Брой 21
2 лв.

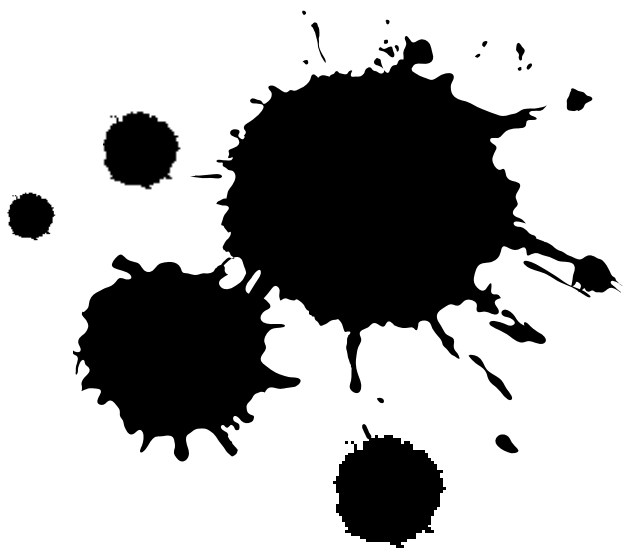
28.5-3.6.2025
Год. 34

ВЕСТНИК Литературен

Въображеният Мюнхен

- Томас Ман
- Йоанна Янева
- Силвия Николова
- Габриела Иванова
- Йоанна Нейкова
- Самуил Радилов
- Франческа Земярска

Стоян Дечев и Оливия Михалтиану, „Невиждани досега образи – От другата страна“, детайл, фото: Калин Серапионов. Изложба „Високи гласове“. Галерия Куб – Топлоцентрала



НАЦИОНАЛЕН ФОНД КУЛТУРА

Броят се издава с подкрепата на НФК

ISSN 1310-9561

9 771310 956011 21

Мюнхен през април

Светослав Минков и разговорите в „Симплицисимус“

Камелия Спасова

Познавам Мюнхен добре. Два пъти съм прекарала по месец във вила Валдберта[1]. Къщата е великолепна, построена е от Бернхард Вилхелм Шулер, банкер и литератор, в самото начало на XX в., на брега на езерото Щарнберг. Наблизо, между Фелдафинг и Тутцинг, е и вила Вилино, където Томас Ман пише части от „Вълшебната планина“. Но това е друга история и друг път ще я разкажа. На 6 юни се навършват 150 години от рождението на Томас Ман, така че следете внимателно, следващият брой на ЛВ, с редактор Емануил А. Видински, ще бъде посветен на немския писател.

Във вила Валдберта обичах да стоя в осмоъгълната стая в кулата с прозорци от всички страни и да се наслаждавам на играта на светлината в тишината. Харесваше ми да снимам бюрата на художниците, като сравнявам хаоса, безредието и реда на бюрата със стила и характера на неговия обитател: разпилени бои, нахвърлени четки и моливи, всякакви видове ножчета за подостряне, разредители, но също и инструментариум, структуриран с геометрична прецизност, разположението на вещите само чертае добре подравнена фигура. Бюрото издава идната творба, то е място за ритуал, за разполагане на себе си в свобода сред нещата. Разполагане, което изисква концентрация или магия. В инструментите, оставени без ръката, която ги движи, дреме алхимична сила. Манията ми за писалки, мастила и добра хартия намира своята споделеност – един ме води до художнически магазинчета, друг ме снабдява с калиграфски четки и мастила, трети ми показва основата на концептуалния *Stilleben*, друг път техниката на фротажа за запечатване на шарките на повърхности чрез търкане, разработена от Макс Ернст – разгул и разкош. Оттогава е и серията „Фротажи и палимпсести“, която направихме заедно със Соня Ковачева и по-късно беше изложена в Гьоте институт в София.

Та така Мюнхен на художниците и галериите оттогава ми е познат. Затова при това пътуване като опитен чичероне се движа по обикнати места: Глиптотеката, Държавната антична колекция (музеят на чернофигурните и червенофигурните вази, които винаги ме очароват), галерия „Ленбах“, Пинакотеките, Музей „Брандхорст“, Египетският музей, но и невероятно подредените и разказани временни изложби в тези пространства. Гледам всичко с двойното виждане на онова познато-непознато озадачаване и откривам, че с нова сила се впечатлявам от същите картини, а други подминавам, без да забележа. Но не съвсем, не съвсем…

В старата Пинакотека е „Пролет (пейзаж с влюбени)“, 1807, на Каспар Давид Фридрих – картина, която предните пъти съм подминавала. Сега ми хрумва, че може да се мисли като преобърнат вариант на „Странник над море от мъгла“, т.е. като *контра-възвишено*. Меките контури, топлата гама на цветовете зелено-златно и бледосинкаво, деликатното падане на светлината показват идиличен пейзаж, една съвсем уравновесена природна сцена, в която закътана в долния десен ъгъл е двойката влюбени, сплели телата си в една своеобразна градина в градината в съседство до две бели гургулици. Облечени са в антични дрехи, като сцената е реминисценция от картината „Ацид и Галатея“ от Клод Лорен, който на свой ред, естествено, препраща към Овидиевите „Метаморфози“. „Пролет (пейзаж с влюбени)“ ме привлича със своята нетипичност, причудлив анахронизъм на златното време на любовта, когато звяр и природа стихват, едно време, което може само да бъде въобразено. За да има идилия, са необходими двама: „Пролет“ като контрапункт на възвишеното. Тялото ми, пълно с образи и впечатления, е преситено, а способността ми да възприемам външния свят е на предела си. И така в това замрежено и замаяно състояние се сещам, че неотдавна толкова много исках да стигна до Мюнхен, за да тръгна по следите на Светослав Минков. Бях поканена от Тодора Радева да направя разказ в рамките на „Литературни маршрути“ и се спрях на Минков. Докато четях какви места е обитавал в София, ми

на стр. 2

[1] В Къщата за международен творчески обмен на град Мюнхен бях през лятото на 2012 и зимата на 2013 заедно с поетесата Диана Иванова и художници като Искра Благоева, Соня Ковачева, Елена Панайотова, Регина Далкалъчева и др.

Християнство и култура, бр. 201
Темата „Християнство и съвременност“ е в центъра на новия брой 201 на сп. „Християнство и култура“. В памет на папа Франциск е публикуван разговорът между него и журналиста Доминик Волтон, озаглавен *Една съдба,* а фотографиите с автор Иван Шишиев представят мигове от поклонението пред покойния папа. Съвременната тема е продължена и в рубриката Дебати“, където присъстват текстовете на Тодор Велчев *Съвременната космология в християнска перспектива* и на Никълъс Е. Лоу *Мечти за свръхчовеци: новите реакционни ницшеански фантазии*. Рубриката „Актуално“ включва позицията на прот. Владан Перишич по отношение на *Църквата и студентският бунт* в Сърбия, а в темата „Християнство и съвременност“ е представен новият Албански архиепископ Йоан, чрез интервюто с него за американско православно радио под заглавието *От комунизма до Христос*. Разговорът в редакцията е с Мартин Славов-Колумбиеца, който споделя: *Постигнах вътрешно равновесие едва когато стигнах до Тайната на Причастието*. Рубриката „Християнство и история“ включва анализа на Вениамин Пеев *Томас Мюнцер като проповедник на социално християнство*, а в темата „Съвременно богословие“ присъстват статиите на Николай Афанасиев *Да, дойди Господи Иисусе*, на о. Теодор Стойчев *Предизвикателства пред раннохристиянската идентичност през I век* и на Димитрина Чернева *Троицата и Въплъщението в богословието на блаж. Августин*. В броя е представено и предстоящото издание на Фондация „Комунитас“ – книгата *Монсеньор Ронкали. Изкуството на срещата* с автор Лоренцо Ботруньо.

„Гео Милев. 100 години по-късно“ е темата на брой 05 на сп. „Култура“. В него ще откриете разговор с доц. Бойко Пенчев и статии на проф. Михаил Неделчев, проф. Камелия Николова и проф. Ружа Маринска по темата. И още: Тимъти Снайдър – „Сигналгейт“ и подкопаването на гражданските права в САЩ, Сергей Медведев за войната, произведена в Русия, както и фрагменти на италианския философ Джорджо Агамбен за „доброто и злото“. А също така разговори с Димитър Кенаров, Владимир Полеганов, Кристине Ополайс, Данис Танович, Соболч Хайду и Уберто Пазолини, както и анкета с проф. Боян Биолчев. Разказът в броя „Деус екс махина“ е на Михаил Вешим, а фотографиите са на Васил Холевич.

Мюнхен през април

от стр. 1

стана любопитна картата на неговите мюнхенски преживявания, кафенетата и кръчмите, които е обитавал заедно с българската бохема през 1922-1923, защото след войната немската марка драстично пада и мнозина български интелектуалци си позволяват да учат и да се шляят по Амелищрасе, Шелингщрасе, Лудвигшрасе, Тересиенщрасе, Бринерщрасе… За мюнхенския опит на Светослав Минков най-хубаво разказва първата му съпруга и негова студентска любов, Мария Томова.[2] Тази една година в Германия Минков определя като „Елдорадо на младостта“. Записва се да учи в Търговска стопанска академия, но прекарва повече време в Мюнхенския университет „Лудвиг и Максимилиан“ на лекциите на проф. Хайнрих Вьолфлин, където Мария Томова учи история на изкуството. Вьолфлин обича да мисли епохите и стиловете в контраст, така ранната му книга противопоставя Ренесанса на Барока, а онова, което провокира Минков и Томова, е противопоставянето между импресионизма, изкуство на впечатлението (*die Kunst des Eindrucks*), и експресионизма, изкуство на израза (*die Kunst des Ausdrucks*), което професорът разгръща на лекциите си.[3] Минков отбелязва, че при съпоставката на „Болното момиче: сестрата на художника“ на експресиониста Мунк с портретите на Лиза Трео от импресиониста Реноар е видно, че бъдещето принадлежи на експресионизма.

Иван Пенков. Светослав Минков, 25х30 см, 1923, ХГ Казанлък

По това време улиците на Мюнхен кръстосват Томас Ман и Густав Майринк. Разбира се, Минков е страстно привлечен от фантаста Майринк. Запознава се, среща се няколко пъти с него в Щарнберг, разказва на приятелите си с нескрита радост за тези срещи, а при завръщането си в България превежда най-напред „Голем“, а после и други истории на Майринк. Прочут е епизодът, когато заедно с Владимир Полянов през 1925 г. създават поредицата от авторски и преводни творби „Галерия на фантастите“.

Не само Мария Томова, но и Фани Попова-Мутафова отбелязват, че мястото за всекидневни срещи е „Щефани кафе“, което се е намирало на Амелищрасе. Днес то вече не съществува, а моето специално издирване удари на камък. Вечер там са се събирали на обща маса Николай Лилиев, Владимир Полянов, Дечко Узунов, Иван Пенков, Николай Марангозов, Никола Михов, Димитър Ненов, Маша Живкова, Венедикт Бобчевски, а понякога и Елисавета Багряна и Симеон Радев. Въобще българската бохема в Бавария е била там, Минков, повече мълчалив и наблюдателен, стоял с чаша отровнозелен ликьор.

Тази му страст към странните и необикновени ликьори ще се запази и по-късно, когато дори и с постоянни кредити той се снабдява с цели каси редки питиета. Но не само. Антикварният му вкус и любознателността на колекционера го кара да се захласва дълго пред витрините. Там той наблюдава по хофмановски оживяването на вещите и тяхната странна биография. Обича да притежава уникални обекти, които нямат серийност, неповторими са. Колекционира писалки, всякакви, с различна форма, големина, цвят, модел, но сам предпочита да пише със зелено мастило „Монблан“. Пуши скъпи цигари, цялата си стипендия е склонен да профука за нов парфюм – елегантността, изтънченият му вкус и страстта към единичното и странното се развиват тъкмо в мюнхенска среда. Сам признава пред дъщеря си Дора Минков: „Обичам и харесвам всяко интересно нещо, например ако може да ми намериш най-малкото аптекарско шишенце“. Причудливи шишенца, парфюми, писалки, запалки, ножчета, цигарета, ликьори – всичко странно във вещите го очарова. Чавдар Мутафов го нарича „арбитер елеганциарум“ и го викат, като избират зимно палто за Фани Попова-Мутафова.[4] Минков помага да изберат изящно тъмносиньо палто, със сива подплата, а краят на ръкавите с оранжева ивица. Уникално красива дреха, от която всички са безкрайно доволни, нищо че е от пролетната колекция и освен изтънчен вкус Фани се сдобива и с бронхиална астма.

Всички останали по това време му викат Гарвана. Като обясненията на приятелите му за този прякор извеждат от неговата любов към Е. А. По и навика му вдадено да рецитира „Гарванът“ на американския писател. Други пък залагат на физическия му портрет – гарвановочерна коса, рогови очила върху гарванов нос, матово, мургаво лице, фина свивка в края на усмивката, остра проницателност. Въобще Минков е с гарванов профил. Такъв го виждаме в колажа от Иван Пенков, с когото са съквартиранти в пансиона „Зискер“ – остър гарванов нос и потънало в сън лице.[5] Когато марката възвръща своята стойност, за Минков вече е невъзможно да остане в Мюнхен, а Мария Томова трябва да избере дали да продължи образованието си, или да последва Минков. Ясно е, че избира пътя на любовта. Разказът ѝ за прибирането е история за преход от приказката в живота, от „Щефани кафе“ към бозаджийница на ул. „Левски“, това е не просто преминаване от космополитния Мюнхен към познатата София, но и преход между младостта и зрелостта:

> Първите седмици в София. Мъчиш се да се насладиш от всичко, което е около тебе, а пък не можеш да се приспособиш към познатото по-рано, да вкусиш красотата тук, както по-рано. (...) Вместо „Щефани кафе“ с пъргавата Берта и с подноса шерибренди ликьор – малка бозаджийница на ул. „Левски“ или някъде другаде с усмихнатия албанец, който непременно трябваше да бъде „Кемал Паша“ с чашите боза и хубавата баклава. Малка масичка събираше понякога с часове приятели на литературата.[6]

Тази двойна оптика към родния пейзаж като контрапункт с далечните земи на технологиите, новаторството и скоростта ще се превърне в отличителен белег за Минков, особено ясно изразен в сборника с разкази „Автомати“. Мюнхен му дава треска към пътуването и един световен аршин, през който да мисли литературата. Към дъщеря си дава следната заръка: „Пътувай, моето момиче, пътешествието е голям университет, с много факултети и ако умееш да ги откриеш, ще добиеш голяма култура. Макар и сега, когато не съм добре, искам да пътувам, да гледам света, да чувствам, че живея и се радвам…“[7]. Минков запазва през цялото си творчество мисленето наднационално, рефлекса да съпоставя несъизмерими величини и иронично да дистанцира близости – включително и като отдаденост да превежда западни автори. И до днес четем на български Андерсен в превод на Светослав Минков.

Да се върнем за още малко в Мюнехн. Ако „Щефани кафе“ вече отсъства от картата на града, то другото място в непосредствена близост, където се е събирала българската младеж, е бирарията „Alte Simpl“ на Тюркенщрасе. Мястото е свързано със сатиричното списание „Симплициисимус“, доколкото много от неговите автори, включително главният редактор Лудвиг Тома редовно са обсъждали политиката и изкуството в него.

За да преживеем минковския Мюнхен, заедно с Йоанна Янева, Силвия Николова, Габриела Иванова, Самуил Радилов, Франческа Земярска и Йоанна Нейкова пихме баварска бира в тази запазена бирария и обсъждахме причудливи мюнхенски истории, картини, кой е най-добрият чийзкейк в кафенетата на музеите, що е то кейпон. Следите от тези истории са пръснати в този брой на „Литературен вестник“. Това е част от Пътуващия семинар към катедрата „Теория на литературата“, който организирам, когато има любопитни очи. Отидохме и до езерото Щарнберг, където Йоанна Янева предложи следната игра – всеки, докато изпие кафето си на езерото, да напише нещо. Щарнберг е творческата работилница на Мюнхен, там са пръснати историите на не един фантазьор и писател, а и бяхме през април, така че нямаше как да не се сетим за:

> *Април е най-безмилостният месец* (…)
> *Лятото ни връхлетя изневиделица над Щанбергерзее*
> *с един ненадеен порой; там спряхме под колонадата*
> *и когато влязохме в Хофгартен, вече грееше слънце*
> *и пихме кафе и приказвахме цял час.*[8]

[2] Мария Томова, в: Димитър Талев, Светослав Минков, Димитър Димов в спомените на съвременниците си, София: Български писател, 1973, 257-286.

[3] Вьолфлин учи история на изкуството заедно с Якоб Буркхарт в Базел и философия с Вилхелм Дилтай в Берлин. Сред последователите ми се отличават Ернст Гомбрих и Михаил Бахтин.

[4] Фани Попова-Мутафова, в: Димитър Талев, Светослав Минков…, 289.

[5] Върху връзката Иван Пенков – Светослав Минков и конкретно този колаж е много интересен текстът на Розалия Гигова „Иван Пенков в Германия (1922-1923)“, LiterNet, 07.12.2015, № 12 (193), https://liternet.bg/publish30/rozalia-gigova/ivan-penkov/ivan-penkov.htm Авоврката го съпоставя с корицата на спящ човек от сп. “Simplicissimus”, 17.12.1923.

[6] Мария Томова, в: Димитър Талев, Светослав Минков…, 266.

[7] Дора Минков, пак там, 325.

[8] Томас Стърнз Елиът, Пустата земя. Избрани стихове, прев. Георги Рупчев, https://litclub.bg/library/prev/eliot/the_waste_land.html

Шест въпроса към Джорджо Агамбен от Джорджо Лингуаглоса

Джорджо Лингуаглоса: Можем ли да кажем, че с раждането на музите се „ражда“ и инстанцията на изказването на Аза? Можем ли да твърдим, че инстанцията на изказването от първо лице се откъсва от инстанцията на изказването на устното хорово пеене, предполагаемо съществувала във времето, предхождащо раждането на музите? Музите са девет, нечетен брой (Клио, Евтерпа, Талия, Мелпомена, Терпсихора, Ерато, Полихимния, Урания и Калиопа), така че песента им е дисхармонина, нечетна, всяка пее за себе си.
Нечетното число не е случайно, какво иска да означи? Че множествеността на „гласовете“ е нечетна? Че „гласът“ в изначалното си действие е нечетен?
Можем ли следователно да твърдим, че с нечетното множество на музите възниква и субективната инстанция на изказването, *шифтърът* „аз“, и че самата тя е резултатът от трудността на песента (на „гласа“) да се придържа-съгласува с общностния език, в който се е настанила?

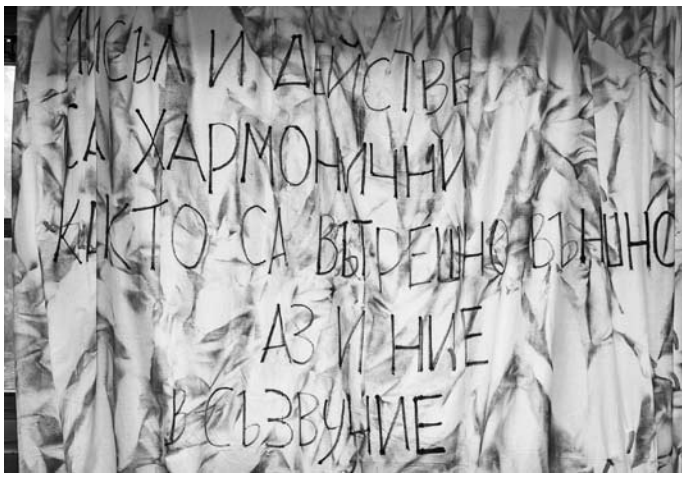
Джорджо Агамбен: Химнът към музите, който служи като пролог към *Теогонията* на Хезиод, показва, че поетите отдавна са наясно с проблема, който началото на песента поставя в художествен контекст. Двойната структура на пролога, който песента в мозаечен контекст повтаря началото два пъти (ст. 1: „Нека във нашата песен от Музите първо да почнем, що в Хеликон — планината висока и свята — живеят“; ст. 36: „Хайде, от Музите нека да почнем“) не се дължи само на необходимостта да се въведе необичайният епизод на срещата на поета с музите в една традиционна структура на химна, в която той въобще не е предвиден. За това неочаквано повторение има и друга, по-съществена причина, която се отнася до самото вземане на думата от страна на поета или по-точно до позицията на инстанцията на изказване в един контекст, в който не е ясно дали тя се отнася до поета или до музите. Определящи са стихове 22-25, в които, както изследователите не са пропускали да отбележат, повествованието внезапно преминава от разказ в трето лице към инстанция на изказването, съдържащо *шифтъра* „аз“:

> *Нявга научиха те Хезиод на божествена песен,*
> *както пасеше овце на свещен Хеликон във полите.*
> *Думи такива към мен промълвиха богините първо*[1]

Очевидно става дума за вмъкване на Аза на поета като субект на изказването в един контекст, в който в началото на песента безспорно принадлежи на музите и въпреки това е произнесено от поета: „да започнем с Музите“ – или по-точно, ако се вземе предвид средната и неактивна форма на глагола: „началото е от Музите, с Музите начеваме и сме наченати“; Музите всъщност единогласно казват: „казвайки всичко сегашно и бъдно, и минало вече // в песен съзвучна; струи неуморно от техните устни // сладкият звук“ (ст. 38-40).[2]
Противопоставянето между музическия произход на речта и субективната инстанция на изказването е толкова по-силно, доколкото останалата част от химна (и от цялата поема...) разказва в наративна форма за раждането на музите от Мнемозина, която девет поредни нощи се събира със Зевс...
Произходът на речта е музически – тоест музикално – определен и говорещият субект – поетът – трябва всеки път да се справя с проблемността на собственото си начало. Дори днес музата да е загубила културовото значение, което е имала в древния свят, статутът на поезията все още зависи от начина, по който поетът успява да придаде музикална форма на трудността, с която взема думата – тоест от това как успява да направи свое едно слово, което не му принадлежи и на което той се ограничава да заеме гласа си.
Музата пее, тя дава на човека песента, защото самата тя символизира невъзможността на говорещото същество да си присвои напълно езика, който е превърнало в свой жизнен дом. Тази чуждост бележи разстоянието, което разделя човешкото пеене от това на другите живи същества. Съществува музика, човекът не се ограничава да говори, а вместо това чувства необходимостта да пее, защото езикът не е неговият глас, защото той обитава езика, без да може да го направи свой глас. Пеейки, човекът празнува и почита гласа, който вече не притежава.
Ето защо, още преди думите, на музиката с необходимост съответстват емоционалните настроения: уравновесени, смели и решителни в дорийския лад, жални и отпуснати в йонийския и лидийския. И е забележително, че дори в шедьовъра на философията на XX век *Битие и време* първоначалното разкриване на човека към света не се случва чрез рационалното познание и езика, а преди всичко в *Stimmung*, в настроението, което самият термин препраща към акустичната сфера (*Stimme* е гласът). Музата – музиката – бележи разцеплението между човека и неговия език, между гласа и *logos*-а. Първичната откритост към света не е логическа, тя е музикална.

