

ВЕСТНИК Литературен ВЕСТНИК

● Милена Кирова
за автофикцията през XXI век

● Джузепе Дел Агата
за Георги Господинов

● Димитър Камбуров
за Антония Апостолова

Поезия

● Мирела Иванова
● Миглена Дикова

Проза

● Константин Илиев
● Иван Димитров
● Цветозар Цаков

Отзиви

● Таня Тодорова за Ери де Лука

Интервю

● Евгения Тетимова
разговаря с преводачката
Стела Джеленова

Визия

● Мария Василева
за Гауценц Б. Руф

Художник на броя: Боян Монтеро



Боян Монтеро, „1001 принцеси и аз ще те обичаме завинаги в нощта“, 2023 г., смесени техники

Мирела Иванова

Игра със съскащи съгласни

Съблазънта да си безмилостен съдник,
да им съзерцаваш сеира, да ги отсвирваш
със зла ирония и разкостващ сарказъм.

Съблазънта да се олюляваш
в сладостни самосъжаления, свършено
самонаправен, недоразбран, недооценен.

Съблазънта да си справедлив отмъстител,
с вдигнат юмрук да строшиш небесата,
да съсипеш съществувания, смисъл, съдби.

Съблазънта да си всемогъщ и всевластен,
нечленоразделен пророк в соевия си свят
и в самонадеяните си сънища.

Съблазънта да си ласкател, лъстив слуга
и лесен приспособленец, да осребриш ума си
и дарбата, защото само това си струва.

Съблазънта да си само страст,
слово, съдбовност, самота, сила,
да си словослагател на бъдещност.

Съблазънта да си свободен,
свободен,
свободен.

Толкова много съблазни,
а животът е само един
и се пръска по шевовите,
и кърви, и изтича.
Изтича.

Игра, която губим

В любовническия ѝ полк
вечерната проверка е проведена
и вече никой не е налице,
не се прокрадват дори сенките
на живи и на мъртви, не кълтят
въздишки, разговори, смехове и вопли
под засводеното безпамятство
на дните и на нощите.

Къде изчезнаха, къде се дянаха
Стоян и Уве, Божидар от Самоков
и Краси от десети „а“, къде са
самонадеяният морски капитан
и конформистът с весело шкембе?
И накъде поетът,
безволев като ангел еднокрил?
И най-любимият любим къде се губи,
и режисьорите на празнотата?
Чия ръка ги заличи?

Чия ръка ни предрешава и посочва,
запраца ни един към друг
и попилява? Чия ръка
изтрива паметта и ни захвърля?
Чия ръка, когато заприижда нищото,
чия ръка ще ни помилва...

Още на с. 16



Броят се издава с подкрепата
на „Национален фонд „Култура“

ISSN 1310-9561



9 771310 956011



„Само слънцето изгрява безплатно“ (на запад от Гринуич)

Изложбата на Боян Монтеро в Гьоте-институт – София (19.06–29.07.25) е изградена около темата за дара и неговите значения. Заглавието „Das Gift“ още от самото начало задава двойствеността – в архаичния немски е „подарък“, а в съвременния език – „отрова“. Тази амбивалентност се превръща в отправна точка за размисъл върху различните аспекти на даването и получаването.

Дарът в изложбата може да бъде или да означава/създава:

- магия
- болка
- обвързаност
- невъзможност
- опасност
- задължение
- биография
- ежедневие
- изкуство
- „продължение“ на дарителя

Възможно е подаръкът да остане и неразпознат. Тази двойственост и множественост на значенията е проследена и в книгата, която придружава изложбата, написана в стила на драматургичен текст. Все пак картините са основният инструмент, чрез който се навлиза в територията на дара: в архаичните общества, християнството, вълшебните приказки, детските изречки и изкуството. Населени са с образи на западната култура – от Ренесанса до Бамби, от лични семейни „герои“ – и насочват към сетивното възприятие на изброените понятия. Така връзката между култура и телесност взаимодейства с нашия собствен емоционален опит, събуден от визуалното.

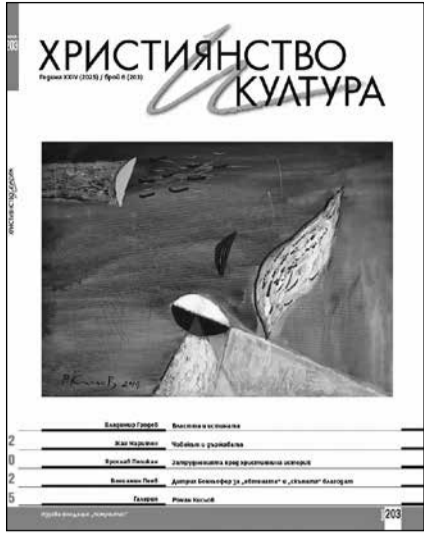
Питаме се: толкова сложно ли е даряването – комплицирани социални механизми, многопластови аспекти, съвсем не всички положителни – за нещо, което е толкова изначално, че се случва дори на атомно ниво. В западното полукълбо (не в географския смисъл) явно е така – изследователският дух и аналитичното мислене се преплитат с интуитивния избор на културни продукти и художественото визуализиране. Биографичното е ценно и е неделима част от авторството. Естетическите експерименти са важни, защото са инструмент в творческото търсене. В картините на Боян Монтеро виждаме всичко това изобразено по два начина, които изглеждат контрастни: ярки чисти цветове, включително и неонов, Дисни образи, попарт предизвикателност и фина, условно декоративна приглушена естетика, но с непринуденост, напомняща детска рисунка.

Ако накрая съвсем се объркате какво наистина е дарът, особено в контекста на съвременното общество и лекотата, с която придобиваме материалното днес, не забравяйте, че художниците най-малко от всички намират отговори, колкото и страстно и красиво да ги търсят. Обърнете се на изток от Гринуич, погледнете още по-надалеч и ще попаднете там, където Боян Монтеро е прекарал част от детството си, и където нещата са едни и същи **преди и след**, като са били различавани от учените, философите и артистите. Ще го назова с езика на Джубран:

- А има и такива, които имат малко, но всичкото го дават – те вярват в живота и в неговата щедрост и тяхното ковчеже никога не остава празно.*
- Има такива, които дават с радост – и тази радост е тяхната награда.*
- Има такива, които дават с болка –*

*и тази болка е тяхното кръщение.
А има и такива, които дават
и нито чувстват болка,
нито търсят радост,
нито тък дават мисъл, че правят благодеяние;
те дават така, както отвъд в долината
миртата излъчва въздуха с уханье.*

ИРИНА КАРАКЕХАЙОВА



Християнство и култура, бр. 203

Излезе от печат новият брой 203 на сп. „Християнство и култура“. Първи тематичен център на броя е рубриката „Християнство и философия“, в която са представени текстовете на Жак Маритен *Човекът и държавата*. *Необходимостта от световно правителство*, както и анализът на Владимир Градев *Властта и истината*, посветен на книгата на Джорджо Агамбен „Пилат и Иисус“. Втори тематичен център е рубриката „Християнство и история“, в която Венециан Пеев представя своите размисли за Дитрих Бонхьофер за „евтината“ и „скъпата“ благодат, а Ярослав Пеликан анализира *Затрудненията пред християнина историк: по един конкретен пример*. Темата „Хоризонти“ включва статия, посветена на *Неочакваното увеличение на кръщенията на възрастни във Франция*, а Здравка Михайлова търси отговор на въпроса *Ще бъде ли „отвоюван“ манастирът „Света Екатерина“ в Синай*. Рубриката „Съвременни богословие“ съдържа текстовете на о. Теодор Стойчев *Църква или църкви през апостолския период в светлината на новозаветните свидетелства* и на о. Стоян Чилков *Сотириологичност на Пасхалния канон от св. Йоан Дамаскин и канона на Велика събота*. В темата „Свидетели на вярата“ е представен румънският старец Арсений (Папачок) с разговор, озаглавен *За интелектуалците, индивидуализма и напредъка на цивилизацията*. В рубриката „Християнство и литература“ са включени стихотворения на Роман Кисъв. Той е художник и на картините, с които е илюстриран броят, а творчеството му е представено с текста на Леда Паташева *За духовната живопис на Роман Кисъв*.



„Съединението на България. 140 години по-късно“ е темата на новия брой 07 на сп. „Култура“. „Румелийската мирна революция, махзарът и разделенията“ е озаглавен разговорът с проф. Милко Палангурски. И още: д-р Никола Генадиев – „Как се реши Съединението“; Данаил Юруков – „Несъгласието на Русия“; Рихард фон Мах – „Големият обрат за България“. В рубриката „Идеи“ можете да прочетете статиите на Батист Детомб – „Как дигиталното уврежда човешкото“ и на Отмар Лаходински – „Убийство в Бургтеатър“. И още: интервюта с Теодора Димова, Шехан Карунатилака, Шломо Минц, Андреас Третнер, Васил Балеv и Силвия Борисова. И още: Красимир Илиев за изкуството на Япония и Китай в българските земи до края на ХХ в.; Ангелина Георгиева за МТФ „Варненско лято“; Ирена Гъделева за успешната година на пианиста Ивайло Василев; Божидар Манов за филмовия фестивал в Карлови Вари. Фотографиите в броя са на Емил Данаилов, а разказът е на Алберт Бенбасат.

ХУДОЖНИК НА БРОЯ

БОЯН МОНТЕРО живее и работи между Амстердам и София. Неговата мултидисциплинарна практика съчетава интуитивен подход с концептуално мислене и включва визуален и словесен текст, перформанс и колаборация. Работи с рисунка, колаж, фотография, музика, дигитални медии и текст, чрез които изследва парадоксите на идентичността, принадлежността и културната междинност. Възприема противоречието като продуктивно напрежение. Монтеро завършва магистратура по изящни изкуства в Sandberg Institute, Амстердам (2022), след бакалавърски степени по изящни изкуства в Gerrit Rietveld Academie, Амстердам (2019) и Националната художествена академия, София (2015). Специализирал е в Пекин, Париж и Ню Йорк. Негови творби са представяни в музеи и арт пространства като Stedelijk Museum, Het Nieuwe Instituut, W139, Muziekgebouw aan 't IJ, Rijksmuseum Passage и NEVERNEVERLAND в Амстердам, както и в Domkerk и De Vishal в Нидерландия. През 2025 г. участва в Prospects на Art Rotterdam, а през 2024 г. представя самостоятелна изложба в The Bookstore Foundation, Амстердам. Същата година е отличен с „Werkbijdrage Jong Talent“ и проектна субсидия от Mondriaan Fonds. Om 2024 г. е гост-преподавател в Gerrit Rietveld Academie и член на артистичното сдружение De Vishal.



Боян Монтеро пред фрагмент от „Говори, приятелю, и влез“, 2025 г., смесени техники, 6 м x 2,72 м, фотография: Тая Дачева

НОМИНАЦИИ

Номинации за Годишните награди на Портал Култура (I кръг)

В съответствие с регламента на конкурса журито номинира следните творби (по азбучен ред на авторите) в разделите „Проза“ и „Хуманитаристика“:

Проза

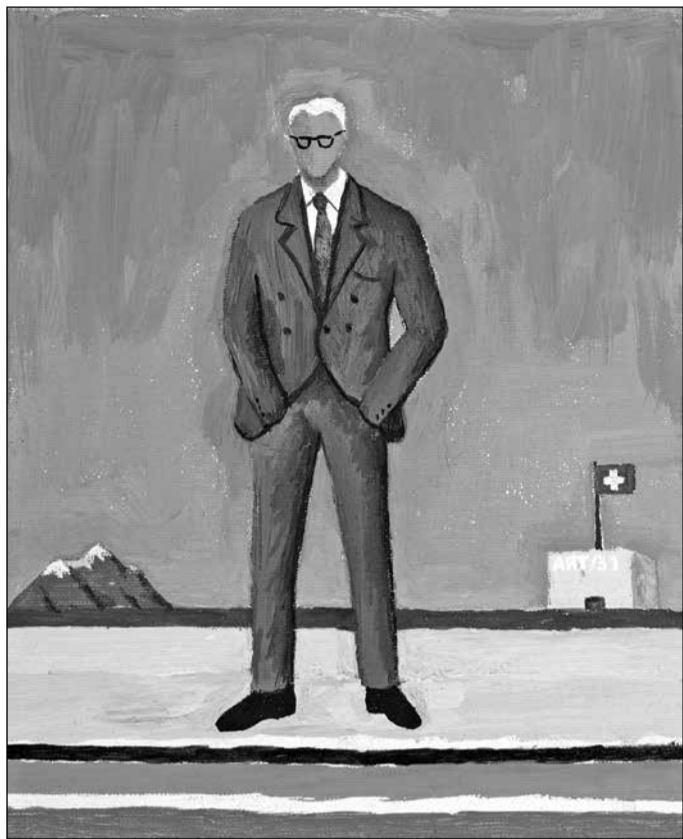
- Венцислав Божинов, „Потъване“, „Рива“, 2024
- Георги Б. Геров, „Отвъд спирка „Свършена“, „Жанет 45“, 2024
- Красимир Димовски, „Тезеят в своя лабиринт“, „Хермес“, 2024
- Паулина Георгиева, „Малки грехове“, „Книгомания“, 2024
- Пламен Антоv, „Нагоре по реката назад“, „Жанет 45“, 2024
- Полина Вигас, „Панспермия“, „Жанет 45“, 2024
- Радослав Бимбалов, „Ти, подобие мое“, „Сиела“, 2024
- Румен Денев, „Бреговете на Бохемия“, „Акварис“, 2024

Хуманитаристика

- Александър Секулов, „Възхвала на провинцията“, „Хермес“, 2024

- Виолета Дечева, „Властта на театъра. За пренасочването на националната идентичност“, НБУ, 2024
 - Димитър Ганев, „Българската политическа почва“, „Сиела“, 2024
 - Евелина Белчева, „Блага. Отвъд страданието: „Забранено море“ – 1974“, „Недланд“, 2024
 - Кирил Карталов, „Цветята на нациите“, „Сиела“, 2024
 - Маргарит Жеков, „Опусци за духа и истината“, „Ерго“, 2024
 - Николай Петков, „Малка книга за малки пророци“, „Фама“, 2024
 - Христо Трендафилов, „Парапетът. Топици и съответствия“, УИ „Св. Климент Охридски“, 2024
- В края на септември журито ще оповести своите „кратки номинации“ (по 4 във всеки раздел), а имената на победителите в конкурса ще бъдат обявени на официална церемония на 1 ноември, в Деня на Народните будители.**

Защо личности като Руф са ни нужни? (или за меценатството и свободата)



Урош Джурич (р. 1964), Сърбия. „Портрет на Гауденц Б. Руф“, 2002, акрил и гваш, платно, 25 x 20 см. Колекция на Националната галерия. Дарение от Гауденц Б. Руф

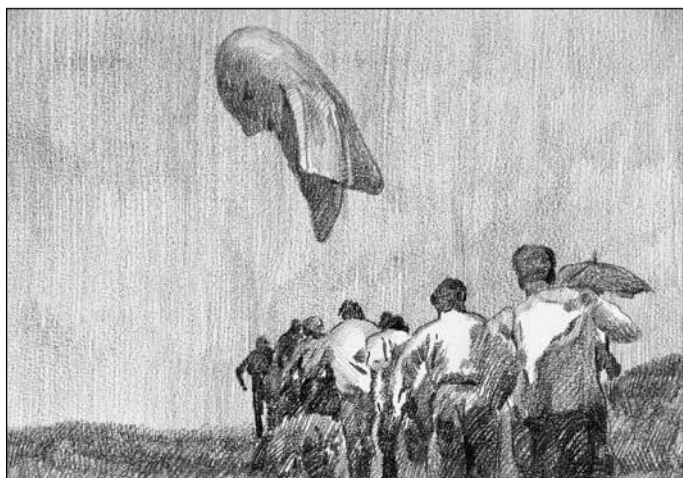
През изминалите месеци две събития пресякоха пътя ми и се оказаха изненадващо свързани. Първото бе професионално посещение в Будапеща и среща с независимия сектор (организаторите на OFF-Biennale, журналистите за онлайн медията Qubit, културният център Kritisks Kultúra и др.), а второто – откриването на изложбата с дарения от колекцията на Гауденц Б. Руф в Националната галерия, София (може да бъде видяна в Двореца до 5 октомври).

Общото между двете е парадоксално – те се намират в двата края на една и съща ос, която разделя културната свобода от политическото ѝ задушаване.

След 2010 г. в Унгария държавната политика оформя културния живот на идеологическа основа, често отнасяйки се към критичните среди и творци като към „врагове“. Това системно спира автономните и алтернативни творчески практики, както и международния обмен. Решенията се вземат извън професионалната логика, в рамките на йерархична, контролираща система; липсва прозрачност; културната политика обслужва частни и партийни интереси. През 2023 г. МСС (частна образователна институция, тясно свързана с правителството на Орбан) придобива най-голямата издателска и дистрибуторска група за книги, поставяйки половината пазар под контрола на управляващата партия.

В днешна Унгария режимът на Виктор Орбан системно ограничава свободата на изразяване: контрол над медии, натиск върху неправителствени организации, закони за „чужди агенти“ (като пакета „Stop-Soros“), извънредни мерки за сметка на гражданските права. Орбан налага модел на „нелиберална демокрация“, изграден върху концентрация на власт, медийна манипулация и инструментализиране на страха от външни заплахи.

Културата все повече се използва като политически инструмент („културна война“). Постиженията се оценяват по партийни критерии, а не по художествени, което води до поляризация, прехвърляща се и върху публиката. Паралелно се строят огромни институции (Национална галерия, Етнографски музей,



Нестор Ковачев (р. 1981), България. „Привързаният балон“, 2013, молив, хартия, 15 x 25 см. Колекция на Националната галерия. Дарение от Гауденц Б. Руф

Дом на музиката), които едновременно обслужват частния строителен бизнес и символизират официалната, „оптимистична“ културна продукция, докато на ръководни постове се назначават само лоялни кадри.

Медийната среда, културният обмен и независимите гласове са под пряк или косвен контрол. Там, където „националната сигурност“ и „традиционните ценности“ служат за ограничаване на личната свобода, се крие опасност, позната и на България от 90-те.

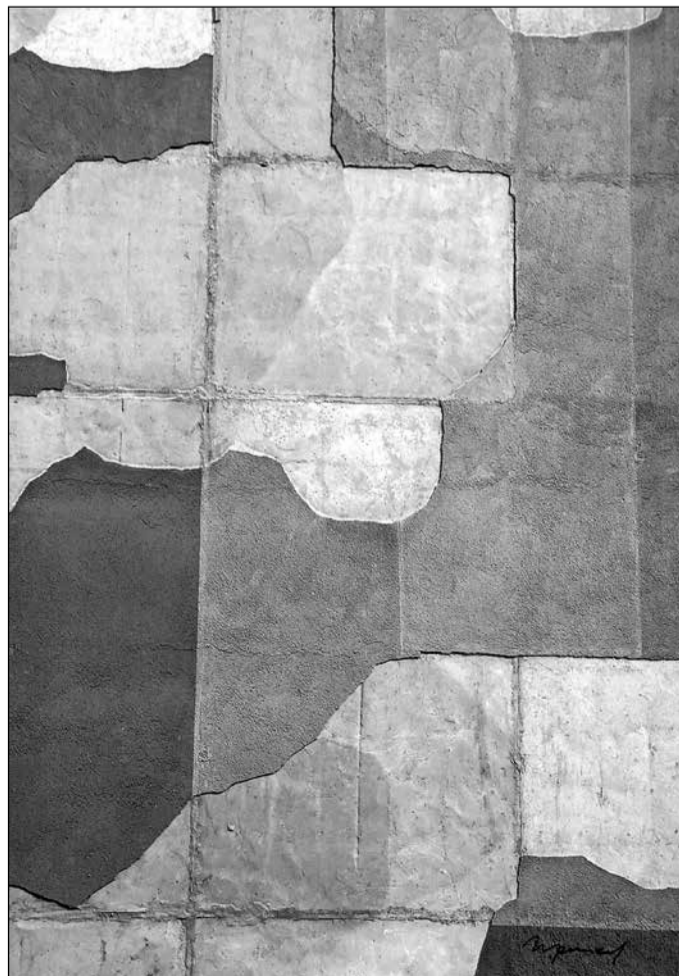
Началото на 90-те у нас бе време на хаос, бедност, криминално насилие и социално разпадане. След краха на комунизма и старта на прехода държавата загуби способността си да гарантира базова сигурност и права. Мутренски тормоз, корупция, липса на икономически хоризонт, разпад на институции и културен живот – всичко това подкопа вярата в личния напредък и парализира обществото.

Именно тогава Гауденц Б. Руф започна своята дейност в България. Неговото колекционерство и подкрепа за културата бяха акт на целенасочена съпротива срещу маргинализацията и отчаянието. Той разбираше, че общество, забуло потенциала си за творчество, е обречено на стагнация. Творците са първите, които осветяват недостатъците на системата и предлагат нови посоки. Затова те имат нужда от реална подкрепа, а не само от признание.

Мрачните 90-те в България и днешната „нелиберална“ Унгария показват различни, но сродни форми на загуба на свобода. И в двата случая плурализмът и независимата култура са под натиск – било то от държавата, от олигарси или от контролирани медийни и културни структури.

