Брой 38
2 лв.
1,02 €

29.10-4.11.2025
Год. 34

ВЕСТНИК Литературен

- **Сара Ахмед**
- **Мерседес Росенде**
- **Винченцо Латроникo**
- **Арундати Рой**
- **Елизабет Страут**
- **Стоян Атанасов за Коста Костов**

Нова българска

- **Неда Вълчева**
- **Боряна Богданова**

Вниманието на малките

- **Ана Мария Гюрова**

Откритията на младите

- **Валентина Истаткова за Селва Алмада**

НЕПРЕМЪЛЧАНО

В ПРОДЪЛЖЕНИЕ на около година МОН почти всеки ден излъчва предложения за реформи:

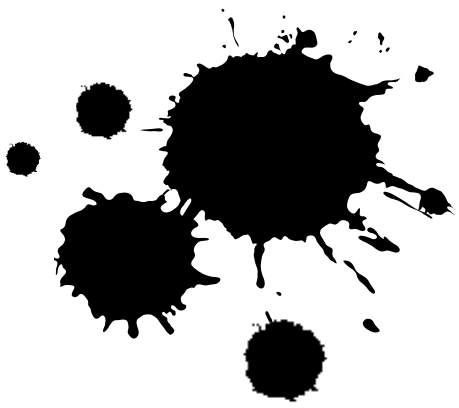
– да въведат повече математика;
– да намалят чуждоезиковото обучение;
– да налагат религията като задължителна, после добавиха добродетелите, защото се стреснаха от съпротивата срещу проруския патриарх;
– ще забраняват телефоните;
– ще забраняват достъпа до социални медии за деца до 15-годишна възраст;
– ще въвеждат детектори за метал на входовете.

Сигурно има и друго. Човек трябва да се въоръжи с внимание, за да не пропусне тази канонада от идеи, повечето в модуса на забраните. Ще рече човек, че сме се върнали във времето на Макаренко или че се състезаваме с Китай и днешна Русия по това как да ограничим свободата на достъп до интернет.
В същото време:

– Младежи убиват и се убиват по пътищата;
– Деца се убиват в моловете;
– Зачестяват случаите на насилие и сред момичета;
– Агресията сред децата расте. Расте и в домовете. Расте и в обществото.

Така погледнато, нещо трябва да се направи. Спешно. Но забраните и цензурата са оръжия на диктатурите. Оръжията на демократичните държави са знанието, култивирането на толерантност към другия, формирането на ценности, търпеливото обучение кое е фалшива новина, кое е конспиративна теория, как да се опазим от опасностите, които крие мрежата. Казвам отново: пътят е просветата, работата, стимулирането на интерес, доверие, екипност. Наказанията не правят децата по-добри. Забраните само провокират желание да се намери път към забраненото. Училището на днешния ден трябва да бъде място, което провокира любопитство, което е приятно, което провокира инициативност, отговорност, самостоятелност; което възпитава ценности чрез примери, а не чрез проповеди. И което прави децата читатели, защото литературата също е път за изграждане на емоционална зрялост. Децата се нуждят от среда, в която учат чрез опит и дискусии, а не чрез зубрене. И не на последно място, децата трябва да бъдат уважавани и мотивирани, да се чува гласът им, а не да ги третираме като изпълнители. Училището трябва да е щастливо място, а не казарма, и колкото по-бързо го разберат управляващите, толкова по-голям шанс има да започне разговорът за истинска, дълбинна, всеобхватна реформа, която отговаря на темпа на живота в XXI век.

АМЕЛИЯ ЛИЧЕВА

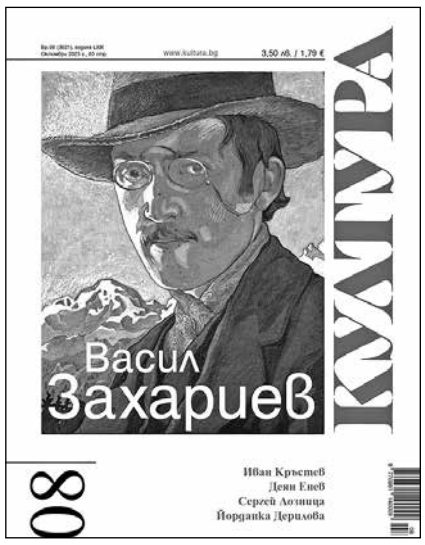


НАЦИОНАЛЕН ФОНД КУЛТУРА

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

ISSN 1310-9561
38
9 771310 956011

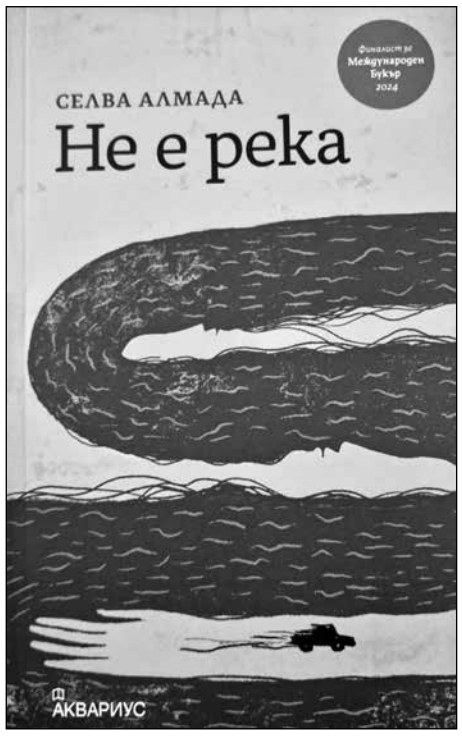
Християнство и култура, бр. 205
В центъра на новия брой 204 на сп. „Християнство и култура" е темата за ролята на християнството в съвременния свят. В рубриката „Актуално" е представен текстът на Щефан фон Кемпис *Папа Лъв XIV. Кой е той, какви са неговите нагласи, какво ни чака – него и нас?,* а темата е продължена и в рубриката „Християнство и съвременност", която включва *Римския призив за етика в изкуствения интелект,* както и разговора с отец Паоло Бенанти за *Изкуственият интелект, регулациите и Бог***.** В рубриката „Пътища" е представен разговорът на бившия Кентърбърийски архиепископ Роуън Уилямс с певеца и композитор Ник Кейв, озаглавен *Смъртта на моя син ме върна в Църквата.* Темата „Енорията" представя разговора с отец Ангел Дерекювлиев *За ежедневните чудеса и преобразяващата вяра из улиците на „Столипиново"***,** а рубриката „Съвременно богословие" включва статиите на прот. Александър Мен *Животът в Църквата* и *Ролята на Църквата в съвременния свят,* както и текста на литовския мислител Антанас Мацейна *Христос като Бог на историята*. Статиите на Румяна Лечева *Кръстът е един* и на Христо Трендафилов *Градините. Между Едем и Вавилон* са обединени в рубриката „Християнство и изкуство", а под заглавието *Писанието като Откровение* е публикувана и рецензията на о. Павел Събев за книгата *Бог, Който се яви в плът* на отец проф. Теодор Стойчев. Историческата тема в броя присъства с откъса от *Животописа на архимандрит Паисий Пастирев,* публикуван за първи път през 1926 г. Автор на картините в броя е художничката Надежда Кутева, представена в разговор с нея, озаглавен *Рисуването като доза радост*.



Сто и тридесетата годишнина от рождението на художника Васил Захариев (1895–1971) е темата на новия брой 08 на сп. „Култура". Как един от бащите на българската графика разполага творчеството си между Великата рилска пустиня и модерността? – гледните точки на Любен Домозетски, Милена Блажиева и Владимир Свинтила. И още в рубриката „Идеи": Иван Кръстев и Ленард Бенардо – „Защо сравняваме настоящето с миналото"; Жан-Франсоа Колосимо – „За Каролингска Европа и тихоокеанска Америка"; Сергий Жадан – „Да свидетелстваш и да обичаш"; Рей Кърцуайл – „Бъдещето на интелекта". И още: интервюта със Сергей Лозница, Деян Енев, Йорданка Дерилова, Владислав Симеонов, Мачей Дригас. Фотографиите в броя са на Георги Панамски, а разказът е на Николай Петков.

Опити за рекообразуване

Далеч от динамиката и романтизирания образ на престъпността на големия град (в случая Буенос Айрес), Енеро и Ел Негро носят тежестта на миналото си, вътрешните си демони и търсят начин да останат живи в настоящето; Тило, младият син на техния починал приятел Еусебио, е на вид инициативно пътуване в опит да заеме мястото си в свят, в който ролята му още не е ясно дефинирана; а Сиомара, Диана, Мариела, Луси допълват романа с женския си и локален контекст в света на мъжката дружба.
За разлика от редица популярни книги, филми и сериали, които няма да назовавам, защото са създали достатъчно опасни парасоциални взаимоотношения с различни (не)реални герои, мачовците на Алмада са малко или много несретници, които няма как да идолизираш. И няма и нужда, те поначало, от съдбата на държавата си, са лишени от най-базовите си права. „Не е река" е проникновена и дълбоко човешка творба, която се потапя в живота на мъжете от провинциална Аржентина, където ежедневието се движи в тесните рамки на традицията, различните неизказаности и „естествения" ход на нещата – риболов, плуване в реката, игра на карти, барбекю и вино, там, където се сяда на по бира или терере, там, където се приготвя и споделя матето.
Гъсти гори, влажни поля, горещо слънце, лодки и звуци, които оформят пулса на ежедневието. Този свят е суров, но и омагьосващ, носещ древна сила и тайни по начин, по който само латиноамериканците могат да си понесат в историите. Животът на героите е белязан от ограничения, от неизбежна за аржентинския контекст рутинна жестокост и от напрежения, които се усещат като тиха, подземна вълна, заплашваща от избликване.
Интересното е, че Алмада избира да фокализира мъжете, техните борби, страхове и рани, за да разкаже за половото неравенство. В едно интервю тя отбелязва, че по този начин е искала да изследва „механизма на мачизма" и как той влияе на личната съдба на мъжете и обществените отношения в Аржентина. И наистина, понякога забравяме колко е важно да разбираме другия, а не да се борим постоянно помежду си.
Няма диалог в обичайния смисъл на думата; персонажите са обикновени, често пъти грешно постъпващи, объркани и дори жестоки, но чрез тях се разкрива по-голямата истина за обществото, в което живеят. Мълчанието, съдържаността и тъмната тишина, която ги обгръща, става форма на израз и дори протест.
Стилът на Алмада е всичко друго, но не и бароков; допълван достатъчно удачно и от преводаческите избори на Калоян Игнатовски.



Агире се усмихва матето. Мърда неспокойно на мястото си. Пак обръща очи към дървото, после към реката. Остава загледан в реката.
Никой не казва нищо. Тило, леко уплашен, поглежда Енеро и Ел Негро.
[…]
Всичко е толкова притихнало, толкова спокойно, че се чува как хартийката и тютюнът пращят, докато въгленчето ги изгаря.
Агире се усмихва.
Като че ли иска да каже нещо, но се въздържа.
Вместо това казва.
Дай ми още едно мате, хлапе. Да си утоля жаждата.
След две-три матета Агире се връща в гората, откъдето излезе. Енеро хвърля поглед към Ел Негро и издава едно пссст между дупките в зъбите си. Ел Негро извръща глава.
Махни го.
Казва.
Тези хора са такива, никога не знаеш какво им се върти в главата.

„Не е река" е написан с икономичен, хипнотичен, поетичен език, със спонтанност и автентичност. Напомня за аржентинския магически реализъм (и за течението на някоя река), за „Доня Барбара" на Ромуло Гайего, за Хорхе Икаса, но е и вкоренен в суровия реализъм на провинцията. В същото време заимства от традицията на Хулио Кортасар и Роберто Арлт (че защо не и Уилям Фокнър), които са знаели, че за създаването на атмосфера формата и ритъмът на текста са също толкова важни, колкото и съдържанието. А в случая образността на реката се отлива перфектно и в малкия екоестуар, който е темата за природата и ограбването на ресурсите ѝ.
За литературата на Балканите, които се изкушавам да опиша със сега популярното „Латинската Америка на Европа", и особено за тази на България, която неведнъж съм сравнявала социално с Мексико и Аржентина, примерът, който авторки като Алмада и Саманта Швеблин например ни дават, е изключително полезен – изследването на женските и мъжките роли в социално напрегнатите и патриархални малки и големи общества с акцент върху вътрешния свят и емоционалния живот на героите, което не пренебрегва нито женските, нито мъжките обстоятелства и гледни точки. Нещо, което (преди вие да го споменете) безсъмнено и авторефлексивно осъзнавам, че би било полезно и за част от коментарите на тази рецензия, белязана от емоционалност по темата за мачизма.
Героите на „Не е река" са носители на по-широка социална и културна рефлексия. Селва Алмада не ги идеализира, но все пак се опитва без снизхождение да ги разбере, за да ни покаже как мълчанията им крият насилие, тъга и понякога нежност и уважение към природата, реката, планината.
Романът е за провинцията като затвор и утеха, за мъжете, които се борят да бъдат повече от своите страхове и грешки. И бихме могли да ѝ отвърнем на поетиката, като сравним четенето на книгата с тихо течение, което не спира да носи мисли и чувства дори и след като спрем да го съзираме. Дано скоро да можем да се понесем и по предходящите го два романа от „мъжката трилогия".

ВАЛЕНТИНА ИСТАТКОВА

С подкрепата на Столична община

Програма „Култура" на Столична община

Селва Алмада, „Не е река", прев. от испански Калоян Игнатовски, изд. „Аквариус", 2024

Приключи 42-ят национален младежки конкурс за поезия „Веселин Ханчев" в Стара Загора. Жури в състав Мирела Иванова, Петър Чухов и Бойко Ламбовски присъди следните награди: Първа награда „Златното яйце" и издаване на дебютна стихосбирка спечели Силвия Алексиева от София, на 17 години, ученичка в Националната гимназия за древни езици и култури „Св. Константин-Кирил Философ". С втори награди бяха удостоени Михаел Руков, на 22 години, студент по право в Софийския университет и Симеон Кърджиев, на 17 години, ученик също в НГДЕК „Св. Константин-Кирил Философ".
На трето място беше класиракd Айлин Ахмедова, на 22 години, студентка по психология в Югозападния университет в Благоевград.
Отличия бяха връчени и на Велин Пожарски, Крум Киров, Михаил Филков, Виктория Дончева, Виктор Хамалски, Мелих Осман, Милена Арсенова, Димитър Янков, Михаела Земярска и Гергана Борисова.

Отвъд дебелината

„Здравей, Урсула, добре дошла в света на дебелите хора, където всички огледала ти носят лоши вести“. Това е първото изречение в романа на живеещата в Испания уругвайска писателка Мерседес Росенде „Погрешната жена“. С тази дебелина се свързва един сериозен пласт в книгата (множеството разсъждения върху външния вид и наднорменото тегло), защото дебелината създава дискомфорт, провокира проблеми, обрича на самота. Разбира се, в литературата има много персонажи, които са дебели, но обикновено това е характеристика, която се забелязва и осмисля от другите. Да си дебел, в литературата е метафора. Дебелите в комедиите са чревоугодници или глупаци, на които се присмиваме къде добродушно, къде злъчно. Пълнотата може да е обвързана с култа към тялото, разкрепостяването, вкуса към живота, както е при Рабле. Може да е осъдителна, защото е признак на нарушената мяра, или да отпраща към алчност и разврат и да е обект на сатира. Дебелите могат да са и безобидни добряци. Самите те обаче нямат думата за тази своя отличителна характеристика.

В книгата си „За PRевода“ Дария Карапеткова посвещава отделна глава на една Шекспирова реплика за Хамлет (намекът, че е дебел) и традицията в преводите ѝ, които често я заобикалят или изменят. Карапеткова обаче я свързва с т. нар. „дебелофобия“, тъй като наднорменото тегло – доказва изследователката в текста си – традиционно се обвързва с леност и равнодушие, докато слабото тяло – с по-изострена чувствителност и активност. Антиестетичният ореол на наднорменото тегло, както установява тя, е водил не само до отказ от назоваването му в повечето преводи на пиесата, а и до налагането на определена представа за физическия облик на персонажа, поради което по правило постановките, включително в България, предпочитат да спестят изобразяването на Хамлет като пълен.

Самият Хамлет обаче е зает с много по-съществени мисли от това да разсъждава за теглото си – той обсъжда човешката природа и разглобения свят. А в началото на 21. век сме в епоха, подвластна най-вече на себе си, на тревогата за себе си, и е съвсем нормално героинята на Росенде да е обсебена именно от собствената си личност. Разбираме как се чувства, когато отива на фризьор, където столовете са предназначени за слаби жени и често не я побират; какво усеща, когато в пробната не може да съблече тясната си дреха; ставаме свидетели как я гледат келнерите, когато поръчва огромни количества храна, как не може да прояви воля да отслабне и какво е, когато собственият ти баща ти каже, че си дебела и предопредели пътя ти с натякването, че бъдеще има само сестра ти, защото е красива.

Най-лесно е да кажем, че Мерседес Росенде пише феминистка книга и поставя въпроса за границите на красивото, за обсебеността на съвременното общество от изящното и слабо женско тяло. Неслучайно самата писателка в интервюта споделя, че в съвременния свят всяка жена е дебела, защото пазарът, рекламите, медиите са изключително взискателни към външния вид и жената никога не е на висотата на техните критерии. Росенде припомня прочутата реплика на Коко Шанел „Никога не си достатъчно млада, богата или слаба“ и констатира, че самата тя на практика никога не е била с наднормено тегло, но като много жени е прекарала половината си живот, чувствайки се дебела и грозна. С други думи, целта на писателката е да развенчае този канон за красота, който определя днешната епоха и комплексира жените.

Но тя прави нещо много повече, избирайки дебела героиня, и то дава основание да приветстваме нещо ново и нетипично за съвременната литература. „Погрешната жена“ е доста новаторска и определено ярка книга, която влиза в тема, рядко занимаваща писателите – психологията на дебелината. Нещо повече, изборът на Росенде кореспондира и с тема, която става все по-актуална днес – затлъстяването все повече се обсъжда и от конкретни лекари, и от СЗО, защото този световен проблем застрашава не просто качеството на живота, но и живота по принцип. Неслучайно днес съществуват т. нар. Fat Studies. Те представляват интердисциплинарна академична област, която изследва дебелината като социален, културен и политически феномен, като целта им е да се анализират и критикуват социалната стигма, дискриминацията и структурните неравенства, насочени срещу дебелите хора (спомената вече „дебелофобия“), а не просто да се коментира медицинската страна.

Поставена обаче и в този контекст, писателката е по-скоро нестандартна. Тя не се вписва в желанието да оправдае дебелината и просто да проблематизира темата за красивото и здравото тяло. Даже по-скоро на моменти като че ли приема стереотипа, че дебелите са склонни към мързел и злодеяния и някак смешни в цялото си поведение. Разбира се, влизането в стереотипа е заиграване, защото „Погрешната жена“ размива границите и преобръща всичко. На нея ѝ е важна психологията, както споменахме, а също и критиката към другите, които със стигмите, които поставят, на практика осъждат, обиждат и предопределят нещастието. Затова и романът постига нещо ключово: читателска симпатия към дебелата героиня и разбиране, че пълнотата е проблем, който изисква справяне, но по пътя на подкрепата, не на осъждането.

