

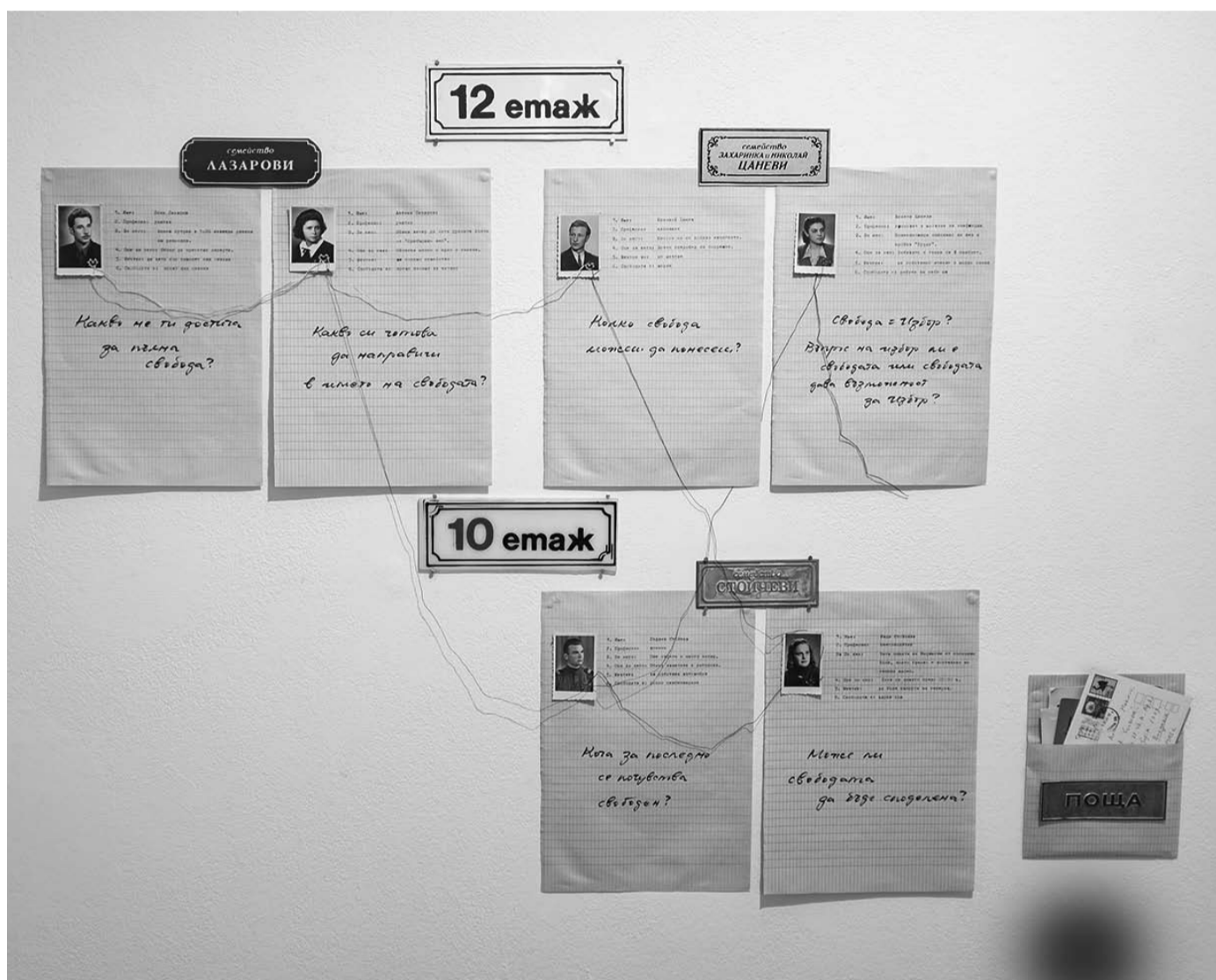
ВЕНСКИ ЛИТЕРАТУРЕН ВЕНСКИ

Теоретична епистола

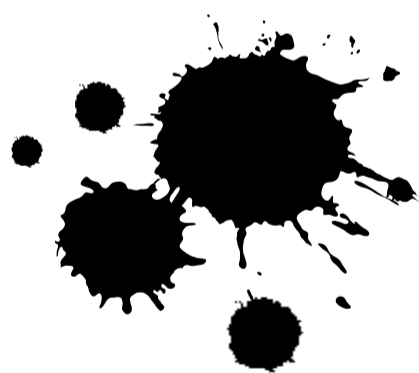
- Ангел В. Ангелов
- Антонио Манети
- Богдана Паскалева
- Галина Йотова
- Георги Илиев
- Джон Бърджър
- Камелия Спасова
- Тодор Христов

Поезия

- Виргиния Захариева
- Ефе Дуян
- Мехмет Алтун
- Маги Уейди



Олга Генадиева, „ж.к. Свобода, бл. 29А, вх. А“



Mail Theory, или за теоретичната епистола

Настоящият брой на ЛВ е посветен на теорията като епистолярно изкуство. Тук са събрани произведения на ръба между артистичното и теоретичното, разменени между съвременни български автори под формата на писма. В теоретичната епистола няма нищо насилено – нищо предварително замислено, а после осъществено. Предполагам, че самата практика тепърва ще се очертае концептуално. Засага е просто „начало“.

Това, което даде импулс за този брой, са две есета на Камелия Спасова за Флоренция – „Прекомерно красивото“ и „Най-добрата картина на света“, които се появиха неотдавна в ЛВ (бр. 41/2024, с. 14). Няколко нейни приятели и колеги съвсем спонтанно и независимо един от друг отговорихме на публикацията ѝ с разгърнати „писма“ по пощата. Всеки от нас се захвана за своя нишка, свой опит, свои разгласявания около Флоренция, комплекса Стендал, изобретяването на перспективата, далечината и следобразите, Бродски и Данте, Джон

Бърджър и Андрия Мантеня, Олфс Хъкли и Пиеро дела Франческа, Антонио Манети и Филипо Брунелески, Истанбул, дълбочината на думата „кеф“.

Същевременно епистолите са адресирани и до ЛВ, т.е. това са лични текстове, но по характер „отворени“ писма и „отворени“ рефлексии. Подобна синхронност и усещането, че участваш в някаква форма на игра, която сама създава правилата си, има „защеметяващ“ ефект. Играта е движена от силата на общуването и желанието за споделяне на преживяването. Някои от разменените писма публикуваме тук, като очакваме, че тепърва ще се включат нови „кореспонденти“.

Предстоят разклонявания, непредвидени и споделени точки.

МАРИЯ КАЛИНОВА



Броят се издава с подкрепата на НФК

ISSN 1310-9561



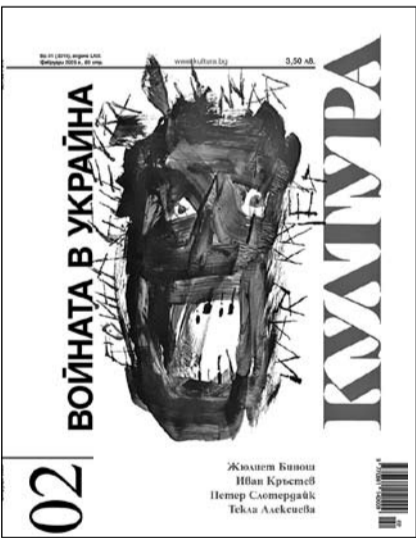
9 771310 956011





Християнство и култура, бр. 198

Водеща тема в новия брой 198 на сп. „Християнство и култура“ е *Казусът с регистрацията на Старостилната църква* – духовните и законови измерения на този проблем са разгледани в разговора в редакцията с участниците на Калин Янакиев, Атанас Славоу, Златина Каравълчева и Александър Смочевски. Друга тема в броя е „Съвременно богословие“, в която е включен текстът на Ставрос Янзаголу *Рецепцията на св. Григорий Палама през XX век. Тенденции и течения*. Рубриката „In Memoriam“ е посветена на починалия наскоро Албански архиепископ Анастасий (Янулатос), представен и с неговия текст *Претърпяване на апостолското самосъзнание през XXI век*. Темата „Дебати“ присъства в броя с анализа на Тодор Велчев *Проблемът „наука vs. религия“ и християнската научна апологетика през XXI век*, а рубриката „Християнство и история“ включва текстовете на Даниела Калканджиева *Преосмисляне на автокефалията: светските власти като автокефалотворен фактор* и на Явор Иванов, посветена на *Константинополският патриарх Агатангел – адрианополец и българин*. Рубриката „Хоризонти“ представя статията на еп. Петко Вълков *Няколко думи за герба на Юбилея 2025 г. „Поклонници на надеждата“*, както и анализа на Хариет Бабър, посветен на *Джими Картер: най-обичаният бивш американски президент*. В броя е представена и излязлата наскоро книга на Фредерика Матюз-Грийн *Първи плодове на молитвата. Четиридесетдневно пътуване с Канона на св. Андрей Критски*. Рубриката „Християнство и изкуство“ включва статията на Румяна Лечева *Неизвестно за известните. Църковните хорове създават най-старата извънстолична опера в Стара Загора преди сто години*, в нея е представена и изложбата на *Севда Потурлян „Остатъци от вяра“*. Броят е илюстриран с творби на Красимир Русев и Атанас Атанасов, на които е посветен разговорът с Красимир Русев, озаглавен *За стенописите в Салерно и изкуството като средство в междухристиянския диалог*.



„Войната в Украйна. Три години по-късно“ е темата на новия брой 02 на сп. „Култура“. В него може да прочетете текстове от Теодора Димова и Еманюел Карер, Юрий и София Андрухович, Тимъти Снайгър и Нина Хрушчова, Херфрид Мюнхлер и Гофредо Бучини. И още: анализът на Иван Кръстев „Завръщането на бъдещето и последният човек“, Петер Слотердайт за „Европейската главоблъсканица“ и Валер Новарина за „Театър и тайнство“. Интервюта в броя: Жулиет Бинош, Мохамад Расулоф, Захари Карабашлиев, Петя Кокудева, Текла Алексеева, Мишел Табачник и Милко Лазаров. Фотографиите в броя са на Мирослав Момински, а разказът в „Под линия“ е на Лило Петров.



Писмо до татко

Диана Мъркова

на баща ми

Дамян тъкмо се бе научил да пише. Буквите му бяха разкривени и нащърбени точно както зъбите в устата му. Усмивката му приличаше на крива азбука, от която липсваше някоя и друга буква.
– Знаеш ли, че буквите в българската азбука са 30? – учеше той Ния, която още не беше тръгнала на училище и не ѝ беше паднало първото зъбче. Тя много се притесняваше, че и нея ще я сполети беззъбата съдба на Дамян, затова я интересуваше друг въпрос:
– А зъбите колко са?
– Мама казва, че са 32.
– Е, на тебе ти липсват два, така че са точно колкото буквите!
Всяка сутрин преди закуска Дамян взимаше един лист, върху който изсипваше нащърбените си букви. Всяка сутрин пишеше писмо до баща си:

„Мили татко,
с мама и Ния мечкаме гасе върнеш. Моля донесими пастели за рисува не от Лайбцик. Яни“

После с Ния чакаха пред вратата пощальонката, за да ѝ връчат писмото и да се уверят, че ще стигне до баща им. Жената всеки път го взимаше с усмивка, в която беше трудно да се разчете дали се крие радост, или тъга. Сестра му нямаше търпение да мине тази част от ритуала, за да се впуснат в игри – дали ще строят крепости на терасата, дали ще търсят съкровища в градината, дали ще яздят пръчки из околностите на селото, за нея нямаше значение, всеки ден от лятото ѝ хрумваше нещо ново и неочаквано. А Дамян всеки ден пишеше едно и също писмо.

Пощальонката го уверяваше, че всички писма стигат до баща му, но Дамян не беше сигурен в това. Досега не беше получил никакъв отговор. Може би някъде са се загубили?

Или може би дълго пътуват? Все пак баща му беше в друга държава, възможно е да се забавят. А дали не беше сбъркал адреса? Не, майка му го беше съобщила, няма как тя да греша. Вече не го интересуваше дали баща му ще му донесе пастели, или не, затова една сутрин промени писмото:

„Тате, липсваш ми много. Моля те върнисе. Яни“

Ния също се чудеше какво се случва с писмата на брат ѝ, затова ѝ хрумна да проследи пътя на последното, щом той го връчи на пощальонката. Момичето я последва, както беше яхнало пръчката конче, и с учудване установи, че тя не занася писмото в пощата, а го дава на майка им. Нима тя отговаря за пренасянето на писмата по-нататък? Майката го разпечата и безмълвно се разплака. Ния госта се почуди – да не би брат ѝ да пише писма до техния адрес?
– Яни, сигурен ли си, че адресът е верен? – попита Ния, без да му казва какво е видяла.
– Да, разбира се – Дамян посочи какво е написал на получателя и прочете на глас: „До тате Мишо, на небето“.
– Но татко не е ли в Германия?
– Да, но нали замина със самолет. Мама каза, че е останал на небето.

Ния се запита дали в такъв случай е възможно да получава писмата. Ако той е на небето, как пощальонката ще може да му ги занесе? Започна да върти рошавите си плутки и тутакси ѝ дойде на ум какво да сторят.

– Яни, хрумна ми нещо! Ще изпратим писмо по хвърчило! – въздушеви се сестра му. – Така със сигурност ще стигне до татко!

Деца тичаха по дългия път, който водеше от селото до гарата. След тях на конец припикаше лятното хвърчило. Дамян бягаше, с разтеглена до уши зъбата усмивка. Ния презриза със зъби конеца и усети как едното ѝ млечно зъбче се поклати. Освободеното хвърчило литна нагоре и отнесе писмото към небето. Те бяха сигурни, че баща им щеше да го прочете.



Мария Гетова, „Комплексна оценка“

КОНКУРС

Портал Култура обявява годишния си конкурс за проза и хуманитаристика

Срокът за кандидатстване е до 30 април 2025 г.

Отличията са учредени през 2014 г. от Фондация „Комуниас“ и предвиждат раздаването на годишни конкурсни награди в следните раздели:

- проза (сборник с разкази, повест, роман);
- хуманитаристика.

В конкурса могат да участват само творби, публикувани в периода

1 януари – 31 декември 2024 г. Те трябва да са дело на съвременни български автори; да имат безспорни художествени достойнства и приносен характер за българската словесност в отстояването на общочовешките и християнски ценности.

В двата конкурсни раздела се присъждат:

- **I награда** (в размер на 7000 лв.)
- **II награда** (в размер на 4000 лв.)



За да е валидно заявлението за участие в конкурса, до 30 април т.г. кандидатите трябва да предоставят безвъзмездно 2 екземпляра от предложените от тях книги, придружени от формуляр, който може да се изтегли от сайта на Портал Култура. Адрес за изпращане по пощата на книгите и на формуляра за кандидатстване: Фондация „Комуниас“, София 1000, бул. „Патриарх Евтимий“ 22, ет. 3, за Годишните награди на Портал Култура. Телефон за контакти: Портал Култура: 02/434 10 54.

Познатата и непознатата Надежда Чупева

Интервю на Владислав Христов с Антон Даскалов

Нека започнем разговора ни от Кино-фото клуб „Бистрица“. Разкажи ми повече за този клуб, каква е неговата история, как самият ти стана част от него? Кино-фото клуб „Бистрица“ е създаден през 2019 г., а аз се присъединих около година-две по-късно. Организацията се стреми да обедини под една шапка млади ентузиастни в областта на киното и фотографията. Мога да открия две основни направления, които се превръщат в отличителна черта за клуба през годините от основаването му. Първото е подкрепата при осъществяване на дебютни изложби на ученици по фотография. Другото, в което аз взимам дейно участие е създаването на филми-портрети за значими родни фотографи.

С Елена Ангелова сте творчески тандем, какво и кога ви събра?

С Елена се запознахме през лятото на 2020 г. по време на едно пътуване с клуб PhotoWorld, в който и двамата членувахме тогава. Първата сутрин другите бяха отишли да снимат и ние се оказахме сами на масата. Тогава се запознахме, а още с първия разговор напихахме обща тема – взаимоотношенията с най-близките ни хора. В следващите месеци започнахме заедно да посещаваме и снимаме обезлюдяващите се села в различни райони на България. Впоследствие се зароди идеята да направим съвместен проект, но на друга тема – изоставените в приюти кучета. С този проект участвахме в груповата изложба на клуба, а отделни кадри от него бяха част от изложба, организирана от „Бандата на 1500-те“ – доброволци към Общински приют Горни Богров. По същото време достигнахме до извода, че в родното пространство липсва разговорът за българската фотография и поотделно започнахме да събираме информация по темата, а впоследствие се появи и възможността за създаването на документални филми. Освен тях в момента сме се съсредоточили към правенето на интервюта и репортажи по конкретни фотографски теми.

В твоя авторски сайт имаш раздел *Български фотографски архив*, в който има много ценни интервюта и текстове свързани с едни от най-значимите наши фотографи. Липсва ли ни памет за големите творци на фотографското изкуство? До какви изводи стигна по време на работата по архива?

Това е болезнена за мен тема. Неуважението към миналото не е иновация на дигиталното време, в което живеем днес. В миналото са горели книги, за да пренапишат историята. Днес биваме заливани постоянно от фалшиво съдържание, а изкуственият интелект допълнително разгаря този проблем. Сега, когато имаме достъп до всякаква необходима информация с два клика, сякаш е много по-трудно да открием и отсеем качествено и достоверното.

Фотографията в България винаги е била пренебрегвана, а в действителност тя, както и писмените данни са ценен източник на информация. За фотографско изкуство рядко се говори в родните медии. Нямаме изявени критици по темата, а образованието по фотография е на едва няколко десетилетия и по-скоро насочено в посока на техническото, а не на естетическо. Липсват ни и специализирани галерии или дори музеи, разполагащи с достатъчен бюджет за набирание и поддържане на дигитализиран архив, който да е общодостъпен и в помощ на историци и изследователи. Започвайки работа по *Български фотографски архив* аз се сблъсках именно с липсата на достоверна информация или трудния достъп до такава. Прищеждавам двата тома, написани от Петър Боев, които са най-обширните и систематизирани източници по темата, но всъщност трябва да отбележа, че в тях се срещат и известни неточности. Впоследствие в Националната библиотека се запознах с всички издавани през годините родни периодични издания за фотография. Благодарение на тях съставих списък със срещнатите имена, който обогатявам постоянно и към момента наброява почти 2000 родни автори – повече или по-малко известни.

Първоначално започнах със статии за починали фотографи, но в процеса на работа се оказа много по-лесно да се свързвам с живи автори и да правя интервюта с тях. Това ми позволи да извлечам важната за мен информация от първо лице. Не така стоят нещата с починалите фотографи. Най-добрият източник са техните най-близки роднини, но само онези, пазещи паметта на своите предци. В действителност немалка част от архивите биват изхвърляни като непотребни след смъртта на фотографа и по този начин вероятно са загубени доста от тях. Съществен проблем е и необходимостта от дигитализация на налични архиви, снимани на филм. През последните 25 години в НСФА „Янка Кюджиева“ фотографи и наследници гаряват свои архиви, които обаче остават недостъпни за масово ползване. В Държавна агенция „Архиви“ например се съхранява картотека на ДП „Българска фотография“, която обаче е представена единствено като сканиран каталог в

PDF формат. БТА също имат богат фотографски архив, който не е цифровизиран и видимата част от него е може би около един процент. Същевременно и двете структури имат големи финансови изисквания при предоставяне за ползване на подобни кадри с цел онагледяване творчеството на конкретни фотографи.

Всичко изброено възпрепятства по-мощни изследвания на творците в българската фотография, тъй като освен време е нужен и сериозен финансов ресурс, който не може да бъде осигурен нито чрез държавно финансиране, нито чрез спонсорство.

Преди две години дебют правят два ваши документални филма за знакови български фотографи „Явор от ФОРЕК“ и „С цветовете на Надежда Чупева“, какъв беше основният ви мотив да започнете да снимате такъв тип документалистика?

Работата по документалните филми дойде след одобрено финансиране за КФК „Бистрица“ първо от Фонд „Култура“ на СО за филма „Явор от ФОРЕК“, а впоследствие за още три филма, подкрепени от НФК – „С цветовете на Надежда Чупева“, „УША“ и „Наследството на Янка Кюджиева“. С Елена Ангелова сме автори на три от тези четири филма, като последният, който не се споменава във въпроса, е този за Янка Кюджиева – преподавател на голяма част от фотографите в България.

Основният мотив за нас беше да наградим работата си по статиите и интервюта, посветени на български фотографи, до нещо по-голямо и завършено, което да може да достигне до по-широка публика чрез различна форма на представяне. Истината е, че към онзи момент няхахме абсолютно никакъв опит в тази сфера, но за сметка на това обичаме да експериментираме в нови и непознати за нас области. Заснемането на трите филма ни научи на много нови неща и ни срещна с различни предизвикателства, които ни мотивираха да се справяме по-добре с всеки следващ филм, който снимахме.

