
синигерът подскача
от клон на клон
за него войната е придвижване
от ниските клони
до върха на тополата
голямата височина
му дава възможност
да проследи
развитието на бойните действия
и после гръм след гръм
да се върне обратно
в основата на дървото

Стихотворението е потресаващо със своята конкретност, но и със своята обобщеност. То отеква в сърцата ни. Какво е войната за една птица, за птичия свят, за вселената-птица. Това проникновение-очовечаване, че синигерът така проследява бойните действия, е изключителен образ. И лутането при всеки взрив от основата на дървото до върха събира в себе си не само инстинкта на птицата. Това е лутането и душевният смут и на човека сред бойните действия. Чрез придвижването на синигера и човека, чрез страха и драмата-неживот е отгласът и на цялата Вселена. Защото всичко е свързано. И едно потрепване на крило на птица в единия край на света задвижва тайфуна в противоположната земна точка. А какво да кажем тогава за бойните взривове. Как се държи още цяла тази планета Земя. За войната Фройд казва, че тогава „се нарушава нашата културна договореност със смъртта“. Неминуемо изниква въпросът – така описан от автора, синигерът човек ли е или птица? Неслучайно древногръцкият бог Хор е птичечовек. Символите на праотците ни в зората на човечеството са атавистични и изконни. Бихме казали и модерни. Защото Владислав Христов създава една и изконна, и модерна поезия. Има книги, които съдържание и илюстрация са неделима симбиоза. „Пойни птици“ на Владислав Христов е точно такава книга. Великолепната рисунка на първата корица, при конкурс на такава тема, би взела първа награда и би обрала оваците на публиката. Да направих перата на птица от куруми, е великолепно попадение. Както и буквата О от заглавието, да е всъщност окуляр-мерник на огнестрелно оръжие. Тези находки са по идеи на поета, впоследствие реализирани от илюстраторката Василена Георгиева и показват висшата степен на креативност и синхрон в съвместната им работа. Още много може да се пише за чувствата ни сред птици, природа, война – това, което е образността на „Пойни птици“ на Владислав Христов, но ми се иска да се докоснем до поантата в предпоследното стихотворение. Добри Жотев имаше такъв израз: „Тя, проклетата виталност!“. Може би на това ни учи птицата, природата, Вселената:

какво е всичката ти поезия
в сравнение
с веселата песен на щиглеца
минута след като
свраката му е изляла яйцата

РОСИЦА ЧЕРНОКОЖЕВА

Владислав Христов, „Пойни птици“,
изд. „Ерго“, С., 2024



Режисьорът и сценографът в битка за театралното пространство

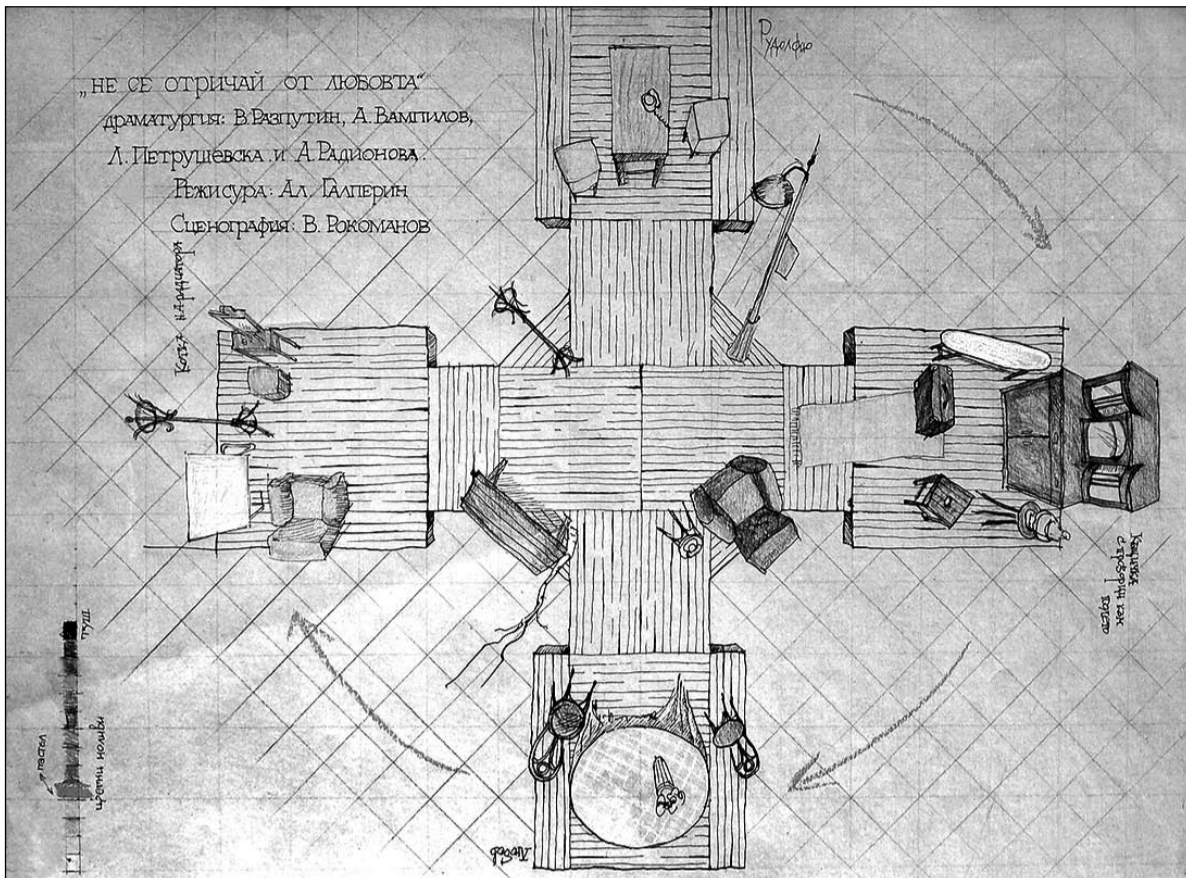
В българската театрална практика значително късно в сравнение с европейските процеси става възможно представението да бъде ситуирано в различно от класическата сцена пространство. Това времево размиване се обуславя преди всичко от особеностите на политическата ситуация в страната и започналото ново идеологическо затягане след потушаването на Пражката пролет, което се изразява с внимателно пропускане на външните влияния, пък били те и от социалистически страни. И въпреки че българските сценографи и режисьори сравнително бързо след обявеното в целия Източен блок *размразяване* се запознават и усвояват някои актуални тенденции в театъра, прилагането им на практика се оказва значително по-трудно и се отлага във времето.

Съвсем уверено може да се твърди, че театърът в България във времето на комунизма е предимно театър, реализиран в традиционната сцена *кутия*, която започва своето развитие в Ренесанса. През 60-те години на XX в. в страната се откриват нови театрални пространства, като Театър 199, Театър на поезията и естрадата, Сатиричния театър, който е основан няколко години по-рано, също така е взето и решението за създаването на Театър София. Всички те са част от политиката на партията за контролирано обновление и са фокусирани по-скоро върху разнообразяването на практиката през драматургията. Идеята, че обогатяването на театралния език може да се случи и през експериментирание с пространството, през 60-те години все още е прекалено екстравагантна и всякакви опити в тази посока се окачествяват като *формализъм*.

Исторически *разрушаването* на италианската сцена *кутия* според Дени Бабле се случва през връщането към античната сцена арена и е напълно постигнато най-вече чрез появата в 50-те години на XX в. на първите хепънинзи на концептуалния художник Алън Капроу, опитите и театралната практика на *Living Theatre*, Йежи Гротовски през 60-те години, незовия ученик Еуженио Барба, Ариан Мнушкин и разбира се, творчеството на Тадеуш Кантор и др. Общото между всички тях в иначе различните им творчески посоки е практическото отказване от традиционната сцена.

„Единственото необходимо нещо е празната площ, където може да се оформи пространство за публиката и актьорите, и то по различен начин за всяка нова постановка, така че да се създадат условия за най-разнообразни взаимоотношения помежду им“. Това са представения, в които публиката *нахлува* на сцената. Премахната е *пропастта* между публиката и актьорите. Ролята на сценографа вече не се свежда до изграждане на визуална среда, в която да се случва действието, а той трябва „да организира гледната точка на зрителя“. В тази нова ситуация отношението артисти – зрители е динамично. Публиката е извадена от комфорта на зрителната зала и ясно разпределените в редове с номера кресла, тя е поставена на сцената сред актьорите, разхожда се сред декора, самата тя се превръща в участник в действието. Вариантите и примерите в тази посока могат да бъдат най-разнообразни, включително представяването *напускат* театралната сграда и се случва в обществени открити пространства и сгради. В българския контекст подобно *нахлуване* на публиката при актьорите в смисъла, който Бабле влиза – зрителите да станат част от действието и да излязат от пасивната и комфортна позиция на седалища в салона, става възможно едва след средата на 80-те години и след обявяването на *перестройката*. И въпреки че отпадането на идеологическите ограничения реално позволява на театралите да експериментират на сцената, още в края на 70-те години се случват представения извън класическото театрално пространство. Парадоксален за българската ситуация е фактът, че това става възможно поради амбициите на комунистическата власт за експанзивно увеличаване на театралната дейност, без обаче това да е свързано с инвестиране в построяването на сгради и субсидиране на нови театрални компании. Търсенето на нов театрален език като промяна на гледната точка на зрителя, връзките и отношенията му с действието на сцената до голяма степен е стимулирано и от партийните директиви.

През 1972 г. Политбюро на ЦК на БКП излиза с решение „За по-нататъшното развитие на театралното дело в страната“, в което задава окръпняването и централизираното развитие на театъра. В началото на 80-те години на базата на това решение и събираните през годините данни Комитетът за изкуство и култура прави анализ за проблемите и нуждите в театъра, който показва, че с някои незначителни изключения, като Народния театър например, който е изцяло реновиран през 1976 г., театралните сцени и сгради се нуждаят от ремонт, реконструкции и обновяване на техническата база и съоръжения, за да могат да посрещнат *нарасналите обществени нужди*, които ръководството предвижда.



В документа се препоръчва също и изграждането на камерни сцени там където това е възможно, така че да се увеличи производителността на театралната мрежа, без да се изграждат нови административни структури. На тази база, но също и на новата линия в културата, провеждана от Людмила Живкова, се предвижда необходимостта от увеличаване капацитета на театрите и театралното производство да бъде от ключово значение за последващото развитие на социалистическото общество. Тези директиви отключват лавинообразното откриване на импровизирани сценични пространства като фойетата, придогени камерни сцени, кафе-театри и др. Така един театър вече освен с основната си голяма театрална зала разполага и с поне още две по-малки пространства, в които се устройват представления. Поради начина, по който са създадени, тези сцени често не са оборудвани и разполагат единствено с минимална осветителна техника. Така актьорът и зрителят максимално скъсяват дистанцията помежду си. Мегаломанските партийни проекти за многократно увеличаване на театралните пространства, но с минимално разходване на средства се оказва една добра предпоставка и удобно *прикритие* на творческия стремеж на младите режисьори и сценографи, които в началото на 80-те години вече са силно задушени от масовата театрална продукция, неспираща да произвежда зрелища и да демонстрира *безкрайните* възможности на социалистическата държава. Както споделя Васил Рокманов: „Всички вече бяхме наясно, че сценографските мастодонти [пищните декори – б. м., А. Т.] по големите сцени на театрите не са нищо повече от пропаганда. Никой не искаше да се идентифицира с тях. Вече за никого това не беше предизвикателство. За нас интересното се случваше между актьора и публиката“. Възможностите за международен обмен – регулярните участия на сценографите в Пражките *кварталета*, фестивали и стажове и различни гостувания, допринасят за едно добро познаване на европейските явления от периода. Конкретно някои от тези явления, като полския театър, стават особено притезателни за българските сценографи през 80-те години. Те постепенно започват да откриват и да искат да експериментират с идеите на Гротовски, неговия беден театър, както и принципите на хепънинга, визуалността на Шайна и езика на Кантор. В ситуацията на все още осезаема идеологически натиск всичко това остава в полето на идеите, а практическото им приложение може да бъде възможно едва в самия край на десетилетието. Представителите обаче на конюнктурната критика в страната, която през 70-те години се стреми да изтъкне *напредничавото развитие* на българския театър, като Вера Динова-Русева например, твърдят, че отхвърлянето на сцената *кутия* се случва още през 50-те и през 60-те години на XX в. чрез отпадането на завесата и използването на японската пътека. На практика в посочения период тези елементи са единствените (допустими) отклонения от представата за социалистически реализъм, които на фона на преобладаващия догматичен образ на спектакъла се открояват като радикална промяна. Дори тези на пръв поглед *безобидни* нарушения на театралната илюзия не се случват без съпротива от страна на критиките. Нарушаването на комфорта на зрителите, позиционирането им във от определените за тях места и промяната на гледната им точка към действието, както вече беше уточнено, е един по-късен процес.