Дейността на личности като Гауденц Б. Руф, които подкрепят многообразието и независимия културен живот, е пример за съпротива срещу загубата на творческата свобода. 90-те в България и диктатът на държавата върху свободата в днешна Унгария са предупредителни примери за опасностите пред общество, което губи свободата си – икономически, социално, културно. Жестовите на дарителство и поддръжка на свободното изкуство остават модел за обществен отпор.

Гауденц Б. Руф е швейцарски дипломат и дългогодишен покровител на съвременното изкуство в Източна Европа. Дейността му е пример за гражданска отговорност, която надхвърля национални граници. Като бивш посланик на Швейцария в България, той остана активен в културния живот и след края на мандата си през 2000 г., дарявайки значителни колекции на Софийската градска художествена галерия (2014) и на Националната галерия (2025). Наградата за млади и утвърдени автори (Gaudenz B. Ruf Award, 2007–2011) подкрепи млади български артисти и разви творческото поле в условия на ограничени ресурси. И до днес той инвестира в създаването на произведения и в реализирането на изложби.



Кирил Прашков (р. 1956), България. „Отговорна живопис“, 2005, дигитален печат, 100 x 70 см. Колекция на Националната галерия. Дарение от Гауденц Б. Руф

Колекцията му не е просто съвкупност от творби, а визуален архив на българското съвременно изкуство след след политическите промени от 1989 г. Руф търсеше не само утвърдени имена, а и експеримент, риск и процес. В този смисъл той действаше като алтернативна институция, поддържаща живата тъкан на изкуството в търсене на своите основания.

Днес, когато виждаме как културата може да бъде инструментализирана и подчинена, примерът на Руф е особено значим. Той показва, че културата се защитава не само с думи, а с дългосрочни, последователни действия – и че меценатството може да бъде форма на съпротива срещу обезличаването.

В този смисъл Гауденц Б. Руф е повече от меценат. Той е институция в отсъствието на институции, защитник на свободата на избора, изразяването и съзиданието. Ангажиментът му не е въпрос на националност или краткосрочен интерес, а на етика на дългосрочността – рядък и безценен дар за всяка културна сцена и щит срещу загубата на себеизява.

На фона на конфликти и политически напрежения по света примерът на Гауденц Б. Руф придобива още по-голяма стойност за България. В страна, където политическата конюнктура понякога влияе върху културата, а институциите не винаги подкрепят напълно независимите инициативи, опасността от появата на практики в стил Орбан не е абстрактна заплаха, а реална възможност. Когато режимът концентрира ресурси, налага политически лоялни ръководства и ограничава алтернативни гледни точки, културната среда може бързо да се свие в безопасни, но лишени от острота форми. В сравнение с мощната унгарска държавна машина нашите политици не могат да произведат никаква визия за собствената ни идентичност – нито добра, нито лоша. Това парадоксално ни дава шанс да съхраним пространства за свобода и спонтанност, в които независими гласове, смели идеи и различни естетики да оцелеят извън контрола на управляващите.

Делото на Руф показва, че един човек с дългосрочен план и безкористен ангажимент може да изгради устойчиви културни опори дори в условия на политически натиск. Това е застраховка срещу монопола върху смисъла и ценностите. Истинската културна независимост се крепи не на прищевките на властта, а на мрежа от личности и общности, които подобно на Руф вярват, че свободата на изразяване е основа на всяка здрава демокрация.

МАРИЯ ВАСИЛЕВА

НАГРАДА

Награда за превод „Виктор Пасков“

В първото издание на Наградата за превод „Виктор Пасков“ в краткия списък за приза са номинирани следните преводачи:

Ася Григорова за превода си от руски на „Стълбата на Яков“ от Аюгмила Улицка, Издателство Colibri

Денис Коробко за превода си от руски на „Титан“ от Сергей Лебедев, Издателство „Кръг“

Нева Мичева за превода си от каталонски на „Последен хог“ от Мануел де Педроло, Издателство ЕРГО

Любомир Илиев за превода си от немски на „Макс и Мориц“ от Вилхелм Буш, Издателство „Лист“

Рада Шарлангжиева за превода си от хърватски на „Херкулес“ от Миленко Йергович, Издателство ЕРГО

Конкурсът за наградата за превод „Виктор Пасков“ се организира от Къщата за литература и превод по инициатива на Мари Врина-Николов и в партньорство с Магистърска програма „Преводач-редактор“ на Софийския университет и с Френския институт в София. Наградата се връчва с финансовата подкрепа на програма „Култура“ на Столична община и на Мари Врина-Николов.

Според организаторите преводите, номинирани в краткия списък свидетелстват за отлично владеене на български език, изключителни познания на културата на оригинала и прецизност и последователност в преводаческата работа, както и за етичен подход към оригинала.

Наградата ще бъде връчена на 10 септември от 18:30 във Френския институт в София. Преди това преводачите на петте книги от краткия списък ще разговарят със Стефан Русинов за преводите си.



Иван Теофилов,
„Самота, извисена
над делниците“,
изд. Фондация
„Комунитас“, С., 2025

Новата книга на Иван Теофилов събира нови и избрани от по-ранни негови книги фрагменти. Мозайка от различни по характер откъси – спомени, кратки портрети на писатели и хора на изкуството, размишления по различни теми, най-вече за творчеството и поезията... – книгата е обединена от една основна тема: паметта. Паметта за собственото минало, за няколко литературни десетилетия и личностите, които са ги населявали, но и една по-широка културна памет, способна да осмисля преживяното в перспективата на пластобете време.



Филип Рот,
„Театърът на
Шабат“, прев. от
английски Венцислав
К. Венков, изд.
„Колибри“, С., 2025

Романът „Театърът на Шабат“ се прибавя към редицата книги на Филип Рот, преведени на български. Появил се в оригинал през 1995 г., той донася на автора си Националната награда за художествена литература. Съзнателно провокативен, романът е изследване на мрачната страна на човешката природа. Разгръщайки историята на своя герой (или по-скоро антигерой) Мику Шабат, книгата засяга темите за миналото, старостта, смъртта, човешките илюзии.



Анджей Сташук,
„Стихове за любов и не
само“, прев. от полски
Дуляна Денчева, изд.
„Парадокс“, С., 2025

Анджей Сташук, един от най-известните съвременни източноевропейски писатели, е познат преди всичко с прозата си, но той е автор и на една стихосбирка, която сега излиза на български. Появила се в оригинал през 1994 г., „Стихове за любов и не само“ е книга на сложните и напастени значения, на мощното поетическо въображение и на експресивния лирически език. Българската публика вече разполага с много от прозаическите книги на Сташук и тези, които ги познават, лесно ще проследят връзките между тях и поезията му.

През времето и пространството

Прежеждан на повече от 30 езика, Ери де Лука е сред най-значимите съвременни италиански писатели. Освен като новелист и автор на разкази, той е познат още като поет, сценарист, преводач и продуцент. Първата му книга „Non ora, non qui“ („Не сега, не тук“) излиза през 1989 г., а след нея следват десетки произведения, превърнали се в световни бестселъри. Множество от произведенията му са отличени с престижни литературни награди, сред които и романът „Три коня“ (1999), удостоен с наградата „Лор Батайон“. Заинтригуван от религията, макар и невярващ; борец за справедливост, но отшелник по характер, Де Лука притежава богат житейски път, от който черпи своите реалистични и съвременни нелишени от изящество сюжети.

Романът „Три коня“ обрисова глава от живота на мъж на прага на петдесетте години. Лаконичният разказ на италианец, от чиято перспектива се води повествованието, обхваща краткотрайната любовна авантюра между него и младата Лайла, както и тихото му приятелство с африканец Селим. Преминал през бурята на редица исторически пребрания, героят на Де Лука се стреми да започне на чисто – този път, търсейки уединение в досега с книгите и природата. Алюзираната в заглавието метафора, а именно „Един човешки живот трае колкото този на три коня“, насочва към различните житейски етапи, в които човек ненадейно бива тласкан и от които излиза променен – с натрупани уроци и нов поглед към света.

Първите шрихи от образа на неназования герой на Де Лука го разкриват като човек, който внимателно подбира книгите си, четени в промеждутъците от време между труда и съня. Избягвайки градските сюжети, той се стреми да се откъсне от безкрайния шум и бързия ритъм на града, неизменно присъстващи като фон на престъпления и безредици. След бягството от военната диктатура в Аржентина започва нов живот в Италия като градинар. Първата среща между читателя и градинаря, за която се грижи изгнаникът в собствената си родина, е белязана от почти сакралния акт на засаждането на ябълково дърво – едновременно символно връщане преди падението, но и предвестник на новото начало. Отношението на градинаря към дървото се отличава с особена внимателност, която се пренася и върху останалите поверени му растения. Разговорайки с тях, той не само ги персонафицира, но и ги издига до ранга на естети, които трябва да бъдат обграждани от красота. За него „науката е породена от красотата, от желанието ѝ да я разгадае“ (с. 24), а красотата не е нищо повече от хармонията между земя, светлина и живи същества. Въведената метафора за растенията като писменост намира по-нататъшно развитие в поетичното прекласифициране на видовете: „Дъбът е роман, боровете са граматика, лозите – псалми, увивните растения – пословици, елите – плодарици, кипарисите – обвинения, розмаринът е песен, а лавровото дърво – пророчество“ (с. 31). В целия роман се прокарва внушението, че човекът, забравил собствените си инстинкти, е забравил и как да *чете* природата. Усамотен в градината, героят си обяснява света, уподобявайки човешките характери на дървета и обратно – търсейки човешкото у растенията. Контрастът между превръщащия се в спомен ХХ век и изгряващия ХХІ изгражда важен пласт в повествованието. Собственикът на градината, сега режисьор



на документални филми, е приятел на неназования протагонист още от младежките му години. Краткият поглед към споделеното им минало разкрива шумни веселби и беседи със съмишленици след уморителните дни във фабриката. Сред спомените за отминалите дни изплуват портрети на работниците: „обущари, колари, шивачи, ковачи, сарачи, дърводелци – все хора с кадърни ръце, уловени, принизени до няколко уморени жеста“ (с. 12). Те населяват век, в който фабриката унифицира човека и го отчуждава от плода на собствения му труд, но

който същевременно ражда солидарност и мечти за по-добро бъдеще. „Така е било, но вече не е“ – с тази кратка констатация героят отбелязва края на един свят, в който работниците се обединяват, за да отстояват правата си. Заедно с техните стремежи и борби си заминават и споделяните от тях ценности. Като променя темата на разговора между двамата стари познати, повествователят си спестява обрисването на настоящето, което в произведението се явява по-скоро фрагментарно, имплицитно в съдбите на персонажите и в проблясъци, разкриващи дезориентираща реалност на преобрънати знаци.

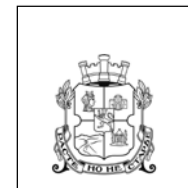
Още по-далеч в миналото и вече избледняваща в спомените остава онази Италия с къщи, дялани с длето, където винаги можеш да намериш послон, но „не и бъдеще“ (с. 13). Разривът между технологизираната, дехуманизираща цивилизация и автентичния начин на живот се подчертава и посредством образа на африканец Селим. У дома той е животновъд, но му се налага да търси сезонна работа в Италия. Чрез въвеждането на Селим се проблематизира още един вид изгнаничество. Докато неназованият градинар е принуден да напусне Аржентина заради кървавия режим на военната хунта, отнел любимата му и обезсмислил живота му там, Селим напуска родината си, тласкан от нищетата. Ако ХХ век бележи разрива между труда и неговия продукт, то на прага на ХХІ век този разрив се задълбочава – за да оцелее, човекът вече е откъснат не само от труда си, но и от земята и семейството си. През перспективата на африканец се разкрива самотата на съвременния Запад: хората са загубили връзката както с природата, така и помежду си. Символно натоварено е и мястото, където Селим живее – изоставена къща без прозорци и врати, която му харесва именно защото не го изолтира, а го свързва със света. По този начин той се *оглежда* в градинаря, който споделя свободолобието му и стремежа към хармонично съществуване, близо до природата. Неназованият протагонист неслучайно дава на африканец мимози. Макар крехка на вид, мимозата е растение, което оцелява дори в бедни почви – напомняне, че красотата може да разцъфне неподозирено въпреки трудностите. Докато образът на Селим напомня за друг, предцивилизационен етап, а появата му експлицира проблемите на новото време, Лайла е герой, тясно свързан с настоящето. В държанието ѝ личи младежка необремененост, която привлича градинаря, макар че тя също е трансгресивен герой – почти към края на романа читателят узнава, че преди да стане компаньонка, работи като зъболекар. Все още неизпитала тежестта на житейските уроци, тя е още един персонаж от света на романа, който изтъква със свободолобието си. Отказът от престижната професия е начин за Лайла да избяга от сложните чувства на вина и отговорност. Подобно на градинаря тя пребивава в протаящото настояще на

повторителното ежедневие, неосенявана от мисли за бъдещето. Нейната лекота, веселият ѝ дух и нежеланието да пусне корени я превръщат в еманация на човека на новия век – адаптивен, умеещ да се плъзга по повърхността, без да се задълбочава. Непринудената връзка на двамата аутсайдери за кратко ги извисява в свят на фантазии, далеч от реалността. Любовта обаче се оказва катализатор, който изтръгва мъжа, балансиращ на прага на третия си живот, от забравата на безтегловното настояще. Спомените за първата му любима, тържествените клетви на споделената младост и сериозността на първите чувства започват неугържимо да изплуват в съзнанието му. Заедно с щастливите мигове се връщат и шокиращите картини на войната, ужасът на бягството и дехуманизиращата борба за оцеляване. Първият живот на героя приключва, когато аржентинката Двора бива хвърлена със завързани ръце в морето. Той не е сам в изгнаничеството си, както любимата му не е сама в трагичната си участ: „Аржентина изтръгва цяло едно свое поколение от света, както луд скубе косите си“ (с. 43). Когато Лайла пита за коя война си спомня, градинарят отговаря уклончиво – „Все едно, винаги има някоя“ (с. 31). Освен картината на военната диктатура в Аржентина, в произведението присъства и поглед към *новите* войни на Балканите, характерен за творчеството на Де Лука. Развързката на романа и авантюрата между двамата е предизвикана от Селим, който, закърмен с древните закони на икономиката на дара, трябва да се отплати на италианския си приятел за споделените обеде и откъснатите цветя. Дори когато тази отплата превзхожда в пъти жеста на градинаря и се изразява в прекриването на последната, абсолютната граница – отнемането на човешки живот. След убийството на суменьора, заплашващ Лайла, неназованият герой си представя как африканецът продължава да носи в себе си същия нож, за да реже хляба си и да прави букети. Животът за Селим е сплав, в която красивото изтъква именно чрез неизбежното присъствие на грозното. Едно вечерно пътуване с влака по-късно градинарят усеща как изгъхва и третият му кон. Примирен със заубата, той се настройва за встъпването в новия живот, слава книга в джоба до гърдите си и си спомня, че преди на нейно място е стояло оръжие. С тази кръгова композиция завършва романът „Три коня“, посветен на паметта, но и на необходимата способност да се живее в настоящето именно посредством която става възможно проникването в нови микросветове с нови персонажи.

Чрез съдбите на героите си Ери де Лука изследва усложняващата се връзка между човека и природата, както и смяната на един граматичен, но изтъпанен с оптимизъм век с друг – по-лекомыслен, но за сметка на това по-самотен и апатичен. Персонажите му, откъснати от суетата на деня, се разкриват в ежедневните си действия, носещи красотата на изчистен реализъм. Освен различаващо настоящето романът „Три коня“ е и обърнат към миналото. Спомените биват облечени в метафориката на морето и войната – не просто епизодични образи в творчеството на Де Лука, а ключови топоси, преминаването през които бележи героите необратимо. Те са символни пространства на прехода, граници между живота и смъртта, между невръстността и зрелостта, които не свързват, а разтварят бездна между миналото и бъдещето на личността.

ТАНЯ ТОДОРОВА

С подкрепата на
Столична община



Ери де Лука, „Три коня“,
прев. от италиански
Билена Фурнаджиева,
изд. „Колибри“, София,
2025

„Градинарят и смъртта“ – най-разговарящата книга на Господинов

„Градинарят и смъртта“ е седмата книга на моя приятел Георги Господинов, която превеждам за издателство „Волянд“ в хармония с неговата основателка и директорка, моята лъчезарна колежка и приятелка Даниела ди Сора. Три антологии с разкази: „И други истории“ (2008), „И всичко стана луна“ (2018) и „Всичките наши тела“ (2020). Три романа – настоящият, „Физика на тъгата“ (2013) и „Времеубежище“ (2021), както и поетическата антология „Писма до Гаустин и други стихотворения“ (2022). Преводът на италиански на „Времеубежище“ спечели през 2021 г. италианската награда „Премιο Стрега Еуропа“. След това английската версия на романа печели Международната награда „Букър“. Първият роман на Господинов „Естествен роман“, преведен на италиански от Даниела ди Сора и Ирина Стоилова през 2005 г., преодолява значителен хиатус в българската проза, като въвежда елементи на умерен постмодернизъм с темата за двойниците и удвояването, анафорите, списъците и двусмислените омонимии. Стихът на прозата на Господинов е лесно разпознаваем и започвайки с „Естествен роман“, се обогатява все повече както във формално отношение, така и по отношение на етичския и философския си смисъл. В „Градинарят и смъртта“ този стил достига висока степен на елегантност и изчистеност. Смятам, че за това е допринесъл и един друг негов скорошен опит – епистоларният роман „Иван Теофилов. За радостта и езика. Разговор в писма с Георги Господинов“ (София, 2023), в който авторът, отказал се от силното си лично присъствие в прозата и поезията, си поставя много по-скромна задача – да води и стимулира диалога с поета Иван Теофилов, с ходове, които понякога напомнят тези на Вергилий в „Божествена комедия“. Романът в писма е от изключителна важност за разбирането на политическите и културните събития на българския XX век и по-специално на периода 1944-1989 г., който се определя като социализъм (но който по примера на големия Георги Марков би било по-добре да се нарича „държавен капитализъм“). В общия климат на прогълтителен политически, икономически и културен застои творческият талант на Теофилов, преследван от по-конформистките и реакционни крила на поробената от тоталитарния режим критика, върви от успех към успех, като се започне с необикновеното приключение на Бургаския театър с режисьорите Леон Даниел, Вили Цанков, Юлия Огнянова и Методи Андонов, впоследствие потиснат от режима след четири години на национални и международни успехи. Иван Башев, приятел и почитател на Теофилов и министър на външните работи в българското правителство, го съветва за привидно по-прикрита работа и го назначава за автор драматург на Кукуления театър. Теофилов внася важни и гениални нововъведения в театъра. На третия международен фестивал на кукуления театър в Букурещ неговата пиеса „Часовникарят“ е най-доброто представление и е високо оценена в европейската преса. Пиесата му „Крале Марко“, посветена на националния исторически фолклор, триумфира през 1969 г. на Международния фестивал в Единбург и е играна отново в различни европейски градове. В средата на 70-

те години, след непрекъснати сблъсъци с театрални служители, Теофилов напуска работа и става преводач и редактор в издателство „Народна култура“, където ръководи отдела за поезия. В общото тяло на тоталитарното политическо и културно ръководство в ограничен брой имаше и „антитела“ с важни ръководни функции, които не бяха заличили идеалите на антифашистката съпротива и надеждата за по-справедливо общество. Убеден съм, че опитът с „епистоларния роман“ с Теофилов е допринесъл много за диалогичната езиковост на „Градинарят и смъртта“. Текстът на романа е разделен на 91 глави и епизод. Отделните части са самостоятелни по отношение на съдържанието. Но също така са свързани помежду си, за да илюстрират развитието на събитията и непрекъснатото редуване на страхове, надежди, скърби и утехи. Авторът си задава въпроса за жанра на своето произведение. Преди това е заявявал, по предложение на своето алтер его Гаустин, че „романът не е ариец“. Елегантен отговор на някои критики, отправяни към него за неканоничния характер на романите му, критики,



продиктувани най-вече от колеги, завидващи на успехите му. Господинов твърди, че романът му не е книга за смъртта, а за тъгата по живота, който си отида. Исква да пише бавно, леко и прозрачно, отново и с известната си obsesия към следобедните часове. Текстът е посветен на бащата на разказвача, но и на самия разказвач, на отношенията им, както и на мълчанията помежду им, често деликатни и трогателни. Градината и почти маниакалната грижа за нея представляват друг възможен живот за бащата, тя е неговият глас и всичките му потиснати емоции. Градината е завещанието на бащата и обяснение в любов към неговите близки. Целият текст на „Градинарят и смъртта“ се основава на непрекъснати диалози между героите, но преди всичко на автора с читателя. Най-често използваните лексеми са „казва“, „казваше“, „отговори“ и др. Характерна особеност е използването на езика на всекидневния разговор с неговите елипси, съкращения и подразбирания,

характерни за прекия гласов контакт. Присъстват и някои диалектни елементи, като имена на растения от района на Ямбол и възклицания, характерни за югоизточния говор, като например „вѝй“ или дори частицата „ре“, произнасяна от баба Пенка, което е местна форма на „бе“ (така „ади ре“ ще рече „а̀йде бе“). Говорът на бащата поражда неочаквани игри на думи: „облачам“ вместо „обличам“, което синът поет тълкува като „обличам се в облаци“. Или дори прилагателното „слатък“ вместо „сладък“, предизвикващо особена фонетична сладост, която остава на небцето. За да подчертая изцяло диалогичния характер на текста, ще припомня някои особено важни пасажи: разговора с бащата, който пристига болен в София в края на ноември (с. 9); друг много мила разговор с бащата, когато синът разказвач заминава за Краков (с. 11); телефонен разговор от Лисабон за здраве на бащата; разговор по време на пътуването на разказвача до Индия, първото след смъртта на бащата, който се появява и го придружава (с. 23), включително като аромат на индийско ментово листо по време на полета; бащата е една Шехерезада (с. 26); бащата прави развълнувано изреждане на всичките си болести в затрогващ диалог с лекаря и разбира се, с всички читатели (с. 27); разговор с бащата за храненето (с. 34); разговор за бръсненето на брадата (с. 37); разговор на разказвача с дъщеря му Рая за Еликур (с. 41); някогашен разговор на разказвача с баща му, който по време на първия си рак скърби, че ако умре, внучката му Рая няма да го запомни (с. 44); разговор с аптекарката за видовете памперси (с. 54); диалог на кучето Джако с бащата (с. 99); разговори с хора, преживели тежки загуби, по време на погребението на бащата (с. 102); разговор с братя на разказвача за цветята, оставени на гроба (с. 109); разговор с бременното момиче, което със спокоен глас казва, че възнамерява да се самоубие, разказвачът я съветва да поговори с плода в утробата си (с. 164); разговор с приятеля, който загубил баща си, но първо не страдал много, докато болката не го сполетяла внезапно година по-късно (с. 166-167); разговор на бащата с баба Пенка за правенето на катми (с. 184); разговор с бащата при някогашно пътуване до морето с полския фиат (с. 192); разговор с розите, черешите и расада в градината (с. 200). Последната глава, деветдесет и първата, е изключителна творба, типично постмодерна, с анафорично повторение на фразата „не знам какво да правя“ и списък с различни неща, внезапно станали невъзможни (с. 209-210).