Джорджо Лингуаглоса: Отдавна мисля, че всяка нова поезия носи със себе си едно действително *Grundstimmung* (за Хайдегер „основно настроение“), което дава на поезията не само доминантно настроение, но и собствена неподражаема тоново-фоно-символична индивидуалност. Парадоксално е обаче, че отделните начини на създаване на поезия са несъобщими именно доколкото става дума за абсолютни индивидуалности, несъобщими, асиметрични съдове; оттук и изключителната трудност при улавянето на отделните *Grundstimmung*. Обикновено се случва така, че когато попаднеш в тоналния облак на *Grundstimmung*, съумяваш да излезеш от него единствено с цената на огромни затруднения и с крайни усилия. Най-голямото от всички е да се преодолее собственият заварен вкус, да се изостави придобитата музикална увереност, музическата хармония на традицията. „Традицията“ от тази гледна точка представлява репертоарът от „гласове“, които са говорили музически, тоест музикално, но които днес вече не ни говорят освен като репертоар от мъртви гласове. Оттук идва и необходимостта от съживяване на традицията като *Ueberlieferung*, като предание.
Във всички епохи, но в нашата по-специално сме свидетели на феномена на масовото епигонство, при което определен поетичен език, който според мнозинството съдържа „основно настроение“, има тенденция да се възпроизвежда безкрайно от техниките за масово възпроизводство, но в най-ниската точка, тази, която може да бъде достигната от масите и която е допустима от публичните и частните институции, разпространяващи въпросния музически и музикален език. Мисля, че от тази гледна точка съвременните западни демокрации не се различават от демократурите на Путин, Орбан и Трътп. Много ниското „музическо“ равнище на западните демокрации намира своя еквивалент в убогото „музическо“ равнище на поезията, която произвеждат. Това явление е физиологически различно от онова, което философи като Хоркхаймер и Адорно са очертали през 50-те години, когато говорят за „културната индустрия“ и „масовото общество“. Днес нашите демократури прибягват в много голям мащаб до лошата музика, която се разпространява в тяхната среда, и по този начин налагат по-лесно една отвратителна демагогска политика и самохвална демагогия. Упадъкът на „музическия“ език, който е на мода в нашите западни демокрации, е и вероятно ще бъде устойчив феномен, необходим за укрепването и стандартизирането на демокрациите на тяхното най-ниско равнище, именно на равнището на демократурите.

Джорджо Агамбен: В този смисъл, щом достъпът до словото е музичуски определен, разбираемо е, че за гърците връзката между музиката и политиката е била толкова очевидна, че Платон и Аристотел се занимават с музикалните въпроси само в творбите, които те са наричали *mousiké* (които включват поезията, музиката в собствения смисъл на думата и танца), толкова близки до политиката, че в *Държавата* Платон може да се присъедини към афоризма на Дамон, според когото „формите на музиката никъде не се променят без промяна на най-важните държавни закони“ (424 c)[3]. Хората се обединяват и организират законите на своите градове чрез езика, но опитът с езика – доколкото не е възможно да се схване и овладее произходът му – е на свой ред винаги вече музикално обусловен.
Необосноваността на *logos*-а обосновава първенството на музиката и прави така, че всеки дискурс е винаги вече музически съгласуван. Затова, още преди това да стане чрез традиции и предписания, предавани в езиковата среда, хората от всички времена са бивали, повече или по-малко съзнателно, образовани и политически настроени чрез музиката. Гърците много добре са знаели това, което ние се преструваме, че не знаем, а именно, че е възможно едно общество да бъде манипулирано и контролирано не само чрез езика, но преди всичко чрез музиката. Точно както звуците на тръбата или ударите на барабана са по-въздействащи за войника от заповедта на офицера, така във всяка среда и преди всяка реч чувствата и състоянията на душата, които предхождат действието и мисълта, биват музикално определяни и насочвани. В този смисъл състоянието на музиката (като в този термин включваме цялата сфера, която неточно дефинираме с понятието „изкуство“) определя политическото състояние на дадено общество по-добре и преди всеки друг показател и ако някой наистина иска да промени реда на един град, е необходимо преди всичко да реформира неговата музика. Лошата музика, която днес ежеминутно и повсеместно нахлува в нашите градове, е неделима от лошата политика, която ги управлява.



Валентина Шара, „Жив“, 2025, детайл от инсталацията
Фото: Калин Серапионов. Изложба „Високи гласове“.
Национален музей „Земята и хората“

Джорджо Лингуаглоса: Следователно музическият поетичен език трябва да преживее разбиването (*Zerbrechen* на Хайдегер) на езика в скалите на „земята“, тоест трябва да покаже знаците и белезите от раните, които поетическият език носи в себе си като спомен за сблъсъка си със самия себе си и със света. Можем ли да кажем, че един поетически език, който не носи раните, стигмите на този сблъсък, е просто бърборене, думи на вятъра, думи, писани по водата?

Джорджо Агамбен: Езикът днес се представя като бърборене, което никога не достига собствената си граница и изглежда е изгубило всякакво съзнание за интимната си връзка с това, което не може да се каже, тоест с времето, когато човекът все още не е говорел. На един език без полета или граници съответства музика, която вече не е музически съгласувана, а на една музика, обърнала гръб на собствения си произход, съответства политика, лишена и от плътност, и от място. Там, където сякаш всичко без разлика би могло да бъде казано, песента се проваля, а с нея и настроенията, които я артикулират музически. Нашето общество – в което музиката изглежда стремглаво прониква навсякъде – е в действителност първата човешка общност, която не е музически (или амузически) настроена. Усещането за всеобща потиснатост и апатия е признак единствено на загубата на музическата връзка с езика, маскиращ като медицински синдром упадъка на политиката, което е всъщност резултат от тази загуба. Ще рече, че музическата връзка, която е изгубила отношенията си си с границите на езика, вече не произвежда *theia moira* („божествено обладаване“), а нещо като мисия или безлично вдъхновение, което вече не е артикулирано според множеството музически съдържания, а така да се каже, се върти на празни обороти. Забравили изначалната си близост, езикът и музиката разделят съдбите си и въпреки това остават обединени в една и съща празнота.
Именно в този смисъл днес е възможно философията да се представи само като преобразяване на музиката. И тъй като упадъкът на политиката съвпада със загубата на опита за музическото, политическата задача днес е по условие поетическа задача, спрямо която е необходимо творци и философи да обединят усилията си. Днешните политици са неспособни да мислят, защото както езикът им, така и музиката им се въртят амузически на празни обороти. Ако наричаме мислене пространството, което се разкрива всеки път, когато се докоснем до опита с музическото начало на словото, тогава именно с неспособността за мислене на съвремието си трябва да се борим. И ако, според предложението на Хана Арент, мисленето съвпада със способността да бъде прекъснат безсмисленият поток от думи и звукове, днес философската задача *par excellence* е спирането на този поток, за да бъде той върнат на неговото музическо място.

на стр. 7

[1] Хезиод, *Теогония. Дела и дни. Омирови химни*, прев. от старогръцки Станка Недялкова, София: Народна култура, 1988.
[2] Пак там.
[3] Платон, *Държавата*, прев. Ал. Милев, София: Наука и изкуство, 1981.

Петър Чухов, „В края на леглото“, изд. „Жанет 45“. Пловдив, 2025, 60 с., 14 лв.

Пространствените величини, в рамките на които се разпростира светът в новата поетична книга на Петър Чухов „В края на леглото“, са от един нов, божествен тип. В тези стихове няма нищо излишно – думите са прецизни като резки в камък, а мисълта – едновременно земна и далечна. Стихосбирката излъчва усещане за завършеност, но не като край, а като достигнат предел, от който започва мълчанието. Езикът е верен на себе си – познаваме го по съдържаността, по внезапните разломи, по начина, по който обикновеното бива изтръгнато от всекидневието и осветено с тайнствена светлина. Но тук има и нещо ново – едно по-дълбоко смирение, може би примирение, с границите на човешкото.

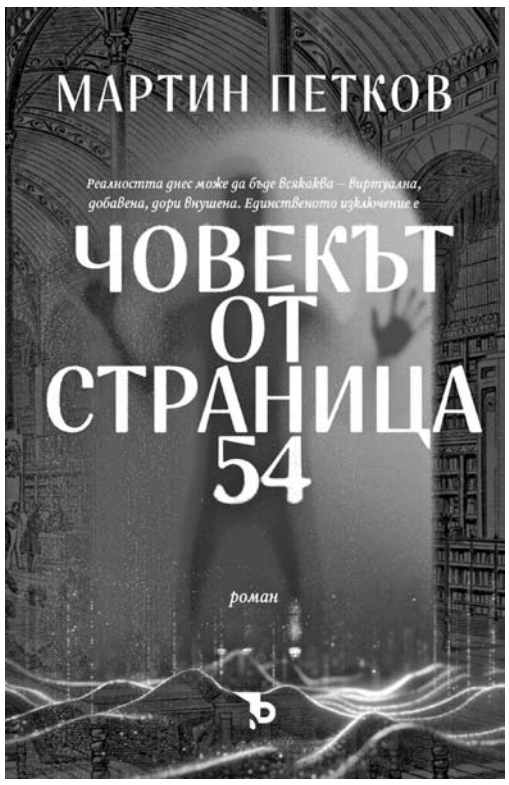
Стефан Икога, „Наведнъж“, изд. „Кота 0“. С., 2025, 114 с., 20 лв.

Седем години делят първата и втората стихосбирка на Стефан Икога. „Наведнъж“ е дълго чувствана и моделирана книга. Текстовете са подредени хронологично до седмия, а оттам нататък под напора на самия живот и поетическия размах стиховете се размесват и преплитат, изсипвайки се наведнъж. Седемте начални точки конструират ясен и стегнат смисъл, обещават строен ход, насищат с овладяна разпиляност. Отказът да се брои дава особена глътка свобода, а когато игровото номериране на отрязъците живот се завръща, бива поето с твърдост и прямота. И така до осем и отвъд – наведнъж.

Калоян Иванов, „Ритане в облаците“, изд. „Скрибенс“/ УИ „Епископ Константин Преславски“. С., 2025, 51 с., 15 лв.

След спечелването на Голямата награда в Националния студентски литературен конкурс „Боян Пенев“ в Шумен Калоян Иванов дебютира със стихосбирката „Ритане в облаците“. Илюстрациите са дело на Александър Байтошев, а редактор е Маламир Николов. Пресечна точка в трите цикъла на книгата е фигурата от маргиналията, насила застопорена в живота и активно преосмисляща смъртта. Лутането между кварталното и булевардното преминава в съмненията на разум, опиянен от алкохол, за да се удари в ръба на безсмислето. Смисъл все пак има – непълен и разпиляващ се, понякога премигващ в пролуките и на повърхността, понякога в ласките, простичките удоволствия и често – в изкуството.

За героя и за неговите страници



Мартин Петков е едно от водещите имена в съвременната българска научна фантастика. За това говорят наградите („Агоп Мелконян“, „Никола Кесаровски“, „Булгакон“), популярните му разкази, пръснати по различни антологии и периодични издания, и самостоятелните му книги. На сравнително неравни интервали излизат първите му три прозаични произведения: повестите „Те не вярват в приказки“ (2008), разказите „Някога бяхме богове“ (2016) и романът „Светът е само началото“ (2018). Последното и вероятно най-значимото му постижение до момента е романът „Човекът от страница 54“. Още с първите двайсетина страници читателят се изправя пред едно свръхтехнологизирано, но учудващо познато всекидневие (и в същото време една като че ли приспана част от съзнанието му си отдъхва, че най-сетне е попаднала на такава книга).

За краткото време от отпечатването на романа (издаден е в самия край на 2024 г. от издателство „Ерове“) „Човекът от страница 54“ се превръща в обект на обсъждане както между литературоведите, така и в средите на феновете, за които Петков е уважавана фигура. На пръв поглед произведението описва бъдеще, чиято заплашителност не само не намалява, а се засилва до неудобство от ироничните струни, звучащи в него. Самото място е по-скоро неопределено и е изградено без носталгия или сантиментализъм, но не то, а времевата дистанция примамва и завладява по-силно въображението заради внимателно експонираните тенденции, които днес са съвсем отчетливи.

Въведени сме в дигитален рай, превърнал се не просто в затворена материалистична екосистема, а в обобщение на света – поне за развитата част от него. Не е представена само лъскавата повърхност на заобикалящата реалност, доближена с още една стъпка от препратките към познати литературни творби, а са представени съмненията и колебанията, които все още тлеят дълбоко в самите нас и заради които все още можем да се наречем хора. Очертават се въпроси като: Какво означава да обичаш в един свят, зависим от информационните технологии? Има ли място за автентичност, когато преживяването е подчинено на алгоритмите и е опосредено от екрана и кода?

Ясно се различава „хиперреалността“ на Жан Бодрияр, в която всяко взаимоотношение е комодифицирано. Пазарната логика се намесва и предначертава дори най-дълбоките човешки желания – все същото наблюдавано и контролирано от автоматизираната власт „мълчаливо мнозинство“, което жадува за зрелища, а не за общение. Може да се види и това, за което Бернар Стиглер предупреждава: когато прехвърляме когнитивните си операции на машините, ние изгубваме не само знанието как да ги извършваме, а знанието как да живеем, и подобно на механизми, ставаме все по-повърхностни в преживяванията си. Действието е отстъпило пред динамиката на напрегнатите вътрешни преживявания. За читателя фокусът рязко се сменя в поне два ключови момента: първо, с представянето на крехката на вид фигура на Лечителя, която би трябвало отдавна да е погълната от системата или заличена като враждебна на нея; второ, с въвеждането на паралелната сюжетна линия в опустошените земи извън дигиталния рай. И всъщност изпъкват повече хитроумието и духовитостта на Лечителя, макар че не се излагат подробно преките подривни дейности и вмешателства на въпросния персонаж. Той се откроява по-скоро с въздържанието си, като успява да направи монотонното време смущаващо или дори да го превърне в заплашително отражение, в което не намираме същинската си самоличност или намираме твърде много от нея. Изпъква обаче и възможността за безконтролни действия. Героите, които съумяват да устоят под натиска на контролирания материалистичен свят, сякаш се изплъзват от кодираното към органичното съществуване. Техните действия подкопават системата отвътре и показват, че всъщност границата никога не е била толкова здрава, колкото е трябвало да изглежда. Почти може да се каже, че Лечителят използва силата на шегата, за да подскаже някаква по-правилна посока. Всяко ситуационното отклонение разширява пространството на свободата с ширината на усмивка, изплъзвайки се от заплахата за хомогенизация, и предлага възможността за наративна множественост.

Още заглавието намеква за тази съпротивителна сила, като препраща към метафоричния образ на „страница 54“, която може да има всеки номер, защото героите могат да заемат всяка страница (по-сложен остава въпросът дали могат да бъдат подменяни или да отсъстват).

Романът „Човекът от страница 54“ неизбежно носи със себе си и усещането за страниците. Той не се стреми да разкаже всичко, но подсказва, че това е история, която може би е четена от някого в Дигиталния рай и че нашият свят на илюзии може би също има други страници, които чакат да бъдат разгърнати. Но съществуването на личния избор за разгръщането на незнайните страници е несъвместимо с властта, обсебваща личното време.

Самият език, като обект на сюжета в романа, макар и допълван от металитературни подмятания, подлежи на контрол и съответно служи за подмяна на реалностите. Корпоративните формули са представени със скрита ирония, но по-често иззад тях наднича заплахата за непосредственото настояще на героите (в необикновено тясна връзка с непосредственото настояще на читателите). И когато в мислите на някой от героите, които не успяват да се пригодят и продължават да се съпротивляват, се надигне усещането за топлота и привързаност, когато се доловят забравени желания, тогава прозата зазвучава с отчетливостта на поезия. Какво означава да съществуваш наистина? Какво се случва всъщност извън дигиталния рай? Описанията са редки и по-често представят отделни картини. Суровостта на света там е реална, но дори след екологичните бедствия корпоративните механизми се опитват да просъществуват – втората сюжетна линия в романа напомня за диалектическата взаимовръзка между технология и природа, контрол и хаос. Личността в корпоративния механизъм е сведена до проста функция, докато извън него самото ѝ съществуване все още може да бъде предизвикателство. Катастрофата е превърната в пазарен инструмент и в зрелище, но сред нея все още остава възможността за автентичен избор и за установяването на междуличностен контакт.

Любовта в „Човекът от страница 54“ напомня за съзвучието между хората, но не става повод за проповедничество, а по-скоро за бягство или за изгнание. Самата тя тук е противодействащ механизъм – като че ли на първо място тъкмо тя се превръща в силата, приближаваща човека до земята и до реалния свят; превръща се също в знак за безприютен, но не и безучастен живот. Отделната проява на нежност в това заплашително време или потайната шега в безупречно функциониращия град стават по-значими от какъвто и да било манифест. Както напомня и Джордж Стайнър, любовта, осъзната или неосъзната, крие под себе си метафизично търсене.

Въпреки предизвикателствата и перипетиите в „Човекът от страница 54“ той става израз на вяра, че както героите, така и читателите ще преодолеят трудностите. И сякаш този оптимизъм се крепи на дълбоката привързаност не към останките от човешкото в човека, а към неговото единно и неделимо цяло. Ставаме свидетели на нов хуманистичен опит за изграждането на реторика, в която според Стайнър, в един свят на илюзии, литературата трябва да утвърждава реалността.

НИКОЛАЙ ТОДОРОВ

Мартин Петков, „Човекът от страница 54“, изд. „Ерове“, 2024

Дина Стоев, „Отлив“, 2021, фото: Калин Серапионов. Изложба „Високи гласове“. Галерия Куб – Топлоцентрала

Кадър от филма „Дишай“ на Юри Жиров и детайл от архивна фотография. Фото: Калин Серапионов. Изложба „Високи гласове“. Галерия Куб – Топлоцентрала

Високи гласове

Изложба, отбелязваща 20-годишнината от създаването на Държавния културен институт
08.05 – 31.05.2025

С произведения на Александър Лазарков, Алла Георгиева, Валентина Шара, Дина Стоев, Иво Бистрички, Камен Стоянов, Красимира Буцева, Снежанка Михайлова, Стоян Дечев и Оливия Михалтиану, Юлиян Табаков
Куратор: Владия Михайлова
Изложбата е представена в Галерия „Куб“ – „Топлоцентрала“ и Националния музей „Земята и хората“

Предстоящи събития в рамките на изложбата

31.05.
15:00 – 17:00 – Лекция и разговор с Овидиу Тичинделеану
В: Зала 4 / „Топлоцентрала“
18:00 – 19:00 – Кураторски тур с Владия Михайлова
В: Галерия „Куб“ – „Топлоцентрала“ и Музей „Земята и хората“

Десетилетията на човешки прогрес, технологичен напредък, научни открития, изобилие и нарастващ комфорт на живот родиха сякаш и безгранично консуматорство, катастрофална експлоатация на ресурси, психологически разстройства на личността и дълбока самота. Тревожността и отчуждението, с които много от нас живеят свидетелстват за разкъсването и загубата на връзките между хората, така както и на целокупното човечество спрямо другите същества и природата.
Изложбата „Високи гласове“ се състои в контекста на конфликтното настояще и кризите на съвременността. Тя се връща към първични права и неотменими реалности, необходими за самия живот: нуждата от въздух, вода, храна, от сигурност и защита, от свързаност с другите и свобода.
Основа на изложбата дават разказите за обществените и екологични комитети и движения в края на 80-те и началото на 90-те години в България, които представляват форми на спонтанно и публично гражданско обединяване и въплъщават волята за права, свобода и ценност на човешкия живот. В основата на тези процеси стоят протестите на русенските граждани срещу химическия завод „Верахим“ в румънския град Гюргево, който след построяването си през 1981 г. започва да обгазява Русе с хлор, създавайки критична и животозастрашаваща криза за жителите на града. На площада в Русе излизат майки с колички и граждани на града с призиви за бъдеще, за утрешен ден на децата им.
От гледната точка на настоящето изложбата преразглежда концепцията за „живот в истина“ на Вацлав Хавел, като поставя в центъра въпросите за живота като политическо и етическо съществуване и за гласовете, издигащи се като позиция и право. Това са гласове – тела, които преодоляват мълчанието и изразяват волята за дишане и достойно съществуване.
Разказите от миналото зазвучават заедно с гласовете в настоящето в усещането за загуба на право и смисъл, както и в тревогите за бъдещето, в което се отварят все повече зони на извънредност, изключване и смърт.
Изложбата се обръща и към екосистемния мащаб на съвременното живеене – към водата, въздуха, планетата, видовете и телата, отвъд човешкото.
Част от произведенията са намеси в пространството на Националния музей „Земята и хората“, изследвайки символно и метафорично идеята за необратимото влияние на човешкия свят върху природата.