„Погрешната жена“ е част от серия романи с главна героиня Урсула Лопес. Преведен е на английски, френски, италиански, немски. Има криминален сюжет, който е поднесен леко и умело, като се отличава със силно ироничен и остроумен тон. През хумора Мерседес Росенде осъществява социалната си критика и вкарва множество сериозни теми – паметта, смъртта, превръщането на различните в невидими. Теми, които благодарение на интелигентното балансиране с хумора успяват да не се банализират.

Изобщо посрещаме на български език книга от авторка, чието име си струва да запомним.

АМЕЛИЯ ЛИЧЕВА

Мерседес Росенде, „Погрешната жена“, прев. от испански Ангелина Димитрова, изд. „Тонипрес“, С., 2025.

Илюстрация: сп. Punch 100 (2 януари 1891 г.). „Хамлет такъв, какъвто в действителност трябва да е според Шекспир“

Телевизионният водещ и писател Греъм Нортън говори за преоткриването на Чарлз Дикенс и споделя, че Джон Фаулз го е отказал да пише в продължение на 30 години

Греъм Нортън

Най-ранният ми читателски спомен

Започнах да чета, защото много завиждах на сестра си Паула, която беше четири години по-голяма от мен. Трябва да съм бил шест или седем годишен, когато успях да прочета *The Mountain of Adventure*. Зная, че тази книга вече не е популярна, но все още си спомням вълнението от динамиката на сюжета и магията на нейния свят.

Книгата, която ме промени като тийнейджър

Когато бях около 15-16-годишен, в училище се появи учител, заместващ за кратко титуляря, който донесе със себе си няколко големи чанти с романи. Той ги хвърляше към нас, както си седяхме на чиновете. Хванах „Стъклениям похлупак“ на Силвия Плат. Толкова забавна, сложна и сурова книга. Видях и себе си в нея – в Естер разпознах толкова много свои чувства и качества. Радвам се да споделя, че този учител е мой добър приятел и до днес.

Писателят, който промени мисленето ми

Спомням си момента, когато бях на 19 и започнах да чета „Даниел Мартин“ от Джон Фаулз. Авторът описваше как немски самолет катастрофира в британската провинция. Епизодът беше толкова майсторски написан, че реших никога да не пиша книги. Какъв беше смисълът? Никога нямаше да стана толкова добър. Нуждаех се от 30 години, за да преодолея това чувство.

Книгата, която ме подтикна да стана писател

Преди читателските си преживявания с книгата на Фаулз исках да пиша и бях нахвърлил няколко разказа. Не си спомням събитие или автор, които да са запалили искрата. По-скоро изпитвах голямо удоволствие от разказването на истории и създаването на сцена за развитието на действието.

Книгата или авторът, към които се връщам

Мисля, че навлязох в света на Дикенс твърде рано и го възприех като твърде мрачен и труден за възприемане. Само няколко години по-късно, когато трябваше да прочета „Оливър Туист“ във връзка с работата си, разбрах колко завладяващи и забавни са неговите книги. Откъсът от текста към края на „Повест за два града“, в който Картън скита по улиците на Париж и съзерцава собствената си смърт, е толкова красив и въздействащ – като нищо друго, което съм чел.

Книгата, която препрочитам

Много рядко препрочитам книги – ако го правя, това е през лятото, което прекарвам в Ирландия. Тогава обикновено се насочвам към класики като „Мансфийлд парк“ на Джейн Остин и „Брулени хълмове“ на Емили Бронте. С голямо удоволствие разбирам колко съм се променил, тъй като персонажите и моменти от сюжета ми въздействат толкова различно в сравнение с преди. Колко много влага всеки читател в една книга с различната си гледна точка.

Книгата, която открих късно в живота си

Романите на Елизабет Тейлър бяха късно откритие за мен. *Mrs Palfrey at the Claremont* е зашеметяващ роман. Ироничен, забавен и трогателен. Може би трябва да си в по-зряла възраст, за да го харесаш. Наскоро ми препоръчаха книгите на Октавия Бътлър. Рядко чета научна фантастика, но *Kindred* е най-дълбокият и прозорлив роман за ужасите на робството, който съм чел.

Книгата, която чета в момента

Току-що завърших *Long Island Compromise* от Тафи Бродесър-Акнер. Обемна сага за едно разпадащо се семейство, която наистина харесах.

Четивото, което ме успокоява

Книгите на Агата Кристи, кое друго? Зловещи убийства и брилянтно проведени разследвания. Балсам за всяка тревожна душа.

Превод от английски: РУЖА МУСКУРОВА

Източник: „Гардиън“, 20 юни 2025

Кобо Абе, „Чуждо лице“, прев. от японски Дора Барова, изд. „Изток-Запад“, С., 2025, 224 с., 23,47 лв., 12 евро

Чудесно е, че „Изток-Запад“ преиздава този емблематичен не просто за самия писател роман, но и за присъствието на абсурдизма в литературата. 60 години след издаването си, тази дистопия, която стъпва на идеята за тоталното отчуждение не просто от другите, но и на Аза от самия себе си, изглежда стряскащо актуална. Романът е и хубав повод да си припомним заслугите на преводачката Дора Барова.

Алехо Карпентиер, „Изгубените следи“, прев. от испански Валентина Рафаилова, изд. „Лабиринт“, С., 2025, 288 с., 24,90 лв., 17,73 евро

Отново говорим за изключително важно преиздание на едно от знаковите имена на литературата на Латинска Америка, за чието творчество Борхес казва, че е „блестящо и извън времето“. Роман за пътуването в буквален, но и в преносен смисъл, „Изгубените следи“ говори за същината на човешката природа.

Маргарет Атууд, „Булката разбойница“, прев. от английски Надежда Розова, изд. „Orange Books“, С., 688 с., 39,99 лв., 20,45 евро

Романът е вдъхновен от мрачната приказка на Братя Грим „Младоженецът разбойник“, която разказва за прелъстяването на млади момичета, които намират смъртта си. В своята версия на историята Атууд майсторски превръща в злодей една жена, която застрашава съдбата на три свои приятелки. И както е обичайно за Атууд, тя изследва законите, по които действат женските общности.

Джо Стоун

Откъде да започнем с Елизабет Страут

„Пътеводител“ за творчеството на носителката на „Пулицър“, в което основни теми са животът в малкия град, семейните тайни и изпълнените с напрежение човешки взаимоотношения

Американската писателка Елизабет Страут спечели милиони читатели със своите истории за живота на обикновени хора от малки градчета. Нейните романи – чието действие често се развива в Мейн, където е израснала – ѝ носят наградата „Пулицър“. Тази година тя бе включена в краткия списък на „Букър“ и на Женската награда за литература.

Елизабет Страут. Снимка Грета Рибус

Книгата, която заслужава повече внимание

Първият роман на Страут „Ейми и Изабел“ представя много от темите, които характеризират цялото ѝ творчество. Той внимателно изследва живота в малкия град, проблемите на класовото разделение, въпросите за срама и принципната невъзможност да опознаем другите. Когато се срещаме с тревожната Изабел и нейната дъщеря тийнейджърка Ейми, клаустрофобичната домашна атмосфера е взривена. Ейми е прелъстена от учителя си по математика в гимназията и високо цененото благопроличие на семейството е застрашено. Инцидентът е двигател и за разголването на старателно пазена семейна тайна. Обемен и сложно конструиран, романът демонстрира рядката дарба на писателката да открива неочаквани дълбини в банално то и ежедневното.

Шедьовърът

Първите ѝ два романа получават похвали от критиката, но именно „Олив Китридж“ – който печели „Пулицър“ и е адаптиран за малкия екран (сериалът, излъчен по HBO, е отличен с осем награди „Еми“) – я налага на литературната сцена като рядък, изключителен талант. Романът се състои от 13 разказа, центрирани около фигурата на Олив – един от най-завладяващите и същевременно влудяващи литературни персонажи. Олив е склонна да бъде състрадателна към непознати, но е неспособна да проявява нежност към най-близките си хора. Убедена в своята правота, тя често е рязка и язвителна, като в същото време е объркана от своята неспособност да разбира мотивите на другите (най-вече на сина си Кристофър, когото обича с ярост, която го отблъсква).

Затормозените ѝ отношения имат трогателни, забавни и вълнуващи последствия. В един момент от книгата Олив Китридж разглежда стара снимка на своя съпруг и си казва: „Ще се ожениш за чудовище и ще го обичаш?“ Такава ли е тя? Със сигурност би могла да бъде. Но ние я обичаме.

Фаворитът на почитателите ѝ

Всичките книги на Страут са любими на почитателите ѝ, но „Името ми е Луси Бартън“, който поставя началото на поредица от четири книги (чието действие протича главно в Амгаш – фикционален град в Илинойс), въвежда персонажите, които ще се присъстват във всеки един от следващите три романа.

Повествованието е рамкирано от мемоарите на главната героиня, отразяващи период от миналото, когато е общувала със сдържаната си майка по време на дълъг престой в болница. Неискрените им разговори и неясните като съновидение спомени на Луси рисуват мрачен портрет на едно самотно и изпълнено с лишения детство. В продължение на пет дни двете споделят случки, свързани с хора от общото им минало, но премълчаванията и празнините в спомените разкриват много повече неща. Те не обсъждат грубостта на баща ѝ и невъзможността на майка ѝ да изрази любовта си към нея. Именно в моментите на вбрираща натежала тишина Луси търси причините за една несъвършена любов и се опитва да помири настоящия си живот с минало, което вече е надраснала.

Най-увлекателната ѝ книга

Сюжетното действие не е особено напрегнато в нито една от книгите ѝ. Читателите търсят творчеството ѝ заради авторитетния ѝ глас, прозорливия ѝ поглед към човешката ситуация и лишения от сантименталност анализ на човешките взаимоотношения. Романите ѝ са центрирани повече около темите, които я вълнуват, отколкото върху сюжета. Голяма част от таланта ѝ се крие в нейната способност да открива за читателя дълбините в живота на обикновените хора. Все пак в книгите ѝ има грабващи вниманието драматични събития: изневери, самоубийства, въоръжен грабеж. Във фокуса на „Кажи ми всичко“ е обвито в мистерия убийство – Боб Бърджес (който се появява в четвъртата книга на Страут „Момчетата Бърджес“) трябва да защитава мъж, обвинен в убийството на своята майка.

Романът разглежда и несигурната любовна връзка между Боб и Луси Бартън. Интертекстуалните връзки са друга отличителна черта на нейното творчество. В много от книгите ѝ се появяват персонажи, които вече познаваме от предишни нейни текстове, а пътищата им се пресичат неочаквано и непредвидимо. В това отношение можем да видим романите ѝ като литературен еквивалент на „Киновселената на Марвел“. В „Кажи ми всичко“ се събират персонажи от всички нейни предишни книги – най-вълнуващата среща е между Луси и Олив Китридж. Двете обсъждат съдбите на хора, които познават – животи, които няма да бъдат описани от никого – и се опитват да намерят отговор на въпрос, който е централен за текстовете на Страут: какво е значението на всеки отделен човешки живот?

Превод от английски:
РУЖА МУСКУРОВА

Източник: „Гардиън“, 11 юли 2025

Франсис Макдорманд като Олив Китеридж и Ричард Дженкинс като съпруга ѝ Хенри. Снимка: HBO

Философът, който никога не е съществувал

Случаят с Дзиен-уей Сюн, предполагаем философ от Хонконг, чието творчество и личност се оказаха изцяло създадени от изкуствен интелект в сътрудничество с човешки автор, предизвика бурен дебат за границите на етиката, автентичността и достоверността в дигиталната ера. Сюн се ражда от взаимодействието между две програми с изкуствен интелект и предполагаемия му преводач от китайски – Андреа Коламедичи. Книгата му (трябва да си призная, че се поколебах относно притежателното местоимение, защото чия е тази книга?) „Хипнокрация: Тръмп, Мъск и новата архитектура на реалността“ беше оценена като „революционно есе“ и почти стана книга на годината.

Дзиен-уей Сюн беше представен като оригинален мислител, нов Сократ с хонконгски акцент, готов да озари света със своите идеи. Книгата се разграбваше от книжарниците, а академици го цитираха с онази преданост, която обикновено е запазена за хората, измислили колелото. И тогава се появи Сабина Минарди, журналистка с нюх на детектив от криминален роман, която разкри един малък детайл – Сюн не съществува. Той е мираж, създаден от Андреа Коламедичи и два изкуствени интелекта, с его, по-голямо и от това на инфлуенсър в Инстаграм. Експеримент? Измама? Или доказателството, че през 2025-а всеки може да е философ? Явно… Стига да разполага с нужните технологични инструменти.

Дзиен-уей Сюн, философът, който никога не е съществувал, постигна това, за което мнозина учени с десетилетен опит мечтаят цял живот – да бъде цитиран, рецензиран и обожаван от медиите и университетите. И всичко това, без дори да си направи труда да съществува. Нà ти сега, Платоне.

Феноменът предизвиква традиционните представи за авторство и истина. Но да си го кажем направо: тези представи отдавна се разклащат. Елена Феранте може и да е брадат мъж, а Кармен Мола се оказа трио господа. В този смисъл Дзиен-уей Сюн е просто последният гост на партито на съмнителните или неясни идентичности.

Единственото автентично в цялата история е способността ни отново и отново да попадаме в капана. И ако темата за истината ни беше с достатъчно неясни очертания досега, намесата на ИИ съвсем я зацапа и ни принуждава да преосмислим ролята му в културното, художественото, философското (и кой знае още колко така нататъци) творчество.

Според създателя му експериментът целял да „изследва границите на авторството и интелектуалното творчество в епохата на изкуствения интелект“. Но ако обичате, г-н Коламедичи, не ми се правете, че е за експериментите, когато всичко сочи, че ако журналистката не ви беше разкрила, щяхте да си прибирате хонорарите от книгата, писана от вашите цифрови роби, докато свят светува.

Липсата на прозрачност и използването на фалшива биография предизвикаха вълна от негодуване и недоверие сред медиите, академичните среди и читателите, които се почувстваха изманипулирани. Възмутени до крайност, всички извикаха: измама! Разбира се, продължават да купуват книги от странни анонимни автори, да гледат документални филми, озвучени от гласове, генерирани от ИИ, и да споделят съдържание, създадено от ботове, в Туитър. Явно, за да защитим „автентичността“, е достатъчно да се възмущаваме избирателно.

Случаят със Сюн ни показва, че една убедителна история може да заблуди дори експертите и медиите и да постави под въпрос способността на обществото да различава автентичното от изкуственото. Така изниква и

Мерседес Росенде

един от многото етични казуси – прозрачността на авторството. Европейският регламент за изкуствения интелект от 2024 г. например изисква ясното обозначаване на съдържание, генерирано или създадено с помощта на ИИ, нещо, което в случая със Сюн (или с Коламедичи?) не е било спазено. Умишленото прикриване на естеството на автора е нарушение не само на актуалния регламент, но и на старите, позабравени принципи на честност, доверие и добросъвестност както от гледна точка на популяризацията на научни достижения, така и от тази на литературното и философското творчество.

Този феномен изведе наяве уязвимостта на системите за академична и медийна легитимация пред добре проектираните фиктивни идентичности. Достоверността на публикациите на експерти, цитиращи Сюн, беше поставена под въпрос и това разкри кризата на доверие в традиционните механизми за легитимация. И с право.

От философска гледна точка някои твърдят, че Дзиен-уей Сюн не е измама, а проявление на нова форма на авторство, при която гласът се поражда от взаимодействието между човешки и изкуствени интелекти. Сюн не съществува като индивид, но съществува като „тържество на мисълта“, временна конфигурация, отразяваща диалога между човека и машината. Макар да съм склонна да се съглася с този поглед над нещата, той не освобождава от етична отговорност онези, които създават и най-вече разпространяват тези фалшиви идентичности. Създаването на Сюн, дори и да се възприеме като академичен или художествен експеримент, не беше представено като такъв от самото начало и това затруднява моралната му защита. Дебатът напомня и за други случаи с литературни псевдоними, някои от които вече споменах, но разликата тук е, че зад името няма реален човек или дори група хора, а комбинация от програми и алгоритми.

Случаят „Дзиен-уей Сюн“ ни кара да се замислим за нуждата от нови етични и правни рамки за повече прозрачност в интелектуалното творчество в ерата на ИИ. Защитата на общественото доверие е от ключово значение, ако искаме да избегнем манипулации и дискредитиране на културната и академичната система.

В крайна сметка приемането на факта, че Дзиен-уей Сюн не съществува, че той е хибридна конструкция между ИИ и човешка креативност, ни изправя пред дилемата как да запазим честността и доверието в културата и философията. Същевременно явлението ни подтиква да преосмислим стойността на идеите независимо от техния произход – ако една идея е ценна, има ли значение кой или какво я създава? Този въпрос, далеч от това да получи лесен отговор, ще продължи да подхранва дебата за границите между човешкото и изкуственото, когато става дума за интелектуален труд.

В свят, в който автентичното, лъжливото и изкуственото са по-объркани и от плодове в смути, Дзиен-уей Сюн ни напомня една неудобна истина – ИИ, който вече не се задоволява само с писането на туитове и поправянето на граматични грешки, реши, че е време да си измисли философ, цял един философ. Какво следва сега? Кандидат за президент ИИ с реч, генерирана за 0,3 секунди? Или съвсем скоро ще разберем, че и това вече се е случило?

Бележка: Тази колонка е написана от Мерседес Росенде в сътрудничество с „Перплексити“ и „Грок“ (не, не съм съвсем сигурна кой с кого точно си сътрудничи).

МЕРСЕДЕС РОСЕНДЕ

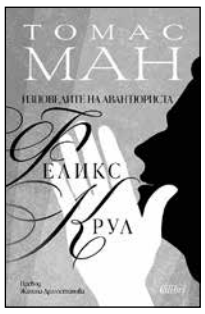
Превод от испански:
ВАЛЕНТИНА ИСТАТКОВА

Източник: El filósofo que nunca existió https://www.busqueda.com.uy, 26.06.25.

ВИТРИНА

Хуан Согьон, „По залез слънце“, прев. от корейски Ирина Сотирова, изд. „Изток-Запад“, С., 2025, 176 с., 19,56 лв., 10 евро

Хуан Согьон е един от най-известните корейски автори. Носител е на най-високите литературни награди в Корея, включително „Манхе“, „Дандже“, „И Санг“ и „Десан“. Романът му „По залез слънце“ е номиниран за Международния „Букър“ и както обобщават критиците, се опитва да отговори на въпроса каква е цената на прогреса.



Томас Ман, „Изповедите на авантюриста Феликс Крул“, прев. от немски Жанина Драгостинова, изд. „Колибри“, С., 2025, 456 с., 28,00 лв., 14,32 евро

„Изповедите на авантюриста Феликс Крул“ е последният роман на големия германски белетрист и нобелов лауреат Томас Ман и само формално изглежда като първа част на по-мащабно произведение, обещаващо продължение. Писателят започва работа по него в младостта си, но го завършва едва в края на живота си. Според изследователите му, ако се търси прилика между автора и неговите герои, то тази с Феликс Крул е най-голяма.