Интензивното създаване и настръчаване приспособяването на други пространства като фойетата, откриване на клубове и кафе-театри и др. за театралите се явява добра алтернатива на внимателно наблюдаваните все още големи

сцени. Но пренасянето на представението в по-малка сцена без преосмисляне на естетическата концепция не е нова естетическа посока, както твърди и Константин Радев в дискусията, проведена в редакцията на списание „Театър“ с фокус проблемите на сценографията. Той засяга темата за ролята на сценографа в пространството на камерния театър като форма, която е претърпяла значителни промени през годините. Според него в началото тези театрални пространства са формирани като места, в които механично се пренася едно театрално зрелище в неговия умален мащаб. Докато с натрупването на опит [възможност за среща и ползване на чуждестранния пример – б. м., А. Т.] за същността на тези форми все по-ясно кристализира идеята за необходимостта от близкото, интимно общуване с публиката, където няма място за бутафория и театрална зрелищност. Търси се максималната истинност не като достояние, а като създаване на пространство, което максимално могат да приобият зрителя към случващото се на сцената. Радев споделя също, че някои проблеми на камерната сценография се приближават до проблемите на киното, където обективът на камерата може да приближи детайлите до най-големите им подробности. В камерния театър се търси усещането за споделено пространство между актьора и зрителя и превръщането му от наблюдател в (съ)участник на случващото се. Камерните сцени привличат младите (и не само) режисьори и сценографи, които виждат в новите пространства възможност за интимно общуване с публиката, това от своя страна дава нови идеи и посоки на художниците, които могат да предложат на режисьорите концептуални решения. За разлика от класическите сцени (макар и с остаряло оборудване), тук те се сблъскват и с чисто производствени проблеми като факта, че това често пъти са пригодени сценични пространства и като такива не разполагат с технически средства – горна и долна механизация, джобове, често са плитки и тесни и скромно оборудвани с осветителни тела. Всички тези предпоставки поставят обективни условия пред сценографите, които трябва да намерят максимално ефективни и ефектни решения с минимални средства. Освен всичко друго близостта на сценографията до зрителите налага и друго предизвикателство. А именно, в случаите когато има сценография, как тя да бъде изработена така, че да не се превърне в евтина бутафория и да не бъдат разкрити механизмите на театралната илюзия – там където целта е да се създаде такава. В статията от 1976 г. Ангел Ахрянов отбелязва, че тенденцията за приближаване на актьора до публиката е особено силна в „... последните десетина-петнадесет години“. Той изтъква, че тази необходимост и стремеж на театралите е породена от „... все по-технически подобрение кино и телевизия, които с лекота придават исторически обстановки, и позволяват възприемане на изображението като реалност“. Театърът вече не може да се състезава с тази степен на реализъм, която киното може да предаде чрез обектива на камерата и динамиката на монтажа. За Ахрянов това е едно от обясненията за необходимостта да се излезе от класическата *черна кутия*. Театралното фойе е едно от първите места за *бягство* и експериментирание. (...)

АЛБЕНА ТАГАРЕВА

Целият текст можете да прочетете в новия брой на сп. „Проблеми на изкуството“ – № 3, 2024, чиято фокусна тема е „Режисьорът и сценографът: диалози“ и който предстои да излезе от печат в близките дни

Кафка и хълцането, настанило се на мястото на съдията

Стоян Ставру

Аз ще взема реда ти и ще говоря, а след като спреш да хълцаш, ще вземеш думата. Но докато аз говоря, спри да дишаш, ако обичаш, малко по-продължително време и хълцането ти ще престане; не престане ли, направи гаргара с вода, окаже ли се хълцането упорито, вземи нещо такова, с което да си погъделичкаш носа, кихни, и като направихи това един-два пъти, ще ти мине.

Отговор на доктор Ариксимах¹ към Аристофан, който трябвало да говори за любовта, но започнал да хълца, Платон, Пирът. – В: Диалози. Том II, С. Народна култура, 1982, 185а-е, с. 437-438.

1. Философи

Тъй като приказките обичат числото три, нека и разказът за съдиите започне с три важни имена в правната теория, които предлагат три ключови концепции за правото и за ролята на съдията. Това са Хърбърт Харт, Джоузеф Раз и Роналд Дуоркин. Според Харт правният ред се основава на съгласието на юристите да следват определени процедури и правила, сред които едно от най-важните е основното вторично правило: метаправилото за признание, което определя кои норми са правно валидни и поради това трябва да се спазват.² То не може да бъде изразително записано или напълно формализирано, а съществува в практиката на правните служители: съдии, прокурори, адвокати и др., които го приемат и следват. Така правилото за признание се основава на социалните практики на правните служители. Допълнително Харт разграничава външната и вътрешната перспектива към правото. Външна е перспективата, която разглежда правото като съвкупност от правила, наложени чрез санкции, докато вътрешната перспектива включва приемането и следването на правилата като задължителни. Юристите според Харт действат от вътрешната перспектива, като приемат правилото за признание и го прилагат в своята практика не просто поради страх от санкции, а защото го считат за легитимно и задължително. Тяхното последователно поведение при прилагането на правилата е това, което прави валидно самото правило за признание на валидността на останалите, първични правила. Особено важно значение за конституирането на тази „практическа“ валидност на правилата има съдебният процес като арена на признание. В съдебния процес адвокатите и съдиите пряко прилагат правните норми към конкретни случаи, обосновавайки тезите и решенията си чрез позоваване на законите, които смятат за приложими. Те показват на практика своето признание на правилото за признание. Съдебният процес е мястото, където правилата се подлагат на теста на практическото приложение, което само по себе си демонстрира тяхната валидност. Тази нисша критика на закона е залогът на правото, който се разиграва преди изобщо да започнат неволите на тълкуването. Законът сам по себе си и съдебната практика са неразделни компоненти на правната система. Съдебната практика като практика по признаване, тълкуване и прилагане на законите е комплементарна на самия закон като фиксиран текст и заедно с него образува целостта на правото като система от валидни правила. Законодателството определя рамката, а съдебната практика конкретизира и адаптира законите към реалните казуси. Поради наличието на отворени текстове в правото, дължащи се на невъзможността за затвореността в езика правила да затворят самия език, в случаите, когато законът е неясен или непълен, съдебната практика може да запълни празнини и да развие правото. Особено показателни в това отношение са съдебните прецеденти в англосаксонската правна система, които все по-често имат своите близки братовчеди в практиките на европейските съдилища. Според Раз правото е заместител на индивидуалната преценка: то помага на хората при рационалното и ефективно задоволяване на техните интереси, като премахва необходимостта всеки отделен човек или

група от хора да правят собствена преценка, когато е по-вероятно да сретнат. Например: за неща, за които не притежават информация и компетентност, или в ситуации, в които не разполагат с достатъчно време.³ Легитимните норми стават причини за действие, когато се впишат в структурата на практическия разум на своите адресати, т.е. когато работят за постигането на техните цели и ценности. В този смисъл правото като авторитет е независимо от целите и ценностите на своите адресати, на които то трябва да служи. Хората спазват законите не само защото се страхуват от налагането на санкции или защото искат да избегнат социално неодобрение – всъщност насилието има второстепенна роля в правото, а най-вече защото разбират, че спазването на нормите улеснява постигането на собствените им цели, прави възможно съвместното съществуване и допринася за общото благо.

Авторитетът е легитимен, когато изпълнението на неговите заповеди позволява на подчинените да действат по-добре според целите и ценностите, които вече имат, отколкото ако действат самостоятелно. Авторитетът трябва да може да предостави по-добра оценка за това какво е правилно да се направи в дадена ситуация, отколкото индивидуалната преценка на конкретния човек, към когото законът е адресирал своята заповед. Само така законът ще даде по-добро основание за действие, което ще осигури приоритет на правните предписания пред другите причини за предприемане на едно или друго поведение. Правото служи на хората със своята ефективност.

Според Дуоркин правото е интегративен процес, в който съдиите трябва да интерпретират съществуващите правни правила и принципи, като същевременно се стремят да осигурят най-добрата морална и правна обосновка за своите решения.⁴ Правните принципи могат да влизат в конфликт или конкуренция помежду си, но винаги съществуват един-единствен правилен отговор, който съдията трябва да намери чрез внимателното интерпретиране и балансиране на тези принципи. Системата от правни принципи притежава достатъчна гъвкавост и широта, за да покрие всички възможни казуси, без да има нужда съдията да създава ново право. Принципализацията на правото предоставя рамка, в която субективните решения на съдията могат да бъдат представени като обективно правилни и правно оправдани в контекста на постулираната цялост и единство на правото. Тъй като съдиите тълкуват принципи, а не просто прилагат правила, техните решения могат да бъдат формулирани по начин, който (само) изглежда обоснован и неизбежен дори когато на практика съдията упражнява значителна дискреция. Така съдебната интерпретация, основана на принципи, може да прикрие факта, че съдията все пак играе активна роля във формирането на правото дори когато твърди, че само открива вече съществуващо право.

2. Съдии

Нека сега да видим как посочените разлики в същността на правото могат да бъдат забелязани в поведението на съдиите. За целта ще представя три различни модела на съдии, всеки от които представлява възгледите на един от тримата правни теоретици: съдията на Харт – Тезей, съдията на Раз – Одисей, и съдията на Дуоркин – Херкулес. От тримата митологични герои единствено Херкулес е пряко посочен от Дуоркин като олицетворение на неговия идеал за съдия,⁵ докато другите двама са предложени от мен, за да има равнопоставеност при разглеждането на трите представени теории за правото и за ролята на съдията в него.

Тезей е известен със своите подвизи, както и със способността си стриктно да следва определени ритуали и правила.⁶ Съдията на Харт, подобно на Тезей, трябва да навигира през лабиринта на правните правила и да ги прилага в съответствие със социалните практики, без да създава ново право. Подобно на Тезей, съдията на Харт трябва да следва нишката на съдебния процес и да намира решение чрез последователно прилагане на правилата, установени от правната система. Правото често работи добре чрез правила, но в случаите, когато съществуват отворени текстове в закона – ситуации, в които правилата не са ясни или не обхващат даден случай, съдиите разполагат със съдебна дискреция, за да запълнят празнините. В тези случаи те не просто прилагат съществуващите правила, но също така ги развиват или адаптират. Съдиите следват правилото на признание и са ограничени от установените правни норми, като се намесват активно само тогава, когато правото не дава ясно решение.

Одисей е известен със своята хитрост, мъдрост и прагматизъм. Съдията на Раз, подобно на Одисей, трябва да използва своята мъдрост, за да взема рационални решения, които да са съобразени с целите и интересите на правната система, без да нарушава установените норми. Подобно на Одисей, съдията на Раз трябва да следва правния път, водейки обществото към рационалност и легитимност, без да се отклонява от правния авторитет. Правният авторитет се гради върху правила, които предлагат ясни, предсказуеми и рационални решения. Съдиите се натоварени със задачата не само да прилагат правото, но и да го правят по начин, който трябва да поддържа рационалността и легитимността на правната система. Техните решения трябва да се основават на рационални причини, които се признават от легитимния правен авторитет. Предоставената им дискреция трябва да бъде насочена към постигане на целите на правната система, а не към създаване на ново право.

Херкулес е известен със своята сила, морална

⁵ Вж. *Dworkin, R. Law's Empire...*, p. 239.

⁶ Може би като изключим вдигането на бялото знаме при завръщането си в Атина, което е „коствал“ живота на баща му Егей.

Хърбърт ХАРТ	„мек“ <i>инклузивен позитивизъм</i> [правната система може, но не е задължително да включва морални критерии за правна валидност]
	валидност <i>на правото</i> правото е продукт на определени социални практики, свързани с т.нар. <i>правило за признание</i> , в които участват преди всичко професионалните юристи
Джоузеф РАЗ	„твърд“ <i>ексклузивен позитивизъм</i> [в правото няма място за морал: валидността на правните норми не зависи от тяхната морална стойност]
	авторитет <i>на правото</i> хората спазват правото, защото то им предлага по-добра и по-надеждна преценка за това кое поведение е правилно и кое следва да бъде забранено
Роналд ДУОРКИН	„всеобхватен“ <i>правен интегрализъм</i> [правото е интегрирано цяло на норми и принципи, които покриват целия спектър на фактическото]
	интегритет <i>на правото</i> правото се състои не само от конкретни правила, но включва и принципи, които могат да бъдат по-гъвкави и да предоставят широк спектър от възможни решения

³ Вж. *Raz, J. The Authority of Law: Essays on Law and Morality* (second edition), Oxford University Press, 2009, както и *Раз, Дж. Понятие за правна система*, прев. Марта Денкова. С., 41Т ЕООД, 2005. За парадоксите на авторитета в българската правна доктрина вж. *Марчева, Д. Към публичноправно понятие за авторитет*. – В: Михайлова, Ек., Д. Марчева (съст.) 25 години департамент „Право“, НБУ, 2017, с. 280-282.