П.П. Тези мои разсъждения върху „Градинарят и смъртта“ са посветени на паметта на големия графичен дизайнер Алберто Лекалдано, изработвал кориците на изд. „Волянд“.

ДЖУЗЕПЕ ДЕЛ АГАТА

Превод от италиански: НИНА РЕНЦИ

Текстът е послеслов на преводача към италианското издание на „Градинарят и смъртта“, изд. „Волянд“, 2025. Заглавието е на АВ.



„София: Поетики (2000 – 2018). Антология“, съст. Иван Димитров, Иван Христов, под редакцията на Ясен Атанасов, изд. „Парадокс“, С., 2025

Антологията събира и проследява историята на литературния фестивал „София: Поетики“, съществувал през първите две десетилетия на настоящия век. Сборникът проследява фестивала хронологически, като представя с техни творби българските и чуждестранните участници във всяко негово издание. Антологията е книжното изражение на едно събитие, случвало се на живо и на сцена. Всъщност целта на сборника е ясно формулирана в преговора на единия от съставителите, Иван Димитров: „Една такава поетична антология трябва да надхвърли спомена и да се превърне в памет“.



Елена Владаряну, „Август“, прев. от румънски Лора Ненковска, изд. ICU, С., 2025

Книгата на Елена Владаряну съдържа десет разказа, чиято тема са междулическите отношения, социалните напрежения и преживяванията на Аза. Разказите в сборника са пестеливи и лаконични и на нивото на езика, и на това на сюжета, а кризите и напреженията в света на героите се разкриват в хода на ежедневието. „Август“ е прозаическият дебют на Владаряну, наложила се преди това в съвременната румънска литература като поетеса.



„Преходът във фокуса на литературата“. Сборник с докладите от научната конференция „Литературата и преходът след 1989 г.“, проведена на 1-2 февруари 2024 г. в СУ „Св. Климент Охридски“, съст.

Ани Бурова, Николай Панучиев, Славица Димитрова, Кристиан Янев, УИ „Св. Климент Охридски“, С., 2025

Научният сборник е посветен на съвременната българска литература в контекста на прехода след 1989 г. Статиите в тома разглеждат проблематиката в две основни перспективи – от една страна, изследват литературните процеси от последните три десетилетия, от друга страна, анализират начините, по които съвременните произведения рефлектират и изобразяват времето на прехода. Освен литературна проблематика, сборникът засяга и теми, свързани с обществените и историческите процеси, медиите, театъра, киното, културологията.



В търсене на баланс между точност и четивност

Разговор на Евгения Тетимова със Стела Джелепова за превода ѝ на „Норвежки народни приказки“

Норвежките народни приказки са събрани и записани от двама интелектуалци и изследователи на устното народно творчество – Петер Кристен Асбьорнсен (1812-1885) и Йорген Му (1813-1882). Вдъхновени от величествената норвежка природа, едновременно сурова и приказна, и подобно на братя Грим в Германия, през 40-те и 50-те години на XIX в. Асбьорнсен и Му събират и записват норвежките народни приказки, отразяващи неразривната връзка на норвежките с тяхната великолепна природа и вярата им в свръхестественото. Безценен е приносът на Асбьорнсен и Му за запазването на норвежкия фолклор и за разпространението му по целия свят, включително и в България.

През месец декември 2022 г. на българския книжен пазар и за първи път у нас беше издаден том 1 на пълно дигитално илюстрирано издание на норвежките народни приказки, събрани от Асбьорнсен и Му и с всички класически илюстрации от XIX век на художниците Теодор Кителсен, Ерик Вереншол, Ханс Пюде. Книзата е дело на издателство „Унискорп“, а преводач е изтъкнатата скандинавистка Стела Джелепова. Появата на този том беше отбелязана с рецензия в „Литературен вестник“ през месец март 2023 г. (бр. 9/2023).

През месец юли 2025 г. на българския пазар се появи втори том на „Норвежки народни приказки“, отново издание на „Унискорп“ и в брилянтен превод от норвежки език на Стела Джелепова. Томът включва въвеждащи и битови приказки, както и отделно издадени сборници като „Норвежки приказки за тайнствени същества и народни сказания“. Разказите отразяват автентичния фолклор на Норвегия, сюжетите включват герои, надхитряващи тролове, крале, съдби, както и мотиви като добродетел срещу алчност и смелост срещу страх. В изданието са включени бележки и допълнителни илюстрации, които помагат на читателя да разбере културния и символичен контекст на приказките.

Езикът на приказките по принцип се отличава със своя стилистика – специфична мелодия и ритъм, съвкупност от устойчиви изрази, алитерации и рими. Норвежките приказки, записани от Асбьорнсен и Му на датско-норвежки език, но с олекотен стил, представляват живи истории, носещи специфичния колорит на норвежките диалекти и съвръхестествеността на старонорвежките саги, които са техни предшественици. Тези стилови и езикови особености представляват нелека задача за всеки преводач, поставил си за цел да ги реконструира и пренесе в една група култура и да ги направи достъпни и разбираеми и за деца, и за възрастни, като съхрани специфичния норвежки дух в тях. За целта са необходими редица умения – добро познаване на норвежкия език и култура, отлично владение на българския език, достатъчно натрупан преводачески опит – умения, с които Стела Джелепова разполага. Ето какво разказа тя за своето образование, натрупан опит и отдаденост на преводаческата работа в интервю за АВ.

Е. Т.

Стела, завършила си скандинавистика и Магистърска програма по превод към специалност „Английска филология“ в Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Кога взе решението си да станеш професионален преводач, как следването в Софийския университет ти помогна да направиш този избор и на какво те научи практиката ти в областта на превода? Всъщност взех решението още преди следването си в Софийския университет. Бях в десети или единайсети клас, когато в учебника по английски прочетох няколко стихотворения – мисля, че бяха на Китс и Шели – в оригинал и в превод от Александър Шурбанов. Макар да се интересувах от превод и преди това, когато видях двата текста един до друг, особено силно се впечатлих от майсторството на преводача. (Между другото това показва и колко е важно винаги да се посочва името на преводача – практика, която тогава, а сигурно и сега, беше непозната в учебниците по литература. Все едно текстът се е самозародил на български.) Точно тогава сериозно се замислих каква хубава професия е това и колко е подходяща за мен, макар и да няма как някога да достигна висотите на проф. Шурбанов. Така че насочих цялата си подготовка за кандидатстването именно към тази цел – да вляза в подходяща специалност, за да стана преводачка на художествена литература. Първото ми желание беше скандинавистика, второто – английска филология. Имах щастие



Стела Джелепова. Сн. Личен архив

да се докосна и до двете – до първото в бакалавърската програма, до второто – в магистърската. И двете, разбира се, бяха изключително полезни за бъдещата ми работа и самият факт, че излязох от университета със същите намерения, с които влязох, показва, че висшето образование може да ти даде точно нещата, които търсиш. Само трябва да се постараете да си ги вземеш. Разбира се, не бива да очакваш да излезеш напълно научен на всичко. Особено пък в специалност като нашата, в която започваш да учиш два редки езика от нулата и просто няма как за тези 8 семестъра да навлезеш в някакви тънкости на художествения превод. Усъвършенстването идва с практиката и това е още един пример за важността на работата с редактор – не само за създаването на качествени текстове, но и за създаването на качествени преводачи (и качествени редактори).

Разкажи ни повече за преводаческата работа и в частност за други твои преводи на норвежки произведения, които са зад гърба ти. С какво се отличава норвежката литература според теб? Каква част от общата ти преводаческа дейност е посветена на норвежката литература?

Въпреки че норвежкят беше вторият ми език, по стечение на обстоятелствата първите ми преводи бяха от него, а не от шведски. Тогава – около 2011-2012 г., все още нямаше чак толкова много литературни преводачи от скандинавските езици, може би защото скандинавистите лесно си намираха по-доходоносна работа. Така че издателите търсеха съвет от катедрата, когато им трябваша хора. Д-р Иван Тевев, един от преподавателите ни по норвежки, ме препоръча на някогашното издателство „Делакорт“, за което съм му много благодарна, направих пробен превод и оттогава не съм работила почти нищо друго. Норвежкят заема основен дял от преводаческата ми дейност, макар че чисто количествено шведските ми преводи са най-многобройни. Но някои от най-сериозните текстове, по които съм работила, са норвежки – двата тома на приказките, пиесата в стихове „Пер Пюнт“ на Ибсен, „Трилогия“ на нобеловия лауреат Юн Фосе. Норвежкят език притежава една особена мелодичност, която го прави много привлекателен и за четене, и за слушане, и за превеждане. Освен това исторически Норвегия има доста сходни черти с България (за съжаление, след това поемаме по различни пътища) – пет века под чужда власт с произтичащите от това езикови, битови, а и психологически особености, културно пробуждане и създаване на национална идентичност през XIX век, предимно селско население, но и силно отворено към Европа градско. Тези неща дават отражение върху литературата им и до днес и според мен я правят някак по-близка до българския читател, отколкото са шведската и датската. Това особено много личи във втория том на „Норвежките народни приказки“.

Кое беше най-голямото предизвикателство при превода на норвежки народни приказки – в първия том и във втория? Каква е разликата между двата тома? Какви еквивалентни избор за собствени имена, топоними и културни реалии от оригиналния текст, които трудно намират точен еквивалент на български? Можеш ли да ни дадеш примери? Как намери баланс между точността и верността спрямо оригинала и доброто звучене и четивност на български?

В първия том и в част от втория са традиционните въвеждащи, битови и животински приказки. Във втория том основната част е посветена на т.нар. „Норвежки приказки за тайнствени същества и народни сказания“. Те са по-скоро разкази, съдържащи повествователна рамка, в която Асбьорнсен описва на съвременен литературен език срещите си с живите разказвачи на приказките – селяни, старци, ловци, служини, деца и т.н. Тези хора говорят на

собствените си диалекти, което създава една много жива картина, но и е страшно предизвикателство за преводача. Освен че трябва да намериш гласа на всяко едно действащо лице, без да се увличаш и без да ги караш да звучат като (представата ти за) български селяни, най-често е изключително трудно изобщо да разбереш какво казват. Не стига, че говорят на специфични и редки диалекти, някои от които са направо като различен език, нямащ много общо с книжовния норвежки, но и това е реч отпреди два века. Нерядко ни е трудно да разбирате дори български отпреди два века. Имаше моменти, в които се отчайвах, че не мога да схвана смисъла, но тогава идвах на помощ колеги и носители на езика. Иначе основното предизвикателство и в двата тома беше да се въздържа от превръщането им в български народни приказки. Стратегията ми от самото начало беше да запазя „чуждостта“ на

оригинала. Представяме на читателя норвежки приказки и затова те трябва да си останат норвежки и в превод. За целта запазах например норвежките мерки и теглилки, също и повечето имена. Лукавият лисугер си остана *Mikkel*, а не Лисан или нещо подобно. Както и чудните същества като *nisetta*, *tfooteta* и т.н. – не съм ги замествала с по-познати неща като джуджета и гномчета например. Със значещите имена е по-различно – за тях измислях превод, примерно *Bamsе Brakar* стана *Мецан Добран*. Само че вместо алитерация, която е традиционно естетическо средство и в скандинавската, и в английската литература още от средновековните текстове, аз избрах рима, която пък е по-обичайна за нас.

Не съм сигурна дали наистина съм постигнала баланс между точност и четивност. Особено при превеждането на първия том все още не бях натрупала чак толкова опит и сега малко се страхувам да го погледна, за да не се ужася. Но във втория, който завърших много по-късно, мисля, че се получи приятно равновесие между очуждаване и одомашняване без прекалени залпани в никоя от двете посоки. Така поне се надявам.

Кои мотиви от норвежките приказки според теб са най-близки до българските народни приказки? Забеляваш ли културни различия в начина, по който норвежките представят герои като тролове, крале, кралици и други герои и героини – сравнено с нашия фолклор?

Мога да дам един пример за основна разлика между северните и южните приказки – описанието на красивите девойки. Ние сме доста по-описателни и многословни, по-близки сме до „Хиляда и една нощ“, отколкото до норвежките – какви и били румени бузици, какви и били изписани веждите, пък очите, пък челото, пък устата, пък снагата – до безкрай. В норвежките приказки най-дългото възможно описание е: „Толкова била хубава, че нямало втора като нея“. Точка.

В повествователните рамки от втория том обаче срещаме хора, много по-близки до нас самите, отколкото изобщо съм очаквала да видя в северна книга. Интересно ми е дали и читателите ще стигнат до същия извод.

Има ли приказка или герой, който особено те впечатли и би искала да разкажеш защо? Ако трябва да препоръчаш една норвежка приказка на българския читател, която би го докоснала най-силно, коя би била тя?

Всички приказки са чудесни, стига човек да подходи с правилната настройка към тях. Ако очакваш захаросани сладки детски истории с поука, със сигурност ще останеш разочарован. Ако обаче си представиш, че си в някоя самотна колиба в планината, че вятърът вие навън и те чакат месеци мрак, нощ и студ, троловете самички оживяват около теб. Ако все пак се налага да посоча една приказка, може би ще се спра на „Крал Валемон Белия мечок“ просто защото е емблематична за самите норвежци.

Какви са бъдещите ти проекти? Планираш ли да преведеш и други скандинавски народни приказки и/или произведения от съвременната норвежка литература?

Засега не предстоят нови приказки – двата тома на Асбьорнсен и Му бяха дългогодишен труд, след който трябва да си почина. Всъщност, доколкото ми е известно, ние сме първата страна извън Норвегия, в която излиза такова пълно издание. Почти едновременно с нашето се появи и английско, но мисля, че ние го изпреварихме с няколко месеца. Не че това е от кой знае какво значение.

Планирам обаче нова книга от Юн Фосе, защото от „Трилогия“ вече минаха няколко години, а читателите дадоха да се разбере, че искат още.



Литературата като упойка, която не хваща: „Болката идва по-късно“ на Антония Апостолова

Димитър Камбуров

Предварителни постановявания

Първият ми по принуда лапидарен отзив за романа на Антония Апостолова „Болката идва по-късно“ във в. „Капитал“ следваше меандрите на читателското му осмисляне, за да разкрие парадоксалната му природа, двойствеността му на класичен и модерен, български и еврейски, мъжки и женски, психологически и философски, наративен и фигуративен, семеен и постсубектен, фокусирано малък и световно голям. Преди да разгранича и уплътня основанията за разпознаването му като шефбойър, ще ми се поначало да постановя, че появата на романа е автентично събитие в литературния ни живот. Той е не просто сърчно скалъпена сезонна направа, а е промислена и съвършено изпипана художествена творба с очаквано дълголетие. Алтернативнобиографичният му постреализъм предстои да бъде изследван и преподаван, а преводът му, вярвам, ще го положи в съвременната световна литература. Романът има потенциала на съвременна класика. Дано и звездите са благосклонни към него. Във време, в което литературната критика е изместена от безсрамна реклама, нивовият читател губи ориентир кое е злато и кое само блести, и кое от всичко, което хвърчи, се яде. В ситуацията на всеядност искам да открия тази несъизмерима с литературните ни мащаби книга: „Болката идва по-късно“ премества границата, повдига билото, надниква в бездната на човешкото и на литературното и се връща оттам с усмивка. Книгата е дотам свръхмерна и помитаща, че всеки литературно изкушен читател предстои да усеща отхлупения си по диктинсъновски череп, да преживява оня Аристотелев шемет и несмет на възвишеното отплатък красивата обгледимост. Ако и да напомня първоначално творение, книгата стъпва на раменете на две световни традиции – на семейния роман и на модерния роман с ненадежден повествовател от Набоков, Грас, Селинджър, Фриш и Капоти до Ф. Рот, Остър, Ишигуро, Уелбек и Лител. Но никаква критическа рефлексия не може да улови протажното удоволствие от четенето на тази книга, от броденето и шляенето из винаги вече друките ѝ стаи.

„Болката идва по-късно“ между семейния психо-социален роман и масовата култура

Книгата е голяма и буквално, и образно, но не плаши: от перспективата на едно далечно четене ала Морети книгата е хем класически обем, хем малък и непретенциозен роман, в който мъж разказва ни повече, ни по-малко за семейството и браковете си. От „Ана Каренина“ насам очакваме от един семеен роман да бъде и психологически, и социален, да разкрива публичния и частния живот на героите си както във връзката им с останалите, така и в индивидуалната им самодостатъчност. Този тип роман е бил в процес на упадък и разпад точно преди век, когато Томас Ман току-що е издал „Вълшебната планина“ в очакване на Нобела си заради последния голям семеен роман „Буденброкови“ от 1901-ва, Пруст завършва „По следите на изгубеното време“, Джеймс наскоро е публикувал „Одисей“, а Кафка издава „Процесът“. Във всички тях семейството е дисфункционална отживелица или въобще не играе. В 2025-а семейството комай е в по-добра кондиция от аналога му век по-рано, но вече е приоритет по-скоро на популярната култура, в която бестселъри, сериали и блокбастъри са често семейни саги. В този смисъл „Болката идва по-късно“ е типичен постмодернистски семеен роман с превес на психологическото и микрообщностното пред социално-политическото и в края на първата четвърт на новия век може да мине или за популярна литература, или за възкресяване и реабилитиране на един жанров анахронизъм. Колкото и успешна да е реабилитацията, попкултурната компонента е съхранена и захранена със свойства и похвати, предназначени за по-широка публика: романът е обем, подробен, напластяващо-уплътняващ, темпорално-последователен при все безброя проспекции и ретроспекции, „реалистичен“, „психологически“, с калкулиран брой герои, всеки от които получава биографична плътност и „пълнокръвие“; поглъщащ и „вживяващ“ читателя, който „заживява“ в него. Наполовина тривиална, наполовина анахронична, принадлежността на творбата към жанра на психо-социалния семеен роман вероятно ще отслаби в очите на широката публика гръзкото посмяване на романа – писателка да използва за повествовател мъж, в чиято изповед самооправданието затъмнява разказанието. В резултат масиви от текста ще бъдат прочетени като третоличен разказ на вездесъщ и всезнаещ бог. Като всяка власт, и повествователната корумпира: при

цялата си изострена рефлексивност, повествователят току изпада в забрава и започва да се разпорежда с героите си като демуург. Освен това от роман, който се разгръща на фона на половин век израелска история, но поглежда и по-назад, читателят би очаквал по-плътна референция към продължаващия конфликт. Вместо това романът внимава да не прекалява с „правилния“ и „естествен“ избор на „нашите“, както ги нарича. Всичко това обещава да гарантира успех на книгата сред неизкушената читателска публика. Всъщност романът е пример за висока литература, която рефункционализира жанровете на популярната литература и масовата култура. Без да демонстрира постмодерни техники, начинът, по който той цитира и перформира психо-социалния семеен роман на 19-и век, модерния роман с ненадежден повествовател от втората половина на 20-и век, както и популярните семейни саги на 20-и и 21-ви, го прави конгенитален на постмодерното писане. „Болката идва по-късно“ може да се чете като образец роман, вписан в популярната „реалистична“ романова традиция. Ще оставя това четене на други критици, а аз ще се фокусирам върху от онези белези и похвати, които превръщат този привидно тривиален роман в голяма съвременна литература.