ВЛАДИЯ МИХАЙЛОВА

ПОКАНА

Приказки за различността

Книга за деца възпитава в уважение към специфичните състояния

*На **5 юни 2025** г. (четвъртък), от **18:30** ч. в арт пространството на Сцена „Централни Хали“ (София, бул. „Мария Луиза“ 25, ниво -1) ще бъде представена книгата за деца „Приказки за различността“ (НЦАК „Ние ви чуваме“, 2025). Неин автор е Христина Чопарова, журналист с дългогодишен опит в печатни и онлайн медии, главен редактор на специализирания сайт за хора със слухова загуба „Ние ви чуваме“.*
Приказките са дебют на автора в литературата за деца и са написани през 2020 г., в отговор на необходимостта от четиво, което по достъпен и интересен начин да осветли повече или по-малко видими специфични състояния, към които малки деца и ученици могат да бъдат понякога неуместно любопитни.
Книгата съдържа разкази на 11 симпатични животни, всяко от които притежава отличаваща го физическа особеност. Те са се събрали на горска конференция, на която споделят своите личи истории от гледна точка на уважението, получено чрез разбиране и подкрепа. Срещата им илюстрира принципите на социалното включване и толерантност, а акцентът в книгата е върху различието не като увреждане, а като източник на предимства.
Целта на книгата е да предостави обяснение за различността на деца от всички възрасти за по-добро разбиране и приемане на дефицитите чрез образите на животни, на които са приписани човешки качества. Чрез тази книга се реализират информативни, образователни, социални и развлекателни задачи. Предназначена е както за самостоятелно четящите, така и за по-малки деца, родители, учители и работещи с деца специалисти.
Представянето на книгата ще направи нейният редактор, проф. д-р Минка Златева, доайен на ФЖМК на СУ „Св. Климент Охридски“. В рамките на премиерата за най-малките ще бъде създадена рисувателна работилница, която ще водят илюстраторът Моника Войкова и графичният дизайнер на книгата Здравко Денев. За гости от знаковата култура са предвидени професионални жестови услуги от преводач-тълкувателя Камелия Ангелова.

Книгата е посветена на децата с различия – мисионери на човечността.
Издател е сдружение Национален център за алтернативна комуникация „Ние ви чуваме“, което от 2022 г. развива дейности в полза на нечуващи хора чрез информация, култура и изкуство.

„Балканистичен форум“, ред. Снежана Димитрова и Джовани Леви, XXXIV, бр. 1, 2025

Излезе първият за 2025 г. брой на списание „Балканистичен форум“, озаглавен „Война, скръб и справедливост“, с водещи на броя Снежана Димитрова и Джовани Леви. Текстовете в него целят преосмисляне на наследството на Първата световна война от гледна точка на различни съвременни парадигми в хуманитаристиката: афективния обрат в историографията на XX век, постколониалните изследвания, микроисторията, историята на идеите и т.н. Тези подходи биха могли да ни дадат други възможни гледни точки към едно трагично и драматично събитие, последиците, разделенията и травмите от което продължават да се усещат в целия свят.

Александра Георгиева, „Черно море. Книга за нашето море и нашите деца“, научна редакция и предговор Никола Кереков, илюстрации Радимира Йорданова и Симеон Желев, изд. „Мармот“, С., 2025

Как е възникнало Черно море? Какви растения и животни го обитават? Какви ветрове го вълнуват и кои птици прелитат над него? Книгата обхваща всичко – от създаването на морето и неговия релеф до многообразието от обитатели – от миниатюрните същества в плитчините до по-големите морски животни. Разкрива как организмите са свързани в сложна мрежа от взаимоотношения и какво място заема човекът в нея. Малките изследователи ще научат кои професии са свързани с морето, ще пътешестват от северното до южното крайбрежие и ще надникнат в миналото на древни градове като Варна, Несебър. Ще опознаят и природни забележителности като вкаменената гора край Созопол.

Оскар Уайлд, „Портретът на Дориан Грей“, прев. Росица Ташева, изд. „Колибри“, С., 2025, 248 с., 55 лв.

Романът „Портретът на Дориан Грей“ е двукратно цензуриран, а след издаването му се състои прочутият процес, който отвежда Уайлд зад стените на затвора. Тук историята е представена в пълния си нецензуриран вариант. Илюстрирано от Бенжамен Лакомб и обогатено с откъси от „De Profundis“, изданието хвърля нова светлина върху произведението. Днес романът е по-актуален от всякога, защото диагностицира фетишизирането на младостта и нарцисизма в съвременното общество, взряно в образите, които предлагат мрежите.

Свободата на интерпретатора

Новата книга на Цветан Ракьовски

Книгата „BG поезия – още нещо из кривините“ на Цветан Ракьовски е единадесетата негова книга и трябва да се отбележи, че е най-необичайната във всяко едно отношение. Един поглед назад ще покаже какво имаме предвид. В първите си книги Ракьовски е концептуален в своите теоретични търсения, фокусирайки в центъра им конкретен изследователски обект. Още в първото си изследване – „Паратекстът на литературната творба“ (1997) той поставя въпроса за ролята на заглавието и всички елементи, които го съпровождат: предговори, послеслови, бележки под линия и др., във връзка с основния текст. Само след година „П. К. Яворов и българските поетически силуети“ (1998) предизвиква възхита сред литературната гилдия, като Цанко Младенов я нарича „уникална книга, която чертае нов етап както в науката ни и в яворовознанието“ (Младенов 1999). Няколко години по-късно „Образи на българската памет. Историята, поборниците, записките“ (2004) синтезира изследванията върху мемоарните текстове, интерпретира ги през призмата на литературоцентричността, като изгражда убедителна система за тяхното класифициране според тематични, езикови и структурни белези.

След този, нека го наречем първи етап в изследователския процес на Цветан Ракьовски, се появява „След края на класиката“ (2006) – книга, която можем да определим като преходна или гранична в два аспекта. В чисто научен план тя е последната, която се занимава с конкретен предмет на изследване (в случая повестите „Двойник“ на Ф. Достоевски и „Египетска марка“ на Осип Манделщам), но по-интересно е, че това е първата книга на Ракьовски, с която той мигрира във формално отношение от издателските формати А5 и В5 към половин В5 (или В6). Навремето с подобни размери излизаха популярните поредици „Панорама“ и „Галактика“, но това са белетристични произведения. Такъв размер е рядък за академични издания, в повечето случаи литературоведските книги в България се издават в стандартни формати А5 или В5. Изданията в половин В5 се използват за по-специализирани издания с малък тираж, много рядко в научните и литературоведски среди. Миниатюризацията за Ракьовски е в същото време един символичен жест. Малкият размер на книгата я прави лична и удобна за носене, сякаш в нея има тайно знание, скъпоценност, достъпна само за посветените.

И още едно важно нещо. Ракьовски започва да иронизира самото издателско мислене. Книгите му от този момент се превръщат в дар в буквалния смисъл на думата. „Литературата и езикът“ е *подарък*, който той раздава на тържеството за рождения си ден на свои колеги и приятели. На гърба ѝ след грифа *Цена* откриваме обозначение *безценно*. Следващите две книги „Пейо Яворов. Анхиалски сюжети (2016) и „Български литературни потайности“ (2018) пък се „продават“ за по 1 лев, „Вазов. Разделението на езиците“ (2021) инфлационно се покачва до 2 лева, за да стигнем до последната, „BG поезия – още нещо из кривините“, където цената изчезва. От „Литературата и езикът“ книгите на Ракьовски изчезват и от книжарниците, защото е ясно, че *1* и *2 лева* е иронично намигване, закачка, с която той надгражда безценността. Като че ли казва: „Книгите са важни само за *този-който-трябва-да-знае*“. Тази конструкция употреби преди двадесет и седем години Милена Кирова за втората книга на Ракьовски. Нееднократно той е заявявал: „Аз познавам всички мои читатели“. Малките лимитирани издания препращат към идеята за вечност и културна памет, защото са създадени не за масова консумация, а за тълкуване и предаване на знание. Това води и до други последствия. За книгите на Ракьовски, издадени през последното десетилетие, може да пише само някой от неговите четци. Не че те не попадат в библиотеките, но е ясно, че вероятността случаен читател да ги разгърне е нищожна.

„BG поезия – още нещо из кривините“ на Цветан Ракьовски надгражда не само в съдържателно отношение, но и в отношението спрямо езика. Във всички свои книги досега той използва изключително богат научен речник и често прибягва до термини, които трудно се разбират от нефилолога като епистемология, имплицитен адресат, идиолект, логоцентризъм, рецептивно поле и още много подобни. В последната книга той не изневерява на себе си. В нея откриваме екземплум, епанортоза, сфумато, синкоп и още специфични термини, но се случва и друго. Изведнъж в езика на Ракьовски се появяват латински фрази като *currente calamo* и *Homo Faber*, които имат важна роля в съответните статии. В нито една друга негова книга до този момент не можем да открием подобни изрази.

Дори на паратекстуално ниво съчетанието *BG поезия* е достатъчно провокативно, за да бъде изтълкувано само като опит за смесване на културни кодове и идентичности. То предизвиква размисъл за отношенията между глобалното и локалното, традиционното и модерното.

В контекста на изследванията на Цветан Ракьовски този похват се свързва с интереса му към неканонични форми и тенденции в българската литература, към преосмисляне на литературните граници и изследване на взаимодействието между високата и ниската култура. В същото време абревиатурата *BG поезия* иронично подрива остарялата, останала в XX век представа за високото академично концептуализиране – или по-скоро претенцията, която често го съпровожда.

Самата книга и на съдържателно ниво изглежда, че се разпада. До този момент Ракьовски не е съчетавал толкова различни тематични и методологични литературоведски подходи в рамките на едва пет текста. Това може да се възприеме като заигравка, като препратка към първата му книга за Яворов, където за първи път в българското литературознание развива тезата за различните поетически силуети в сложната фигура на твореца. Ракьовски прави същото, но в полето на критиката – среща различни критически визии, за да разкрие широките възможности на теоретичното и изследователското си мислене.

Половината книга се вглежда в Христо Смирненски чрез началните два текста „Символизмът и Смирненски“ и „Homo Faber и чиновникът в поезията на Смирненски“, които естествено диалогизират. Първият представя една разработвана постановка за силната връзка на Смирненски със символизма, изразена в умело използвани символистични похвати, които същевременно са пародирани и съчетавани със социална тематика, като по този начин създават уникален и разностилов поетически свят. Своеобразно продължение на реконструкцията на литературноисторическия наратив за Смирненски продължава и във втората статия. Тук Ракьовски поставя в центъра формулираната теза за Homo Faber от предходната статия. Статията изследва два от най-характерните поетически образи в творчеството на Христо Смирненски: пролетария (Homo Faber) и градския човек (чиновника), като анализира как са изградени тези образи и какви са техните характеристики в контекста на градската култура и социалните промени в България през първите десетилетия на XX век. Homo Faber е вгледан в бъдещето и се стреми към промяна, докато чиновникът живее в настоящето и е загубил илюзиите си.

Напълно различен методологичен подход Ракьовски прилага в следващите две статии – „Когато дължината има значение“ и „*Празните* места в лирическия текст“, които се занимават с въпроси, свързани със стихознанието: дължината на стиховете при Яворов и Багряна, както и с функцията на многоточието в лирическата творба. Няма да е пресилено да се каже, че стихознанието е ахилесовата пета на българското литературознание. В така и останалото единствено стойностно изследване „Българско стихознание“ (1960) Мирослав Янакиев казва още в самото начало: „Като оставим на страна бележките за стиха в съчинения, които разглеждат изобщо творчеството на български поети, бележки, най-често бегли и случайни, като не вземаме предвид и съвсем общите указания за характера на мерената реч в учебниците по литература за общообразователните училища, ще ни остане да препоръчаме на интересуващите се от стиховедските въпроси твърде малко“ (Янакиев 1960: 3). Тъжно е да се констатира, че за шестдесет и пет години малко неща в тази област са се променили. Заиграващото се с двусмислието заглавие „Когато дължината има значение“, всъщност е един от най-сериозните стиховедски текстове, излизали през настоящия век у нас. В статията се изследват стиховите промени в поезията на Яворов и Багряна, като Ракьовски акцентира върху удължаването на стиха, или „прозаизацията на поетическия текст“ (Ракьовски 2024: 59) и разпада на класическата строфа. Той изследва конкретни структурни елементи на поетическия текст като дължина на стиха и организация на строфата и как тези промени оказват влияние на ритъма, интонацията и цялостното въздействие на стихотворенията. Промените в поетическата форма са разгледани в контекста на литературните процеси от началото на XX век. Неговите постановки обясняват етапите на развитие на българската лирика: „дългият стих и формалните промени в строфата бележат началото на модернизма (Яворов) и края на авангарда (Багряна)“ (Ракьовски 2024: 80).

„*Празните* места в лирическия текст“ е не по-малко провокативна от стиховедска гледна точка статия – тя разглежда употребата на многоточието в лирическия текст и ролята му за поетическата структура. Това е първият научен текст в българското литературознание по този въпрос. Ракьовски внимателно изследва как многоточието влияе върху композицията, ритъма и смисъла на лирическия текст като знак за прекъсване, смяна на перспективата, както и като средство за създаване на емоционален тонус. Многоточието не само е пунктуационен знак, но и графичен елемент, който нарушава целостта на езика и променя ритмичната структура на текста. То е свързано с понятия като апосиопеза, епанортоза, лакуна и анаколут, което означава, че въпреки еднаквия графичен знак, смисълът, вложен в многоточието, може да бъде различен. Според Ракьовски този пунктуационен знак влияе на читателското възприятие, като създава усещане за незавършеност и подтиква към асоциативни връзки и активира рецепцията.

Последният текст – „Възможната история на българската литература: гледната точка на 4 антологии (Ел. Пелин, Ив. Андрейчин, Ив. Арнаудов, Дим. Бабев)“ – попада в третата изследователска канава и може да бъде определен като междутекстово изследване, тъй като анализира и съпоставя четири различни антологии, изследвайки как всяка от тях представя и конструира историята на българската литература. Става дума за *Българска антология* (БА) (съставители: Д. Подвързачов и Д. Дебелянов), 1910, *Български поети*. Антология (БП) (под ред. на Хр. Цанков-Дерижан), 1922, *Млада България*. Антология на съвременната българска поезия 1905-1922 (МБ) (ред. И. Радославов), 1922 и *Антология на българската поезия* (АБП) (съст. Гео Милев), 1925. Ракьовски разглежда антологиите като устойчиви (макар и моментни) *органайзери*, нещо като наръчници по литературна история, където всеки от съставителите е вложил литературноисторически амбиции, като чрез подбора си провокира процесуални въпроси: „докато БА и БП правят опит да концептуализират едва ли не всички по-известни и наложили се поети, МБ и АБП показват как процесът *българска литература* може да има своя динамика и с почти два и половина пъти по-малко поети“ (Ракьовски 2024: 106). Статията разглежда взаимодействието между множество текстове в антологиите, за да извлече информация за литературните процеси, канони и истории. Този сравнителен и аналитичен подход, насочен към множество текстове и техните взаимовръзки, е характерен за редица изследвания на Цветан Ракьовски.

„BG поезия – още нещо из кривините“ на Цветан Ракьовски е различна литературоведска книга. Усеща се, че всеки текст е работен като интелектуално предизвикателство. Усеща се и удоволствието да откриеш свободата да боравиш със съдържанието и формата, както ти намериш за необходимо, а не както е редно, според академичните стандарти. Професор Цветан Ракьовски може да си го позволи.

РОМАН ХАДЖИКОСЕВ

Библиография

Кирова, М. Яворов за литературоведи // *Култура*, бр. 45 (2319), 13 ноември 1998 [https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/1621], (достъп 10.05.2025)

Младенов, Ц. Най-после размразяване на яворознанието. // *Литературен форум*, бр. 7, 23.02-1.03.1999.

Ракьовски, Ц. BG поезия – още нещо из кривините. София, Фабер, 2024, 114.

Янакиев, М. Българско стихознание. София, Наука и изкуство, 1960, 232.

Цветан Ракьовски, „BG поезия – още нещо из кривините“, изд. „Фабер“, Велико Търново, 2024

„Дом за начинаещи“ от Емануил А. Видински: игра с времето и езика

„Историите и нашите преживявания трябва да бъдат разказвани, защото придават колорит на живота. И някак е много тъжно да държим целия този колорит за себе си“, казва пред радио „София“ Емануил А. Видински. По време на пандемията у него заработва силно темата за „паметта, която си отива“. Мисълта, че с нас си отива всичко преживяно, започва да го тормози и провокира написването на „Дом за начинаещи“.
Емануил А. Видински има зад гърба си издадени романа „Места за дишане“ (2008) и два сборника с разкази – „Картографии на бягството“ (2005) и „Егон и тишината“ (2015). „Дом за начинаещи“ е неговият втори роман, излязъл през 2023 г. За своето литературно завръщане Видински казва, че в началото пише без конкретна цел. Всичко започва с дневник, последван от идея за разказ, но някъде около стотната страница осъзнава, че може би пише роман.
Сюжетът обхваща периода между 1991 и 1994 г., когато главният герой живее в католически дом за деца в Германия. Бащата на Емануил заминава, за да работи върху своята дисертация в гр. Хале, а за детето това се превръща във възможност да научи друг език и да се потопи в непозната среда непосредствено след смяната на режима. Романът на Видински е силно автофикционален – писателят разказва за собствените си преживявания в Германия и неговият глас се слива с този на героя.
През трите години наблюдаваме как Емануил развива своя характер и намира личните си истини, но виждаме растежа и на останалите деца в книгата. „Дом за начинаещи“ се вписва в традицията на немския образователен роман, но книгата не е първият български пример, следващ линията на разказа за порастването. Дори да е част от движението, романът на Видински се отличава от останалите примери като „Ане“ на Камелия Панайотова и „Нас, които ни няма“ на Антония Апостолова чрез погледа към миналото. Мястото, което авторът описва, разбива представата за детския дом като изпълнен с мрак, зловещи истории и насилие. Видински се обръща назад не с гняв, а по-скоро с премерена носталгия и благодарност.

С подкрепата на Столична община

Програма „Култура“ на Столична община

Структурно книгата не следва хронологичен ред, а е съставена от отделни части, с които се придвижваме във времето. „Дом за начинаещи“ е споменен роман, който напомня на мозайка, съставена от множество парчета. Веднъж обединени, те водят до цялостно повествование. Изборът на Видински да пресъздаде историята на детството си фрагментарно прави книгата сложна за разбиране, но по този начин пътуването в спомените изглежда автентично. Романът звучи като дневник, в който на места авторът размишлява върху преживяното. Поглежда през очите на 13-годишно дете, но и на възрастен, за когото връщането назад е повод за преосмисляне на миналото.

„Дом за начинаещи“ е своеобразна игра с времето и езика. Ориентираме се чрез споменатите от автора години, но и през събитията в романа, превърнати в подсказки и нов начин да се разгледа повествованието. Малкият Емануил попада в среда, където България е слабо позната. На децата в дома отнема време да се научат дори да произнасят името му, а асоциациите на възрастните започват с твърдите български възглавници и завършват с курортния комплекс „Албена“.
Езикът, чрез който децата в дома намират път един към друг, се оказва не немският, а общочовешкият език на музиката, футбола, любовта. Страниците на романа озвучават групи като „Нирвана“, „Дийп Пърпъл“, „Куин“ и „Ю Ту“. Тази всеобщата страст към музиката предизвиква почуда у преподавателите в книгата „Дом за начинаещи“. „Това нежелание да си част от света наоколо, потъвайки само в собствените си звуци и фантасмагории, не вещае нищо добро за поколението след падането на Стената“, казва учителят им по история. Именно музиката обаче се оказва свързващата нишка, която превръща децата, все още „начинаещи“ в живота, в млади хора, способни да помагат, комуникират и приемат различията у другите Дори темите, които вълнуват децата най-силно да са музиката, училището и първите трепети, „Дом за начинаещи“ от Видински успява да се превърне в огледало на случващото се навън. Споменават се Стената, войната в Югославия, Прехода, Световното по футбол през 94 г., но отново през очите на подрастващ. Говорейки за миналото, авторът съумява да не преповтори казаното и представя нов поглед към 90-те. Разподобената гледна точка между детство и зрялост е сред силните страни на книгата. Последните страници на романа съвпадат с края на престоя на малкия Емануил в Германия.