Камел Дауд, „Хурии“, прев. от френски Красимир Петров, изд. „Колибри“, С., 2025, 368 с., 25 лв., 12,78 евро

Камел Дауд е известен алжирски писател и журналист, дългогодишен главен редактор на „Котидиен д'Оран“, алжирски ежедневник, списван на френски език. През 2014 г. издава „Мьорсо, контраразследване“, а година по-късно получава наградата „Гонкур за първи роман“. Оттогава романът е преведен на 35 езика. Познат е и на българската публика. „Хурии“, който говори за гражданската война в Алжир, е забранен там. Медиите обсъждат и къде минава границата между фикцията и документалното в него и има ли право писателят да използва чужди житейски истории. Романът е удостоен с „Гонкур“.

За детството и порастването

Междутекстовата връзка между „Моите приятели“ на Фредерик Бакман и „Пипи Дългото чорапче“ на Астрид Линдгрен и как всъщност да плащаш данъци може би не е НАЙ-ужасното нещо на света

Пипилота Виктуалия Транспаранта Ментолка Ефраимова Дългото чорапче е казала, че „Големите хора никога не се забавляват. Имат само купища неприятни работи и глупави дрехи, и мазоли, и данък общоход“. Бенджамин Франклин, сигурно доста по-рано, е казал, че „На този свят нищо не е сигурно, освен смъртта и данъците“. А аз, със сигурност доста по-късно и от двамата, казвам, че не харесвам Националната ни агенция по приходите. В крайна сметка никой не харесва НАП, освен служителите на НАП най-вероятно, но и за тях не съм сигурна. Не че плащам кой знае какви данъци де, но виждам тези 42 лева за месец юли като цената на моето порастване. А повече от НАП не харесвам да пораствам.

Преди да се появят данъците, дългото стоене пред книгата с присъствията и смятането на това колко ще ми бъде нетото, ако данъкът ми е 7,5%, вместо 10%, имаше едно усещане за свят, в който чудесата не са изключение, а правило. Свят, в който можеш да вържеш балони за велосипеда си и да повярваш, че ще полетиш. Или да измислиш, че можеш да живееш сама във вила, да ядеш бонбони за вечеря и да се справяш със злодеи с една ръка, защото си просто достатъчна. Не че сега не можеш да ядеш бонбони за вечеря, просто няма кой да ти се скара, че ще си развалиш яденето и се губи трънката и адреналинът от преживяването. Такъв е светът на Пипи Дългото чорапче – див, свободен и изпълнен с фантазия, в която няма място за скучни възрастни с дежурно мръщене.

Пипи е въплъщение на детството в неговата най-непокорна форма – без възпитатели, без граници, без план. Гарантирам, че никъде в книгата не пише да е имала екселска таблица с всички желани университети и специалности в чужбина, сравнени по милион и един показателя. Тя е хаос, но и радост. И макар на пръв поглед да изглежда напълно щастлива в своята самота и независимост, зад нейната смелост винаги се усеща едно странно, тихо отсъствие. Родителите ѝ са далеч. Улицата е нейна, но празна. Свободата ѝ е безспорна, но на каква цена?

Десет години след като се запознах с Пипи, се запознах и с героите на Бакман – Юар, Али, Тед и Кимким, които, макар и само 5 години по-големи от Пипилота, носят травмите си като раници, които никой не им е помогнал да свалят. Дори като пораснали хора, те никога няма да излязат от собствения си вътрешен свят на детството, защото това да са заедно на 14 години на кея и да се смеят, е много по-силно, вълнуващо и хуманно от това да се впишеш в един свят, който не ти оставя много място.

Пипи има улица – нейна си, но празна. Те имат кръстовището между четирите си апартамента – всичко, което имат. Техният свят е сведен до едно „Тук!“ и едно „До утре!“, изкрещени в здрача, сякаш само думите ги държат живи. Родителите на Пипи са далеч, на другия край на океана. А бащата на Тед умира от болест. Бащата на Юар пребива него и майка му. Бащата на Али прави купони, взема заеми, които не може да връща, и ги мести от град в град като скрити грешки. А родителите на Кимким се срамуват, че той е различен – сякаш това е някакъв личен провал. И точно затова, в цялата тази липса на сигурност, на разбиране и на обич, тяхната свобода не е в бягството, а в присъствието. В това, че са заедно. Че се разбират в тишината. Че се приемат. За тях приятелството не е бонус, то е спасение. То е корабът, на който Пипи би плавала към Южните морета, ако не беше сама, а Бакман е казал, че „Някои от нас са родени на грешното място, цялото ни детство е като корабокрушение на самотен остров, изпитваме болезнена носталгия по дома, без още да знаем къде е той. Това представляват приятелите от детството – хора, които са корабокруширали на един и същи остров. Ако откриете поне един такъв, може да се справите с всичко“.

И ето тук се случва нещо красиво. Пипи и героите на Бакман, на пръв поглед толкова различни, се срещат в една точка: точката на детството, което отказва да бъде забравено. И на порастването, което не трябва да бъде предателство към онова дете, което някога сме били. Междутекстовата връзка между тези две произведения е в духа – в отстояването на индивидуалността, на уязвимостта и на свободата да бъдеш различен, защото все пак и те са от вида на хвърчащите хора.

Разбира се, колкото и добре да живее човек, идва април месец. Трябва да си подадеш годишната данъчна декларация. Да стоиш на опашка за някакъв си номер, а после да попълниш някаква онлайн форма, която те пита дали имаш „други доходи от наем или от лихви“, защото очевидно вече не играеш демо версията на живота. Не знам защо, но точно тогава човек най-много иска да си върне червените чорапи на Пипи или циничните шеги на Али и Юар. Защото в тези моменти усещаш, че порастването не е просто биологичен факт – то е избор. Избор как да живееш в свят, който изисква от теб да си сериозен, рационален, отговорен и най-лошото от всичко – „нормален“.

Аз избирам да си плащам данъците – с известно мрънкане, драматична въздишка и малко театрална гордост. Все пак това са си моите 42 лева за месец юли! С тях си купувам не само частичка обществена отговорност, а и правото да се оплаквам законно от всичко – от дупките по улиците до системата на здравеопазване. Честно казано, бих предпочела да си платя с бонбони като Пипи, или изобщо да не си ги плащам и да скитосвам по библиотеките като Фиш и Великана. Само че НАП няма чувство за хумор. Затова понякога си мисля, че порастването не започва, когато ти удържат първите 15 лева от заплатата, а когато започнеш да пускаш пералнята без никой да ти казва. Или когато решиш, че можеш да си купиш броколи по собствена воля. А най-ужасното нещо на света не е НАП. Най-ужасното е да забравиш как се смееш със сълзи, защото някой приятел е казал глупост в точния момент, когато всичко около теб се срива. Или да загубиш способността да си представиш, че можеш да вържеш балони за велосипеда си и просто да отлетиш.

Аз, поне засега, още имам балони. И един велосипед. И 42 лева по-малко. Но си заслужава.

АНА МАРИЯ ГЮРОВА

НАЦИОНАЛЕН ФОНД КУЛТУРА

ПРОЧЕТЕНО ДНЕС

Една необикновено хубава книга

Че повечето лекари знаят много, знаем. Че проф. Коста Костов знае толкова неща съм предполагал, но не съм знаел. Хубаво е, че текстовете, писани през годините[1], са събрани в една книга, която дава по-добра представа за нейния автор. Силно съм впечатлен от многото цитирани автори. Знам, че Костов чете много, но начинът, по който той цитира казаното от други – футболисти, рок и джаз музиканти, писатели, поети, общественици, възрожденски автори – няма йерархия между тях, подкрепя конкретно неговите мисли и дава представа за ерудицията на автора[2]. След първоначалното впечатление за еклектика от многобройните цитати се налага усещане за тематично единство – проф. Костов следва линия на превъзходство на телесното над духовното начало у повечето българи, които вини за това, че избират лоши политици, на безкомпромисно родолюбие, на твърденията, че миналото е по-добро от настоящето[3], на основната си идея от морално-политически характер. Какво имам предвид с последното? Много просто: нашият политически режим се определя от моралното ни поведение. А то е следното: даваме власт на хора без образование, които ни манипулират[4]. Костов цитира много поети. Сред тях правят впечатление свидетелствата му за Дамян Дамянов, Константин Павлов, Иван Динков, Александър Геров, Любомир Левчев и много други. С повечето Костов е общувал като лекуващ лекар, другарувал е с тях и поставя политическото им поведение под тяхната човещина и артистична нагласа. Силната чувствителност на проф. Костов го прави съпричастен към всички творци. Тук на първо място бих споменал поетите. Но той не пропуска музикантите, писателите, художниците, обществениците, възрожденците. Философската му култура включва всички големи мислители от стоиците (главно Сенека, I в.) до Кант и Цветан Тодоров. Последният се споменава повече от 10 пъти, най-вече като дефинирал съвременния критически хуманизъм посредством привидно простата формулировка за автономност на *аза*, целеположеност на *ти*, универсалност на *те* (с. 207).

Заглавието е игрив намек за прочутия роман „*Червено и черно*“. Но за разлика от Стендаловата творба, където цветовете символизират армията (червено) и Църквата (черно) – двата най-познати начина за успех на амбициозния Жюлиен Сорел, Костов използва просто контраста между бялото и черното. Разбира се, черното е много повече от бялото. И това е нормално. Езикът на моралиста се спира главно на недъзите.

Фрагментарността е признак за модерност[5], за умишлена недоизказаност и за своеобразен хумор. Ще добавя и карикатурите на Христо Комарницки, които са двусмислени и се вписват отлично в изказа на Костов. Към свидетелствата има и няколко снимки на автора с любими хора, на които той е посветил поразяващи редове.

Дългата книга завършва с няколко пътеписа за далечни дестинации. Там Костов е ходил вероятно професионално. Обича тези места и ги описва така, че и ние да ги заобичаме. И да поискаме да ходим там заради духа, който те олицетворяват.

Моралистът Костов не се колебае да съветва читателя какво да прави и да мисли, за да живее по-пълноценно с другите. От прочита на тази книга човек може да стане и по-добър, и по-знаещ.

СТОЯН АТАНАСОВ

Коста Костов, „Бяло и черно“, изд. „Хеликон“, С., 2025, 594 с.

[1] Есетата, съставляващи основната част на книгата, са писани през периода 2014-2025 г. като уводни статии на медицинското списание *Инспиро,* където последните 30 страници са посветени на литература, поезия и изкуства, и на което Костов е главен редактор. Пътеписите са по ранни – от периода 2007-2012 г.

[2] Проф. Костов е водещ пулмолог на национално и световно равнище, но докато в неговите есета става дума и за медицина, в публикуваните текстове няма технически медицински термини (с изключение на едно-две заглавия). С използваните уреди и машини днешната медицина е точна наука, но в същото време, доколкото гледа на човека като цяло, тя си остава хуманитарна дисциплина. В практиката си на медик проф. Костов го доказва. Но пише на хубав, богат български език.

[3] Проф. Костов осъжда тоталитарния режим в България (1944-1989). Но не премълчава някои негови предимства – повече книги, читалища, училища, с изключение на университетите и академическите титли. С една дума, в миналото Костов вижда по-голямото значение на духовността. Днес, в условията на така наречената демокрация, хората търсят прагматично забрава или наслади в телесното, но подценяват по-трудните въжделения на душата.

[4] Не съм съгласен с подобно разбиране. Част от лошите политици са наистина без особени читателски качества – основна добродетел за проф. Костов, – но има и такива, които четат и на които това им личи. Би следвало да се назовават конкретно четящите и нечетящите. Изключение прави Господин Тонев (починал през 2021 г.). Иначе излиза, че „всички са маскари“. Това намирисва на популизъм.

[5] Тази модерност води началото си от Леонардо да Винчи, съчетал непоправимо наследството с индивидуалните си дирения. Както знаем, гениалният художник ни е оставил само 12 картини, три от които са цялостни, останалите са незавършени, и над 2000 рисунки, изобразяващи различните движения на тялото (*motti*), както и военни или инженерни находки на гениалния мислител, за когото рисуването е познавателна дейност.

Често се удивлявам, че днес се градят каквито и да било връзки

В романа продължение на „Трейнспотинг“ Рентън, Бегби и други персонажи от тайфата намаляват темпото и улягат. Авторът на бестселъри обяснява защо сега е точното време за любовни истории

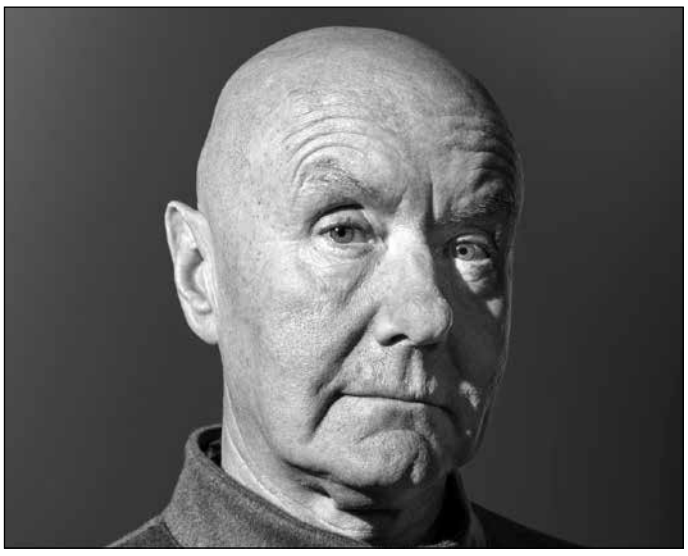
Ървин Уелш

Роден съм в прочутия Порт Лийт[1]. Историите са в кръвта ми; обичам да слушам и да разказвам истории. Семейството ми беше като много други в района и живяхме дълго време в общинско жилище. Израснах в една сплотена общност. Напуснах училище на практика без никаква квалификация. Събирах се с интересните деца, размирниците, онези, които създават проблеми. Вината е изцяло моя. Родителите ми ценяха образованието и постоянно ме окуражаваха да бъда старателен и ученолюбив. Но аз не завърших училище, изкарах курсове за професионална квалификация и работех като помощник-техник. Мразех всичко това. Винаги съм бил писател. Тогава просто не го знаех. Като доказателство изтъквам факта, че не успях да се справя с нищо друго.
Затова никога не съм спирал да пиша за своята младост и за групата персонажи, които се появиха в „Трейнспотинг“. Тяхната реакция на събития и промени в света ми помага да изграждам своята собствена позиция. В тях съм въплътил черти на хора, които съм срещал – от пъбовете на Лейт до клубовете в Ибиса.
Никога обаче не съм гледал на себе си като на писател. Ако пишех единствено за да публикувам и превърна това в бизнес модел, заниманието ми щеше да бъде просто още една работа – макар и приятна и по-добра от копаенето на въглища. Но никога не съм искал това. Всъщност се пенсионирах от света на труда преди повече от 30 години, когато напуснах работата си в общинския съвет, за да се посветя на хобитата си – писане и музика. Ако имах склонност към франчайз бизнес, щях да издавам книгите си във времеви ред, който следва живота на героите. Ако исках да получавам литературни награди, щях да пиша онзи тип романи, които биха се харесали на хората, които ги раздават.
Всъщност чакам, докато не изникне нещо вдъхновяващо – тема, събитие, персонаж, сюжет – за да подейства като катализатор и разпали моя интерес. След това нахвърлям бележки, кратки откъси и създавам истории, които могат да отговорят на стандарта за публикуване. *Skagboys* беше първият текст, който написах като въведение на „Трейнспотинг“. В крайна сметка романът стана твърде дълъг, отказах се от първата му част и реших да въведа читателя директно, без предисловие, в света на наркозависимите Рентън, Сик Бой, Спъд...
С течение на времето, ставайки по-зрял, направих опит да се върна към времето, предшестващо развитието на действието в „Трейтспотинг“; исках да представя ранния живот на моите персонажи и да пиша за политиката на Тачър, която унищожи традиционната работническа класа. Така че *Skagboys* (2012) се насочи към позната територия. Междувременно бях направил скок във времето напред в живота на същите тези персонажи в „Порно“ (2002). Виждах тази книга като критика на комерсиализацията на секса с навлизането в ерата на интернет. Много по-късният роман „Панталоните на мъртвеца“ (2018) беше вдъхновен от моите експерименти с наркотика диметилтриптамин (DMT) и от едно още по-удивително събитие – „Хибс“[2] стана носител на купата на Шотландия.
Сега отново съм с тези персонажи. Действието в *Men in Love* обхваща период, който следва непосредствено събитията в „Трейнспотинг“. Както показва заглавието, романът се фокусира върху онзи момент в живота на мъжете (обикновено в средата на 20-те си години), когато започват да гледат по-сериозно на романтичните връзки.

Пишейки *Men in Love,* осъзнах, че когато престана да бягам от любовта, ѝ се наслаждавам без резерви, без да изпитвам нужда да я анализирам или да я разбирам. В списъците с приложения за запознанства, статии и книги за самопомощ, в описа на идеални типове, червени флагове и на важни черти, които ни привличат, винаги съм виждал скучен, алгоритмичен и опростен подход към един мистичен феномен. Много от това, което съм научил за любовта, се основава на опита ми, не на наблюдения: разбрал съм, че трябва да бъда смел и да грабвам възможността, която ми се предлага. И да, някои романтични чувства са по-силни и дълбоки, представени чрез въображението и проницателността на различни писатели, от Джейн Остин до Джеймс Келман.
Хвърляйки поглед назад във времето, ми се струва, че средата на 20-те години е странно време за впускане в сериозна връзка. Свързани с традиционните модели за общуване, оцеляване и създаване на потомство, сме силно повлияни от императивите за улягане и „свиване на гнездо“. Някога дълбоко вкоренени в социалната тъкан, тези повели днес избледняват – може би е крайно време за това. В нашето атомизирано, нарцистично общество сме неподготвени повече от всякога да откликваме на нуждата си от близост и пълноценни отношения. Не е чудно, че много хора вече изобщо не се главоболят за това. Често се удивлявам, че днес се градят каквито и да било връзки.
Романът е моят опит да изследвам въпроса къде мъжът греши (а може би понякога е прав) в опитите си да подчини пулсиращата нужда от глупави, страхотни неща – гледане на спорт, алкохолни изцепки, музикални пристрастия – на стремежа към по-висши блага като романтика, общуване, статус, създаване на потомство, секс и да, ЛЮБОВ.
Мисля, че книгата отделя не по-малко място на жените, които добре разбират щурите глупаци, с които са излизали в своя период на „харесвам лоши момчета“ (все още смятам себе си за представител на тази порода в полуреформирана версия). Това е диво, романтично, радостно изследване на нашите високи стремления, но и на присъщата на смъртните глупост и егоцентричност, които непрекъснато ги торпилират.
Нащата се промениха, откакто написах „Трейнспотинг“. Хората от работническата класа вече нямат пари, занаят или кариера; разполагат единствено с разнообразие от несигурни, ниско платени работни места, които са потенциално застрашени от изкуствения интелект. Някои продават наркотици. Обикновено не само за пари; младите – като перчещите се олигарси, които доминират в света – се нуждаят от завладяваща драма. Участват в безсмислени битки между банди, които си съперничат за територии или сфери на влияние, и постоянно търсят допаминовата си доза, за да забравят своята безполезност; ядат евтини боклуци, гледат глупости на екраните си, подуват се до затлъстяване, докато не настъпи психически срив. Работническата класа вече не е представена от никоя политическа партия. Представителите ѝ нямат глас: никой няма да пише или да прави филми за тях, камо ли да се застъпва за правата им. От тях се очаква да умрат тихо.
Защо публикувам този роман сега? Мисля, че се нуждаем от любов повече от всякога. От много любов. Оруел пише: „Ако има някаква надежда – тя е в пролите“[3]. Днес бих казал: ако има надежда, тя е в онези, които обичат.