Авторка, повествовател, протагонистка

Изкушеният читател впрочем също току ще да забравя, че фактът, че жена е делегирала цялата власт на разказването на мъжки повествовател, не може да не е „клопка“ – любима дума на героинята, чийто прототип ще да е авторката. Повествователят е реторически и разказвачески убедителен дотам, че читателят понякога да забравя, че именно той разказва. Той завладява читателя с интелект, анализъм, психологизъм и контрол над езика. Върху 525 страници под фикционалната маска на разгърнато писмо към изоставен син той разказва за еврейския си произход и фамилия, за любовния и брачния си живот, за себе си и за околните. Писмото косвено е обърнато и към „майка ти“ – безименната главна героиня. Диктатът на единствена мъжка гледна точка върху предвидим и обгледим, оранжизъм и повторителен свят на семейни и любовни отношения потенциално заплашва с монотонност и скука, с изчерпване и затлачване. Авторката е поела този риск, като находчиво е мотивирала финалното тъпчене на място с картонения образ на изместилата майката Лора. Съпругите в романа, всяка от които дава подзаглавието на съответната част, могат да се четат като музи, вдъхновяващи според силите и дарбите си един повествовател записваща ръка. Тогава диктатът на мъжката гледна точка би бил разклатен. Все пак фикционалната конвенция остава в сила до края – разказва един-единствен мъж от една сякаш монолитна и непротиворечива перспектива.

Четенето на роман е процес, който се основава на предварителен договор на минимално доверие към оня, който разказва. Третоличният или първоличният повествовател е или вездесъщ (класически, реалистичен, жанров), или е чудовище (романтически, модерен, алегорически), или е ненадежден повествовател (модерен, постмодерен, деконструктивен). В класическия роман повествователната перспектива обичайно се приписва на автора. При третоличния разказ очакваме вездесъщ и всезнаещ повествовател, който се разпорежда като бог. При разказа от първо лице пристъпваме с нагласата за автобиография, мемоар или изповед, но контролът е съизмерим с този на вещия разказвач. Когато обаче повествователят е явно несводим до автора по силата на пол, раса, класа, възраст, занимание, националност и пр., автобиографичността отпада (или поне отстъпва), повествователят частично губи привилегированата си позиция и поне на теория се свежда до редови герой в собствения си разказ. В резултат първоличното повествование се е доказало като подходящо за герои чудовища, непротиворечиво възвисяващи пред читателя своя алтернативен, извратен или преобърнат свят: Хъмбърт Хъмбърт, Валтер Фабер, Оскар Мацерат, Тарквин Уинът, Даниел 1, Жед Мартин, Максимилиан Ауге първо идват на ум. При всички тях автор и повествовател съвпадат поне едно – по пол. За векове в театъра женските роли са били изпълнявани от мъже. В литературата впрочем задълго женските роли също са били изпълнявани от автори мъже. „Мадам Бовари – това съм аз“ на Флобер е само най-яркият пример за героини или повествователки в центъра на романи, написани от мъже. От тях сме свикнали да очакваме проникновено познание и нещо разкриване на подмолиите на неумолимо неуловимата женска природа. Нещо повече: когато мъже описват жени или разказват от женска гледна точка, вещото и милостиво представяне кристализира в сложно и противоречиво, но



Боян Монтеро, „Водопог“, 2025 г., смесени техники, 11 м × 2,72 м, фотография: Георги Димитров

усилено и подобро човешко. Вместо патриархалното схващане за жената като по-низше същество или като умален мъж, от 19-и век насам в голямата реалистична и модернистична традиция жената се издига до усъвършенствана версия на човешкото. Когато обаче жени пишат за мъже или разказват от мъжка гледна точка, очакваме критика на патриархалния договор, на фалогоцентризма, положен върху властта на мъжа и неговото позитивно, презентно, логично, концептуално, еднозначно и верифицируемо знание. Откакто големите писателки по подразбиране се третирали като тайни или явни феминистки, нагласата е техните мъже герои да са агенти и/или жертви на своята патриархалност. При подставени мъже повествователи в книги на жени това се е превърнало в норма: ако авторка разказва от мъжка гледна точка история, под която прозира и биографията ѝ, тази гледна точка се предполага да бъде дискредитирана и разобличена. Една от внимателните и добронамерени читателки на книгата, Елвира Николова¹, открива и аргументира точно това. Ала парадоксът в „Болката идва по-късно“ е, че в мъжкия повествовател е вложена сякаш цялата разказваческа, езикова, аналитична, психологическа и интелектуална мощ на авторката. Това може да обърка читателите и да огорчи читателките: и Русана Бърдарска², и Елвира Николова имат проблем с мъжа повествовател. Бърдарска направо обявява: „Главният герой и разказвач ... е ... мъж. Само че, точно това е единственото нещо в книгата, което за мен остана неубедително. Няма такива мъже. Впрочем няма и такива жени. Освен ... авторката“. Елвира Николова, напротив, разобличава непълноценността на емоционално осакатения разказвач, който анализира, но не чувства. И двете упрекат авторката в недостиг на смелост. Епистолярност върху 525 страници следва да се приема за наративна условност, която върши работа, без да се надценява тежестта ѝ. Според такава „игрово“ тълкуване повествователят е функция на автора и толкова. Приет обаче като авторски моноспектакъл,

¹ Елвира Николова, Деконструкция на травмите на личността: емоционалната недостъпност, страхът от интимност и отбяването на чувствата в романа „Болката идва по-късно“ от Антония Апостолова, Литературен вестник, бр. 29, 23.07.2025, <https://litvestnik.com/2025/07/23/gekonstrukcija-na-travmitite-na-lichnost/>

² Русана Бърдарска, фејсбук пост от 27 юли 2025, <https://www.facebook.com/share/p/1JF33rNFqv/>



Ива Свещарова и Ангелина Георгиева за „Ако Афродита е чудовище“ и драматургията на танцовото представление

Сега, в началото на новия театрален сезон, когато се опитваме да направим равнотежа на случилото се в предходния период, да видим най-значимото и неочакваното в областта на изпълнителските изкуства през сезона 2024/2025, то без съмнение танцовото представление „Ако Афродита е чудовище“, чиято първа премиера беше в края на миналата година (на 19 декември 2024), а втората – в началото на тази година (на 6 февруари 2025), се откроява като едно от най-оригиналните и провокативни събития на софийската сцена. **С ИВА СВЕЩАРОВА, чиято е концепцията, режисурата и хореографията на представлението и която е една от участничките в него, и с АНГЕЛИНА ГЕОРГИЕВА – драматург на спектакъла, разговорях КАМЕЛИЯ НИКОЛОВА.**

Спектаклите Ви, Ива, винаги впечатляват както с експериментите си по отношение на танцовия език, така и с полето си на изследване, върху което се фокусират. В „Ако Афродита е чудовище“ това поле е женското тяло и женствеността, една тема, която Ви занимава и в други Ваши проекти. В каква посока беше насочено този път изследването Ви?
Ива Свещарова: В „Ако Афродита е чудовище“ гротеската беше отправната ми точка като естетика и като сценичен похват. Интересувахме се как чрез гротескното преувеличение и деформация могат да се активират нови гледни точки към женското тяло и женствеността. Тръгнах от въпроса как женствеността се вписва в митове, страхи и фантазии и как тези образи могат да се обърнат чрез ирония, гротеска и разпад. Исках да проверя как чудовищното може да проговори като сила, като съпротива и като форма на освобождение. Представлението изследва границите между привлекателността и заплахата, между съблазнителното и унищожението. Използвайки фигури като Медуза, вешницата, Трите граци и химерите, той събира мощни митологични и символни образи, които въвеждат различни аспекти на женската сила и потиснатото желание. В предходното ми представление „Свършено розово“ се занимавах с напрежението между външния образ на женското тяло, което е силно естетизирано, желано и фетишизирано, както и вътрешното му усещане, стремежа към бунт. В „Ако Афродита е чудовище“ продължавам тази линия, но през друга призма – не на гланцираното, а на чудовищното.

Позицията на драматурга в танцовото представление е изключително важна, но и малко позната на по-широката публика. Ангелина, Вие сте драматург на представлението. Бихте ли разказали малко повече в какво се изразява ангажиментите Ви като драматург в „Ако Афродита е чудовище“, как протичаше съвместната Ви работа с Ива и с екипа на представлението?
Ангелина Георгиева: Досега бях работила като драматург с Ива в сътрудничество с Вили Прагер и три техни съвместни представления. Реално те ме въвлякоха в драматургичната работа в полето на танца, преди това имах опит като драматург в театър. Ива имаше други идеи за сътрудник в тази функция, но в последния момент ме покани да се включа в екипа, тъй като знаех, че правя изследване върху гротеската в модерния танц, а тъй като за мен беше интересно да видя как може да се подходи на практиката към тази естетика. Ива е много дисциплиниран и последователен артист, но и организатор на цялостния процес по създаване на независим творчески проект, и още от самото начало сподели в какво вижда моята роля. Първоначалната ни задача беше да се изясни какъв е мотивът и ядрото на интереса и към гротеската, какво в съвремието я кара да се интересува от гротесковия образ на женското тяло, какво иска да извлече от него като тема и образ – т.е. трябваше да уточним червената нишка, която да ни води в подготвителната работа. Тя включи проучване на водещи теории за гротеската и анализ на стратегии за изразяване на гротесков образ на тялото в различни изкуства – литература, танц, визуални изкуства. На тази база достигнахме до концептуалната рамка, като в основата ѝ се положи идеята за женствеността като маскарад, която много точно побира в себе си амбивалентната енергия на женското тяло, с която Ива искаше да работи, и същевременно задаваше карнавалността като изходна ситуация и естетически ключ. Ива искаше да намери образите, които отрицат силата на женското тяло, която може да бъде едновременно привлекателна и унищожителна, идеализирана и чудовищна, дисциплинирана в определени стереотипи и разрушаваща ги в необуздаността и ненаситността си, едновременно мощна, но и уязвима. Успоредно направихме нещо като каталог на основни похвати, присъщи на гротеската – те

послужиха като инструментариум после в хореографската работа. Като източници на хореографски материал се използваха гротескови репрезентации на женското тяло в митологията, изкуствата и културата като устойчиви и разпознаваеми образи, които имат силен символен и въздействен потенциал, подлагащи на преразглеждане и трансформиране през собствена перспектива. Така се стигна до основните фигури-маски, някои от които Ива вече спомена, като те определиха структурата на представлението. По време на репетиции обръщахме много внимание върху настройване на точното качество на движението и върху цялостната композиция – какъв процес протича в избраната последователност на сцените, как да се направят преходите, каква комуникация е необходимо да се изгради със зрителя, как отделните елементи се подкрепят, за да се постигне търсеното въздействие през цялостната образност и звукова картина. В залата бих сравнила работата ми като драматург с тази на редактора на текст – как да спомогнеш той по най-добрия начин да изразява идеята на автора, да бъде единен, четлив и да постигне желаното въздействие. Още в началото Ива беше сигурна, че иска да използва и текст, да изпробва как гротесковото женско тяло би проговорило и какво би казало днес, като предизвикателно ме погледна с очакване. Задачата ме стъписа – никога не бях съставяла подобен текст. Той се получи едва в края на процеса, буквално седмица преди премиерата, след като всички вече знаехме къде ще е мястото му и каква ще е задачата му. За него призовах силите на П. Б. Шели и поемата му за Медуза, като неин отговор открих чудесна поема на съвременната американска поетеса Мей Сартън, която съвоява Медуза с Афродита, прибавих и въпроси, произлезли от целия процес, и в чудесното изпълнение на Ива и хора на Ани Петкова и Василия Дребова се получи монолог, който събира в себе си различните концептуални нишки на представлението.

Смятате ли, че позицията на драматурга в танцовото представление е добре изяснена и има ли достатъчно подготвени хора у нас за нея. Бихте ли описали съществуващата ситуация в това отношение днес в сферата на съвременния танц в България? Какво е сравнението с други европейски страни?
Ангелина Георгиева: Драматургът е привикан за съучастник в създаването на танцовото представление сравнително скоро – официалната история е, че първият професионален танцов драматург е културният журналист и критик, а впоследствие и хореограф Раймун Хог, който влиза в тази роля за първи път през 1979 г. по покана на Пина Бауш. 1980-те и 1990-те години са период на доуточняване, анализиране и формиране на функциите на танцовия драматург в творческия процес, като това се случва в полето на европейския експериментален танц, а през първото десетилетие на 21. в. тази фигура вече се институционализира. Тогава излизат и много изследвания за нейните основания и роля. При всички положения въвличането на драматурга в творческия процес е свързано със съществени промени в начина на правене на танцово представление – когато хореографът създава често в сътрудничество с изпълнителите хореографския материал, като самият творчески процес се приема като артистично проучване на някаква по-комплексна тема или чисто формалистичен въпрос, движението се възприема и като жива материя, чиято логика на развитие трябва да се изследва, и като съдържащо в себе си своеобразна археология и културно въображение, с които се работи многопластово, често интермедиялно, през критическа перспектива и с разнородни източници като изходен материал. Тоест тук не става въпрос за драматург на танцово представление като автор на либрето, често адаптация на литературно произведение, което хореографът поставя. Българското „Списание за танц“ в различни броеве е отразявало дебата върху позицията на драматурга в творческия процес и в статията на един от водещите танцови драматурзи днес, Ги Куулс, публикувана в 5-и брой, той използва различни метафори, за да опише в какво точно се състои работата му – на акушер, който подпомага „раждането“ на представлението, на соматичен свидетел, на кухненски помощник, диалогичен партньор, монтажист и пр. Реално няма точно определена позиция – драматургичната работа е споделена отговорност на целия екип на едно представление, то би се появило и без драматурга, но той със сигурност съдейства за обогатяване и избистряне на темата и концепцията, на композиционна единност, точност на изпълнението и комуникация с публиката. Доколкото ми е известно, към момента малко са формите на академично образование за танцови драматурзи – в Театралната академия в Загреб има специалност „Драматургия“, насочена към школуване на драматурзи именно на представления, в това число и на танцови. Подобна, вече магистърска специалност, имаше в Университета във Франкфурт. В НАТФИЗ от тази година в магистърската програма „Театър и драматургия“ се въвежда предмет „Танц и драматургия“, насочен основно към

създаване на умения за драматургичен анализ и въвеждане в основите на драматургията на танцовия спектакъл. Но в повечето случаи човек би могъл да посети уъркшоп по танцова драматургия и става такъв най-вече в практиката, като към тази роля се ориентират предимно хора с теоретична подготовка в театъра, танца или някаква друга хуманитарна сфера. В България танцовата драматургия е действително слабо разработено поле за практика. Струва ми се, че Ива Свещарова и Вили Прагер са едни от първите, които заявяват потребността от драматург именно заради техния по-концептуален и изследователски начин на работа, като в началото аз и Мира Тодорова си сътрудничехме с тях, после Ани Васева, наскоро и Ани Данкова влязоха в тази роля. Станислав Генадиев и Виолета Витанова са работили с драматург, Ясен Василев с работата си в Белгия до голяма степен се професионализира като танцов драматург и се включва в различни проекти. Изобщо в последно време има повече интерес към тази позиция заради по-разнообразните и саморефлексивни начини на създаване на танцови представления.

Като една от най-големите провокации, но и от най-важните постижения на представлението лично за мен са опитите ви да изследвате възможностите на тялото на танцора да създаде език на телесните звуци и шумове. Как вие бихте определили тези свои експерименти? Какъв беше процесът на тяхното откриване и провеждане – хореографът и драматургът ли ги инициират, или се случват като предложения на всички участници?
Ива Свещарова: Звукът в представлението се появи постепенно, през различни опити върху въпроса какъв би бил гласът на гротесковото тяло. Интересувахме се как телесният звук, онзи неартикулиран, понякога почти невидим шум на кожата може да се превърне в звукова картина. В една от сцените, която наричам „шумът на кожата“, започнахме с Ана Петкова и Василия Дребова експерименти с микрофони и тяло, изучавайки какво се чува, какво не се чува, какво звучи интимно, какво звучи заплашително. Така този експеримент се превърна в сцена на звуков пейзаж, който се развива от неизвестното, уязвимото до преувеличеното и иронично. В други сцени звукът се използва като инструмент за трансформация. Как чудовищното в тялото се усилва чрез глас и дишане. Понякога звукът надгражда движението, друг път го измества, превръщайки го в нещо друго. За мен беше важно не просто да използваме гласа, а да му позволим да отвори ново измерение на тялото. Заедно с Ангелина Георгиева водихме дълги разговори и внимателно оглеждахме какво поражда телесните шумове и гласовите експресии. Важно беше да си отговорим на въпроса каква роля могат да имат те в представлението, как се връзват с образа, който бихме искали да създадем, как рефлектират върху движението и какви асоциации и образи създават в зрителя. Заедно с композитора Цветан Момчилов търсихме начин музиката да има вътрешна логика и свързаност от сцена в сцена, като телесните звуци, които издаваме, да станат част от музикалната партитура.
Ангелина Георгиева: Да, и за мен това беше много интересен ход на Ива, който тя представи на една от репетициите. Свързахме го първоначално с фокуса при гротеската върху материалността на тялото, върху неговия живот като телесност в непрекъснат процес на метаморфоза. Употребата на звука в представлението по някакъв начин съответства и на сценографския обект на Ралица Тонева, който поражда образа на непрекъснато стичаща се и трансформираща се плът.

Когато говорим за съвременен танц, често се казва, че изпълнителите имат много добър или задоволителен тренинг, но липсва добра драматургия на представлението. Наскоро бях на 6-ото издание на Унгарската платформа за съвременни изпълнителски изкуства DunaPart, където този въпрос беше поставен особено настойчиво. Вие как бихте го коментирали?
Ива Свещарова: Според мен е изключително важно да се работи с драматург особено когато хореографът е и изпълнител. В такава ситуация има риск да се изгубиш в процеса, затова някой трябва да свържи нишката, да пази смисъла и да задава трудните въпроси. И този някой е фигурата на драматурга. Освен това за мен процесът започва много преди първата репетиция, което включва проучване и събиране на текстове и визуален материал. И след това идва най-важното и бих казала, дори доста трудно като задача, заедно с драматурга да ограничим темата. Да я свием. Да се откажем от всичко, което е „интересно“, но не е съществено. Това оголване на идеята е според мен ключът към силна драматургична структура.

Първото представление през новия сезон на „Ако Афродита е чудовище“ можете да гледате на 14 октомври 2025 г. в Топлоцентрала, Зала 2, 19 ч.

Цялото интервю можете да прочетете в СЦЕНАрт – платформа за театър и дебати.

Възходът на автофикцията през XXI век

Част 2¹

Милена Кирова

Първите автофикции за близкото минало, създадени от писатели, които живеят „навън“, излизат още през 90-те години. Първа изглежда Румяна Захариева със „7 kilo zeit“ (1990), после идват „Светът е голям и спасение дебне отвсякъде“ с оригинално издание през 1996 и „Сянката на свободата“ от Радка Шиндерска-Фалк (1998). Показателно е, че те ще бъдат публикувани в България доста по-късно, чак когато се натрупа интерес към целия жанр.

От края на първото десетилетие се надига вълна от романи, които разказват времето на комунизма през оптиката на личния опит: Канка Касабова, Изабела Шопова, Ружа Лазарова, Евелина Ламбрева-Йекер, Соня Ангелова, Велина Минкова, Милена Макариус и т.н. Можем да изведем конкретни причини за по-ранното развитие на автофикцията „отвън“. Няма да повтарям онова, което вече съм писала в публикувана книга, но ще добавя към него още един аргумент в полза на автофикционалния наратив: в началото на новия век – в Германия, Франция и всички англоезични страни, той вече се е наложил като престижна и популярна практика. Вълната напредва бързо към българския книжен пазар. От края на първото десетилетие преводите излизат на български език с незначително закъснение (до три-четири години), а нерядко – едновременно с оригинала. През второто десетилетие тя направо залива издателската продукция. Само че тематиката на комунизма започва да се изчерпва: едно защото интересът към нея е тръгнал още през 90-те години, второ защото светът посреща нови предизвикателства и проблеми. Това означава, че автофикцията отвън трябва да се пренастрои към други тематични пространства. И тя го прави. Най-популярна е имигрантската тема. Тя не е откритие на второто десетилетие, още през 90-те години са се появили книги на Тодор Благов например, но през второто десетилетие смесването на двете теми (комунизъм и имигрантски неволи) става печеливша стратегия. „Имигрантската“ автофикция най-общо следва две сюжетни посоки.

Първата е „сериозна“, с акценти върху психологическия драматизъм на адаптирането към чужда среда (ще спомена Мартин Рачевски, Радка Шиндерска-Фалк, Соня Ангелова, Изабела Шопова, Виктор Хинов). Втората е комична, понякога до фриволност, но почти неизбежно хлътва в капана на байганьовския модел. Трябва да гоиде третото десетилетие, за да видим как комизмът се отърсва от магията на „древния“ пример. Елица Георгиева например пише своята „Одисея на момичетата от Източна Европа“ (2024) с хумор и самоирония, като дава всичко от себе си, за да ги впише в регистъра на френските (включително битови, разговорни) представи за хумор. Пак при нея (но и при други автори) забелязваме ново изместване на българската тематика:

¹ Първата част на статията е публикувана в бр. 18/2025 на АВ. Очаквайте трета част в АВ в края на октомври.



Боян Монтеро, „Водопад“, 2025 г., детайл, фотография: Георги Димитров

от комунизма (поизчерпан, както стана въпрос) към следващия потенциално любопитен за чуждите читатели период – Прехода. (Разказвачът обикновено е преживял част от него, преди да замине в чужбина, или смозва да се върне, макар и за кратко, колкото да свидетелства за отчайващата действителност.)

Автофикцията „отвътре“, както вече стана въпрос, се развива по-бавно, със скрито натрупване на потребността от нея, но затова пък в по-широк спектър от наративни похвати. Отначало се появяват отделни книги, които трудно могат да бъдат обединени в представата за вълна, и често се колебаят по границата между автофикция и мемоарна проза. Ето и някои от най-характерните примери.