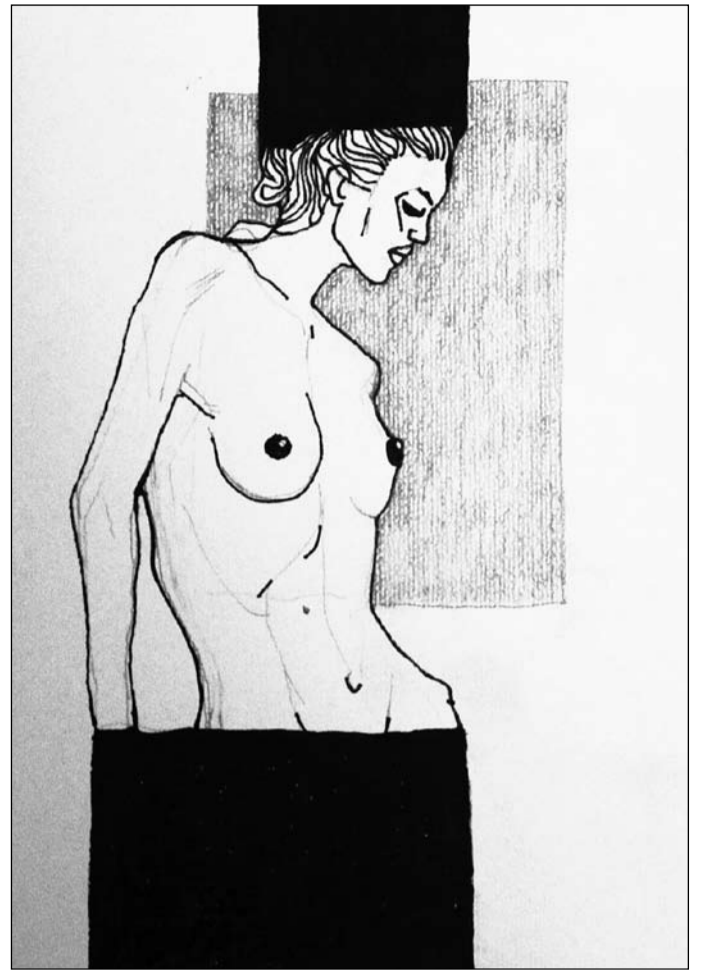
⁴ Вж. *Dworkin, R. Law's Empire*. Cambridge, Harvard University Press, 1986, p. 225-228, 77, както и *Dworkin, R. A Matter of Principle* Cambridge, Harvard University Press, 1985, p. 119-145.

Кафка и хълцането, настанило се на мястото...

от стр. 9

решителност и способност да се справя с невъзможни задачи. Съдията на Дуоркин, подобно на Херкулес, трябва да използва своята морална преценка, за да намери „правилния отговор“, който най-добре отразява справедливостта и принципите на правната система. Подобно на Херкулес, съдията на Дуоркин дори и в най-трудните случаи от практиката трябва да направи и невъзможното, за да осигури правния интегритет и справедливостта. Правото е интегративна практика, в която моралните принципи играят водеща роля. Правото не е просто сбор от правила, а по-скоро комплексна мрежа от принципи, които съдиите трябва да открият и приложат. Съдиите не разполагат с никаква дискреция (поне формално), тъй като винаги могат да намерят правилния отговор чрез интерпретация, без да прибегват до създаване на нови правила. В правото като мрежа от принципи няма място за отворени текстури. Съдията не създава ново право, а открива и прилага вече съществуващи принципи по нов начин. Формализъм, прагматизъм и героизъм – това са три идеализирани подхода към работата на съдията. За Харт съдията е доверено лице на закона, чиято основна задача е да прилага съществуващите правни правила към конкретни казуси. Тезей символизира съдиите, които следват стриктно правилата и процедурите, ориентирани към установената правна практика. За Раз съдията е успешен наставник, който подпомага страните и обществото като цяло да постигнат по-рационални и оправдани резултати. Одисей представя съдиите, които съчетават рационалност и прагматизъм, за да гарантират, че правото служи на легитимните цели на обществото, като същевременно съхранява своя авторитет. За Дуоркин съдиите са златотърсачи, които търсят и трябва да открият единствено възможния правилен отговор на поставения от страните въпрос. Херкулес обединява съдиите, които са натоварени с непосилната задача да демонстрират пълния интегритет на правото чрез интерпретативното чудо на правните принципи.

в трагичен герой, чието усилие е неспособно да докаже веднъж и завинаги мита за целостта на правото, а трябва да го оправдава непрекъснато, с всяко свое следващо съдебно решение. Тезей е добър бюрократ, Одисей е успешен служител, но Херкулес е практически невъзможен герой. Сигурността на правилата и постиженията на хитростта не са достатъчни Херкулес да извърши своите подвизи. Докато Херкулес трябва да намери единствения правилен отговор дори и в най-заплетените казуси, като за него няма оправдание, ако не успее да оправдае правото, изключвайки всякакво съмнение за неговия интегритет, то Харт и Раз дават значително по-лесни инструкции на своите съдии: Тезей има доста по-ясни и лесни за следване указания, свързани с установяването на приложимите правила, с проверката на тяхната валидност: дали са приети от компетентен законодателен орган и дали е спазена предписаната процедура за това, и в крайна сметка с прилагането на правото при спазването на установените процедурни норми, гарантиращи прозрачен, равнопоставен и справедлив процес. Одисей е фокусиран върху това да използва цялата си гъвкавост, хитрост и стратегическо мислене, за да предостави рационални, предвидими и легитимни решения, които служат на целите на правната система, но винаги в рамките на легитимните правни норми и без да претендира за морална абсолютност или да въвежда нови морални принципи. Тезей решава сложния проблем с Минотавърта не чрез хитрост или измама, а чрез последователност и следване на предписания метод. Нишката на Ариадна е аналитичен инструмент в ръцете на Тезей, за разлика от спекулативния Троянски кон, в който се крие Одисей. Херкулес, от друга страна, е не просто неуморен съдия, който разчита изцяло на своя труд, но той е и истински върващ последовател, който посвещава усилията си на едно Право, което винаги разполага със своя правилен отговор. Но може ли дори и този митологичен Херкулес да бъде надмогнат от त्याлото на собствената си умора? Може ли той да бъде провокиран от страните в процеса до степен, която му отнема контрола върху



Художник: Александър Байтошев

съдебен процес. Ако прочетем описаното от К. (Кафка) като версия на случващото се в съдебния процес, предложена ни от гледната точка на Йозеф К. (Кафка), то повече от очевидно е, че това описание най-вероятно наистина не е самата истина. Не можем да имаме доверие на нито един от двамата К. Много по-вероятно е да става въпрос за грешна и дори съзнателно преиначена версия на случващото се, която има за цел окончателно да лиши правото от неговото признание, авторитет и интегритет. К., действащ ту като Йозеф (К.), ту като Франц (Кафка), всъщност се присмива⁹ над процеса, иронизирайки всички възможни модели на правораздаващи съдии.

В замъка на Минотавърта формализмът на Тезей е победил срещу самия себе си, а нишката на процеса е умело омотана около самата нея, завързана в кръг не от някой друг, а от самия К. Няма хитрост, която прагматизмът на Одисей да може да противопостави на стратегията на К., решил да превърне отворената текстура на правото в бездна, в която законът окончателно загубва чувството си за ориентация. Безплодни и ненужни се оказват както изтеглянето на съдията по линията на процедурната нишка (К. се отказва от работата си като банков служител, за да стане практически служител на съда), така и взаимното надлъгване между пледоариите на страните (К. освобождава адвокатката си, защото се оказва по-добър от него в подигравателната игра със закона¹⁰). А какво да кажем за Херкулес?

Ако казаното от Дуоркин за ролята на Херкулес буди съчувствие към всеки новоназначен и изпънен с вяра в принципите съдия, то след намесата на К. героизмът на Херкулес става окончателно невъзможен. Правото е изцяло дезинтегрирано. Всички отговори са еднакво невалидни. Единственото правилно решение е решението, с което съдията се отказва от решаването на спора и практически се самозаличава в безконечността на формалната процедура. Безкрайният съдебен процес, в който благодарение на К. анонимно съучастват практически всички, е израз на един псевдопрагматизъм, разобличаващ най-ярките качества на правораздаването без съдия: системна празнота, автономни процедури и невъзможни преклузии. Да не ти влезе К. в залата! Не К. е жертвата. Жертвата преди всичко е самият съдебен процес, който е опустошен от огромни дози от псевдонаивна ироничност, с която К. мистифицира вината си и отказва да се запознае с текста на повдигнатото му обвинение. Процесът е детериториализиран, без да е предложена алтернатива на онова, което всъщност е останало скрито. Иронията на К. (Франц) като автор, представящ ни

⁹ За определянето на „Процесът“ като „пародия на правостъпие в безлюдните покрайнини“ вж. Бланио, М. Прочетът на Кафка. // Пирон, 2016, № 13, с. 11. Въпросът, дали не трябва да четем Кафка, в частност – разказа „Метаморфоза“, като пародия, е поставен в Манчев, Б. Отвъд творбата: метаморфозата на разказа. – Във: Времето на метаморфозата (опити върху Кафка). С., „Изток-Запад“, 2016, с. 144. Важен акцент е отбелязването на непроизводителността на времето (с. 150). Подобна непродуктивност е характерна и за блокирания от К. съдебен процес, който по правило се задвижва от редуването на кратки преклузивни срокове.

¹⁰ Макар и в друг контекст Делюз и Гатари споменават възможността К. дори да е съдия: „тайната на „Процесът“ е, че самият К. е адвокат, че той самият е съдия“. Вж. Делюз, Ж., Ф. Гатари Кафка. За една малка литература..., с. 98.

СЪДИЯ	РОЛЯ
ТЕЗЕЙ	ИНСТРУМЕНТАЛНА
	аналитичен подход съдиите прилагат правила в процеса на решаване на казуси в повечето случаи чрез сравнително ясен процес на логическо разсъждение
водеща черта: формализъм	
ОДИСЕЙ	СЛУЖЕБНА
	телеологичен подход съдиите имат за задача да осигурят рационални причини за действие, които помагат на хората да постигат своите цели по-ефективно, отколкото ако действат сами
водеща черта: прагматизъм	
ХЕРКУЛЕС	ИНТЕПРЕТАТИВНА
	интегриращ ефект съдиите не просто прилагат правила, а интерпретират правото, като се стремят да намерят единствено правилно решение на предложените им казус
водеща черта: героизъм	

Въпреки че не е позитивист като Харт и Раз, Дуоркин „държи“ повече от тях на това правото да е „чисто“ от субективна намеса, макар и парадоксално да обвързва постигането на този ефект с поставянето на изискване за повече намеса на субекта на правораздаване, т.е. с изискване за по-голяма отговорност от страна на съдията. Онова, което при Харт и Раз се нарича „дискреция“, при Дуоркин е работа по интегриращо интерпретиране, в която отворените текстури са запълнени без остатък благодарение на мрежата от правни принципи и ценности, напълно покриваща пресичащите се полета на правото и на фактите. Ако правилата са ясни и директни, то принципите са по-абстрактни и изискват задълбочена работа преди да бъдат приложени. Интерпретацията за Херкулес не е свобода, а дълг. Той трябва да намери баланс между прилагането на конкретни правила и следването на по-общи принципи, което изисква по-голяма професионална и морална отговорност. Ако Харт и Раз прагматично ограничават ролята на съдията до прилагането на съществуващите правила, като му осигуряват възможност за спокоен личен живот отвъд службата към правораздаването, то Дуоркин превръща съдията

собствения му глас и го лишава от възможността да говори? Възможно ли е Херкулес да изгуби властта върху случващото се в собствената му съдебна зала и да бъде заставен да я напусне? Или по друг начин казано: може ли Херкулес да се... разхълца?

3. К. с/у Х.

Кой би направил най-сериозната провокация в съревнованието между съдиите Тезей, Одисей и Херкулес, ако не, разбира се, Кафка, хвърляйки в съдебната зала романа си „Процесът“⁷ с дискретен надпис върху нея, който гласи: „За най-добрия съдия!“. Този път обаче ябълката на раздора не е свързана с тщеславието да се притежава определена титла, а с отправяне на непосилно предизвикателство доколко всеки един от тримата (стилизиран) съдии – на Харт, на Раз и на Дуоркин, би могъл да се справи с поведението на обвиняем като Йозеф К. Противно на повечето интерпретации⁸, които съзират фигурата на жертвата на Процеса в лицето на Йозеф К., струва ми се има достатъчно основания тя да се потърси на друго място – в сърцето на правораздавателен процес. Йозеф К. не е фигурата на жертвата, той е фигурант, чиято жертва е самият

⁷ Вж. Кафка, Ф. Процесът, прев. Димитър Стоевски. С., Народна култура, 1980.

⁸ Присъединявам се към казаното от Делюз и Гатари, че произведенията на Кафка не подлежат на интерпретация, а с тях може единствено да се експериментира. Вж. Делюз, Ж., Ф. Гатари Кафка. За една малка литература, прев. Тодорка Минева. С., СОНМ, 2009, с. 7. Именно стремежът към експериментиране ме подтикна да представя и написаното по-долу.