Надежда Чупева е сред фотографите, запечатали исторически моменти от българския преход. Какво научи като фотограф от срещите си с нея?

Започвайки работа по филма, за нас като автори имаше много неизвестни, свързани с личността на Надя Чупева. Постепенно пред нас се разкриваше нейната многопластовост. Семейната и история, белязана от културата и изкуството, може да се види в нейните кадри и подхода към сниманите. Във фотографиите ѝ няма сензация и пошлост, което все по-често се наблюдава в съвременната политическа фотожурналистика. За мен срещите с Надя бяха и продължават да бъдат източник на творческо вдъхновение. Покрай снимането на филма и последващите прожекции те бяха много, но един от най-ценните ми разговори беше за търпението. За това да не бързаме, а да обмисляме кога е най-подходящият момент, както за снимане, така и за показване на заснетото от нас като фотографи. Търпение и емпатия към другия и различния – сякаш от това имаме нужда повече от всякога в наши дни – не само във фотографията, но и в живота въобще.

Има ли Надежда Чупева достойни заместници в съвременната репортажна фотография? Какви паралели би направил между репортажната фотография през 80-те и 90-те години и днешната?

Във филма за Надежда Чупева Георги Лозанов дава пример със Стоян Ненов, но аз не се наемам да давам оценка кои са нейните достойни заместници в съвременната репортажна фотография. Със сигурност времето ще отсее онези, които работят с висок професионализъм и отдаденост към фотографията, както го прави самата тя през целия си стаж.

Колкото до паралелите между репортажната фотография в началото на прехода и сега – със сигурност мога да отбележа, че днес фотожурналистите са дори още по-прищипани от времето, което имам, за да подберат, обработят и изпратят своите кадри за публикуване. Цифровият свят, в който живеем не търпи забавяне, но това сякаш започва да се отразява в качеството на фотографията, която достига до хората. Всеки със смартфон може да бъде медия, което в комбинация с масовото използване на социалните мрежи и изкуствения интелект поставя нови предизвикателства не само пред репортажната фотография, но и пред всеки отделен член на обществото, в което живеем.

Част си от екипа на Сатиричния театър, какви са спецификите при снимането на театрална фотография? Кое е най-важното условие за заснемането на един добър кадър в театъра?

В началото на 2021 г. бях поканен да снимам за Сатиричен театър „Алеко Константинов“. За мен това бе огромно предизвикателство, но същевременно възможност за развитие в снимането на сценични



Снимка: Фелия Барух

изкуства и запознанства с много актьори, режисьори, сценографи и групи творци. През този период съм заснел над 20 представления, не само в Сатурата, но и за други столични театри, като през настоящата година възнамерявам да отделя допълнително внимание на независимия театър и алтернативните пространства за театрално изкуство, където се случват много любопитни неща.

Дали отново поради липса на достатъчно финансиране или по други причини, но с малки изключения на фотографията в театъра се гледа като на второстепенен и не особено важен детайл. За мен е неразбираемо влагането на големи бюджети за декор и костюми, а същевременно се допуска нискобюджетно и често некачествено рекламно фотографско заснемане на спектаклите.

Именно с термина „рекламно“ мисля, че донякъде отговарям на въпроса. Театралната фотография в огромната си част е реклама, както за самото представление, така и за актьорите, участващи в него. Както при всяка друга фотография, най-важна е светлината, а тя в немалко театрални пространства е доста компромисна.

Не обичам постановъчната сценична фотография, която за мен е стерилна и скучна. Залагам на фотожурналистическия подход от снимането на улицата, който ми помага да улавям живи моменти по време на самите репетиции в театъра, съобразявайки за части от секундата светлината, изражението на актьорите и задния план.

„С цветовете на Надежда Чупева“ беше показан на фестивала за документално кино „Златен ритон“. Как публиката възприема филма? Мотивирани ли сте с Елена да заснемете следващ филм свързан с български фотограф?

За нас участието на филма за Надежда Чупева в конкурсната програма на фестивала за документално кино „Златен ритон“ беше голямо постижение, тъй като опитът ни в киното не беше голям. През миналата година имаше турне, финансирано от НФК, в седем български града с този и другите филми, създадени от членове на КФК „Бистрица“. След прожекциите получихме много добри отзиви именно за филма за Надежда Чупева и това ни мотивира да кандидатстваме с него на фестивала „Златен ритон“, както и за финансиране за показването му в три европейски столици. Вероятно до края на настоящата година ще го предложим и на БНТ или друга телевизия за излъчване.

Всъщност преди известно време подписахме договор с БНТ за предоставяне на право за излъчване на третия наш филм, посветен на Янка Кюджиева, което също е мотивиращо. Всичко това със сигурност ще доведе до бъдещи документални филми, но вероятно не и през настоящата година, тъй като имаме нужда от малка глътка творческа почивка. С Елена Ангелова планираме да допълним създадените от нас филми с такива за

цели фотографски фамилии или по тема, обхващаща конкретен тип фотография, така че да можем да я изследваме в дълбочина и от повече гледни точки. Засега обаче ще се съсредоточим в създаването на интервюта и репортажи за поддържаните от нас групи във Facebook и YouTube канал, носещи името „Българска фотография“.





Димитър Кенаров,
„Българската
следа“, ред. Биляна
Курташева, изд.
„Жанет 45“, ПЛ., 2025,
188 с., 22 лв.

„Българската следа“ на Димитър Кенаров събира литературни репортажи и есета, вече публикувани в някои от водещите американски периодични издания като *Ню Йоркър*, *Найшън*, *Бостън Ревю* и др. В текстовете читателят ще срещне Георги Марков, Георги Господинов, Иво Димчев, социалетниците и некролозите, близкото и далечното ни минало, плашещите сенки на неизговореното или клишетата, с които мислим за българското или с които мислят за нас. Книга за противоречивите следи, които оставяме след себе си.



„Fallor ergo sum.
В чест на Георги
Каприев“, съст.
Антоанета Дончева,
УИ „Св. Климент
Охридски“, С., 2025,
616 с., 40 лв.

Сборникът в чест на Георги Каприев е сложен, многопластов, богат, какъвто е самият академичен път на Каприев. „Fallor ergo sum“ включва философски и теоретични, литературоведски и театроведски статии от едни от най-знаковите съвременни хуманитаристи. Разделен е в четири тематични кръга „Censurae“, „Reprehensio sui“, „Studia“ и „Laudationes et roemata“, като последният дял включва артистични и по-лични обръщения. От „За естетическия потенциал на фотозаграфското клише“ от Цочо Бояджиев“ през „Идеята за исторична метафилософия: критични наблюдения“ на Александър Кънев до „За „Хамлетмашината“, Шекспир, историята и интелектуалното усилие“ на Виолета Дечева – всеки има какво да припознае в книгата.



Нейоми Клайн,
„Двойникът.
Пътешествие в
огледалния свят“,
прев. Светлана
Личева, изд. „Изток-
Запад“, С., 2025, 354 с.,
36.90 лв.

Нейоми Клайн насочва погледа си към нашите психични пейзажи и навън към възможностите за изграждане на надежда в условията на постоянни социални кризи. С помощта на Зигмунд Фройд, Алфред Хичкок, Бел Хукс и други съучастници Клайн проявява хаплив хумор и тънък усет за смешното, за да се изправи срещу странните двойници, които ни преследват и които са станали нещо толкова съкровено и близко като изкривено отражение в огледалото. „Двойникът“ задава въпроса: какво пренебрегваме, докато излъскваме и усъвършенстваме дигиталните си отражения?

„Раната“ на незапомнените

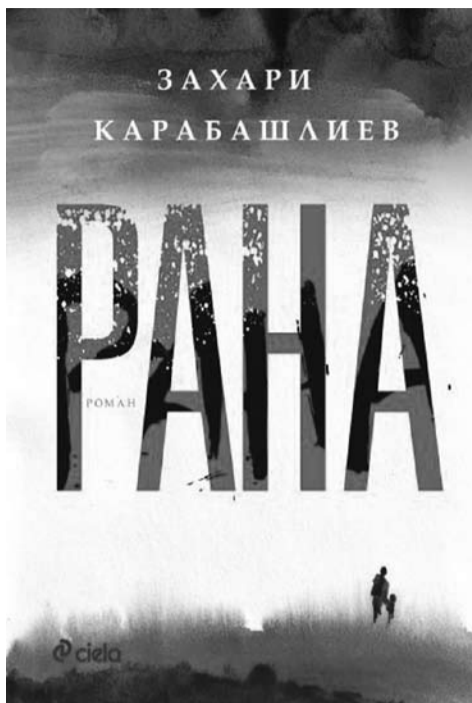
„Рана“ е четвъртият роман на писателя и драматург Захари Карабашлиев. Романът се отклонява от обичайните теми, които авторът засяга – обръща се към един малко познат период от българската история и го представя с красив и поетичен език, добре изградена история с преплитани се гледни точки и времеви линии и финал, който е само загатнат в течението на разказа, но все пак е изненадващ и вълнуващ.

„Рана“ не се „чете на един дъх“. Но така и трябва. Читателят има нужда да остави книгата за малко настрана и да поразсъждава сам върху въпросите, които занимават героите, например „Какво прави една трева българска или турска? Добитъкът, дето пасе по нея? А добитъка – сякаш можеш го различи гръцки ли е, или турски?“, Кои са лошите и откъде идват? Читателят има нужда да поразсъждава и за причините, довели до тези войни и насилие. Карабашлиев бавно изгражда действието чрез дребни детайли като убиващите ботуши на Сава, които събират фокуса в най-обикновени човешки неудобства на фона на голямото, значителното дело – войната. А дали наистина войната е най-значителното дело, в което човек може да участва?

Идеята за романа, както споделя Карабашлиев, се ражда, докато рови из стари семейни книжа, решен да научи повече за историята на своя род. Тази семейна история го отвежда до Първата световна и Балканските войни и това отваря „раната“.

„Рана“ е не обикновен исторически роман, който само докладва сухи факти за събитията от септември 1916 г. в Добруджа. Той разказва и за страданията на хилядите българи от Одринска Тракия през 1913 г. Това е роман, посветен на онези, които никога не са били запомнени, за да бъдат забравени – на „незапомнените“. Това е роман за ужаса, за болката, но и за надеждата и любовта към живота.

В началото на романа читателят среща Сава Сотиров, студент по право в София, мобилизиран на Добруджанския фронт.



са? Добри или лоши са? Нима и те не са се превърнали в зверове, които убиват кръвожадно всеки, който им се изпречи на пътя, а после се хранят лакомо на бойното поле?

Трудно бихме могли да получим еднозначни отговори на тези въпроси, тъй като в романа е вмъкната и друга гледна точка – тази на Теодор Гаврилеску-Доро, румънски офицер, който си задава същите въпроси. В писмата до своя брат той разказва преживяванията си на Добруджанския фронт. Представя българите като безмилостни и кръвожадни убийци. Но става свидетел и на паниката на своите сънародници, готови да убиват своите, за да спасят собствения си живот, опитвайки да преминат Дунава – „хаотична борба за оцеляване“. А на родна земя ги очаква безчестната смърт на дезертъори.

Сава и Тодор са образи близнаци от двете страни на фронта – образовани мъже, обичащи литературата, изразявайки себе си чрез писането. И двамата се вълнуват от нещо повече от войната и задават важните въпроси. Те стават свидетели на безсмислието на войната и насилието. В сцените, които двамата описват, има дълбоко признание – всички се превръщаме в зверове по време на война.

Сава, тъкмо стъпил на фронта, трябва да поведе своя отряд към борба за вятърни мелници. Там започва същинската част – Сава е ранен в първата си битка, разочарован, но му предстои едно по-важно дело.

Военните действия в Добруджа от основен фокус на сюжета са изместени на заден план. Основна става линията на човешките отношения, любовта,

спасяването на един живот – живота на едно четиригодишно сираче, което Сава се заклева да върне при българите на всяка цена.

Едната основна сюжетна линия в романа е именно тази – мъчителното бродене из вражеската земя на Сава и Лена – история топла и вълнуваща, но и в същото време печална. Въпросите на малкото момиче провокират у Сава размисли и спомени за неговото минало – за семейството му, за следването му в университета, за първите любовни трепети; но спомените за неговото предишно бродене – из одринската земя, когато е трябвало да се спасява със семейството си. Тези спомени изграждат втората сюжетна линия. Тук третоличният разказвач отстъпва и дава гумата на Сава – да разкаже за болките и страданията на българите, за „грозното“ и „страшното“. Сава разказва, за да се пребори със страха; разказва, за да се „освободи“ от преживяното, но да не бъде забравено. Разказва и на Лена, измисля приказки, за да преминат по-леко през тежкия път.

Художественият език на романа е наситен с ретроспекции, метафори, глаголи, рисуващи картини. Сава става свидетел на жестоката смърт на семейството на Лена. Насилието е представено единствено чрез звукова картина и оставя въображението на читателя само да изгради представата за случващото се. И това прави картината на зверството още по-страшна. Диалозите между двамата герои са много естествени – малкото, любопитно дете, което задава важни въпроси, за които възрастният човек никога не би се замислил. А тък възрастният опитва да разгадае какво се съдържа в тези въпроси и да даде уж разбираем отговор.

В „Рана“ не става дума за тематизирането на войната. Не войната като абсолютно зло, а като едно нищо. Битката с нищото. Хората са се превърнали в „прислуга“ на оръжето и на войната. Сблъсъкът е между патриотизма и морала. Големият смисъл не е да се водят сражения, а да се спаси едно дете. Карабашлиев напомня, че винаги ще има хора, които ще запазят човечността си, независимо от тяхната националност и от коя страна на фронта се намират. Целта е постигната – да се разказва за предиците ни, за „незапомнените“, които вече никога няма да бъдат забравени.

С подкрепата на
Столична община



ЕЛЕНА ТАКИЕВА

Захари Карабашлиев,
„Рана“, изд. „Сиела“, С.,
2024

ПОКАНА

Състояние на четенето в България

Микроконференция

17 март 2025, 17.30 ч.

Представяне и дискусия върху резултатите от изследването „Читателски практики в България 2006-2022 г.“

Културният център на СУ и екипът на проекта „Читателски практики в България“ ви канят на представяне и публична дискусия върху сборниците „Читателски практики в България 2006 – 2022“ (ИК „Жанет 45“) и „Читатели в текста. ИмPLICITният читател в съвременната българска литература“ (Университетско издателство „Св. Климент Охридски“) – резултати от едно от най-мащабните дългосрочни изследвания на състоянието на четенето в България, дело на интердисциплинарен екип от социолози, културолози, литературоведи, антрополози, педагози и психолози.

Ще бъдат засегнати въпроси като: какви са дългосрочните тенденции в начините, по които българинът чете?

Какво е състоянието на вниманието и концентрацията? Какви са нивата и формите на разбиране? Какво представляват културните неравенства? Каква е културната консумация в България и къде е мястото на четенето в конкуренцията за свободното време? Как българска литература си представя своите публики и какви стратегии на писане следват от това?

В дискусията ще вземат участие доц. Милена Якимова (СУ), проф. Ренета Божанкова (СУ), проф. Стоян Ставру (БАН), Кристина Йорданова (СУ), Асенка Христова (образователен експерт и директор на Институт за изследвания в образованието), Вал Стоева (основател на фондация „Четене“ и съдиректор на EU read), Десислава Алексиева (председател

на Асоциация „Българска книга“) и Манол Пейков (издател, „Жанет 45“).

Програма:

17:30–18:00 Представяне на екипа и резултатите от 16-годишното изследване
18:00–18:40 Изказвания на дискусантите: доц. Милена Якимова (СУ), проф. Ренета Божанкова (СУ), проф. Стоян Ставру (БАН), Кристина Йорданова (СУ)
18:40–19:10 Изказвания на образователни експерти, издатели и активисти: Асенка Христова, образователен експерт, директор на Институт за изследвания в образованието, Вал Стоева, основател на фондация „Четене“, съдиректор на EU read, Десислава Алексиева, председател на Асоциация „Българска книга“, Манол Пейков, издател, Жанет 45
19:10–19:30 Обща дискусия

Александър Иванов: *Поезията е оголен нерв*

Александър Иванов е роден през 1986 г. в София. Завършил е 33 ЕГ „Св. София“ и международна търговия и развитие в УНСС. Дебютната му стихосбирка „Изживей ме“ (Фабрика за книги) излиза през 2017 г. Седем години по-късно се появява и втората му стихосбирка „Анархия на сърцето“ (Библиотека България, 2024). Има публикации на стихотворения в „Е-Същност“, „Бургаска писателска общност“, „Liternet“, „Нова Асоциална Поезия“. Негови стихове са публикувани на арабски език в палестинското издание за култура „Алхагас“. Носител е на две награди в категория „Текст“ 2019-2020 г. (второ и трето място) в социално ангажиран конкурс „Граждански Будилник“. Участвал е във формата „Актьори срещу поети“ в ТР „Сфумато“. От 2017 г. Александър Иванов става един от основателите на електронното списание „Нова Асоциална Поезия“ (НАСП), както и част от редакторския му екип. Организатор и водещ е на литературните четения на „Нова Асоциална Поезия“.

Втората ви книга „Анархия на сърцето“ (Библиотека България, 2024) излиза седем години след първата ви стихосбирка „Изживей ме“ (Фабрика за книги, 2017). Какво се случи през тези седем години? Как се променихте в личен и творчески план? Ако трябва да сравните двете книги, по какво си приличат и по какво се различават? Тези седем години бяха интензивни, предизвикателни и до голяма степен промениха битието на голяма част от хората. В глобален, общочовешки план епидемията и войната промениха светоусещането на хората, промениха рутината на ежедневието им, изнесоха на фокус чувството на страх и несигурност в бъдещето. Сива перспектива. Аз не правя изключение. Шоковите вълни от промяната са засегнати в новата ми книга. И въпреки че първата част на „Анархия на сърцето“ прилича на предходната ми книга, а именно стихове, обърнати навътре към личния космос, то в следващите раздели се заславят наблюденията ми, обърнати към външния свят, в който живеем и образите, които той създава.

Когато чета поезията ви, имам усещането, че е силно повлияна от творчеството на поета Васил Прасков. Самият той е и редактор на новата ви книга. Каква роля има неговата поезия във вашата поетичен път?

Като прилика мога да отбележа, че метафорите в моите стихове са орязани от излишна образност, по-директни и кратки като стил. Това винаги ми е харесвало в неговата поезия и е вероятно да е било повлияно. Оттам нататък нямаме нищо общо в писането си. Имам късмета да съм бил около него във времето на литературен кръг „Рамбо 13“ и чисто стилово, като език, като настроение съм повлиян от поезията, която се пишеше тогава, от хората, забъркани в групата.

Какви са били основните критици на редактора Васил Прасков при работа с ръкописа на „Анархия на сърцето“? Какви други варианти за заглавие на книгата сте обсъждали?

За мен беше естествено да се доверя на Прасков да бъде мой редактор. Макар и да е малко жесток в тази си роля, съм му благодарен за стотиците „не“, които съм получавал от него и за заветните „да“, които доведоха до тази нова книга. През годините сме отделяли стихове, които да могат да дадат цялост на книгата. За да се получи поетична книга като краен резултат, а не просто стихосбирка. Безспорно има голяма роля в подредбата на разделите и избегдането на заглавието

като акцент. То някак стои обединително на разделите и подредбата на стиховете в книгата. Аз имах идея за заглавие да бъде едно друго от стихотворенията вътре – „Вирусът на презръдката“. Бях подбрал по-лично към него, защото е един от малкото ми наградени стихове от непрежалеимия Марин Бодаков и от Стефан Иванов, но в крайна сметка то стана заглавие на раздел в книгата. И сега мисля, че е точно за там.

В стиховете ви се усеща силна емпатия към другия: към „пенсионерите, които ровят в кофите“ на Женския пазар в София, към „нещастната жена“, която „разхожда в парка себе си“, към невъзможността за истинска и вечна любов („биографична бележка“), към „обикновения човек“. Героите ви са като маргинали от една градска „епопея на забравените“. Какво ви привлича и вдъхновява в тези образи? Ако се пише за тях, смятате ли, че ще са по-малко забравени?

Нямам усещане, че образите на тези хора са забравени, а по-скоро са незабележими. Част от пейзажа, който сме свикнали да виждаме и да подминаваме. Малките истории, които крият дълбочина в себе си и всъщност задават много въпроси. За мен са интересни отговорите, които седят зад тях. Интересни са ми метафорите, които самият акт на търсене на отговори поражда. В крайна сметка се опитвам да ги шрихирам като картини. Като стопкагър на живота около нас, който нямаме време да поспрем и разгледаме. Естествено е да търсим красивите пейзажи и картини със сетивата си, но обикновено онези помрачните, грозните, нелицеприятните са тези, които имат голям заряд светлина и истина в себе си. Може би откривам поезията в крайното, първичното, там където декомпозицията на живота и нарушените социални рамки властват.