През 2019 г. журналистката Вивиана Асса публикува „Моят Шабат“ – непринуден, сърдечен разказ, който извежда във фокус живота и семейните спомени на своята авторка с кратки екскурси назад, към страданията на еврейската общност в България по времето на Втората световна война. Самата Асса заявява целта на подобен разказ доста непрепятено: да остави спомен на внуците, които растат извън България, откъснати от роговите си корени. Книгата е приета с подобаваща доброжелателност от читателите и журито, което ѝ връчва националната награда „Христо Г. Данов“ през 2020 година. Вижда се все още твърдят „договор“ между автор, критика и читатели да не престъпват границата, която ще заявя автофикцията като самостоятелен модерен подход.

В първата година на третото десетилетие Васил Панайотов публикува своя четвърти роман „24 часа труд“. Той е роден десетина години след Асса и вече се вижда нов вид амбиция в целта, с която разказва за себе си. Панайотов се самосъзнава като събирателна точка на цялото поколение от (все още млади) хора, родени през 70-те, които са навлезли в ранните години на Прехода с ентузиазма да построят нов вид общество и бързо са се оказали ограбени от собствената си вяра. Той разказва с белетристичен замах, който превръща личния опит (разказан е провалът на големите амбиции, които може да храни един двайсетгодишен „беден, девствен, скромнен и смотан човек“) в колективна история за „яловия бунт на 90-те, за надуването без полза, за свитиците перки на голяма част от поколението на седемдесетарите“. Самият автор сочи като свой пример романа „Фактотум“ на Чарлс Буковски². От някогашната „смотаност“ на разказвача няма дори следа. Новото самочувствие кара Панайотов да заяви, че „писателите се изразяват чрез измислени герои поради две причини – страхът от субетата, в която ще бъдат обвинени, ако пишат за себе си, и малодушието някой да не се разпознае в написаното и да не се обиди“³. Автофикционалното съзнание е вече на прага, но все още си остава неназовано и неразпознато, мислено по-скоро като отклонение от традиционния автобиографичен подход.

Същото колебание се вижда и през следващата 2022 година. Тогава излизат две книги – много различни, но и много подобни в отката да признаят „правата“ на автофикционалния жанр. Навярно има значение фактът, че авторите им са родени около средата на предходния век: Михаил Вешим с „Химия на шегата“ и режисьорът Иван Добчев с „Автопортрет в огледалото на сцената“. И двете книги се колебаят между „фикция и прототип“, и двете не гръзват да оспорят открито автобиографичната граница. Добчев дори привежда различни документи, които свидетелстват за истинността на неговия (въсъщност доста литературен) разказ.

Тогава идва 2023. Избухва истински фойерверк от автофикционални романи, при това много разноцветен, много разнообразен по начини и степени, в които се проявява автофикционалното писане⁴. Не е без значение фактът, че част от тези автори са вече утвърдени писатели, други – не толкова утвърдени, а трети – едва проходащи в публичното пространство. Впечатляващи са и разликите в тяхната възраст: диапазонът покрива период от половин столетие. Всичко това говори за

² Не знам доколко е хубаво да се равняваш по автор, роден сто години по-рано, но това, което е привлякло Панайотов към този роман, издаден през 1975 г., трябва да е бил минималистичният разговорен език в съчетание с пикаресковия подход на ранния романс Буковски. Колкото до опита да се портретира едно поколение, още преди това съществува добрата автофикция на В. Пасков („Германия, мръсна приказка“) и Красимир Дамянов с два романа („Дневник на една пеперуда“ и „Студентът по хармония“), издадени десет години по-рано.

³ Цитирам разговор с Людмила Еленкова, публикуван в lga.bg на 15.10. 2022 г.

⁴ Ще посоча тези книги, които аз самата съм открила и прочела, но е възможно да има и други; тяхното присъствие би обогатило още повече панорамата на автофикционалния жанр: „Когато големите станат малки“ (Алберт Бенбасат), „Дом за начинаещи“ (Емануил Видински), „Вътрешните дворове“ (Ина Вълчанова), „Чакалнята“ (Деница Илчева), „Ане“ (Камелия Панайотова), „Тук живее Йожи“ (Надежда Радулова), „Стряха“ (Христо Добровинов). Излиза също така „Късчета свят“ на Олга Шурбанава, но там мемоарът не прекрива границата към автофикция.

привлекателността на автофикционалното писане в новия век: то дава възможност на всекиго да изговори себе си вписан в свят, който е по-пътър и по-интересен от онова, което буквално е преживял.

Без значение дали имат ясна представа за спецификата на модерната фикция, или не, авторите имат съзнание за една от рогилните характеристики на новия жанр – възможността да се представи като събитие личната, „малка“ история на съвременния човек. Още през 2019 г. Вивиана Асса, разказвайки унижението да слуша мъчаливо вицове за евреи, докато пътува с влака Бургас - София, признава, че никога не е била и не може да бъде герой: „очевидно аз съм обикновено човешко същество“. „Според мен всички сме еднакви хора“, казва Бистра Величкова по повод на своя сборник разкази с автофикционален характер „Ресто“ (2023)⁵. Алберт Бенбасат описва обикновеното детство на едно обикновено еврейско момче и вече за втори път (след сборника „Изгубени вещи“) нарича себе си „вехтошар на спомени“. Деница Илчева разказва за последните месеци от живота на своята майка, прекарани в кабинетите и коридорите на различни болници – преживяване, което много хора могат да разпознаят от собствен опит.

„Едно много лично сбогуване“, казва тя; година по-късно Георги Господинов ще направи същото. Специално внимание бих искала да обърна на една книга, за която критиката не направи достатъчно. „Ане“ е силен дебют на 24-годишната Камелия Панайотова. Това е роман за съдбата да бъдеш жена откъм непециеливишата страна на живота, възпитан във вече оформената традиция на новото „женско писане“. Разказ за три поколения жени – всяка от тях със своята трудна история, с непрости грешки в отношението към близките хора, но и с тежестта на чувството за вина. Безползето е да се търси граница между фактите на една семейна история („тази книга се въртя из ума ми през целия ми съзнателен живот“, казва авторката) и литературната фикция, защото текстът изговаря болезнено важни проблеми, каквито всеки обикновен човек е склонен да крие или да потиска дълбоко в себе си. Той разглежда неспособността да бъдеш „истинска“ майка, грешките, които майките правят, когато отглеждат деца, болката на децата, самостата на техните опити да запълнят пустите дълбини на потребността от любов и привързаност. Сред редките прецеденти в тази тематика бихме си спомнили „Майките“ на Теодора Димова, „Войната на майките“ от Евелина Ламбрева-Йекер и две стихосбирки: „Органични форми“ на Николай Атанасов и „Втора кожа“ на Катерина Стойкова. „Ане“ е силна книга, добре написана, съзряла и направена с труда на добър екип, който включва четири жени: писателка, редакторка, художничка и коректорка.

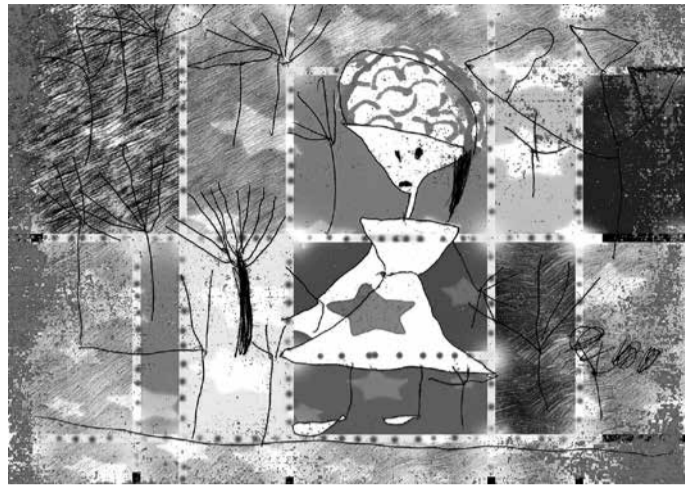
Друга обща черта на българските автофикционални романи през 2023 г. е страстта да се изговаря личното в битов режим. Логично е да бъде така: обикновеният човек живее по обикновен начин в обикновена среда; „героите“ останаха върху пиедестала на автобиографичния договор. Нищо изключително, нищо извън-мерно не характеризира присъствието на разказвачите в цялата група творби. Сюжетът по правило се разгръща в ежедневна (преобладаващо градска) среда. Авторите претърсват дълбините на паметта си, за да открият къщи и хора от своето детство, бродят по улиците на своята младост, а там където спомените не стигат, идва литературната фикция. Подробностите в изображението могат да бъдат смайващи и подчертано картинни. Първенец в тази посока изглежда книгата на Алберт Бенбасат – шеметен калейдоскоп на сгради, улици, хора от софийското детство на автора, традиционни еврейски гозби и празници, вещи от музея на ранносоциалистическата епоха... И всичко това обвито в носталгия, която прави образите още по-релефни и пътстри.

Тук бих искала да обърна внимание на друга книга, която остана сиротна откъм вниманието на критиката и на журитата за различни нареди, въпреки че нейната авторка вече постигна и внимание, и успех със своите предходни книги, особено с третия си роман „Остров Крах“. „Вътрешните дворове“ на Ина Вълчанова е композиран по амбициозен начин: два отделни романа с различна жанрова и стилистична характеристика, предназначени да се допълват, при това в обърната времева последователност, до един общ сюжет.

⁵ Христоф, Вл. Провокацията е искреност докрай. Интервю с Бистра Величкова – Литературен вестник, бр. 10 от 19-25.06.2024 г.

Възходът на...

от стр. 9



Боян Монтеро, „Пътят към теб“, 2023 г., дигитална рисунка

Първият роман съживява поувехналата модерност на епистолярния интернет наратив и представлява чиста фикция. Героинята на втория роман, вече в напреднала възраст, пише имейли до стара приятелка, която живее в чужбина. Тъкмо в първата част според мен е бедата на цялата книга, защото тя на практика е излишна за втората част и е способна да възпрепятства интереса към нея.

Във втория роман, близо два пъти по-дълъг от първия, вече може да се говори за автофикция. Озоваваме се в живота на главната героиня Симона, встъпила в своето седмо десетилетие, току що пенсионирана след дългогодишна работа в БНР. И както може да се очаква от човек на такава възраст, тя започва да сглобява мозайката на своите спомени. Читателят се озовава в София от 60-те години, при това с точен адрес: бул. „Патриарх Евтимий“ 36 Б. Той опознава хората и къщите на този квартал, надничва в задните дворове, среща приятелките, родителите и съседите на героинята разказвач, преживява вълненията на едно обикновено софийско момиче.

„Вътрешните дворове“ може да бъде наречен и роман за София от последните петдесет години; историята на града прелива в личната история на героинята разказвач; личната история не може да бъде мислена извън средата и обстоятелствата на своето време. Вътрешните дворове са метафора на човешката памет; те са онова невидимо място, което събира, преработва и комбинира в нови форми всичко преживяно и въобразено до този момент, всички реални и фиктивни спомени, които съграждат съзнанието на съвременния човек. Всеки има своите вътрешни дворове, трябва само да затвори очи, да ги потърси в себе си и да потъне в тях.

Спирам се специално на тази книга, защото тя изразява – в по-висока от обичайната дотогава степен, концептуална съзнателност за идеологията на модерната автофикция. Наративът е целенасочено усложнен, при това с онези средства на модерната фикция, които най-добре изразяват идеите за относителността на човешката памет, за нестабилната идентичност на съвременния човек и за криволиците на неговото съзнание между свое и чуждо, вчера и днес, никъде и навсякъде. Такива похвати са честата смяна на гледната точка, от която се води разказът; разместването на темпоралната перспектива; фрагментирането на разказа до сбор от епизоди, които само с труд могат да бъдат съчленени в традиционната „история на един живот“, и т.н.

И все пак Ина Вълчанова не е авторът първенец в употребата на подобни похвати – дори само в малката група, за която говоря. Още по-сложно е композиран романът „Тук живее Йожи“. Той е белетристичен дебют на своята авторка (след осем издани стихосбирки) и му е трудно да овладее добре сцеплението на двайсет и една жанрово и стилистично разнообразни части. Авторката умно не скрива това разноречие, а напротив – усилва го, като добавя връзки с есесистично-лирична тъкан и дори цяло стихотворение. Така разноречието, липсата на плътна сговореност между отделните части, може да бъде мислено като хомолог на модерната психика, на разколебаната идентичност, на несигурността в съзнанието на съвременния човек.

Литературата като упойка, която...

от стр. 7

повествователят повдига въпроси: доколко убедително се е превъплътила в мъжкия си персонаж авторката, доколко вярно се е идентифицирала с гледната му точка, доколко добре жената е изпълнила ролята на мъж. И Бърдарска, и Николова остават недоволни по противоположни причини: според първата повествователят е изцяло авторката; според втората повествователят е последователно деконструиран и дискредитиран от своята създателка, критукувана заради мистериозно недопосвяване.

Магнетичната мощ на романа идва именно от скачените съдове между авторка, повествовател и протагонистка. Авторката реално дарява повествователя си със своята езиково-литературна, аналитично-психологическа и интелектуално-познавателна мощ. Повествователят щедро (и/или в порив на писателско себеосъществуване) е направен мощен и властен, умен и проникателен, убеждаващ и покоряващ, щедър към другите и безпощадно самокритичен. Той е последователен, монолитен и единен спрямо жизнената си история и света. Макар да не спира да рефлектира върху процеса на писане, той като да разполага с цялото на живота си като текст, буквално с биографията си. Проспекциите и ретроспекциите също допринасят за това усещане за тоталност, самосъвпадане и статика. Разказът започва едва след като „всичко“ вече се е случило при явна воля за оцелостяване: една типична реконструкция на миналото от страна на герой, който несъзнавано се домогва до статут на вездесъщ и всезнаещ разказвач. И сякаш авторката е готова да (му) даде всичко от себе си... При това повествователят е и подкупващо искрен и смел. Позата му е на свалящ була, драперии и маски, той развенчава, демистифицира, разкрива истината. Пределно позитивната инвестиция на авторката в повествователя вместо предвидимото повърхностно подкпоаване и дискредитиране прави изненадващо убедителен не само образа на повествователя, но и целия роман. Вярваме на мъжкия повествователен глас като награден и усилен от гласа и езика на създателката си, докато е възхвалван от героинята (и). Повествователят, оказва се, е особено находчив, когато уж от позата на критическа гистанция и снизходителна милост подмолно низвергва протагонистката. Само можем да си представяме амбивалентното удоболствие на авторката да изписва себе си от самото начало (или поне от 32-ра страница насетне) през подставените очи на своя протагонист едновременно като субект, обект и абект.

Но монолитното самосъвпадане на мъжкото повествование, оказва се, е привидност. Дискретно и неусетно повествованието започва да внушава слепотата и самозабравата, суетната заблуда и технократския аморализъм на субекта зад себе си. С напредването на романа и приближаването към края то все по-често внушава алтернативни прочити на постановените позиции. Пристъпите на усъмняване в монолитността и в добронамереността, в искреността и в надеждността, подобно на болката, добиват критична маса по-късно. Решаващ е контрапунктът между „финтирация“ защитата на повествователя образ на протагонистката и все по-дискредитиращите го оценки, наблюдения и присъди спрямо нея.

Изпълзващото се нейно промъкване в повествованието отключва пробици в защитата на разказвача и той започва да изпуска етически проблематични изказвания под пристъпите на все по-отблъскващ хлад, отчуждение, издевателство, жестокост, високомерие и познуса. Ранимост, несигурност, тревожност, неузледност, безпомощност, несъразмерност, несъизмерност, свръхмерност – всички тези присъди все повече отскачат от неуловимата безимена майка и любима и се връщат към повествователя като бумеранги, непостигнали целта си.

Автофикция и алтернативна биография

И последно за комбинацията от властен и вездесъщ разказвач, от една страна, и от ненадежден, непреднамерено подвеждащ разказвач, от друга. Антония Апостолова е достатъчно публична фигура. Романът предоставя на читателя достатъчно факти, за да го изкуши с догадката, че полага в центъра си биографията на авторката, разказана през погледа на съпруга ѝ, или по-точно на някаква негова фикционална проекция, избрала и осъществила раздяла с нея. След модната напоследък алтернативна история, следва да осмислим романа като алтернативна биография, конструирана от въображаемата перспектива на близък и любим, който е литературно отчужден, така да се каже. Впрочем актуалният роман би могъл да мине както за финална поанта на предполагаема поредица изпитания и кризи, така и за тяхно литературно отиграване и снемане. Любителите на грами и пикантерици бездруго ще гадаят относно степента на достоверност или иносказателност на събитията в романа. Автофикцията

днес често се възприема като знак за висока, истинска литература отвъд конвенционалната жанрова проза и постмодерното фокусничество. От друга страна, дори когато е мнима, автобиографичността изкушава и внася елемент на пикантна жълтина, на популярна култура. Гузната наслада от достъпа до скабръозна биография, разказана от мъж при уж смълчани авторка и героиня, е щедър жест към широка публика. Автобиографичният аспект на повествованието със стриптийзворска сръчност сваля литературните одежди на *mise-en-abime* вписани огледалности. Високата литература в романа се оказва дублирана от сексапила на бестселъра: авторка да заложил на мъжко повествовател, в когото да вложил всичко от себе си; негов прототип да е най-вероятно съпругът ѝ; през неговата близка, но фикционално отстранена гледна точка да представи самата себе си и като магьосница на словото, и като свръхемоционална повлекана; и като възхитителна любовница, и като провалена съпруга; и като субект, обект и абект; и като лишена от глас и воля марионетка в чуждо слово, и като автентичната фигуративно-сетивна компонента в подставеното мъжко и в резултат интегрално андрогинно слово – всички тези ходове се разразяват на равнищата и на високата, и на популярната литература. Двойствено е отношението и към фикционалната конвенционалност. Сякаш по Станиславски, авторката се преобразява и вживява безостатъчно и докрай в образа на мъжкия повествовател. Ала подгънатите сринове и провали, изтърваните думи и изпуснати изказвания провокират един по-скоро Брехтов ефект на отчуждаване, който напомня на читателя, че тук *совите не са това, което са*, и че той си има работа с оголен и самопосочващ се похват, който предполага алтернативни интерпретации.

Двата прочита

И така, романът почиства върху парадокс: авторката дарява повествователя си с езиковата си мощ и го оторизира да я възвдига и низвергва до убегила, и прелъстителна, и отблъскваща сложност. Самоубийствено сякаш авторката е произвела убедителна мъжка гледна точка, през която тя да бъде видяна и представена като проблематична героиня без име и глас. Същевременно именно авторката е отговорна за този избор. Фикционалната условност се сблъсква с очевидността за абсолютната власт на автора. Клишето за „смъртта на автора“ днес вече е демоден и авторът отново е на мода, но авторската инстанция едва ли скоро ще се свърже до романтичната и модернистката си безспорност, както по волята на самите автори, така и поради раснещия авторитет на издатели, редактори, преводачи и пр. „Болката идва по-късно“ може да се възприеме и като жестоко усъмняване именно в абсолютизма на авторството.

Да разграничим тогава две четения. Първото следва модела на Макс Фриш от „Хомо Фабер“, „Щилер“ и „Ще се нарека Гантенбайн“ и на Мишел Уелбек от „Островът от утрешния ден“ и „Карта и територия“, в които мъже изборно разказват биографиите си. В случая с „Болката идва по-късно“ първото четене проследява любовната биография на на мъж, евреин, IT специалист с усет и любов към словото, емигрант от Израел в България, и пр. Две загуби бележат липсващо чувство за цялост, което мотивира повествователя да конструира езикова тоталност, която да го спаси от чувството за вина и личностен разпад. Писмото до сина и бившата съпруга цели събиране, поддръжане, оцелостяване пред раснещото съзнание по-скоро за голяма грешка (трагичната хамартия на Аристотел), отколкото за грях.

Второто четене е подозрително и мнително. То дебне за знаци и улики един предполагаемо пробит монолитен разказ, в който заявеното да се подкпоава. Читателят постепенно превключва към това второ четене на повишено внимание и недоверчивост, чете под текста и го интерпретира в противовес или различно от повествователната интенция. Ала второто четене има да преодолява съпротивителните сили на естествена и делегирана от романа вярност към повествователя. Второто четене все пак се основава на последователна подмолна програма не толкова по дискредитиране и разобличаване, колкото по деконструиране и разколебаване на повествователната гледна точка като мъжка, но също и като еврейска, технократска, рационалистка и пр.

И така, чудото на романа идва от това, че той сблъсква равностойно два прочита, които взаимно се допълват и усилват. Първият прочит избира верността и емпатията към един повествовател, чиято поза на изповед трогва, подкупва и прелъстява. Вторият прочит следва логиката на почти криминално разследване и разобличаване на един последователно и перфидно ненадежден повествовател. Силата на романа идва от факта, че двата прочита взаимно се възможностяват, а романът е техен интегрален продукт. Стерефоничното възприятие диалогично ще сговаря, без да слива, мъжки и женски глас, класическо и модерно



Боян Монтеро, „Смесени чувства“, 2023 г., инсталация, 11 м × 2,72 м, фотография: Борис Безмер

разказване, властен и ненадежден повествовател, българско и еврейско световъзприятие, психологически анализъм и философско размишление върху човешката ситуация, наратив и фигуратив, алтернативна биография и полифонична фикция. Женският автор, който разказва своя мъжки разказвач, който на свой ред разказва своята героиня, която е авторката, се оказва провокативен и продуктивен *mise-en-abîme*. Очевидността, че авторката дърпа конците, че управлява и контролира повествованието, условно делегирано на мъж, е в плен на друга условност, на клишето за атомарния индивид субект. Романът на Апостолава обаче проблематизира общи места като алтернативната мъжка и женска субектност, сингулярността на повествователната перспектива, приоритета на едно или друго четене и пр. Ако и да оставя впечатление за пълен контрол над романа си, над своя повествовател и над неговите подставени проби и провали, възможно и вероятно е част от попаденията и откритията на книгата да са непреднамерени литературни ефекти, *Deus ex machina* резултати от избраната нарративна стратегия на троен *mise-en-abîme*.