се като ненадежден разказвач (Иозеф), обезсмисля патоса на Херкулес и обезценява стойността на неговия героизъм: на мястото на системата от правила и принципи единственото останало „Цяло“ е цялото на правото, което липсва. Въпреки тоталното присъствие на процедурата, процесът е пресечен, а правото го няма. Вратата на съдебната зала е оставена винаги отворена към една липса. Процесът на означаване е спрял от конвулсиите на едно заразително хълцане, причинено от хитрите действия на К. и причиняващо спазъм на всяко желание за справедливост. Съдията Херкулес е съкратен. Неговото усилие е пресечно с поставянето на една безкрайна точка. К. е успял с провокацията си: Х. хълца. Замааният banker не само е разказал играта на педантичния Тезей и е надделял над хитрия Одисей, но и най-вече уважително се е присмял над ежедневния и безпрецедентен по обема си труд на Херкулес, оставяйки след себе си звука на едно незагълхващо хълцане. Но какво всъщност представлява хълцането, ако съдията е този, който „казва правото“? В самия процес на произнасяне на правото (юрисдикция), в гласа, с който съдията обявява правото могат да бъдат открити модуси, които се съпротивяват на означаващото: това за Младен Долар са акцентът, интонацията или тембърът¹¹. Нещо повече, освен тях в гласа на съдията съществува и възможност за прекъсване на веригата от означаващи, което прекъсване се генерира от един предлингвистичен остатък и се оказва иманентно на самото правораздаване като акт на говорене. Гласът, който „завързва“ (нанизва) означаващите във верига и „сочи към мястото на субективността в езика“¹², в същото време подрива казаното с неспособността си да се пречисти докрай от уязвимостта на собствената си възпламененост. Като всеки глас, и гласът на съдията се нуждае от „леките флукуации и вариации, които не нарушават нормата“, а напротив – представляват съществена част от нейната легитимация, тъй като „самата норма не може да бъде имплементирана без известно „лично докосване“, [без] лекото нарушение, което е запазена марка на индивидуалността“¹³. „Чистото“ право се страхува от модусите в гласа на съдията и предпочита безразличното на написания текст. Това е и причината законите да се съхраняват преди всичко като думи без звуци, а устните прения в съдебната зала да се съкращават до минимум. Съдебният процес все пак остава мястото, където юридическият език може да експериментира, като се превъплъщава в различни гласове на страните и техните адвокати. Самият съдия в някои случаи произнася на глас постановения от негов акт: било то разпореждане, определение, решение или присъда, с което законът получава своя мелодия, оставаща недостъпна за онзи, който чете съдебния протокол. Разбира се, преплитанията на гласовете на спорещите много по-често са какофонични, вместо хармонични, но „шумът“ в съдебната зала е най-близко до жуженето на справедливостта. Гласовете, които изричат правото, са взаимно влияещи си интерпретации, които зачитат не само силата на вложеното в нормативните текстове значение, но и необходимостта от човешко докосване отвъд закона, което прави възможна справедливостта. Гласът на съдията не е механичен глас, който „репродуцира нормата без никакви странични ефекти“¹⁴. Подобен механичен глас би имал ефект, който е обратен на регулативния: „той изглежда сякаш всъщност подрива

нормата, като я представя оголена. Гласът без странични ефекти престава да бъде „нормален“ глас, той би бил лишен от човешко докосване, което гласът добавя към сухата машинария на означаващото“¹⁵. Страничните ефекти, които гласът на съдията внася в процеса на произнасяне на закона, са част от пътя към справедливостта, разбираана не само като прецизно означаване в полето на логоса, но и като резониращо човешко докосване. Но Кафка не се интересува от модусите в гласа на съдията. Той атакува самия глас като последен и непосредствен носител на означаващото в правото¹⁶,¹⁷. За него не е достатъчна деградацията на нормата от фиксиран текст (езика на закона) в резонираща реч (гласа на съдията)¹⁸. Трябва да бъде постигнато нещо повече: пълния разпад на „онзи, който казва правото“ и превръщането му в нищо незначаващото „онова, което хълца“. Хълцането не може да бъде юридическо твърдение, то е „късо съединение“¹⁹ между биологичната природа на съдията и нормативната култура на закона. Докато хълца съдията не може да правораздава. Законът остава тайна. Този, който хълца, не може да призовава. Нещо повече, като „неволно нахлуване на неконтролируем глас“, идващ „откъм вътрешността на тялото“²⁰, хълцането премахва субекта и заема неговото място. Заедно с гласа си, съдията, а с него и последните следи от Закона, изчезват в едно хълцане, което вече не е собствено на никого, а е „чиста“, безгласова процесуалност. Процесът е „счупен“ от преправената ирония на К. в такава степен, че окончателно е заличен не само структурираният език на Закона, но и чувствителният глас на справедливостта. Именно това изчезване на правото без следа е представено в „Процесът“, очертаващ едно съдебно пространство с множеството съдебни „служители“, но без съд и без съдия: „Къде беше съдията, когото той ни веднъж не видя? Къде беше върховният съд, до който той не стигна?“. Възможно ли е да се стигне до съдия, който е оставен не само без език, но и без глас? Възможно ли е въобще правото, да не говорим за справедливостта, в шума на подобен съдебен процес? Налице е по-скоро едно формално еднородно и юридически обременено пространство, в което от означаващия ритъм на съдебното производство е останал единствено повтарящият се спазъм от задаването на въпроса какво всъщност се случва. Къде е съдът? Къде е съдията? Какво да правим с това хълцане, което е застанало на мястото на съдията? Поставяйки тези (реторични) въпроси, Кафка всъщност ни разказва за още една

¹⁵ Пак там.

¹⁶ Той търси „беззаконния глас“ на съдията – онзи глас, който не следва думите и отива отвъд логоса. За опасността на гласа, който се отдалечава от думите, вж. *Долар, М.* Само глас и нищо повече..., с. 63.

¹⁷ Загубата на гласа е част от „ставането-животно“ така характерно като тема в други произведения на Кафка. Вж. *Дельоз, Ж., Ф. Гатари* Кафка. За една малка литература..., с. 62-63, а също и с. 41, където е поставен акцент върху един особен аспект на преображението: че „думите стават болезнено боботене при Грегор“.

¹⁸ За разграничението между гласа, който е „израз на болка и удоволствие и затова е налице и при останалите живи същества“, и езика, който „служи да изразява полезното и вредното, а следователно и справедливото и несправедливото“, поради което „е присъщо на хората“, за разлика от другите живи същества, вж. *Платон, Политика, С., Отворено общество, 1995, 1253а.*

¹⁹ Изразът е на Долар и обозначава гласа: „Гласът представя късо съединение между природа и култура, между психология и структура“. Вж. *Долар, М.* Само глас и нищо повече..., с. 39.

²⁰ Вж. *Долар, М.* Само глас и нищо повече..., с. 38.

метаморфоза в поредното „животно“, което този път е приело формата на натрапчиво хълцане, настанило се на мястото на съдията и изместило възможността за неговия глас.²¹ След недостъпността на закона²² (Пред закона), вече и съдията не е налице (Процесът). Това е големият успех на Кафка в делото „К. срещу Херкулес“. Прецедент, който има за цел да унищожи самото правосъдие в собствената му бърлога. В края на романа К. знае, че трябва сам да посегне на живота си: след Процеса нищо повече не може да бъде казано. Вместо това обаче К. оставя изпълнението на наказанието в ръцете на двама учтиви господа: „Противните учтивости започнаха повторно, единият подаде – над главата на К. – ножа на другия, този му го подаде обратно пак над главата на К. И сега К. изведнъж проумя, че всъщност би било негов дълг да улови ножа, когато той минаваше от ръка в ръка над него и сам да го забие в гърдите си. Но не го стори, ами изви още свободната си шия и прогледна край себе си.“ К. не може да не отпрати и последната си провокация към правосъдието: той се отказва да „вземе в ръка“ победения закон (ножа) и сам да сложи край на живота си (делото си). Вместо това предпочита да извие врат пред най-святото в правото: съюза между наказанието и смъртта. Не е имало съдебен процес, няма обвинение, няма доказана вина, никой не е видял и не е чул съдията, но гласата на наказанието е отвъд ограниченията на езика и на слата. Присъда не е произнесена, но смъртта ще му бъде дадена. За една екзекуция не е нужно нищо друго освен нож, ръце и маалко... „противни учтивости“. Тази комбинация за смърт е и сигурна гаранция за безсмъртие. Безсмъртието на позора, познат за всяко (заклано) куче, което е лаело толкова дълго, че в крайна сметка е останало без глас: „Като куче! – каза той така, като че ли този позор щеше да го надживее“. Процесът се е провалил в задачата си да бъде ритуал, който обединява хората около идеята за справедливостта²³. Наказанието обаче не се нуждае от гласа, за да обедини всички присъстващи на екзекуцията. Съдията го няма, но ножът е тук. Смъртта успява там, където Процесът се е провалил. Хълцането отстъпва пред хриповете на смъртта. Там където справедливият глас на съдията е прекъснат от конвулсията на едно литературно хълцане (езиковата повест на големия К. – Кафка), а ножът е попаднал в ръцете на противните учтивости (безмълвната екзекуция на малкото К. – „кучето“²⁴), има място единствено за мълчанието на смъртта. Това мълчание, което преди всичко е мълчание в чест на един несъстоял се съдебен процес, всъщност е единственото мълчание, което може да ни обедини в позора на нашата вина. И ако не за нещо друго, то вината ни е за самата невъзможност на съдебния процес като „живия живот“ на справедливостта.

Литература и право

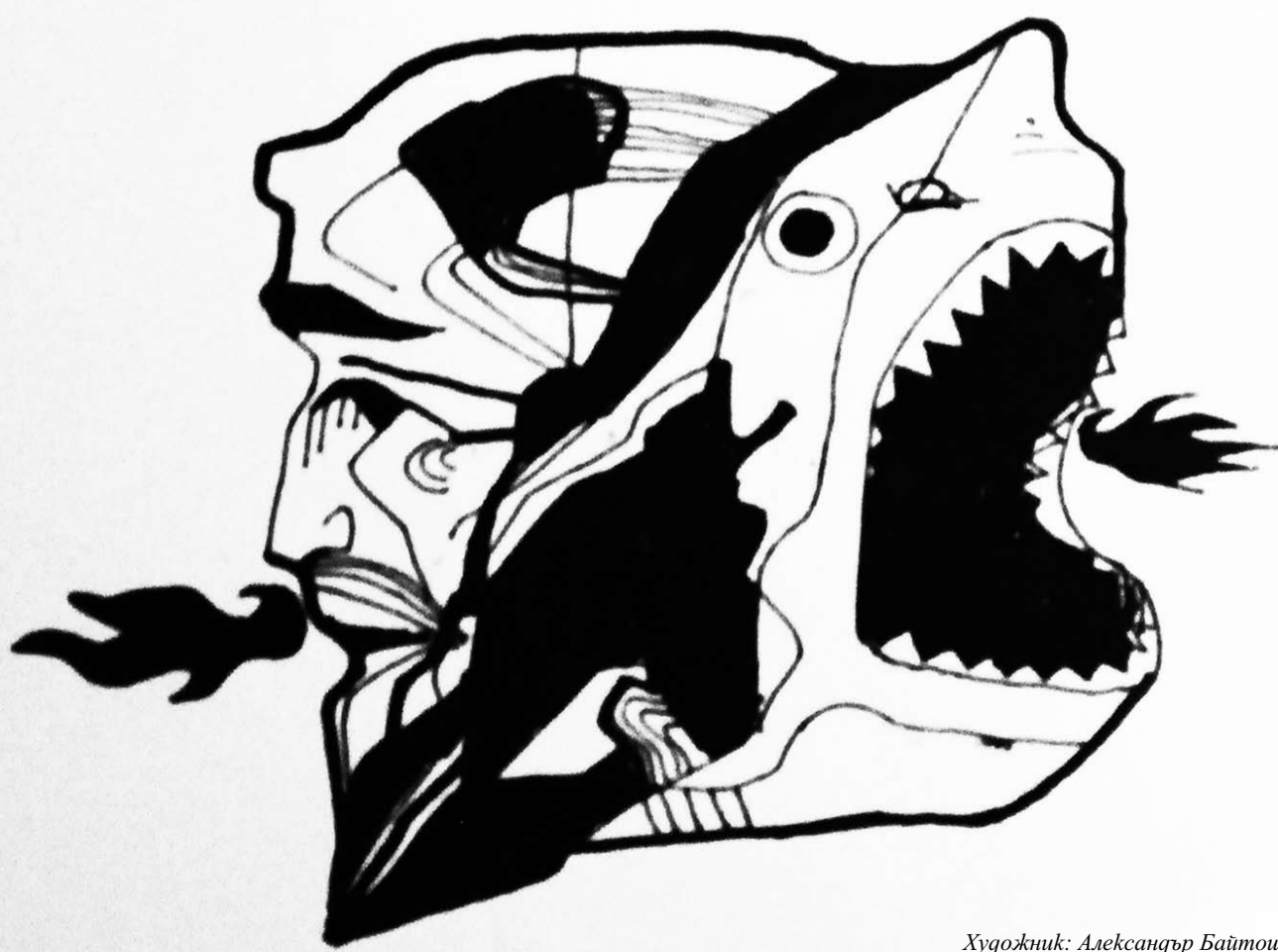
Секция „Етически изследвания“ към Института по философия и социология при БАН, и катедра „Теория на литературата“ във Факултета по славянски филологии на СУ „Св. Климент Охридски“ обединяват силите си в междунституционално сътрудничество, което има за цел да изследва пресечните точки между етиката, правото и литературата. В рамките на инициативата ще се провеждат семинари, чиято цел е да се експериментира с паралелни юридически и литературни анализи на конкретни художествени произведения, с трансдисциплинарно обсъждане на определени теми в контекста на творчеството на определени автори, с изследвания върху нормативните рамки, в които функционират различни литературни жанрове, с проследяване на юридически, етически и литературни измерения на съдебния процес – както в самите художествени произведения, така и срещу техните автори. Вече се определени и датите на първите три семинара: 10 октомври 2024 г., 6 ноември 2024 г. и 9 януари 2025 г., като мястото на провеждане ще бъде Нова конферентна зала в Ректората на СУ „Св. Климент Охридски“ с начален час 18:30.