Поезията ви е градска и пънкърски анархистична. В нея присъства Женският пазар, който определяте като „инфаркт на миокарда/ в сърцето/ на София“; има тайно купуване на „трева“ и на „тела“, интимност „с кърпички“, жени, наследили от „майките си самотата“. Така ли може да се поетизира упадъчния бит и ежедневието на града? Възможно ли е да има поезия в сърцето на град, в който царува анархия?

Женският пазар е прекрасна метафора за упадъчния бит на цялата столица. Но даже отива и отвъд. Това място в сърцето на старата София е абсолютна пънкерия и анархия, като в същото време неговите обитатели са доста толерантни помежду си. Там животът следва своя собствен ритъм. То има свои закони и правила, и в същото време няма никакви. Аз имам късмета да

живея в района на Женския пазар и не спирам да се увивлям на образите и историите, които се раждат всеки ден там. Маргиналите, бежанците, евреите, арабите, ромите, старата аристокрация, новата буржоазия, интелектуалците, всички те са моят дом и моята поезия. Така че да, има много поезия там.

Какво биха казали героите ви от Женския пазар, ако прочетат стиховете ви?

Чел съм стиховете си за Женския пазар пред местните жители. Едни се припознават, други не. Но тези, чиито живот е минал в квартала, се натъжават. А относно самите герои, думите ми едва ли ги интересуват, те имат по-важни дела от това да ме четат, а именно – да оцеляват.

Кога и как започнахте да пишете поезия и кои са авторите, които най-силно са ви повлияли? Спомняте ли си кое е първото ви написано стихотворение?

Започнах да пиша късно, някъде след пубертета. Както казах по-рано, мотаех се с авторите около „Рамбо 13“, участвах в представянния, перформанси, въобще в цялата тази лудница, която се случваше тогава. Няма как да не съм се повлиял от автори като Васил Прасков, Лъчезар Лозанов, Димитър Матакиев, Николаи Атанасов. Тогава съм имал щастието да се събирам с поети като Вирхов. Да се докосна до есенцията на анархията и шаманизма в поезията. Да попивам от нея. Обичам да чета Вутимски и Дачев. Обичам Песоя, Монтис и Шаалаун. Не помня кой е първият стих, който съм написал, но помня първия, който си харесах – „Изживей ме“.

Изживей ме

*никога няма да се
събудим заедно
застим
напием
танцуваме*

*никога няма да
свършим заедно
обичаме
и преживеем*

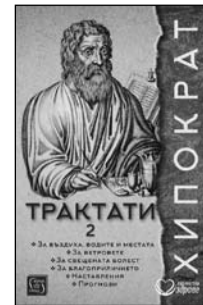
*никога няма да се
прочетем
напишем
разберем
и снимаме*

*никога никога никога
изживей ме
след като си отида
като момичето което не намери моето име*

Разговора води **БИСТРА ВЕЛИЧКОВА**



МиналЗаминал. „Останалите празни места“



Хипократ, „Трактати“. Том 2, прев. Ирена Станкова, изд. „Изток-Запад“, С., 2024, 136 с., 17.00 лв.

Вторият том на „Трактати“ включва над шейсет съчинения от Хипократовия корпус в прецизния превод от старогръцки език на доц. д-р Ирена Станкова. Изданието е посветено на „българските лекари и техните ежедневни усилия и себеотрицание за опазването на живота“. Похвална е инициативата на издателство „Изток-Запад“, което поставя началото на Библиотеката „Здраве“ още през 2014 г., за да се появят на български език основополагащи текстове на *ars medica*. Безценни са и включените в поредицата трактати на Хипократ, показвайки, че философските идеи циркулират в медицинския дискурс, не са извън него.



Людмила Балабанова, „Северен склон“, ред. Аксиния Михайлова, изд. „Жанет 45“, П., 92 с., 18.00 лв.

„Северен склон“ е красива и силна поезия. В целия сборник има едно всепроникващо усещане за свърхосъзнание на човека в собственото му физическо присъствие в безкрайността. Трудно е да напуснеш всемира на подобна литература, тя те разтваря, следваш посоката на реките ѝ, изкачваш склоновете ѝ, взираш се далеч през страниците на книгата – а там, отвъд сетивните способности, тлее в метафизическото си съвършенство „невидимото“. Това е някакъв триумф на безмълвието.



Хелън Фийлдс, „Свършена смърт“, прев. Майре Булюклева, изд. „Venitorial“, С., 432 с., 25.00 лв.

Хелън Фийлдс превръща едно убийство в място на художествената творба. Това е фансциращата естетика във вика „Паразид, умирам!“ и перверния отговор на живописеца „Sic tene“, „Стой така!“. Убиецът на Хелън Фийлдс е набелязал следващата си „картина“. Той действа хладнокръвно, отдадено на резултата, пресметливо. Когато тялото на младата Лили Юстър е намерено голо в планината, полицията решава, че момичето е замръзнало до смърт. Но не е. Животът ѝ е бил отнет бавно и болезнено, а убиецът се е наслаждавал отдалеч, в една естетическа дистанция, на свършената ѝ смърт.

За „Франсис Ха“ и поколението, което не пожела да порасне

Понякога се питам какво ли биха правили любимите ни филмови герои днес и как би изглеждал животът им? Особено когато те са като Франсис – хаотичното момиче от Сакраменто, мечтаещо за кариера на танцова хореографка, но твърде непоследователна в действията си, когото я вкарват в поредица от неуспешни планове и спонтанни решения. Героинята от филма на Ноа Баумбах „Франсис Ха“ (2012) е изиграна брилянтно от Грета Геруиг – сценаристка на филма. Баумбах и Геруиг не просто разказват историята на Франсис, а през нея са уловили усещането за онази възраст, в която всичко изглежда възможно и в същото време нищо не се случва точно както сме го планирали. „Франсис Ха“ е своеобразно празнуване на младостта – едновременно красива и плашеща заради своята несигурност, която може би никога не изчезва напълно.

Франсис е на 27, работи в танцова компания, където от време на време се пробва да поставя и собствени хореографии. Живее в Бруклин с най-добрата си приятелка – Софи, за която казва, че са „една и същи човек, но с различни коси“. Освен апартамента, двете споделят тайни, шеги и хобита и изглежда са много по-близки, отколкото Франсис е с Дан, заджето ѝ – връзка, която се срива под натиска на *тежките* въпроси от страна на Дан към нея: „Искаш ли да се преместиш при мен и да си вземем две котки?“. Франсис все още живее с остатъчния послевкус на двайсетте си години и съжителството със Софи въплъщава пусне онзи начин на живот, който все още не е готова да пусне. Макар друга част от нея да иска уверено да се впусне в реалността на отговорния и зрял възрастен, обитаващ апартаменти с богата колекция от грамофонни плочи, книги и винтидж скъпоценности в най-централните райони на Ню Йорк.

В хода на филма това изглежда все по-невъзможно. За разлика от Франсис, Софи не отклонява предложението за по-атрактивен апартамент и не се поколебава да прекрати съжителството си с нея. Не след дълго Софи намира партньор с успешна кариера на Волстрийт, която им позволява да се установят в Токио, да ходят на различни търгове и изложби и да разполагат със собствено жилище. Докато всички около Франсис лека-полека намират своето място, тя все още търси посоката. Дори когато всички обстоятелства я притискат – уволнена от танцовата компания, останала без пари и дом, тя, вместо да „вземе живота си в ръце“, заминава за Париж, влагайки последните си останали спестявания. Престоят на Франсис в Париж обаче не е онова осмислено пътуване на Джулия Робъртс от „Яж, моли се и обичай“, което я води към духовно пробуждане и катарзис или поне носи наслада от любимата храна. Дните на Франсис са белязани от безцелно шляене, студена храна от евтини бистра и излишно свободно време, което дори книгите на Пруст, които е помъкнала със себе си, не могат да запълнят. Всичко около нея я кара да се срещне със собствената си нищета и безпомощност. Благодарение единствено на вродения си оптимизъм, в комбинация с характерното ѝ безразсъдство, тя успява някак да преминава през житейските препятствия. Франсис е странна, неловка, смешна и нелепа – каквото е и отношението ѝ към живота. Устремена и разпиляна, тя тича из нийоркските улици, уверена в едно-единствено нещо – че за нищо не е напълно сигурна. Голяма част от графата с житейски събития, които се предполага, че трябва да са ѝ се случили, все още е съвсем празна. Но можем да погледнем на нейното лутане не толкова като бягство от отговорност, а като съзнателен избор да си

даде времето, което ѝ е нужно, за да се намери. Време, в което да задържи младостта си поне за още един миг. Има нещо много красиво в отлагането, в това да знаеш, че разполагаш с още малко време. Дали защото резонират с житейския етап, през който преминавам – порастването, или защото добре разказаните, честни истории имат способността да въдвухват без значение от възрастта на зрителя, но някак много близки ми се струват всички онези герои от независимото американско и европейско кино, когото се лутат по пътя на житейското узряване, докато се опитват да намерят своята цел и посока. Постмодерните филми създават цял един калейдоскоп от герои като Франсис на Ноа Баумбах, Юлия на Йоахим Триер („Най-лошата личност на света“), Шарлот на София Копола („Изгубени в превода“). Несигурни накъде са тръгнали, те лъкатушат между мечтите си и реалността, между импулса да постигнат нещо значимо, „нещо повече“, и страха, че времето минава, докато те все още не могат да се подредят напълно. Но и не си представят каква е правилната подредба. Представите им за живота, които сами са си изградили, и неизбежната среща с действителността поражда поредица от вътрешни конфликти, които не знаят как да разрешат, защото не са съвсем наясно със собствените си желания. Те са изпълнени с колебания, винаги има нещо, което ги привлича много повече от настоящето, но не могат да определят какво точно е то. Въпреки това откликват на своя еуфоричен порив и импулсивен стремеж към нещо различно, защото *някъде другаде* носи усещане за възможности и свобода, докато *тук и сега* е сиво, задушавачо, а понякога отегчавачо в своята обикновеност.

Ч Е Л И Л И С Т Е Х У Б А В А И З Л О Ж Б А

Минало несвършено

Как купчина снимки, писма, документи и обекти от битака могат да бъдат предпоставка за преосмисляне на паметта? Доколко можем да намерим част от себе си в чуждите отдавна забравени архивни единици и какви истории можем да разкажем чрез тях? С тези въпроси се занимават двете двудневни работилници *Thrasing*, водени от Радостин Седевчев в арт пространство КО-ОП през 2023 и 2024 г.

От английски *threshing* или *thrashing*, а на български *въриштва* – процес на отделяне на ядливата част на зърното от люспите и сламата, към които е прикрепена. В работилниците, също като при въришенето, участниците „пресяват“ голямо количество намерен архивен материал, като отделят това, което намират за ценно. Именно резултатът от този процес е и причината за създаването на творбите в изложбата „ул. Безименна“, показани в ИСИ-София между 28 януари и 4 февруари. Заглавието на изложбата препраща както към конкретно място – сборната точка, откъдето участниците тръгват към битака, така и към съдбата на много от вещите там – обекти, загубили своите имена и история.

Работата с подобен тип намерени обекти и вещи предполага голямо разнообразие от теми и посоки, в които може да се поеме. Докато някои работи се позовават и отразяват реални и конкретни данни, факти, събития и случки, други ги реконструират и интерпретират така, че да създадат напълно нова фиктивна реалност. Във всички случаи обаче създадените произведения са зависими от личната и субективна перспектива на автора, който работи с тях. Макар и не всички участници в изложбата да се занимават строго и единствено със съвременното изкуство, представените резултати в пространството на галерията са особено интересни и разкриват необятните възможности за работа с намерени архивни материали.

Така например от изгубили историята си черно-бели портретни снимки Олга Генадиева създава измислена любовна история между три съседски семейства в работата си – „ж.к. Свобода, бл. 29А, вх. А“. Върху лист, към всяка от снимките, е добавен изграждащ информационен профил с име, професия и други допълнителни данни, допълващи персонажите. Взаимоотношенията между живущите от десетия и дванадесетия етаж са изградени чрез завързани между тях конци, а публиката е оставена да се чуди доколко това би била една реална история в жилищен блок. В опит да върне към живот стара намерена кореспонденция пък Ина Добрева пресъздава сценка. Тя поставя две намерени писма и добавя снимки на потенциалните им автори. До тях

е сложена бутилка вермут и три чаши, едната от които счупена. Всички тези допълнителни елементи разчупват документалността на писмата и придават нужния „драматизъм“, който отговаря на посланието в тях. А именно опит за раздяла и поставяне на „Край“ на любовните взаимоотношения. В друга работа същата авторка възпроизвежда кулинарна рецепта от намерено списание с препуска на пасаж с инструкция за приготвянето на „Закуската на Райна Кабаиванска“. Това бива и поводът за реалната направа на закуската и показването ѝ в пространството на галерията. Друга работа, също породена от намерени писма, се занимава със стара кореспонденция, изпращана към съществуващ адрес в центъра на София. Йоанна Жечева решава да я възобнови, след като намира на битака поредица от писма от руски, френски и немски език, адресирани до един и същ адрес. От тях тя разбира, че получателят им е бил в „пенпал кореспонденция“ (от английското *pen pal* – „приятел по писма“). С тези писма кореспондиращите са се учили да практикуват езика, който са учили, като са разказвали за ежедневието си на съответния получател. Йоанна Жечева решава да напише писмо до софийския адрес, като разказва за намерените писма и предлага евентуално продължаване на разказа. Това тя документира и фотографира в работата си „Продължавам кореспонденцията“. Приключвам кореспонденцията“.

Гергана Иванова от своя страна изследва архивността на звука в „Между звука и образа“. След като намира кутия със стари касетки, тя се замисля, че и те като другите материални източници, носещи определен вид памет, подлежат на изменение и дори забравя. Докато изображенията в по-голяма степен носят ясни послания, то звуците, песните и гласовете в тях не винаги въздействат по същия пряк и буквален начин. Авторката поставя намерените касети, уокмен и слушалки, с които записите могат да бъдат чути, а до тях в кутията прикрепя екран, който показва видео с пикселизирани изображения. По този начин тя поставя на едно ниво звука и образа, като разсъждава върху хипотетично общата им съдба – а именно неизбежните предпоставки, които правят спомените неясни и неразпознаваеми. В същата посока размишлява и Йоанна Ласкова, която намира две снимки на една и съща жена. Върху гърба на едната има послание, което обаче е трудно четимо и не дава яснота за кого е предназначена – „за моето мамче“ или „за моето момче“? Макар и разликата да е само в една буква, то цялостното послание се променя. Художничката поставя намерената фотография, а върху нея на паус разписва двете възможни послания. По този начин, с работата „Както ти желаш“, тя рефлектира върху посланията, които оставяме и как с времето те се променят и развиват. Но също така и как никога не можем да сме сигурни какво е имал предвид човекът, оставил „следи“ след себе си.

И макар това да са само част от общо 15-те работи на 13-те участници в изложбата, те напълно успешно

отразяват различни направления на работа с подобен тип намерени документи и обекти. Представени са както лични преживявания, изградени през чужди спомени, така и хипотетични ежедневни човешки ситуации, към които е подхотено с необходимата доза хумор и разбиране. Авторите са се отнесли с внимание към пожелателите картички, бележки и страници от книги, както и към избелелите черно-бели снимки и забравени предмети. В по-широк план работата с подобен тип материал подтиква към размисъл за цялостната субективност на архиви, документи и други информационни единици, събирани от хора или дори цели институции. В това отношение разбираме, че субективността в произведенията не е прегадена единствено от авторите. Тя е създадена изначално, макар и несъзнателно, в зависимост кой, кога, защо, при какви условия и с каква цел е подбрал, сглобил и съхранил дадени данни.

АНДРЕЯ ГАНДЕВА



Гергана Иванова, „Между звука и образа“



Тези вътрешни конфликти не са чужди и на герои от българското кино. Още през 80-те години героинята на Пена Николова Тони в „Понеделник сутрин“ (1988) възмущава тази жажда за един друг живот, който не се побира в ограниченията на ежедневието, отредено за жените. Това е волният, непримирим дух на групата приятели в „Бягащи кучета“ (1989) на Людмил Тодоров – въодушевени повече от пътя, отколкото от финалната дестинация, вечно търсещи смисъл, без да знаят в какво точно могат да го открият. И в по-съвременен контекст, творческото дуо Филип Андреев – Катерина Ламбринова затвърждава това усещане още в заглавието на късометражния им филм – *I don't want to grow up*.

Градът и знакови градски топоси са силно присъстващи в тези филми подобно на начина, по който френската Нова вълна митологизира Париж. Във „Франсис Ха“ това е шумният Ню Йорк, с вечните опашки пред обществените перални, но това е и Осло, със своите гигантски изложбени зали и стерилни кафенета („Най-лошата личност на света“), и София с подземиите с графити и улиците, белязани от вечни ремонти („Мама умря днес“ на Филип Андреев). Но градът не е враждебно място, той им дава възможност да създават своите алтернативни пространства в него – табански помещения, превърнати в приятелски апартаменти („I don't want to grow up“), ъндърграунд барове и покриви на сгради („Мама умря днес“). В тези скрити места животът пулсира в свой ритъм – техният ритъм, в който отговорностите и социалните очаквания са поставени на пауза, а на *replay* звучат любимите им парчета – „Modern love“ на Дейвид Бауи – във „Франсис Ха“ и „I Said Goodbye to Me“ на Хари Нилсън в „Най-лошата личност“. Градът е част от лутанията на героите, отражение на вътрешното им състояние – непрестанно променящ се, никога напълно улегнал и завършен, точно като тях самите.

Подобно на тях, моето поколение се движи по правата на живота, но съвсем не по права линия. Неизбежността на порастването и всичко, което то носи със себе си, чука на вратата, докато ние все още вземаме решенията си по-скоро интуитивно вместо рационално и прагматично. Не сме съвсем сигурни как да лавираме през живота. Не сме съвсем сигурни и за какво точно трябва да бъдем сигурни. Уж това, към което се стремим има смисъл, но какъв е той и къде да го открием? Местим се от едно жилище в друго, прекратяваме връзки, сменяме партньори, въобразяваме си, че сме създадени за нещо повече, а Апокалипсисът дебне зад ъгъла, до коша с мръсните дрехи, напомнящ ни за поредната пералня, която сме отложили да пуснем. Да, има особена красота в младостта, в онзи междинен момент преди порастването, в който всичко ни изглежда възможно, но тя може да бъде и ужасяващо плашеща заради неяснотата, от която житейските ни избори изглеждат като кули от карти, застрашени от порива на най-слабия вятър. С Франсис Ноа Баумбах и Грета Геруиг успяват да създадат точно такъв многопластов образ и да изградят всяка емоция, която се усеща толкова истинска и неподправена – голяма степен благодарение и на начина, по който Грета Геруиг се превъплъщава в героинята – едновременно с болезнена честност и очарователна комичност. Подобно на Антоан Дуанел в „400-те удара“ на Трюфо и Франсис търси бягство от живота, който живее, но същевременно вярва, че бягството само по себе си е отговорът на всички нейни въпроси. Истината е, че няма правилен отговор или избор. Но когато най-сетне го открием, остава само да застанем зад него. Или да променим посоката, когато

почувстваме, че вече е настъпило това време. Както Франсис прави на финала със своя несвършен, изпълнен с грешки танц – нейното примирие с живота. След това остава само лекотата, която идва от приемането на несигурността, в която всички се движим и която може би никога не изчезва напълно.



КАЛИНА НИКОЛОВА

Гент и културните войни: какво е бъдещето на демокрацията в Европа?

Миглена Дикова-Миланова

От 2014 г. Миглена Дикова-Миланова преподава български език и култура в Университета в Гент, Белгия.

В днешната си редакционна статия *Le Monde* отбелязва¹, че въпросът за Тръмп като заплаха за демокрацията става все по-належащ. След речта на вицепрезидента на САЩ Джей Ди Ванс в Мюнхен на 14 февруари 2025 вече няма място за съмнения – Вашингтон се превръща в противник на Европа не само в икономически и геостратегически план, но и в политически и идеологически. Отказът от подкрепа за Украйна, критиката към НАТО и изненадващата защита на Владимир Путин срещу Володимир Зеленки очертават новата линия на противопоставяне между САЩ и европейските демокрации. В същото време, в културната и медийната сфера, една нова ос на противопоставяне кристализира: технологичните милиардери срещу публичните фигури, отстояващи либералните ценности. „Изглежда, че всеки ден научаваме за поредния необясним, хаотичен ход, който изглежда е насочен към подкопаване на всичко, което ние, като американци, ценим“, каза Стивън Колбърт, водещ на *The Late Show*. Колбърт критикува Мъск за това, че действията му изглеждат все повече некомпетентни и хаотични. Това не е просто личен антагонизъм, а символ на една глобална битка между технократичното управление и демократичния идеал за общество, основано на социална справедливост и етично лидерство. Ако тази тенденция продължи, ще бъде ли демокрацията в Европа способна да устои на нагизащата се вълна от авторитаризъм и популизъм?