Романовост отвъд повествователната условност: части и заглавия

След коментара върху повествователя, да се фокусираме върху романовата изкуственост. От самото си заглавие и през множеството епиграфи творбата последователно се държи като роман и дискретно поддържа съзнание за романова условност. „Писмото“ на Илан например се оказва разделено на три неравностойни по обем части, съответно 152, 308 и 54 страници. Първата и третата носят като подзаглавия имена на жени – (Ирит), (Лора). Втората има подзаглавие: (майка ти). Централната най-обемна част е анонимна, а жената зад нея е сведена до майчинската роля. Първата част за първата съпруга е озаглавена „След“, а последната – „Преди“. Средната е именувана „Тогава“. Ако „Тогава“ подхожда на обемната съвобна централност на средната част, какво цели привидно алогичното разместване между „след“ и „преди“? Това е начин авторката да усилва властта на протагонистката. Защото „Ирит“ като разказ идва „след“ раздялата именно с „майка“, провокирала целия разказ; а „Лора“, от своя страна, идва „преди“ да се пристъпи към раздялата и развода, предизвикали разказа. По този начин всичко се завърта около събитието и разказа, в чийто център е майката. Вместо слабосилие, безименността ѝ символизира сяпата патриархална воля на бившия съпруг да я лиши от автономна субектност, да я приковва жестово към себе си чрез детето. Но чрез самото си различие от дарените с име героинята се откроява и самополага като средоточие на романа. Чрез анахронизма на след-тогава-преди се внушава, че „тогава“ е винаги тук-и-сега, след като всички „преди“ и „след“ сочат към него. Всяка част има подчасти, чийто брой приблизително съответства на обема ѝ: първата се състои от 19, втората – от 52, а третата – от 14. Само подчастите на втората понякога са подложени на допълнително разделяне чрез §§§. Тъй като много по-кратки подчасти са отделени с номера, тези секционни разделители маркират по-скоро вътрешни отстъпления и размисли.

Остава отворен въпросът чии са тези разделители на части и секции. Очевидният отговор е, че са романови паратекстове. Можем да си представим обаче повествовател, който под маската на епистоларност всъщност преднамерено пише и изпраща на сина си именно роман. Предимството на романа, подгънат като изповед, е в неговата естествена, вътрешно присъща фикционалност, която би му позволила повече свобода да измисля и съответно да заблуждава. В същото време романът би позволил на „бащата“ да завеща една по-висша и комплексна истина за случилото се между него и „майка“.

Анализъм и фигуративност

Фактурата на повествованието е доминирана от изострен анализъм на равнището на психологическото: разказвачът до изнемога анализира себе си и околните. Това е един от рискованите ходове в романа: аналитичният излишък спрямо болките на душата кара Елвира Николова да заклейми повествователя като подменяч чувството с фалшифицираща рационалност. Все пак тази воля за разбиране, която се уповава на анализ на психичния живот, нищо е пародурана, нищо е иронизирана от авторката. Ако нещо в нея не убеждава, то е именно аналитичната ѝ свръхмерност, зациклянето в усилието да се достигне до разбиране или прозрение там, където едно мъдро смирение пред неведомите пътища на душата би било по-уместно. Тя освен това стои донякъде като клише за мъжката рационалност, а в частност и като една късна критична версия на технократската модерност ала *Homo Faber*. И все пак въпросният свръхмерен анализъм съхранява почти до финала своята убедителност благодарение на силата на фигуративния език, с който е проведен, на литературата, която, съгласно романовата конвенция, повествователят пише. Читателят е изкушен да припише анализма на повествователя, а литературата във фигуративната ѝ изобретателност – на авторката. Романът обаче не предоставя основание за подобно разграничение между агентите на словото, черно-бялата поляризация е осуетена. Така например презрителното низвергване и пълномащабно дискредитиране на брата Омер като физически, морално, интелектуално и ценностно отблъсквач накрая се оказва развечено от самия повествовател: във финала „реакционният“ Омер е не само предан съпруг и баща, но и се грижи у дома за децата, докато съпругата му дарява време и грижа на благородни каузи в далечни точки по света. По аналогичен начин повествователят остава сяп за парадигмално тъждествения стил на себеизразяване чрез чуждо слово, чрез цитати и перифрази и на брата Омер, и на любовната леля Хелена. Напротив, те са интерпретирани полюсно, като поводи за възхита и съответно отхвърляне. Слепотата на повествователя разкрива пристрастията му, без задължително да го дискредитира. Стерефонията на романа го оставя отворен в онази нерешимост и отложено на присъдата и истината, която очакваме от литературата, може би не точно от българската. Тази книга в последна сметка се оказва естетска: аналитичният несмет се преобразява в литературно качество благодарение на фигуративната алхимия на романа.

Анализъм-психологизъм-рефлексивност-нарративност-дескриптивност-фигуративност-сетивност-телесност-долница

Психологизацията анализъм е визитна картичка на повествователя, чрез него той проявява съзидателност и рефлексивност, идващи от интелекта и образованието му. Ала покрай тази преекспонирана воля за анализ и разбиране, прозрение и обобщение, проникновеност и познание, повествователят разгръща и две допълнителни свои способности – тази да разказва и най-баналните случки и събития интересно и завладяващо; и другата – да описва убедително предмети, ситуации, лица, реакции, жестове, тела, вкусове, миризми. И двете умения са сякаш недосъзнавани под сянката на анализма. Във вътрешната феноменология на романа следващото нибо е изумителната едновременна ефективност и самостоятелност на езика, паралелното фигуративно изречение и наричане на света, самоцелността на езика и открояващата му мощ. Повествователят има съзнание за таланта си, доколкото връзката между него и главната героиня задълго се основава на размяната на език в мрежата. Всъщност и анализъмът, и нарративната ефективност, и дескриптивната плътност са заложник именно на този и самостоятелен и точен, посяващ и улавящ фигуративен език. Следващото нибо на книгата е още по-завладяващо: изострената ѝ сетивност, усетът и волята ѝ да прониква в телесния живот на човека, да не се гнуси и отвръща от тялото, а да го вкусува, вдъхва, осезава, присвоява с всички свои сетива и думи. Тук се отключват най-съкровени подмолци на книгата. Повествователят красноречиво разтерзава една нетърпима странност на героинята – склонността ѝ да го докосва, пипа, гали публично. Зад присвояващата ѝ тактичност стои амбивалентната ѝ свръхсетивност и чувственост, отвореността ѝ към повърхности, миризми и вкусове, фиксацията ѝ в долницата, вътрешностите и подмолите на телесността. Отношението ѝ към разказвача като да внушава някаква универсална сексуалност, сякаш цялата ѝ телесна повърхност е безкраен орган на желанието. Ала езикът на повествователя се държи спрямо света точно както героинята с него самия: сякаш целият свят представлява за езика му една радикално отворена телесност, която провокира желание и воля за приближаване, за назоваване, за изразяване. И обратното, в адекватната чувствена извърнатост към тази очакваща отвореност на света в езика на повествователя сякаш не е останало нищо от генитално съсредоточената мъжка сексуалност. Напротив, този език се държи като героинята, от която се отвръща: той докосва, пипа, обладава света. Парадигмалната тъждественост между телесното поведение на героинята и езиковото поведение на повествователя откънтява като епифания за посланието на книгата, чиято противоречива многомерност далеч надхвърля сингулярния мъжки поглед-фалос. И двете цитирани рецензентки пледират за по-ясно артикулиран женски глас. Мисля, че грешат. Романът проговаря с внушителната мощ на своя предполагаемо мъжки аналитичен, психологизиращ и разказващ глас и с покоряващата мистерия на своя дескриптивен, фигуративен, свръхсетивен, телесен и отворен към долницата на човешкото предполагаемо женски глас. Но за романа е още по-важно да се усъмни в стабилната позиционираност на мъжкото и женското, а оттам и на безкрайните корелативни вериги, които традиционно асоциираме с всяка от страните на тази колкото изконна, толкова и убеглива опозиция. Квазимонологизъмът на мъжкия разказвач се оказва пронизан и прекосен от алтернативни езици и светови енергии, които можем само условно да наречем женски. Посланието на романа е по-скоро в тази отвореност на страните на опозициите към тяхната вътрешна суплементарност. Романът нагледно и осезаемо показва как мъжкия глас е пронизан от енергиите на пипащо-приобщаващото женско слово, но резултатът е интегрален, андрогинен, класично-модерен, нарративно-фигуративен, аналитично-дескриптивен и долнично-телесен. „Болката идва по-късно“ е роман за литературата като тантристкото вечно отлагане на кулминацията, на свършека, на края. Това е роман за силата на литературата да сговаря алтернативните езици в разлатото си желание към горницата и долницата на света и на човека. Поначало семеен роман, това е един критически и творчески верен на психологизма, реализма и биографизма от класическото минало алтернативнобиографичен, квазипсихологически и постреалистичен роман за индивида, който продължава да се дели и рои, и за човека след субекта. И за овладелия световните езици на класическо и съвременно разказване български роман.

Ударения

Една вечер Благой се отрязва зловещо с мастика и на сутринта се събуди без всякакво знание и усет да поставя ударения. Всичко, което казваше, беше смислено и граматически издържано, но хората или не го разбираха, или много му се смееха. Речта му подскочаше комично като кардиограма и не можеше да реши към кой регионален говор повече клони, затова хората от всички региони в страната му се радваха еднакво и го припознаваха за свой, без съвсем да го разбират. Поради безпризорно скачащото ударение гумите му придобиваха и най-различни социални, общностни и етносни оттенъци, което го сближи и с всички прослойки и народи в българското общество. Тези, които обичаха да изразяват принадлежността си чрез пиперливи шегуи и обиди, слушаха внимателно извивките на речта му и се замеряха един друг с негови фрази, които превръщаха в градски лафове и фолклор, а тези, които държяха на изисканото общуване и постоянните взаимни комплименти, съзираха в говора му онази езикова свобода и визионерство, които много почитаха, но и от които толкова ги беше страх, че напълваха гащи само при мисълта да прекарат половин час в компанията на тийнейджър. Благой не разбираше защо всички така се дивят на новопоявилата му се мъчност, защото той самият ревеше със сълзи и слонка на всяко грешно поставено ударение. Майка му го бе учила, че езикът е светилия, и макар той самият да не блестеше с особено остър ум, почиташе този съвет като Божя заповед. Беше се старал цял живот да поставя всички ударения по местата им и да не проявява признаци на нито един диалект, а сега говореше на всички диалекти взети заедно, като от неволното им комбиниране се раждаха десетки нови – говори, които първата трябваше да си търсят кой да ги говори и кръщава. Съгражданите на Благой толкова се объркаха от смеха и почудата, която той предизвикваше у тях, а и от енигматизма на разкрачените му ударения, че скоро единодушно го избраха за кмет, а малко след това всички българи го провъзгласиха за премиер без каквито и да било избори – нуждата от такива бе изпаднала като остаряло ударение.

От премиерския стол ударенията на Благой зазвучаха двойно по-мощно, чак сплескваша буквите, над които падаха, и променяха цялата им езикова същност. Например у започна да звучи като *и*, а *о* се видоизмени в меко *и*. Я и ю съвсем изчезнаха, като на тяхно място се появяваха произволни съскащи комбинации, а и *кратко* се издължи, възмъжа, гласът му мутира, пораснаха му крака и емигрира в Норвегия.

От премиерския стол ударенията на Благой започнаха да падат и по главите на хората. Падаха като едър летен дъжд, падаха напосоки като снаряжи, падаха отвисоко и със страшна сила. И тъй като Благой нямаше никакъв контрол над тях още от самото начало, от онази сутрин, след като се напи и се събуди с разбъркани ударения в ума си, ударенията му падаха по главите на хората без никаква схема, която някой статистик, метеоролог или журналист от жълтата преса да може да изчисли и предвиди, затова никой не можеше да се предпази от тях, дори най-близките на Благой хора. За да спрат да падат ударенията върху главите на хората, Благой трябваше да спре да говори. Нищо друго нямаше да помогне.

Но Благой вече не можеше да спре. Говоренето беше заменило дишането му, чисто физиологически. Дробовете му вдишваха ежедневно изговаряните от всички хора в България думи и издишваха ударения. Ако за няколко минути всички престанеха да говорят, Благой нямаше да има какво да диша и щеше да умре. Но на хората им беше жал или не им стискаше да станат убийци – а и как да се организират толкова много хора, без все някой да изстене някоя срчка? Тъкмо когато безизходицата беше пълна и спасение не се виждаше отникъде, решението дойде само, напълно неочаквано. Пристигна на двата си крака. От немай-къде, сякаш от маранията на пълното отчаяние, се появи един средно стар, средно интелигентен, средно пълен и средно ентузиазизиран човечко. Той влезе в кабинета на Благой, облечен в железни рицарски доспехи и миньорска каска с фенерче, поседя там двадесетина минути (отвн всички слухтияха напрегнато, но никой не долови нито гумичка) и излезе усмихнат, със свалена каска и по синя карирана риза, все още неизул тенекиените рицарски гащи. Хората отвн бавно се изправиха, протегнаха плахо ръце и като установиха, че над главите им не лети нито едно ударение, нададоха дружен оглушителен вик, захвърлиха предпазните си средства на всички страни и се разбягаха шашардисани и радостни.

Никой дори не се запита какво точно е направил странният човек с рицарските доспехи и миньорската каска, камо ли някой да тръгне да лобопитства публично. Стигаше им, че вече могат да се разхождат по улицата като бели хора...

Ако не беше огромният международен скандал с Нобеловата награда миналото лято, така и никой в България нямаше да разбере, че Благой е станал поет. А скандалът възникна заради негодуванието на група малтийски интелектуалци от факта, че „Нобел“ за литература се присъжда на човек, който толкова чудовищно малтретира и деформира гумите, че в произведенията му повечето от тях се разпадат на прах и изчезват. А от изпразнените страници се чувстваш като премазан с валяк. Според малтийците, които днес управляват света, това не е поезия, а тероризъм.

Кафе в Яйце

В Яйце бяхме за има-няма и час. Досега не бях забелязал, защото никога не съм бързал по тия земи, но в Сърбия и Босна няма улични кафе-машини. Никакви. Изобщо. По лавките не ти правят 3 в 1 за из път, в кафенетата нямат пластмасови чаши. Агска суша, братче, ако просто искаш да изпиеш едно кафе на крак. Не *постои* такава традиция. А освен че бързахме да си хванем *пrenoшчието* в Плитвице и дума не можеше да става да сядаме да пием, на мен и баш ми се пукаеше. Бог знае къде е следващата бензиностанция. А ние се намирахме в центъра на стария град, в крепост, заобиколен от кръчми и кафенета. Туристическа обстановка, но в неделя късен следобед си беше като в Ловеч или някое още по-хубаво и умряло градче. С тая разлика, че в Ловеч знам потайните кътчета за пукаене в случай на спешност. И че мога да си купя кафе на всяка трета крачка. В Яйце, по средата на Босна и Херцеговина, с 24 500 души население, много важен за Югославия и Тито град, не мойш ни да пиеш кафе, ни да мочаш просто ей така. Безритуално и в крачка. Вежливо ми отказаха кафенце за из път навсякъде с оправданието, че няма в какво да ми го наляят, а пък на въпросите ми дали мога да ползвам тоалетната направо ми се лютеха. Обществена тоалетна имаше там някъде, ама пуста неделя и пусти Балкани... Не съм аз вчерашен балканец, намерих си скришно място до една рушаща се сграда, но въпросът с кафето остана да висе. Като... Като... Айде да не казвам като какво, че ще стане хептен балканско. А нали уж тука сме все създатели и лолки на цялата европейска, па и световна цивилизация по тия наши ширини и дълбини. А ни чакаха още 4-5 часа път, па аз *возим*, ъебига! Кафе ми треба, ама не за злоупотреба, нали. Тъкмо напротив.

И таман веке сме се съвсем отчаяли, тъкмо си представям как на спътническата седалка до мен Любичка ми чете Фейсбук статуси на политици и друга папlach, за да ме държи буден и готов за яростни планински забои, когато покрай нас минава едно малко, слулено кафенце, позиционирано точно на свършека на живата част на града и сякаш на света, застанало като последна стража на твърдината на нашия сомнически разпад. То ли минава покрай нас, ние ли минаваме покрай него, не е ясно и не е важно. То е там, ние също, и законите на физиката и взаимното телесно привличане ни завличат в пазвата му, без да се усетим как е станало.

Мястото е много малко и още по-празно. Оперпан чичо клома отвн на една масичка, вътре е само безкрайно младата... сервитьорка ли да я нарека, *конобарица* ли, не знам, изглежда като нас – случайно влязла и задрямала от скука с подпряна на една ръка брадичка и поглед някъде в някой друг град, друг ден и друг свят. Заговорям я на моя честен, закърпен надбе-натри сръбски. Пшата можем ли да купим *кафу* за *понети*. За *уз пут*. Няколко секунди тя не вярва, че пред нея стои човек и че той говори нещо. После се окоптва (нали е конобарица) и изстрелва нещо толкова бързо и развлачено в същото време, че аз си гълтам всички видове граматички наведнъж като в долнопробно японско порно, гледам я тъй и сконфузено я заливам с многобройни „а?“, „шта?“, „молим?“ и други произволно съчленени збуци. След три бързи, последователни преглъщания, които обрисувам в мислите си като мощно помпане на кръв към мозъка, когнитивните ми умения се завръщат и разбирам, че тя ме пита колко човека сме, след като първо ме е отрязала с дежурното „нямаме такива чаши“, но после се е обезсърчила и най-вече объркала от празния ми поглед в комбинация с празното заведение, и в някаква блещ паника така е решила да потърси друго спасение от мен. „Трима – викам, – трима сме“. Нали? Трима ли сме, бе? Трима сме! Трио „Българка“. На турне в Яйце без кафе и тоалетна. И бързащи за шибаното Плитвице, да шракат зелена вода и мижави водопадчета срещу 80 лева на човек. Ма туй как да ъе.

Конобарицата – страшно, страшно млада и хубава, и хубава, ама и туй как да ъе – ми казва, че ще ни направи кайвета и направо ще ни ги даде ей така, с порцелановите чаши. „Добро – викам, – хвала лепо, баш хвала, начи, баш хвала!“ Ама чакай, чакай... *Сачекай* малко! Барабар с порцелановите чаши ли ще ни ги дадеш? За 4 евро общо? Те само чашице са повече бе, моме! И как ще ги пием? Представям си планинските забои, тъмното на нощта, ние бързаме да стигнем навреме, ама аз, балкански гъзар, *члан мафиије*, с едната ръка държа волана, с другата сръбвам кафенце в



Боян Монтеро, „Мускулеста червена шапчица събира тежки камъни“, 2025 г., смесени техники, 2,72 м × 3,85 м, фотография: Георги Димитров

бяла порцеланова чашка, с изпънато кутре, както си му е редът, и нищо не разсипвам, защото съм окрилен от яркия контраст на категоричния отказ и абсурдното съгласие, и от *лепота* на конобарицата, *разу*ме се. А от радиото се лее гжаз.

Завой след завой, *руна* поред *руна*, а ръка юнашка не трепва. Даже Цеца би завидяла. И би възпяла.

В целия потрес на ситуацията *читаво* чудо е, че успех да се сетя, че в колата имаме термос, а самата кола е паркирана наблизо. Та преточихме трите кафета в термосчето и хем възцпие будни, хем чашице цели.

Пристигнахме в Плитвице на самия рѣб на времето и даже съумяхме да хапнем и пиинем по бира. В къщичката ни се беше настанил огромен, огромен скакалец, никога не бях виждал толкова голям. Но не беше по-голям от добрината (или безкрайния шаш) на ужасяващо младата конобарица в Яйце, чиято ужасяващо безумна идея да ни даде кафета за из път в порцеланови чаши направи денонсацието поне с метър и половина по-широко от гадния зелен скакалец, който иначе рязко би ми задръстил остатъка от вечерта и взора. И съм напълно убеден, че хванахме последния момент за порчване на ядене в цяло Плитвице именно и само заради това кафе.

И щот' по границите отвъд Калотина не се чака 'ич, ге. Ама 'ич!

Музика, която не разбирам

Да слушаш музика, която не разбираш, е най-сигурният метод против музикално и душевно оскотяване. Именно музика, а не някое от другите изкуства, защото е най-достъпното изкуство от всички, даже от киното е по-достъпна, почти като лека жена, и така хем се предпазваш от душевно оскотяване, хем от душевен колапс, какъвто би могъл да си причиниш, опитвайки се да разбереш някои модърн арт произведения, например новия „Туин Пийкс“ или Кристо.

