

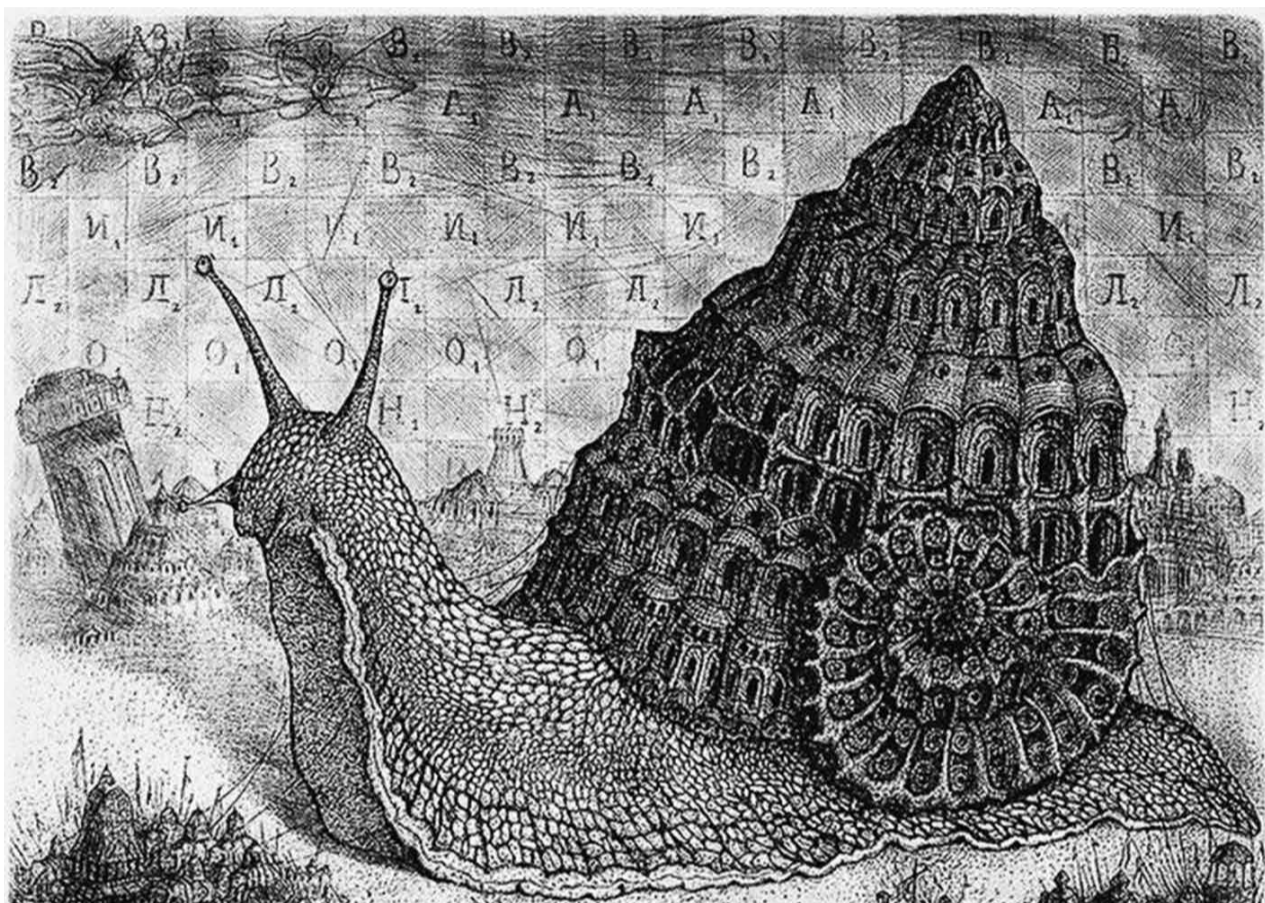
ВЕНСКИ ЛИТЕРАТУРЕН

- Питър Стайнър
- Стефания Сани
- Ондржей Сладек

- Атанас Рогозов
- Дарин Тенев
- Димитър Камбуров
- Калина Николова
- Калина Попова
- Мария Гетова
- Павел Запryanов
- Росица Чернокожева
- Савина Петкова

Нова българска

- Надежда Радулова
- Ива Стефанова
- Миглена Дикова
- Силвия Алексиева
- Симеон Кърджиев
- Михаел Руков
- Айлин Ахмедова



Валентин Сангуляк

Почит към Питър Стайнър – изгнаник в езика

Огнян Ковачев

На 26 ноември 2024 г. напусна този свят Питър Стайнър, професор по сравнително литературознание и литературна теория в Пенсилванския университет, Филадельфия, САЩ. Немилостивата дама го сподожда след тежка пневмония в китайския град Ченду, по време на поредица от лекции. Градът се намира в провинция Сечуан, която за мнозина литературни лодже (в това число и за мен) първо е театрална Брехтова атракция, а после – географска и туристическа дестинация. Подобно на германския драматург, пътят на литературният учен прекосява не една житейска и творческа граница. Началото му е в Прага, на 7 май 1946 г., рожба на майка рускиня и баща еврейн. През 60-те години изучава филология в Карловия университет. Пражката пролет през 1968 г. и последвалата окупация на родината му от Съветската армия го заварват на специализация в Австрия. Емигрира в САЩ. Започва преобразението на пражкия студент Петр Шайнер в американския литературовед Питър Стайнър. Като гражданин на света, обичаше тази шега: „Всеки в моето семейство е емигрирал по веднъж, с изключение на моя чичо, който е емигрирал два пъти“.