Един възможен отговор идва от Белгия, където се изпробват нови модели на гражданско участие – реален пример за демокрация, изстрадваща от долу нагоре. В края на 2024 излезе книгата „De Trekzakrevolutie: de speeches (An De bisschop en Ludo De Brabander-редактори)“, съдържаща речите на участниците в протеста².

Случаят „Гент“: Акордеонната революция

На 13 октомври 2024 г., неделя, във фламандските общини на Белгия се проведеха местни и провинциални избори. Жителите на тези общини имаха възможността да изберат своите представители в общинските и провинциални съвети. Един от важните резултати от изборите бе изборът на кмет и общински съветници в Гент. Победител в тези избори стана политическата коалиция на либерали и социалисти „Voor Gent“ (За Гент), която спечели почти 35 процента от гласовете. След тях се нареди Зелената партия с около 25 процента, а на трето място остана фламандско-националистическата дяснолиберална партия NV-A (Новофламандски альянс), с почти 18 процента от вота. Интересно е, че докато останалата част от Фландрия се ориентира все повече към десните политически сили, Гент запази своя ляволиберален и прогресивен характер. Тези резултати показват определена победа на ляволибералните партии и коалиции в Гент. Това значеше и че старият кмет на Гент, Матиас Де Клерк (Matthias De Klerk), който е член на либералната партия Орел – VLD, запазва позицията си и може да започне преговорите със Зелената партия и Новофламандски альянс за общинския съвет на града. Заедно трите водещи партии имат около 67 процента от гласовете. Избирателите в Гент традиционно гласуват за леви и прогресивни партии и коалиции. На предходните общински избори, проведени през 2018 г., победители са представителите на коалицията на социалистите и Зелената партия, следвани от либералите. Това води до първия мандат на Де Клерк като кмет на Гент. Преговорите за управлението на Гент през 2024 г. започват в средата на октомври под ръководството на Матиас Де Клерк и „За Гент“, които определено заявяват предпочитанията си към коалицията със Зелената партия. На масата за преговори е меморандумът на коалицията „За Гент“, който поставя акцент върху подобряване на съществуващите планове за мобилност, говори се за безплатен обществен транспорт за лица под 18 години, за опростени граждански административни процедури и избягване на увеличаването на общинските данъци. Това е прогресивна програма, която влиза в остро противоречие с някои от предизборните обещания на дяснонационалистическата партия Новофламандски альянс. На 21 октомври преговорите се прекъсват по неочаквани причини и не заради опозицията на Новофламандския альянс. Появяват разногласия между Зелената партия и коалицията „За Гент“. Какво води до това напрежение? Недоразуменията между социалистите и зелените, а също и между либералите и Зелената партия не са нови и съществуват още от изборите през 2018. Тогава става въпрос и за разпределяне на постове в градската управа. През 2024 Зелената партия настоява за строителство на социални жилища, които според либералите са неоправдано скъпи и лукс в условията на икономическа криза. Зелените се противопоставят и на проекта за строеж на нов подземен паркинг за 3000 коли в една от централните зони на града (Gent Zuid). Зелените са зарижени за щепите върху

околната среда и за това, че такава огромна инвестиция не е насочена към социалното благоустройство на града. Започват усилен преговори на „За Гент“ с Новофламандски альянс за сформирани на градска управа. Това означава, че първоначално спечелените избори от лявата либерално-социалистическа коалиция „За Гент“ и Зелената партия са заплашени от политическа сделка с Новофламандски альянс. Това развитие на преговорите предизвиква широко недоволство сред гражданите и довежда до масови протести. Нека споменем, че предизборната програма на Новофламандския альянс включва премахването на член 23 от Конституцията, който гарантира основните социални права на гражданите. Партията също така иска да премахне политиките в подкрепа на малцинствата, включително целевите групи, преводическите услуги и местата за настаняване на търсещите политическо убежище, като обвърже социалните и гражданските права с изискването за владеене на нидерландски език. Освен това партията настоява за ограничаване на културната толерантност в образованието и забрана на носенето на хиджаб в училищата и на обществени места.

На 27 октомври 2024 г. над 5000 души излизат на улиците на Гент, настоявайки за запазване на демократичните принципи на социална справедливост и граждански свободи. Протестът, продължил от 21 до 27 октомври и наречен „Trekzakrevolutie“ (или „Акордеонна революция“), се отличава с участието на граждански организации, профсъюзи и културни дейци, които използват музиката като средство за политическо изразяване. Символ на протестите стана местният музикант Вим Клейс (Wim Claeys), чиято песен „Nee, karoen, dat doen we niet“, написана през 1880 г. от гентския музикант Карел Ваери (Karel Waeri), отново вдъхна живот на социалната борба. Гентският протест събитие бе съпроводен от публичен дебат между всички участващи страни. Дебатът бе провокиран от речите на представителите на различни граждански организации, които се включват в протеста. Говорещите подчертават важността на постигането на балансирано социално споразумение за бъдещето на общинската политика. Споразумение, което отчита не само гласовете на силните на деня, но и на „тихите“, невидими граждани, чийто глас често остава извън политическата сцена.

По думите на един от участниците в протеста, политическия анализатор и преподавател в Университета в Тилбург Ико Мали (Ico Maly):

„Разбира се, разбираме, че Voor Gent може да влезе в коалиция с N-VA. Ние сме демократи, осъзнаваме, че тази коалиция има мизинство. Но точно защото осъзнаваме това, се събираме тук. Не смятаме, че този вариант е добра идея. Да осъзнаем, че може да се направи коалиция, не означава, че не можем и не трябва да призоваваме партиите към реф. Или че не трябва да оказваме натиск върху тези партии. Все пак това също е демокрация. Демокрацията не означава, че имате задължението да мълчите, след като сте гласували. Но те искат да повярваме в това“³.

През ноември 2024 г. новият общински екип, състоящ се от „За Гент“ и Зелената партия, постигна административно споразумение за периода 2025-2030 г. Под мотото „Към проспериращ, социален и устойчив град, който включва всички“, споразумението определя курса на политиката, която е близо до хората. Очакваме с интерес конкретните резултати от подновеното управление на гентската левица.

„Trekzakrevolutie“ демонстрира как демокрацията може да бъде възстановена чрез активно участие на гражданите в обществените процеси. Гент отново потвърди, че е град, който се гордее със своите принципи на отвореност, толерантност и социална солидарност. Връщането към основополагащите ценности на гражданското общество е един от пътищата за завръщане към балансирана либерална демокрация.

България, както и останалият свят, е въввлечена в културни и политически конфликти, които изискват рефлексия и адекватни действия. Разминаването между либерална идеология и социална ангажираност създава вакуум, който улеснява възхода на крайнодесните и консервативните националисти. Българските социалисти остават консервативна центристка партия с популистичен уклон, а прогресивните формации не предлагат решения за социалното неравенство. Демокрацията изисква грижи и участие, но липсата на наднартийна съпричастност задълбочава разделението. В този контекст гражданските организации стават особено необходими като фактор за баланс и социална солидарност. Протестите по света показват, че завръщането към идеите на гражданското общество и демокрацията от долу нагоре е сериозен отговор на сегашните политически заплахи.



³ Виж: <https://www.dewereldmorgen.be/artikel/2024/12/03/de-trekzakrevolutie/>

¹ https://www.lemonde.fr/en/opinion/article/2025/02/21/trump-s-united-states-is-now-a-threat-to-democracy-in-europe_6738413_23.html

² <https://epo.be/shop/de-trekzakrevolutie/>

„Чайка“ от А. П. Чехов

Режисура и сценичен вариант Томас Остермайер, адаптация
Дънкан Макмилън, сценография Магда Уили, костюми Марг
Хоуел

Участват Кейт Бланиет (Аркадина), Ема Корин (Нина
Заречная), Том Бърк (Тригорин), Коди Смит-Макфий
(Треплев), Тая Рейнолдс (Маша), Закари Харт (Медведенко)
и др.

БАРБИКАН, Лондон, 26 февруари – 5 април, 2025 г.

„Чайка“ сви гнездо в лондонския БАРБИКАН

Безшумната поява на електрическо ATV, задвижвано от
актьора Закари Харт (Медведенко) на почти пустата сцена,
в средата на която избуява квадрат от гъсто разположени
езерни тръстици, вече задава необходимия за зрителя
контекст: от първата минута личи, че Томас Остермайер
продължава своята тенденция на прочити на модерната
класика в превърнал се в запазена негова марка стил на
„нов реализъм“. Дошло е времето режисьорът да се срещне
с Чеховата „Чайка“, за да я трансформира в съвременна
притча, която нагледно говори за множеството проявления
на успеха в двете му крайности, но и актуално поставя
проблема за разрыва между поколенията – както в живота,
така и в изкуството.

В последвалия момент Харт, нарамил електрическа китара,
се обръща директно и поотделно към зрителите в партера и
балконите с просто питане „Как я карате?“. Британската
публика на театър „Барбикан“, Лондон се чувства
комфортно не само да откликва на подобни интеракции, ами
държи да демонстрира вешето проследяване на сценичното
действие, давайки периодични сигнали като задоволятелно
изсумтяване, което ще рече „Схвахан препратката и
разбирам контекста, давайте нататък!“. Изливащите се от
уславителя китарни акорди гълбаят въздуха на Барбикан –
нещо, което ще се случва преди началото на всяко действие.
По този начин Закари Харт оформя своеобразна интерлюдия,
която задава емоционалния тон на предстоящата сцена – от
рефрени, носещи блаженния уют на евъррийните в началото,
до яростно и раздиращо пространството стържене
преди последното действие, съпроводено от физическото
унищожение на китарата, докато над парцела с тръстици се
излива пороен дъжд.

Признаците на „новия реализъм“ на Остермайер обаче не
свършват дотук. Младшите персонажи на Чехов се родяват
с представители на популярни субкултури. Маша например
е същински „дуумър“ заради откровено nihilistичната си
и екстремно песимистична нагласа към живота. По време
на нейния монолог (един от многото, които се извършват
на поставените микрофони на авансцената) се добива
впечатление за психическата неустойчивост и загънената
улица, в която съвременната младеж често чувства, че
се намира. Осветлението в залата бавно се вдига, докато
актрисата Тая Рейнолдс говори за екзистенциалната
безизходна на Маша, пречупена през актуалния проблем
за отчуждението, загубата на пътеводен смисъл и дори
обмислянето на самоубийство, сякаш за да подчертае,
че такива хора се нуждаят от помощ и макар привидно
невидими, те ни заобикалят навсякъде, включително и в
зрителските редове.

За друг пример в режисьорския подход служи
метатеатралният компонент от първа сцена (песента в
песента), който представлява едно от най-любопитните
предизвикателства за режисурите от „Чайка“. Остермайер
е наясно, че няма как да изненада съвременната публика със
заложените от Чехов свръхконцептуален абстрактен текст и
подръчни специални ефекти. „Новият реализъм“ се прокрадва
още веднъж с режисьорското решение за виртуална
реалност: актьорите зрители са заставени да носят VR
очила, чрез които проследяват полета на вселенската гуша,
докато за публиката в залата остава тайна какви образи се
вихрят в малките устройства.

С оглед на персонажите, предполагаемият акцент на
постановката трябва да попадне върху майчинско-синовните
взаимоотношения между начинаещия писател Константин
Треплев и вече залязващата актриса и негова майка – Ирина
Аркадина. В случая младият актьор Коди Смит-Макфий
прави сценичния си дебют в облака на тих тийн бунтар,
които радикално настоява за нови форми в изкуството,
по този начин противопоставяйки се на майка си. Така
връзката им бива интерпретирана от

За Чеховата „Чайка“ в сценичния прочит на Томас Остермайер в Лондон

Остермайер не само като необходимостта на юношата
от афирмацията на майчиното признание и внимание, ала е
загатнат и моментът на тийнейджърско противоборство,
ведно с тънкия нюанс на назряващ Египов комплекс. Звездата
на спектакъла, Кейт Бланиет, от своя страна изгражда
една разсеяна и блуждаеща в хедонистични блянове за
разпознаваемост (успех) актриса, която по собствената си
презумпция е константен център на внимание. Вътрешната
и неосъзната необходимост да изпълнява роли през цялото
време я прави бляваща спрямо неконсистентното си
взаимодействие с останалите, очертавайки образа на жена,
която е дотолкова актриса в живота, че в един момент
става достойна за съжаление.



Кейт Бланиет (Аркадина) в „Чайка“ от А. П. Чехов, режисура и
сценичен вариант Томас Остермайер, Барбикан, 2025

„It's Konstantin“ и как отчаянието чука на вратата

В зрителния салон на театър Барбикан настъпва промяна.
Спокойният диалог в първите три действия бива заменен с
викове, а усещането за меланхолия – с екшън. Медведенко,
държащ електрическа китара, отново застава в центъра на
сцената, за да изпълни песен, с която да открие последното,
четвърто действие. Огромният бял екран в гъното започва
да свети в сиво, а над разположените в центъра тръстици
падат ситни капчици дъжд. Престои да се случи нещо лошо,
но Семьон Семьонович не ни оставя твърде много време за
размисъл. Следват бързи удари по струните на китарата,
викове и тичане по сцената. По мокрите папури плъзва гъста
мъгла. Осветлението примизва. Кулминацията настъпва
тогава когато публиката вижда как Медведенко хваща
китарата и я удря бясно по сцената, предизвиквайки порой
от музикални късчета. И едва когато е изминал половин час,
а зрителят най-накрая се е успокоил, неразбраният от никого
Константин Треплев потъва в тръстиките с дъбуевна ловна
пушка. Чува се зръм, а Дорн произнася последната реплика в
представлението – „It's Konstantin“.

Новината, че най-големият център за сценични изкуства в
Европа „Barbican“ обяви, че ще събере на една сцена Томас
Остермайер (един от най-добрите световни театрални
режисьори) и носителката на две награди „Оскар“ Кейт
Бланиет, безсъмнено развълнува както любителите, така
и професионалистите в театралните среди. Аз също не бях
изключение и няколко месеца по-късно бях поредната единица
от хиляди, които за пръв път щяха да видят Бланиет в
ролята на Ирина Аркадина на живо. Някои от останалите
имена в актьорския състав също не ми бяха безразлични.
Имал съм лек допир до творчеството и на Ема Корин (Нина)
и на Том Бърк (Тригорин) и нито за миг не съм се съмнявал
в актьорските им постижения. Това, което предизвикваше
най-голямо любопитство в мен е какви ще са решенията на
нашекия режисьор и как естетиката му, характерна със
своята грубост, агресия и отблъскване ще си взаимодейства с
героите на Чехов.

И ето ме и мен. На ред 8, място 14. Осветлението в
салона се обира, а на сцената оживява историята за
младия писател и театрал Константин Треплев, който
не намира подкрепа нито от майка си Аркадина, нито и
от своята любима Нина. Така, потънали във водовъртежа
на живота, той и неговите приближени изпитват серия
от разочарования и несгоди, примесени с глупави илюзии и
несподелени чувства. Проекторите осветяват малката
гора от тръстици, разположена в центъра, а белият рунд
хоризонт засява в градиентни цветове. Нима това е
цялото сценографско решение? В рамките на три часа и
един антракт единствените допълнения към сценографията
на Магда Уили са няколко цветни шезлонга, голф количка и
ATV (моторно бгъи). А къде е имението, площадката за
крикет, трапезарията и приемните стаи? Няма ги. Липсват.
И всъщност изобщо не са необходими на Остермайер, за
да постигне своята интерпретация. Още с излизането на
Треплев от тръстиките и градиента, оформящ току-що
залязла слънце, разбираме, че точно това е цялата визия,
от която се нуждаем, а с всяка следваща минута тезата се
затвърждава. Дъното постоянно променя своите цветове,
оформящо огледало, което преживява взаимоотношенията
и нещастията на действащите лица. То акцентира върху
ключови реплики при взаимоотношенията между Треплев
и Аркадина, Тригорин и Нина. Демонстрира изгревите
на любовта и залезите на разочарованието. Част от
вътрешния свят на Константин, в който се сблъскват
мечти и несигурност, липса на подкрепа и нужда от любов. В

В своеобразен фокус се превръща и Тригорин (Том Бърк),
чието пространно изложени възгледи за изкуството
формират най-дългите сцени в спектакъла, сякаш през
неговите думи се заявява и позицията на самия Остермайер.
Монологът му за успеха пред Нина Заречная (Ема Корин),
която наравно с Треплев впоследствие се превръща в жертва
именно на стремлението към успех, е десетминутен
учебник за актьорското майсторство на британската
школа, с парадоксалния ѝ „автентичен патос“ – непринудена
и естествена организация, която обаче е съпроводена от
кристално ясна артикулация и премерени, сякаш изчислени
до милиметър жестукулации. Красноречивият миг, в който
единственият саундтрак, осемдесетарското парче на The
Stranglers „Golden Brown“ набъбва постепенно, докато речта
на Тригорин се заглушава и разтапя в неравномерния валсов
рифъм, върхаша актьора в порив на възхваление. Той скача
от съвсемия стол пред заинтригувания поглед на Нина,
разперва ръце с усмивка и напълно отпуснат се отпласква
назад, потъвайки изцяло в морето от езерни тръстици.
В такъв момент публиката (заедно със Заречная) няма как да
не попадне под обаянието на изначално шаблонен персонаж,
който е повече пречещо обстоятелство в драматургичен
план, ала тук е превърнат в един от най-искрените
проповедници на мощта на доброто изкуство – каквото
несъмнено е „Чайка“ на Остермайер.

БЛАГОВЕСТ АСЕНОВ

Студент II курс „Театрознание и театрален
мениджмънт“, НАТФИЗ

същото време тръстиките се превръщат не само във фон,
но и в тих наблюдател на всичко случващо се. Актьорите
излизат, потъват, крият се в тях. Растенията са едно малко,
затворено пространство, в което обаче героите постоянно
се губят. Те си говорят, но не се разбират. Хора, които не
могат да удовлетворят взаимните си нужди, а времето
за всеки от тях тече по различен начин – любовта никога
няма да е споделена, а подкрепата няма да се появи в нужния
момент. Тръстиките са лабиринт на копнеж, който заедно с
осветявания екран напомнят за болните мечти, които никога
няма да бъдат осъществени.

Треплев мечтае за театър, който да създаде ново изкуство,
различно от класиката, изпълнено с абстрактни идеи и
нарушаване на всякакви сюжетни норми. В тази „Чайка“
Остермайер сякаш се стреми към същото. Цялото
представление е смесица между Брехтовия театър на
отчуждението, стендъп и британски драматичен театър,
характерен с изразителното произнасяне и отношение към
всяка дума. Така още в началото зрителите се сблъскват с
Медведенко, който задава въпроси на публиката и казва, че
представлението трябва да започне скоро. По-късно Маша,
сама на сцената, с микрофон в ръка се шегува, но в същото
време споделя и вътрешните си болки. И всичко това
примесено с отчетливи и добре структурирани диалози.
Прочит, който цели да насочи фокус към проблемите на
модерността – нещо доста характерно за Остермайер.
Кейт Бланиет не е единствената централна фигура.
Спрямо актьорските умения, не може да се каже, че има
контраст между нея и останалите в представлението, но
между нейната Аркадина и образите на Тригорин, Треплев,
Нина, Медведенко, Маша, Сорин, Шамраев, Полина и Дорн
има огромна пропаст. Аркадина е актрисата от едни по-
стари времена, винаги носеща ярки цветове и постоянна
търсеща своето внимание. Тя съзнателно преизгражда
определени реакции и постоянно е в роля дори когато
разговаря със сина си. В интерпретацията на режисьора
Аркадина е единствената, която гледа в настоящето и
намира удоволствие в него. Всички останали герои са с насочен
поглед в миналото или бъдещето. Най-ясно това може да
бъде забелязано при Нина, Маша и Треплев. Те гледат към
предстоящото, което им носи не само несигурност, но и
отчаяние. В контекста на политическите напрежения в цяла
Европа, войната между Русия и Украйна и конфликтите в
Близкия изток Чеховите герои се вписват отлично и в нашето
настояще. Те споделят своите страхе и чрез действията си
насочват фокус към световните проблеми и тенденции.