Музиката е някак щадящо изкуство. Ти пак можеш да полудееш от нея, но процесът е по-бавен и постепенен, по-мекко навлиза в плътта на съзнанието ти, по-фино перфорира душата ти и я заменя с космически вакуум. Неусетно полудяваш от музиката, без да изпитваш нужда да крещиш. Даже в известна степен полудяваш с удовлетворение от самото полудяване и разбираш, някак си без мозъкът да участва в това разбиране, че само с това полудяване ще се спасиш от лудостта на нормалните. Аз често по ця ден слушам музика, която не разбирам. По ця ден. (Не знам дали можете да си представите колко безкраен времеви период е това. Не е просто някаква си събота или вторник, или някакъв следобед или от три до шест.) Аз ли я слушам или тя ме слуша, вече не знам. Слушаме се взаимно и си масажираме лудостите. И ми е кеф, и ме боли ужасно. Мускулите са ми на картофено плоре, а аз не съм картофен тип. И чиновник не съм.

Нямам никаква представа възбуден ли съм, или вкочанен от страх. Душата ми е изключила слодите си, дето по принцип са закачени за различните части на тялото, за да ги разпознава. Напълно откачен съм от света, от външния свят, но се чувствам сякаш ме е сдѣлвал на два пъти и сега съм в счулената пломба на левия му кътник с парченце шунка. И там ми е добре.

Имам сили само да си помечтая – за секунда-две, между тласъците на полудяването – за това, че съм буден и крача под някакъв наелектризиран от желание и ярост дъжд, и ми е студено, но не мога да треперя, колкото и да се опитвам. По ця ден слушам музика, която не разбирам. След това неустово ми се слуша „Бийтълс“. Или калифорнийски пънк. Ама ме е страх да не скъсам някой менискус от такъв един рязък пирует. Мой или на музиката.

Здравето преди всичко.

Разказите са от подготвяната книга на Цветозар Цаков „Сънища и явища“, която предстои да излезе в изд. „Жанет 45“.

Из романа „Песен за майка ми“

Иван Димитров

1. Телефонно обаждане

– Мая се нагълта със сода каустик! В болница е! Изпуснахме я, изпуснахме я! – крещи приятелят на майка ми от слушалката на телефона.

14 февруари 2015 г., намирам се в село на няколко километра от Велико Търново в къщата на кинорежисьор, автор на документален филм за един мой приятел, който се е журнал на турне с мен и романа ми „Софийски дует“ не само за да пообиколи България, но и да ми помогне с шофьорските си умения и личния си автомобил. Обиколили сме пет града в страната, на следващия ден се прибираме в София и сме дошли да пренощуваме тук по негово предложение, за да се види с кинорежисьора.

Опит за самоубийство.

Досега съм седял на трапезата в едноетажната къща, построена така, че ако искаш, можеш да я доизграждаш на широчина, кинорежисьорът така си я е измислил, след като е решил да живее на село, а по-рано подробно ни е обяснил каква е била предварителната му идея и колко практически е било проектирано всичко, поне така си спомням. Новият му филм вече е заснет, сега прави монтажа. Той и съпругата му са ни разказвали за живота си в чужбина, били сме подканвани да опитваме отново и отново от плодове на селското им съществуване: домашните им мезета, туршии, вино, ракия, сирене. Слушали сме за селския фестивал, в който май те двамата също вземат участие.

Майка ми.

Мълчалив съм, по-скоро слушам, отколкото се намесвам в разговора – аз често съм си така, – отказвам по-голямата част от мезетата и наблягам на туршиите, нали не ям месо. Ценя, че кинорежисьорът и съпругата му не ме подканват да опитам от тази или онази мръвка през десетина минути, обикновено така се случва, или постоянно не пускат дебелашки съжалителни реплики, че не мога да опитам от този или онзи суджук, или не ми се извиняват всеки път, когато си боцнат от тази или онази пастърма.

Сода каустик.

– Казвах ли ви! Казвах ли ви! Трябваше да направите нещо! – проплаква приятелят на майка ми. – Изпуснахме я, изпуснахме я!

По някое време телефонът ми е иззвънял. През целия ден е валило, снегът продължава да пада. Седели сме на топло в кухнята им, която през лятото е открита, а през зимата е опакована в стъкло и се отоплява с камина. Видял съм, че се обажда приятелят на майка ми. Измъкнал съм се на двора.

Пристигнали сме по мръкнало, по-рано отоплението на колата на моя приятел е сдало багажа, което е внесло значителна нотка на клетост в нашето пътешествие. За щастие, произшествието се е случило в предпоследния ден на пътуването ни и ще трябва да търпим студа само още няколко часа на следващия ден, колко му е. Само че в тъмницата в колата наистина е било страшно студено и това ни е скапало настроението. В който и град да

отидем, моят приятел познава сума ти хора, вижда се с тях и често разказва за свои бивши заджета, понякога в ненужно обстоятелствени сексуални подробности.

– Изпуснахме я! Изпуснахме я! – продължава приятелят на майка ми и от несвързаните му приказки разбирам, че майка ми го е излъгала, че тоалетната на апартамента в „Овча купел“, който тя дава на наематели, е запущена и го е помолила да купи сода каустик, за да я отпуши. И той купил...

От няколко месеца, ако не и от година, не си спомням точно, майка ми се намирала в тежка депресия със суицидни мисли. В психиатрията на Александровска болница, където беше постъпила с наше съдействие, на мен и сестра ми, или я бяхме вкарали по нейно желание, не знам как да го формулирам по-точно, тя беше обяснявала нееднократно на психоложката как ще се хвърли под влака. Сега си спомням, че и на мен го беше казвала, сякаш дежурно, с равната интонация на страдащия от депресия човек, а по-късно беше разказала същото и на психоложката, при която я бяхме изпратили, след като я изпусаха от психиатрията, в опит да подобрим състоянието ѝ. Психоложката ни увери, че нещата са под контрол, че въпреки приказките майка ни няма да пристъпи към действие, че майка ни така си говори, то си било нормално, че депресията на майка наистина е силна, но на майка ни ѝ помага и нейното вродено и особено силно чувство за хумор. Психоложката твърдеше, че майка ни ще се оправя. Нищо не беше казала за опити за самоубийство.

Майка ми, опит за самоубийство.

– Казвах ви, казвах ви! – продължава приятелят на майка ми. – Трябваше да направите нещо! Защо не направихте? Газя в снега, зверски клинч е, не стига това, ами виелицата... Колата е паркирана на две крачки, но не мога да се метна на нея и да отпраша към София – от години имам книжка, само че не съм шофирал от изпита по кормуване. Винаги мога да помоля приятеля ми, той няма да откаже, особено когато разбере за какъв ад става дума, първо обаче трябва да разбере какво точно се случва. Приятелят на майка ми не е на себе си и от разпилените му приказки не успявам да разбера почти нищо – наистина, как може да си на себе си, когато си присъствал на такава картина, нали той е открил майка ми, не искам да си го представям, той е извикал линейка, кой знае какво е правил, докато линейката е дошла, кой знае как е гледал майка ми така, кой знае как е изглеждала майка ми, не искам да си го представям, после е отворил на лекарите и може би се е качил в линейката с майка ми, може би е държал ръката на майка ми в линейката. Не искам да си го представям, не искам да си представям майка ми тогава и такава, но започвам да си я представям сега, докато пиша.

Стоп.

Това е едно от нещата, които толкова дълго ме спираха да започна тази книга, да работя по тази книга и може би някой ден да завърша тази книга.

Страх ме е.

Сода каустик.

– Трябваше да направите нещо. Изпуснахме я! Изпуснахме я! Но какво да направя човек? Всеки прави това, което му се струва най-доброто за момента – най-доброто,

което може да се направи, – за приятеля на майка ми това беше физическата грижа за нея, нещо, за което съм му не-мога-да-обясня-колко признателен, защото благодарение на него майка ми си спомни какво е някой да те подкрепя и да се грижи за теб, а тя, поне така мисля, отдавна беше изтласкала тези си спомени до частта от своето съзнание, в която тя си е представяла, поне така мисля, че подобни усещания могат да се появят само в човек, който не знае какво представлява истинският живот. Дали майка ми е променила представата си за това какво означава истински живот? Вероятно няма да разбере никога. Колкото и да не харесвах някои черти от характера на приятеля ѝ, всъщност го такава степен не ги харесвах, че се стараех да се виждаме не особено често, аз съм щастлив, че тя го намери и пред нея се откри друг живот: живот, за който винаги преди това съм смятал, че е дълбоко непристъп за лежуркащата градска природа на майка ми, селският и планинският живот. Приятелят ѝ, да не повярва човек, се беше опитал безуспешно да я качи на Кончето в Пирин, а дори непосредствената близост на тези две локации, светът на майка ми и Кончето, леглото в „Овча купел“ 1 и каменният Пирин, беше невидян и нечуван подвиг за завелия я дотам, нищо че майка ми разправяше как едва си отървала кожата, едва си опазила животчето.

Майка ми беше обгрижвана и видя живот – тя, която не желаше да обгрижва себе си, защото животът ѝ мина в отнемане от себе си, за да може да дава на мен и на сестра ми. Животът ѝ премина в песнене. Животът ѝ през повечето време беше нашият живот. Тя живееше чрез нас, поне така мисля. За майка ми сякаш оставаха най-малките радости на съществуването. Но сега приятелят ѝ ѝ готвеше, водеше я по кръчки, завличаше я на екскурзии, а майка ми на свой ред се терзаше за подгара му и търсеше лечебни средства от областта на алтернативната медицина.

Купената от него сода каустик вече била вкъщи, може би купена на предния ден или на сутринта, той отишъл да пусне Еврофутбол и да ѝ купи баница. През това време майка ми се нагълтала със сода каустик. Той се прибрал и я намерил. Каква? Каква я намерил? Как е изглеждала майка ми, как е лежала майка ми, какви звуци е издавала майка ми? Не искам да си го представям, но си го представям, защо си го представям?

Какво да направи човек, освен най-доброто, което може да се направи според него. Под влияние на депресията майка ми се опитваше да прехвърля все повече и повече от ангажиментите си на мен и сестра ми, оттегляше се от живота, за да продължи да обитава безтеловността си. Ние се опълчвахме и понякога се държахме с нея като с малко дете, а поне веднъж на мен ми се случи и да ѝ кресна, и то няколко дни преди да почине.

– Казвах ви, казвах ви! Защо не ме послушахте! Казвах ви! – виеше от болка приятелят на майка ми. Не знам как се преживява такава неща, не знам как се издържа на тази гледка – гледката, която е била майка ми, гледката, която не искам да си представям, а си представям. Депресия. Бил съм в десетки депресии. Едва оцелях от някои от тях. В началото не знаех, че са депресии. После разбрах, че са депресии. После научих, че депресиите са част от биполарното ми разстройство, а моето биполарно разстройство ми е завещано от майка ми. Опит за самоубийство.

Изслушвам словесния поток на приятеля на майка ми. Той има нужда да излива, макар че колкото и да излива, това не беше в състояние да го успокои, защото какво ли е да откриеш в такава състояние жената, с която живееш, жената, на която държиш, жената която може би обичаш? Не искам да знам. Не искам да знам. Колкото и да излива, повече е излял пред сестра ми, на която, сигурен съм, вече се е обадил, тъй като това, че тя е поразумната част от двамата ни, е всеизвестен факт. Вече съм научил всичко, което мога да науча от него, но не мога да разбера най-важното – какво е състоянието на майка ми. Всеки мой въпрос потъва в словесния поток на приятеля на майка ми, така че приключвам разговора при първа възможност, като му казвам, че трябва да се чуя със сестра ми. Той се съгласява, обаче не може да спре словесния си поток и до последно продължава да приглася: – Казвах ви! Казвах ви! Изпуснахме я! Изпуснахме я! И затваря.

Тишината след този разговор не може да бъде описана – вълн, на студа, снегът вали. Физическите реакции на тялото ми след този разговор не могат да бъдат описани. Не си спомням какво е било в съзнанието ми, най-вероятно хаос.

Обаждам се на сестра ми.



Проблясъци от прожектор

Автобиографичен фрагмент

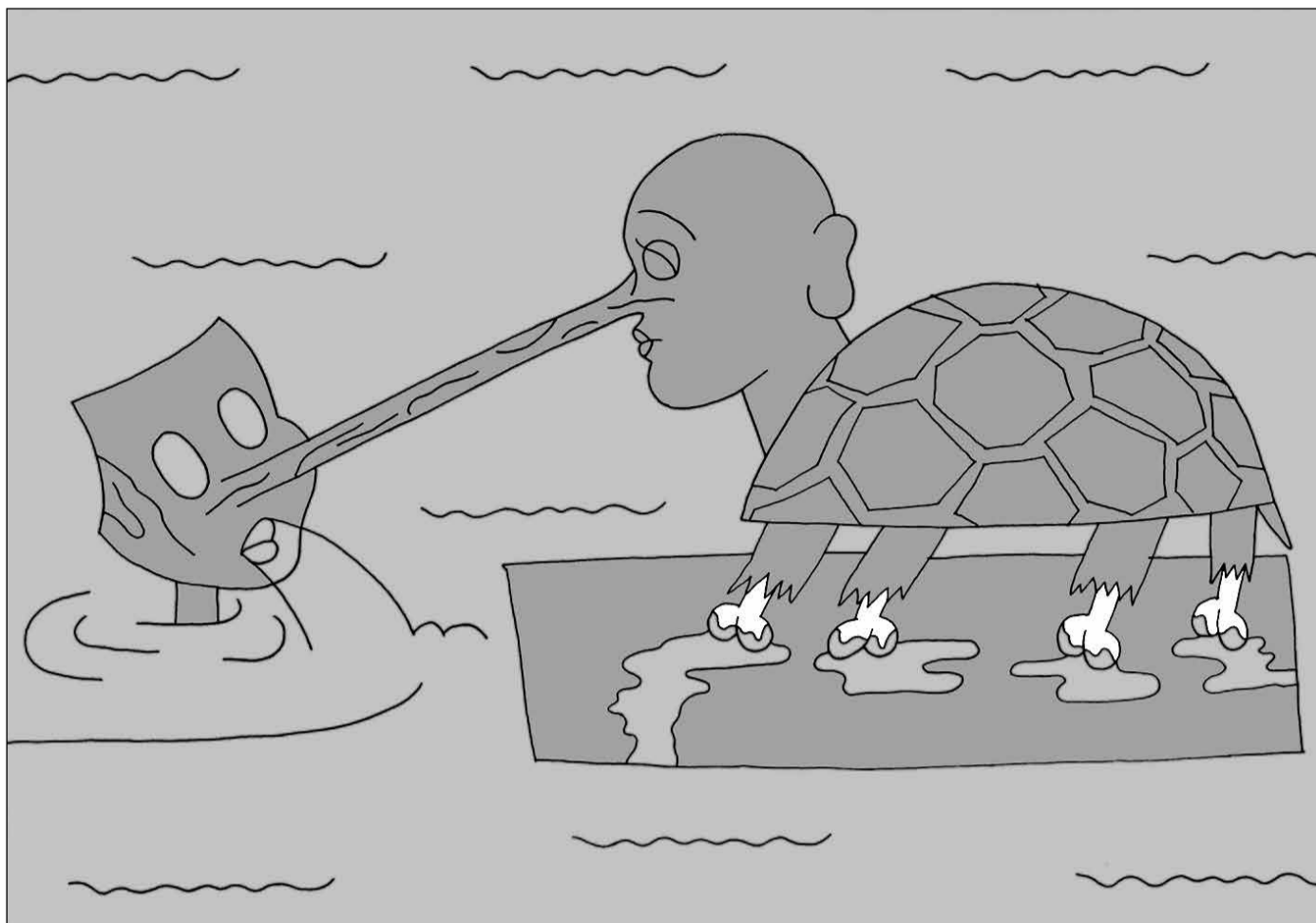
(откъс)

Константин Илиев

2.

От една година съм драматург на столичния театър „София“. Там има литературно бюро, в което влизат пишещите за театъра автори Иван Рагоев, Първан Стефанов и Стефан Цанев. Като главен драматург фигурира Иван Русев. Преди десетина години Русев бил директор на Димитровградския театър. След един скандал заради пиеса на Емил Манов първо е бил обруган от партийните функционери, после назначен за началник на театралния отдел в Комитета за култура. За това, че е допуснал участие в Четвъртия национален преглед на българската драма и театър на няколко пиеси с не съвсем ясно идейно съдържание, той бил наказан, този път от Политбюро, с уволнение, като последната част от решението гласяла: „Без право да заема отговорна длъжност в системата на българския театър“. От това, че решенията на Политбюро имаха, реално погледнато, законодателен характер, а пък той впоследствие беше назначен в театър „София“, следваше всъщност, че длъжността драматург не е отговорна. Между пребиваването си в Комитета и в ръководството на тази сравнително нова столична сцена Иван Русев беше изпращан за не много продължително време в Москва, за да понаучи нещо за сферите, в които бяха го хвърляли обстоятелствата, защото театрално образование той нямаше. В съветската столица беше попаднал в среда на волнодумци и сам беше станал такъв. След завръщането ми от четиригодишно пребиваване в Берлин метаморфозата, случила се с този човек, за мен беше изненада. Срещал го бях през август 1968 година из коридорите на Комитета за култура, където ме привикваха за разрешаване или спиране на пиесата ми „Златният кръст“ (по-сетнешното ѝ заглавие стана „През октомври без теб“.) Висок, леко презърбен, като че ли необщителен човек. В неговия кабинет не бях викан и дали и какво участие е имал в спирането на пиесата, така никога и не разбрах. То стана след многочасова, явно с предизвестен край словесна битка с четирима негови подчинени и не го спаси от наказанието на Политбюро. Наказаха го заради пиеси, които той и отделът му бяха оценили като идейно безпроблемни, за разлика от моето черногледо творение. Сега Иван Русев прекарваше много време на дългата ниска маса, недалеч от кафемашината и бутилките на бармана в клуба на театър „София“, и за разлика от някогашните ми впечатления за необщителност, виждах, че сега охотно разговаря със заобикалящите го.

Нито той, нито Иван Рагоев, Стефан или Първан през изминалите сезони бяха показали особено желание освен с четене на пиеси и участие в репетиции и обсъждания да се заемат и с други дейности, които така или иначе някой човек с театрална грамотност трябваше да върши: програми за спектаклите, рекламни текстове преди и след премиерите, а понякога и кореспонденция, с която директорът нямаше защо да се занимава, а пък секретарката му не можеше да се справи. По тази причина беше се наложило разкриването на още едно работно място и след като от актрисата Гергана Кофарджиева научих за това, аз поисках среща с новоназначения директор Кольо Георгиев. Той каза първо, че работата е далеч от квалификацията ми (все пак имам докторска степен, а пък за пиесите ми по това време така или иначе се говореше), но след като му обясних, че в Благоевград в продължение на пет години съм вършил същата, условно казано, черна работа, и то за значително повече заглавия в репертоарния афиш, ме назначи. Моите тогавашни контакти с театър „София“ се свеждаха до съвсем редки посещения в клуба и на някои от представленията. В късната есен на 1973 година с кола дойдох в Благоевград директорката Николина Томанова, Иван Русев, Иван Рагоев и режисьорът Васил Луканов, за да гледат „Музика от Шатровец“. Макар че много харесаха представлението, опит да се включи пиесата в проекторепертоара им, не знам да е правен. До ушите ми стигна само коментар на един от по-възрастните и малко играещи актьори: „Ние сме градски театър. Не можем да играем селски пиеси“. (Самият той беше от едно монтанско село и без актьорско образование.) Друг от по-младите през един от следващите сезони категорично отказваше да играе Шопа в „Къща“ на Антон Страшимиров, защото бил софиянец. За роля на американски фермер, разбира се, нямаше да се колебае, макар че шопи виждаше всеки ден в



Боян Монтеро, „Заедно“, 2023 г., смесени техники

трамвая, а американци – само на кино. Както се казва в такива случаи – да се смееш ли, да плачеш ли. Това понякога комично несъответствие между претенции и възможности от страна на талантилия в ядрото си актьорски състав на театър „София“ доста гразнеше Любо Гройс и мисля, че беше една от причините за някои кризисни моменти през репетиционния период на „Зимна приказка“. Премиерата на тази Шекспирова пиеса се състоя два месеца преди моето назначение, а пък по-малко от година преди това двамата с Любо имахме среща с кратковременния директор на театъра Николай Люцканов. (...)

4.