Превод от английски: РУЖА МУСКУРОВА

Източник: „Гардиън“, 13 юли 2025



Ървин Уелш. Снимка: Дейвид Винтинер/The Observer

Кадър от„Трейнспотинг“

[1] Район в Източна Шотландия, където се намира основното пристанище за страната Порт Лейт. В момента е част от Единбург. – Б.пр.

[2] „Хибс“ е краткото име на ФК „Хибърниън“ – шотландски професионален футболен отбор от Единбург. – Б.пр.

[3] Цитатът е от „1984“ и продължава така: „Ако имаше надежда, тя сигурно беше в пролите, защото само сред тях, само сред техните гъмжащи, презрени маси, представляващи осемдесет и пет на сто от населението на Океания, можеше да се роди силата, която да унищожи партията“. Превод Лидия Божилова. – Б.пр.

„Саломе“, или размисли върху ефекта на една израелска постановка на режисьор руснак на лондонска сцена

В края на септември се състоя лондонският гастрол на постановката „Саломе“ на режисьора Максим Диденко, в изпълнение на трупата „Гешер“ от Тел Авив. Само от това изречение, а и от необичайно строгите мерки за сигурност и детектори за метал на влизане в театъра става ясно, че подобно събитие няма как да се деконтекстуализира от случващото се в две от най-конфликтните точки на света в момента – Украйна и Ивицата Газа. А фактът, че спектакълът е по скандалната пиеса на Оскар Уайлд, допълнително го обогатява с още повече културни и исторически конотации и го обгръща в сложна мрежа от знаци и символи.

Максим Диденко е руски режисьор, който е добре познат и на европейската театрална сцена, основно в Германия и Великобритания. Започва кариерата си като актьор в трупата за физически театър „Дерево“ (Санкт Петербург/Дрезден), известна с прилагането на японската танцова техника „бутo“. Като режисьор е носител на множество театрални награди, а голяма част от творчеството му изследва темите и сюжетите на автори от съветско време като Исак Бабел и Борис Пастернак. След началото на войната в Украйна Диденко критикува руската политика и решава да напусне страната си, като съсредоточава дейността си в Централна и Западна Европа. През 2024 г. той събра овациите на лондонските критици с постановката по текста на Дмитрий Глуховский „Бялата фабрика“, която беше номинирана в шест категории за наградите „Офи“ (връчваните от вече повече от десетилетие отличия за постановки в лондонски театри извън Уест Енд). Спектакълът разказва за фабрика в еврейското гето в полския град Лодз, в която се произвеждат възглавници от пух за Германия и проследява съдбата на героите си и след края на войната. Продукцията спечели призове за най-добра постановка, сценография и видео дизайн. Тази есен Диденко се завърна в Лондон, този път обаче на Уест Енд, в театър „Хеймаркет“, със спектакъла „Саломе“ по едноименната пиеса на Оскар Уайлд. Премиерата се състоя миналата година в театър „Гешер“ в Тел Авив и е ко-продукция с „Хеймаркет“. За „Саломе“ Диденко отново си сътрудничи със сценографката Галя Солодовникова, която изработва декорите и на „Бялата фабрика“.

„Саломе“ от Оскар Уайлд, режисьор Максим Диденко, Театрална компания „Гешер“, Тел Авив; гастрол в Лондон на сцената на Театър „Хеймаркет“, фотограф Александър Кханин

Скандалната история на „Саломе“ е докосната и от трагизма, белязал живота на самия Оскар Уайлд. Написана е през 1891 г. на френски език, още преди ирландският класик да се утвърди като драматург. Премиерата ѝ е в Париж през 1896 г., но всъщност има само едно представление, а Уайлд по това време е вече в затвора. По-късно същата година отново се представя във френската столица, този път заедно с „Ветрилото на лейди Уиндърмиър“. През 1901 г., вече след смъртта на Уайлд, Макс Райнхард поставя „Саломе“ в Берлин. Следват постановки в други страни, а през 1960 г. Юкио Мишима я поставя в Токио. Въпреки че сякаш по-известна днес е операта на Рихард Щраус, чието либрето е германски превод на пиесата, към текста на Уайлд има постоянен интерес и редица творци интерпретират мрачните теми за страстта и смъртта на сцената и на екрана.

Животът на „Саломе“ започва трудно на британска сцена. Планираната постановка с участието на Сара Бернар не се състои поради забраната по онова време библейски персонажи да се драматизират като театрални сюжети. Трябва да минат три десетилетия преди текстът да се постави на лондонска сцена, но през това време частни закрити спектакли се появяват в периода от 1905 до 1931 г., когато забраната официално се вдига. Една от най-известните постановки през втората половина на миналия век е тази на Стивън Бъркоф, която за първи път се играе в Дъблин, а успехът ѝ води до включване в програмата на Националния театър в Лондон през 1988 г. и до заснемането ѝ като телевизионен филм през 1992 г. Тя е забележителна както със самия Бъркоф в ролята на цар Ирод, така и със стилизираната като на забавен каданс експресионистична визия и актьорите с лица, гримирани в бяло.

Макар че в днешно време „Саломе“ далеч не се възприема като толкова скандална, както когато се появява на бял свят преди малко повече от столетие, този до голяма степен символистичен текст продължава да провокира с темите за погубващата сексуалност и смъртта, превъплътени в емоционално наситен диалог и усещане за транс и безвремие.

В интервю за списание „First Night“ Диденко споделя, че е залагал на импровизацията като начало на репетиционния процес, преди да се започне работа с текста, и че е търсил физическото, телесното в сюжета пред вербалния му израз. Режисьорът открива предизвикателство в това да балансира поетичния изказ на Уайлд с бруталното насилие, което е в основата на творбата и определя именно този баланс като фактор за актуалността на пиесата. Това със сигурност е така с оглед на разрушителните конфликти, случващи се около нас, чиято черна сянка е надвиснала над Европа. Неслучайно споменавам черната сянка, защото именно тя, която е и плясъкът на крилете на Ангела на смъртта, е лайтмотив в „Саломе“. Тази прокоба е изречена първо от пророк Йоан, затворен в подземие от Ирод, тетрарха на Юдея. Когато принцеса Саломе, привлечена от гласа на пророка, настоява да го види, той я нарича „дъщеря на Содом“ и я заклеймява. В похотта си тя настоява да го целуне и отблъсквайки я, той отприщва вълната на черна омраза, която води до мъченическата му гибел. По време на съдбоносния танц на Саломе със седемте воала Ирод е вече този, който постоянно чува плашещия звук, който той също усеща като плясък на криле, за разлика от порочната му съпруга и майка на Саломе Иродиада, която е глуха за това, което е на път да сполети дъщеря ѝ. Трудно е да си представим, че Максим Диденко не е усещал този плясък на криле, докато е подготвял спектакъла в „Хеймаркет“. И неслучайно мненията на критиците са в двете крайности. Арифа Акбар от вестник „Гардиън“ започва рецензията си с въпроса дали е морално приемливо лондонската сцена да приема израелска трупа и режисьор руснак на фона на случващото се в Газа, а след това определя постановката като толкова лоша, че „спира дъха“. Въпреки че се въздържа от политически коментари, Сам Марлоу от „The Stage“ не е очарован от пренасянето на сюжета в съвременен коктейл бар, нито пък от декламацията на актьорите, но признава, че текстът на Уайлд е почти „невъзможен за изпълнение“. Като светъл акцент е мнението на Алекс Финч от „Everything Theatre“, който определя постановката като „наситено чувствена“ и аплодира актьорската игра.

Трупата на „Гешер“ не се е появявала на британска сцена от вече далечната 1999 г. и тазгодишната ѝ изява повдига въпроса дали точно сега беше добра идея това да се случи. След всичко казано дотук смятам, че отговорът е „да“. Един израело-руски гастрол на лондонска сцена дава много храна за размисъл за нестихващата актуалност на театралното изкуство, както и за това, че то не съществува и не бива да съществува в изолация.

МИРЯНА ДИМИТРОВА

Сцена от спектакъла

„Това е друга форма на империализъм“: как англофонската литература изгуби своето влияние по света

Забелязваме нарастващ интерес към истории, разказани от писатели от целия свят – ако можем само да избегнем клишетата и склонността към екзотика от последните години, пише номинираният за „Международен Букър“ италиански писател Винченцо Латроникo

Винченцо Латроникo

Когато разбрах, че водеща международна медийна компания има намерение да продуцира сериал, базиран на романа на Клаудия Дурастанти „Чужденци, които познавам“, бях изпълнен с ентусиазъм. Текстът на Дурастанти – фикционализирани мемоари за порастването и раздвоението между различни идентичности – е първата художествена книга на италиански автор от моето поколение, която ще достигне до световна аудитория. Тя е публикувана на английски от *Fitzcarraldo Editions* през 2022 г. в превод на Елизабет Харис; успехът ѝ е видян като добра полича, като знак, че се събужда интересът към новото поколение италински писатели от страна на международните издателства.

Още една причина за моя ентусиазъм: голяма част от романовото действие в книгата се развива в региона Базиликата, където е роден баща ми. Базиликата се намира на извивката на Ботуша и е едно от най-бедните и изоставени места в Италия; единствената книга, посветена на този регион и известна в цялата страна – мемоарите на Карло Леви „Христос се спря в Еболи“ – дължи заглавието си на идеята, че Спасителят, прекосявайки Италия от север, е спрял в село преди границата на региона: Базиликата не била спасена. Въпреки спиращите дъха варовикови каньони и древногръцки храмове, регионът предлага малко от разпознаваемите живописни италиански гледки: тосканските хълмове, венецианските канали и осеяните с въжета за простиране неаполитански улички. Обикновено се очаква именно тези места и атмосфера да привлекат чуждата публика. „Чужденци, които познавам“ разширява обхвата на нашето знание за италианската история. Засяга както италианската, така и американската история и избягва всички стереотипи за Италия.

Не за дълго. Продуцентите не харесват пилотния епизод на сериала и искат да бъде пренаписан. Италианският фон, казват те, е твърде непознат за публиката. Защо да не пренесем действието в Ирландия? За зрителя ще бъде по-лесно да разбере този контекст, а в ключовите си аспекти (католицизъм, бедност) нещата много си приличат. В крайна сметка проектът е замразен.

Повествованието е дълбоко свързано с европейските национализми и националните идентичности. Историческите романи на Уолтър Скот черпят от извора на шотландската история и я превръщат в споделена митология; „Годениците“ на Алесандро Мандзони все още се изучава в италианските училища като ключов текст, който „претопява“ в литературния език изобилието от местни диалекти. Гьоте, Остин, Достоевски и Балзак улавят това, което за тях е есенцията на специфичното място и време, и предоставят огледало, в което тяхната нация може да види или да си представи националния етос. Докато книгите се превеждат и четат по света, изниква една леко парадоксална представа за четене на две нива: от една страна, романите описват *специфично* място и време, както и характеристиките на националния дух; през тази картина обаче е нужно да прозират *универсални* въпроси – какво е да си човек например, което за мен звучи като полезно приближаване към проблема за същността на изкуството на романа. Това извежда на преден план идеята за литературата като разговор между национални литератури, чиито представители имат отредени места в канона – Фернанду Песоа или Роберт Музил, Хенрик Ибсен или Емил Зола: разбира се, тези места са главно за мъже. Империалистическият аспект на идеята за литературата като разговор между равнопостовени национални традиции е очевидна. И все пак това беше начинът, по който тя се преподаваше и интерпретираше в Италия допреди две десетилетия. Четяхме Гюстав Флобер и Жорж Перек. Четяхме Джейн Остин и Вирджиния Улф. Четяхме Томас Ман и Ернесто Сабато.

След това нещата се промениха. Укрепването на издателската индустрия на английски език през 80-те и 90-те години даде възможност за световно разпространение на книгите на най-успешните ѝ писатели; те упражниха влияние върху световната литературна сцена, което никой писател от други страни не можа да постигне. В Италия, в началото на новото хилядолетие, съвременният канон включваше Дейвид Фостър Уолъс, Зейди Смит и Джонатан Франзен; първата програма по творческо писане, създадена в средата на 90-те години, носеше името на персонажа на Селинджър Холдън Колфийлд; студентите, записани в нея, учеха писателски техники, разглеждайки автори като Ърнест Хемингуей и Джоун Дидиън; не Анна Мария Ортезе и Елса Моранте, чийто синтаксис и стил – изследвани от Елеонора Галители чрез иновативни компютърни методи – са по-силно повлияни от английския в сравнение с езика на преводачите от английски на италиански.

Това не се случва само в Европа. В мемоарите си „Упадъкът на езика в епохата на английския“ Минае Мизумура споделя, че след известно колебание дали да бъде американска или японска писателка избира второто и съжалява за това. На прага на новото хилядолетие идеята за национални литератури, оформени като система от литературни дискурси на донякъде равноправна основа, вече не е актуална. Наместо това се оформя свят, в който една от тези литературни традиции надхвърля рамките на националното и фактически става универсална.

Не бива да съжаляваме особено за това – можем да видим този процес като потенциален изход от национализмите. Съществува обаче само една универсална традиция; тъй като англоезичната е във възход, другите национални литератури се свиват и ограничават до своето локално значение. В система, в която англоезичната литература има транснационално влияние и изследва универсални проблеми, спецификите, които характеризират националните литератури, губят своята тежест и добиват локална, живописна окраска. Когато една история има амбиции за универсално звучене като тази в книгата на Дурастанти „Чужденци, които познавам“, е добре да се преработи и локализира на място, където екзотиката не би затруднила възприемането.

Нещо сходно се случи и с мен. Преди години германски издател отказа да издаде в превод моя втори роман – история за високи амбиции и финансови спекулации, – тъй като италианският контекст би объркал немския читател, свикнал да си представя спекулантите от корпоративния свят в офиси в Ню Йорк или може би във Франкфурт. Но, каза той, главите, в които протагонистът посещава баща си във Венеция, са страхотни, толкова поетични. Дали не бих обмислил въпроса да разгърна действието на книгата във Венеция? За него Италия вече не беше легитимен контекст на корпоративни амбиции, както е в книгата на Паоло Валпоне *Le Mosche del Capitale*; моята страна се бе превърнала в набор от екзотични пейзажи, които могат да послужат като фон: Неапол, Пулия, Рим, Венеция, тосканските хълмове.

В известен смисъл това е разделение на труда: начин, по който международният литературен пазар се опитва да бъде по-ефикасен чрез разпределяне на „универсалния дискурс“ на централен кръг, състоящ се от предимно англоезични писатели, и ангажиране на колегите им от периферията със създаването на картини с гондоли, папи, плачещи мадони и пици.

Ситуацията, описвана от Мизумура, драстично се променя през последните няколко години и доминацията на англоезичната литература отслабва. Авторите от съвременния канон – възхвалявани от критиката по света и копирани от амбициозни романисти – са с разнообразен произход и пишат на различни езици. Роберто Боланьо, Ани Ерно, Хан Канг и Карл Уве Кнаусгор заместват Франзен и Уолъс.

Не е възможно да очертаем прецизно времевите контури на тази генерална промяна, но „треската Фаранте“ би могла да бъде видяна като важен вододелен момент. Елена Фаранте беше сравнително нишова писателка (както в страната си, така и в чужбина), а романите ѝ постигнаха забележителен световен успех, достигайки онази широка популярност, на която по-рано се радваше книгата на Уолъс „Безкрайна шега“. Нейният пробив на международната литературна сцена събуди интереса на света към италианската литература – както към по-млади автори (като Дурастани или мен), така и към, както твърдят, „забравени“ класики на Елса Моранте и Алба де Сеспедес. Зад този процес е възможно да стоят няколко различни причини. С времето засилващата се консолидация на американската издателска индустрия ограничаваше появата на иновативни, амбициозни романи. Можем да допуснем, че е резултат от модния уклон към „литературата в превод“ на англоезичния книжен пазар – макар и представата за собствена ниша на преводните книги да е съвсем неразбираема за хората, чийто роден език не е английски; още от деца те четат преводна литература, която наричат просто „литература“. Вероятно в момента се пишат различни книги – от началото на хилядолетието писатели от целия свят се чувстват като Мизумура, тъй като имат двойно литературно гражданство и виждат себе си като част както от локална, така и от универсална традиция.

Кадър от „Моята гениална приятелка“

Разбира се, романите на Фаранте предлагат много повече от живописен италиански фон. Но разпознаваемостта на този фон – всъщност самата му живописност – вероятно е допринесла за привличането на по-широка аудитория. „Диви детективи“ на Боланьо по подобен начин играе с клишетата за Мексико, като едновременно ги подрива и поставя в контекста на една по-широка картина. „Вегетарианката“ на Хан Канг използва жанра телесен хорър, който западните читатели стереотипно свързват с източноазиатската литература, но го взривява с психологически мъчителен и политически ангажиран разказ за съпротивата срещу патриархата.

От друга страна, нарастващият интерес по света към автори, които не пишат на английски, би могъл да има и друга причина: без значение откъде произлизат тези писатели, тяхното международно признание често е резултат от успеха на книгите им в превод на англоезичния литературен пазар. Такъв е случаят както с Фаранте, така и с Боланьо.

Това е особено видно и при Хан Канг: „Вегетарианката“ е публикувана в Южна Корея през 2007 г., но започва да добива популярност по света десетилетие по-късно след публикуването на книгата във впечатляващия превод на Дебора Смит. Забележително е, че италианското издание на книгата е в превод от английски. Не защото няма преводачи от корейски, а защото редакторът, който прочел романа на английски, решил, че текстът на Смит е по-ефектен и достъпен в сравнение с първоначално поръчаните от тях преводни версии на оригинала.

Всичко това не засяга само съвременните успешни романи: две писателки от XX век, част от италианския литературен канон, Наталия Гинзбруг и Алба де Сеспедес, стават известни по света, след като публикуват книгите им в превод на английски. „Копенхагенската трилогия“ на класическата датска писателка Туве Дитлевсен е преведена на италиански след публикуването на нейни книги в САЩ. Англоезичната култура вече не изпраща силни снопове светлина от центъра към т.нар. от Умберто Еко „периферии на Империята“, но все още действа като транзитен хъб между тях, като арбитър, който отсъжда кой да прескочи ограниченията на локалното пространство. От Тайланд до Литва започнаха да проявяват интерес към моя роман „Съвършенства“ едва след преводната му рецепция на английски и включването му в крткия списък на „Букър“.

Можем да видим този процес като друга, по-рафинирана форма на империализъм; все пак той отваря пространство за действие. Дългият път през центъра създава илюзията, че нашите периферии са по-далеч една от друга, отколкото всъщност са: история, която се развива в Сеул, би могла да бъде по-близка до читателите в Буенос Айрес или Неапол, отколкото сюжет на Франзен в контекста на живота в Минесота.