На 6 август 1994 г. вратите на дома се затварят зад гърба му, а последното сбогом идва трудно. „Очите на сбогуващия се бяха прекалено привикнали към този живот, за да кажат истински сбогом“, пише авторът. Емануил прекарва в дома три години, но три десетилетия по-късно Видински пише, че „усещането е за цял един живот“.
На тръгване от Калбе героят побира вещите си в два кашона. Единият от тях оцелява и 30 години по-късно отварянето му води до часове, прекарани в ровене из миналото и потъване в спомени. В настоящето всичко, случило се в Германия, за писателя изглежда като „чужда история, която някой някога му е разказал“.
„Дом за начинаещи“ е роман за паметта – на децата в дома, на поколението, растящо през 90-те, на времето на касетите и уокмените, на Световното по футбол през 94 г., на автора на книгата. Три десетилетия по-късно писането на романа помага на Видински да погледне собствения си живот от дистанцията на времето. Разходката из спомените се оказва нужна за писателя, носи носталгия, води до прозрения. А както пише и Димитър Кенаров в думите си за романа: за Емануил Видински връщането „там, където е бил“, е начинът да преоткрие мястото си днес.

ВЯРА НИКОЛОВА

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

Шест въпроса към Джорджо Агамбен...

от стр. 3

Джорджо Лингуаглоса: Концепцията на стоиците за *lékton*, за „изречимото“ обаче включва и „неизречимото“, защото в противен случай, ако всичко „изречимо“ се равняваше на „изреченото“, вече не би имало нужда от език, понеже всички вече казани неща щяха да са се слели в изказаното и следователно в изречимото. Но тъй като не цялото „изречимо“ е съставено от „изречимото“, ала включва също и частица „неизречимо“, става повече от ясно, че понятието ни за „изречимо“ следва да включва и част от „неизречимото“, или в противен случай езикът, и дори самата езикова дейност просто би престанала да съществува.
Поезията, изкуството се занимават преди всичко с възприемането и изразяването в „изречимото“ на онази част от „неизречимото“, която вече присъства в езиковата дейност. И следователно е очевидно, че „новата поезия“ се занимава с това изречимо, което включва в себе си по-голям дял от „неизречимото“.
Ако се замислим за момент върху „неизречимото“, върху което бива изградена поезията, и в частност поезията на новата естетическа онтология, си даваме сметка,

Иво Бистрички, „Колос“, 2022. Фото: Калин Серапионов. Изложба „Високи гласове“. Национален музей „Земята и хората“

че тъкмо необходимостта да се посочи-укаже-намекне „неизречимото“, тоест сенчестата страна на езика, създава необходимост и от различен начин за разбиране и възприемане на поетическия език.
Перифразирайки Агамбен, бих завършил с това, че „не изречимото, а неизречимото съставлява задачата, с която поезията непрекъснато трябва да се съизмерва“.

Джорджо Агамбен: „Не неизречимото, а изречимото е това, което съставлява задачата, към която философията трябва всеки път да се завръща, за да се съизмери. Неизречимото всъщност не е нищо друго освен предпоставката на езика. Веднага щом възникне език, именуваното нещо бива предпоставено като нещо извънезиково или несъотнесено, с което езикът влиза в отношение. Тази предпоставяща сила е толкова могъща, че си представяме неезиковото като нещо неизречимо и несвързано, което някак си се опитваме да уловим като такова, без да осъзнаваме, че по този начин не правим нищо повече от опит да уловим сянката на езика. В този смисъл неизречимото е собствено езикова категория, която само едно говорещо същество може да възприеме. Поради тази причина в писмото си до Бубер от юли 1916 г. Бенямин е могъл да говори за „кристално отстраняване на неизречимото в езика“: неизречимото не се намира извън езика като някаква неясна предпоставка, но като такова може да бъде отстранено единствено *във* езика.
Ще се опитаме да покажем, че напротив, изречимото не е езикова, а собствено онтологична категория. Отстраняването на неизречимото в езика съвпада с разкриването на изречимото като философска задача. Ето защо изречимото никога не би могло да се яви, подобно на неизречимото, преди или след езика: то възниква заедно с него, но въпреки това остава несводимо до него.“[4]

Джорджо Лингуаглоса: И така, как можем да прекрачим този праг, охраняван от Музата, който не може да бъде преодолян освен чрез някакво събитие, което пада от небето, *theia moira*, „божествена лудост“?

Джорджо Агамбен: Трябва да достигнем отвъд вдъхновението до онова събитие на словото, чийто праг е охраняван и преграден от Музата. Докато поетите, рапсодите и по-общо всеки човек с умения действа поради *theia moira*, божествената съдба, за която той не е в състояние да даде сметка, в случая става дума за това, че трябва да вкореним речта и действията си в едно място, по-изначално от вдъхновението на Музата и нейната лудост... Тук става въпрос за самото място на философията: то съвпада с това на Музата, тоест с началото на словото – в този смисъл то по необходимост има характера на предговор. Поставяйки се по този начин в изначалното събитие на езика, философът възвръща човека на мястото на неговото ставане човек, а единствено ако тръгне от това място, човекът ще може да си спомни времето, когато все още не е бил човек. Философията отива отвъд музическия принцип към паметта, към Мнемозина като майка на музите и по този начин освобождава човека от *theia moira* и прави мисленето възможно.

Джорджо Лингуаглоса: Събитието е в езика?

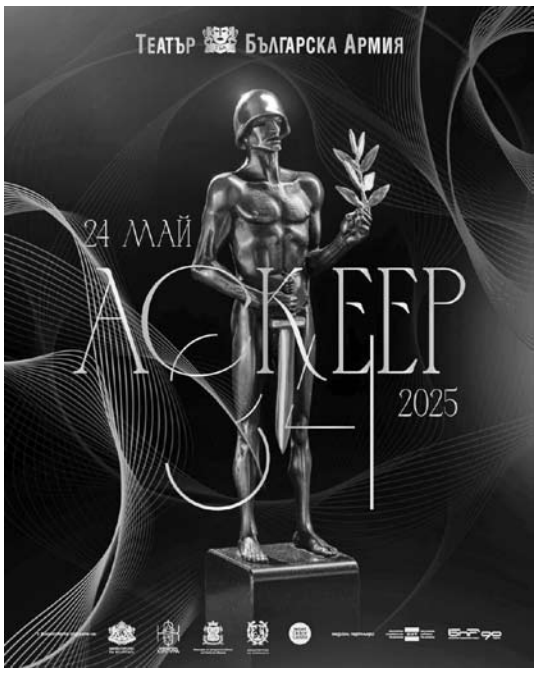
Джорджо Агамбен: Събитието, което е под въпрос в езика, може само да бъде предвещано или загубено, никога изречено (не че е неизречимо – неизречимо означава само не-предсказуемо; по-скоро то съвпада с разговарянето, с факта, че хората не спират да приказват един с друг). Това, което успяваме да кажем за езика, е само предисловие или послепис, а философите се разграничават според това дали предпочитат първото или второто, дали се придържат към поетичния момент на мисленето (*поезията е непрестанна вест*) или към жеста на този, който в крайна сметка оставя лирата и съзерцава. Във всеки случай това, което се съзерцава, е не-казаното, сбогуването със словото съвпада с неговото възвестяване.

Превод от италиански: НОРА ГОЛЕШЕВСКА

Интервюто с оригиналното заглавие “Sei Domande a Giorgio Agamben” е публикувано на 07/02/2019 в *L’Ombra delle Parole Rivista Letteraria Internazionale* https://lombradelleparole.wordpress.com/2019/02/07/sei-domande-a-giorgio-agamben-di-giorgio-linguaglossa-sul-logos-il-poeta-deve-ogni-volta-fare-i-conti-con-la-problematicita-del-proprio-inizio-il-decadimento-delle-democrazie-in-demokrat/

[4] G. Agamben, *Che cos’è la filosofia?*, Quodlibet, Macerata, 2016, pp. 59-60.

Връчиха театралните награди АСКЕЕР за 34 път



На 24 май – Деня на българската духовност, просвета и култура и на славянската писменост – в Театър „БЪЛГАРСКА АРМИЯ" за 34 път фондация „А'Аскеер" връчи своите национални награди за постижения в театралното изкуство през изтеклия сезон.
Наградите АСКЕЕР са единствени по рода си. Отличията се дават „от артисти – за артисти" и всяко от тях е професионален и естетически избор на хора, правещи театър. През 34-годишната си история фондация „А'Аскеер" разглежда и оценява стотици творци и спектакли.
Дванадесетте наградни категории на АСКЕЕР 2025 включват представленията и техните творци с осъществена премиера в периода от 1 април 2024 г. до 31 март 2025 г.
Галаспектакълът по връчване на наградите за постижение в театралното изкуство АСКЕЕР 2025 г. беше създаден от:
режисура: **ИВАН УРУМОВ**
сценарий: **ЛИЗА ШОПОВА**
сценография и костюми: **НИНА ПАШОВА**
музикален продуцент: **ДОБРИН ВЕКИЛОВ – ДОНИ**
графичен дизайн: **РАДА МИЛАДИНОВА**
видео: **БОРИС УРУМОВ**
Със специалното участие на **Биг Бенд на НМА „Проф. Панчо Владигеров"** с диригент **Велислав Стоянов, Михаела Филева и Васил Петров**.

Членовете на фондация „А'Аскеер" обсъдиха и с тайно гласуване определиха НОСИТЕЛИТЕ НА НАГРАДАТА „АСКЕЕР 2025":

ДРАМАТУРГИЯ
Захари Карабашлиев за „ЛИСАБОН" – Младежки театър „Николай Бинев"

ИЗГРЯВАЩА ЗВЕЗДА
Ростислав Георгиев за режисурата му на „БИФЕМ" от Людмила Петрушевская – Драматичен театър „Сава Огнянов" – Русе и „Женитба" от Н. В. Гогол – Драматичен театър „Никола Вапцаров" – Благоевград

ПОДДЪРЖАЩА ЖЕНСКА РОЛЯ
Петя Силянова за ролята ѝ на МАЙКАТА в „Котка върху горещ ламаринен покрив" от Тенеси Уилямс – Театър „София"

ПОДДЪРЖАЩА МЪЖКА РОЛЯ
Леонид Йовчев за ролята му на ПЕТЕР СТОКМАН в „Обществен враг" по Хенрик Ибсен – Малък градски театър „Зад канала"

СЦЕНОГРАФИЯ
Никола Тороманов за „Венецианският търговец" от Уилям Шекспир – Народен театър „Иван Вазов", „Елементарните частици", драматизация Крис Шарков, по едноименния роман на Мишел Уелбек – Народен театър „Иван Вазов" и „Майка Кураж и нейните деца" от Бертолт Брехт – Сатиричен театър „Алеко Константинов"

КОСТЮМОГРАФИЯ
Раде Василев и Елена Вангеловска за „Без кръв", драматизация Александър Секулов, по едноименния роман на Алесандро Барико – Драматичен театър „Н. О. Масалитинов" – Пловдив

ТЕАТРАЛНА МУЗИКА
Калин Николов за „Венецианският търговец" от Уилям Шекспир" – Народен театър „Иван Вазов" и „Трамвай „Желание" от Тенеси Уилямс – Младежки театър „Николай Бинев"

ВОДЕЩА ЖЕНСКА РОЛЯ
Албена Павлова за ролята ѝ на МАЙКА КУРАЖ в „Майка Кураж и нейните деца" от Бертолт Брехт – Сатиричен театър „Алеко Константинов"

ВОДЕЩА МЪЖКА РОЛЯ
Йордан Ръсин за ролята му на МОСЮ БОНИФАС в „Убийствена комедия" от Робин Хоудън – Театър „Възраждане"

МОНОСПЕКТАКЪЛ
„РОЖДЕНИЯТ ДЕН НА РУПЪРТ" от Кен Дженкинс, режисьор Стоян Радев, сценография и костюми Елица Георгиева, композитор Емилиян Гацов – Елби, **с участието на Ангелина Славова** – Младежки театър „Николай Бинев"

РЕЖИСУРА
Диана Добрева за „Без кръв", драматизация Александър Секулов, по едноименния роман на Алесандро Барико – Драматичен театър „Н. О. Масалитинов" – Пловдив

НАЙ-ДОБЪР СПЕКТАКЪЛ
„БЕЗ КРЪВ", драматизация Александър Секулов, по едноименния роман на Алесандро Барико – Драматичен театър „Н. О. Масалитинов" – Пловдив

Тази година „Академия Аскеер" удостоява с почетен „АСКЕЕР"
МАРИН ЯНЕВ

„АКАДЕМИЯ АСКЕЕР" удостоява с ГОЛЯМАТА НАГРАДА
ЗА ЦЯЛОСТЕН ПРИНОС КЪМ ТЕАТРАЛНОТО ИЗКУСТВО „АСКЕЕР 2025"
проф. д-р ИВАЙЛО ХРИСТОВ

ЧЕСТИТО НА НАГРАДЕНИТЕ!

Фондация „А'Аскеер" благодари на нашите спомоществователи – искрени почитатели на театъра и радетели за развитието на българското театрално изкуство:
Министерство на културата, Национален фонд „Култура", NESCAFE Dolce Gusto и Столична община.
Фондация „А'Аскеер" сърдечно благодари на своите генерални медийни партньори БНТ, БТА, БНР.
Традиционно връчването на наградите „АСКЕЕР" е под почетния патронаж на
МИНИСТЪРА НА КУЛТУРАТА г-н Мариан Бачев
и на МИНИСТЪРА НА ОТБРАНАТА г-н Атанас Запрянов.

Театралният фестивал „Варненско лято" за 33 път

Световна драматургия, силни български участия и международно признати имена ще срещнат публиката във Варна през юни. Международният театрален фестивал „Варненско лято" – най-голямото театрално събитие с международен характер у нас – обяви програмата на своето 33-то издание. Вече започна и продажбата на билети за спектаклите, които ще се играят на различни варненски сцени.
Фестивалът отново залага на програма с висока художествена стойност и разнообразие от форми – от съвременни интерпретации на антични трагедии до документален театър. Специален акцент в това отношение е вечер, посветена на античната трагедия, в която се представят два спектакъла, обединени не само жанрово, но и през авторския почерк на световноизвестния британски режисьор Деклан Донелан и сценографа Ник Ормерод – „Медея" на Народния театър „Иван Вазов" и „Едип" на Националния театър „Марин Сореску" от Крайова.
Сред класическите текстове впечатлява „Орачът и смъртта" от Йоханес фон Тепл. Силвиу Пуркарете, който е сред най-значимите източноевропейски режисьори от последните десетилетия, създава зрелищна интерпретация на едноименното късносредновековно произведение, което се превръща и в една от най-ранните печатни книги в Европа. Продукцията на Националния театър „Василе Александри" в Яш е отличена с всички значими театрални награди в Румъния, в това число и с наградата за най-добър спектакъл за 2021 г.
Модерната драма и литература също имат силно присъствие във фестивалната програма – с новия прочит на една от най-популярните пиеси на Тенеси Уилямс „Трамвай „Желание" на Антон Угринов и с визуално въздействащата сценична адаптация на „Малкият принц" от Веселка Кунчева. И двете постановки са продукция на Младежкия театър, който отбелязва своята 80-годишнина.
Българската програма събира едни от най-отличителните спектакли на сезона и представя актьори от различни поколения, сред които тазгодишната носителка на „Икар" и „Аскеер" за водеща женска роля Албена Павлова, също и Радина Кърджилова, Владимир Карамазов, Малин Кръстев, Лилия Маравиля, Леонид Йовчев, Пенко Господинов и много други. Публиката ще има възможност да види заглавия като „Майка Кураж", „Хамлет", „Обществен враг" и „Перфектни непознати", редом с още впечатляващи продукции със забележителен актьорски състав.
Международната селекция включва имена с безспорна репутация – освен Донелан и Пуркарете, гостува и гръцкият режисьор Продромос Циникорис, чиито постановки се играят на едни от най-престижните европейски сцени. Той ще представи документалния спектакъл „96%", който се отправя по следите на депортираните от Солун през 1943 г. евреи.
Фокус в тазгодишното издание е поставен и върху сътрудничествата на български театрални творци с театри от балканския регион. Фестивалът включва спектакъла на Диана Добрева „Без кръв" – съвместна продукция на Пловдивския драматичен театър и Драматичния театър във Велес, Северна Македония, както и „Стълб от сол" – спектакъл на Явор Гърдев в Кралския театър „Зетски дом" в Цетине, Черна гора.
Сред специалните музикални събития на фестивала е гостуването на кралете на аржентинското нуово танго Quinteto Astor Piazzolla, отличени с две награди „Латино Грами". Концертът се реализира в партньорство с A to Jazz Concerts и Международния музикален фестивал „Варненско лято".
Пълната програма на фестивала е достъпна на viafest.org, а билети могат да бъдат закупени онлайн, както и на касите на Фестивален и конгресен център – Варна.

АНГЕЛИНА ГЕОРГИЕВА

Международният театрален фестивал „Варненско лято" 2025 се организира от Фондация „Виа Фест" с финансовата подкрепа на Министерството на културата, на Община Варна чрез Фонд „Култура", на Национален фонд „Култура" и на Гьоте-институт. Фестивалът се подкрепя и от Първа инвестиционна банка. Основен негов домакин е ТМПЦ – Варна. Домакини на неговите събития са още Държавен куклен театър – Варна, Фестивален и конгресен център – Варна, Градска художествена галерия „Борис Георгиев" и Археологическият музей.

Gladius Dei

Томас Ман

(откъс)

„Gladius Dei“ (1902) е новела от Томас Ман, разказваща историята на религиозния и аскетичен младеж Йеронимус, който в своята радикализация решава да унищожи съвременна картина, изобразяваща Мадона като изкусителка. Оскърблението от модерното изкуство прераства в убеденост за нуждата от божествено наказание. Новелата повдига въпроса за връзката между изкуство и религия – тема, която занимава Томас Ман от ранните до късните му произведения. Действието в „Gladius Dei“ се развива в Мюнхен в началото на XX век – време на ярък културен разцвет. В този брой на ЛВ публикуваме откъс от новелата, както и коментар от Силвия Николова към екфрастичния епизод в нея (виж с. 11).