²¹ В този смисъл хълцането изпълнява ролята на онова, което Дельоз и Гатари наричат „жива линия на бягство“. Вж. *Дельоз, Ж., Ф. Гатари* Кафка. За една малка литература..., с. 61.

²² За невъзможността героите на Кафка да проверят какво точно казва „буквата на закона“, поради което имат „само гласове вместо закони“, вж. *Долар, М.* Само глас и нищо повече..., с. 225 и с. 226.

²³ За „ритуалните изпълнения“, които играят „мита за едно общество, организирано и сплотено от гласа“, вж. *Долар, М.* Само глас и нищо повече..., с. 153. Долар посочва както достъпността на буквата в „нейната неизменна природа, която прави законите възможни в противовес на убеждаватата природа на гласовете“ (с. 154), така и необходимостта от гласа в случаите на спор, когато буквата трябва да бъде изиграна („гласът като практика на буквата“), а аз бих добавил – когато буквата трябва да бъде разиграна в името на справедливостта (гласът като игра с буквата). Буквата се съдвоява не с духа на закона, изигран като обективната истина за правото, а с гласа на съдията, разиграващ субективния залог на справедливостта.

²⁴ За „тихата същност на кучето“ в контекста на друг разказ на Кафка – „Разследванията на едно куче“ (1922), вж. *Долар, М.* Само глас и нищо повече..., с. 248.



Художник: Александър Байтошев

Не знам кой съм, но страдам, когато ме деформират

Анкета с български учени, преводачи и творци по повод 120-годишнината на Витолд Гомбрович

1. Кой/какви е Гомбрович за Вас?

Александър Кьосев: За мен той е голяма работа, един от големите европейски модернисти, много самобитен. **Светлана Василева-Карагьозова:** За мен Гомбрович е един от първите постмодернисти в полската литература и философска мисъл. Писател, изпреварил времето си, което обяснява и късната му слава.

Камен Рикев: Ключов автор в историята на полската литература от XX век, който е толкова ключов, че обезателно трябва да го етикусираме: *класик* или *антикласик* (ярък литературен хулиган)? Може би най-добре е да остане *антикласически класик*.

Йордан Д. Рагичков: Чувствам се неудобно да говоря за Гомбрович, защото не знам как се говори за колос от неговия ранг. Спокойно мога да кажа обаче какво ми даде прочитът на неговите книги – даде ми кураж и вдъхновение, които никога не съм получавал по този толкова силен начин от друг автор.

Панайот Карагьозов: Писателят, за когото моите полски приятели заговориха в началото на 80-те, а няколко години по-късно в България бе отпечатан романът „Фердигурке“.

Димитрина Лау-Буковска (из бележки за превода на „Фердигурке“): Родословното му дърво води началото си от полската шляхта от XVI век. Гомбрович снобски се е гордеел с произхода си, а същевременно е осмивал този свой снобизъм.

Жана Станчева: За мен Гомбрович е съвременен полски писател с много странно, нетипично, несравнимо с друг творчество.

Илвие Конедарева: Казват, че Гомбрович е полски писател, но за мен е авторът на „Фердигурке“ – един роман, който промени представите ми за литература преди повече от 15 години.

Владислав Христов: Помня момента, в който се сблъсках с „Фердигурке“, умислено използвам глагола „сблъскам“, а не „попаднах на“, защото досега не го творчеството на Гомбрович е неминуем сблъсък. Сблъсък на възприятия за литературата, сблъсък на установени граници и шокът от нарушаването им. Но шокът от „Фердигурке“, а и от останалите текстове на Гомбрович, винаги ми е носел едно отрезвяване и заземяване, нещо, което съм срещал при много малко други писатели. Бях студент в четяща среда, постоянно си разменяхме книги и мнения. Когато мой приятел ме попита какво мисля за „Фердигурке“ и с коя друга книга бих я сравнил, аз бях лаконичен в отговора си: „Потресаваща книга, не бих я сравнил с никоя друга на света!“. Смело мога да заявя, че след толкова години и толкова прочетени книги и днес е същото. А тези, които още не са чели Гомбрович, бих посъветвал: „Причинете си го, по-добре да го пожелаете сами. Така или иначе един ден той ще се появи на нощното ви шкафче, а сблъсъкът ви ще бъде неизбежен“.

Яница Радева: Витолд Гомбрович за мен е свързан, на първо място, с преоткриването му в България в средите на младите учени. Дотогава не го познавах като автор, а романът „Космос“ ми показва ново измерение на начина на повествование.

Тодорка Минева: Майстор на психологическия анализ, полски писател ерудит, познал изгнанието, съумял да изведе ироничното отношение към света до високата литература. Ярък критик на смазващите обществени конвенции, показал абсурдността на човешката ситуация.

Катя Митова: За мен Гомбрович е преди всичко театър, метатеатър, мегатеатър – дори в романите си. Може би защото първите ми срещи с него се случиха във варшавските театри през 1980–1981, където гледах сласващи сценични адаптации на „Фердигурке“, „Транс-Атлантик“ и „Порнография“.

Калина Бахнева: За мен Витолд Гомбрович безспорно е оригинален творец, който развива художествения / естетическия смисъл на мъчанието, неговата философия и дълбинни психологически структури („Ивона, принцесата на Бургундия“). Отново същата грама е уникална не само защото развива идеята за Другия / Чуждия, но и защото предвещава аргументираната през средата на 90-те години на миналия век от Джорджо Агамбен представата за *homo sacer*, свещения човек, който може да бъде безнаказано убит. „Еволюцията“ на убиването, убийството с „бели ръкавици“, естетизираното и „цивилизационно издържано“ премахване на странния човек е следващото, но разбира се, не последно достойнство на откривателя Гомбрович.

Албена Попова: Гомбрович открих в продължение на любопитството и вдъхновението си към Виткаци. Харесвам авторите – особено онези, които пишат и

драматургия, – които те предизвикват да се изправяш пред себе си откровено, понякога болезнено. Може да изглежда абсурдно и смехотворно на първо четене, но това за мен е напомняне, че развенчаването на фикцията за това кой си, освен че служи на истината и съответно свободата, е и лечебно. Мигновено усетих за себе си, че Гомбрович надскача това, което съм видяла във Виткаци и го задълбочава. Исках да го видя на сцена от любими режисьори, исках да се задълбоча повече в прочитата, но определено имах нужда от помощ и събеседници. В университета, където имаше среда за подобен разговор, така се случи, че той истински не се състоя. В този смисъл за мен Гомбрович е някой, с когото срещата тепърва предстои. И очакване да го видя в театралния афиш.

Венеса Начева: Ното ludens.

Зорница Драганова: За мен Гомбрович е като призма, през която реалността се вижда такава, каквото тъкмо е – объркана и абсурдна, произволно фрагментарна, но и фрактално подредена.

Владимир Полеганов: Витолд Гомбрович е човешкото проявление на онази творческа сила в литературния свят от последния век, която не позволява на останалите писатели да довършат колективния си труд със заглавие „Чуйте ни! Нещата са наистина такива, каквито ги описваме!“. Добре че го има.

Ива Стефанова: Гомбрович е на първо място експеримент с очакванията, от които са изтъкани жанрът и формата.

Маргрета Григоров: За мен Гомбрович е провокатор, демистификатор, новатор, майстор на иронията и пародията, без който/каквието е невъзможно презво авангардното справедливо изобличаване на баналностите и тяхното детективско разследване първо в контекста на полската култура, а заедно с това и навсякъде другде. Емигрант летописец, от тези, които рано напускат кораба майка през 1939 г., но това не ги спасява от войната и следвоенното време като дълг.

Галин Тиханов: Витолд Гомбрович има място в разширения канон на западния модернизъм. Писането в изгнание е неизкоренимо свързано със и съучастващо в създаването на световната литература – чрез разлепването на език и нация и чрез включването на мобилността, разнообразието и чуждостта в историята. При Гомбрович това разлепване продължава по неочакваните канали на архаизацията и народния език, постигащи ефекта на вторична устност.

Камелия Спасова: Мисля за Гомбрович като хаотик благодарение на Катерина Кокинова: не само заради превода ѝ на „Космос“, но и заради серия от нейни рефлексии върху прозата му. Щастлива съм, че на български се появиха и „Лекции по философия в рамките на шест часа и четвърт“ в превод на Дора Минева – те ми се струват особено актуални като ритъм и нагласа. **Боян Знеполски:** За мен Гомбрович е авторът на най-трезвата самоирония. По-добре от всеки друг той изразява един недозматичен, романов индивидуализъм, който разваля магията на колективистичните убежища и дезигуровки, за да ни върне към самите нас. Връща ни натам, където бихме открили крехкостта и свободата на индивидуалното съществуване, но и присъщата на всеки мяра, която ни позволява да бъдем „аз“.

Юлиан Жилев: Покрай многото определения, дадени му от други – „шут“, „мегаломан“, „гений“, „Колумб“ и пр., – отношението ми към него в момента почти съвпада с онова, което сам казва за себе си в „Транс-Атлантик“: „Не просто писател, но и Гомбрович!“.

Кристиан Янев: Гомбрович е постоянно предизвикателство и автор, за когото си задавам въпроса дали самият той не би отрекъл всичко, което преподавам за него, като поредната форма, традиция, конвенция.

Витолд Гомбрович: „Витолд Гомбрович, тези две думи, които нося на себе си, са вече завършени. Аз съм. Аз съм твърде много.“

Катерина Кокинова: Един от най-удивителните умове на XX век, Витолд Гомбрович е твърде много (свой).

Витка Делева: За мен Гомбрович е вечно търсецията и вечно самотният човек. Той е многоточие, което ни спасява, когато не можем да намерим категоричните отговори на въпросите на живота и да сложим точка и когато ни е толкова самотно, че дори не можем да заплачем и да започнем отново с главна буква...

2. Как четете Гомбрович?

Владислав Христов: С усмивка, с тъга, със съпричастие. Към него, към тогавашния и сегашен свят. Светът на Гомбрович има способността да не се измерва с времеви граници, а с границите на собствените ни разбираня, табута и комплекси. Все още се подготвям. Четенето на Гомбрович се състои в постоянната подготовка на читателя и усещането му, че никога не е напълно готов за това. Ефект, срещан при четенето на всички гениални писатели.

Йордан Д. Рагичков: Чета Гомбрович ненаситно с непрестанна почуда и голяма страст. Имам нужда да го

препрочитам и ми се струва удачно да се науча да правя чедна стойка и в тази позиция да го чета за по-добро разбиране и по-добро вникване в творчеството му. Впрочем може би добра идея да се чете Гомбрович и докато човек висе с главата надолу от лост и яде незрели джанки.

Яница Радева: С връщане назад и препрочитане. И най-вече със съзнание, че чета литература от висок клас.

Александър Кьосев: Не помня детайли в читателския си процес, само си спомням общото чувство – че е дълбок и сложен, но успява да бъде много забавен.

Димитрина Лау-Буковска (из бележки за превода на „Фердигурке“): Думата, възрадена в конструкцията на изречението, в конкретния контекст на „Фердигурке“, започва да свети с лъчите на всички свои значения, а всичките си синоними, омоними и звукови асоциации... така многозначността ѝ се разраства в геометрична прогресия. И когато същата дума, този „светлинен сигнал“ се появи на други места в книгата, към колорита му се прибавят нови нюанси, а същевременно той има функцията на знак, че съществува аналогия между преждата и новата, съвсем различна наглед ситуация. **Жана Станчева:** Според мен, по спомен, е доста елитарен, т.е. очаква се от читателя да е много начетен и образован литературно, за да го разбере. И пише за едно, но всъщност има предвид съвсем друго.

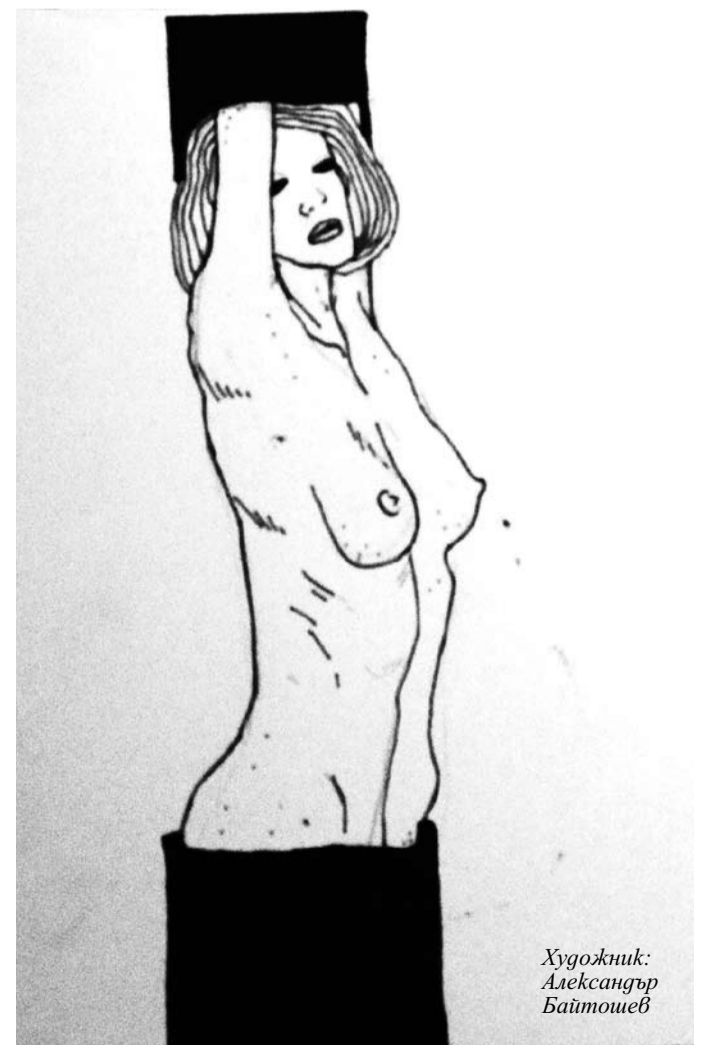
Катя Митова: Чета Гомбрович без теория: смея се, защото не е смешно; задавам си въпроси, защото знам, че няма да има отговор; забравям да мисля в категории като реалност и фикция, идентичност и маска – вместо противоречия, виждам флуидни „форми“. Гомбрович ми дава усещане за свобода.