Част от историята в последния роман на Дурастанти *Missitalia* е локализирана в Базиликата. Книгата е преведена на 10 езика (включително на английски). Наскоро писателката сподели с мен, че някои от преводачите ѝ търсят нейната помощ в желанието да пресъздадат убедително атмосферата на региона. „Просто мислете за Апалачите“, е съветът, който им дава.

Превод от английски: РУЖА МУСКУРОВА

Източник: „Гардиън“, 8 август 2025

Културната политика на емоцията

Сара Ахмед

Сара Ахмед е британско-австралийска писателка и учен, чиято област на изследване включва пресечната точка на феминистката теория, *queer* теорията, теорията на афекта, постколониализма.

Глава 1: Обусловеността на болката

Противопехотни мини. Какво означават тези думи за вас? Помрачени от ужасяващите наранявания и безбройните смъртни случаи, свързани с тях, те вероятно ви карат да се чувствате ядосани или натъжени. „Сигурна съм, че ще се заинтересувате от историите за успех, произлезли благодарение на вашата редовна подкрепа... Противопехотни мини.“ Мините причиняват болка и страдание по целия свят и затова „Крисъчън Ейд“[1] работи с партньори по целия свят, за да ги премахне... Противопехотни мини. Какво означават тези думи за вас сега? Надявам се сте усетили едно чувство за постижение. (Писмо на „Крисчън Ейд“, 9 юни 2003 г.[2])

Как болката влиза в политиката? Как преживяната болка се оформя от контакта с другите? Болката често се описва като лично, дори самотно преживяване, като чувство, което аз имам, което другите не могат да имат, или като чувство, което другите имат, което аз самият не мога да почувствам (Kotarba 1983: 15). И въпреки това болката на другите непрекъснато се споменава в публичния дискурс като нещо, което изисква както колективен, така и индивидуален отговор. В горния цитат от писмо на „Крисчън Ейд“ болката на другите е представена първо чрез използването на думата „мини“, която не е придружена от описание или история; предполага се, че самата дума е достатъчна, за да предизвика у читателя образи на болка и страдание.[3] Наистина думата се повтаря в писмото и се трансформира от „знак“ в „причинителя“ на нараняванията: „Противопехотните мини причиняват болка и страдание по целия свят“. Разбира се, това изказване представлява известна истина. И все пак, да превърнем противопехотните мини в „причина“ за болка и страдание, означава да спрем твърде рано във верига от събития: противопехотните мини сами по себе си са следствие от историите на войната; те са били поставени от хора, за да нараняват и осакатяват други хора. Думата призовава тази история, но също така застава зад нея, обозначава я като история на война, страдание и несправедливост. Такова писмо ни показва как езикът на болката оперира чрез знаци, които предават истории, които включват наранявания на тела, а в същото време прикриват присъствието или „работата“ на други тела.
Писмото е адресирано до приятели на „Крисчън Ейд“, тези, които вече са направили дарение. То се фокусира върху емоциите на читателя, към когото се обръща с „вие“, като този, който най-вероятно има определена емпатия към страданието и болката на другите. Тоест „вие“ сигурно чувствате „гняв“ или „тъга“. Подразбира се, че читателят е трогнат от чуждите рани и именно това го кара да дари. В този насока писмото е не за другия, а за читателя: емоциите на читателя са тези, към които се обръща писмото, те са „темата на писмото“. „Гневът“ и „тъгата“, които читателят трябва да почувства, когато е изправен пред болката на другия, са това, което кара читателя да влезе във връзка с другия, базирана на щедрост вместо безразличие. Негативните емоции на гняв и тъга са призовани като принадлежащи на читателя: болката на другите става „наша“, едно присвояване, което трансформира и може би дори неутрализира тяхната болка, като я превръща в наша тъга. Идеята не е, че ние сме „с тях“, тъй като сме натъжени; видно споделените негативни емоции не правят читателя и жертвата равностойни, или каквото Елизабет В. Спелман нарича взаимострадание (Spelman 1997: 65). Всъщност ние сме тъжни за тяхното страдание, точно това ги кара да останат обектът на „нашите чувства“. Така в известен смисъл читателят приема задължението да бъде тъжен за болката на другия, но това е възможно чрез различаването между читателя и другите: техните чувства остават обектът на „моите чувства“, докато моите чувства само наподобяват техните.
Желателно е тонът на писмото да носи надежда. Писмото със сигурност обещава много. Обещаното е не толкова превъзмогването на чуждата болка, а по-скоро предаването на чувство за постижение на читателя: „Надявам се да изпитвате чувство за постижение“. Чуждата болка е превъзмогната, но е обектът на надеждата в текста; всъщност превъзмогването на болката е използвано, за да се почувства читателят сякаш е постигнал нещо. Така читателят, когото неправилно можем да наречем Западния субект, се чувства по-добре, след като чуе за индивидуални истории за успех, разказани като превъзмогване на болка и лекуването на общността. Това са истории за живота на хора, които са били спасени: „Камерън е оцелял след експлозия на пехотна мина и тъй като е загубил крака си, той е още по-мотивиран да направи обществото си по-безопасно място за живеене“. Тези истории за смелост, за превъзмогване на болката са наистина трогателни, но интересното е, че действащият в историите не е другият, а благотворителната организация, която застава с читателя: благодарение на „продължителните ви дарения“, вие „помогнахте за осъществяването“ на тези истории за успех. Следователно писмото завършва с „чувството за постижение“ на читателя. Предлага се, че думата „мини“, сега „ви“ кара да изпитвате чувство за постижение, вместо гняв или тъга.
Това писмо и благотворителният дискурс на състрадание по-общо ни показват, че историите за болка включват сложни властови взаимоотношения. Както Елизабет В. Спелман отбелязва в „Плодове на тъгата“: „Състраданието, както други форми на загриженост, може също да подсилва именно моделите на политическо и икономическо подчинение, отговорни за подобно страдание“ (Spelman 1997: 7). В писмото на читателя се предава чувство за постижение чрез пренасочване към гнева и тъгата за чуждата болка. Читателят също е издигнат в позиция на власт над другите: субектът, който дава на другия, е този, който стои „зад“ възможността за превъзмогване на болка. Свръхпредставянето на чуждата болка е значимо, тъй като то определя другия като този, който „има“ болка и който може да я преодолее само когато Западният субект се почувства достатъчно трогнат, за да дари. В това писмо щедростта се превръща във форма на индивидуален и вероятно дори национален характер; нещо, което „аз“ или „ние“ притежаваме и което се проявява в начина, по който ни трогват другите. Превръщането на щедростта в черта на характера включва фетишизъм: тя забравя даровете, направени от другите (Diprose 2002), както и предишни дългове, натрупани с течение на времето. В този случай Западът дава на другите само дотолкова, доколкото е забравено това, което Западът вече е взел в самата си способност да дава на първо място. В писмото на „Крисчън Ейд“ се приема, че чувствата на болка и страдание, които отчасти са последици от социално-икономическите отношения на насилие и бедност, се облекчават от самата щедрост, която е възможна благодарение на тези социално-икономически отношения. Така Западът взема, а след това дава и в момента на даването повтаря и прикрива вземането.
Но дали историята е „за“ болката, независимо дали е под формата на „нашата тъга“, или на страданието на другия? Моят прочит на това писмо включваше твърдения за болка, както и за тъга и страдание. Но какво означава да изпитваш болка или наистина да я имаш? Трудно е да се говори за преживяването на болката. Както посочва Илейн Скъри в своята силна книга „Тялото, чувстващо болка“, болката е не само телесна травма, тя също така се противопоставя или дори „разрушава“ езика и комуникацията (Scarry 1985: 5). Така че това, което изглежда най-очевидно – най-присъстващо, бушуващо в своята реалност – също се изплъзва, отказва да присъства просто в речта или във формите на свидетелското обръщение. И все пак, както видяхме, „претенциите“ за болка и страдание от мое име или от името на други хора се повтарят във формите на речта и писането. Съществува връзка между свръхпредставянето на болката и нейната обусловеност. Така например може да не съм в състояние да опиша „адекватно“ чувствата на болка, и въпреки това да назовавам болката си отново и отново като нещо, което имам. Наистина, може да повторя думите „болка“ или „боли“ именно поради трудността да преведа чувството на описателен език. Речниците, които са на разположение за описване на болката, било чрез медицински език, който кодифицира болката (вж. Burns, Busby, and Sawchuk 1999: xii), било чрез метафора, която създава отношения на подобие (вж. Scarry 1985), изглеждат неадекватни пред лицето на чувството.
Това, което твърденията за болка правят, трябва да е свързано по някакъв начин с това, което болката прави с телата, които изпитват болка. Вместо да се приеме, че болката не може да бъде представена, в тази глава се изследва как „трудът“ на болката и „езикът“ на болката работят по специфичен и определен начин, за да повлияят на различията между телата. Ще се върна към въпроса как болката влиза в политиката, след като разсъждавам върху преживяването на болката.

Сара Ахмед

Повърхности на болката

Можем да започнем с въпроса: Какво е болка? Какво означава да изпитваш болка? Болката обикновено се описва като усещане или чувство (Cowan 1968: 15). Но тя, разбира се, е особен вид усещане. Международната асоциация за изследване на болката е приела следното определение: (а) болката е субективна; (б) болката е по-сложна от елементарно сетивно събитие; в) преживяването на болка включва асоциации между елементите на сетивния опит и отблъскващото състояние на чувството; (г) приписването на значение на неприятните сетивни преживявания е неразделна част от изпитването на болка (Chapman 1986: 153).

Тази дефиниция подчертава, че болката като неприятно или негативно усещане не се свежда просто до усещането: начинът, по който изпитваме болка, включва приписване на значение чрез опита, както и асоциации между различните видове негативни или отблъскващи чувства. Така че болката не е просто чувството, което съответства на телесно увреждане. Макар че болката може да изглежда очевидна – всички познаваме собствената си болка, тя ни изгаря – преживяването и наистина разпознаването на болката като болка включва сложни форми на асоцииране между усещанията и други видове „състояния на усещане“.
В медицинския дискурс се приема за даденост, че не съществува проста връзка или съответствие между външен стимул и усещане на болка (което води например до развитието на теорията за вратата на болката) (Melzack and Wall 1996). Болката се разглежда не само като симптом на заболяване или нараняване: например хроничната болка се третира като медицинско състояние със собствена история (Kotarba 1983). Съществуват много случаи, когато връзката между интензивността на болката и тежестта на увреждането не е пропорционална (Melzack and Wall 1996: 1). В класическия медицински учебник за болката, „Предизвикателството на болката“, Мелзак и Уол посочват, че болката:

> ... не е просто функция само на размера на телесните повреди. По-скоро количеството и качеството на болката, която изпитваме, се определят и от предишните ни преживявания и от това колко добре ги помним, от способността ни да разберем причината за болката и да осъзнаем последствията от нея (Melzack and Wall 1996: 15).

Ако болката не е просто резултат от увреждане на тялото, как можем да разберем какво е болка? Вместо да разглеждаме как се определя усещането за болка (например чрез предишен опит), можем да разгледаме какво прави усещането за болка. Афективността на болката е от решаващо значение за формирането на тялото като материална и жива същност. В „Аз и То“ Фройд предполага, че Азът е „преди всичко телесен“ (Фройд 1997). Изключително важно е, че формирането на телесния Аз е свързано с повърхността:

---

[1] „Крисчън Ейд“ е международна хуманитарна организация, основана от християнски църкви, която предоставя помощ на уязвими общности по целия свят, вдъхновена от християнските ценности на солидарност и справедливост. – Б. пр.

[2] Благодарение на Сара Франклин, която привлече вниманието ми към това писмо.

[3] По-нататък ще разгледам как думите имат асоциации, които не е необходимо да бъдат ясно изразени, като ключ към емоционалността на езика. Ще разгледам такива думи като „лепкави знаци“ в глави 2, 3 и 4.

„То не е просто повърхностно образувание, а самото то е проекция на повърхността“ (Фройд 1997).
Фройд предполага, че процесът на установяване на повърхността зависи от преживяването на телесни усещания като болка. Болката е описана като „външно и вътрешно възприятие, което се държи като вътрешно възприятие дори когато източникът му е във външния свят“ (Фройд 1997). Именно чрез сетивни преживявания като болката ние започваме да усещаме кожата си като телесна повърхност (вж. Prosser 1998: 43), като нещо, което ни отделя от другите, и като нещо, което „посредничи“ между вътрешно и външно.
Въпреки това болката не е причина за образуването на повърхността. Подобен прочит би онтологизирал болката (а и усещането в по-широк смисъл) като това, което „задвижва“ самото битие.[4] По-скоро чрез потока от усещания и чувства, които се осъзнават като болка и удоволствие, се установяват различни повърхности. Например да кажем, че съм си ударила пръста на масата. Впечатлението от масата е отрицателно; тя оставя следи по повърхността на кожата ми, а аз реагирам с подходящото „ох“ и се отдалечавам, ругаейки. Именно чрез такива болезнени срещи между това тяло и други предмети, включително и други тела, „повърхностите“ се усещат като „съществуващи“ на първо място. По-точно впечатлението за повърхност е резултат от такива интензификации на усещането. Осъзнавам, че тялото ми има повърхност само в случай, че почувствам дискомфорт (убождане, спазми), който се превръща в болка чрез акт на четене и разпознаване („боли!“), което е и преценка („лошо е!“). Разпознаването на дадено усещане като болезнено (от „боли“ през „лошо е“ до „отдалечи се“) включва и пресъздаване на телесното пространство като преориентация на телесното отношение към това, което се приписва като причина за болката. В този случай, след като съм „почувствала“ повърхността като болезнена, аз премествам пръста си от повърхността на масата. Отдалечавам се от това, което чувствам като причина за болката, и ми се струва, че се отдалечавам от болката.
Подобен аргумент предполага интимна връзка между това, което Джудит Бътлър нарича „материализация“ – „ефектът на границата, фиксираността и повърхността (Butler 1993: 9) – и това, което аз бих нарекла интензификация. Именно чрез интензификация на усещанията за болка телата и световете се материализират и оформят, или се създава ефектът на границата, повърхността и фиксираността. Да кажем, че чувствата са от решаващо значение за формирането на повърхностите и границите, означава да предположим, че това, което „прави“ тези граници, също така ги разграждa. С други думи, това, което ни отделя от другите, ни и свързва с тях. Този парадокс е ясен, ако мислим за самата повърхност на кожата като за тази, която изглежда, че ни съдържа, но и като място, където другите оставят следа върху нас. Тази противоречива функция на кожата започва да придобива смисъл, ако се освободим от предположението, че кожата просто вече е там, и започнем да мислим за нея като за повърхност, която се усеща само в случай, че бъде „подложена на въздействие“ при срещите ни с другите. Както казва Роселин Рей: „Чрез кожата си – границата между себе си и света... всяко човешко същество е подложено на множество въздействия“ (Rey 1995: 5).
Това възникване на телата включва свръхдетерминация на сетивното възприятие, емоциите и преценката. Чрез разпознаването или тълкуването на усещанията, които са отговор на въздействията на обектите и другите, се оформят повърхностите на тялото. Тук не казвам, че емоциите и усещанията са едно и също нещо, а че самата интензивност на възприятието често означава приплъзване от едно към друго, като приплъзване, което наистина следва като последователност във времето. Следователно, макар че усещането и емоцията са несводими, те не могат просто да бъдат разделени на нивото на изживян опит.[5] Усещанията са опосредствани, колкото и да ни изглежда, че ни влияят пряко. Ние не само че разчитаме тези усещания, но и това как те се усещат може да е свързано с минала история на разчитане, в смисъл че процесът на разпознаване (на това или онова усещане) е свързан с това, което вече знаем.
Например усещането за болка е силно повлияно от спомените: човек може да изпитва болка, когато среща с друг човек му напомня за минала травма. Или пък, ако човек изпитва болка, може да потърси в спомените си дали я е изпитвал и преди, разграничавайки странното от познатото. Всъщност дори преди да започна търсенето, усещането може да ми въздейства по определен начин, заобикаляйки съзнанието ми. Едва по-късно ще осъзная, че болката „боли“ заради това или онова. Въпреки че болката се описва от мнозина като нецеленасочена, като такава, която не е „за“ нещо, тя е повлияна от обекти на възприятие, които се събират като минал телесен опит. Всъщност Луси Бендинг предполага, че макар болката да не е за нещо, тя все пак е „заради нещо“ и това „заради“ включва актове на приписване, обяснение, разказване, които функционират като обект на болката (Bending 2000: 86). Не става дума само за това, че тълкуваме болката си като знак за нещо, а за това, че начинът, по който се усеща болката, е на първо място ефект от минали впечатления, които често са скрити от погледа. Самите думи, които след това използваме, за да разкажем историята на нашата болка, работят за преобразяване на нашите тела, създавайки нови въздействия. Преминаването между усещанията за болка и други видове „негативни чувства“ е свързано с работата, която болката върши, за да създаде самата повърхност на телата.
Може да изглежда нелогично да се каже, че болката е от решаващо значение за формирането на тялото като възприемаща повърхност. Например нямам ли вече усещане за това къде се намира тялото ми, преди да го почувствам като „наранено“? Не е ли това знание необходимо за самата способност да усещам тази болка като болка в различни части на тялото? Как иначе би било възможно да кажа: „Боли ме пръстът на крака“?. Разбира се, в някои отношения аз вече имам усещане за повърхността на тялото си. В края на краищата житейският опит включва множество сблъсъци с предмети и други хора. Чрез тези сблъсъци формирам усещане за себе си като (повече или по-малко) отделно от другите, както и усещане за повърхностите на тялото ми. Подобно усещане за отделеност може да е от решаващо значение за телесното оцеляване (за тези, които нямат способността да усещат подобни на болка усещания, светът е много опасен)[6], макар че то може да се усеща по различен начин от различните тела. И така, аз имам усещане за себе си като тяло, преди да срещна обект. Но това, което е от решаващо значение, е, че макар да имам усещане за тялото си преди всяка нова среща, тялото ми сякаш изчезва от погледа; то често е забравено, докато се концентрирам върху това или онова. Този процес е описан прекрасно от Дрю Ледър в „Отсъстващото тяло“. Той смята, че „тялото е „отсъстващо“ само защото е постоянно извън себе си, въвлечено в множество взаимоотношения с други хора“ (Leder 1990: 4). И така, преживяванията на разстройства (като болка) се изживяват като завръщане към тялото или като присъствие в съзнанието на това, което е станало отсъстващо: „Доколкото тялото е склонно да изчезва, когато функционира безпроблемно, то често привлича вниманието ни най-силно в моменти на смущения“ (Leder 1990: 4). Интензивността на чувства като болката ни връща към повърхността на тялото: болката ме връща към тялото ми. Ледър също така предполага, че болката често може да доведе до тяло, което се обръща към себе си, докато удоволствието има склонност да отваря телата към други тела (Leder 1990: 74–5). Наистина, телата, чувстващи болка, могат да попаднат в полезрението ни именно в този процес на възвръщане; тяхното „формиране“ е „реформиране“. Телесните повърхности се реформират не само в случаите, когато можем да се отдалечим от обекти, които причиняват нараняване, но и в процеса на придвижване към тялото и стремеж да се отдалечим от болката. В моите преживявания на менструални болки[7] например усещам притъпено пулсиране, което ме кара да се свивам. Опитвам се да стана възможно най-малка. Прегръщам се. Обръщам се насам-натам. Болката ме притиска. Тялото ми приема различна форма, тъй като се опитва да се отдалечи от болката, въпреки че това, от което се отдалечава, се усеща в тялото ми.
Аз обаче не бих използвала термините „отсъстващ“ и „присъстващ“, за да опиша въплъщение, както прави Ледър, тъй като те предполагат възможността телата просто да се появяват или изчезват. По-скоро бих посочила икономическия характер на интензификацията и бих предположила, че човек осъзнава, повече или по-малко, телесните повърхности в зависимост от обхвата и интензивността на телесните преживявания. Интензивността на болковите усещания ни кара да осъзнаем телесните си повърхности и насочва към динамичния характер на самата повърхност (обръщане навътре, обръщане настрани, придвижване към, отдалечаване). Подобна интензивност може да въздейства на повърхността на телата чрез отрицание: повърхността се усеща, когато нещо се усеща „срещу“ нея. Както предполага Илейн Скъри, преживяването на болка често се усеща като отрицание: нещо отвън ме притиска, дори влиза в мен (Scarry 1985: 15). Когато няма външен обект, ние конструираме въображаеми предмети или оръжия, които да заемат празното им място: можем да използваме изрази като „Чувствам се така, сякаш съм прободен с нож“ (Scarry 1985: 55). Именно това възприемане на нахлуването на нещо друго в тялото поражда желанието да се установи отново границата, да се изтласка болката или (въображаемият, материален) обект, който смятаме за „причина“ за болката. Болката е свързана с нарушаването или пресичането на границата между вътрешното и външното и именно чрез това пресичане аз усещам границата на първо място.
В примера с менструалната болка, разгледан по-горе, аз също създавам въображаем обект. Болката е твърде позната – изпитвала съм я толкова много пъти преди. Всеки път си спомням наново. Така че знам, че това е менструацията ми, и това знание влияе на усещането: то влияе на болката. В този случай кръвта се превръща в „обекта“, който ме притиска и който си представям, че изтласквам, сякаш е чужд в мен. Искам болката да ме напусне; тя не е част от мен, въпреки че я усещам в тялото си. Така че болката може да се усеща като нещо „не мое“ в „мен“: става дума за въздействието на „не“. Затова не е случайно, че усещането за болка често се представя – както визуално, така и в разказа – чрез „раната“ (натъртена или порязана повърхност на кожата). Раната функционира като следа от мястото, където повърхността на друга същност (макар и въображаема) е оставила следа върху тялото, следа, която се усеща и възприема като насилието на отрицанието.
Именно тези моменти на интензификация определят контурите на обикновените повърхности на телесното обитаване, повърхности, които са белязани от разлики в самото преживяване на интензивността.[8] Тъй като усещанията за болка изискват от мен да обърна внимание на моето въплътено съществуване, тогава аз обитавам повърхностите на света по определен начин. Изтръпванията, убожданията, а след това и спазмите ме връщат към моето тяло, като ми дават усещане за ръб или граница, „усещане“, което е преживяване на интензивност и отклонение от това, което се изживява като обикновено. По този начин обикновеното е свързано по-скоро с отсъствието на възприятие, отколкото с отсъствието на тяло (вж. глава 8). Както казва Елизабет Грос по отношение на болката: „Засегнатите зони на тялото се уголемяват и увеличават в образа на тялото“ (Grosz 1994: 76). Такива увеличени усещания за границите на нашите тела могат да включват и впечатления за особеностите на начина, по който се разполагат във времето и пространството. С други думи, когато изпитвам болка, осъзнавам телесните граници като мое телесно жилище или място на обитаване. Следователно болката е свързана с начина, по който обитаваме света, как живеем във връзка с повърхностите, телата и предметите, които съставляват нашите жилища. Въпросът ни вече не е какво е болката, а какво прави болката.