Като дете бях идвал в квартала, където сега се намираще театър „София“. Тук някога беше гаражът, в който двама монтьори и един шофьор от моето Горно Павликени се опитваха да възкресят един тръгнал може би от Сталинград и грохнал през есента на 1944 година в софийския квартал „Подуяне“ руски камшон. С него баща ми, като един от пионерите на кооперативното движение в родното си село, се канел да атакува подстъпите към „светлата ера“, която впоследствие се оказа недотам светла. Далеч от гаража, зад отсрещната страна на сегашния булевард „Магрид“, през 1947 година цели планини от камъни и тухли свидетелстваха, че доскоро тук са се намидали артилерийските казарми, срунати от основи от английски и американски бомбардировачи. През 1978 година там вече растяха високи дървета – обширният парк, носещ името на българския генерал от артилерията Владимир Заимов, наричан в зависимост от гледната точка на говорещия ту съветски разузнавач, ту съветски шпионин. Новата сграда на театъра в близката до канала „Перловец“ част от парка беше завършена само преди няколко месеца. Вътре в нея лъхаше на ново и свежо. Ламперии от светло дърво, светлозелен мокет по пода на фойето и клубното кафене, нови мебели, включително и в стаичката, отделена за драматурзите, в която така и никога не се събрахме, защото беше съвсем малка. С едно бюро, маса и стол, а пък ние достатъчно често се срещаме долу в кафенето. Това кафене се намираще вдясно от централния вход на театъра и до него можеше да се стигне както отвътре през фойето, така и отвън. Пет-шест стъпала и една дълга тераса го свързваха с парка. Принципът от анекдота за истинския англичанин, който, като попаднал на необитаем остров, веднага си построил два клуба – един, в който да ходи всеки ден, и друг, в който кракът му да не стъпва, се спазваше доста стриктно по онова време от театралното съсловие. През петте години на моето пребиваване в театър „София“ не беше проява на чувство за достойнство да отидеш в клуб-ресторанта на Народния театър, нито пък можеше да се очаква, че Стефан Гецов например ще седне в нашето кафене. Софийският Бродуей и тогава се олицетворяваше от улица „Раковски“, но беше шик някак си да отидеш

на „Off-Раковски“ в парка „Заимов“ и докато пишеш чашата кафе или коняк, да чуеш новина от оживеното театрално битие. Към трупата на театър „София“ се числяха неколцина освободени от различни театри, най-вече от Народния, артисти с отдавна минала или никога несъществуваща известност, но основното ѝ ядро образуваха фигури, пребиваващи по това време на върха на слабата си: Катя Паскалева, Антон Горчев и Милен Пенев – участвали в смятаня за най-успешен в онези години български филм „Козият роз“, много високомерният, но и почти толкова талантилив Коста Цонев, Руси Чанев, Тодор Колев, Леда Тасева, Невена Мандаджиева, отломки от отдавна разпилели се актьорски трупи, като работилите с прочутата бургаска режисьорска четворка Ицко Финци, Доси Досев и Кина Дашева, миналите през престижния Пазарджишки театър Георги Миладинов, Иван Григоров, Илка Зафирова и Анета Сотирова, добилите известност на последния Национален преглед на драмата и театъра Сашка Братанова, Любомир Младенов и Йордан Спилов, популярните лица от екрана Петър Слабаков, Филип Трифонов и Кирил Господинов, както и други, трудно поддаващи се на категоризиране, излъчващи обаче едно в общи линии оправдано самочувствие. (...)

82.

Зала „Н. О. Масалитинов“ на директорския етаж в южното крило на Народния театър. Трите ѝ прозореца гледат към Витоша. Тук се провеждат репетициите на маса и заседанията на художествения съвет. Преди пет години, след тогавашния ми разговор с Дико Фучеджиев, присъствах тук на обсъждане на предстоящата постановка на „Милионерът“. В началото на днешното заседание на съвета Дико ме представя като нов член на творческия състав. Мълчание. Иванка Димитрова взема гумата. Поздравява ме. Пожелава ми активно да работя за слабата на Народния театър. Художественият съвет е многочислен: режисьорите Енчо Халачев, Николай Люцканов, Асен Шопов и Младен Киселов. Обикновени и „заслужили“ артисти дали има в него, не знам, затова пък „народни“: Андрей Чапразов, Асен Миланов, Славка Славова, Виолета Бахчеванова... Не виждам Любомир Кабакчиев, той, доколкото знам, е председател на Съюза на артистите, изглежда не му е мястото тук. Стефан Гецов също не се вижда. Или не е пожелал да участва в този състав, или не са гласували за него. Актьорите, членове на художествения съвет, се избират от общо събрание. Разбира се, че би трябвало да има сред хората, които виждам, и артисти от не най-високата категория. Според правилниците в този уж ръководен орган на театрите задължително фигурират партийният секретар, секретарят на комсомола, председателят на съюзната организация. Кой какъв е в многотията не мога да се ориентирам. Има и съвършено непознати за мен лица, не съм ги виждал нито на сцена, нито на екран. След много заседания научавам кой какъв е. Двама от тях винаги присъстват, но никога не вземат гумата.

Сценографът Кирил Неделчев и слепият композитор Крум Табаков.

В средата на огромната зелена маса, запълваща от край до край помещението, е поставен касетофон. Касетите му непрекъснато са в действие и записват кой какво казва. Касетофонът си е касетофон, но освен него ходът на заседанието се документира и от секретарката на директора. Тя седи на малка масичка в ъгъла на залата. Както впоследствие разбирам, окончателният вариант на протокола е дело на директорската ръка. Той се изпраща в съответния отдел на ЦК на БКП. Къде се съхраняват касетите, дявол знае.

Получавам нещо, което би могло да се нарече и кабинет. Малка стаичка в края на коридора, точно срещу вратата на зала „Масалтинов“. Драматичният театър някога е съжителствал с Националната опера. Сега операта е в друга сграда, тук стаи има достатъчно. Поддържа се и памет за историята на помещенията. Един от последните обитатели на моята стая е бил режисьорът Моис Бениеш, след него Асен Шопов. Бениеш е покойник. Асен сега е в голям режисьорски кабинет на директорския етаж, вдясно от асансьора. Там, където стана безрезултатният ми разговор с Азарян за „Нирвана“.

83.

Къде да изпия едно кафе?

Клуб няма. Има ресторант на най-горния етаж. Влизал съм един-два пъти там. Атмосферата никак не ми харесва.

Някой ми посочва врата вляво от стълбата на актьорския етаж. Вратата е отворена, съглеждам кафешина, зад нея жена, маса, стол. Аха! Тук ще е.

Жената недружелюбно ме измерва с очи от долу нагоре.

– Едно кафе?

– Няма. Машината не работи.

– Нещо друго за пиене?

– Няма. Качете се горе в ресторанта.

Жената обаче продава цигари. Цигарите са само от един вид. „Средец“. Дълги. Неприятни на вкус. Наредени са на два три реда. Огромно количество цигари „Средец“. Аз обаче пуша БТ. БТ няма.

Лицето на жената изразява досада. Яд и обида, че съм я взел за нещо толкова незначително като сервитьорка.

Съзнавам, че нещо съм сбъркал. След няколко дни разбирам какво. Тази стаичка край стълбата само привидно изпълнява функция на нещо като кафене.

Всъщност е удобно място за наблюдение. В съветските хотели жените, изпълняващи подобни функции, се наричат вахтърши. От позициите си зад кафешината тукашната вахтърша наблюдава кой в коя гримборна влиза, кой се качва и слеза с асансьора и по стълбите. В Народния театър често се провеждат мероприятия, на които присъстват важни, нуждаещи се от охрана хора. Актьорският етаж изисква особено внимание. Какво ти кафе!

На една от вратите на директорския етаж, където е и моята стаичка, пише „Пенчо Линов. Драматург“. Охо! Новият ми колега. Чукам и влизам.

В стаята на Пенчо Линов забарвам още един човек.

Стефан Гецов. Пенчо ме представя. Актьорът не се нуждае от представяне. Гледал съм го като доктор Ранк в „Нора“, Войнички във „Вуйчо Ваньо“, Иван Шишман, Егор Буличов. По-добър доктор Ранк на никоя сцена не съм виждал, относно „Вуйчованьовците“ не съм сигурен, но постановката на Кръстьо Мирски от 1959 година още помня с подробности, може би защото за пръв път гледах на сцена тази великолепа драматургична творба, но със сигурност и заради самия Стефан Гецов. През 1984 година пословичната му грандомания беше вече го превърнала в герой на анекдоти. Не много след срещата ни в стаята на Пенчо Линов един от актьорите разказваше следното: Пътуват с влак на гастрол в Югославия. Любимият не само на Тодор Живков, но и на целия български народ артист е благоволил да играе карти с още трима от актьорския състав. На някаква гара обаче вагонът, вместо да си стои кротко на мястото, почва да се тресе и мърда ту напред, ту назад, пречейки на призивания да побеждава картоиграч спокойно да съобрази поредния си майсторски ход. „Абе кой клати влака!“ – крясва Стефан Гецов, очевидно и не помисляйки, че маневрите са си маневри и сръбските железничари, дори да искат, няма как от малкото минути, с които разполагат, да отделят необходимата дан на величието му.

Оказва се, че актьорът и драматургът водят спор и се нуждаят от арбитър. Арбитърът ще съм аз, а въпросът, който трябва да се реши – чия позиция е по-висока – „Герой на социалистическия труд“ или „Лауреат на Димитровска награда“. Двамата очакват мнението ми. Нищо не мога да им кажа.

След ден-два случайно срещам Вили Цанков. Ухилен го ухи. „Коце, чувам, че тотално си се провалил в Народния театър.“ И после: „Не си можал да направиш разлика между герой на социалистическия труд и лауреат на Димитровска награда.“

Разстоянието между Градската градина, където е бароковата сграда, и парка „Заимов“ не е голямо, но все пак... Дали пък аз още същата вечер не разказах на някого нелепата случка?

Книгата е под печат в изд. „Жанет 45“.

Из романа „Песен за майка ми“

от стр. 13

2. Как се пише автобиографична книга

Не знам как се пишат автобиографични книги. Никога не съм искал да напиша автобиографична книга, но ето, сега се налага.

Крайният срок тече. Трябва да предам някакъв вариант на ръкописа на 15 ноември 2025 г., сега е началото на март, месеците текат – взех финансиране от Министерството на културата за работата по този ръкопис, взех го не заради феноменалната сума от 2500 лв., а заради крайния срок. Майка ми почина на 15 февруари 2015 г. Година по-късно вече знаех, че искам да напиша тази книга – книгата за нея.

Книга-травма.

Книга-памет.

Книга-прошка.

Но най-вече просто книга за майка ми – книга за един от хората, сврени в ъгъла на историята, книга за човек, борец се със стигмата на психичното си заболяване, книга за една жена, която така и не живя достатъчно, и тук нямам предвид единствено продължителността на живота ѝ, въпреки че какво е да си отидеш на 56 години, не, имам предвид по-страшното: в мен до ден днешен стои усещането, че в продължение на години майка ми не живя пълноценно, от средата на деветдесетте и нейното полудяване до срещата ѝ с нейния приятел, който накрая щеше да я открие в критично състояние в апартамента си. Това е субективно усещане, но по отношение на майка ми няма как да бъде обективен дори и само защото ме боли. Чувствам се свързан с нея по много начини, включително заради заболяването, което споделяме, макар на мен да се е паднала по-леката форма на биполарно разстройство, или поне аз така си я представям: биполарното разстройство тип 2.

Да. Майка ми беше номер едно. От двусмислиците става страхотни смешки и трагедии.

На майка ми никога не ѝ е било широко около врата, тя винаги се е борила с бита по начини, по които на мен не само не ми се е налагало, но и не мога да си представя. Какво е да полудееш (да получиш епизод на мания), докато отглеждаш сама двете си деца? Какво е да се озoves в психиатрията в Курило, където лежи и твоята собствена майка? Какво е твоята собствена майка да се пренесе да живее в София, за да ти помага и да бъде вкарана в психиатрия? Какво е, когато излезеш от психиатрията, да се върнеш в опустошен от лудостта ти, поне така си го представям като чувство, апартамент, децата ти не само да бъдат отгледани от съпруга ти, но и по време на бракоразводното дело, на което той получава родителските права, те да свидетелстват срещу теб, че ти не си в състояние да се грижиш за тях и покрай твоя пристъп на мания са се почувствали застрашени?

Когато се изправя пред спомена за майка ми, се озовавам пред десетки въпроси. Затова пиша тази книга.

В продължение на десет години започвах тази книга и не знаех как да я продължа, и не можех да я продължа, и се ужасявах да я продължа, страхувах се, че писането на тази книга може да отключи в мен безценни травми и си припомнях как смъртта на майка ми едва не ме уби, а поне сега, за разлика от други пъти, не ми се умираше. В продължение на десет години си мислех за тази книга, планирах я, трупах лаконични бележки за нея, а майка ми надничаше отвсякъде, откриваше ми се чрез различни образи, мизисми, реплики, посещаваше ме чрез чужди думи, обитаваше главата ми. Не съм от хората, които отказват да се изправят срещу травмите си – аз съм от хората, които не искат да рискуват с дни, седмици и месеци да обитават вечната депресия (депресията винаги изглежда вечна), изпълнени с надежди за край и мисли за самоубийство. Въпреки страховете си се надявам процесът на писане да отключи спомени за майка ми, защото съм от най-забравливите хора и се страхувам, че съм забравил огромни части от майка ми.

А най-големият ми страх е, че никога не съм придобил тези спомени, че никога не съм познавал добре майка ми, защото не съм наблюдавал, когато е трябвало да наблюдавам, и не съм слушал, когато е трябвало да



Боян Монтеро, „Пилета в нощта“, 2025 г., дигитална рисунка

слушам, а съм обитавал своя вътрешен свят, както обикновено правя, и съм затварял очи пред майка ми, докато тя е имала нужда от мен.

Част от спомените ми, в това съм сигурен, са напълно грешни или напълно субективни. Не мога да отговарям за личните си усещания. Въпреки това тази книга е истинска. Не знам как се пишат автобиографични книги, никога не съм искал да напиша автобиографична книга, но книгата за майка ми няма как да не е автобиографична, няма как да не присъствам в нея. Сблъсквам се с предизвикателства, които са нови за мен, например как да поставя граници между книгата и близките ми хора. Как да не ги намесвам в написаното, като в същото време не ограбвам книгата и не саботирам книгата? Никога няма да напиша името на приятеля на майка ми тук, но не съм сигурен дали той ще разбере за съществуването на тази книга, всъщност не съм сигурен дори дали той е жив и не знам дали ще проверя това, защото не знам дали имам сили за тази среща. Сестра ми ще прочете книгата още като ръкопис, поне така се надявам, това решение е нейно, само че искам и тя да бъде замесена възможно най-малко.

Тази книга е моя работа.

Моя работа е и да предпазя близките си от нея.

Най-болезнена е темата за майка ми и баща ми. Аз съм дете на разведени родители и никога не съм намирал основания да го крия, нещо повече, щастлив съм, че родителите ми се разведоха – макар че това можеше да стане и по различен начин и майка ми да не полудява, – защото по-добре да израснеш с един родител, отколкото да живееш на бойното поле родителите си. Искам това, което е било между тях, да си остане между тях. Нямам право да се меса в техните взаимоотношения. Достатъчно ми е, че в продължение на години бях принуден да слушам как майка ми говори против баща ми, как майка ми ме настройва срещу баща ми, как майка ми ме сравнява с баща ми, тъй като това е едно от най-разрушителните оръдия на майките – това поне имам право да кажа, тъй като майка ми я няма. Не мога да я виня, защото баща ми беше взел родителските права, обаче в нейните очи той ни беше откраднал от нея, майка ми не си поставяше като въпрос дали тогава, при полудяването си, е можела да се грижи за нас или го каквото би могло да доведе следваща нейна криза, ако тя беше продължила да се грижи за нас, стига да можеше да реши проблема с това при кого да останем, докато тя излезе от психиатрията и се поосвести.

Друго предизвикателство е обективността, за която вече говорих. Трето е липсата на достатъчно информация и моите спорадични желания да преборя този проблем, като интервюирам съседката, която живееше в апартамента над нашия в „Овча купел“, ако тя още е жива, защото двете бяха приятелки, и така да разбере за какво са си говорили, какво е чувствала майка ми, от какво се е вълнувала, поне спрямо това, което майка ми е разказвала на съседката. Изкушава ме и възможността да се опитам да издиря приятелката на майка ми от годините на ранното ми детство в Кюстендил, не знам дали не бяха приятелки от гимназиалните си години, почти нищо не знам от тази история – историята на майка ми, която уж съм започнал да пиша, – обаче двете бяха скарани от много, много време. (Едно от нещата, в които майка ми беше истински майстор – да се изпокарва с близките си.) В главата ми се върти дори идеята да публикувам обява в някой кюстендилски вестник (четат ли хората още вестници?) или в някой фейсбук група, че търся информация за майка ми, прилагайки нейна снимка, или да издиря контактите на нейната живееща извън България доведена сестра и да я помоля да ми разкаже за детството на майка ми и за ученическите ѝ години. Представям си и зебалдски документален подход: със снимки от различни години, архивни и такива, които аз направя, както и със снимки на тефтерите на майка ми с нейните безкрайни изчисления. И все пак подходящ ли е този подход за книгата за майка ми? Не трябва ли книгата през цялото време да настоява, че е субективна, а не да претендира, че се опитва да разкаже историята на майка ми такава, каквато е била? Такава, каквато не може да я разкаже.

Тази книга-травма, книга-памет, книга-прошка?

Нищо не знам. Мълчание. Нека книгата сама говори и сама се пише.

За мен това е книга-въпрос.

Откъсът е от работния ръкопис на романа.

Живот

Как знаеш, че си жив?
Потъвай бавно във викторианските
квартали на мисълта и сетивата
и изпъди страха.
Там има праг и дом.
Градина с чаши чай,
където винаги те чакат и разговорите текат
като поток под
есенни листа, спокоен,
уталожен, очакващ ласката
на скрежа.
Как да си сигурен, че си живял?
Отпивай от настъпващия мрак
и с мисъл за горящата камина,
усещай бури с мирис на трева
и урагани с вкус на лятна влага.
Как да си сигурен, че те е имало?
Отказвай лесни сделки със забравата.
Лъжи смъртта в очите
и не предавай тялото.
Вний пръсти в стола
и крещи от отчаяние.
Небитието е погрешна стъпка,
последница от слаба воля
и лошо възпитание.

Ябълки

Сладост
се стича
по беззъбите устни
и остра брадичка -
старостта ме
захва
като ябълка -
есенна,
натежала от сок,
презряваща.
Оглогзва
сърцевината
и изплюва
кафявите, твърди
семки
на привързаностите.
Хвърля
дръжката.
Скелетът на
същността ми
тупва
на земята.
Ухаеща
влага.
До следващото
поклане
в прераждането!

Тяло

Ужасено от шrapнелни рани
и разкъсани органи,
тялото гони смъртта
със заклинания.
Ефимерна, плътта ни
боли до безсмъртие.
(Разумът услужливо пробутва
необосновани идеи за световен рег
и брошури за вечен живот.)

Сага

Синьо-тъмен, океанът
спори с пътеката към кея.
Залива я, преценява силата на скалата
и временно се оттегля, тътнеш,
прекрасен, претенциозен,
побелял от гняв.
Tröllabundin.
В залива,
на плажа на късния юли,
в ореол от солен слънчев прах,
се къпят деца.
Краката им нагазват
в дълбини, понесли гласове на китове
и спомени за дракари и зимни пълнолуния.

Буда

Океанският вятър
се стоварва върху ръцете ми,
лицето ми, краката ми,
омотава стъпките ми в сол
и безкрайност,
опровергал принадлежността
към хора и държава.
Когато си самодостатъчен –
умираш
в другите
и ставаш буда.

Стихотворенията са от новата стихосбирка на Миглена Дикова „Пейзажи от ръба на света“, подготвяна в изд. „Жанет 45“.



от стр. 1

Няма

ни пилот в самолета
ни шофьор в автобуса
ни ватман в трамвая

и става

все по-омърляно
ожесточено
братоубийствено

Снимка(та)

Най-последно е уловена
невъзможната едновременност:
и си тук, и те няма.

Толкова

терзания трепети
тръпки тревоги
тресавища
тържества

отминават

но не и тъгата

По пътя

От моите поети всичко взех.
Лилавото на люлека от късната,
протяжна, невъзможна
любов на Вазов –
и жълтото от Яворовите
печални, бледни,
болни теменуги.

От моите поети всичко взех:
език свещен и легена стена,
високи патоси, бездънна скръб,
страдание, възторг,
копнения...

Взех всичко, за да крача
обречено и храбро
в един линеес,
безнадежден
свят.

Дрезгаво

Призовавам те, както си цикля привечер
из тягостната мъглявина
на площад „Славейков“,
както си плача на сред запустелия двор
в Мусачево, призовавам те
в онзи страшен прескок на сърцето
от игрите с грейналата ми внучица
до вцепененото бдение
край гаснещата ми майка,
призовавам те в промеждутъците
между тристата тичешкома,
между ниското и високото
кръвно налягане
но и в другите промеждутъци,
открехнати и трептящи, болезнени
като прорезни рани,
призовавам те, сгърчена под обсадата
на всевъзможните отчаяния,
в бездушните кабинети и на токсичния
трети етаж, призовавам те,
обидена, окрилена, одрезгавяла, в отломъци,
но и цяла в оживената самота на думите,
по площади и улици, на сред блъсканицы
и крясканицы, заклежена в нищетите
на моя лъган-прелъган народ, вече в позиция
под гумите, призовавам те.

Аз съм твоето безумешно и безпризорно дете,
поезийо, призовавам те,
помилвай ме
и спаси ме.



Боян Монтеро, „Водопад“, 2025 г., смесени техники, 11 м × 2,72 м, фотография: Андрей Черников

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ: Амелия Личева (гл. ред.)
Пламен Дойнов, Ани Бурова, Камелия Спасова,
Мария Каинова, Емануил А. Видински

РЕДАКЦИОНЕН СЪВЕТ: Бойко Пенчев, Галин Туханов, 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: BG56BPB179401049389602, BIC – BPBVBG3F

„Юробанк България“ АД
Издава Фондация „Литературен вестник“

<https://litvestnik.com/>;

<http://litvestnik.wordpress.com>

ВОДЕЩ БРОЙ Ани Бурова