Мюнхен, 1910

I

Мюнхен сияеше. Над празничните площади и храмовете с бели колони, над паметниците в античен стил и бароковите църкви, над фонтаните, дворците и градините на резиденцията се простираше сияйно небе от синя коприна, а обширните и светли зелени пейзажи, които тя предлага, се разстилаха под маранята на първия прекрасен юнски ден.
Птичи песни и притаено веселие озвучават всички улички... А по площадите и тротоарите кипи суетнята на живописния град. Пътници от всички краища на света се возят в малките бавни карети, с ненаситно любопитство надничат към фасадите на къщите отляво и отдясно или пък се изкачват по стъпалата на музеите...
Много прозорци са отворени, а от някои от тях музика оглася улиците: упражнения на пиано, цигулка или виолончело – почтени и добронамерени дилетантски опити. Чува се и обаче, че на няколко рояла в „Одеон“ се провежда сериозно обучение.
Млади хора, които си подсвирват мотива на „Нотунг“ и всяка вечер изпълват задните редове на театъра, ту влизат и излизат от университета, ту от Държавната библиотека, а в страничните джобове на сака им – литературни списания. Пред Академията за изящни изкуства, протягаща белите си ръце между „Тюркенщрасе“ и „Зигестор“, спира дворцова карета. Колоритни групи старци, деца и жени в носии от Албанските планини почиват на балюстрадата. Спокойни, непринудени разходки по дългите улици в северната част на града... Там човек не е погълнат от жажда за придобивки, а живее за развлечения. Млади художници с кръгли шапки на тила, разхлабени вратовръзки и без бастуни – безгрижни момчета, които плащат наема си с цветни скици, – се разхождат с надежда яркосиньото утро да ги разведри, и наблюдават девойките, онези симпатични набити брюнетки с панделките в косите, прекалено големите крака и неподправените маниери... Много от къщите имат мансардни прозорци, които блестят на слънцето. Понякога от редицата буржоазни сгради изниква артистична постройка с широка и извита фасада с причудливи орнаменти, изпълнена с хумор и стил, дело на млад архитект с въображение. Ненадейно се показва и врата, принадлежаща на иначе твърде скучна фасада, обрамчена от смела импровизация с плавни линии и слънчеви цветове, вакханки, русалки, розови голи тела... Винаги е приятно да се задържиш пред витрините на дърводелците и магазините за модерни луксозни стоки. Колко приказна разточителност, колко духовитост във всички неща! Навсякъде са разпръснати малки павилиони за антикварии, от чиито витрини с благородна пищност гледат бюстовете на флорентинските жени от Куатроченто. А собственикът на най-малкия и най-евтин от тези магазини говори за Донатело и Мино да Фиезоле сякаш лично е получил от тях правото на репродукция...
Но там, на „Одеонсплац“, на фона на огромната лоджия, пред която се простира мозайка, и срещу резиденцията на регента хората се тълпят около широките прозорци и витрини на големия магазин за изкуство на М. Блютенцвайг. Какво радостно великолепие на изложението! Репродукции на шедьоври от всички световни галерии, поставени в скъпи, умело изрисувани орнаментирани рамки в изтънчен, но и семпъл стил; изображения на модерни картини, чувствени фантазии, в които Античността сякаш се е преродила по един хумористичен и същевременно реалистичен начин; съвършени копия на ренесансови скулптури; голи бронзови тела и фини декоративни стъкла; издължени глинени вази, обвити в дреха от багри и металически отблясъци; великолепни томове, върховни постижения на новото изкуство на оформлението, творби на модни лирици, обвити в декоративно и благородно великолепие; между тях портрети на художници, музиканти, философи, актьори, поети, окачени, за да задоволят хорското любопитство към личността на твореца.
На първата витрина, точно до книжарницата, стои на статив голяма картина, пред която се е струпала тълпа: скъпоценна фотография в червеникавокафяв тон в широка старинна златна рамка, изключителен експонат, репродукция на сензацията от тазгодишната голяма международна изложба, към която от колоните за афиши приканват ефектни старовремски плакати, измежду концертни брошури и художествено украсени реклами на тоалетни принадлежности.
Огледайте се наоколо, във витрините на книжарниците. Очите ви срещат заглавия като „Изкуството на дома от Ренесанса насам“, „Възпитаване на цветоусещането“, „Ренесансът в съвременните художествени занаяти“, „Книгата като произведение на изкуството“, „Декоративното изкуство“, „Гладът за изкуство“ – и трябва да знаете, че тези проникновени трудове се купуват и четат от хиляди, а вечер същите теми стават предмет на разговор в многолюдните салони...
Ако имате късмет, ще се сблъскате на живо с някоя от онези прочути жени, които човек е свикнал да вижда само в изкуството, някоя от онези богати и красиви дами с боядисани в червено коси като от картина на Тициан; дами с бижута от брилянти, чиито очарователни черти са увековечени от ръката на блестящ портретист, и за чийто любовен живот се говори в града – кралици на приемите на художниците по време на карнавала, леко гримирани, фино изрисувани, целите в благородна пищност, жадни и достойни за обожание. И ето, един прочут художник пътува по „Лудвигщрасе“ в карета с любимата си. Чувате возилото, спирате и ги поглеждате. Много хора ги поздравяват. Още малко и дори полицаите ще козируват.
Изкуството процъфтява, изкуството властва; усмихвайки се, изкуството протяга над града своя обвит в рози скиптър, а за разцвета му от всички страни се полагат усърдни и всеотдайни усилия. Верен култ към линията, към украшенията, към формата, към сетивата, към красотата... Мюнхен сияеше.

II

Един млад мъж се движеше по „Шелингщрасе“. Необезпокояван от звънците на велосипедистите наоколо, той се запъти по дървения паваж към широката фасада на църквата „Лудвигскирхе“. Погледнеш ли го, струва ти се, че сянка преминава през слънцето или пък лош спомен през съзнанието му. Нима не обичаше слънцето, което обливаше красивия град в празнично великолепие? Защо вървеше вглъбен в себе си, с поглед, забит в земята?
Това, че не носеше шапка, не възмущаваше никого в богатия на моди град. Върху главата си обаче беше нахлупил качулката на широкото си черно палто, която закриваше ниското му ъгловато чело, покриваше ушите му и обрамчваше хлътналите му бузи. Какви ли угризения бяха издълбали страните му по такъв начин, какви скрупули, какво жестоко себебичуване? Не е ли ужасяващо да видиш как мъката живее в хлътналите бузи на човек в слънчев ден като този? Тъмните му вежди се сгъстяваха, колкото повече се доближаваха към носа, който пък стърчеше голям и гърбав на лицето му, а устните бяха пълни и изпъкнали. Когато вдигаше кафявите си очи, разположени твърде близо едно до друго, на ъгловатото му чело се образуваха напречни бръчки. Наред с познанието, което лицето му излъчваше, в израза му се четеше малодушие и страдание.
Погледнато в профил, това лице приличаше досущ на стар портрет, запазен във Флоренция в тясна и сурова манастирска килия, където някога се е родил ужасяващ и съкрушителен бунт срещу триумфа на живота...
Йеронимус вървеше по „Шелингщрасе“ бавно и уверено, като придържаше отвътре широкото си палто. Две девойки, две от онези симпатични набити създания с панделките в косите, прекалено големите крака и неподправените маниери, които го подминаваха хванати за ръце, се сръчкаха и прихнаха да се смеят. Хукнаха, все още превивайки се от смях и подигравки за лицето и качулката му. Но той не им обръщаше внимание.
С наведена глава, без да поглежда нито наляво, нито надясно, пресече „Лудвигщрасе“ и изкачи стъпалата на църквата.
Големите крила на централната врата бяха широко отворени. Някъде далеч в здрача, хладен, тежък и обвит в дим, се долавяше червеникаво сияние. Стара жена с кървясали очи се надигна от една пейка и се провлачи между колоните на патерици. Църквата беше празна. Йеронимус наплиска челото и гърдите си на умивалника, коленичи пред олтара и се спря по средата на църквата. Струваше ли му се, или фигурата му наистина се бе издължила тук? Стоеше изправен и неподвижен, с високо вдигната глава, големият му гърбав нос сякаш се извисяваше над пълните му устни, очите му вече не сочеха към земята, а гледаха смело и право напред в далечината към разпятието на олтара. Известно време остана неподвижен; после отстъпи назад, отново приклекна и напусна църквата.
Той вървеше по „Лудвигщрасе“ бавно и тежко, с наведена глава по средата на широката неасфалтирана улица към огромната лоджия със статуите. Но когато стигна до „Одеонсплац“, вдигна поглед, тъй че на ъгловатото му чело се образуваха бръчки, и забави крачките си: вниманието му беше привлечено от тълпата пред витрините на големия магазин за изкуство на М. Блютенцвайг.
Хората минаваха от витрина на витрина, показваха си изложените съкровища и споделяха мнения, надничайки един през друг. Йеронимус се смеси с тях и започна на свой ред да изучава всички предмети един по един. Разглеждаше репликите на шедьоври от всички световни галерии, скъпоценните рамки в тяхната проста чудатост, ренесансовите скулптури, бронзовите тела и декоративните стъкла, ослепителните вази, великолепните томове и портретите на художници, музиканти, философи, актьори, поети, разглеждаше всичко и отделяше по миг на всеки предмет.
Придържайки палтото си плътно отвътре с двете си ръце, той въртеше качулатата си глава от една вещ към друга с леки, бързи движения и под тъмните си вежди, които се сгъстяваха колкото повече се доближаваха към носа и които повдигаше, очите му оглеждаха всяка вещ с отчужден и сдържано учуден израз.
Така той стигна до първата витрина, където се намираше сензационната картина, погледа известно време иззад раменете на струпалите се хора, докато накрая се озова най-отпред.
Голямата червеникавокафява фотография, рамкирана в старо злато с изключителен вкус, стоеше на статива в средата на витрината. Изобразяваше Мадона, съвършено модерна творба, освободена от всякакви условности. Фигурата на светата майка беше пленяващо женствена и красива. Големите ѝ влажни очи бяха обвити в тъмни сенки, а устните ѝ – полуотворени в едва доловима загадъчна усмивка. Тънките ѝ пръсти, някак нервно и конвулсивно свити, обгръщаха хълбоците на детето – голо момче с фино, почти примитивно слабо телце, което си играеше с гърдите ѝ, като едновременно с това не изпускаше наблюдателя от проницателния си поглед. До Йеронимус стояха други двама млади мъже и разговаряха за картината, държейки книги под мишница, които бяха взели от Държавната библиотека: несъмнено хора с хуманитарно образование, твърде добре запознати с изкуството и науката.

на стр. 10

Gladius Dei

от стр. 9

„Късметлия е малкият, дявол да ме вземе!“ – каза единият от тях.
„Изглежда така сякаш желае да му завидиш...! – отвърна другият. – Съмнителна жена!“
„Жена, която може да те подлуди! Човек би се усъмнил в непорочното зачатие...“
„О, да, успява да те развълнува... Виждали ли сте оригинала?“
„Разбира се. Бях доста впечатлен. Цветовете ѝ са като афродизиак... Особено очите.“
„Всъщност приликата е силно изразена.“
„Нима?“
„Не познавате ли модела? Използвал е малката си модистка за картината. Получил се е добър портрет, само че с акцент върху порочното... Девойката е по-безобидна.“
„Надявам се да е така. Животът щеше да е твърде изтощителен, ако имаше много като тази mater amata...“
„Пинакотеката я е купила.“
„Наистина? Ти да видиш! Имат око за нещата. Отношението към плътта и плавните линии на дрехата са наистина забележителни.“
„Да, невероятно талантлив човек.“
„Познавате ли го?“
„Донякъде. Едно обаче е сигурно – очаква го кариера. Вече два пъти е гостувал на регента...“
При тези думи вече се подготвяха да се сбогуват.
„Ще се видим ли в театъра тази вечер? – попита единият. – Драматичният състав играе „Мандрагора“ на Макиавели“.
„О, браво. Ще бъде великолепно, несъмнено. Планирах да отида във вариетето, но вероятно в крайна сметка ще предпочета смелия Николо. Довиждане...“
Разделиха се, отстъпиха назад и се запътиха единият наляво, другият надясно. Нови хора заемаха местата им и съзерцаваха сензационната картина. Но Йеронимус стоеше неподвижен; главата му беше издадена напред, а ръцете, с които придържаше палтото към гърдите си от вътрешната страна, се свиваха конвулсивно. Веждите му вече не бяха повдигнати в онзи хладен и язвителен израз на изумление, а стояха смръщени и мрачни; страните му, наполовина покрити от черната качулка, изглеждаха още по-вдлъбнати отпреди, а дебелите му устни бяха съвсем бледи. Главата му бавно се привеждаше все по-ниско и по-ниско, така че накрая трябваше да насочи погледа си нагоре към произведението на изкуството. Ноздрите на големия му нос трепереха. Остана в това положение в продължение на четвърт час. Хората около него се разпръснаха, но той не помръдваше от мястото си. Накрая, извънредно бавно, се завърти на пети и се отдалечи.

III

Но образът на Мадоната остана с него. Независимо дали се намираше в тясната си сурова стаичка, или коленичеше на студения под в църквата, тя не напускаше оскърбената му душа – с влажен, премрежен поглед, със загадъчна усмивка, гола и красива. И никаква молитва не можеше да я прогони. На третата нощ обаче се случи така, че Йеронимус получи зов свише: беше избран да се намеси, надигайки глас срещу лекомисленото богохулство и дръзката арогантност на красотата. Той, подобно на Моисей, напразно се оправдаваше, че не умее да борави със словото; Бог изискваше саможертвата на колебливия Йеронимус в лицето на враговете. И така, по божията воля, на сутринта той тръгна към магазина за изкуство на М. Блютенцвайг – с вдигната качулка и придържайки палтото си с две ръце отвътре.

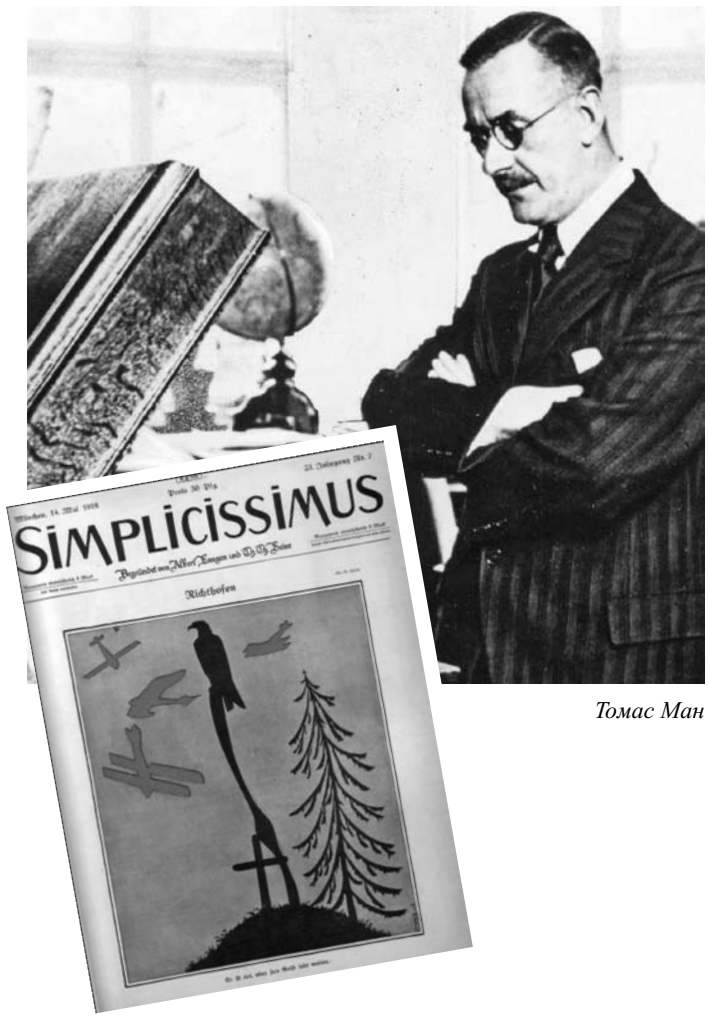
Превод от немски: ВАСИЛЕНА ИВАНОВА

За извънредните посещения на кафенето в музея

Йоанна Янева

Königsplatz 3, München (Café Glyptothek)
Barer Str. 27, München (Café Alte Pinakothek)
Barer Str. 40, München (Café Pinakothek der Moderne)

Желанието на бащата да изкорени иначе примитивното удоволствие, което небцето изпитва всеки път, щом вкуси пухкавите глазури върху парижките пастички и тортички от първите десетилетия на миналия век, отвежда малката Маргьорит Юрсенар от претрупаните витрини на сладкарниците, зад които се носи аромат на ванилия, в просторните художествени галерии на френската столица. Захарният вкус е трябвало да бъде заменен с този на гладната висша естетика. Днес обаче дилемата дали да задоволим вкусовите си рецептори, или да се посветим изцяло на визуалната наслада липсва. Кафенето в музея като социално пространство, в границите на което намират общ език платната и платата, задоволява исканията както на бащите, така и на дъщерите.
Гастон Башлар, когато говори за гнездото като пространство, изтъква, че в него „физически съществото, което се чувства приютено, се затваря, оттегля, сгушва, подслонява, крие“ (Башлар 1988: 121). Тези места, на които човек достига до това уединение на духа и благоразположение на тялото, се разпознават като интимни, като добре изпитани и дълбоко привични. За да бъдат определени като такива обаче, трябва да бъдат синхронизирани с опита и доверието, натрупани във времето. Културните изследвания върху кафенето боравят най-вече с категорията на ежедневното.
Този подход очертава една специфична социологическа перспектива, през която да мислим, че това обществено пространство би могло да бъде опитомено от всекидневните си посетители. Този акт им позволява да припознаят зоната на кафенето като своя, като едно добре познато социално убежище, намерило постоянното си и заради това неизменно място в неизбежното повторение на делника. То се е превърнало в едно своеобразно гнездо, в което нищо не може да ни изненада – от менюто до сервитьора, от посетителите до началото и края на работното време.
Кафенето в музея обаче е сред онези места, в които се отбиваш извънредно и дори често пъти само веднъж. Там времето за престой не циркулира по утвърдения рутинен начин, към който иначе обичайният посетител е привикнал. В социалните рамки на музейното кафене отсъства идеята за дълбока свръзка между пространство и индивид. Както мястото е непознато за човека, така и човекът е непознат за мястото. Тогава каква би била функцията на едно такова необичайно за ежедневието временно убежище, в което много рядко някой се завръща? Поначало и кафенетата в различните художествени галерии и музеи възникват с прагматична цел, която пряко засяга примитивните потребности на тялото. Тук обаче обстановката е по-различна. В границите на една и съща фундаментална сграда се помещават както недостижимите шедьоври на световното изкуство, така и уединените кътчета, които обслужват неизбежните човешки потребности. Тази комбинация между ниското битово и високото интелектуално, съчетани в рамките на една обща площ, предполага търсенето на пресечна точка. Откриваме я в по-висшите регистри на социалното, а именно в културата на масата, характерна за едни по-високи социални слоеве, където се очаква, че задължително трябва да присъства култивираният вкус към познанието. Общото ѝ практикуване предполага едно извисяване, което да надскочи общочовешките нужди. Въпреки изнамирането на тази пресечна точка обаче все още не е запълнена изцяло отворената ниша между естетическо и битово. Хем е място, на което човек може да запълни рутинно отварящите се телесни празнини, хем в рамките на същото това пространство мислите за възвишените културни преживявания в музейните зали не трябва да се снизява до заличаването им. Откриването на баланса между онова, което вълнува душата, и онова, което занимава тялото, в рамките на това гранично културно пространство е далеч по-сложно. Това, което се откроява в дадения културен казус, е отношението между индивида и мястото, където се намесва идеята за превъзходство на едното над другото. В плана на ежедневното човекът подчинява пространството спрямо собствените си нужди. То предразполага към това да бъде лесно моделирано заради гъвкавия си характер, придобит спрямо социалните норми, на които е подчинено. Посещението в кафенето на музея обаче има съвсем друга цел, която се разпростира много по-далеч от мястото, до което стига ехото от звука на куркащи черва.
В периода на развитие на културната и социална значимост на кафенето в плана на социума възниква една



Томас Ман

тясна интелектуална ниша, според която даденото място се определя спрямо посетителите си. Често пъти определени кафенета са познати в обществените среди като места, на които се събират писатели, художници или пък музиканти. Отношението между посетителите и онова междинно пространство, което заема кафенето в рамките на музея, обаче е различно. Ако в парадигмата на рутинните срещи конкретното място е изградено спрямо темите и натюрела на хората, които го посещават, то в случая с музея взаимодействието между индивид и пространство се променя. В кафенето на музея посетителите са от различни интелектуални среди, а краткият им престой в рамките на културното пространство е маркиран от една тема, фокусирана върху общото преживяване от видяното само етаж или два по-нагоре. В този извънреден за всекидневието момент мястото се превръща в доминантно спрямо човека.
В рамките на едно извънредно място, каквото е кафенето в музея, се пресичат в една обща точка телесните нужди и духовните преживявания, всекидневното и изключителното. В тази гранична зона между бит и възвишено, между гастрономическо удоволствие и естетическо съзерцание, човекът не доминира над пространството, както е в рутинния си ден, а напротив – подчинява се на атмосферата, носеща отпечатъка на изкуството. Кафенето се превръща в медиатор между високото и ниското, между възвишената естетическа рефлексия и обикновените човешки потребности, като по този начин бележи едно ново, междинно пространство на културна интеракция и социална смисленост.
Обострените рецептори, търсещи едновременното преживяване на естетическото и гастрономичното, откриват съвпадение помежду си в столицата на германската провинция Бавария. Семплите нотки на лимонова резливост, които фино заливат пухкавия кремообразен слой на чийзкейка в мюнхенската Глиптотека, заговарят на общ език с потъналото в пищен сън от опиянение тяло на Фавн. Горските плодове, пространствено присвоили свои лични места върху триъгълното парче захарна наслада, в близък план са като хилядите детайлни фигури, влезли в платното на „Страшният съд“ на Йеронимус Бош в Старата пинакотека. В Пинакотеката на модерното изкуство пък винаги можеш да изненадаш както естетическите, така и гастрономичните си възприятия за вкус, като се насладиш на съвременната визия за визуално изкуство, а след това се посветиш на хрупкавостта от препечения сандвич, чийто главен герой е баварската горчица. Културната наслада може да бъде многопластова – също толкова сетивна, колкото и интелектуална. Мюнхен е не просто културен център, а сцена, където всеки детайл – от мазката върху платното до захарните кристалчета в десерта – участва в едно общо преживяване на света през оптиката на високия вкус.

Литература

Башлар 1988: Башлар, Гастон. Поетика на пространството. Прев. кол. Красимир Манчев и Тамара Балашова. София: Народна култура, 1988.