---

[4] Всъщност психоанализата предлага радикална критика на модела, в който болката и удоволствието се превръщат в индивидуални и социални „двигатели“. Можем да определим този модел като утилитарен. Да вземем класическата формулировка на Бентам: „Природата е поставила човечеството под управлението на двама суверенни господари – болката и удоволствието. Само те могат да ни посочат какво трябва да правим и да определят какво ще направим“ (McGill 1967: 122). Акцентът, който поставям върху усещането като решаващо за възникването на телата, не е свързан с превръщането на болката и удоволствието във „върховни господари“. Предполагам, че болката и удоволствието не могат да бъдат отделени от приписването на стойност на обектите, но че стойността на обектите не се определя от усещането. Така че, макар че болката и удоволствието могат да повлияят на начина, по който телата са ориентирани към другите, това не означава, че просто изчисляваме болката и удоволствието, сякаш те са свойства, сякаш „имат“ или дори „са“ стойност.

[5] По този начин се отклонявам от неотдавнашната тенденция за разделяне на усещането или афекта и емоцията, което е ясно изразено в работата на Масуми (Massumi 2002). Със сигурност преживяването на „наличие“ на емоция може да се различава от усещанията и впечатленията, които могат да нажежат кожата, преди какъвто и да е съзнателен момент на разпознаване. Но този модел създава разграничение между съзнателното разпознаване и „прякото“ усещане, което само по себе си отрича начина, по който това, което не се преживява съзнателно, може само по себе си да е опосредствано от минали преживявания. Тук предлагам, че дори привидно директните отговори всъщност припомнят минали истории и че този процес заобикаля съзнанието чрез телесните спомени. Възможно е усещанията да не са свързани със съзнателно разпознаване и назоваване, но това не означава, че те са „директни“ в смисъла на непосредствени. Освен това емоциите очевидно включват усещания: това аналитично разграничение между усещане или афект и емоция рискува да откъсне емоциите от житейския опит на съществуването и притежаването на тяло. Болката може да бъде много добър пример за оспорване на разграничението между усещане и емоция: тя редовно се описва и като двете или като специална категория между усещането и емоцията. Виж Триг (Trigg 1970) за анализ на болката като усещане и емоция и Рей за критика на това разграничение в моделите на болката (Rey 1995: 6).

[6] Хората, които не изпитват усещане за болка – които страдат от вродена аналгезия – са склонни към наранявания, които могат да бъдат сериозни, а често и фатални (Melzack and Wall 1996: 3). Това ни напомня, че някои болкови усещания могат да функционират както като предупреждения, така и като реакции, които помагат на тялото да се ориентира в света.

[7] Менструалната болка не е болка, за която се пише в контекста на екзистенциализма или феноменологията, дори от феминистки, работещи в тези традиции. И все пак много жени страдат от менструални болки по начин, който влияе на това, което могат да правят с живота си. Важно е да включим житейския опит на болките при менструация в нашето теоретично осмисляне на въплъщението. Дискомфортът, който можем да изпитаме при вписването на тази болка във философското тяло, е като много други неудобства: той е причинен от това, че не пасва напълно на тялото (в този случай философското тяло), което обитаваме.

[8] Разбира се, при хроничната болка интензивното усещане се превръща не в отклонение от обичайното (което определя обичайното в случай на отклонение), а в самото то. Като такова вниманието към повърхността на тялото става част от структурата на всекидневния опит (вж. Kotarba 1983).

на стр. 12

Културната политика на емоцията

от стр. 11

Именно Жан-Пол Сартр описва болката като „причинна привързаност към света“ (Sartre 1996). За Сартр преживяването на болката като „присъствие“ зависи от това какво правят телата (четене, писане, спане, ходене), как могат да бъдат подредени. Или, казано с моите термини, усещанията за болка могат да пренаредят телата, които се сгушват или треперят в различни форми, форми, които се оформят тук или там, на това или онова място. Така че преживяването на болка не откъсва тялото в настоящето, а привързва това тяло към света на другите тела, привързване, което зависи от елементи, които отсъстват в преживяването на болка.
Обусловеността на болката е свързана както с нейната зависимост от други елементи, така и с допира. Думата “contingency” от английски има същия корен в латинския език като думата „допир“ (на латински: *contingere: com*, със; *tangere*, докосвам). По този начин обусловеността ѝ е свързана със социалността на това да бъдеш „с“ другите, да се приближиш достатъчно, за да се докоснеш. Но трябва да помним, че не всички привързаности са свързани с любов. Различните хора ни докосват по различен начин (Ahmed 2000: 44-50) и тези различия включват не само следи по тялото, но и различна интензивност на удоволствието и болката. Така че онова, което ни привързва, което ни свързва с това или онова място, с този или онзи друг, е и онова, което ни докосва най-много; то е онова, което ни кара да чувстваме. Разграничението между привързаностите ни позволява да се присъединяваме към едни и да се противопоставяме на други в самите процеси на придвижване към и от тези, които чувстваме, че са ни причинили удоволствие и болка.
Например да бъдеш докоснат по определен начин или да бъдеш развълнуван по определен начин от среща с друг човек, може да включва прочит не само на срещата, но и на другия, който е срещнат, като притежаващ определени характеристики. Ако чувстваме, че друг ни наранява, това чувство може бързо да се превърне в прочит на другия, който става болезнен или е разчетен като отрицателно въздействие. С други думи, „боли ме“ се превръща в „ти ме нарани“, което може да стане „ти си болезнен“ или дори „ти си лош“. Тези афективни реакции са прочити, които не само създават границите между себе си и другите, но и „придават“ на другите значение и стойност в самия акт на привидно разделение, даване, което временно фиксира другия, чрез движението, породено от самата афективна реакция. Такива реакции са ясно опосредствани: материализирането се осъществява чрез „посредничеството“ на чувството, което може да функционира по този начин като четене на телата на другите.[9]

Социалността на болката

Такъв модел на болката като непредвидим колкото това, което ни привързва към другите чрез самия процес на интензификация, може да изглежда контраинтуитивен. Както посочих в началото на тази глава, болката често се представя в западната култура като нещо самотно (Kleinman, Das, Lok 1997: xiii). Например Котарба описва как преживяването на болка е „по своята същност частно и остава незабелязано от другите, освен ако страдащият не го разкрие активно“ (Kotarba 1983: 15). Но дори когато преживяването на болка се описва като частно, това частно преживяване е свързано с преживяването да бъдеш с другите. С други думи, именно очевидната самота на болката изисква тя да бъде разкрита пред свидетел. Мелзак и Уол предполагат, че: „Тъй като болката е частно, лично преживяване, за нас е невъзможно да знаем точно какво е усещането за болката на някой друг“ (Melzack and Wall 1996: 41). Виждаме, че невъзможността да обитаваме тялото на другия поражда желанието да знаем „какво е усещането“. Обратно, именно защото никой не може да знае какво е усещането да имаш болката ми, аз искам любимите ми хора да разберат как се чувствам. Самотността на болката е тясно свързана с нейната импликация в отношенията с другите.
Така че, въпреки че преживяването на болката може да е самотно, то никога не е лично. Истински частна болка би била тази, която е завършила със самоубийство без бележка. Но дори и тогава човек търси свидетел, макар и свидетел, който пристига след очакваното събитие на собствената му смърт. Може би прекомерното внимание към самотата на болката идва от презумпцията, че винаги става дума за „моята“ болка – презумпция, която е ясна например във феноменологичните и екзистенциалните текстове за болката (Merleau-Ponty 1962; Sartre 1996). Но можем да зададем въпроса на Витгенщайн (Wittgenstein 1964): Какво да кажем за болката на другите? Или: По какъв начин съм засегнат, когато се сблъсквам с чуждата болка? Тъй като ние не обитаваме тялото ѝ, означава ли това, че нейната болка няма нищо общо с нас? За мен това са лични въпроси. Бих казала, че основният ми опит в живота с болката е свързан с това да живея с болката на майка ми. Майка ми беше диагностицирана с множествена склероза малко след моето раждане. Изпратиха ме в Пакистан и мислеха, че тя умира. Живях в Пакистан повече от година (има мои снимки с баба и дядо, за които сега ми е трудно да си спомня), докато майка ми се съвземаше. Тя оцеля и все още е жива. Всъщност десетилетия по-късно разбраха, че са сбъркали, и промениха диагнозата ѝ на напречен миелит. Това означава, че заболяването ѝ не е дегенеративно, но това не означава край на болката ѝ. Промяната на диагнозата ѝ донесе друг вид болка.
Може би ще забележите, че казах „да живея с“ болката на майка ми. Може да се усъмните в това. Майка ми е тази, която изпитва болка. Тя трябва да живее с нея. И все пак живеенето с майка ми беше живеене с нейната болка, тъй като болката беше толкова важна част от живота ѝ. Поглеждах я и виждах болката ѝ. Аз бях свидетелят, към когото се отправяха молбите ѝ, въпреки че молбите ѝ не бяха просто призив за действие (понякога нямаше какво да направя). Понякога молбите ѝ се свеждаха до това да бъда свидетел, да разпозная болката ѝ. Чрез това свидетелство бих придала на болката ѝ статут на събитие, на случка в света, а не просто на „нещо“, което тя чувства, „нещо“, което идва и си отива с нейното идване и отиване. Чрез това свидетелство бих дала на болката ѝ живот извън крехките граници на нейното уязвимо и много обичано тяло. Но нейната болка, въпреки че беше събитието, което ни сближи (тихите нощи с гледане на класически филми; това беше съвместен живот, който беше изпълнен със сантименталност), все още беше обвита в мистерия. Живеех с това, с което за мен беше невъзможно да се живее.
Болката, която често се преживява като „вече съществуваща“, е трудна за разбиране и за обсъждане, независимо дали става дума за болка в миналото, или за болка в настоящето. Когато говорим за преживяването на болка, приемаме, че това е „моята болка“, защото не мога да почувствам болката на другия. Моята болка може да е твърде присъстваща, а тази на другия – твърде отсъстваща. И все пак другите изпитват болка; аз разчитам тялото ѝ като знак за болка. Виждам пребледнялото ти лице. Гледам с тъга как тялото ти се свива, изкривява се. Искам да те достигна, да те докосна. Често любовта се изразява в желанието да почувстваш болката на любимия човек, да почувстваш болката от негово име (за анализ на любовта вж. глава 6). Искам да имам нейната болка, за да може тя да се освободи от нея, за да не се налага да я изпитва. Това е любовта като емпатия: обичам те и си представям, че не само усещам как се чувстваш, но и че мога да почувствам болката ти вместо теб. Но искам това усещане само доколкото още го нямам; желанието поддържа разликата между този, който би „приел“ болката, и другия, който вече я „изпитва“ или я „има“. По този начин емпатията поддържа самото различие, което може би се опитва да преодолее: емпатията остава „желано чувство“, при което субектите „чувстват“ нещо различно от това, което чувства друг, в самия момент, в който си представят, че биха могли да чувстват това, което чувства друг.[10]
Невъзможността да почувствам болката на другите не означава, че болката е просто тяхна или че болката им няма нищо общо с мен. Искам да предложа тук, предпазливо и несигурно, че етиката на реагиране на болката включва отвореност към това да бъдем засегнати от това, което не можем да познаем или почувстваме. В този смисъл такава етика е свързана със социалността или „обусловената привързаност“ на самата болка. Голяма част от разсъжденията за болката обаче противопоставят неразбирането на чуждата болка на разбираемостта на моята собствена болка. Илейн Скъри прави тази разлика в своя анализ на болката и мъчението (Scarry 1985: 4). Със сигурност има нещо неуловимо в болката на другия и това не е само защото аз не я усещам. Но и моята болка, дори когато я усещам, не винаги е толкова уловима. Така че в определен смисъл, когато откликвам на болката на този човек, когато докосвам бузата му, аз усещам това, което не мога да позная. Неразбирането на нейната болка, на фона на реалността на моята собствена, ме хвърля в неверие. Но не нейната болка е тази, в която не вярвам. Вярвам в нея все повече и повече. Завладява ме интензивността на тази вяра. По-скоро моята болка е тази, която става несигурна. Осъзнавам, че моята болка – която изглежда толкова съществуваща – е неизживяна за другите, захвърлени като тях в един различен телесен свят. Неуловимостта на нейната болка ме приканва да се върна към тялото си дори когато то не изпитва болка, да го почувствам, да изследвам повърхностите му, да го

[9] Като се има предвид акцентът върху възприятията и прочитите на субекта при създаването на обекти и други, това радикална форма на субективизъм ли е? За мен е важно да посоча как този аргумент не е субективистки, а такъв, който подкопава разграничението между субект и обект. Предполагам, че „никаква вещ“ или „никакво тяло“ има положителни характеристики, които съществуват преди контакта с другите. Така че не става дума за това, че субектът „придава“ значение и стойност на другите. По-скоро субектите, както и обектите, се оформят от контакта. Такива форми на контакт не правят нещо от нищото: субектите, както и обектите, „натрупват“ характеристики с течение на времето (процес, който показва точно как тези характеристики не са положителна форма на пребиваване), което прави възможно да се говори за тях като за предшестващи контакта. Така че моят аргумент, че възприемането и четенето на обектите и другите от страна на субекта е от решаващо значение, не упражнява непременно радикална форма на субективизъм; той не поставя съзнанието на субекта като това, което прави светът. Субектът се материализира като ефект от контакта с другите и вече се е материализирал, имайки предвид такива истории на контакт.

[10] Съществуват различни форми на това, което Робърт Соломон нарича „съчувствие“ (Solomon 1995; Denzin 1984: 148; Scheler 1954: 8–36). Те включват състрадание, както и емпатия, съчувствие и съжаление. Тези различни форми не могат да бъдат отъждествявани. Например Спелман разграничава състраданието като страдание заедно с другите от съжалението като скръб за другите (Spelman 1997: 65). Всички тези форми на съчувствие са свързани с фантазията: човек може да „чувства за“ или „чувства със“ другите, но това зависи от това как си „представям“, че другият вече се чувства. Така че „чувствам със“ или „чувствам за“ не означава преустановяване на „чувстването за“: човек чувства със или за другите само доколкото преди всичко чувства „за“ техните чувства.

обитавам. С други думи, неразбирането на собствената ми болка излиза на повърхността благодарение на неразбирането на болката на другите. Такъв отговор на нейната болка не е просто завръщане към себе си (как се чувствам, при положение че не знам как се чувства тя?): това не е радикален егоизъм. Напротив, пред лицето на другостта на собствената ми болка аз съм разкъсана, пред нея и заради нея.
Социалността на болката – „условната привързаност“ към другите – изисква етика, която започва от болката ви и се насочва към вас, приближавайки се достатъчно, за да ви докосне, може би дори достатъчно близо, за да усети потта, която може да е следа от болката ви по повърхността на тялото ви. Доколкото етиката на болката започва оттук, от начина, по който се появявате на повърхността, тогава етическото изискване е, че трябва да действам по отношение на това, което не мога да знам, а не да действам дотолкова, доколкото знам. Аз съм развълнувана от това, което не ми принадлежи. Ако действах от нейно име само дотолкова, доколкото знаех как се чувства, тогава щях да действам само дотолкова, доколкото щях да присвоя нейната болка като моя болка, т.е. да присвоя това, което не мога да почувствам. За да се върна към въведението си в тази глава, именно предположението, че знаем как се чувства другият, ни позволява да превърнем неговата болка в наша тъга.