„It's Konstantin“ казва Дорн, поглеждайки в тръстиките.
Отчаянието е дало превес на нещастие, а то – на
самоубийството. Минутите преди това сме наблюдавали
сенки, червени, наситени цветове, дъжд и гъст дим. Знаците
са твърде много, за да липсва трагедия, но никой не реагира,
а продължава да се движи в своя времеви коловоз. Така е и в
нашето ежедневие – недостиг на разбирателство, ясни визии
и конкретни решения. Просто диалози, около които хвърчат
бомби, умират невинни и се разпределят милиарди.
„Чайка“ е модерната интерпретация за неясното бъдеще,
което мирише на смърт, движи се на зигзаг и излъчва липсва
на любов и неразбирателство. Бъдеще, в което чувствата
остават несподелени, думите неизказани, а действията –
безотговорни, – всичко, от което се страхува младият човек,
наречен Константин Треплев.

ЛЪЧЕЗАР ЙОРДАНОВ

Студент II курс „Театрознание и театрален мениджмънт“,
НАТФИЗ

Флоренция на един труженник

За „Прекомерно красивото“ на Камелия Спасова

Тодор Христов

Щом излязох от хотела, ме понесе поток от мела. Той се устремяваше към скулптурите като към скални късове, стихваше в дълбоки вировете на площадите, завихряше се като водовъртеж пред входовете на музеите и църквите. Над фасадите струеше светлината на следобедното слънце. Потокът ме понесе из корабите на базиликата „Санта Кроче“... За да виждам, трябваше да не виждам телата, които препречваха погледа ми, преминаваха пред стените, скриваха прочутите гробове, нахъсваха на кадри това, което си струва да се види. Въпреки това виждах. Както виждат спящите, които познават законите на геометрията, знаят какво е да се вижда и затова виждат, каквото знаят. Гробът на Микеланджело, нашеваша гласове в сенките. Гробът на Макиавели, 1469–1527, обявяваше екскурзовод, извисявайки глас над монотонния роман на туристите. Вече бях попаднал на книгата на Режи Еро „Луиди по Индия“, която ме беше отвела до синдрома на Стендал, до скицата му „Рим, Неапол и Флоренция“ (естествена творба, както я определям мой), до базиликата „Санта Кроче“.

Сам в параклиса „Николини“, отключен за него от монах, „равнащ се да срещне французин“, Стендал, седнал на съблемата епископски стол до олтара, подпрял тила си на дървената банка зад стола, дълго е гледал купола. Но той не е съзерцавал „Коронацията на Богородица“ на Франческини Балдасаре (известен като Волтерано), нито убежната точка в центъра на купола, устроена като корона от светлина, макар архитектурата на параклиса да е увличала погледа му натам; не се е вглеждал в картината пред очите му, „Успение Богородично“ на Алесандро Алори, на свой ред увенчана със светлата корона на полукръгъл прозорец. Стендал е отместил поглед встрани, към една от сибилите на страничните пера. Светлата корона на купола, сияйното лице на Богородица над олтара, са оставали на ръба на видимото, вече не ясно видими, още не невидими. Следата на отместващия се поглед ги е превърнала в следобрани, утаени на дъното на очите, взираци се в хубавичката сибилка. Всъщност следобраните са съпътствали Стендал отпреди: докато се разхождал сред гробовете в страничните кораби на „Санта Кроче“ към него се приближил монах; на пръв поглед Стендал го намерил, „естествено“, отблъсквайки; но около лицето на монаха витаели следобраните на безсмъртните мъртви, откъм чиито гробове идвал, така че Стендал съзира в него брат на Фра Бартоломео; още докато вървял към „Санта Кроче“, Стендал виждал като че отпечатани върху флорентинските улици изгледите от града, които отдавна „изучавал“; питайки минувачи за пътя, виждал в очите им френскост; на следващия ден щял да броди безцелно из града на път към „Санта Мария дел Фиоре“, но накъдето и да насочел поглед, щял да се фокусира върху странното си усещане, „нещо като меланхолия, историческа абстракция“.

Превръщането на погледа в следа от образи не е специфично за Стендал, нито за първата половина на XIX век. Пациентите на Грациела Магерини (описала

споменатия синдром) на свой ред виждат Флоренция през мъгла от следобрани: скандинавката Бригите преживява срив, след като открива в Беато Анджелико колорита на Анри Матис; чешкият художник Камил припада, разпознавайки във фреските на Мазачо своя пражки дом. Синдромът на Стендал няма отличителна симптоматика, нито ясна етиология. Магерини смята, че сърцевината му е дереализацията на субекта. Но такава не се наблюдава при самите флорентинци и като цяло се среща рядко при италианци. Затова Магерини предполага, че изкуството предизвиква подобен ефект, когато е крайната точка на пътуване, започнало отвъд Тоскана, отвъд настоящето, в едно минало дръгаде (когато е изгра с дистанцията, както пише Камелия Спасова). Тъй като проследяването на такова пътуване изисква време и знания, твърде тромави и скъпи от гледна точка на съвременната психиатрия, синдромът на Стендал не е включен нито в *Диагностичния и статистически наръчник* на Американската психологическа асоциация, нито в класификацията на психическите проблеми на Световната здравна организация. Макар арт терапевтите да посочват синдрома като пример за силата на изкуството, опити за лечението му предприемат предимно потребителите на TripAdvisor, които препоръчват на страдащите да прекарват повече време в четене, по възможност на Джорджо Вазари, при особено тежки пристъпи, да гледат тематично подходящи епизоди на „Цивилизацията“ на Кенет Кларк, а ако и това не помогне – да заявят на самите себе си, че не са длъжни да гледат, че имат право да се отпуснат на леглото в хотелската стая, да затворят очи...

Впрочем не са ли сърцебиенето и слабостта на свой ред следи на образи? „Същото, което в Берлин наричат нервни пристъпи“, коментира Стендал въздействието на „Санта Кроче“. В началото на XIX век Берлин е огнището на романтическата психиатрия. Йохан Кристиан Райл вече е дефинирал нервния пристъп като аномалия на самосъзнанието, породена от дереализацията на субекта. В близкия Лайпциг Йохан Хайнрот, вдъхновен от Райл, вече е обяснил дереализацията с въздействие, което не преминава през тялото, защото е опосредено от избор. Нещо повече, Хайнрот е предположил, че изкуството има тъкмо такова въздействие и ако не описва естетическото сърцебиене като синдром, то е, защото вижда в изкуството по-скоро сила, отколкото слабост; животворна сила, която освобождава аза от „естествената“ черна магия на всекидневието, за да го преобрази в самосъзнание, способно да чувства как чувства.

След повече от столетие Фройд ще използва отново понятието дереализация, отдавна потънало в праха на учебниците по психиатрия, за да постави въпроса как е възможно да не вярваме на очите си. За да представи проблема, Фройд ще се върща неколккратно към Акропола, където, вгледан в морската синева, се обърнал към брат си, руините и самия себе си с думите: „Значи всичко това наистина съществува, както сме го учили в училище“. В „Разстройство на паметта на Акропола“ (писмо до Ромен Ролан) Фройд ще разпознае във фразата си един разцепен отвътре субект: първо, аз, който вижда, каквото вижда; второ, аз който казва,

че наистина вижда, и следователно отговаря на трети, който не вярва, че наистина; в третия обаче отзвучава глас от миналото, четвърти аз, който не е вярвал, че ще може да види и тъкмо затова е мечтаел; но щом сега наистина вижда, Фройд повече не може да мечтае да види и угасващата следа на надживените мечти е уловена от погледа на пети субект, който вижда, че вижда, вижда, че не вярва, не вижда как е възможно да не вярва и следователно вижда невъзможност, очертана от разцепването на себе си; Фройд обаче прозира, че този пети, саморефлексивен субект задава въпросите, насочващи мисълта му, също и за да заглуши шести аз, който се пита как е възможен да мечтае да види, каквото вижда сега: черупката на един отминал живот. Вероятно това безкрайно разпръскване на погледа, отразен в самия себе си, би могло да бъде потиснато; или напротив, то би могло да предизвика преминаване към акт, пропадане, пропадане, *niederkommen*. Но Фройд не търси изход нито в едното, нито в другото. Вместо това, за да си изясни какво всъщност се е случило върху руините на Акропола, пред безгънното око на морето, той преобразува фразата си в латентно обръщение към тате („ти не можа да видиш и не би могъл, дори да беше тук“, изразяващо в замаскирана форма изпълненото с вина и наслада „аз мога, ти – не“). Грациела Магерини, във „Влюбен съм в статуя“, на свой ред ще разпознае в писмото на Фройд до Ромен Ролан праобразата на своето откритие, синдрома на Стендал.

Но ако погледът на Стендал е оцветен от утаените в очите му следобрани, не вижда ли той преди всичко как вижда? Не се ли корени синдромът тъкмо в невъзможния опит да се видиш виждащ? Възвишена красота, пише Стендал за параклиса „Николини“. Не е ли прекомерното в красивото тъкмо възвишеното? Как иначе да обясним странната флуидност на синдрома? След Магерини други изследователи смятат, че са открили сходни ефекти, породени от разходка край Сена, скитане из Индия и дори от екскурзия в Белия дом. Тогава не следва ли да приемем, че коренът на синдрома е не в това какво виждаме, а как гледаме?

Потокът се изля от „Санта Кроче“, за да поеме към Арно. Светлината вече бликаше между сградите. Всъщност бях дошъл във Флоренция по работа. На следващия ден щях да участвам в конференция в Европейския университетски институт във Фиезоле. Исках да открия института, преди да се стъмни. Събрах сили, откъснах се от туристическия поток и поех нагоре по стръмните улици, докато светлината се утаяваше зад гърба ми. Връщах се по здрач, по улици като много други, рядко достигани от дори най-мощните туристически приливни вълни. Бях изоставил багажа си в хотелската стая, без да го разопаковам. Прималях от глад. Влязох в малка пекарна. Докато поръчвах, понеже вече не бях сигурен дали не съм се изгубил, попитах на лош италиански: „Това Флоренция?“. Продавачката, къдрокоса, възпалена труженничка, върху чието лице годините бяха изгълбали ровини, отвърна тържествено: “It is the thing”. Докато плащам, усетих сърцебиене. Дали имам сърце, което бие за кордон бяло? Или чувствах старостта, каквато ще я опише след време Георги Илиев? Или ме е погълнал синдромът на Стендал? Възможно ли е този синдром да представлява не дереализация, защитаваща субекта от актуализирането на въображаемата възможност да вижда как вижда, подричайки „безкрайната координатна мрежа на математизираното [и следователно безтелесно] пространство“ (както пише Богдана Паскалева)? Какво, ако коренът на синдрома не са образите или следобраните, а това, което може да бъде открито единствено във Флоренция, дори ако сме изучили предварително образите ѝ, дотам, че винаги вече знаем какво гледаме, макар да не виждаме: *the thing, das Ding*, самото нещо, видимо тъкмо в празнотата около свещената архитектура, родила линейната перспектива: делничните улици на Флоренция?

Йоана Жечева,
„Продължавам кореспонденцията.
Приключвам кореспонденцията“



Пиеро дела Франческа (ок. 1415 – 1492)

Джон Бърджър

Из „Портрети“

След като прочетох „Галилей“ на Брехт, се замислих за съдбата на учения в обществото. Тогава ми направи впечатление колко различна е тя от съдбата на твореца в обществото. Ученият може да разкрие или пък да скрие фактите, които го приближават до истината, като подкрепят новата му хипотеза. Ако се наложи да се бори, може да го направи, като се опре на доказателствата. За твореца обаче истината е нещо променливо. Той си има работа единствено с онзи неин вариант, с онази гледна точка, която е избрал. Творецът няма на какво да се опре – освен на собствените си решения.

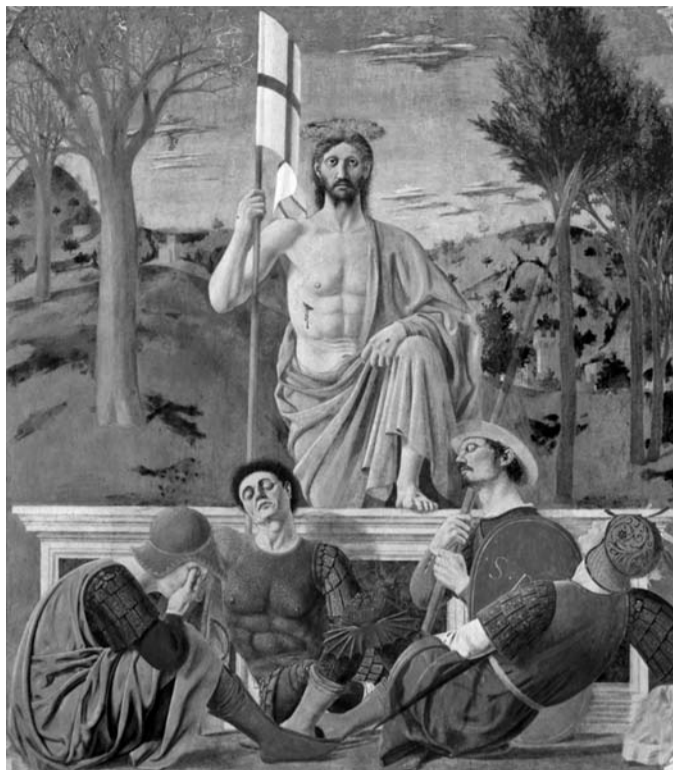
Тъкмо заради този случаен и личен елемент в изкуството е толкова трудно за нас да бъдем сигурни, че сме проследили правилно собствените изчисления на твореца или сме избрали напълно поредността на разсъжденията му. Когато застанем пред произведението на изкуството – както когато наблюдаваме някое дърво – можем да видим и оценим само една част от цялото: корените са невидими. В наши дни този тайнствен елемент става обект на експлоатация и злоупотреби. Много съвременни творби са почти изцяло подземни. Ето защо е особено приятно и насърчително да наблюдаваш произведенията на човека, който може би е скривал най-малко от всички художници: Пиеро дела Франческа. Беренсън възхвалява „безизразността“ в картините на Пиеро:

В крайна сметка, най-голямо удовлетворение носят онези творения, които, подобно на работите на Пиеро или на Сезан, остават безизразни, неми, които не бързат да предават някакво послание и не се стремят да ни възбудят с поглед или жест.

Тази безизразност се отнася обаче единствено до персонажите на Пиеро. Ала обратнопропорционално на това колко малко драматизъм се открива в картините му от тях научаваме невероятно много за работата на ума му. С това нямам предвид, че разкриват психологията му. Те разкриват по-скоро процесите на съзнаването му мисъл. Представяват открити уроци по логиката за създаване на ред. И обратната пропорционалност може би съществува именно защото, точно както целта на машината е икономията на усилия, целта на систематичната мисъл е икономията на мисълта. Във всеки случай, безспорно е, че когато застанем пред творба на Пиеро, можем да сме напълно сигурни, че всяко съответствие или съвпадение, което откриваме, е съвършено целенасочено. Всичко е било изчислено. Интерпретациите са се изменяли и ще продължат да се изменят. Но елементите на картината са били постановени веднъж завинаги, като преди това са били дълбоко премислени.

Ако изследваме всички значими творби на Пиеро, доказателствата от тяхната вътрешна структура неизбежно ще ни отведат до това заключение. Налице са обаче и външни свидетелства. Знаем например, че Пиеро е работел изключително бавно. Знаем, че е бил математик също толкова, колкото и художник, и че в края на живота си, вече ослепял и неспособен да рисува, е публикувал два трактата по математика. Можем също така да сравним работата му с тази на помощниците му: творбите на последните са също така безизразни, но вместо да ги извисява, това ги прави безжизнени. Жизнеността в произведенията на Пиеро е породена от неговите неповторими способности за изчисление.

На пръв поглед може да прозвучи студено и умозрително. Но нека се вгледаме по-внимателно – например във *Възкресението* от Сан Сеполкро, родния град на Пиеро. Когато вратата на тясната и неузгледна общинска зала се отвори и съзрем тази фреска да се открива пред нас между две фалшиви, нарисувани колони, първата ни реакция е инстинктивно да замръзнем. Това смълчаване обаче няма нищо общо с демонстративно преклонение пред изкуството или пред Христос. То се дължи на факта, че когато гледаме между двете колони, внезапно се изпъваме с



Пиеро дела Франческа, „Възкресение“, 1467–68

усещането, че времето и пространството са били заключени в съвършено равновесие. Замръзваме така, както когато наблюдаваме движенията на въжеизграч – толкова крехко е равновесието. Но как? Защо? Дали диаграмата, представяща структурата на някой кристал, би имала същото въздействие? Не. Тук откриваме нещо повече от абстрактна хармония. Образите възпроизвеждат убедително хора, дървета, хълмове, шлемове, камъни. А човек знае, че подобни неща растат, развиват се и изобщо живеят със свой живот, точно както знае, че акробатът всеки момент може да падне. Ето защо, доколкото тук формите им са наказани да съществуват в съвършено взаимно съответствие, можем единствено да почувстваме, че всичко, което някога им се е случило, е било само подготовка за настоящия миг. Такава картина превръща настоящето в кулминация на цялото минало. И както най-дълбинната тема на поезията е тази за отминаването на времето, така най-дълбинната тема на живописата е тази за увековечаването на мига. Това е една от причините изчисленията на Пиеро да не изглеждат студени и щом забележим, че шлемът на войника вляво представлява отзвук на хълма зад гърба му, че една и същата неправилна штовидна форма се повтаря десет пъти в рамките на цялата картина (претройте ги) или че жезълът на Христос отбелязва в плана на основата онази точка, в която се пресичат двете линии на дърветата, да не бъдем просто фасцинирани, а дълбоко развълнувани. И все пак това не е единствената причина. Търпеливите и мъчаливи изчисления на Пиеро са отишли много по-далеч от простата хармоничност на рисунъка. Разгледайте например цялостната композиция на творбата. В нейния център – макар не разбира се в същинския център – стои ръката на Христос, с която той придържа грехата си, докато се изправя. Ръката изобразява материята на грехата със страшна сила. Това не е случаен жест. Той е сякаш централен за цялостното движение на Христос при излизането му от гробницата. Ръката, която е положена върху коляното, е положена също така върху ридата на първата линия от хълмове зад гърба му, а гънките на грехата се спускат като потоци. Надолу. Сега преместете поглед към войниците, заспали така прозаично, така убедително. Само най-десният изглежда някак си необикновено. Краката му, ръката, поставена между тях, извитият му гръб са разбираеми. Но как е възможно да се е отпуснал по този начин, подпрян само на едната си ръка? Тази очевидна странност подсказва нещо. Войникът изглежда така, сякаш лежи в невидим хамак. Опънат от къде? Върнете се внезапно към ръката и ще забележите, че и четиримата войници лежат в невидима мрежа, стискана от същата тази ръка. Подчертаният захват придобива ясно значение. Четиримата дълбоко заспали войници са уловът, който

възкръсващият Христос е донесъл със себе си от отвъдното, от Смъртта. Както казах, Пиеро отива далеч отвъд простата хармоничност на рисунъка.

В цялото му творчество се открива една цел отвъд изчисленията. Тази цел може да се опише със същите думи, с които Анри Поанкаре описва целта на математиката:

Математиката е изкуството да се дават еднакви имена на различни неща... Когато езикът бъде подбран добре, удивително е как всички доказателства, приведени за един познат обект, веднага могат да се отнесат към множество други обекти.

Езикът на Пиеро е визуален, не математически. Той е добре подбран, защото се основава на избора на съвършения рисунък. И все пак, когато със средствата на композицията съчетава едно стъпало с основата на някое дърво, скъсено лице със скъсен хълм, или съня със смъртта, Пиеро го прави с цел да подчертае общите им характеристики – или още по-точно казано, за да подчертае степенята, в която те стават предмет на едни и същи физични закони. Вниманието, което отделя на пространството и перспективата, произтича именно от тази цел. Необходимостта на предметите да съществуват в пространството е първата им обща характеристика. Ето защо перспективата е така натоварена със съдържание у Пиеро. Докато за почти всички негови съвременници тя остава просто една живописна техника.

Самата му „безизразност“, както вече намерихме, е подчинена на същата цел. Той изобразява всичко по един и същи начин, така че общите закони, които управляват предметите, да могат да се забележат още по-лесно. В творбите на Пиеро взаимните съответствия нямат край. Не му се е налагало да ги изобретява, било е достатъчно да ги намери. Плат с плът, коси с листа, пръстът с крака, шапката с утробата, мъже с жени, греха с постройка, гънки с вода – в това изброяване обаче пропускаме най-важното. Пиеро не се занимава с метафори – макар че в това отношение поетът не стои толкова далеч от учения: той се занимава с общите причини. Той обяснява света. Цялото минало е довело до този миг. И законите на това стечение са истинното съдържание на неговото изкуство.