„Грехът“ на Франц фон Щук в „Gladius Dei“ от Томас Ман

Силвия Николова

Die Sünde (Fr. Stuck). В Новата пинакотека.
Тя гледа със замамливия поглед на чаровна вечер, обещава неизпитани, непознати наслади и те зове със страстния, мълчалив и властен зов на своите тъмни очи. По тях безмълвно се гонят вечерни сенки, отхвърлени сякаш от невидими криле на настъпващата нощ.
Ела, изпий до дъно чашата на насладата и заспи непробудно в тихо блаженство…
Боян Пенев, Мюнхен, 22 май 1907

„Мюнхен сияеше“[1] елегантно рамкира първата част на новелата „Gladius Dei“ (1902) от Томас Ман. С неистова художествена мощ ще се разгърне това така лаконичното начало, за да се притаи отново в лукаво-нежното си повторение. Изображението на повсеместното опиянение от изкуството, озаряващо и окрилящо Мюнхен, се движи между натрапчивото и притегателното. В този иронично-игрови маниер – експлицитно или замаскирано – многобройни препратки към ренесансова Флоренция засилват художествената преработка на германската културна среда от началото на XX век. Широта на вкуса демонстрира всеки, обитаващ *сияйния* град – от студентите вагнерианци до продавачите на сувенири, показани като изкуствоведи дилетанти. Лустрото на естетските вълнения сякаш достига точка на пародийна болезненост при появата на репродукция, изобразяваща Мадона. Подозрително много фини щрихи, дребни и не така дребни детайли в новелата организират система от препращания към прословутата картина „Грехът“ (1893) на Франц фон Щук. Една от версиите ѝ и до днес се намира в Новата пинакотека на Мюнхен[2]. Известно е и че Щук е черпел вдъхновение от фотографии или модели[3], а собственият дизайн на златните рамки, така разпознаваеми за стила на художника, настойчиво поставя „Грехът“ като прототип.[4]
Сякаш всичко около „Мадоната“ сочи към „Грехът“. Общите места помежду им преминават през културно-историческото битие на картината и чертаят непосредствени връзки с биографичната фигура на Щук, но за да се разпръснат в озадачаващата мъглявина на собствено екфрастичното възпроизвеждане на творбата:

> Голямата червеникавокафява фотография, рамкирана в старо злато с изключителен вкус, стоеше на статива в средата на витрината. Изобразяваше Мадона, съвършено модерна творба, освободена от всякакви условности. Фигурата на светата майка беше пленяващо женствена и красива. Големите ѝ влажни очи бяха обвити в тъмни сенки, а устните ѝ – полуотворени в едва доловима загадъчна усмивка. Тънките ѝ пръсти, някак нервно и конвулсивно свити, обгръщаха хълбоците на детето – голо момче с фино, почти примитивно слабо телце, което си играеше с гърдите ѝ, като едновременно с това не изпускаше наблюдателя от проницателния си поглед.

Застъпен е не старозаветният сюжет, а особено обикнатият през Средновековието и Ренесанса иконографски мотив *Madonna Lactans* (Кърмещата Мадона), третиращ разказа на Новия завет. Ужасяващата огромна змия, обвиваща полуголото тяло на съблазнителната Ева при Щук, тук е заменена от не съвсем невинната фигура на младенеца, *играещ* си с майчините гърди. Фаталната жена на Щук видимо се различава от образа на Мадоната, колкото и „освободена от всякакви условности“ да е репродуктивната форма на изкуство.[5]

Франц фон Щук, „Грехът“

Моделът *Madonna Lactans* носи свръхеротичен заряд в своята модерна трактовка. Тази посока задава и циничният разговор, на който става неволен слушател героят на новелата Йеронимус. По странен начин е припомнен онзи прословут епизод от романа „Идиот“, провокиращ въпроси за съмнението във вярата. Мрачното философско размишление върху картината на Холбайн тук е сведено до шеговито подхвърлена вулгарна реплика: „Жена, която може да те подлуди! Човек би се усъмнил в непорочното зачатие...“. Изобразената сцена поражда алюзия към разпознаваемия мотив от иконографската традиция, обаче сюжетно променен за сметка на идейно-композиционното въздействие, което упражнява върху зрителя. Тъкмо това въздействие сродява „Мадоната“ не толкова с „Мадона, заобиколена от серафими и херувими“ (1452) на Фуке, колкото с „Грехът“ на Щук. Като че ли притегателната сила на символистичната картина се корени в диалектическото преплитане на смътни усещания за болезненост и наслада от вглеждането, превръщащо наблюдателя във воайор.[6] „Gladius Dei“ транспонира всичко това към тъй или иначе особеното изображение на *Madonna Lactans*, коварно вменявайки на погледа достъп до непозволеното.
Хипнотичното привличане изглежда породено от съвсем не необичайния за краевековието обединяващ жест на богохулствено и сакраментално. Версията на „Грехът“, загатната в новелата, е декорирана с дорийски колони във внушителната си златна рамка, еднозначно напомняща за едикула. До средата на 19. век едикулата в изобразителното изкуство се среща най-вече при пресъздаването на религиозни сюжети, а Щук е сред първите, които придават особен смисъл на този тип рамка, превръщайки я в елемент от архитектониката на произведението.[7] Така на практика той създава ореол на сакралност около творчеството си. И не без значение е запазването на този структурно-композиционен детайл в новелата (за разлика впрочем от репродукциите на „Грехът“, които днес галериите предлагат като пощенски картички).
Литературната актуализация в „Gladius Dei“ задвижва основанието за смущаваща сакралност на старозаветния разказ, прочетен в декадентско-символистичен ключ при Щук. Двойственият модел на вписаност и отсъствие е експлициран от привидно прост ход, задаващ радикалния контраст – преназоваването на Ева като Мадона. Томас Ман споява в едно двете крайни проявления на краевековната традиция в разбирането на жената: ангелическо създание и демонична изкусителка. Нито едно от тях обаче той няма да възприеме като достойно да се нарече „вечно женското“, каквото е заглавието на едно от есетата му.
А изборът да се говори опосредено за „Грехът“ чрез екфраза на репродукция изглежда почти кощунствено. Значението, което Щук е придавал на тази картина, е недвусмислено уловено в интеграцията ѝ към интериорния дизайн на „Вила Щук“. „Грехът“ е централен елемент, вграден в своеобразен олтар с изцяло сецесионно-декоративен характер. Религиозният статут на изкуството, кодиран от Щук, тук на практика е удвоен – веднъж заради самата концептуална структура на картината и втори път – поради обособяването ѝ в общата едикулна форма на пространството.[8] Посегателството на „Gladius Dei“ е обаче добре премислено и твърде изтънчено.
Финото опериране с инструментариума на иронията проличава и в преименуването на картината, и в разнородните форми на възприемането ѝ. От обект на нечуван ентусиазъм и възторг след изложбата от 1893 г. в контекста на мюнхенската културна сцена „Грехът“ картината в „Gladius Dei“ се превръща в стока за повърхностна консумация, съществувайки или като предмет на цинични коментари, или като повод за разгаряне на религиозен фанатизъм. Воайорският акт, към който картината предразполага, е сякаш отменен посредством достъпността, предложена от витрината. Всъщност е настъпила съществена промяна: единственият истински воайор се оказва Йеронимус – съвременно превъплъщение на ренесансовия флорентински свещеник Джироламо Савонарола. Репродукцията подлудява болезнено благочестивия монах, неимоверно преувеличавайки въздействието на архетипа *femme fatale* като „идол на перверзията“ (по Дейкстра).
На оригинала – поради отсъствие – е отказана способността да фасцинира[9], а върху репродукцията е напластена цялата възможна сензационност, отговаряща на нуждите на дълбоко целомъдрения за обсебеност от обсценното. Едно обаче е сигурно – макар и нееднозначно символно оголена и преозначена, картината „Грехът“ не е непосредствено отречена като рецептивно предизвикателство.
Темата за демократизацията на изкуството и въпросите за процъфтяващата търговия с репродукции през XIX век може да се осмисли през различен фокус. Удържането на акцента върху връзката с действителната картина на Щук осезаемо замъглява контурите на дискредитивния художествен ход. Иронията, с която всъщност борави новелата, е така добре организирана около екфрастичната репрезентация, че на практика извършва интерпретативен жест към „Грехът“ на Щук, измествайки в друга плоскост дълбоките основания за въздействие на изобразителното изкуство. Аурата на творбата (по Бенямин) не е загубена – и то не защото масовото производство действа някак странно смислотворчески, но просто защото на оригинала също е придаден нов идеен заряд.

---

[1] Навсякъде в текста са приведени цитати от превода на Василена Иванова, публикуван в настоящия брой на вестника, виж с. 9 и 10.

[2] Картината на Щук се превръща в истинската сензация по време на първата изложба на Мюнхенския сецесион през 1893 г.

[3] Подобно на някои от ренесансовите художници, обвинени в кощунство при изобразяване на религиозни сцени, Щук също използва за образци реални личности: по този начин митологични или юдео-християнски сюжети заживяват нов живот чрез лицата на съвременници на твореца. Известно е, че модел на „Грехът“ е Анна Мария Брандмайер, за „Главата на Медуза“ (1892) позира Паулина Молони (Сахрет), а прословутата за времето си танцьорка на „Седемте воала“ Мод Алън е образът зад „Саломе“ (1906). Всъщност и самият Щук вгражда себе си в последната картина – запазена е дори негова фотография в позата на черния слуга, поднасящ сребърния поднос на дъщерята на Иродиада.

[4] Не трябва да се съмняваме, че съвпаденията са преднамерени. Мюнхен от края на XIX и началото на XX в. е прочут културен център – тук се прокрадва и иронията на Ман в началото на „Gladius Dei“, – а работата на Франц Щук като художник, скулптор, архитект, та дори интериорен дизайнер, бързо набира популярност. Само по себе си говори обстоятелството около построяването на „Вила Щук“ (1898) като върховно произведение на изкуството и еманация на творческия гений на собственика ѝ. Несъмнено фигурата на художника се е оказала твърде удобен пример от съвременната културна сцена, проблематизиращ основанията на модерното изкуство.

[5] Опитите за идентификация могат да достигнат и до Едвард Мунк. Между 1896 и 1902 г. той рисува провокативното си платно „Мадона“, което обаче отговаря частично на описанието на Ман. Работата на Мунк впрочем е повлияна от „Грехът“ на Щук. И така кръгът се затваря.

[6] Изследователката на Щук Ева Менген обръща внимание на функционалните измерения на рамките при картините му. Едно от интересните ѝ предположения е, че своеобразното им структурно-естетическо оформление често, макар и по различен начин, играе роля на преддверие към сцената, която представлява самото изображение. На фона на открито еротичния характер на картините естествено се обособява и воайорският поглед на наблюдателя. Вж. Eva Mendgen, “Art or Decoration. Picture and Frame in the Work of Stuck and Klimt”. – *In Perfect Harmony: Picture and Frame 1850-1920*, Eva Mendgen (ed.), Zwolle/Amsterdam: Waanders Publishers/Van Gogh Museum, 1995, p. 106-107.

[7] Ibid., p. 100, 106-107.

[8] Някои автори твърдят, че Щук неслучайно осъществява преустройството на т.нар. „Олтар на художника“ във „Вила Щук“ непосредствено след появата на новелата. Причинно-следствената връзка е особено интригуваща, но в случая последователността на събитията ще бъде по-скоро второстепенна.

[9] Формата на оригинала поначало е проблематизирана и от самия Щук, който създава множество версии на някои от произведенията си – „Грехът“ наброява цели 12 (без да се включват скиците), създадени между 1891 и 1912 г. Отдадеността, с която художникът ще рисува отново и отново все същата фатална жена, в „Gladius Dei“ е пролептично доведена до ексцесивната форма на преподновяване до безкрай в режима на масовото потребление на репродукции.

Лола Монтес: любов, власт и празни аудитории

Габриела Иванова

В историята на европейските университети има стачки, има революции, има и епидемии. Но през 1848 г. студентите в Мюнхен са принудени да напуснат аудиториите, заради едно по-особено явление – влиянието, което *испанската Лолита* оказва върху краля на Бавария Лудвиг I.

Лола Монтес е сценичното име на Елизабет Розана Гилбърт, родена на 17 февруари 1821 г. в Ирландия, въпреки че по-късно ще твърди, че е испанка от Севиля. Детството ѝ е разкъсано между няколко държави, като това скиталчество няма да я напусне през целия ѝ живот, наред с непокорния нрав и опълчването срещу зададените норми.

Когато е на 16 години, тя се омъжва за британски офицер – Томас Джеймс, като заедно заживяват в Индия. Този брак – първият от общо три в живота на Лола – се разпада бързо. Това злощастно събитие сякаш не се стоварва с твърде голяма тежест върху младата жена, а напротив, дава ѝ необходимата свобода да намери своето поприще, а именно танца, и така се ражда известната през XIX век Лола Монтес.

Не без премеждия и лутания из различни държави преминава живота на *екзотичната* танцьорка, но основен двигател на тези пътешествия се явяват любовните авантюри на Лола и всички изгоди и несгоди, произлизащи от тях. Едно съвестно вглеждане във всички истории за мъжки сърца, пленени от нея, би запълнило страниците на този вестник, а ако привнесем и слуховете за непуританското ѝ поведение, вероятно бихме възродили забравения трепет от очакването на поредния подлистник. Една от най-интригуващите истории обаче несъмнено е тази за престоя на танцьорката в Баварската столица.

Лола пристига в Мюнхен заедно с кучето си Зампа на 5 октомври 1846 г. Три дена по-късно моли за аудиенция при крал Лудвиг I, който не се поколебава да я приеме, предвид слабостта му към *хубавите жени* и *испанските неща*. По време на разговора им слугите чуват искрен смях, испанска реч и закачливи възгласи, а из улиците на Мюнхен се ражда и заживява слухът как Лола разрязва своята рокля пред краля, след молбата му да разбере дали гърдите ѝ са *природа или изкуство*. Така започват и техните отношения, които Монтес няма да се свени да назове, представяйки се занапред като *любовницата на краля*.

В писмо до свой близък приятел Лудвиг споделя своя възторг от това, че е пленил младата Лола Монтес: „Какво ще кажете, ако ви споделя, че шейсетгодишен мъж събуди страст в една красива, интелигентна, одухотворена, добросърдечна двадесет и две годишна жена, с благороден произход от Юга – и то за първи път в живота ѝ!“.

От писмото на краля разбираме не само колко пламенно е влюбен в Лола – до състояние, в което *нито може да яде, нито да спи*, – но и как неговата избраница умело прикрива биографичните факти, че всъщност е на 25 години, родена в Ирландия и зад гърба си има един брак и няколко любовни авантюри.

Така Лола заживява в Мюнхен – в нов дом, с ново куче, на име Тюрк, и няколко придворни. Кралят започва да изплаща на Лола издръжка от 10 хил. флорина годишно и допълнително ѝ отделя два пъти повече за поддръжка на къщата, която е купена на нейно име. За съпоставка годишната заплата на най-добре платените преподаватели в Мюнхенския университет по онова време не надвишава 2 хиляди. Но не само тази явна несправедливост става причина Лола Монтес да не се радва на добро приемане от гражданите на Мюнхен. Със своето поведение Лола предизвиква не един скандал и провокира редица слухове за отношенията си с краля и с тези преди него. Лудвиг – и това вероятно не може да ни изненада предвид младежките чувства, които изпитва – не се трогва от общественото мнение за любовницата си, а напротив, защитава своята *Лолита* в личната си кореспонденция: „Чужденка, която иска да се засели в Мюнхен, при това красива и обичана от краля – какво повече е нужно, за да бъдат възпламенени омраза, лъжи и преследвания“.

Самата Лола – дори да усеща всеобщата ненавист към личността си – бива погълната далеч по-силно от изгодите, които ѝ носи положението, в което се намира. В своите писма тя изтъква новите си притежания, статуса си в обществото (макар и реалността да е различна) и силната привързаност на краля, която е напът да ѝ донесе дори повече облаги. Не липсват обаче намеци, че Лола преживява определени състояния на липса, защото не може да има „нито приятел, нито… [*многоточие в оригинала*]“.

Въпреки забраните, които *великолепието* налага, по всичко личи, че Лола Монтес обича и се радва на своята свобода, често в мъжка компания. И ако кралят не вярва на слуховете за любовницата си, били те простонародни или благороднически, то докладите, представени му от шпионина в дома ѝ (времена, достойни за роман!) – разкриващи кой я посещава и в какви часове – са достатъчни, за да сринат безрезервното му доверие, а и самия него. Доказателствата изглеждат неопровержими, замесените по случая лица желаят екстрадирането на Лола Монтес, но Лудвиг, верен на принципите си, решава първо да изслуша своята *Лолита*. Ако в този момент някой очаква от Лола смирение и молба за прошка, то тя е разбила този сценарий на парчета, заедно с всички чаши, намиращи се около нея. *Испанската танцьорка* изпада във всепомитащ гняв срещу всичко и всички, в това число и срещу краля, като заплашва, че моментално ще напусне Мюнхен, огорчена заради нанесената обида. По всяка вероятност тази заплаха би очаровала целия град, но Лудвиг, който сякаш забравя покрусата си, чувайки тези думи, се противопоставя на подобна възможност, прощавайки на любимата си извършените прегрешения.

Но пламъкът на съмнението вече е запален. Лудвиг I започва да се замисля относно правата, за които настоява Лола. Това става ясно от дневника на краля: „Тя се меси в лични държавни дела… отстъпките, които са ѝ направени, тя иска още… докъде ще доведе това?“ Той не е забравил и обещанието си към своята любовница – да я направи графиня, и знанието, че така ще разбуни духовете в Бавария дори още по-осезаемо.

Самата Лола, изглежда, не споделя това опасение, нито по този повод, нито когато става въпрос за рецидивисткото ѝ поведение. Буйният ѝ нрав и патологичното несъобразяване с установения ред в частни домове и държавни институции ѝ навличат сериозни проблеми и с полицейските власти. Монтес се измъква от подобни неприятности по различни начини – с оплакване до краля или с неспособността на прочете връчената ѝ на немски призовка. Лудвиг също не се поколебава да оправдае Лола и да заплаши всеки, който се осмели да тръгне срещу нея, бил той и главният полицейски началник. С право местното население замисля шегата, че вместо полицията да *изрита* Лола Монтес от Бавария, Лола Монтес *изритва* полицията.

Последват масови преследвания на госпожица Монтес, които напомнят лов на вещици. Домът ѝ под обсада, валят викове и писма – опозоряващи и заплашващи я със смърт.

В този период Лудвиг I не е лишен от тревоги, свързани с Лола. От една страна, стои социалният натиск срещу нея и техните отношения, от друга – нейните отношения с по-млад любовник, на които кралят безуспешно се противопоставя.

Не на последно място стои въпросът с баварското гражданство на Лола Монтес. През февруари 1847 г. такова ѝ бива отказано, защото няма документи, които да удостоверят нито самоличността ѝ, нито възрастта, вероизповеданието или каквото и да е друго. Междувременно Лола решава да зашлеви шамар и да влезе в схватка със собственика на хотела, в който е отседнала, което не помага за потушаването на общественото напрежение около нейната личност. Дори нещо повече – заради тази своя проява на непредизвикана агресия, Лола е заплашена от съд и задържане. Единственият начин Лудвиг да спаси любимката си от тази съдба е тя да получи гражданство в страната, а с него и право на гаранция. Уви, и вторият опит за това остава неуспешен, но кралят решава да използва правомощията си и самоволно да направи Лола гражданка на Бавария.

Това решение повлича лавина от политически и обществени проблеми след себе си. Министри на важни позиции подават оставка заради неблагоразумието и заслепението на Лудвиг I и правителството – консервативно, католическо – бива разпуснато. В създалата се ситуация Лола сякаш тества границите на своето влияние върху краля, като му предлага собствения си списък с хора, подходящи да бъдат назначени от него, но той отказва. Назначава за министри хора, чиито убеждения са по-скоро центристки. Част от гражданите на Бавария са склонни да дадат шанс на новия парламент, но други чувстват, че фигурите на консерватизма в Бавария биват онеправдани.

В редиците на вторите се нареждат някои от преподавателите в Мюнхенския университет, които желаят да се даде трибуна на лидерите на движението.

Лола Монтес

Въпреки че това не се случва, се изпраща благодарствено писмо за направеното за университета през годините. Лудвиг не толерира подобно незачитане на неговата власт – последват уволнения, които разтърсват академичната общност. Студентите излизат на протестно шествие към къщата на Лола Монтес, слабото място на владетеля. Протестът обаче не преминава мирно – към Лола се отправят заплахи и се хвърлят камъни. Кралят научава за това и решава да отиде на място, но когато застава пред тълпата, той остава смутен и ядосан. Малцина от младежите свалят шапките си пред него, а когато го правят са заплашени с камъни от останалите. Тези душевни сътресения разболяват краля, но болестта, на свой ред, сближава него и любимата му. Скоро предстои да я издигне като графиня на Ландсфелд, удовлетворявайки нейното отдавнашно желание.

Няколко месеца по-късно, през юни, група студенти – отличаващи се със своите либерални възгледи – посещават дома на Лола Монтес, но този път те са гости, държащи се закачливо и очаровани от своята домакиня. Тази тяхна постъпка и поведение обаче не се приемат радушно от академичната общност, която ги осъжда за грешните им пристрастия. Така Мюнхенският университет се поделя на два лагера – от едната страна стоят преподавателите и студентите с консервативни възгледи, а от другата – либералите, назовали групата си *Алемания*, изразяващи подкрепата си към Лола Монтес. Самата тя поддържа *близки* отношения с въпросните студенти, като за поне един от тях, Фриц Пайснер, се знае, че живее в дома ѝ като неин любовник.