Превод от английски: ЙОРДАН ЯНКОВ
Научна редакция: проф. дфн НИКОЛАЙ АРЕТОВ

Библиография

Фройд, Зигмунд. 1997. Аз и То: Природата на несъзнаваното. София: Евразия.

Ahmed, Sara. 1998. *Differences that Matter: Feminist Theory and Postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press.
Ahmed, Sara. 2000. *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. London: Routledge.
Bending, Lucy. 2000. *The Representation of Bodily Pain in Late Nineteenth-Century English Culture*. Oxford: Clarendon Press.
Burns, Bill, Cathy Busby and Kim Sawchuk 1999. Introduction. – In: Burns, Bill, Cathy Busby and Kim Sawchuk (eds). *When Pain Strikes*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
Butler, Judith. 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'.* New York: Routledge.
Chapman, C. Richard. 1986. Pain, Perception, and Illusion. – In: Sternbach, Richard. A. (ed.). *The Psychology of Pain*. New York: Raven Press.
Cowan, Joseph Lloyd. 1968. *Pleasure and Pain: A Study in Philosophical Psychology*. London: Macmillan.
Denzin, Norman Kent. 1984. *On Understanding Emotion.* San Francisco: Jossey-Bass Publishers.
Diprose, Rosalyn. 2002. *Corporeal Generosity: On Giving with Nietzsche, Merleau-Ponty, and Levinas.* New York: SUNY Press.
Grosz, Elizabeth. 1994. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism.* Bloomington: Indiana University Press.
Kleinman, Arthur, Veena Das and Margaret Lock. 1997. Introduction. – In: Kleinman, Arthur, Veena Das and Margaret Lock (eds). *Social Suffering*. Berkeley: University of California Press.
Kotarba, Joseph A. 1983. *Chronic Pain: Its Social Dimensions*. Beverly Hills: Sage.
Leder, Drew. 1990. *The Absent Body*. Chicago: University of Chicago Press.
Massumi, Brian. 2002. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press.
McGill, Vivian Jereauld. 1967. *The Idea of Happiness*. New York: Frederick A. Praeger.
Melzack, Ronald and Patrick D. Wall. 1996. *The Challenge of Pain*. Harmondsworth: Penguin Books.
Merleau-Ponty, Maurice. 1962. *Phenomenology of Perception*. Trans. Smith, Colin. London: Routledge and Kegan Paul.
Prosser, Jay. 1998. *Second Skins: The Body Narratives of Transsexuality.* New York: Columbia University Press.
Rey, Roselyn. 1995. *The History of Pain*. Trans. Louise Elliott Wallace, J. A. Cadden, and S.W. Cadden. Cambridge, MA: Harvard University Press.
Sartre, Jean-Paul 1996. *Being and Nothingness: An Essay on Phenomenological Ontology*. Trans. Barnes, Hazel. London: Routledge.
Scarry, Elaine. 1985. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. New York: Oxford University Press.
Scheler, Max. 1954. *The Nature of Sympathy*. Trans. Peter Heath. London: Routledge and Kegan Paul.
Solomon, Robert. 1995. *A Passion for Justice: Emotions and the Origins of the Social Contract*. Lanham, MD: Rowman and Littlefield Publishers.
Spelman, Elizabeth. 1997. *Fruits of Sorrow: Framing our Attention to Suffering*. Boston: Beacon Press.
Trigg, Roger. 1970. *Pain and Emotion*. Oxford: Clarendon Press.
Wittgenstein, Ludwig. 1964. *Preliminary Studies for the 'Philosophical Investigations': Generally Known as The Blue and Brown Books*. Oxford: Basil Blackwell.

Източник: Ahmed, Sara. The Cultural Politics of Emotion. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

Възхвала на черния хумор

На онзи, който каза, че съм обичала мрачните шеги, или нещо от този род

Мерседес Росенде

Пътувахме в черна кола зад катафалката. Починалият беше баща ми, а живите или плачехме, или ни беше заседнала буца на гърлото. Един от нас се пошегува – няколко думи, които уловиха най-нелепото в ритуалността на момента, – и останалите избухнахме в смях, отпуснахме се, освободихме се. Починалият щеше да направи същото: беше много добър в жонглирането по ръба на черния хумор.
Казват, че смехът в подходящия момент може да предизвика освобождаването на допамин – вещество, което е свързано с удоволствието и което намалява мускулното напрежение и тревожността, както и временното чувство на гняв или тъга. Не знам дали е така, знам само, че помага да понесеш живота, когато той стане твърде тежък.
И все пак има хора, които смятат, че хуморът е несъвместим с определени теми, които те самите, естествено, изреждат – болест, смърт, расизъм, инвалидност, война или религия; назидателно ни обясняват, че тези шеги са вулгарни, повърхностни, обидни, проява на лош вкус, че хуморът е нещо хубаво, но всичко си има граници. Това са онези, които винаги се обиждат – и понеже те са обидените, умозаключават, че имат право. Те са контранастъплението срещу допамина и удоволствието от смеха, цензурата над подценявания черен хумор. Те са гласовете на пазителите на морала и добрите нрави, тези, които ни диктуват над какво имаме право да се смеем. Един вид клуб на добрите хора, който произвежда речи, пълни с красиви думи: уважение, съжителство, солидарност.
И понеже не искаме да сме от страната на лошите, се колебаем и се питаме: къде е границата на хумора? Кой я определя, кой решава с какво можем да се шегуваме, кога и докъде?
Седмица след атентатите на 11 септември 2001 г. американският комик Гилбърт Готфрид изнася представление в клуб именно в Ню Йорк. Прахът още се стелел във въздуха и всичко миришело на изгоряло.
– Тази вечер трябва да си тръгна рано. Имам полет за Лос Анджелис. Не успях да намеря директен и ще трябва да се прекача на Емпайър Стейт.
Последвало дълго мълчание, после – освирквания и крясъци. Някой извикал: „Още е твърде рано да се шегуваме с това!“. А наистина ли беше твърде рано? Докога е „твърде рано“? На кой ден от трагедията вече е допустимо да се шегуваш с нея?
Хуморът, особено черният, е културен феномен; така както човек има свой праг на болка, така има и праг на търпимост към шегите и реагира различно, когато някой го прекрачи.
И като сме на тема реакции: на 7 януари 2015 г. братята Саид и Шериф Куаши нахлуват в редакцията на „Шарли Ебдо“ и откриват безразборна стрелба. Брутално нападение срещу френското сатирично списание, при което загиват 12 души и което поставя началото на вълна от джихадистки атентати във Франция, е мотивирано от публикуваните карикатури на пророка Мохамед в него. Само 6 дни след атаката седмичникът излиза отново в тримилионен тираж със следното заглавие: „Всичко е простено“. А Мохамед държи плакат: *Je suis Charlie*.
Да, сатирата се основава на акт на осмиване или порицание на някого или нещо, а ние се смеем или не се смеем в зависимост от това дали ни се струва комично, или злонамерено. В крайна сметка шегата е договор между подателя и получателя и вторият решава дали му е забавно, или не. Уго Каретеро Диос, професор в катедрата по методология на поведенческите науки в Университета на Гранада, казва, че черният хумор „винаги в хода на историята е бил обект на контрол. Всъщност разграничението между „подходящ“ и „неподходящ“ хумор е съществувало през цялото време“. И добавя: „Ако нещо може да дефинира хумора, то това е именно липсата на граници, а в тази липса се ражда черният хумор“. Изглежда, че става дума за отстояване на правото да поставяме под съмнение онова, което ни казват, че е неприкосновено.
Като противовес на демонизацията на черния хумор, учени от Виенския университет провеждат изследване, публикувано в списание „Когнитив Просесинг“, в което се твърди, че влечението към този вид хумор може да е страничен ефект на интелигентността. Хората в проучването, които са се наслаждавали на черния хумор, са имали по-високи резултати на тестовете за интелигентност, по-често са били по-високообразовани и при тях са се наблюдавали по-ниска агресивност и по-стабилно настроение. От друга страна, ниското или средно разбиране на шегите е било свързано със средна интелигентност, висока агресивност и емоционална нестабилност.
Но нека се върнем към първоначалния въпрос: можем ли да поставим Рубикон на хумора, граница, която не бива да се прекрачва? Някои твърдят, че може би е

полезно да се гледа контекстът – вероятно не би било подходящо нацист да се шегува за Холокоста, но негова жертва би могла; избран политик вероятно не би било редно да се подиграва на избирателите си, но те биха могли да се шегуват със себе си или с него. Бих се осмелила да твърдя, както твърди и филологът Хавиер Перес Андухар, че „черният хумор принадлежи на този, който знае, че шегата му може да му коства главата, и не му пука. Затова прилича толкова много на свободата“.
Хуморът нарушава правилата, не се поддава на опити за опитомяване; той е личен избор, който преминава отвъд бариерите на морала и добрите нрави. Да го упражняваш, означава да използваш свободно думите; да подминеш тържествените, назидателни речи, които настояват всичко да се тълкува с ключа на бинарността: феминизъм или патриархат, дясно или ляво, добро или лошо; да пренебрегнеш тези правила на поведение, които ни подчиняват и инфантилизират чрез коректност, страх и автоцензура.

Превод от испански: ВАЛЕНТИНА ИСТАТКОВА

Източник: *Apología del humor negro*, Búsqueda 27/10/2021

Арундати Рой разказва за своето скитническо детство:
Коленете ми бяха покрити с белези и рани – знак за моя бурен, труден и лишен от баща живот

Когато избухва войната между Индия и Китай, Арундати, брат ѝ и майка ѝ тръгват на дълго пътуване, изпълнено с перипетии. Дали ще намерят безопасно място?

Арундати Рой

Майка ми винаги е искала да бъде учител и беше квалифицирана за това. С времето, след като се оженила за баща ми, който работеше като заместник-управител на отдалечена чаена плантация в Асам, мечтата ѝ да преследва каквато и да е професионална кариера изтлявала и угаснала. Тя се възродила отново (по-скоро като кошмар, отколкото като блян), когато разбрала, че съпругът ѝ, като много други млади мъже, работещи в изолирани чаени плантации, безнадеждно се е пристрастил към алкохола. Когато избухна войната между Индия и Китай през октомври 1962 г., жените и децата от пограничните райони бяха евакуирани. Ние се преместихме в Калкута. След като стигнахме там, майка ми реши, че няма да се върнем в Асам. От Калкута тръгнахме на юг, прекосявайки страната, и спряхме в град Утакамунд – Ути – в щата Тамил Наду. Брат ми, Лалит Кумар Кристофър Рой, беше на четири и половина години, а аз още нямах три. Не видяхме и не чухме баща ми повече, докато не навлязохме в 20-те си години.

В Ути живяхме в едната половина от „ваканционна“ вила, принадлежала на дядо ми по майчина линия. Той се беше пенсионирал като висш държавен служител – работел като ентомолог към Британското правителство в Делхи. С баба ми били отчуждени. Дядо ми прекъснал връзките с нея и децата си преди години. Починал в годината, в която съм се родила.

Не зная как сме влезли в тази вила. Може би наемателката, която живееше в другата половина на къщата, е имала ключ. Може и да сме разбили вратата. Къщата беше усойна и мрачна, със студен, напукан циментов под и азбестов покрив. Беше разделена на две с шперплатови прегради. Възрастната жена, която живееше отвъд преградите, се казваше Мис Паттмор. Носеше косата си вързана на висок бухнал кок и се чудехме какво крие в него. С брат ми смятахме, че това са оси. През нощта Мис Паттмор сънуваше кошмари, стенеше и крещеше. Не съм сигурна дали изобщо плащаше някакъв наем. Вероятно не е знаела на кого да го плати. Ние със сигурност не плащахме наем. Бяхме натрапници, самонастанили се, а не наематели. Живеехме като бегълци насред огромни дървени сандъци, пълни догоре с пищните дрехи на мъртвия имперски ентомолог – копринени вратовръзки, официални ризи, костюми в три части.

Открихме стара кутия от бисквити, пълна с копчета за ръкавели. По-късно, когато с брат ми бяхме достатъчно големи, ни разказваха легендарни фамилни истории, свързани с дядо ни: за суетата му (в къщата имало негов портрет, направен в холивудско студио), за жестокостта му (налагал с камшик децата си, гонел ги често от дома, разбил главата на баба ми с месингова ваза). Майка ни каза, че за да избяга от него, се оженила за първия мъж, който ѝ предложил брак.

Скоро след като се настанихме във вилата, майка намери работа като учител в местно училище. По това време в Ути имаше много училища, някои от тях управлявани от британски мисионери, останали в Индия след обявяването на независимостта на страната. Тя се сприятели с някои от тях – учителите, които преподаваха в училище само за бели деца, в което се обучаваха наследниците на мисионерите в Индия. Успя да ги убеди да я пускат в клас по време на часовете си, когато не беше на работа. Жадно поглъщаше иновативните методи в обучението, но беше разстроена от мекия им, добронамерен расизъм към индийците.

Няколко месеца след като се настанихме във вилата, моята баба (вдовицата на ентомолога) и нейният най-голям син, Г. Айзък – пристигнаха от Керала, за да ни прогонят оттам. Не ги бях виждала преди. Казали на майка ми, че според Закона за наследяване при християните в област Траванкор дъщерите нямат права върху наследството на бащите си и трябва да напуснем къщата незабавно.

Фактът, че нямаше къде да отидем, за тях нямаше значение. Баба ми не говореше много, но ме плашеше. Страдаше от кератоконус[1] и носеше тъмни слънчеви очила. Спомням си как тичахме с майка ми и с брат ми през града, изпаднали в паника и държейки се за ръце, за да намерим адвокат. В моите спомени това се случи през нощта и улиците бяха тъмни. Но едва ли е било така. Защото намерихме адвокат, който ни обясни, че този закон важи само в щата Керала, но не и в Тамил Наду, където дори хората, които са се заселили незаконно в чужд имот, имаха права. Той каза, че ако някой се опита да ни изхвърли от къщата, можем да се обадим в полицията. Върнахме се у дома, треперещи и ликуващи.

Тогава нашият чичо не можеше да знае, че в опитите си да изгони по-малката си сестра от имот на баща им, поставя началото на своето бъдещо поражение. Това се случи години преди майка ми да разполага със собствени средства и положение, за да издигне глас срещу този закон и да изиска равен на другите деца дял от имуществото на баща си в Керала. Дотогава тя щеше да съхранява спомена за своето унижение като ценно семейно наследство, какъвто той в известен смисъл наистина беше.

След нашия решителен успех се разположихме по-нашироко във вилата. Майка ми раздаде костюмите и копчетата за ръкавели на таксиметровите шофьори, които висяха на стоянка до пазара. И така за известно време град Ути имаше най-добре облечените таксиметрови шофьори на света.

Въпреки нашето трудно спечелено и все пак неукрепнало чувство за сигурност, нещата не се развиха добре. Студеният влажен климат в Ути влоши астмата на майка ни. Тя лежеше под дебел юрган в метално розов цвят на високо желязно легло, дишаше дълбоко и тежко и не ставаше дни наред. Мислехме, че ще умре. Не искаше да стоим наоколо, вторачени в нея, и ни пъдеше от стаята. Така че с брат ми излизахме навън, за да намерим нещо, в което да се взираме.

Най-често се люлеехме на ниската разнебитена порта в триъгълния двор на търговския център и наблюдавахме наскоро оженили се двойки, които в своя меден месец, хванати за ръце, тръгваха на романтична разходка към известните ботанически градини на града. Понякога те спираха и разговаряха с нас. Даваха ни сладки и фъстъци. Един мъж ни даде прашка. С дни усъвършенствахме точността на стрелбата си. Сприятелявахме се с непознати. Веднъж един от тях ме грабна за ръка и ме завлече у дома. Заяви троснато на майка ми, че съм болна от варицела. Накара ме да ѝ покажа мехура на корема си, с който се хвалех на всеки, който проявяваше желание да го разгледа. Майка ми се вбеси. След като непознатият си тръгна, ме зашлеви силно и ми нареди никога повече да не вдигам роклята си и да показвам корема си на непознати. Особено на мъже.

Майка ни стана твърде раздразнителна и започна често да ни бие – може би това се дължеше на болестта или на лекарствата, които пиеше. Когато избухнеше, брат ми бягаше от къщи и се връщаше по тъмно. Той беше тихо дете. Никога не плачеше. Когато бе разстроен, полягаше на масата в трапезарията и се преструваше на заспал. Когато беше щастлив, което не се случваше често, танцуваше около мен, боксираше се с въздуха и заявяваше, че е Касиус Клей. Не зная откъде знаеше кой е Касиус Клей; аз не знаех. Може би баща ни му беше казал. Мисля, че годините в Ути бяха по-тежки за него, отколкото за мен, защото той помнеше по-ранен период. Спомняше си един по-добър живот. Помнеше нашия баща и голямата къща, в която сме живели в чаената плантация. Помнеше, че е бил обичан. За нещастие, аз нямах такива спомени.

Брат ми тръгна на училище преди мен. Посещаваше училището за бели няколко месеца (вероятно това е било жест към майка ни от страна на мисионерите). Но когато започна да нарича местните деца като нас „онези индийчета“, майка ни го махна оттам и го записа в „Брийкс“ – училището, в което преподаваше.

В дните, в които състоянието на майка ми се влошаваше, получавахме списък с необходими продукти и отивахме на пазар. Тогава Ути беше безопасен, спокоен град, в който се движеха малко коли. Полицаите ни познаваха. Продавачите в магазините винаги бяха любезни и понякога дори ни даваха стоки на вересия. Най-милата от всички беше жена на име Курусамал, която работеше в магазин за плетени дрехи. Тя ни оплете два пуловера – в бутилково зелено за брат ми и в тъмновиолетово – за мен.

Дойде момент, в който майка ни остана прикована на легло в продължение на няколко седмици и Курусамал се премести при нас. Нашият тежък живот приключи. Именно тя ни показа какво е любов. Какво е сигурност. Какво означава да те прегръщат. Готвеше за нас и ни къпеше навън, на лютия студ, с вода, която загряваше в огромен съд с огън на дърва. И до днес с брат ми изпитваме нужда да се къпем с почти вряла вода, за да се почувстваме наистина чисти.

Преди да ни изкъпе, решеше косите ни и ни показваше как да убиваме въшките. Харесваше ми да ги убивам. Издаваха приятен звук, когато ги стисках с нокътя на палеца си. Освен че плетеше светкавично бързо, Курусамал беше и превъзходна готвачка, специалист в приготовянето на

Арундати Рой. Снимка Sreejith Sreekumar

[1] Прогресивно очно заболяване, при което роговицата постепенно изтънява и придобива конусообразна форма. Това води до влошаване на зрението, астигматизъм и късогледство. – Б.пр.

гозби, без да разполага с почти никакви съставки. Дори голият варен ориз, гарниран само с прясно зелено чили, беше вкусен. Името Курасамал означава „майка на кръста“ в Тамил. Мъжът ѝ се казваше Йесуратнам („скъпоценният камък на Исус“). Имаше гуша, която криеше под вълнения си шал и като нас винаги миришеше на опушено дърво. Накрая майка се разболя много тежко и не можеше да ходи на работа. Дори приемът на стероиди не ѝ помагаше. Парите ни свършиха. Брат ми и аз растяхме недохранени и развихме първична туберкулоза. След няколоко още по-тежки месеца, през които се борехме на няколко фронта, майка се предаде. Преглътна гордостта си и реши да се върнем в Керала, в Айеменем – селото на дядо ми. Нямаше друг избор.