Това възпоминание трябваше да бъде публикувано преди година. Тогава не намерих сили да го завърша. Сега няма да описвам неговия академичен път и постижения. Доцент Ондржей Сладек от Масариковия университет подробно е сторил това в текст, публикуван тук. Моите думи ще бъдат къс разказ за удоволствието, забавлението и ползата от едно общуване с Питър Стайнър. То е и епизод от неписаната история на ЛВ.

Моята първа среща с него беше заочна, чрез четенето на монографията му *Russian Formalism. A Metapoetics* през 1993 г. в Шуменския университет. Добрин Добрев, тогава доцент и издател на академична литература, предложи да прочета книгата на Стайнър (така го наричаха всички българи) и да помисля за пребеждането ѝ. Нямах никаква представа за автора (с ясно съзнание, че не е така, дълго го бърках с Джордж Стайнър), нито за метапоестиката. В сравнение с тях формализмът ми изглеждаше далеч по-познат и необезпокояващ. Осъзнах заблудата си по трудния начин. За самата книга тук няма да пиша; това предполага друг жанр.

Стайнър пристигна за премиерата през 1995 г., вече в Софийския университет. Довече го Владислав Тодоров, който пък отскоро се трудеше в Пенсилванския университет. Той някак си склочи кръга на приятелството ми със Стайнър – тогава ни запозна, а преди година ми изпрати печалната вест. Самият автор се оказа неподозирано непринуден, с много сродно чувство за хумор и самоирония, пълен с български приятели и щедър към мен от самото начало. Игваше редовно в „своята втора страна осиновителка“ (my second adoptive country), както наричаше България. Отпърво щедростта му се изразяваше в словоохотливост, водоплаги от остроумие и почерпки. Трите се събраха в едно по време на „метаинтервюто“ за ЛВ, което въодушевено ми даде в един летен следобед, в бохемската атмосфера на някогашното „Яйце“. Унесохме се в раздумка под вещата грижа на Майчето (навярно някои читатели я помнят), сред глъчката – академична и не съвсем – от съседните маси. Записът е в брой 23, 19-25.6.1996 г., под заглавие „Я не Эрлих, я грузой“. Годишнината още не е достъпна онлайн, та порових из кашоните със запазени стари вестници вкъщи. За късмет, след двадесетина минути държах наистина пожелателите страници в ръце. И снегът на спомена заваяла... Стайнър привидно отговаряше на въпросите ми, но скачаше фриволю от асоциация на асоциация. Беше последователен единствено в несериозното говорене за себе си и в (уж) избягването на литературоведски теми. На смесица от английски, руски и мъничко чешки редеше абсурдни хуморески с най-сериозен вид: „Бях приет в пионерска организация на шест години, в комсомольская – на седем [...], а през 1969 г. бях изпратен в САЩ в командировку...“. Когато не се шегуваше или подгавряше с нещо, глеяхт му модулираше от усмивка до дълбок гърлест смях. Едва в написаното интервю осъзнах, че за него то е било мистификация, игра, размяна на роли. Превръщаше живота си в гротескни биографични фикции, изпълнени с пародийна реторика (паргон, дискурс), а литературознанието – в опит да прозре или да произведе житейски смисъл, но не непременно такъв, какъвто би желал или харесал. Играеше си с думи, понятия, асоциации, стилистични нива и т.н. като един *magister ludi*.



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

ISSN 1310-9561



9 771310 956011



Литературната анкета като творческо огледало

В края на всяка календарна година „Литературен вестник“ се обръща към избрани творци, където има въпрос да се открият постижения през изтеклата година в българския литературен живот. Ако трябва да отговоря на такъв въпрос, без колебание бих посочила като едно от постиженията, книгата събитие, изданието на младата литературоведка, гл. ас. в Института за литература – БАН, Боряна Владимирова с книгата ѝ „Литературни анкети – 13 поети от 90-те“¹.

Какво прави тази книга да е събитие. Много неща. Приветствам амбициозната задача на авторката да направи един панорамен поглед на тези толкова интересни и емблематични години от столетието ни. Харесвам интелегентния, нестандартен стил на писане на Боряна Владимирова, който съчетава чувствителност и научност. Не на последно място, книгата дава отлична възможност да опознаем още по-добре тези известни наши поети, да разберем движещите психологически меандри на поетическата им мисъл.