Или поне на пръв поглед. Но как въобще е възможно това? Една картина не е трактат.

Логиката на изчислението ѝ е различна. През втората половина на петнайсети век на науката все още ѝ липсват множество понятия и голямо количество информация, които днес преценяваме като абсолютно необходими. Как тогава Пиеро остава убедителен, докато съвременниците му астрономи са били опровергани?

Разгледайте отново лицата на Пиеро, тези, които гледат към нас. Нищо не съответства на очите им. Очите са самостоятелни и неповторими. Сякаш всичко около тях, пейзажът, собствените им лица, носът помежду им, косата над тях принадлежи на обяснимия, даже на вече обяснения свят: като че ли тези очи гледат от някъде отвъд през два процепта в този свят. Тук откриваме последната си следа – в неотклонните, съзерцателни очи на Пиеровите наблюдатели. Това, което той в действителност изобразява, е едно състояние на духа. Пиеро изобразява това как би изглеждал светът, ако можехме да го обясним изцяло, ако можехме да се намираме в пълно съответствие с него. Той е най-изтъкнатият художник на *знанието*. Каквото можем да придобием чрез научните методи или пък – и това е дори по-уместно, отколкото изглежда на пръв поглед – каквото можем да придобием чрез щастието. През онези векове, в които науката е била схващана като противоположност на изкуството, а изкуството – като противоположност на благоденствието, Пиеро е бил пренебрегван. Днес отново се нуждаем от него.

Превод от английски: БОГДАНА ПАСКАЛЕВА

John Berger, “Piero della Francesca”, *Portraits: John Berger on Artists*, ed. Tom Overton, London: Verso, 2015.

Неизпратени писма

Галина Йотова

...
Един топъл следобед есента те изведох на пейката пред блока (вече не можеше да се движиш сама) и малко след това заваля дъжд – тих като твоите съзвонки сутрин (не разбирах защо плачеш сутрин, не разбирам защо аз правя същото сега), ти гледаше храстите, увехналите рози, брезата, склонена от мокрия сняг миналата зима, разпръснатите играчки на детската площадка... (виждаше ли изобщо?). Аз те наблюдавах през стъклената врата на входа. Светлината падаше косо към лицето и нежно очертаваше силуета на размазания от пръските дъжд фон. Рамката на вратата оформяше идеалната композиция на портрет, напомняща майката на Уислър, но по-цветен и мек. Гледах и не усетих как казвам на глас: Защо не мога да те снимам?
В книгата „Портрети“ има есе, посветено на Андрея Мантенья, в което Джон Бърджър води разговор за забравата с дъщеря си Катя:
„Ние сме останките на това, което родителите ни не можеха да забравят. Ние сме това, което остана.“
„... забравата смилва костите, прониква, съхранява, превръща се в земя.“
„Да не забравяш е като пътуване до същността, която остава. Камъкът.“
„Памет и забравата не са противоположни, заедно те правят едно цяло“

...
Един ден през лятото на последното завръщане в родната ти Добруджа отидохме до село Захари Стоянов. Селото се е проснало сред сякаш безкрайните жита, вляво от пътя за Дуранкулак. На могила преди селото, сред същата тази уж безкрайна пустош стои паметник – величествена каменна жена – памет за и символ на селските бунтове в района през лятото на 1900 г. Бунтът е бил срещу наложения от правителството натурален десетък, но и реакция на селяните от последвалите репресии. В селото, някога голямо и живо, не са останали много хора. Там живеят наши роднини – дъщерята на твоя първа братовчедка. Имат прекарена къща, която стои погредена в очакване „да се приберат децата от чужбина“. При тях е внучката им – красиво, синеоко ангелче, което вижда майка си по телефона и се радва, че ще ходи на „детска“ в Дуранкулак. Тук доматите и динята имат вкуса от моето детство, стига да са станали обаче. През пролетта валял дъжд, след който всичко изгоряло – като царицата на полето – прегоряла и ялова.
За триптиха на Йеронимус Бош и по-специално за третото пано, изобразяващо Ада, Джон Бърджър пише: „В Ада няма хоризонт. Там няма последователност (между действията), няма паузи, няма пътеки, няма модели, няма минало, няма бъдеще. Има само врява от накъсано и раздробено настояще. Всичко е изненадващо, удивително, но изход никъде няма. Нищото е навсякъде, протича и прекъсва. Има само нещо като пространствен делириум.“
И времеве вакуум, бих добавила.
Бърджър предлага да сравним този „Аг“ с един рекламен слот, с новинарски бюлетин или с която и да е медия. Там е същата несвързаност, същата пустош от различни вълнения, възклицания, ужаси, страдание, нефелна радост и възбуда, същата лудост.
Има ли все пак някакъв изход (някакво спасение)?

...
Първото есе в книгата на Джон Бърджър „Портрети“ започва с писмо до Мариса (разбирам, че е художничка, която е „обърнала“ много камъни, но нищо повече), в което той разказва за несравнимото майсторство на рисунките в пещерата Chauvet-Pont d'Arc в департамента Ардеш в Югоизточна Франция. Пещерата е открита през 1994 г. и малко след това затворена за посетители, а през 2015 г. е направено абсолютно нейно копие, намиращо се на няколко километра от оригинала. И малко след началото на есето Бърджър се впуска в увлекателно описание на вечер, в която прибира стаго крави от паша. Поетична рисунка – как побутва по хълбоците кравите с наедряло виме, за звездите в небето, осветяващи пътеката, за звука на отчупена клонка, за хора и животни в тъмнината на нощта. За онази тъмнина, от която са изплували рисунките на „коне, носорози, диви кози, мамути, лъвове, мечки, бизони, пантери, северни елени, зубли и един бухал“ и в която те са се завърнали накрая.
„Ние нямаме дума за тази тъмнина – допълва Бърджър. – Това не е нощта, това не е невиденето/незнанието. От време на време ние всички преминаваме през тази тъмнина, виждайки всичко: виждаме, но не различаваме нищо. Ти знаеш това, Мариса, знаеш го по-добре и от мен. Това е лоното, от което всяко едно нещо идва.“

Знаеш, нали?



Снимка Галина Йотова

Възжеланото нахалство

Георги Илиев

До Камелия Спасова

Бях силно впечатлен от твоя текст за Стендал и ти пиша в опит да проясня своето очарование и да го свържа с един случай в самата Флоренция от миналата година и с един текст на Бродски, който много харесвам. Амбициозна задача, тъй че провалът би бил повече от достоен...
Та преди две години с Богдана посетихме Флоренция за втори път по време на нашия едномесечен и прекрасен престой в Болоня. Поради някаква своя прищявка успях да я канъргдисам да посетим гроба на Данте. Обясних си го със свой младежки порив да се поклоня на гроба и да започна да разбирам повече от поезия, да захлебя малко поезия, реторика, природна пъргабина, посадена в самия език. Дали харесвам Данте? Да, харесвам го!
Сновяхме надлъж и шир по цяла Флоренция, но не



Снимка Галина Йотова

сколасахме да отидем в „Санта Мария дел Фиоре“. Пък и Богдана знаеше, че в гроба няма никакво Данте! Ти също го отбелязваш. Аз обаче имах и друго обяснение за своя стремеж и това беше „Писмо до Хораций“ на Бродски. Не знам дали си го чела, то е доста неприлично и затова ще го пресъздам накратко, тъй като не за това ми е думата. Бродски сънува, че се забавлява с една своя позната венецианка в ритъма на Хораций. Събужда се, открива томче на Хораций до леглото си и сяда да пише. За венецианката има допълнителна информация в „Кеят на безпризорните“. Това е най-нахалното писмо на моя свят и в тази посока върви второто ми обяснение, също така младежко: завидял бях за нахалството. Защото какъв е поводът за писмото освен венецианката? Бродски се опасява, че като се озове в *Inferno*-то, ще налети на съвременната на Данте Флоренция, за която самият Бродски е чувал, че се описва в книгката. И в тази флорентинска врява как той да разпознае къде са поетите. Хораций, Овидий, Вергилий, Проперций, Данте. Тези. Не съм сигурен, че Проперций го има в Аг, но със сигурност го има в Писмото. По какво Бродски да познае поетите, своите хора? Овидий е с голям нос, *Nazon* и т.н. Хораций, Овидий, Вергилий, Проперций, Данте, Бродски... Такова нахалство възжелал и аз!
От позицията на сегашната ми зимна старост нахалството не ми изглежда чак толкова възмутително – а тогава беше май... Бродски безспорно е забележителен поет, но може би той все пак не се провъзгласява за равен на Данте. Според мен старостта прави далечината по-лесно поносима – прагът на неживото, космосът все едно... Той всъщност е искал да бъде сред своите хора, независимо от това дали е велик поет. Преврежденно състареният от 300 болести Бродски си е представял, че седи до петимата и си мъчи. А те говорят шумно, разправят вицове, смеят се и не забелязват, че са мъртви. Бродски значи е искал тяхното нахалство, а то може би се полага на всеки.

Животописание на Филипо Брунелески (Флоренция, ок. 1495 г.)

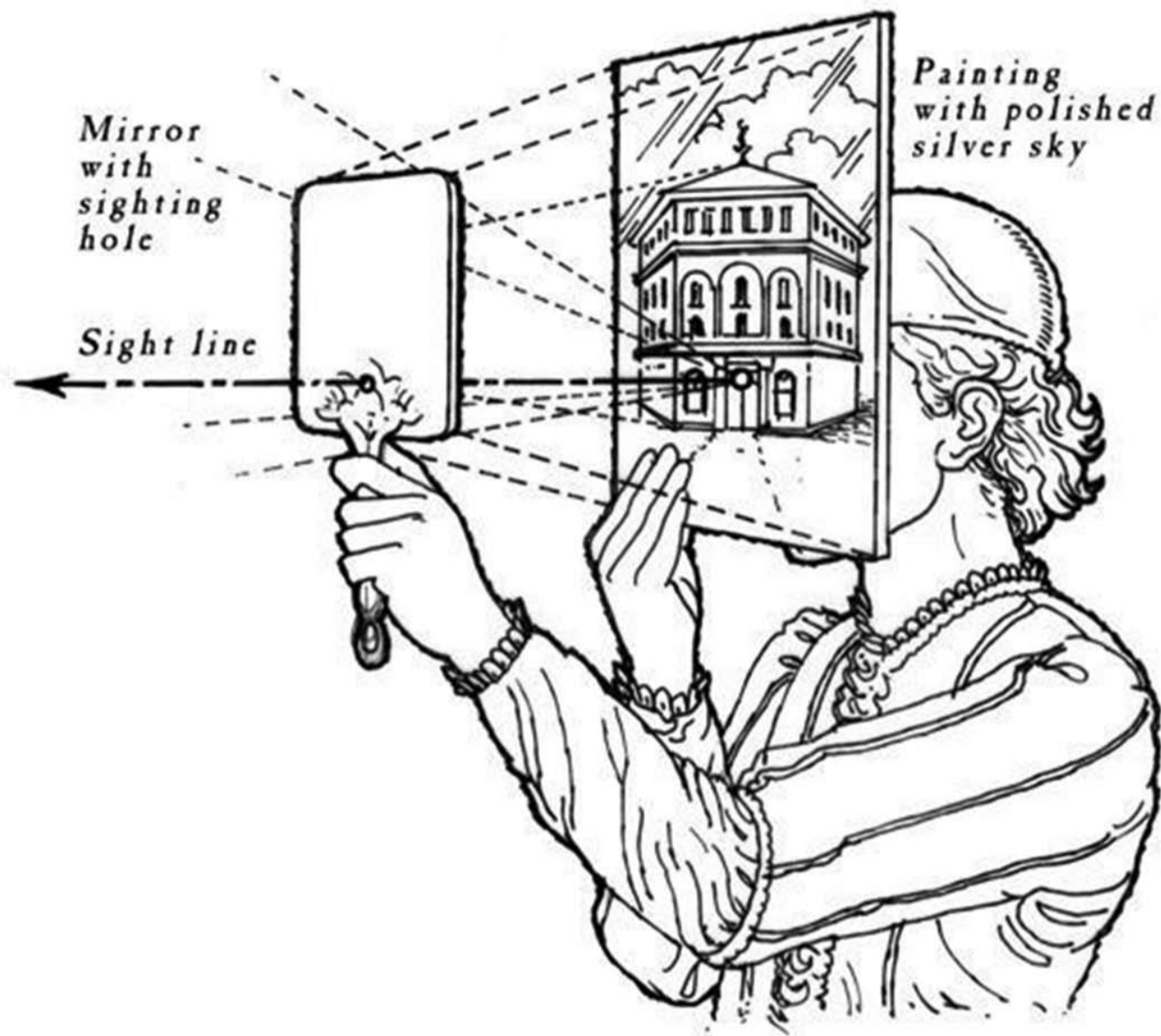
Антонио Манети

[...]

По същото време той [Филипо Брунелески] изведе напред и въведе в действителност – именно той! – това, което днешните художници наричат перспектива, доколкото тя представлява част от онази наука, която се състои в това да се разпределят удачно и правилно смаляванията и уголемяванията, според които за човешкото око се явяват далечните и близките предмети: постройките, равнини и планини, пространства от всякакъв вид и с всякакво разположение, [човешки] фигури и всички останали предмети – така че да се явяват с такъв размер, с какъвто приляга на разстоянието, на което се явяват като отдалечени. Тъкмо от Брунелески произхожда правилото, което лежи в основата на всичко, което се е направило в тази област от тогава до сега. Толкова повече, че не се знае дали древните художници, живели преди стотици години, за които се смята, че са били отлични майстори по времето на великите скулптори, са го познавали и са го използвали по съответния начин, нито дали изобщо са го изпълнявали според правилото (което неслучайно нарекох по-горе наука), както го правеше Брунелески. Който е можел да му го преподаде, е бил вече мъртъв от столетия, а записано то никъде не се намира. Дори и да се намира, не е известно. Ала тъкмо вещината и умението на Брунелески го преоткриха, или дори направо го изобретиха. И макар че беше надминал мнозина други в множество дейности, чрез което и покори собствената си епоха, никой никога не го беше виждал да се ласкае, когато успее в нещо, нито да се самоизтъква, нито пък да бъде обхванат от тщеславие, нито дори да се похвали, ако ще и с една дума само. Но когато му се удаваше случай, показваше успеха си на дело. И ако не беше тежко предизвикан, колчем някой се отнесееше към него с неуважение или презрение, никога не се гневеше, беше много любезен към приятелите си и с удоволствие препоръчваше всеки, който му струваше, че го заслужава, а също обичаше да преподава на всеки, който му се струваше, че го желае и е способен да се научи. И в това, както и във всичко останало, беше много внимателен и разумен.

Що се отнася до перспективата, първото нещо, в което той я показва [т.е. приложи], беше една малка дървена плоскост с квадратна форма, с дължина на страната около половин лакъм¹, върху която нарисуваше съвсем правдоподобно фасадата на храма „Сан Джовани“ във Флоренция и всичко, намиращо се отстрани, около въпросния храм, което може да се обхване от един поглед. За да го нарисуваше, изглежда беше застанал в централната порта на „Санта Мария дел Фиоре“, на около три лакътя навътре. Всичко беше направено с такава вещина и изисканост и толкова точно с оглед на белите и черните мраморни елементи, че никой миниатюрист не би могъл да го направи по-добре. Отпред беше изобразена онази част от площада, която окомото можеше да обхване, от страната срещу манастира на братята на Състраданияето – чак до Овчия проход [Вляво], а от страната на колоната с чудото на св. Зиновий – чак до Кръстовището на сеното [вдясно], а също и всичко, което се вижда назад от това място. А там, където трябваше да изобрази и една част от небето, ще рече, от там, докъдето стените на сградите върху картината спираха във въздуха, беше поставил полирано сребро, така че въздухът и естествените небеса се отразяваха вътре, заедно с облаците, които върху среброто се виждаха тласкани от вятъра, когато той повееше. Тъй като художникът трябва по необходимост да предпостави едно-единствено място, от което трябва да бъде гледана неговата картина, по отношение както на височината, ширината и страните, така и на отстоянието, то за да не може да възникне грешка при гледането – тъй като във всяка посока, която се отклонява от това единствено място, във въпросната картина биха възникнали изменения в онова, което окомото възприема – той беше пробил една дупка в дървото на картината, която върху изображението попадеше в полето на самия храм „Сан Джовани“, на онова място, където би попаднал по права линия погледът на гледащия от онова място вътре в централната порта на „Санта Мария дел Фиоре“,

¹ 1 лакъм = 58 см според флорентинската мерна система



Експериментът на Брунелески

където би се разположил човек, ако трябваше да го рисува. От страната на изображението въпросната дупка беше с големината на асца, но към гърба се разширяваше пирамидално подобно на дамска сламена шапка, до размера на дукат или дори малко повече. Който искаше да види картината, трябваше да постави око от задната страна, където дупката беше голяма, с една си ръка да нагласи картината пред окомото си, а с другата да държи право огледало срещу картината, така че тя да се отразява в него. Отстоянието, което другата ръка трябваше да постигне с огледалото, беше пропорционално (в същото съотношение, в което храмът – спрямо изображението) на действителното отстояние, измерено в лакти, от мястото, където посочваше, че е стоял, докато е рисувал картината, до самия храм. Така че ако го гледаш при посочените обстоятелства – полираното сребро, площада и т.н., и от правилната точка – изглеждаше така сякаш виждаш самата истина. Аз съм държал тази картина в собствените си ръце и съм гледал гледката навремето многократно, така че мога да свидетелствам, че беше точно така.

[Също така] изработи в перспектива площада на Двореца на старейшините във Флоренция, с всичко, което се намира на и около него, докъдето може да се види, когато човек застане във или по-скоро на равнището на площада, успоредно на фасадата на църквата „Сан Ромоло“, като се пресече началото на улица „Френска Калимала“, която излиза на гореспоменатия площад, на няколко лакътя в посока Орсанмикеле, откъдето Дворецът на старейшините може да се погледне така, че две от стените да се виждат изцяло – западната и северната. От тук гледката е удивителна, заедно с всичко онова, което

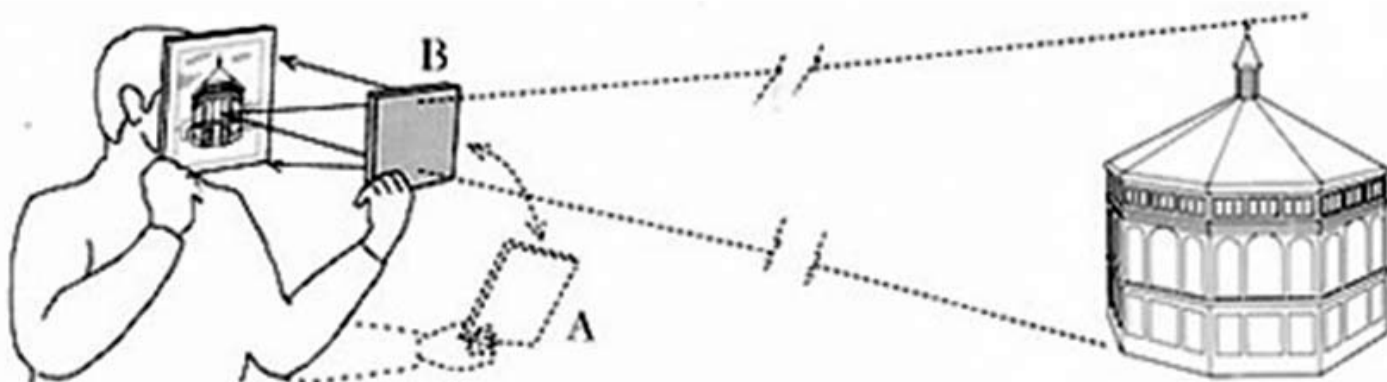
погледът може да обхване от това място. След това Паоло Учело и други художници се опитаха да му подражават, като нарисуват същото, но съм виждал работите на мнозина от тях и нито една не беше толкова добра, колкото първата.

Тук би могло да се попита защо, доколкото става дума за перспектива, Брунелески не е постъпил и при тази картина както в картината с храма „Сан Джовани“, гледан откъм Катедралата – с дупката в средата. Причината за това се корени в следното: тъй като картината на такъв голям площад трябваше сама да бъде толкова голяма, че вътре да се поберат множество отделни детайли, тя не можеше да се държи само с една ръка пред лицето, както картината със „Сан Джовани“, а пък с другата не можеше да се държи огледало. Понеже човешката ръка не е толкова дълга, че с огледалото в ръка да може да го нагласи насреща в съответната точка, нито толкова силна, че да може да държи картината. Така че Брунелески остави образа на преценката на зрителя, както се случва при всички други картини на останалите художници, въпреки че който гледа [с невъоръжено око], невинаги може да има достатъчно добра преценка. А там където в картината със „Сан Джовани“ беше сложил полирано сребро, тук изрязва дъсчиците от очертанията на сградите нагоре и отиваше да наблюдава гледката на място, за да може над сградите да се вижда естественият въздух.