През януари 1848 г. напрежението между двете групи осезаемо се засилва, като нападките към Лола и нейните поддръжници се ожесточават след опитите на някои министри да популяризират възгледите на алеманите. На 27 януари Пайснер внася петиция за съдействието на краля за потушаване на напрежението (която Лола предава), чийто резултат са строгите наказания за студенти, тормозещи своите колеги. Предполага се, че тази мярка би имала благотворен ефект, ако на 31 януари, на погребението на уважаван университетски преподавател, Лола не се отнася неуважително към процесията и не заплашва, че ще затвори университета. Яростта към нея и нейните поддръжници се засилва, а с това и проявите на агресия. Хаосът расте, инцидентите също, а лекции биват отменени заради извънредните обстоятелства, безредиците се прехвърлят на площадите, а последната капка е раняването на самата Лола Монтес. Кралят, с мисъл за запазване на обществения ред, но с повече тревога за опазването на своята Лолита, на 9 февруари решава да затвори университета до зимния семестър на следващата година.

Пробужда се масово обществено недоволство по повод решението на краля, което изглежда пагубно за града и се оказва пагубно и за управлението на самия Лудвиг I. На 11 февруари заповедта е отменена, а Лола е отведена извън пределите на страната – така внезапно, както се е появила. Месец по-късно кралят се вижда принуден да абдикира в полза на сина си, Максимилиан II.

Montez, Lola. *Autobiography and Lectures of Lola Montez*. James Blackwood, 1858.
Seymour, Bruce. *Lola Montez: A Life*. Yale University Press, 1996.

За Магрит и заблудата на образите

Йоанна Нейкова

Когато встъпите в мюнхенския музей за модерно изкуство *Pinakothek der Moderne,* ще откриете, наред с мащабните платна на някои от най-важните художници от групата на сюрреалистите, и една от по-неизвестните, но не по-малко енигматични картини на Рене Магрит – „Тълкуване на сънищата“ (*La Clef des songes*, 1927). Платното става част от постоянната колекция на музея едва през 2013 г. като частно дарение, но бързо се превръща в една от емблемите на сюрреалистичната секция на Пинакотеката.

Магрит рисува „Тълкуване на сънищата“ през 1927 г. Недвусмислено заглавието препраща към Зигмунд Фройд и неговото съчинение „Тълкуване на сънищата“, а с това и към мощното влияние, което психоанализата оказва върху художествените търсения на редица творци от първата половина на века, в това число и Рене Магрит. Дали обаче, отвъд пряката психоаналитична референция, не се крие още нещо, една своеобразна теория, която Магрит разгръща както в поредица от изображения, които рисува в периода 1926-1966 г., така и в няколко кратки текста и писма от същото време.

В един от тези текстове – „Относно заглавията“ – Магрит споделя принципа, който следва при избора си на заглавия. Там четем следното твърдение: „Връзката между заглавието и картината е поетична, т.е. тя улавя само някои от характеристиките на обекта, които обикновено не знаем, но които понякога усещаме интуитивно“. Картините на Магрит действително работят с онова, което логиката все още не е успяла да изясни и често заглавията се стремят да уловят подобно предчувствие, собствената ни интуиция. Поради това заглавията на платната на Магрит са *ключ* към картините му само ако позволим да бъдем водени от една друга логика на означаване.

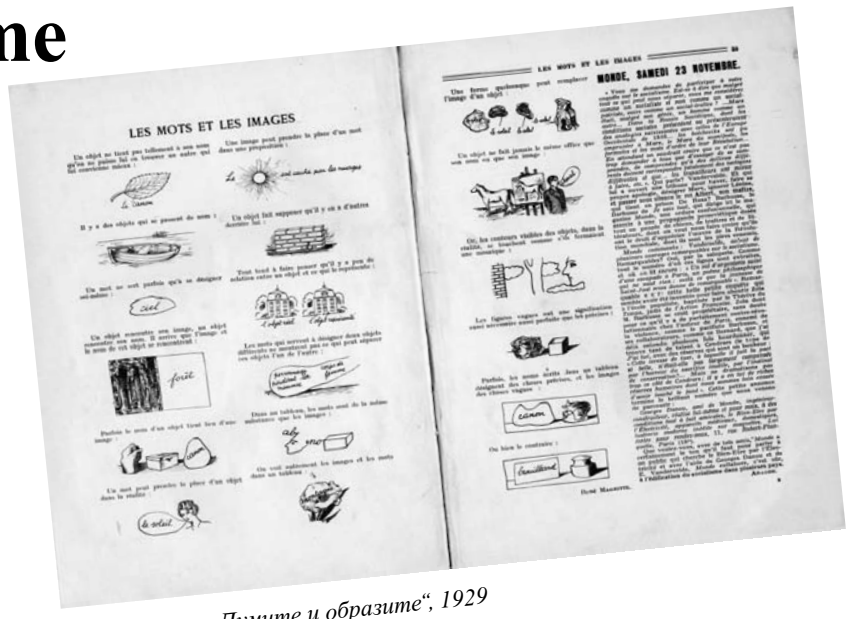
Именно това можем да открием и в „Тълкуване на сънищата“ (1927). Важно е да се отбележи обаче, че това не е единствената творба на белгийския художник, която носи това заглавие. Платното от 1927 г. е включено в поредица от изображения, които разиграват тази различна логика на означаване. През 1930 г. Магрит рисува втората версия на „Тълкуване на сънищата“, като тя, за разлика от първата версия, представя шест предмета в шест рамки на черен фон. Пет години по-късно се появява и трето платно със същото заглавие – разликата в този случай е, че три от думите под предметите са на английски език, а последната – на френски. В тази серия можем да включим също така „Живото огледало“ (*Le Miroir vivant*, 1928), както и „Измамата на изображенията“ (*La Trahison des images*, 1928) – представяща лула, под която е изписано *Това не е лула* – и която се превръща в емблема на концептуалните търсения на Магрит[1].

Какво обаче в намираща се в мюнхенската Пинакотека на модерното изкуство първа версия на „Тълкуване на сънищата“ е интригуващо – това, което непосредствено забелязва онзи, който се е изправил пред изображението, са четири предмета, разпределени в четири самостоятелни рамки на черен фон – чанта, сгъваем нож, листо и гъба – и придружени от текст под всеки от тях. Подобно на илюстрация, извадена сякаш от издание на *La Petit Larousse illustré* – популярният френски енциклопедичен речник, в който речниковите статии са придружени от схематични изображения с илюстративна функция, картината на Магрит назовава това, което изобразява.

Дали обаче можем да проявим същото доверие към Магрит, каквото бихме имали към *La Petit Larousse?* Истината е, че Магрит не е толкова услужлив, тъй като в привидната простота на изобразеното той проиграва това, което можем да определим като *миметична заблуда*. В какво се изразява измамата тук? Думите в картината не корепсондират с изображенията, под които са изписани. Под чантата имаме изписана думата *Le ciel* (Небето), под ножа – *L'oiseau* (Птицата), а под листото – *La table* (Масата). Единствено последната от четирите думи, долу вдясно, назовава правдиво изобразената над нея гъба – *L'éponge*. Така тези сдвоени образи и думи представят двойната заблуда, в която Магрит ни въвлича – нито думите означават изображенията, нито изображенията илюстрират думите. Мишел Фуко нарича това несъвпадение между двата елемента в картините на Магрит разплетена калиграма[2]. Ако при калиграмата удвояването на образ и текст функционира утвърждаващо, при Магрит тази референциална връзка е разкъсана, при което сме умишлено въвлечени в една игра на подобия, която по думите на Фуко „въвежда отношение на отрицание между показаното и назованото“[3]. И докато Фуко изгражда интерпретацията си на основата на тази двойна игра на едновременно отрицание и допълване, която се разкрива между наличието на лулата и изречението *Това не е лула*, в картината от 1927 г. Магрит предлага друга, макар и сходна заблуда. Затова и няма да е изненадващо, че белгийският художник ще настоява, че „Един обект не е толкова привързан към името си, че да не можем да намерим друго, което да му подхожда повече“.

Цитираното тук твърдение е част от експерименталното му есе под формата на серия илюстрации, носещо заглавието „Думите и образите“ (*Les mots et les images*). Публикацията е включена в брой на списание *La Révolution Surréaliste* от 1929 г. В същия брой се появява и „Втори манифест на сюрреализма“ на Андре Бретон. По това време Магрит вече се е установил в Париж, като още с преместването си от Брюксел към френската столица той се превръща в незаменима част от сюрреалистичните среди и една от ключовите фигури на групата около Бретон. Така в „Думите и образите“ под формата на 18 двойки текст/образ Магрит проиграва възможностите, по които могат да се отнасят *език – обект – образ* и различните модуси на означаване, с които си служат езикът и визуалният образ, мислени в съпоставка.

Така например Магрит отбелязва, че „Понякога една дума не служи за нищо друго, освен да означи себе си“, при което придружава твърдението с рисунката на очертано празно поле, в чиято вътрешност е изписана думата *ciel* (трета рисунка, първа колона). На друго място четем „Понякога името на предмета, замества образа“ (пета рисунка, първа колона); или пък „Понякога имената, изписани на платното, обозначават конкретни неща, а изображенията – неясни неща“ (пета рисунка, трета колона), както и „Всичко ни кара да си мислим, че между обекта и това, което го представя, няма голяма връзка“ (трета рисунка, втора колона).



Рене Магрит, „Думите и образите“, 1929

Изглежда, че този експеримент на Магрит, поместен в списанието на сюрреалистите, представлява синтез на изобразителните търсения на белгийския художник от този период. Той ще продължава да се вълнува от темата за отношението между думи и образи още дълго време и затова не е изненадващо да открием, че през 60-те години, в кратка кореспонденция с Мишел Фуко, е разисквал тези свои идеи. В архива на Фуко се откриват две писма[4], които Магрит е адресирал до френския теоретик. Те са с близки дати, като първото е от 23 май 1966 г., а второто от 4 юни същата година.

В първото от двете писма Магрит споделя бележките си към наскоро публикуваната книга на Фуко „Думите и нещата“. Художникът коментира двете понятия подобие (*resemblance*) и сходство (*similitude*), като отбелязва, че рядко биват ясно разграничени. За Магрит нещата не се отнасят едно към друго на принципа на подобието, а на принципа на наличното или отсъстващо сходство – така, както се отнасят граховите зърна, които са сходни както видимо (по цвят, форма и размер), така и невидимо (по природа, вкус и тегло), без да се наподобяват едно друго. За Магрит единствено мисълта може да изразява подобие, тъй като тя наподобява това, което светът ѝ предлага. Същевременно нарисуваният образ, твърди Магрит, е видимият образ на невидимата мисъл. Така за него нарисуваният образ е нематериален по своята същност и не прикрива нищо, докато материалният, видим обект крие друго видимо нещо. И макар да изглежда, че невидимото винаги е изкушавало повече интерес и е било привилегировано пред видимото, няма съществена причина да се придава повече важност на едното или на другото. Онова, което е важно според художника, е „мистерията, предизвикана от видимото и невидимото, която може да бъде провокирана по принцип от мисълта, обединяваща „нещата“ в мистериозен порядък“[5]. Можем само да предполагаме какъв отговор от страна на Фуко са получили разсъжденията на Магрит.

Така при друг случай Магрит ще сподели следното за собственото си творчество: „Моите картини са видими образи, които нищо не прикриват; те пробуждат усещане за мистерия и действително, когато човек види някоя от тях, си задава простия въпрос: „Какво означава това?“. Ала то не означава нищо – защото мистерията също не означава нищо – тя е непознаваема“. Магрит е определян за най-реалистичния сюрреалист – и действително, сравнен с деформираните, почти разпадащи се образи на Салвадор Дали или органичните, уловени сякаш в процес на метаморфоза форми при Макс Ернст, картините на Магрит „нищо не прикриват“. И именно в тази своя неприкритост те удържат мистерията си, провокират желанието да разберем онова, което те така открито излагат. Няма да е преувеличено да кажем, че най-изкусният трик на Магрит е тази обезпокоителна откритост, която неговите платна показват, всекидневното, банално е безпардонно изложено пред погледа ни и едновременно с това напълно изместено и отдалечено от всеки наличен опит, от всяка позната референция. „Какво означава това?“ обаче е не просто наивният въпрос, който всеки в даден момент си задава, изправен пред картина на Магрит. В действителност „Какво“ означава „това“? е въпросът, който истински интересува Магрит през цялото му творчество.

Рене Магрит, „Тълкуване на сънищата“, 1927, Пинакотека на модерното изкуство, Мюнхен

[1] Безспорно за това допринася и прочутият анализ, който Мишел Фуко предлага в есето си от 1968 г., „Това не е лула“. Вж. Мишел Фуко, „Това не е лула“, В: *Генеалогия на модерността*, прев. Владимир Градев, София: Изток-Запад, 2016, с. 105-124.

[2] Мишел Фуко, „Това не е лула“, с. 109.

[3] Пак там, с. 111.

[4] Писмата на Магрит до Фуко са публикувани и в превод на английски език, вж. Michel Foucault, *This is Not a Pipe*, Trans. James Harkness, Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 1983.

[5] Цитат по изданието Michel Foucault, *This is Not a Pipe,* Trans. James Harkness, Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 1983, p. 57.

Желаещите машини на кейпопа

Самуил Радилов

За младежите с боядисани коси, разположили се край оскъдната зелена площ на „Кьонигсплац“, за да репетират някоя нова кейпоп хореография, едва ли е очевидна иронията, за която ще стане дума тук. Мюнхенският площад, създаден, за да олицетворява античния идеал за хармония между човека и природата, по време на Третия райх бива преустроен, за да включи новоиздигнатите представителни сгради на новата власт. Така нацисткият архитект палимпсестно подчинил историческите постройки на символния капитал, въплътен в двата почетни храма на загиналите „мъченици“ в Хитлеровия пуч и централната администрация на НСДАП.
Сега зеленината е върната, буржоазната демокрация – също, но в постмодерната ситуация изкуството се самозадължава да прерава палимпсестите, да ги държи оголени, наслагвайки прозрачните платна на своите пастиши. Тоталитарните режими със своите естетически парадигми неизбежно са част от това вечно замазване, изсъхване, излющване на духовния живот. Трябва ли тогава да признаем, че съвременното изкуство е изначално „заразено“ с антихуманните латентности на художествените изобретения на човеконенавистническите обществени строеве, измамното усещане за чието преодоляване само благоприятства подобно обращение? И как тогава художествено да се осъществи критиката на съвременния капитализъм, когато с размиването на границата високо – ниско в постмодернизма не остана влиятелно изкуство, което да не произтича от самия капитализъм? Каква роля следва да изиграе в борбата за естетически (и социален) прогресивизъм онова догматично битие на изкуството, което посткапитализмът поглъща?
Своеобразно вклинена в наглед нерешимия проблем е една от пресните издънки на постмодерното изкуство – южнокорейската популярна музика (кейпоп), който изглежда устремен да се справи с някои пробойни, през които още от миналия век изтичат културните прерогативи на изкуството като медия. Защото въпреки неоспоримата си постмодерност, кейпопът подрежда посттоталитарните разпилявания на късния капитализъм в сложна и богата парадигма. Този процес обаче е различен от ретериториализацията (Дельоз и Гатари), защото не прикрива безкрайния потенциал на капиталистическата машина с цел потискане на неограниченото желание, а напротив – създава възможност за неограничено задоволяване на това желание в условията на една тоталитарна меритократия. Оттук можем да се запитаме как капиталистическата машина на кейпопа постига парадигматичност, невъзможна в западната попиндустрия.
Рухването на тоталитарните режими в Източна Европа през 90-те години доведе до окончателния разпад на най-голямата платформа за съпротивление срещу буржоазното (западното) изкуство. Тук оставяме настрана въпроса доколко социалистическият реализъм има собствено естетически характеристики или трябва да се сведе до политически конструкт – важното е, че социалното битие на изкуството, свързано с тоталитарния строй, бива подменено от своя, нека признаем, конституиращ диспутант. Но мисленето на постмодернизма като заместване/преодоляване/преобръщане на тоталитарната естетика в условията на посткапитализма поставя и въпроса за употребата на тоталитарното наследство. В разсъжденията на М. Епщайн и А. Генис например в руски контекст соцреализмът е субстрат спрямо постмодернизма, но тясната литературоведска рамка, с която работят, обяснява защо изобщо е възможно тоталитарната естетика да бъде погълната от изкуството на посткапитализма.
Проблемът се усложнява допълнително, ако обърнем поглед към страни като Китай, Южна Корея и Япония, чиито популярни култури споделят твърде много естетически и социални елементи въпреки различната политико-икономическа организация или ако щете, база. Според марксизма-ленинизма популярната култура (респективно и субкултурата), бидейки феномен на буржоазното живеене, не може да съществува в социалистическите държави. Но ако постмодернизмът е способен да погълща социалното битие на кое да е изкуство, включително тоталитарното, противоречието би било диалектически преодоляно. Тъкмо такъв синтез осъществява капиталистическата машина на кейпопа, утвърждаваща се като постмодерна проява на тоталитарен тип естетика.
Като постмодерно изкуство, като ризома кейпопът е нескончаемо натрупване на частични обекти, подлежащи на произволно свързване – детски глас, хип-хоп, дидактика; бас, арендби, елитизъм; речетатив, хиперпоп, дриймкор. В случая обаче не говорим за хипержанровостта, характерна изобщо за попмузиката, а за особеното комбиниране на жанровите форми в кейпопа, при което генеалогията им става непрозрачна, защото са неясни точките на обусловеност откъм големия социален контекст. Американският хип-хоп например е свързан с определена субкултура (капиталистическа машина) и носи нейните ценности (елитизъм, мизогиния и т.н.), като при отразяването си в музикалните практики в други западни страни до голяма степен ги запазва. В капиталистическата машина на кейпопа обаче жанрът претърпява декодиране и рекодиране – от него остава само чистият инструментал и се свързва с контекста на своеобразна естетико-дидактическа практика. Именно затова кейпопът като популярната култура в корейски контекст се доближава до социалистическата народна култура – едновременно е достъпен за всички, но и предполага известно усилие от страна на слушателите, за да възприемат музикалния експеримент. Така социалното битие на южнокорейския поп добива много от чертите на една типична тоталитарна естетика:

Социалистически реализъм	Кейпоп
Еклектика – използване на „прогресивното“ от западното изкуство	
Догматика – нагаждане на еклектичния елемент към октроираната парадигма; контролирана приемственост	
Ентропия – неизбежно признаване на плурализацията на метода с цел прикриване на неговото изчерпване*	

Дельоз и Гатари смятат, че капиталистическата машина, за разлика от тоталитарната, не рекодира, т.е. този процес не би трябвало да е възможен. Но именно тоталитарният (деспотичният) момент, изразен в сложната организация на кейпоп индустрията, бидейки арборесцентен, позволява рекодирането. Главната структура на това рекодиране е пансионът[1] – там се таксономизират и култивират способностите на младите таланти (вокал, рапър, танцьор), унифицират се физически и нравствено (поведенчески курсове, пластични операции, диетични режими) с крайна цел анорексично конструираното тяло без органи на идола[2]. Парадоксът тук е, че неговото тяло е кодирано да бъде тяло без органи. То е създадено така, че да може да демонстрира организация, когато това е необходимо (в музикалното изпълнение, във видеоклипа, в мнимото документиране на обикновения му живот), но да генерира частични обекти във функцията си на тяло без органи, за да захранва желаещата капиталистическа машина.
Тялото на идола е сексуално, но не генитално[3] – то трябва да бъде обект на желание, но това е възможно само докато е свободно (ризоматично). Ако идолът престане да бъде тяло без органи и употреби гениталиите си, вече няма да е тяло без органи, и ще бъде изхвърлен[4]. Така тялото на идола е съвършената продукция на капиталистическата машина, защото обезпечава безкраен цикъл от продуциращо желание, в който е възможно тялото без органи да се роди от желаещата машина. На практика процесът е прост – феновете възприемат идолите като образци (трудолюбиви, красиви, богати, добродетелни) и или подкрепят разрастването на индустрията, като консумират продукта, или сами желаят да се превърнат в идоли (да загубят своите органи, да станат анорексични) и т.н.
Това продуциращо желание е по-слабо в западните страни, защото там разказите за случайния успех и вродеността на таланта са водещи, а и западната попзвезда през последните години все по-често започва да се мисли като символ на класовата стратификация. Всеизвестната строгост на педагогическия идолски режим засега не позволява това да се случва с кейпоп изпълнителите, при все че твърде голяма част от почитателите на музиката им клонят към леви идеологии.
Същевременно в рамките на фенската общност са непредотвратими конфликтите, породени от двойствеността на кейпоп културата – популярна (народна) в Южна Корея и Източна Азия и субкултура (т.е. реализираща са в рамките на доминантен културен ландшафт) в другите страни. Например западни фенове често обвиняват кейпоп идоли в расизъм или културно посегателство (*cultural appropriation*), без да осъзнават неспособността на последните да носят отговорност. В случай че се осъществят мечтите на амбициозните корейски продуценти и кейпоп индустрията започне да налага своите практики извън родината си, светът би се изправил пред една постмодерна социално-естетическа конфигурация, съвършено прикрила пожелания тоталитарен модел зад свръхпродуцираните музикални агрегати. Докато преследва подобни цели, машината на кейпопа ще продължава да внушава на своите поклонници чувство за превъзходство над неугледните, развратни, политизирани американски *изпълнители.* И когато новооткритите ориенталистки сантименти на младежите от „Кьонгсплац“ катализират „прогресивното“ им отричане от света на западния капитализъм, не трябва да забравяме, че това става със скромното съдействие на другия… капитализъм.