Панайот Карагьозов: Често, като чета или препрочитам фрагменти от В. Г., се питам дали ми казва точно това, което е написано и което съм разбрал. Питам се и дали научавам нещо ново, или писателят проверява литературната ми осведоменост.

Зорница Драганова: Чета Гомбрович, играейки. Като пъзел, в който винаги нещо липсва, а и всяко едно парче има две страни – сериозна и важна, но и смешна и хвърковата.

Тодорка Минева: Предпазливо, в търсене на подтекста в парадокса и абсурда, понякога с възторг, понякога с колебание и съмнение. Ако е вярна максимата, че преводачът е най-внимателният читател на творбата, над която работи, то най-паметното ми четиво от Гомбрович си остават „Лекциите по философия в рамките на шест часа и четвърт“, които превеждах в особено критична за мен в личен план година. Самите лекции са произнесени устно в последните дни и месеци от живота на тежко болен писател. През впечатляващата разходка из историята на философията, нелишена от чувство за хумор, постоянно долавях философията на вътрешната грама на човека в очакване на края.

Калина Бахнева: Чета Гомбрович бавно, понякога трудно, наслаждавайки се обаче на иронията му – най-изкусната интелектуална фигура, която за съжаление все повече става неразбираема и заниква. На автора на



Художник:
Александър
Байтошев

„Ивона, принцесата на Бургундия“ гължим едно от най-запомнящите се евфемистични определения на женската грозота: грозната главна героиня е дефинирана от самия автор като „физически декомпозирана“.

Илвие Конедарева: Несериозно го чета, даже само се преструвам... Мисля, че го чета като ученичка, като хлапачка и много се надявам, не като културна леля. *Владимир Полеганов:* Като автор, от когото бих могла да науча нещичко за езика на хаоса.

Албена Попова: Когато излезе „Космос“ преди няколко години, се завърнах към Гомбрович с чист поглед, без неволните рамки и интерпретации, които един студент е склонен да прилага и които този автор така или иначе не би понесъл. Четох го бавно и преписвах откъси, за да станат мои, да подредя хаоса в нещо, което може да е създателно за мен самата. С две думи – лично го прочетох, без да мисля за никакви особено общочовешки и глобални процеси. И бих се радвала да има поводи за повече споделяне.

Венеса Начева: Със съзнание за взаимната ни деформация в процеса.

Светлана Василева-Карагъзова: Чета Гомбрович през призмата на гротеската и абсурда и ми доставя стимулираща интелектуална наслада. Трябва да познавате добре Полския романтизъм, за да го оцените. *Маргерета Григорова:* С интерес и самосъхраняваща дистанция от по-урастичните му провокации. С много голям интерес към всичките му дневници и мисълта, че дебютният „Дневник от пубертета“ и тези от периода на емигрантската „Култура“, както и „Кронос“ имат още много какво да кажат. С благодарност за социопсихологичните прозрения, играещи словесно-пантомимен танц на сцената на неговите романи и пиеси.

Катерина Кокинова: Първоначало с гняв, сетне с хъс, с обич и усещане за дом, с благодарност и уважение; не на последно място, с повдигане на вежда: хм, каква е ролята на тези инструкции към читателя?

Ива Стефанова: Според собственото му наставление от предговора към „Фердигурке“ – като глас не на „писател“, „философ“, „поет“, „интелектуалец“, а на частно лице.

Галин Тиханов: Романът му „Транс-Атлантик“, публикуван в Париж през 1953 г., е написан на неполски полски: език, категорично освобождаващ и отчуждаващ както Гомбрович, така и читателите му от говоримия и писмен полски в Полша от началото на 50-те, т.е. полския като език на нацията. Този преднамерено странен език, неразпознаваем като национален език, споделян от Гомбрович и съвременниците му, но все пак определен като вариация на полски, е компасът, който неговите читатели трябва да използват, за да бъдат изведени от самия Гомбрович (сравняващ се с Мойсей в дневника си) от своята полскост.

Кристиан Янев: Внимателно и с недоверие към интерпретаторските си умения.

Камелия Спасова: Хаотично, за удоволствие.

Юлиан Жилев: Наистина как? Според появата му в книги на български – леко разсеяно въпреки чудесните преводи. Но и през извънредния брой на „Филологически форум“ (2019): винаги е интересно мислено да спорим с наши, полски и чужди интерпретатори, а и със самия Гомбрович и изискванията му към читатели и критици.

Или през „Логика на смисъла“ на Жил Делюз, където Гомбрович и Класовски са съпоставени по перверзност и в крайна сметка противопоставени, тъй като в „Порнография“ всъщност няма нито една неприлична сцена. Далеч съм от мисълта обаче, че всичко у Гомбрович е „ясно“ (като ден или като нощ, като хаос или космос). Не е ясно например как понякога става така, че той „яха коня на смеха“, а пък читателят цвили от удоволствие? Силно се надявам четенето ми скоро да прогължи и през българското издание на неговите дневници.

Боян Знеполски: След първоначалното четене обичам да препрочитам страници и изречения от Гомбрович, когато усещам в себе си някаква сковаваща прекомерност: прекалена завършеност или пък крайно объркване. Тогава си припомням думите от неговия „Дневник“: „...най-важното, най-драстично и нелечимо пререкане е това, което водят в нас нашите два най-съществени стремежа: едното, което жадува формата, очертаността, дефинирането, и другото, което се брани от очертаността и не иска форма. Човечеството е така устроено, че трябва постоянно само себе си да определя и постоянно да се измъква от собствените си дефиниции“.

Витолд Гомбрович: „Двата главни проблема във „Фердигурке“ са Незрелостта и Формата.“ „Фердигурке“ твърди, че именно нашата страшна жажда за зрелост ни довежда до тази вторична незрелост, до изкуствената незрелост, а жаждата ни за форма ни довежда до неподходяща форма.“

Витка Делева: Да четеш Гомбрович е като да усещаш трънче в петата или лакът в ребрата. Продължаваш и продължаваш да четеш, за да стигнеш хоризонта въпреки болката.

Отвъд природата на нещата

Крум Филипов

1. Дори само за това да помислиш, че симфонията на приборя ще остане и след теб – заслужава да се живее.

Опитвам да вържа морето в тази история, но морето не е крава, че да го вържеш.

Морето е бик. „Качва“ скалите и реве от щастие.

Съществува във всичко по собствена воля, в собствената си мяра и в свободата си. Съществува във всяка дума и в ритъма между редовете.

В кръвообращението ми е.

Наследил съм тази любов към морето от мама. Тя плуваше чак до корабната шамангура. С баща ми тревожно кръжахме по плажната ивица, с длани на челото. Губехме я от поглед, но мама винаги се завръщаше.

Веднъж плува шест месеца навътре и не се завърна. Но това е друга история.

Ах!топол.

Покривът на магазина (Т-маркет), в който работех цяло лято, рухна от бурята ден след като си тръгнах. А аз си тръгнах по странно стечение на обстоятелствата и мистериозна среща с необяснимата природа.

2.

Вече бях в София по време на стихията, защото точно в този ден ме поканиха на събеседване в Народния – конкурс за работа, в който бях стигнал второ решаващо ниво. Оказа се кукувиче яйце. Както и да е. Било е за добро – както ще се разбере накрая.

В деня на събеседването вече знаех за потопа на Южното Черноморие и звънях на приятели, останали там. Първо се чух с Чучи.

С Чучи се запознах това лято. Легендарен звукар на Пловдивския театър, емигрирал в Щатите. Десетки години работил там и си е надвил на масрафа. Вдигнал е чудно хубава къща на най-високото място в Ахтопол, на метри от бунгалата на Съюза на артистите, където живеех със сина ми.

Исках да го чуя жив ли е, здрав ли е след бедствието. Чучи беше Ок, но сподели, че било страшно. Все едно „Птиците“ на Хичкок, но без птиците. Така каза. И тогава ми просветна:

– Чучи, приятелю, имаше ги и птиците, но малко преди бедствието!

Три дена преди потопа разбрах, че чорбаджиите ми от „Т-маркет“ няма да ми платят бунгалото (7 лв. нощувка за три месеца), както се бяхме разбрали в началото на лятото. Това не ме озорчи много, защото въпреки тежката работа успях по приказан начин да превърна това лято в събитие за сина ми. А и аз не останах по-назад. Работех на смени и въпреки умората – нямаше и ден, в който да не съм плувал до островчето Петра или да не съм скачал от скалите на Фара. Случи се... веднъж, бях първа

3.

смяна... Велико нещо е първата смяна. (Геров има подобно стихотворение.) На сутринта съм от пет и половина на работа. Казвам на Калоян (11-годишния ми син), ползнал го мен в бунгалото:

– Няма да се плашиш, тате, няма да се притесняваш. Утре когато се събудиш, мене ще ме няма.

Вече знаех, че трябва да напусна бунгалата. Но от носталгия – пред себе си упорствах да остана до самия край, до последния ден. Беше ми чудно хубаво с детето в тези бунгала – социхтиозаври. А в нашето витайеше духът на Григор Вачков. Било е любимото му бунгало и всеки в лагера го знаеше. Тази есен щяха да ги разрушат и да строят модерни на тяхно място. Беше за последно. Не исках да тръгвам и все отлагах. Приятели, летовници и лястовици си тръгваха един подир друг или на ята. Детето ми си тръгна и то, а аз продължавам да стоя. Лагерът опустя. На десет декара площ нощем светеха две-три бунгала с моето. Настана една особена тишина и тъмнина, която се умножаваше от далечната симфония на приборя. В началото на септември няколко поредни дни имаше висока вълна въпреки безветрието. Мрак, който може да се пипне. Добро време за разбойници. Отдавна бях иззубил клоча.

Никога не сме заключвали бунгалото, а сега ми мина през ума да се заключва отвътре. И така...

Когато в един късен следобед...

4.

Бях си взел обичайните 200 мента пещерска от „Шопа“, седях на верандата след тежък работен ден и се наслаждавах на живота и изобщието. На два метра пред мен – кос в шумата до ствола на тополата. Тополата, която цяло лято ми пазеше сянка. Моя безплатен климатик. Милата ми тополя. Но косът... Обикновен черен кос. И ме гледа. Тогава го приех като благославия. Косът е плашлив по природа, а този не се плаши от мен. Пия си ментата, имам кос за приятел, природата ме обича. И смокините – изцяло мои. Необичайно късно станаха смокините тази година (по-късно и това приех като знак) и сега, когато всички си тръгнаха – аз съм царят на смокините, на тополата



Художник: Александър Байтошев

и на коса. Обикновен кос. Гол и бос. Но ме гледа. Гледа ме вътрешно, пронизително, със синапените си очици. Този поглед леко ме притесни. За да успокоя притеснението си – леко му подсвирнах. Като бояджия на бояджия. Шегичка. Тогава косът подхвъркна и кацна на ръка разстояние до мен от ляво, на оградата на верандата. И продължава да ме гледа в очите. Черният му гледец ме закарфичи като жива пеперуда в хербарий. Много се изплаших. Цялата ми лява половина потрепери и настръхна. Пиле колкото дланта ми. Само да посегна с левачката – ще го фрасна, и без него. Аз мечка съм срещал над Боруно. На 20 метра от мен и не ме е било страх. Изглежда косът прочете мислите ми, усети страха ми и се накокошени. Стана двоен. Започна да точи клоната си в дървената ограда, както се заточва кама в кремък и с подскоци ме доближава. На педя от мен. Да ви кажа – много се изплаших. Не двоен, стана по-голям от мен. Много по-голям и не защото на страха очите са големи, а точно така си беше. В този миг, когато по-голямото близа в по-малкото, в този стопкадър, помня само симфонията на приборя, сякаш далечни гръмотевици.

5.

Косът ме гонеше. Не ме искаше нито там, нито изобщието. Отстъпих. С гърба си отворих вратата на бунгалото. За секунди си събрах багажа и избягах. На следващата сутрин, когато трябва да съм на работа, между седем и осем, иде бурята. Не буря, а стихия, знамение някакво, фуния.