[...]

Превод от италиански: БОГДАНА ПАСКАЛЕВА

Operette storiche, edite ed inedite, di Antonio Manetti, matematico ed architetto fiorentino del secolo XV, raccolte da Gaetano Milanese, Firenze, 1887, pp. 82 – 87.



Флоренция, родина на илюзиите (За перспективата)

Богдана Паскалева

Доколкото пресича проблема за смисъла на линейната перспектива, въпросът за нейния произход и до днес е обект на дебати – не толкова от гледна точка на фактите, колкото от гледна точка на значението на тази техника като инструмент, опосредстващ отношението на западната култура с пространството и с визуалния образ.

Според Ервин Панофски линейната перспектива може да се опише като симптом на мисленето на модерността. Панофски доказва, че като „символна форма“ техниката на линейната перспектива (*perspectiva artificialis*) ни най-малко не отговаря на действителните принципи в оптиката на естественото човешко зрение (*perspectiva naturalis*) – принципи, които изглеждат са били по-ясни на Евклид и Витрувий, отколкото например на Леон Батиста Алберти или Пиетро дела Франческа.

Въпреки това Панофски подчертава следното любопитно явление: познанието за естественото човешко зрение не може да осигури ефекта на „естественост“ на изобразеното пространство и за това свидетелстват образците на античната живопис. Напротив, конструирането на „реалистично“ триизмерно пространство върху двуизмерна плоскост се оказва много по-успешно в ренесансовата му разновидност, когато вместо да се ръководят по феноменалността на света такъв, какъвто се явява в обикновения сетивен опит, художниците започват да обосновават пространството в картините си на един абстрактен математически конструкт: *систематичното хомогенно безкрайно пространство на перспективния куб*. С две думи, реализмът на перспективните изображения се дължи не на това, че линейната перспектива репликира човешкото зрение и по тази причина може да създаде усещане за симулация на действителността, а защото *репрезентира едно теоретично и исторически обусловено разбиране на пространството*. Перспективните изображения ще се окажат нереалистични, ако ги отнесем към действителността на човешкото зрение. Погледнато наобратно – реализмът не е въпрос на съответствие с действителността.

Разбира се, тези разсъждения на Панофски могат да ни върнат към дебата за реализма като художествен метод, например към т.нар. писатели реалисти от XIX в. или към тезите на Ролан Барт. Един възможен отговор на този възлов проблем може да се потърси в *историческото* измерение на художествената творба: оценяването на едно изображение (живописно, литературно) като реалистично може би зависи от исторически развитата сетивност на публиката, както настояват по-късно Ернст Гомбрих и особено Майкъл Баксандал. Макар че с това въпросът за реализма не бива разрешен, а само отместен към темата за историчността на естетическия феномен, проблем сам по себе си сложен и многоизмерен (както показва Анжел В. Ангелов).

Структурата на хомогенното безкрайно пространство в перспективния куб най-често става явна благодарение на архитектурните елементи в изображението – теза, близка до схващането на Луи Марен, за когото *архитектурните елементи* в картината функционират като репери, структуриращи семиотиката на изображението. Така сградите са тези, които показват на зрителя как работи пространството *вътре* в картината. Опората, която изобразяването на сгради осигурява за вътрешната организация на картината, е удвоена от успоредното разширение на живопис и архитектура през първата половина на XV в. – процес, при който двете се подхранват взаимно.

По въпроса за „изобретяването“ на перспективата най-често се споменава името на Филипо Брунелески, известен тъкмо заради дейността си на архитект. По този пункт повечето изследователи са склонни да прибавят и уговорката, че Брунелески може би не бил изобретил, а само *преоткрил* правилата на перспективното изображение. Основание за тази уговорка дават споменатите свидетелства за превъзходството на античната оптика над късносредновековната. И все пак ако не Брунелески в лично качество, то като цяло културната среда на флорентинското Куатроченто изобретява нещо неоспоримо ново.

Перспективният куб има характера на мрежа. Това е триизмерна координатна система, която улавя разположението на предметите в една математически установена скала от стойности и по този начин централизира тяхната организация. Всичко, явяващо се на картината, е ориентирано спрямо една абстрактна система от стойности, унифицираща, уеднаквяваща и по тази причина – способна да изгради модела на *един вътрешно единен, пространствено разгърнат свят*.

Бъдещият свят на модерната рационалност. Какво обаче е изобретението на Брунелески? Джорджо Вазари посочва, че Брунелески се занимавал най-вече със

скулптура и архитектура, но също обръщал особено внимание на перспективата, „която по онова време се използвала доста зле заради множеството грешки, които се допускали“ (Vasari, *Vite scelte*, vol I, 190). Така Брунелески „сам изобретил един начин, по който тя да излиза правилна и съвършена, който се състоял в това да я изгражда с помощта на хоризонтален и вертикален план и посредством срез“ (190). След това посочва две картини, които предизвиквали голямо възхищение: едната изобразявала площада на баптистерия „Сан Джовани“, а другата – Площада на старейшините.

Тази информация е едновременно точна и недостатъчна. Най-старата запазена биография на Брунелески се отнася към 1495 г., т.е. около половин век преди работата на Вазари, и се приписва на ренесансовия хуманист Антонио Манети. Тъй като е запазена само в анонимни ръкописи, до началото на XIX в. биографията на Манети не е особено популярна, макар че е използвана като източник за още една биография на Брунелески, тази на Филипо Балдинучи от 1697 г.

Като съвременник на Брунелески, който го е познавал лично, Антонио Манети дава особено ценни сведения за работата му с перспективната техника. Темата е засенната в началото на живоописанието и това я кара да изглежда като момент, предхождащ кариерата на Брунелески като скулптор и най-вече архитект. Въпреки това разказът за двете перспективни картини не е обвързан с определена дата, така че „изобретяването“ би могло да се отнася към която и да било фаза от живота на Брунелески, може би дори към по-късните, след овладяването на архитектурата на древните римляни. Манети не споменава нищо за техниката на хоризонтален и вертикален план (*pianta e profilo*), нито за практическия метод на среза (*interseguazione*, озовал се в центъра на изложението на Леон Батиста Алберти, който около 1436 г. настоява, че сам го е изобретил). Манети говори по-скоро за инструменти, за оптични изобретения. Че не става дума за обичайни картини, както ги описва Вазари, свидетелства сложното и обръкващо описание. Именно на анализ на това описание, чиято езикова формулировка намира за водеща, Юбер Дамши посвещава по-голямата част от ключовата си монография „Произход на перспективата“ (1987).

Дамши показва, че смисълът на перспективата не се изчерпва с теоретичната страна, с въпроса за организацията на пространството в единна, хомогенна и потенциално безкрайна среда, както настоява Панофски. Перспективата трябва да се разбира като диспозитив или като апарат за субективация. Затова и откритията на Брунелески не се състоят във формулиране на математическите правила на перспективата, а в самите оптически апарати. Тяхната основна функция е не да осигурят правилното ползване на перспективните правила, а да удостоверят тяхната ефикасност. Те представляват уреди за симулация, които експлицират логиката на обхващане на субекта с пространството.

Особено интересно е първото изобретение, което включва двойно огледало и двойно обръщане на образа. Едното огледало е върху самата дървена плоскост на картината – сребърния варак, с който е покрито пространството над нарисваните сгради. Небето в картината е огледало, в което се отразява истинското небе в реално време. Картината се гледа откъм опаката страна, в едно привидно скривалище, в привидната сигурност на позицията *зад* картината. В самата плоскост на картината е пробита дупка, така че зрителят е поставен в ролята на воайора, който гледа през ключалката. Мястото на дупката съвпада с убежната точка. Размяната на местата наляво и надясно заради тази позиция на зрителя се компенсира с добавянето на още едно огледало, което се поставя пред картината. Така зрителят може да види картината в огледалото, макар че сам той се намира зад картината. Това изобретение доказва един основен факт – убежната точка е проекция на окото на зрителя в картината. Не само предметите от заобикалящия свят са уловени в безкрайната координатна мрежа на математизираното пространство. Самият зрител е вътре, макар да му се струва, че наблюдава отвън (срв. анализа на „Менините“ от Веласкес, който Мишел Фуко предлага в предговора към „Думите и нещата“). Дори можем да кажем, че зрителят се разпობява, разпада се, тъй като перспективният диспозитив му отрежда поне три позиции, които той няма избор освен да заеме:

1. *Пред* картината – едно измамно извън. Това място на действителния биографичен зрител му позволява да се възползва от илюзията за обективна, външна позиция – позицията на „страничния наблюдател“, този, който си позволява да *отсъжда*, доколкото от това място той ще *изказва своето естетическо съждение*.

2. *Зад* картината – фалшивата сигурност на воайора, който вижда, без да бъде виждан. Тук Брунелески радикализира



Баптистерият „Сан Джовани Батиста“

воайорската роля на зрителя, като реално го застава да застане отзад, още повече че в случая това „зад“ е в мрака на катедралата „Санта Мария дел Фиоре“, малко по-навътре от портала – единствената точка, от която апаратът може да работи правилно.

3. *Във* картината – убежната точка в действителност е окото; окото е *поставено* на картината. Тук основната редуция, която апаратът извършва, е тази на бинокулярното зрение. Впрочем, както посочва Панофски, още Леонардо да Винчи забелязва този проблем. В линейната перспектива всички зрителни са превърнати в циклопи, а сферата на окото е сведена до точка. По-важно е обаче това, че образът хвърля мрежата си върху зрителя и го захваща вътре в себе си. За Дамши това е равнището, на което се полага, или дори възниква, субектът на несъзнаваното – така, както го интерпретира Жак Лакан в своя *Единадесети семинар*.

Пробен камък за успешността на перспективата е *симулацията*. Затова Манети посочва, че и двете картини могат да се съзряват само в условията, в които художникът ги е нарисувал. Така зрителят може последователно да отмества изображението или да го налага върху реалната гледка на Флоренция – тази родина на симулациите – за да установи на практика как образът напъна *покрива* или *замества* действителността. Ако гледаш при правилните обстоятелства, картината изглежда „така, сякаш виждаш самата истина“. Какво означава обаче „истина“ в този случай? За Дамши това е истината за субекта на несъзнаваното, т.е. за това, че сам той представлява сложна оптическа игра от пресичащи се проекции. За Манети тази истина съчетава истината на света с естетическата истина на преценката. Това става ясно от обобщението на смисъла на картината с Двореца на старейшините – зрителят на една обичайна картина е подканен да „преценява“ дали картината е правдоподобна, като това съждение фактически съвпада с естетическата оценка за изображението. *Действително и красиво* тук се схващат в един-единствен ход и следователно съвпадат.

Библиография

- Ангелов, Анжел В. *Историчността на визуалния образ*. София: Алтера, 2009.
Вазари, Джорджо. *Животописи на велики художници, скулптори и архитекти*. Т. 2, прев. Ина Курякова. София: Изток-Запад, 2022.
Гомбрих, Ернст. *Изкуство и илюзия*. Прев. Никола Георгиев. София: Български художник, 1988.
Battisti, Eugenio. *Filippo Brunelleschi: The Complete Work*. Trans. Robert Erich Wolf. New York: Rizzoli, 1981.
Waxandall, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth-century Italy*. Oxford University Press, 1988.
Damisch, Hubert. *L'origine de la perspective*. Paris: Flammarion, 2012.
Gombrich, Ernst. *Art and Illusion*. New York: Pantheon, 1960.
Lacan, Jacques. *Le séminaire XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Ed. Jacques-Alain Miller, Paris: Seuil, 1973.
Manetti, Antonio. *Operette storiche, edite ed inedite*. Ed. Gaetano Milanese, Firenze: Le Monnier, 1887.
Marin, Louis. *Opacità de la peinture: Essais sur la représentation au Quattrocento*. Paris: Usher, 1989.
Panofsky, Erwin. *Perspective as Symbolic Form*. Trans. Christopher S. Wood, New York: Zone Books, 1991.
Vasari, Giorgio. *Vite scelte*. Vol. I, Roma: Cremonese, 1958.
Vita di Filippo di Ser Brunellesco, architetto Fiorentino, scritta da Filippo Baldinucci, ora per la prima volta pubblicata, con altra più antica inedita di Anonimo contemporaneo scrittore, ed. Domenico Moreni, Firenze: Niccolò Carli, 1812.

Между историята и литературата – нехудожествената достоверност в романа „Имението Кроум“ на Олдъс Хъксли

Ангел Валентинов Ангелов

Романът „Имението Кроум“ е публикуван няколко години след края на Първата световна война в обстановка на загубени екзистенциални устои, на станали ненужни ценности, на опити да се осмисли настъпилата криза и да се намери перспектива за съществуване. Написан като роман диалог, „Имението Кроум“ разрушава определена представа за романова структура и по-скоро може да се нарече антидиалог. В едно именуе недалеч от Лондон се събират група хора, които прекарват заедно времето си в разговори за науката, изкуството, любовта, творчеството, както и за историята на имението; някои от тях се занимават с изкуство, а някои се влюбват. Романът е съставен от хронологично подредени и самостоятелни епизоди, които, макар да илюстрират няколко обединяващи ги идеи, могат да се четат и тълкуват и сами за себе си без връзка между тях. Към епизодите биха могли да се прибавят и други, някои дори да се отстранят; структурата на романа би могла да включи в себе си и други или да изостави някои от героите, което няма да разруши особената ѝ организираност.

Какво е съотношението между факт и измислица в романа? Хъксли не се стреми да придаде достоверност на художествената измислица. Той преобръща нещата – преобразява измисленото в нехудожествена достоверност, което е скрито недоверие във възможностите на художествената литература, вместо многозначен смисъл предпочитанието е към еднозначна документалност, вместо символност към знаковост. Особено в „Имението Кроум“ е, че става дума не за документалност на факти, а на идеи, чието разнообразие се въплъщава в поведението на героите. Героите на романа са повече тезисни положения, отколкото живи хора и затова възможността им за промяна и вътрешно движение е минимална. Те предоставят на Хъксли онова необходимо пространство, в което идеите и изобщо знанието могат да се изпробват като поведение и начин на живот.

Случайно ли е, че героите не разказват никакви истории – нищо истински, нищо измислени? На мястото на веселите, тъжни и смешни истории са дошли скучните монолози размишления на мистър Скоугън, които напомнят на части от обемист, но лишен от цялостна идея трактат.

Между имението и външния свят няма отношения, но и светът вътре, в пределите на имението е изкуствен и дестилиран, състои се от собствените светове на всеки герой, които са готолова затворени, че изключват останалите.

Корицата на българското издание изобразява градина лабиринт. Алеите променят посоката си само под ъгъл от 90°, разделят ги прегради от храсти, които имат формата на зидове и които също са съединени под прав ъгъл. Природата е гео- и стереометризирана, подчинена е на безжизнена схематичност. Преградите не са високи, движещите се из градината лабиринт могат да се виждат, но не могат да се срещнат; а дали желаят?¹ Внушението за атомизираност е основното – човекът е отделен от другите хора, отчужден от самия себе си, разумното е разделено от чувственото, човекът се е отдалечил от природата. Проблемите за отношението на човека към природата, за социалното и биологичното, за различните типове знания интересува Хъксли през целия му живот. Заставайки последователно на гледните точки на героите на романа, на въплътените от тях знания, Хъксли непрекъснато доказва една и съща идея – трагичната неспособност да се осъществи не само хармония, но дори и равновесие между човека и природата. Натрупването на огромни знания, както е при мистър Скоугън и Денис, не са изход, защото знанието е сведено до безжизнен интелектуализъм. „Човек чете толкова много, а вижда толкова малко хора и такава малка част от света. Велики, дебел книги за вселената, за духа, за етиката. Трябва да съм прочел поне двайсет-трийсет тона през последните пет години. Двайсет тона умозаклучения“². И по-нататък: „В света на идеите всичко е ясно. В живота всичко е тъмно и заплетено“³. Единственото място, на което Денис се чувства напълно сигурен и спокоен, е построената през XVIII в. библиотека, така както Хенри Уимбъш се чувства

напълно защитен от хората сред мъртвите сенки на миналото. „На мен ми дай миналото. То не се променя; стои си написано черно на бяло и човек може да го опознае чрез книгите по всички правила на удобството и приличието, и най-вече, усамотен в стаята си. Само с четене научих много за Чезаре Борджа, за свети Франциск, за г-р Джонсън; за няколко седмици се запознах изцяло с тези интересни личности и си спестих скучното и отбратително лично познание, което щеше да е неизбежно, ако те бяха живи.“⁴ Съпоставени, гледните точки на героите открояват значителни ценностни различия. Несъмнено Гомбо, Денис и мистър Скоугън са по-задълбочени от Барбикло-Смит и Айвър, което е и композиционно подчертано чрез нееднакво отделеното им място в романа. Поставено е обаче под съмнение не определен вид знание, а възможността да се живее с него. За Олдъс Хъксли човекът е „маймуна, която се е научила да говори“ и в това е неговото трагично вътрешно раздвоение. У героите на романа често са съединени висок интелект и животински образ. „Външността на мистър Скоугън напомняше изчезналите летящи гуцери, живели през терциера.“⁵ Още по-добре илюстрират същата идея танцуващите Ана и Гомбо, които наподобяват звяр с два гърба и четири крака. Сякаш са били едно същество, разделено се в човешката история и обречено на изолация. Идеята за разделянето между разум и природа у човека се повтаря почти напращиво в романа – присъствието на едното изключва другото.

На пръв поглед смисълът на романа може да се открие в изкуството на Гомбо. Изоставил кубизма, Гомбо е преминал към по-реалистичен рисунок, но дисциплината, на която го е научил кубизмът, го предпазва да не изпада в прекалено обожание на природата. „Той заимстваше от природата нейните бозати и сложни форми, но винаги се стремеше да ги обедини в едно цяло, което да носи външната простота и логика на една идея... Пред погледа му непрекъснато се редяха грандиозните постижения на Караваджо: форми на пулсираща, жива реалност изплуваха от мрака и се нареждаха в композиции, лъчезарно прости и логични като математическа идея... Знаел е тайната този хитър негодник, знаел я е! Сега Гомбо я търсеше, търсеше я с жар. Да, би излязло нещо знаменито, само да може да открие тайната.“⁶ Другите герои не обсъждат картините на Гомбо. Едва ли може да се смята, че мистър Скоугън и Денис наистина се интересуват от тях, когато отиват в хамбара, където Гомбо рисува Ана, защото картините са само повод за поредния сценристички монолог на мистър Скоугън: „Да, на мен ми дай... идеи удобни и подредени, прости и завършени и ме запази от природата“⁷. Мистър Скоугън престава да обръща внимание на картините миг след като ги е видял.

Докато Ана разглежда картините, Денис гледа Ана; всъщност той е дошъл заради нея. Смятайки, че Ана е влюбена в Гомбо, когото Денис ненавижда. Именно пред наредените картини, на които не обръща внимание, Денис прави на Ана своето дълго стаявано любовно признание. Живоиста на Гомбо не интересува никого, защото интересът би проявил отношение, определено взаимодействие, което би влязло в противоречие с взаимната изолация на поведението на героите. На така описаните особености в романа се противопоставя друг тип повествование, наречено „Историята на Кроум“. Това са няколко въмъкнати разказа, които поне на пръв поглед нямат ясна връзка с останалото. Разказите са самостоятелни епизоди, те са хронологично подредени и са съсредоточени около възникването и развитието на един род – собствениците на имението Кроум. Обединява ги идеята за прекъснатата връзка между човека и природата. „Историята на Кроум“ проследява въздействието на основни идеи през XVII-XVIII век върху поведението на човека. Идеите същевременно са оценени чрез алегорично представящите ги характери. Изкуственият свят, който прадедите на сър Хенри си създават, е по правило брутално разрушаван, което предизвиква преки аналогии със сегашната затворена и идилична атмосфера в Кроум. Героите на романа обаче не изглеждат разтревожени, защото не виждат връзката между себе си и миналите събития. Причината можем да потърсим в почти извънвремето им, безсъбитийно съществуване.

„Историята на Кроум“ е история на характери идеи, епизодите на която могат да се четат самостоятелно. Общата идея съществува, но тя е доловима само в целостта на историята.⁸ Но сър Хенри не чете цялото



Снимка Галина Йотова

съчинение, а избира откъси от него. „Историята на Кроум“, поради своята двойственост – да е история, но и литература, се противопоставя с условността на своето изображение на останалата част от романа. На това, което можем да наречем художествена литература в собствен смисъл на думата, се придава историческа конкретност и достоверност. За Хъксли това е една възможност да не се превърне литературата в безпроблемно забавление.