---

* През 2023 г. един от най-важните кейпоп продуценти, Bang Si-Hyuk, се обяви за премахването на „k“-то от кейпопа и започна подготовка за съвместно сътрудничество с американски продуцентски компании за създаване на попгрупи по корейски образец.

[1] Обучителните институции за бъдещи идоли развиват не само изпълнителски компетентности, но и произвеждат самия идолен статус с уроци по актьорско майсторство, правене на селфита и пр. Освен това през последните години се засилва тенденцията пансионът да иззема функциите на държавното училище – средната възраст на новите идоли става все по-ниска и все повече от тях нямат дори основно образование. Така един от конституентите на капиталистическата модерност, общото образование, се оказва конкуриран от нова деспотична образователна институция, своеобразно извращение на оригинала, обслужващо нов тип социално-икономически порядък.

[2] *Идол* е стандартният термин за изпълнител в кейпоп индустрията, заимстван от японския музикален аналог. В понятието за западния „изпълнител“ също се имплицира отдалеченост от пряката музикална работа. Идолът обаче не просто няма отношение към музиката, която изпълнява, но и през това изпълнение се конституира като образец.

[3] Аналогично – има уста, но е автотрофно. Емблематични за кейпоп културата са „ритуалите“ с изпускането на торта. За някаква годишнина дадена група получава торта и в искреното си вълнение някой от членовете я събаря на земята, при което всички са „разочаровани“, че няма да могат да хапнат.

[4] Многобройни са примерите за идоли, изгонени от своята група за уронване на репутацията ѝ, след като се разбира, че са имали партньор тайно от своите фенове.

Маргьорит Юрсенар и Мюнхен

Магическото поле на образа, или любов не от пръв поглед

Франческа Земярска

На 9 май 1954 г. Маргьорит Юрсенар напуска Париж с „Ориент Експрес“, който пътува за Щутгарт. Писателката е в компанията на своята любима и преводачка Грейс Фрик. В Германия двете прекарват няколко месеца – и не, Германия първоначално не буди у Юрсенар възхитата, която тя изпитва към Средиземноморския свят. По спомените на Грейс знаем, че писателката непрестанно се оплаква от умората, която я застига вследствие на тежката храна. С лекота можем да извикаме на помощ размислите на император Адриан по отношение на простотата храна: „Гърците ни превъзхождаха в това отношение: тяхното вино с вкус на смола, хлябът, поръсен със сусам, рибите, печени на скара на самия морски бряг, неравномерно почернели от огъня, с полепнали като подправки пясъчни зрънца, задоволяваха глада направо, без да усложняват излишно тази най-проста човешка радост (…) храната беше толкова прясна, (…) скромна, но достатъчна, тя като че ли съдържаше във възможно най-сбита форма частица безсмъртие“[1]. На първо време за Юрсенар в Германия все нещо не е като другаде, тя не успява да се потопи в немския делник. В едно от писмата ѝ до нейния скъп приятел Константин Димарас, който по това време е в Гърция, тя пише, че му завижда за Олимп и че с удоволствие би заменила целия Рейн само за една капка вода от Алфей.

Юрсенар вече е била във Франкфурт, Кьолн, Щутгарт, Хайделберг, Тюбинген, но повратната точка на това нестихващо желание да бъде другаде идва с придвижването от провинция Баден-Вюртемберг към Бавария. Там първа спирка на Юрсенар и Фрик е Вюрцбург, който ги привлича с най-стария фестивал за класическа музика, посветен на Моцарт. Крачката от отегчение към вживяване, от умора към възхита, от бездействие към писане е влизането в Мюнхен и околностите му на 6 юли 1954. Години по-късно Юрсенар ще каже, че в този град „[н]ачинаещите писатели, вечните студенти, чужденците, дирещи културата, там са на всяка крачка. Хеда Габлер хвърля поглед на шедьоврите в Пинакотеката и тръгва да обикаля бутиците, докато добросъвестният Юрген Тесман си води бележки върху домашния поминък през Средновековието; Тонио Кръогер и Густав фон Ашенбах спират за няколко дни на път за Италия или, обратно, на връщане, и в унес говорят за нощите на Неапол и залезите на Венеция; Освалд Алвинг, поел назад към Норвегия, обезпокоен от световъртежите си, се задържа във Франкфурт или в Мюнхен, за да се консултира с добър лекар. За едно младо сърце пътешественическата обсесия е почти винаги следствие от любовната“[2].

На 5 септември 1954 г., почти два месеца след пристигането си в Мюнхен, Юрсенар попада под омаята на езерото Щарнберг. Двете с Грейс решават да отидат до градчето за една късна закуска, но това място, което преди тях е привличало Томас Ман, Т. С. Елиът, Бертолт Брехт, Райнер Мария Рилке, Лу Андреас-Саломе и още много, не оставя безразлични френската писателка и Грейс Фрик. С цялата любов, която двете споделят към природата, те се завръщат неколкократно към Щарнберг до края на своя престой в Мюнхен, а също така предприемат походи покрай езерата високо над Митенвалд.

Отвъд природата около Мюнхен, човек би могъл да си въобрази кои са онези места в града, които най-силно биха приковали погледа на Юрсенар. Бихме могли да допуснем, че дълго е гледала статуята на Антиной като Озирис, част от колекцията на император Адриан от неговата вила в Тиволи, макар да не се намират сведения за подобна „среща“. През 80-те години на XX в., в края на своя живот, Юрсенар дава серия от интервюта, в които пряко разкрива някои свои неосъществени истории, похвати и възгледи.

В един такъв разговор тя заявява, че най-ценно оръжие и най-мощното сетиво за нея е зрението. Зрението, което с повече усилие и упражнения може да сглоби един образ, съставен от хиляди други.

Тази игра на въображението Юрсенар започва да практикува още преди да достигне 10-годишна възраст, в залите на Лувъра, които посещава почти всеки ден, за да съзерцава скулптури и картини. Вече 51-годишна Юрсенар продължава да упражнява съставянето на един образ, а в Мюнхен тя намира толкова много подходящи места, като любимото ѝ е Старата пинакотека. Юрсенар изобретява техника, която нарича *упражняване на образа*. Това е страстна обсебеност от образа, която се състои в усилието по събиране на възможно най-много вариации на изображения, скулптури и обекти, свързани с лицето, което авторката се опитва да проумее. За да види какво е онова, което стои зад хората и нещата от този свят, то трябва най-напред да изгради образа, който ги скрива. Това тя нарича *магическо поле на образа*. Само дългото и упорито съзерцаване на образа позволява той да засмуче наблюдателя, а през подобно засмукване образът се разпуква и разрушава – така може да се проникне отвъд него. И тук не става дума за един конкретен образ, а дори за въобразяването, измислянето, сътворяването на такъв – еднакво е усилието на Юрсенар да състави образа на император Адриан и да измисли учения Зенон. По повод избора на актьор за филма по „Творение в черно“ Юрсенар пише на режисьора Андре Делво, че и най-реалистичното изображение не е отражение на действителността, а винаги уникалното същество е прекомпозирано, сглобено от въображение и сетивен допир. Посочва му, че Зенон е и Еразъм на Холбайн, и алхимикът писател Парацелз на Рубенс, и предполагаемият лекар на естонския художник Михаил Зитов, и бюстът на Джон Фишър, епископ на Рочестър [виж четирите изображения]. Що се отнася до музеите, в които с най-голям успех тя пресътворява това магическо поле, това са Маурицхаус в Хага, Националната галерия в Лондон, Кралският музей на изящните изкуства в Брюксел, Лувърът в Париж и Старата пинакотека в Мюнхен. Винаги след тези посещения обаче Юрсенар си купува репродукции на онези образи, които иска да продължи да съзерцава и да води с тях въображаеми диалози.

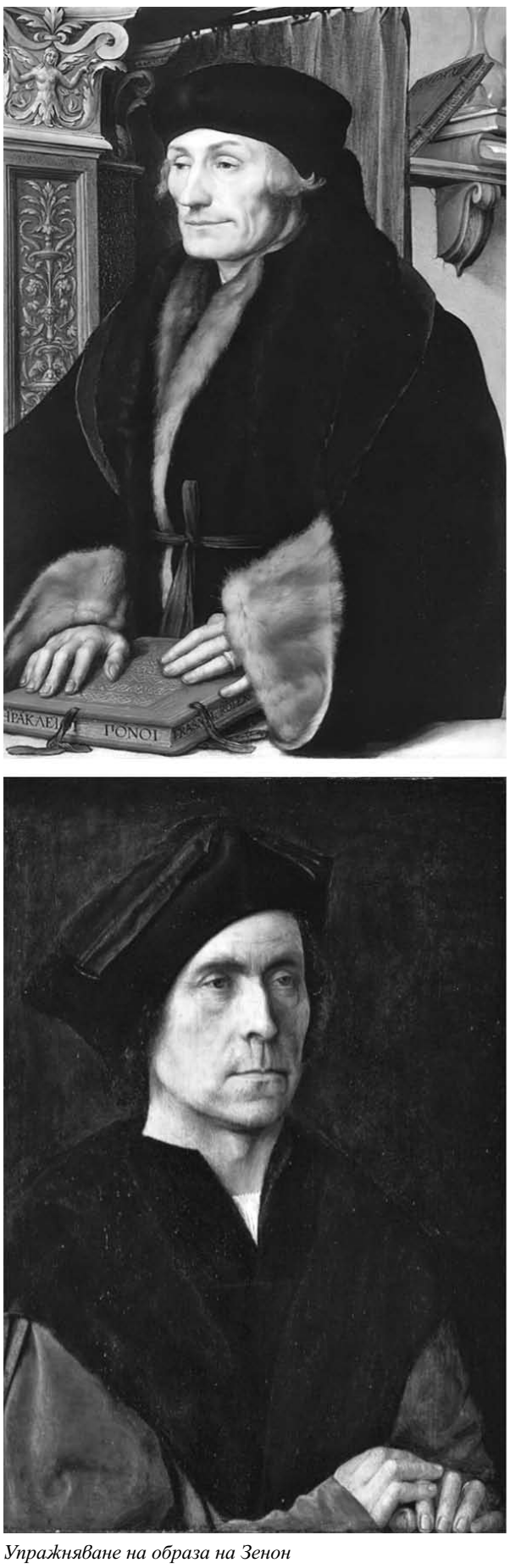
Тези 136 дни, или малко повече от четири месеца, прекарани в Германия са оставили в творчеството на Юрсенар ярък отпечатък в едно от най-емблематичните ѝ есета – „Времето, този велик ваятел“. Книгата с есета, носеща същото заглавие, излиза през 1983, но голяма част от размислите в него са породени от редицата посещения на Глиптотеката в Мюнхен.

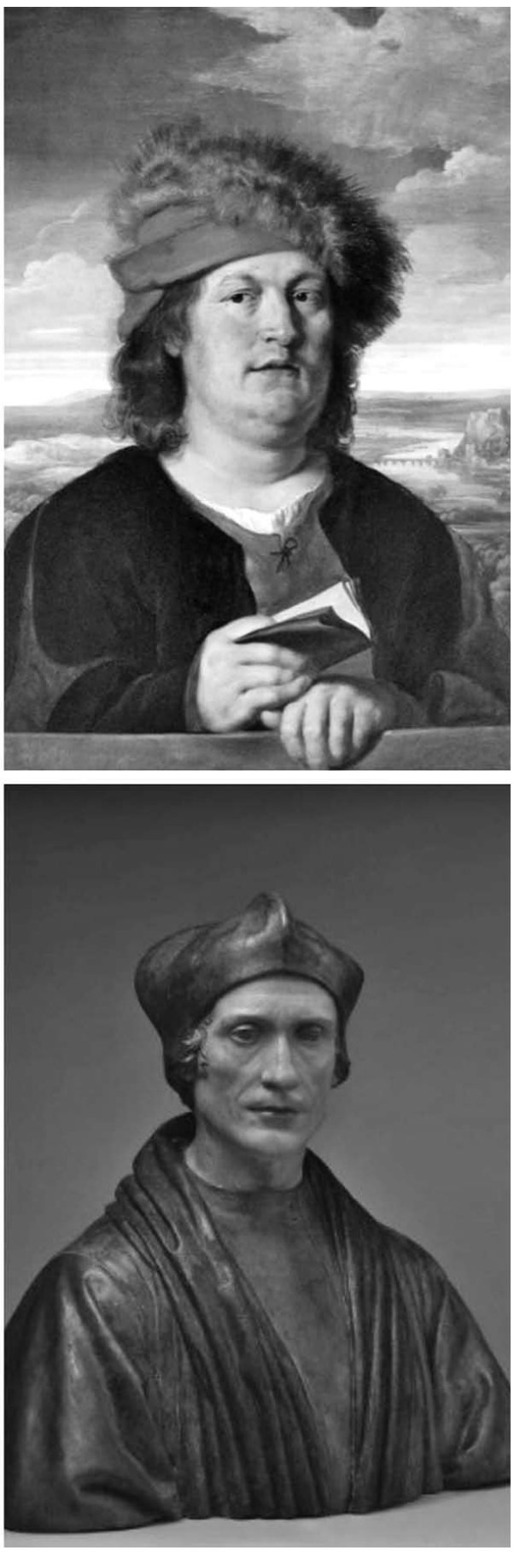
Отвъд упражняването на образа, Юрсенар преживява в Мюнхен и една разтърсваща история, в която двете с Грейс се оказват, излизайки от хотела си на път за изпращане на коректури за Ню Йорк, до колата на немския актьор Райнхолд Шюнцел, запомнен като зловещия учен във филма на Алфред Хичкок „Небезизвестните“ (*Notorious*, 1946). Актьорът току-що е получил инфаркт – Грейс и Маргьорит се притичват на помощ на него и съпругата му, но Шюнцел умира малко по-късно в болницата. Години след това Юрсенар си спомня тази история във връзка със смъртта на нейното любимо куче, което издъхва в ръцете на Грейс след сблъсък с кола. Тази сцена от октомври 1971 повтаря за Юрсенар далечния ѝ вече спомен от септември 1954, но това е друга история, тъй като кучетата на Юрсенар и пресътворяването им в текстове са самостоятелна глава в нейното творчество, което заслужава отделен разказ.

С нощния влак за Париж на 22 септември 1954 Маргьорит Юрсенар и Грейс Фрик напускат Германия, за да отидат да гледат поставянето на Юрсенаровата пиеса „Електра или свалянето на маските“. Със завръщането си във Франция Юрсенар започва да работи върху текст за творчеството на Томас Ман по повод сборник за неговата 80-годишнина. Така цялата следваща година Юрсенар мисли върху Ман, немския дух и вероятно се връща към своите лични спомени от езерото Щарнберг – можем да си позволим да кажем, че от момента на пристигането си в Германия до завършването на есето върху Ман се простира *немският епизод* в живота на писателката.

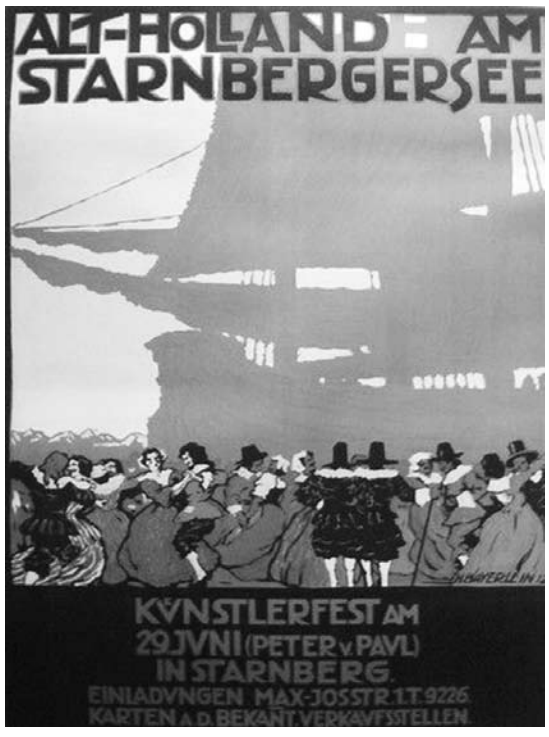
[1] Юрсенар, Маргьорит. Мемоарите на Адриан. Прев. Нели Захариева. София: Народна култура, 1983, 20-21.

[2] Юрсенар, Маргьорит. Благочестиви спомени. Прев. Юлиан Жилиев. Том I. Лабиринтът на света. Мемоари. София: Стигмати, 2006, 134.





Упражняване на образа на Зенон



Йоанна Нейкова

Край езерото Щарнберг

За онези, които не са имали късмета да се родят край
безкрая на морето,
и езерото може да донесе утеха.
Макар и за кратко, да създаде илюзията,
че отблясъците на водата постепенно преминават
във вълни,
че слънцето напича все по жарко,
че трепетът на следобедните раздумки
бавно утихва в среднощни разговори.
Нужно е търпение и тънък усет
да бъде забелязано финото настройване на сетивата,
протяжното разстилане на паметта.

Силвия Николова

Щарнберг

стягат ме обувките, Щарнберг,
водата напомня за друго
и тогава не беше прозрачна
и тогава не беше студено

обувките, Щарнберг,
нищо по-малко от това
ужасен навик е да желаеш
празен ход и липса

обувките, Щарнберг,
не жали красивите думи
друго(то) не остава
празен ход и липса

събух обувките, Щарнберг,
събух се

Габриела Иванова

ангелът на къщата

тя умря във сините води на Щарнберг
все така съвършена и затова безплодна
все така безплодна и затова съвършена
след убийството ѝ никой не тъжи за нея

аз възкръснах в сините води на Щарнберг
за да родя плодовете, които вече са изгнили
и да се питам чие беше правото да живее

Камелия Спасова

Езерото Щарнберг

На езерото Щарнберг се върнах и заплаках
с категоричен ритъм.
Било е нощ без тъмнина
в пясъчните храмове в Нага, заровения древен град.
Там погребах негата си и черните слънца,
нанизани на броеница, египетска
игра за неофити и безделници.

На езерото Щарнберг се върнах и заплаках
като сестра на Лудвиг лудия и неговата лебедова песен,
изпята с Вагнерови трели на два гласа,
докато потъва с категоричен ритъм.
Потъва всеки жизнен порив
към младия коняр, към лекаря без цяр
и други любими-подчинени, които подчиняват.

Потъва Нойшвайнщайн, потъвам в себе си.
На езерото Щарнберг се завръща
ритъмът на категоричността,
когато спирам да повтарям,
увивам се с одеяло от камилска вълна
и намислям своите отминали животи.

Самуил Радилов

***

Стиснат здраво пакет боклучав,
огризан от лакомо
нъ старобългарско и
германците казват алтбулгаришен.
Чест им прави на съюзниците
Алчни лакоми ликвидираме метатезата на боклука
не свършва, а го ядем безстрашни и той стана
тръгтлест.
Ужким тук не се яде,
дълженствува се.
Спирална трихина отдолу
и детски кръгли глисти, неплоски,
гъмжат в плода на принцесата стъпкан и
той препраща в презрение.
Който постил, постил, момчетата ядат
повече от другите, здрави са, не искат жълти вратове
вместо червените, които отнемаха
в тресавище, пресъхнало езеро –
климакс с обратен знак и лоши графики.

Недохранените деца със слаботелесни графични карти
се нареждат по тесния бряг и питат
къде бяха добрите,
къде в гърлото остана натъпкан
боклукът, който изядохме.

Йоанна Янева

Езерото Щарнберг
(три фрагмента)

I.
Оная сутрин тихите ранни вълни изхвърлили два мъжки трупа откъм плиткия бряг на езерото. Намерили бели лебеди да кълват мъртвата им гъбясала кожа. Острите клюнове отваряли прогнили стари рани, чиято кръв като разтворена бучка сол в кофа с вода отдавна се е уталожила по дъното.
Ако все пак решиш да вървиш по горната алея и пропуснеш пресечката към вълшебната планина, иди до малката гара. Грейс е там и ще те чака.

II.
В празния интервал между гърлената птича симфония и тихото свистене на вятъра се чуват крясъци от мъртвото гнездо на литературата. Ушните миди на минувачите, загубили строгите си реални очертания, никога не са отваряли черупките си. Спят като заклани по дъното. Всички по алеите са глухи.

III.
Нека този април бъде по-милостив. Нека локомотивните сирени на влачещите се отсреща влакове да заглушат сухите писъци на земята.
фии-иии-кхъъ-ъъ…

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ: Амелия Личева (гл. ред.)
Пламен Дойнов, Ани Бурова, Камелия Спасова,
Мария Калинова, Емануил А. Видински
РЕДАКЦИОНЕН СЪВЕТ: Бойко Пенчев, Галин Тиханов, Георги Господинов,
Дария Карапеткова, Йордан Ефтимов, Мирела Иванова, Михаил Неделчев
Печат: „Нюзпринт“
ISSN 1310 – 9561

Адрес: СОФИЯ 1000 ул. „Георги С. Раковски“ 108
Банкова сметка: BG56BPBI79401049389602, BIC – BPBIBGSF
„Юробанк България“ АД
Издава Фондация „Литературен вестник“
https://litvestnik.com/;
http://litvestnik.wordpress.com
ВОДЕЩ БРОЯ Камелия Спасова