Ванчето, една мека, хубава жена от този край, управителка на магазина, по-късно ми разказа:

„Бяхме петима вътре. Дневната смяна. Между седем и осем. Покривът започна да скърца, стоманата свиреше. Казах на всички да тичат навън. Навън небето и морето бяха станали едно. Беше страшно. Нещо като тайфун беше. Последни излязохме аз и Танчето и след секунди покривът рухна. Всичко се срива. Тонове жезла...“

Работлив човек съм, често работя за трима и до последно. Сигурен съм, че ако бях този ден на работа, щях да остана последен. Сега, от дистанцията на времето, си връзвам нещата в тази история, както се връзва лодка за кея: В природата има невероятни сили. Косът се е опитал да ме предупреди за бедствието. Тези птици, наред със сойките и сбраките, имат силна интуиция и връзка с отвъдното. Отвъд природата на нещата. Който е чел Радичков, мисля, че го знае вече. И защото хората от дума и от добро не разбираме, пилето ме е заплашило, за да се махна от там. Да спаси живота ми. Както казва Бродски: „Няма друг бог, освен Богът принуда“. Изглежда това и косът го знае.

6.

Все опитвам да се вслушвам в природата на нещата и все не успявам докрай. Чудно нещо.

P.S.

Ах!топол.

Една година след тази история отново съм тук. В края на сезона. Отново работих в „Т-маркет“ с удивителни хора. Един циганин от Ямбол ми подари часовник, с който плувам. Подари ми и кама. Калоян е на 12 и отново е с мен. Седнал съм на кея при рибарите, пия 200 мента от „Шопа“ и мисля как сюжетно да въведа мама в цялата история. Зная, че е важно, но не зная как, когато една гугутка започва да обикаля пейката ми. Виждам как Калоян скача от скалата на Фара. Спокоен съм, защото обича морето и плува добре. Гугутката скъсява спиралата, по-която ме доближава. Виждам очите ѝ. Гугутките страшно много приличат на делфини. Мама беше някакво закръглено постижение на природата между делфин и гугутка. Миньонче, което побира цялото море. Имам любимо изречение от „Моби Дик“ на Мелвил. Ахав казва: „Една човешка съза е по-дълбока от световния океан“. Гугутката каца на ръка разстояние от мен на пейката. Настръхвам. Слушам как вълните се разбиват в скалите на фара. Единствено симфонията на приборя може да направи човека внезапно безсмъртен.

За Деница Астрономката от Второ лице

Добри Димитров

1988 г., Димитровград, България
Планетариум „Джордано Бруно“

Ти сегиш на стол пред прожектора и показваш на децата и младежите Слънчевата система. Те са възхитени от твоите познания по астрономия. Всички сега в голямата зала на най-стария планетариум на Балканите. Ти виждаш образите на звездите върху тавана и мислено ги сравняваш със звездното небе над твоето село. Там то е по-ясно от димитровградското, защото единственият дим е от домашните комини през зимата. Колко хубаво би било, ако в Града на младежта имаше възможност за повече наблюдения на живо.

Твоята лекция води присъстващите в други времена, когато Църквата е държала ключовете на познанието. Никой не е можел да знае повече от черковните служители и да има повече власт от папата. Догмите са били вечен закон. Земята се е смятала за център на Вселената, а Слънцето се е въртяло около нея. Вече си в 16. век и виждаш възрастен мъж с дълга коса и изразителни очи. Той сега в своя кабинет, изпълен с астрономически уреди, и пише „За въртенето на небесните сфери“. Едва сега узнаваш името му – Николай Коперник.

Пренасяш се в Италия и виждаш доста млад мъж, който чете Коперник и пише за неговата хелиоцентрична система. След това виждаш как идват стражите и водят младежа пред църковния съд. Там сурови мъже, монаси и свещеници, го подлагат на тежки разпити и го осъждат като еретик. Виждаш кладата в центъра на Вечния град. Пламъците поглъщат Джордано Бруно, докато изведнъж виждаш цялата сцена като статуя. Площадът в Рим се премества в димитровградския парк. Паметта за великия философ е увековечена в Националната астрономическа обсерватория с планетариум.

Докато говориш за „религиозното мракобесие“, в мисълта си се сещаш за едно груго Папство, обещало светло бъдеще и социална справедливост на своите последователи. Новото папство поставя безбожието и науката на първо място. То решава какви книги да се четат, какви уроци да се учат в училище, кой да управлява всяко населено място, какво да се произвежда в твоята страна. И всяко неканонично произведение, идея, мисъл, дейност се наказва със забрана за отпечатване, изключване от Партията и затваряне на прегрешилия в трудов лагер. Дошъл е Червеният папа от Москва, който вместо смирение носи страх и терор.

Сред присъстващите е и млад мъж от твоето село. Той е израснал под звездите и дневното небе в различните му настроения. Като селянин познава природните стихии, времето за оране и времето за жътва, времето за засаждане на реколтата и времето за беритба. Името му е Ненчо и е твоят любим.

Селянинът знае, че времето на жътвата идва скоро, затова той иска да обработи българската нива. Ненчо е умен и прозорлив човек. Той знае какво става по широкия свят и в Европа. Московското папство започва да се пресе отвътре. В родната земя на Коперник, край устието на Висла, работниците ежедневно се съпротивляват на тоталитарния режим. Тяхната солидарност е голяма. А в долното течение на Марица, край двете граници, се подготвя тайната българска съпротива. Тя се води от Ненчо и неговите приятели. Твоят път, Деница, е да тръгнеш с твоя любим на дълго и рисковано пътешествие. Любовта ви ще е вашата подкрепа, твоето лице ще бъде пътеводната ви светлина, а звездите ще ви покажат подходящото време за жътва...

Индиго

Бистра Величкова

Карам кънки там, където Иво Хокея целуна Оля и повече не ѝ се обади, където Елица лежеше на стълбите с шарения си дървен гердан от мухоморка и лилавите си джинси чарлстон, с бутилка бира и втрепен, празен поглед в металния таван на дискотека и повтаряше: „Няма смисъл, брам! Това разбрах за моите крапки 14 години“.

Карам кънки там, където звучеше *Gangsta's Paradise* на Coolio и *Jump around* на House of Pain, и *Insane in the Membrane* на Cypress Hill и *Ready or not here I come* на Fugees, и „Гумени глави“ с Мишо Шамара, докато криехме отън бутилка вино и водка из храстите до Стагиона. Излизаме да се нагълтаме с големи гълтки, въртяхме бутилките помежду си, после влизаме обратно, пиани, като показвахме печата за вход от вътрешната страна на китките. Жигосани с мастиления кръг за петъчната дискотека, до Стагиона. Индиго. Родителите ни казваха, че там някога била ледена пързалка за кънки, а сега върху метално скеле, пластмасови стени и ламарини бяха построили дискотека, която по-късно се оказа, че е незаконна.

Индиго в петък вечер. Среца на Стагиона. Наште не ме пускат. Излъжи ги, че ще спиш у нас и идвай. Живеехме вечерта без да оставаме копие от нея, без индиго, без да има следа, без снимки и спомени. С дежурните клошоци наркомани Боби и Нику пред входа, малко по-големи от нас, на 17, които просеха цигари или двайсет стотинки, с дрезгави гласове и изпити скули, и охранителите, яки бичета с мускули и шкембета, бивши борци, които ги гонеха или биеха за забава, които проверяваха момчетата на входа на дискотека дали нямат оръжие или алкохол. Момчетата ги пускаха без да ги пипат, само ги караха да отворят дамските си чантчички, в които имаше червило и сенки, и огледалце. Под палтата си криеха малки пластмасови бутилки от натурален сок пълни с водка. Никога не ги хващаха, дори не ги погозираха. Влизай, мацка, ама младежът да остане, че ми е съмнителен, казваха и винаги намираха някое патронче джин скрито в чорапите, взимаха му го и го пускаха да влезе с плесник зад врата. И вътре умната, келеш. Девойките се кикотеха с кръстосани ръце пред гърдите, така че да притискат скритите бутилки под палтата си.

Карам кънки там, в края на пързалката, където бяха тоалетните тогава и където Чавдар държеше пакетче презервативи пред лицето ми и каза, хайде да пробваме, вече сме на 14. И аз го гледах стреснато, а върху раменете ми падаха детските плитки, накриво сплетени с ластици с усмихнати маймуни. На врата ми висеше герданче с човече акробат, подарък от морето от нашите. И докато чакаше отговор, към него се приближи Галя, взе пакетчето, дръпна го за ръката и влязоха заедно в една от тоалетните. А до мен се появи Владо с груга оферта, доближи прозрачен плик с бял прах до носа ми, ако искаш, в трета кабинка сме, аз и Мона, малко *ванилия* за освежаване. Марио пристига отнякъде задъхан, хваща ме за ръката и ме дърпа да ходим навън, събирали се да въртят коз. Едва го чувам, в ушите ми кълти песента: *Time is tickin' away, you've gotta – live your life day by day...* Марио ме дърпа за ръката, качваме се нагоре по стълбите, излизаме от входа, едва се провираме между едрите охранители, „ей, нема да пиете навън, малките“, крещят след нас. Тичаме между храстите със скритите бутилки и някъде надалече, под залата по гимнастика на Стагиона, зад дискотека са се събрали наркоманите Боби и Нику и още пет слаби тийнейджъри, които пробват първата си цигара марихуана. В далечината на булеварда се вижда патрулка, от която ни гледат двама полицаи, на които не им пука за нас. Ние се включваме в кръга, горящата цигара се предава от ръка на ръка между хората. И който не пробва, е ега си шубето, нали сме големи и е петък вечер, и наште са ни пунали, или сме ги излъгали, и сме сами на дискотека от 6 до 10 и трябва да пробваме всичко за 4 часа и да бъдем всякакви, преди да се приберем и да сме пак децата на мама и тати. И да бъдем големи, без да сме били малки, и да не ни е страх да сме с Боби и Нику, а да се правим на готини като тях и да пушим трева или друго, защото е яко. И един ден като тях да се грусаме по пейките в парка и да се размазваме с течачи лиги в мазета и тавани. Ех, бъдеще, чакай ни, идваме със засилка. В 10 обаче ще дойдат да ни вземат родителите или някои сами ще се приберат с рейса. И повече няма да сме свободни, поне до другия петък, и няма да се целуваме и да пушим, и няма да сме готини, а ще имаме домашно и задачи по математика, които не разбираме, и история за величието на българската държава при Хан Крум, и контролно при тая по биология за митохондрии, и по литература – съчинение-разсъждение за хъшовите на Вазов. Но сега, аре дръпни си бе, бълзо, за какво дойде, ще ти стане готино! И аз дърпам и ми се завива свят и ми се разтуптява сърцето, и ме обзема страх без причина. Марио крещи през смях, като не можеш да бъдеш курва, стани поне наркоманка,

дърпай пак. И аз дърпам, и сърцето ми бумти в ушите и се чудя кога ще ми стане весело и хубаво, но всички около мен ме плашат все повече. Аре вътре, че сега ще затворят, пунаха Боб Марли, дърпа ме Марио да ходим обратно в дискотека. Краката ми са омекнали, сякаш ходя в памук. Влизам вътре и се поклащам в ритъма на *Three little birds*. *Don't worry about a thing, 'cause every little thing gonna be all right*. И ми е супер спокойно и отпуснато, и за нищо не ми пука. И всичко има смисъл, и Марио е супернич. И го целувам без да знам защо. И той ме презгръща, сигурно като мен, без да знае защо. Защото ни е хубаво и спокойно, и ни е все едно кой е до нас, но ни е кеф да сме заедно.

Three little birds звучи и сега, докато карам зимни кънки там, където беше дискотека Индиго, до Стагиона. Остриетата на кънките оставят следи по леда, преплитат се така, както се преплитаха ръцете на танцуващите деца в дискотека тогава, както езиците им се кривяха и търсеха убежище в другия или в цигарта, прачета или хапчета, нелогични линии разоравачи леда, търсещи своя път, завършващи в кръг или оставени недовършени, без посока, пресечени от други линии. И накрая трагедията, която се случи на 21 декември 2001 година, когато събралата се тълпа деца чакаше да се отворят вратите на дискотека, за да влязат и те не се отваряха, а децата се трупаха и премръзваха на минусовите температури. Имаше по-големи момчета, хулигани, някой извика: „Влизайте, пускат безпалтно“ и се засилиха и бутнаха тълпата и всички се натиснаха един в друг пред вратите. А бодигардовете стояха пред входа, не отваряха и спираха тълпата с телата си. Някои деца паднаха притиснати, други върху тях, започнаха да се задушават, бориха се да се измъкнат, бориха се за гълтка въздух. Другите отзад ги притискаха, а вратите на дискотека все така стояха затворени. Засвистяха сирени на линейки по булевардите, стотици родители пристигнаха с колите си пред дискотека. Имаше много ранени деца и онези седем, които се превърнаха в ангели завинаги, които в тази злощастна вечер пораснаха най-бързо от всички. След инцидента се оказа, че дискотека е нелегална, няма документи, няма собственик, няма отговорни за случилото се, няма виновни за нищо. Няма разрешение за строеж на дискотека точно там. Мястото е предвидено да бъде ледена пързалка. Там, където загинаха седемте деца, най-малкото от които е било на 10 години, сега има паметник „Дървото на живота“ – със седем клона, издигащи се към небето и с корени на долу към земята. Завинаги тук и завинаги горе. Имало е и седем бронзови листа, които двама наркомани са откраднали и са продали за старо желязо, за да си купят доза. Някои казваха, че това били Боби и Нику. На паметника от долу са изброени имената на загиналите деца. Като на воини. Едни от най-младите жертви на хаоса и престъпленията в годините на Прехода. Не ги познавам, но сме танцували на една музика рамо до рамо. Не ги познавам, но сме пробвали едни и същи цигари с „грусана“ марихуана, омесена с улчна дрога. Не ги познавам, но ги помня до храстите как пиеха вино, при тоалетните как се гримираха и кикотеха, а момчетата си мереха мускулите и кълтеше хип-хоп, разказващ за лошите момчета и престъпната красота на непълнолетните момичета. Тези деца трябваше днес да са над 30-годишни и да имат свои деца, с които да карат кънки на ледената пързалка и да им разказват как тука някога е имало дискотека... А какво се случи с оцелелите? И оцеляха ли всъщност? Иво Хокея се пробали на европейското и се пропи. Оля замина да учи в Холандия, след като родителите ѝ се разведоха. Там прекалила с тревата и гъбите и полудяла. Марио го пратила в комуна в едно село, заедно с Владо и Мона. Боби и Нику не оцеляха дълго. След години, една зимна сутрин ги намериха до Перловската река. Покрити със сняг, с посинели устни и надупчени вени. Елица пробва с психотерапия да се бори със смисъла. Не успя и скочи от високо. Чавдар и Галя имат дете, руди се още докато бяха в гимназията. Леда го бабата на Галя. Чавдар е нелегален общ работник в Германия, праща за детето по сто евро на месец. Галя е сервитьорка в кафене в покрайнините на града.