Щом влакът, с който пътувахме, прекоси границата между Тамил Наду и Керала, пейзажът се преобрази от кафяв в зелен. Всичко, включително електрическите стълбове, беше обгърнато в зеленина и пълзящи растения. Светът сияеше. Почти всички хора, които се плъзгаха край прозорците ни, и мъже, и жени, бяха облечени в бяло и носеха черни чадъри. Сърцето ми запя.

И после се сви.

В Айеменем не ни очакваха и очевидно бяхме нежелани. Къщата, пред чийто праг стояхме с нашата невидима купа за просия, принадлежеше на Мис Куриен – по-голямата сестра на баба ни. Тогава беше в 60-те си години. Тънката ѝ, начупена, посивяла коса, беше дълга до раменете и с подвити навътре краища. Носеше колосани, тънки като хартия сарита и широки блузи. Мис Куриен беше изпреварила повечето жени от своето време. Не беше омъжена, имаше магистърска степен по английска литература и бе преподавала в колеж в Шри Ланка (тогава Цейлон).

Майка ми я увери, че ще останем в къщата ѝ само докато успее да си намери работа. Мис Куриен, която се гордееше с факта, че е добра християнка, се съгласи да ни приеме в дома си, но не полагаше никакви усилия да скрие недоволството си от нас и нашето положение. Правеше го, като ни игнорираше и показваше нежната си привързаност към децата на другите си роднини, които я посещаваха. Даваше им подаръци, свиреше на пианото и пееше с трептящия си глас за тях. Въпреки че открито демонстрираше антипатията си към нас (поради което не я харесвахме), беше единственият човек, който ни помогна и ни даде подслон, когато най-много се нуждаехме от това.

Баба ми също живееше с нея. Беше почти сляпа, но въпреки това носеше своите слънчеви очила. Дори през нощта. Релефен белег опасваше скалпа ѝ – следа от известния удар с месинговата ваза. Понякога ми разрешаваше да прокарам пръст по него. Всяка вечер сядаше на верандата и свиреше на цигулка. Беше взимала уроци по музика в периода, в който имперският ентомолог бил командирован във Виена. Когато нейният учител споделил с него, че жена му има потенциал да стане концертрираща цигуларка, той спрял уроците ѝ. И в гневен изблик на ревност счупил първата цигулка, която притежавала.

Бях твърде малка, за да преценя колко добре свиреше, но когато мракът се спуснеше над града и песента на щурците изпълнеше въздуха, нейната музика правеше вечерите и черните нощи още по-печални, отколкото вече бяха.

Чичо ми Г. Айзък живееше в пристройка към основната къща. В началото много се страхувах от него. Познавах го единствено като високия, дебел, гневен мъж, който се опита да ни изгони от къщата в Ути. В Айеменем обаче се привързах към него, след като започна да ни води с брат ми до реката и да ме учи да плувам. Той е един от първите индийци, избрани за стипендия „Роудс“[2]. Специалността му беше гръцка и римска митология. Както вечеряхме, изведнъж казваше: „Не е ли чудесно, че имаме бог на виното и екстаза?“. Извръщахме очи към него с празен поглед. А той ни разказваше за Дионис или за някой друг бог, избран за деня.

След като преподавал няколко години в колежа в Мадрас, чичо ми зарязал академичната кариера, за да се върне към корените си и да открие, заедно с майка си, фабрика за производство на туршия, конфитюр и къри на прах. Казваше се „Малабар Коуст Продъктс“. Управлявали предприятието от семейната къща на имперския ентомолог в град Котоям, който беше близко до нашето село (това беше къщата, която щеше да се превърне в ябълката на раздора, когато майка ми оспори клаузи от Закона за наследяването при християните в Траванкор). Въпреки силния си интерес към наследството и частната собственост, Г. Айзък беше марксист. Казваше, че е зарязал своята кариера и е отворил фабрика, за да подкрепи малкия бизнес и създаде работни места за хората от местната общност. Шведската му съпруга, Сесилия, която срещнал в Оксфорд, го напуснала, защото глупостите му ѝ дошли до гуша и се прибрала в Швеция с тримата им сина. По странно стечение на разнородни обстоятелства това съзвездие от ексцентрични космополитни хора, сломени от живота, се бе събрало в малкото село Айеменем.

Тук живеехме сякаш на ръба и във всеки един момент можехме да паднем в пропастта. Дори Кочу Мария, готвачката, ни казваше, че нямаме право да стоим в тази къща. Непрекъснато мърмореше, че е срамно под един покрив да живеят деца без баща и почтени хора. През няколко дни космополитите влизаха в сблъсъци помежду си. Докато ожесточено се караха, цялата къща се тресеше. Чупеха се чинии; врати увисваха, извадени от пантите. Когато започваха да крещят, бягах от къщи. Реката беше моето убежище. Тя компенсираше всичко, което не беше наред в живота ми. Прекарвах часове по бреговете ѝ, а риби, червеи, птици и растения станаха мои близки същества. Сприятелих се с други деца (и с няколко възрастни) в селото. Научих бързо езика малаялам[3] и скоро можех с лекота да общувам с всекиго.

Хората от селото обитаваха различна вселена. Повечето от тях работеха в близките оризови поля и каучукови плантации, беряха кокосови орехи или бяха домашни прислужници. Живееха в глинени къщи със сламени покриви. Много от тях принадлежаха към касти, считани за „недосегаеми“. По онова време не знаех почти нищо за този ужас, тъй като всички в нашата къща бяха твърде заети с войните помежду си, за да си правят труда да ме индоктринират.

Един млад мъж, който живееше в Айеменем, но работеше в Котаям, във фабриката на чичо ми „Малабар Коуст Продъктс“, стана най-любимият ми приятел. Прекарвахме много време заедно. Той ми направи въдица от стъбло на бамбук и ми показа къде да намеря най-подходящите червеи за стръв. Учеше ме да ловя риба; учеше ме да бъда спокойна и тиха. Пържеше малките рибки, които хващах, и ги изяждахме заедно. Той беше моето вдъхновение за създаването на персонажа Велута от „Богът на дребните неща“.

За няколко месеца престой в Айеменем се превърнах в част от неговия пейзаж – диво дете със загрубяла кожа на стъпалата, което знае всяка скрита или пряка пътека от селото до реката. В категорията не-човеци най-близка ми бе една ивичеста палмова катерица, която живееше на рамото ми и шепнеше в ухото ми. Споделяхме тайните си. Тя не беше мой домашен любимец. Имаше свой собствен живот, но изборът ѝ бе да го споделя с мен. Често изчезваше, защото имаше много работа за вършене. Когато дойдеше време за ядене, се появяваше, настаняваше се до чинията ми и си хапваше. Постоянно беше бдителна, непрекъснато нащрек за възможна надвиснала опасност. Учех се от нея.

Майка ни прехвърляше бремето от кавгите и дневната доза унижения, които трябваше да понася, върху мен и брат ми. Ние бяхме единственият ѝ сигурен пристан. Поведението ѝ беше ирационално и непредвидимо. Не можех да преценя какво ще я ядоса или какво ще ѝ се понрави. Трябваше да вървя през минно поле, без да разполагам с карта. Когато се разгневяваше, имитираше начина ми на говорене. Беше добър подражател и ме караше да се чувствам нелепо. Ясно си спомням всяка нейна подигравка и забележка. Присмиваше се и на начина, по който се обличам. Чувствах се така, сякаш ме бе изрязала – изрязала формата ми – от книжка с картинки с остра ножица и ме бе ръзкъсала на парчета.

За първи път това се случи на път към къщи, когато се връщахме от Мадрас след двуседмичен престой. По-голямата сестра на майка ми, Мис Джоузеф, я беше помолила да се грижи за трите ѝ деца, докато е на почивка със съпруга си. Майка ми се съгласи. Сигурно е мислила, че ще успее – поне номинално – да си изкара прехраната, докато е там.

За разлика от свадливите и избухливи космополити от Айеменем, Мис Джоузеф имаше порядчен съпруг, който работеше като пилот в държавните авиолинии, порядъчни деца и порядъчен дом с прислуга. Тя осъзнаваше добре, че в това отношение бе успяла, за разлика от братята и сестрите си. Изглеждаше добре, имаше висок глас, който издаваше самодоволство и подхождаше на официалните ѝ, добре изгладени сарита и стегнатата ѝ елегантна прическа. Звучеше така, сякаш се доверява на човека, с когото разговаря, а думите ѝ бяха съпроводени от тънка, многозначителна усмивка. Нямаше никаква прилика между нея и майка ми – нито физически, нито като характер. Когато мис Джоузеф се завърна, за нещо избухна ужасна караница между двете сестри. Върнахме се в Керала на следващия ден. Съпругът на леля ми, пилотът, имаше квота за безплатни самолетни билети. За първи път летяхме със самолет. След като седнахме, с намерение да проведа разумен, зрял разговор, какъвто би трябвало да водят спътниците в самолет, попитах майка ми как така Мис Джоузеф, която е толкова слаба, е нейна истинска сестра. Майка ми побесня. Почувствах как се измъквам от собствената си кожа, изплъзвам се като вода, оттичаща се в канала на мивка, и изчезвам напълно. Тогава тя каза: „Когато достигнеш моята възраст, ще си три пъти по-дебела от мен“. Знаех, че съм казала нещо ужасно, но не бях сигурна кое е то. (Бях твърде малка и „дебел“ и „слаб“ за мен не бяха ценностни преценки.) Едва след няколко години, когато можех трезво да преценя тази ситуация, без да задълбавам в собствените си чувства, най-накрая осъзнах колко обидни са били думите ми.

Стероидите, които пиеше майка ми, доведоха до бързо качване на килограми. Добила беше и типичното кортизолово лице, кръгло като луна. Впечатляващото ѝ фино лице беше изчезнало зад пухкави бузи и двойна брадичка. Сигурно е била съсипана и отчаяна след престоя ни в безупречния дом на по-слабата си сестра. Триумфалната ѝ

Арундати Рой. Снимка Sreejith Sreekumar

кариера беше далеч от нея в бъдещето и нямаше никакви знаци, които да подсказват какво я очаква.

С въпроса към майка ми за нейната слаба сестра съм наляла оцет в отворена рана. Лекомислени думи, изречени от едно лекомислено дете. И тя се нахвърли срещу мен и започна да имитира начина, по който говорех на шестгодишна възраст. А аз застанах срещу себе си. Спомням си цвета на роклята си. Небесносиня на точки. Съвършен подарък от моята съвършена братовчедка с права коса и очи на кошута. Видях, че роклята не покрива коленете ми, целите в белези и рани – подробен дневник на моето бурно, мъчно, лишено от баща и напътстваща ръка детство край бреговете на река Минънчил в Айменем.

Представях си въображаемо състезание между мен и перфектната ми братовчедка, което решително печелех. Тя имаше баща пилот. И разкошна коса. Но аз имах зелена река (с риби в нея, с небе и дървета в нея, а през нощта с разбита на парчета жълта луна в нея). И катерица. Вгледах се в краката си и видях, че не подхождат на сандалите, които носех.

Това беше ужасен самолет, пълен с ужасни хора, който се носеше в едно ужасно небе. Исках да се разбие и всички ние да умрем. В онзи момент особено силно мразех разглезените деца с грижовни, отдадени родители. Но след малко майка ми каза: „Аз съм твоя майка и твой баща и те обичам за двама“.

И тогава самолетът ми хареса. И небето също. Но краката ми продължаваха да са чужди на сандалите, в които бяха обути. И все още имаше неразрешени въпроси. Ако станех три пъти по-дебела от нея, щях да се нуждая от три седалки. Значи от три безплатни билета. По две. По три. Час по математика. Числа, които трябва да събера. Какво се получава от удвоена любов, разделена на моя утроен размер, умножен по безплатни билети и всичко това разделено на лекомислени думи. Студена, мъхеста нощна пеперуда върху уплашено сърце. Тази пеперуда баше мой постоянен спътник. Научих рано, че най-безопасното място може да бъде най-опасно. А дори когато не е, мога да го направя такова.

Превод от английски: РУЖА МУСКУРОВА

Този текст е редактиран откъс от книгата на Арундати Рой *Mother Mary Comes to Me*, издадена от *Hamish Hamilton*.

Източник: „Гардиън“, 24 август 2025

[2] Престижна международна стипендия, която покрива всички разходи по обучението в магистърски и докторски програми в Оксфордския университет. – Б.пр.

[3] Дравидски език от групата на южнодравидските езици, основно разспространен сред народа малаяли в югозападната част на Индия. – Б.пр.

Неда Вълчева

Разклонения

Спиралите се увиват и увиват разпръснати безпосочно,
опустошението е надвиснало като потънал облак,
приижждат прокълнатите бурени от тъмните усои,
скритата градушка трополи с неотговорен трясък,
прокъсани платна се развяват над недовършена разруха,
забравата хвърля своя зар и щраква с пръсти,
сенки загубили обектите си плъзват в търсене на нови аквариуми,
протягат ръце, отдръпват се и се скриват,
никъде неспуснали студената си въздишка,
освен до експонатите на непосещавани музеи,
приютили за един глух кънтеж двуизмерна пропаст,
изсеченият камък напомня единственото, което има значение,
слънчевите фигури крепят стените,
пакетчетата чай изветряват,
благодарение на зимата,
през голите клони,
бива видяно,
всемирното примирие,
заровете потропват объркано,
застиват непробудно заспали,
освободените дихания изцеряват.

сред

осветлението на маргаритките
стъпките изоставили шахматните полета
розовите арки маскирали липите
безкрайните празни изгаснали сцени
беседите на глухарените пухчета
няма ни
за какво ни е да строим изящни денонощия
за какво ми е
къде е денят в който панаирите ще онемеят
въртележките и шатрите ще се разпаднат на въглероден диоксид
облаците ще текат върху земята
докато върнат изгубената тишина
ненамерената
кога камъните ще оголят вечния си шепот
няма ни
няма ни
сенките от стъкло се сгромолясват и изчезват
и блажения мрак живее
разсъмването трупне
има цял свят за онзи миг на междубулевардни лавандули
луната се извисява над телеграфните стълбове
докато вървим ще има път
набраните ябълки са все пресни и хубави в плетената кошница
сапунените мехури витаят в аквамаринените сънища
пием всяка глътка от океана на сиянията и хаоса
няма ни
няма ни
няма ни
докога горите ще ни помнят
в градини градините погиват
намерихме ли слънчевите струни
понякога избираме
тръстиките изпълват белотата
завесите се спуснаха като прилъхналия аромат на пролетен цъфтеж
подземните отражения затанцуваха в изоставения театър
мандаринените кори се изпаряват в залеза
няма нишки между частици прах
огньовете ламтят зареяни на хоризонта
бяхме ли

Съзвучие

Видях главата ми да се търкаля по паважа,
сред фасовете, обезобразените листа, повърнатите от кофите боклуци,
трепереща от сътресенията на въртящите се колела,
попивателен парцал за калта, бензина, разтрошените стъкла,
и мръсната вода търсеща каналите.
Чух гласа ми да витае празен и сиротен като издъхваща мъгла,
немощно, безвкусно ехо за случайно уловени думи,
да се носи на дъното на локвите,
където се отразява нощният пейзаж,
докато мълнии гърмят във въздуха и унищожават,
всичко, до което се докоснат,
чух гласа ми да плете скрити крехки паяжини в каютите на удавен кораб,
чух гласа ми да плете нов космос.
Зърнах отражението си в изоставените релси,
и пейката встрани от тях, на която вече никой не очаква влака.
Видях костите ми да се късат и изгарят като изсъхнали стръкове слама.
Съмненията и предположенията размахват и изтупват опашки,
вдигат копита, лениво стъпват, бодро притичват, силно скачат,
навеждат главите си към земята,
погалвам гривата до големите черни очи,
зъбите тракат, зъбите тракат.
Познах тъгата си в отбягването на въпроса,
нямам друг начин на взаимодействие със това, което от ужас наричаме чудо,
но има достатъчно неизминато разстояние,
за да установя неочаквано, в някакви най-обикновени условия,
че това е напълно невярно или че е единствената и цяла истина.
Чух гласа ми да се срива към отвъдното подземие в черен водопад,
да се събира на архиви в гърлото ми,
завинаги ще остане в селенията на неведомото,
защо ми е дадено да оцелявам като повече от дъждовна капка.
Очарованието се разсейва и се създават нови състояния,
необратимостите се срещат и се разминават,
смехът ми е хоризонтът след безкрайността от покриви,
където всичко се слива в светлосиня яснота.

Боряна Богданова

Гнездо на сърни

И пак те наблюдавам как сменяш връзките си
на обувките – как вкарваш, дърпаш и на кръст,
без да бъдеш от ония, как им казваше –
които вярват, а не виждат.

Устата ти – гнездо на сърни – просто месо,
от което не можеш да избягаш.
Човечността ти позволява да си сам,
без органично да се самосъжаляваш.
Затова ти казах, че ще те обичам,
докато светът ни раздроби.

И с право те не те научиха тогава
първо да си служиш с нож преди лъжица.
Това да си невинен, е суровo –
е кристална купа,
пълна с лъскави жълтъци,
към които не посяга никой.
Но и посегнали са всички.

*****

Не мърдай.
Казваха, докато ми взимаха кръв от пръста,
после от вената, после остарях.

Не мърдай.
Казаха, докато връзваха крака ми,
преди да вляза в сухата уста на първия ми
ядреномагнитен резонанс.

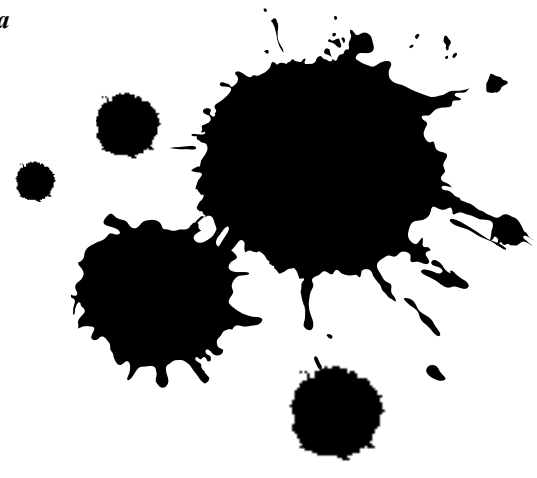
Няма да мърдам.
Казах, но се чудех дали няма да видят
как търчи сърцето ми в глезените, в корема
и в гърлото, без да се застоява в гърдите.
Сърцето в сърцето ми не бие,
малко по къмингс.

От слушалките се чуваше поточе и птичка,
изобщо не чувах поточе и птичка –
само бавния монотонен пердах,
който някой сякаш ядеше в пещера.

Сърцето в сърцето ми не бие.

В коридора после една сестра ме погледна
Ма ти добре си ходиш,
докато ядеше марципанови бонбони,
докато коляното ми от болка
почти не проговори.

Няма да мърдам, няма да мърдам.
После остарях.



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

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