„Имението Кроум“ е претоварен с проблеми, които не са изразени по художествен начин и не са поверени на разръщането на сюжета. Отказът от сюжет, който да мотивира развитието на повествованието, е довел до разпадане – формално в синтагматиката на текста, съдържателно – между различните гледни точки и идеи. Няма нещо, което да ги споява в нещо единно. На никоя от гледните точки на героите не достига такава степен на общност, която да ѝ позволи да обедини всички останали. Повествованието лесно преминава от една гледна точка истина към друга, като същевременно ги пародира, довеждайки ги до карикатура. Авторът сякаш желае само да опише и оцени поведението истини на своите герои. Общата оценка е скептична, без собствена конструктивна позиция. С това че не се съгласява с нито един от героите на своя роман и запазва през цялото време сатиричния тон на изложението, авторът не прави по-ясна собствената си позиция. Ето защо Хъксли с еднаква лекота се настанива във всички гледни точки със същата лекота ги напуска. Тази флуидност на автора противостои на вътрешната неподвижност на героите. Защо все пак разказите са назовани истории, защо характерите са по-скоро илюстрации на идеи, отколкото живи хора, а повествованието клони да се превърне от художествена литература в история на идеи? Основната причина изглежда е предварителната оценка за човека, която е вложена в романа и която той трябва само да потвърди. Предварителните идеи на автора оформят литературния материал, а не произлизат от него. Във взаимното движение между готови идеи и литературен материал литературата се подчинява на външната идея.

Използвана литература

Huxley, Aldous. Crome Yellow. 2. ed., Moscow, 1979
Huxley, Aldous. A Collection of Critical Essays. Edited by Robert E. Kuehn. Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey, 1974
Kuehn, Robert E. Introduction to Aldous Huxley. – In: A. Huxley, A Collection of Critical Essays
Hoffmann, Fr. J. Aldous Huxley and the Novel of Ideas. – In: A. Huxley. A Collection of Critical Essays
Marovitz, S. E. Aldous Huxley's Intellectual Zoo. – In: A. Huxley. A Collection of Critical Essays
Meckier, J. The Counterpoint of Flight: Huxley's Early Novels. – In: A. Huxley. A Collection of Critical Essays
Fitchow, P. The Music of Humanity: Point Counter Point. – In: A. Huxley. A Collection of Critical Essays.
Greenblatt, St. J. Three Modern Satirists: Waugh, Orwell and Huxley, New Haven and London, Yale Univ. Press, 1966, 4th pr., 75-101
Атанасова, Т. Олдъс Хъксли. – В: Съвременни английски писатели. С., 1965
Божилова, Ж. За автора и неговото творчество, послеслов. – В: О. Хъксли. Имението Кроум. С., 1980.

Текстът е част от статия, публикувана в сборника „Литература, общество, идеи“, ред. С. Хаджикосев, изд. Институт за литература, С., 1986, с. 339-348. Включването му тук е с оглед на теоретичната епистола, като точката на пресичане е есетто на Олдъс Хъксли върху Пиеро дела Франческа, „Най-добрата картина на света“, коментирани от Камелия Спасова в „Литературен вестник“, бр. 41/2024, с. 14.

¹ Пак там, с. 224.

² Пак там, с. 19-20.

³ Пак там, с. 85.

⁴ Пак там, с. 186.

⁵ Епизодът за сър Херкулес е публикуван и като отделен разказ.

Дълбочината на думата „кеф“ **فَيْك**

Камелия Спасова

Защо се връщаме на едни и същи места? Дали защото сме престъпници, които са престъпили позволено и искат да се уверят, че границите все още са преместени. Или защото искаме да си докажем, че не е било сън, че наистина тези улици, тези гларуси, тези жителни нарове са били истински. Или може би предпочитаме да потъваме назад във времето в опити да съвпадне миналото над настоящето дава ритъма ни на светопреживяване. Или просто някои градове ни засмукват и не са нужни обяснения.

Разбира се, хората правят местата – Константинопол, Цариград, Истанбул, градовете добиват ново лице с различните спътници, защото вкусът за тях се споделя и споделеното остава, а снимката се забравя. Новото кръстосване на „Таксим“ обви града с аурата на предишно пътешествие.

В Истанбул съм с група поети, идеята е *Word Express* – вместо „Ориент експрес“ думите пътуват и срещат своите възможни преводи. Главни действащи лица са турските поети Гьокченур Ч., Мехмет Алтун, Ефе Дуян, Япрак Йоз, Баръш Мюстеджапълозу, които мислят и пишат в Истанбул, представят ни го като град на поезия и меланхолия, като град с минало и живот, като град, от който не можеш да си тръгнеш същият. Те са измислили необичайна програма отвъд стандартното четене на поезия с музика – важно е да се запознаем. Четем в автобуси, докато пътуваме, в нощни клубове, в кафенета, където случайни минавачи поръчват конкретни поети, с които могат да си говорят, да чуят по някое стихотворение. Изборът е богат – можеш да си поръчаш: Раду Ванку, Клаудиу Комартин, Адела Гречану от Румъния; Анахит Хаїранетян от Армения, Милан Добричич от Сърбия; Фиви Яниси, Катерина Илиопулу, Василис Аманатидис от Гърция, Иван Христов и Мария Калинова от България, Озниен Спахич от Черна гора (изпускам, изпускам – някои поради забравя, а други поради прекомерно помнене)...

Едно от местата е традиционно османско кафене, съвсем близо до Капалъ чарши, наргиледжийницата „Чорлулу Али Паша Медресеси“ – място, където сервират само кафе и наргиле, а по стените висят огромни черно-бели снимки на Истанбул. Ефе Дуян го измисли и разказа историята на мястото, но не си спомням подробности. Заведението е задимено, във въздуха се съствяват аромати от ябълка с дъх на канела, леки цитруси, праскова, ананасови,

бадемови – и всичко дими, и всичко вдига пара: кестени, тютюн, кафе. Не помня отделните миризми, само общото им сплитане и разплитане. Както и една картина.

Турчин над средна възраст. Сеги си сам и си пуши наргиле. Тялото му е отпуснато, погледът отвърнат, не чува врявата или тя си минава през него, докато той се разтваря все повече. Потъва в себе си – няма тъга в ъгъла на погледа му, нито мисли, които да възват челото му. Инстанцията на разума е успокоена и се рее. Прилича на гъсеницата от „Алиса в страната на чудесата“, дори не прилича, той е това усещане. Кълбото дим около главата му ту се разсейва, ту се съствява с новото издишване през устата, ноздрите, ушите. Изглежда отпускането, което преживява, се случва на клетъчно равнище и душата стои на мястото си. Нирванно разтваряне, напомнящо утробно преживяване, пълното отпускане върху морска повърхност с илюзията за спиране на време (разперени ръце и крака, слънцето се пречупва върху капките по лицето, а вълните плискат сол и нега), за дълбок сън на тялото, за кратко прекъсване на вътрешния диалог със сложните усуквания по самонаблюдения, самоунижения, неудовлетвореност, вътрешен мрак. Пълн покой, светът стихва.

Компанията поети, около 20 души, поръчват около две наргилета, докато човекът гъсеница си има едно и целия следобед на Истанбул пред себе си. Избирам кое наргиле искам да пробвам, имам опит мисля си, така че вдъшвам



отривистото и дълбоко, за да стигна хоп-хоп до блаженото състояние, което ме привлече. Веднага светът се разделя от съзнанието ми; горе и долу обръкват посоките и ми се догади. Мехмет ме усети и приятелски ми даде да изпия кафето пред мен с много захар и много силно. Хоп и светът се върна в очертанята си, а главата ми застана пак върху раменете ми. Дълбочината на думата „кеф“ изисква посветеност, търпение и отдаденост, не става работата изведнъж.

Рових се тук-там, четох по речници и статии, попаднах на различни версии за етимологията на „кеф“ [فَيْك], но тук препращам към обяснението на Азиз Таш, защото, освен че знае турски, той е и добър поет, което прави сетивността му към думите и техните дълбочини особено пълно: „в арабски думата означава „състояние (на духа)“, след навлизането ѝ в турски започват да я използват и в значение на: удоволствие, радост, добро настроение, леко опиянение, неоправдано действие“. Кефът като истанбулско състояние на духа.

Екстазът е по-шумен от кефа, при него е животински реф, оргазмичен грехот, биене на турсове и копита в земята, дандания, свистене, свирепост, настроене. Екстазът е излизане извън себе си – промяна, динамика, изумление – както сочи старогръцката дума (έκστασις), при него нищо не е спряло, нищо не е статично, всичко е движение. Подхожда му реплика на Дорн от „Чайка“ на Чехов: „След цигарата или чашката водка вие вече не сте Пьотър Николаевич, а Пьотър Николаевич плюс още някой; вашето аз се разлива и вие се отнасяте към себе си като към трето лице – той“ (II действие). Кефът е влизане в себе си. Затова и се заканваме – „я си гледай кефа“ в смисъл не ме занимавай и ме остави на мира, остана си със себе си. Или се настройваме – няма да се кахъря, само ще си гледам кефа.

Кеф ти кораб, кеф ти влак – имаш избор, но каквото и да избереш, все е хубаво. Няма по-лошо от това да ти скръшат кефа, то е като да скъсат жилото на живота. Кефът се гледа, съзерцава се не с ума, а със стомаха; отглежда се, както се отглежда любимо същество, с любов, грижа и постоянство.

Кефът изисква сетивното откъсване от външното и потъване навътре. В кефа няма нищо внезапно, рязко и неотложно. Истанбул трябва да се вдъша дълбоко и да се издиша след един кеф време.

Маги Уейди

Маги Уейди (Maggie Wadey) е английска писателка, авторка на пиеси, романи и телевизионни филмови сценарии. Родена е в семейство на англичанин и ирландка, тя е съпруга на английския актьор Джон Касъл, с когото живеят в Хакни, източен Лондон.

Напоследък пише активно и поезия, като печела престижни литературни конкурси. Наскоро е отличена за втори път с първото място на Уелския литературен ежегоден фестивал в категорията „Отворена поезия“ за стихотворението си „Сънувах гъщеря си как отново е дете“.

Сънувах гъщеря си как отново е дете

Сънувах гъщеря си как отново е дете
и как със собствените си деца играе в градината
на старата ни къща,
те, тримата на сходна възраст,
между деветата и единадесетата година, едно момче
и две момичета.
Това изглеждаше съвсем естествено и едновременно
неизразимо
странно: пленително, красиво и печално.

Децата бяха хем сериозни, хем прелестни.
Приличаха си по черти, по жестове, по врякане,
дълбоко потопени да изследват и по детски
пренастройват себе си,
докато мястото си не намерят, те своите жестове
и пози учеха,
а потеклото си подлагаха на изпитание и бъдещия си
живот измисляха.
Тъй силно исках своята гъщеря от нещо да предпазя,
но в съня си безсилна бях да действам и да се изкажа.

Лицето ѝ, подобно буреносен ангел на Белини, пред
множество дървета очертан,
беше енигматично, в играта угълбено, напълно осъзнато,
всеотдайно – лице, което рядко виждам в репертоара ѝ
по-зрял
от бързане, от притеснение, от обещанията ѝ да си
говорим утре
или навярно вдругиден. Но никога сега. И аз се съгласявам.
Животът случва се, докато правим планове за него.

Да знам, че собствените ѝ провали като майка
са в съкровена връзка с моите, когато тя, единственото
ми дете,
от младостта ми – дар велик, ме свари, отдадена на
еуфорията
от пълноводния живот и от завезения ѝ баща
в себичност, в суетливост, в годините ми млади – в глад
за новото,
по дирите на непознатите неща. И аз в съня си проумях,
че толкова силно исках да я предпазя от това,
което беше моя собствена, по-млада същност.

Сърцето ми копнееше отново да я прибере.
Но думичка да промълвя или едничък грешен ход да сторя,
и заклинанието се разпада. Затова в съня си, както и
в живота,
такава си оставам, мъгалива. Всичко това ми изглежда
съвсем естествено и едновременно неизразимо странно:
хипнотизиращо, непроменимо и печално.
Докато там, в тревата все по-тъмно зеленееше,
детето ми и нейните деца, от време недокоснати все още,
продължават да танцуват.

Пчели

Момчето стрелкало се беше цяла сутрин
в тревата с коленете – мотовилки,
след скакаци, безгрижно, че му се изплъзват часовете,
тиктакащи като шурчета
през последния от всичките му дълги детски летни дни.
Сега, от жега повалено,
слънчасало лежеше край басейна,
немислено за нищо,
лишено от желания под синята небесна пелена.

Шумящи ясени подхвърляха му пръчици хоп-стоп
от светлина –
една искряща влада,
върху която да положи
позата за своя сън.
Смях на момиче, оградата прескочил,
го разбуди.

От слънце почерняло
и с вешина на възрастен,
момчето се прокрадна по-наблизо.
То беше виждало съседското момиче,
а сега, в шубрака, пред него мярнаха се
голо рамо и отмятане на медени коси.

Вторачено и онемяло,
и оглушало от барабаненето на собствената кръв,
момчето изведнъж натъкна се на нещо,
закътанно сред ябълковите дървета.

Пчели.
Роякът тъмен като шлем обви главата му, жигоса мозъка,
докато в неопитните му сърдечни двери
несъешаемата пчела царица отронваше нектар на капки.
Природният закон
такъв е.
И всичко беше както трябва освен
ужилени устни и ожулената кожа,
и това, че толкова години
лицето и вратът му пламваха от срам,
очите му – от гняв,
до онзи миг, когато най-сетне
сетивата му не припознаха
поканата за танц – тогава
по неговите рани мед покана:
съднатата нежност и игривост на страстта.

Превод от английски: ПЕТКО НЕДЯКОВ



Стихотворенията са част от новата стихосбирка на Виргиния Захариева, „Пръски“, която скоро ще излезе в Университетско издателство „Св. Климент Охридски“.

Минават

*Млади момичета със широки задници
Нераждали още*

*Между веждите тази грижа
Като печат
Като вятър
Който опложда водата
Запратил мъжете високо в небето*

*Морето петроленосиньо
Хапе рижите ниви
Вълни във смокините
В житото
Във бадемите*

*Вятър
Опъва роклите
Около плоските им кореми
Около амфорите на
Нераждалите момичета*

*Вятър
В разплетения кок на Алгистис
ТЯ казва
Напомняш на баба ми
Слагаш цветя в деколтето си
Като нея
И отива да плаче в
Хибискуса*

Дюбеш

*Гърци
Играят на табла
Тежките им кръстове са изпотени
На сянка
Златото е безсмислено*

*Набъбва жената до тях
Мъжете чаткат със пулове
Жената чака
Чака да дойде Зевс
Предрешен на животно
Площят заровете по абаноса
Жената би склонила и на
Минотавъра*

*Мъжете все пак са галантни
Подхвърлят ѝ думи
Без да я виждат*

*А тя ги гледа
Гледа ги с бичите си очи
Вдишва лицата им
Огнените им ноздри
Широките бледи чела
Черните им къдрици*

*Жената раздвижва устни
Подхваща ги леко с език
Вкусва солта им*

*Огромните ѝ гърди
Залюляват мъжете
И точно преди да потънат в нея
Една ръка за последно мята
5 и 5*

...

*Минават мъхести мъже
Със много малки кученца
Тополата се лющи
Плажът е брадясал
Червеношийките пируват във бъзака*

*Топлим се със котки
Вече са ни малко три*

СЕПТЕМВРИ

Ефе Дуян, поет и архитект, е роден през 1981 г. в Истанбул. Зачитава дисертация върху история на архитектурата в Университета по изящни изкуства „Мимар Синан“ в Истанбул. В момента е преподавател по архитектура в университета RISEBA в Руза. Като поет е участвал в редица фестивали и литературни срещи, сред които Word-Express Project, Edinburgh Book Festival, London Book Fair, Berlin Poetry Festival, Lodeve Poetry Festival и Riga Poetry Days. Автор е на четири стихосбирки: *İki Kalp Atışı Arasında Sessizlik* (Тишина между два удара на сърцето, 2023), *Sıkça Sorulan Sorular* (Често задавани въпроси, 2016), *Tek Şiirlik Aşklar* (Едностихотворни любови, 2012) и *Takas* (Бартер, 2006). Критичният му фентъзи роман за епматията *Vaşka* (Друг) е публикуван през 2022. Последната му поетична книга „Поведението на думите“ е издадена на английски: *The Behavior of Words*, NY: White Pine Press, 2023.

Съвестта ми е умираща от глад лисица

всяка вечер преди лягане

*аз счуквам шепота на просяка
в хаван*

*за овкусяване
добавам щипка вятър
от лицата на работниците
паднали от скеле*

*плакати боядисват
аз вземам добротата на сърцата им
и я поставям в меден съд*

*прибавям в него неизстиналата кръв
на наръган насред улицата мъж*

*разбърквам ги в отделен съд
и го поставям пред вратата*

защото съвестта ми е умираща от глад лисица

*но след като засища своя глад
започва тя да мърка като котарак
до мене ляга
и заедно се гмурваме в съня*

Камъкът на Микеланджело

*във всеки камък
има статуя*

*а в бъдещето на света –
друг свят*

*дори и да не забелязвам
ти
си орган, който бавно в мен расте*

Като тези подир теб

*съединителен съюз
лишен от правото да бъде главна част на изречението
без самостоятелно значение
ала завинаги
променящ
всичко преди него
е денят когато с теб се запознахме*

Мастило

*тъй като се е просмукало под кожата ми
мога да се отърва от него*

*само ако смъкна
част от кожата си*

*също както с твоето присъствие
а вече
и отсъствие*

Превод от турски: АЗИЗ ШАКИР

Мехмет Алтун е съвременен турски поет. Роден е през 1977 г. в Карс. Завършва археология и история на изкуството в Истанбулския университет. Специализирал е в университета “La Sapienza”, Рим, Италия. Автор е на пет стихосбирки: „В съня ми имаше живот“/ “Rüyamda Hayat Vardı” (2004), „Водни упреци“/ “Su Zılgıtları” (2008) и „Горно море“/ “Yukarı Deniz” (2008), „Лапис лазули“/ “Lapis Lazuli” (2011), „Мускус и амбра“/ “Misk-i Amber” (2022), като този април ще публикува шеста – „Колкото прашинака“/ “Zerre-i Miskal”. Носител на редица награди: специална награда за поезия на името на Яшар Наби Найър (2004), втора награда от конкурса на името на Ахмет Неждет за поезия (2012), голямата международна награда “Comune di Ostana – La Lingua Madre” (2013). В момента се занимава с преводаческа и преподавателска дейност. Участва в различни археологически изследвания в Турция. През 2011 г. гостува в България за участие във фестивала „София: Поетика“.

∞ и 1

*Аз съм си виновен
Аз изтрих словата
В моите ръце изгниха тези букви
Тези камъчета
Аз оставих тази кърпичка върху това възстаро
каменно корито*

*Този гроб по бузата на тази планина е изкопан от мене
Моя е вината*

*В очите на света погледнах
Прочетох болката разбрах езика чух гласа
Оплаках тежестта на времето но си затряях
Аз съм си виновен аз изключих този глас*

*Бе гол умът ми болката ми плътна а душата възлен
Огледалото изключих лицето си измих кинжала пък
избърсах
Окачих священото писание на най-високия пирон
и загасих кандилото*

*Все мислех че не съм дори ферсах
А се оказа че от себе си по-близък съм до себе си и
В бяло шялене съм бил набит подобно черна болка
Изпитах утрото на камъните
Забравих колко е спокойна сянката
Съпротивлявах се с търпение на улица*

*Отрях уста о чукур на чеима и се провикнах в себе си
Забравих седемте конюшни на историческия Истанбул
За тайните му за водите и за славата
Провикнах се така че източникът на водата да се
разтресе*

*Ревах подобно лъв докато рожбата му гасне
Видях от себе си че съм си тръгнал
Заминал съм незабелязано и
Аз съм си виновен
Аз вкарах този огън в себе си*

∞ и 7

*На брега на знанието съм
Остава още малко за да бъда себе си
Света са посадили върху роз
И после са рекли това е нашата вселена
Вменили ѝ създател и я обявили че е словото му
Кръстили го Бог и му повярвали
След това когато си поискат сръгвали света
Или разтърсвали основите му
С кожата на ножа проверили границите на жестокостта
Извадили от истината засаденото в духа ѝ семе
Розата я превъзпитали с бодлите ѝ*

*На прага глас
И кърпка са оставили
Рекли вървете на чедата человечески
Защото в черната кутия няма други простосмъртни
Които да се подчиняват на обожественото от тях самите*

*Нещото наречено човек в езика на природата е правописна
грешка
Чумата която се разпространява вътре в себе си
Единственото същество което се удавя в собствен глас
Изселник който гние в собственото си изгнание
Но въпреки това отказва да повярва че самият той е агът*

Превод от турски: АЗИЗ ШАКИР