По разорания от кънки лед минава машина, за да го заглади за следващите посетители. Тя заличава всички следи, става гладко и красиво, без резки и рани, без спомени за пътищата и паданията на други. Гладко като огледало. Като замръзнало езеро на спомениите. Поглеждам в него и виждам своето поколение, пораснало и заличено от машината на времето. Чисто е. Няма никой. Няма следи. Няма минало. Оттук не е минавал никой. Тук не е падал никой. Тук никой не се е борил за гълтка въздух. Тук е лед.

* На 21 декември 2024 г. се навършват 23 години от трагедията пред дискотека „Индиго“ в София. На 21 декември 2001 г. пред дискотека тълпа стъпква и задушава до смърт седем деца – шест момчета и едно момче.

14

Есенни ателиета по творческо писане в Националната библиотека „Св. св. Кирил и Методий“

Илияна Генова

Къпането забранено

От другата страна на реката
гласът ти приижда
с мъгливия излишък на утрото.

Водата е довякла отдавна захвърлени отпадъци.
Зеленикавата плесен по пластмасовите бутилки
доближава цвета на очите ти.

Отраженията във водата се разминават незабелязано
и чуваш името си някак вяло.
И чуваш името си,
потъващо към дъното.

На табелата „Къпането забранено“
виси скъсаната ти риза.

Нина Александрова

По действителен случай

Тя влезе в хрониките с тенджерата боб,
не с картина, книга или труд академичен.
Мечтите ѝ все в кухнята се спъваха,
защото го обичаше.
И искаше да можеше да готви,
но и химия дори
с генетика не спори.

– Колко точно бобени зрънца сложихте? –
попита пристигналият на оглед полицай.
– Това пожар е, не фюжън,
дума да не става за гурме. –
заби тя в него ококорен поглед.
– Работим и върху превенция,
своевременно върви статистика.

И преди фиаското да продължи,
тя хлъзна тематично:
– Подбрах зрънца от биомагазин,
във вода бистра ги топих,
рецептата на баба си изрових
и цяла нощ им говорих ли говорих.
На сутринта към кухнята примъкнах
моркови, специален млечен лук
и щипка джоджен, мащерка и пипер на прах –
около пръст.
После рязко споменът прекъсна,
тенджерата под налягане каза: Фръц!
И мойта бобена любов
отиде някъде отвъд.

Хрониката свърши,
краткотрайна беше.
Безсърдечни и опушени стените
се излезиха срещу ѝ.
И охкаше тя, и пшикаше,
когато той неизбежно
отвори вратата
и влезе вътре:
– О, колко вкусно ми мирише!

Ето толкова просто я обичаше.

Сутрешно, столично

Онзи ден тя се затича и изпусна трамвая.
Декемврийската смълчана тъла
се присмя:
– Та кой носи токчета в такава поледица?!
– Аз! – заби се като котва в ума.
И червилото ми е ярко,
опушен гримът,
в тон и съзвучие
е костюмът с палтото,

– Извинете, магмоазел, трамвят дойде. –
беловласият господин ѝ подаде ръка
и фината му риза от мраз повъздъгна.
Из трапа на невидима битка я възвиси,
изтегли ѝ нишка в студа,
шапка свали и помахна, помахна.

Отдолу се подаде
болнично обръснатата глава,
турникета – над лакътя.
И заблъска тя стъклата, за да слезе,
да протегне, попита, извика като за две
столчаници,
но късно.

Седна нелепо,
прокапа форсмажорно гримът.

Катастрофа в петък вечер

1.
Когато идваш тук, ще бъдеш у дома си –
с менделееви мечти,
разградени в дребни сблъсъци.
През прозореца ще виждаш само ден,
ще увяхваш, ако дори за миг помислиш
че картината, в която си се преродил,
е неистинска като теб самия.

2.
От една кола прехвърли се на друга,
задръстването се случи през уикенда.
Ден преди това умря
и не беше изстинало още мястото ѝ под земята,
когато се завърна там, където някой превърта
ключка миг преди това
и всичко свърши.

3.
За пчеличките е писано,
умират не толкова бавно,
но не и бързо.
Когато накацат човешкото съвсем истински,
и отчаяно,
неправдоподобно –
сами се втурват към отвъдното.

4.
Колите се движат в редици, по тъмно,
петък е, вечер.
Избират маршрути, по които
да не трябва да спират.
И той се забърза, а после съвсем спря.

5.
В събота на масата на онзи,
който пътуваше за някъде,
има кафе.
Жена му е сложила маргаритки във ваза.
Той мисли как бензинът му свърши,
отиде да зареди,
изчака, светофарът го спря.
И не видя жената,
изскочила в тъмното.

И чашиите се казват Мария

На нито една гара няма бар,
все банички, боза и пици продават.
Затова тя си измисли един
и седна привечер да пие така
както си знае.

Уиски с лед,
водка и сок.
Маргарита или оня коктейл,
който все не запомняше,
но в името му има Мария,
като майка ѝ, по български.

Погребяха я тази сутрин в дъжда.
Всеки беше с чадър,
защото валя, валя.
Небето като баща ѝ
се пропиля.
С него не си говорят
5, 10, вече 15 години.
Мария идваше тайно при нея,
я ябълки да ѝ донесе,
я туршия.
И орехи, ако не ги откъсваше свраката.

Сега гледа баща си в дъжда,
само той няма чадър.
– Малката, да отидем на бар!
Тя замълча.
– Искаш ли, малката?
И седнаха на гарата,
сред дъжда.



Художник: Александър Байтошев

– Какво ще пиеш? – попита я.
– Коктейлът, който в името му има Мария,
да пием със мама,
да пием.

Заседнали маршрути

– На първия учебен ден ще бъдеш със сако.
– Това зеленчук ли е?
– Не цвекло, сако.

Ръждясаха люлките,
мотор в индигово полетя.
Растеше наперено,
сред вълноломите.

През септември тя правеше супа,
с цвекло.
Той идваше с жена, деца
след време с друга.

Синът ѝ,
който понякога
се завръщаше.

21. век

– Ако не се омъжиш за мен,
ще бъдеш нещастна.
Бяха сгодени, ала думите все тичаха преди тях
като малки кутрета,
след топла храна и постеля.

Тя му повярва и каза Да,
с велосипед пристигна за сватбата –
подкара го заради поверия или беше съдба.
Втренчи се в синьото мънисто за късмет
в диадемата, дадена от приятелка в заем.
Провидя как се женят,
а след това не прощават,
стресна се и опъна на тел
всички страховете на века.

– Ако не се омъжиш за мен,
ще бъдеш нещастна – чу зад гърба.
И реши тукаткси,
с велосипеда избяга.
Но отдавна беше видяно –
когато тя се роди и проплака,
дядо ѝ го купи.
на пазара,
от циганка.

на стр. 16

Между небето и земята

– Но моля ви се, господин Униформа,
тук пиеса тече,
развива се персонаж.
– Цялата улица заради вас е отцепена,
веднага прекъснете,
чакаме председател, депутат и една министерша.
– Е, как?! Това е по Чехов,
не може така!
Тъкмо сложихме пушката на стената,
трябва да гръмне от раз, но във края.
– Нима не бяха посочени ясно
датата, мястото и часа?!
Отцепете се! Веднага!
– Сега районът няма посоки,
нали развива се персонаж.
След антракта стават два.
– И откъде се взе клоунът?
– А защо не, нали пиесата е съвременна?!
– Напуснете!
Колите ще дойдат всеки момент.
– Нека минат,
тук тече вече сюжет,
ще се получи декор уникат.
– Ох, прилоша ми!
– Несъмнено е вярно,
все пак днес коварно е
да се снима по Чехов.

Улицата притихна,
заприлича на делегация.
Председател, депутат и една министерша
се ококориха срещу пушката.
А класикът отгоре мятеше долу
персонаж след персонаж.

Прозрачни домове

Тя го накара да заживее със котка,
той имал алергия,
но си пренесе багажа.
Оженеха се на първи октомври,
роди им се дете –
две денонощия жената се мъчи,
той ни от радост и жал.
Купиха си апартамент,
първоначално гарсоньера,
после двустаен,
накрая и вила.
Тя не разбра кога у тях дойде властта
и го обвини във кражба.
Беше взел от служебната каса пари,
щял да спасява хора –
в безизходица, бедни
авантюристи едни.
– Аман от спасители! –
изпелтечи държавният ред,
щракнаха белезниците,
решетките изтанцуваха такт.
На улицата една баба протегна ръка:
– Дайте пара!
– Пуснете ѝ в канчето,
така и така ще лежа
на моята сметка
нека е нейният хляб.
– Тук не сме счетоводство,
обяснения ще разлистваш –
има доклад,
ще се подписваш без да четеш!

Жената с котката рева и мълча,
мъжа го нямаше дни.
После мина година и пет,
изпрати детето в чужбина.
Внуците не видя, много скъпо било –
да пътуваш, пребиваваши, да се върнеш у дома.
Продаде апартамента,
с парите отиде да види
гъщеря си зад граница.

Върна се срещу неделя,
нали утре щеше да стане
първи октомври.
– Всеки трябва да има любов,
с която да се завива! –
чу майка си, отдавна покойница.



Художник: Александър Байтошев

Взе вълненото бодливо одеяло и легна,
не ѝ стана топло, нито студено.
– Животът чака всеки,
лъжа е обратното. –
чу и баба си от отвъдното.
Затвори очи, въздъхна,
беше първи октомври,
облече си роклята от сватбата,
дясната обувка нахлузи,
другата се изгуби в прахта.
Притвори очи и се запрата във времето,
вещица на метла.

Милион без едно желания

Ръката ѝ рязко извади
чадъра от чантата,
удари колата.
– Какво такси сте,
возите само срещу пари?!
Аз искам да отида във рая
заради баща си.
Него не го зная, отишъл е горе преди да се родя.
Мама цял живот рева,
във вода се отглеждах.
Искам да намеря земя и да стъпя отгоре ѝ,
казаха ми, че има много от нея
във високото.
Младеж ме прегърна, целуна, а после избяга –
това стана, когато като голяма се влюбих.
– Ти си феминистка.
– Какво е това?
– Като теб.
– Имам ли мирис? А вкус?
– Може би си ядлива, но тази ярост,
тази ярост...
Преминах към карьеризъм.
– Ти си твърде амбициозна,
но трябва морал.
Вдигнах скандал,
още преди да разпиша контракт.
– Извинете, бихте ли си продупчили
билета? Иначе глоба ще има.
Оскубах контролора
и повече не се качих
в метро, трамвай, автобус.

Пеша търся баща си във рая,
за да го питам какъв е бил,
опознал ли е онова,
което събужда звяр,
но създава земя,
върху която израстват
кокичета.

Проектът е подкрепен от Програма „Култура“ на
Столична община и е част от Програма „София
празнува 17 септември“ #Софияпразнува.

Иван Сухиванов

Фриско

припознаваме се
под оловен купол от гръжд

ръката разсеяно
плъзва
над океана –
по парапета
където смачкани фасове са
брайлово писмо
без смисъл

по Голдън Гейт
върволица от фарове
където и да си
в чужд мрак

+++

парче от йероглиф –
нефтена кула
преди залез

+++

къде в анатомията на телата ни
са пустинните сънища

+++

Истинският свят –
татуиран
отвътре
на клепача

солипсизъм

изтощените лъчи
засядат
сред прозрачност

и образите
не ни достигат

занулен

...отчупваш си фрагменти:
писукане на спомен,
думичка, която да опише
рудиментарни
органи на вчувстването
в акустиката на тялото
екот на еката
част си
от онемяващ спектакъл
в клинч
с публиката