Кои са тези поети, към които Боряна Владимирова се обръща за по-аналитично и проникновено обглеждане на вътрешния им свят и на актуални въпроси за времето, през което творят. Това са: Силвия Чолева, Петър Чухов, Аксиния Михайлова, Кристина Димитрова, Пламен Антов, Амелия Личева (разговор с Мартина Недялкова), Николай Бойков (разговор с Христо Тодоров), Яна Букова, Елка Димитрова, Кирил Василев, Азиз Таши, Мира Душкова, Надежда Рагулова.

Ето какво пише в предговора си Боряна Владимирова: „Сред основните цели на този проект е да очертае едно възможно поетическо поколение на 90-те – с цялата условност на термина „поколение“, да разкаже чрез множество гледни точки това пълно време през спомените и творчеството на поетите, дебютирали тогава“.

Още като отгърнем книгата на Боряна Владимирова, прави впечатление добре промислената конструкция на изданието. Авторката задава на тези 13 поети един корпус от еднакви въпроси, но и индивидуални неповторими въпроси към всеки от тях, съобразени със спецификата на тяхното творчество. Ядрото на основните въпроси е:

„Как се отнасяте към поколенческия модел в поезията?“, „Какви бяха тенденциите в поезията по това време?“, „Според Вас поезията на 90-те има ли своя флагман?“, „Имате ли отношение към засилената употреба на мита за Египт в поезията на 90-те?“, „Кои са литературните скандали на 90-те, които ще откриете?“, „Какво е Вашето отношение към дебата през 90-те за понятието *женско писане*?“ и ред други въпроси.

И след тези „задължително“ зададени въпроси към всички анкетиранци идва една много интересна част във всяка от тези анкети. Т.е. индивидуалните въпроси към отделните поети, които ще разкрият най-характерното за поезията на всеки от тях. Тук е отново голямото майсторство и постижение на Боряна Владимирова. Тя показва много ерудирано познание на всички тези творци. Освен това нейният усет и нюх да открие най-специфичното за дадения поет. А за това се иска талант, емпатия към всеки, към когото се е обрънала за анкета, и много почтенност в подхода на задаване на въпросите. За да се зададат точните въпроси на точния човек, се изисква да си изчел всичко негово и да имах верния психологически усет и подход.

Ето например на Силвия Чолева анкетиращата ще зададе ключовия въпрос: „Колко силно е засяпана зен философията в поезията Ви?“. И като отговор идва да ни се открие, че това е житейската философия на Силвия Чолева, която тя изцяло следва.

Спонтанен диалог например се е получил и когато Боряна Владимирова, базирайки се на стих на Петър Чухов, провокира автора да бъде максимално откровен,

¹ В „Литературни анкети – 13 поети от 90-те“ отсъстват знаците имена на Пламен Дойнов, Георги Господинов, Бойко Пенчев и Йордан Ефтимов (бел. ред., К. С.).

като го пита: „Имате ли афинитет към десакрализацията на женския образ в поезията си?“. И авторът много пространно обяснява, че при него няма такава тенденция, а може би неговото алтер ето – Чешо Пухов, в конкретния стих се е изразил просто малко по-иронично. Значително познание за поетиката на Кристина Димитрова ни дава и въпросът към нея: „По какъв начин разчупвате стереотипите за съвременната жена в стихосбирките си?“. Отговорът е кардинален, обобщаващ, амбициозен: „Целта ми беше да разчупя стереотипите около това, което се предполага, че представлява поезията. Поетичната поезия. Не съм търсила поезия на красотата, а поезия на истината...“.

Така и през повтарящите се, и през зададените индивидуално към всеки автор въпроси се оформя една пълна мозайка на българската поезия и по-широко – литературата на 90-те години.

Пламен Антов е предпочел да се спре по пространно на понятието „дебют“ и на различните фази от тези свои дебюти през времето. Може би така приемаме и всяка нова книга – като един нов дебют и ново стъпало от развитието на твореца.

Амелия Личева е озглавила своите отговори така: „Поезията на 90-те очерта всички ключови посоки в българското поетично писане“. Това ясно ни говори за гледната точка на поетесата: значимостта на тези години, творци, тенденции, случвания, специфики. Амелия Личева ще сподели: „Винаги съм искала да пиша и съм щастлива, че то стана моя професия“.

Елка Димитрова ще открие в своето творчество фигурите на детето и стареца, през които тя чете драмата с времето. Така до края на книгата на Боряна Владимирова се редят изказаните редове на тези 13 поети, където по-синтезирани отговори, където по-пространно развити, някъде чистосърдечно изразени, някъде по-забоавирани. В края на всяка от тези 13 анкети Боряна Владимирова подканя авторите да довършат стиха на Дора Габе:

*Почакай слънце,
аз не съм готова
за следващата нощ –
денят ми не е свършен още.*

Това е едно много сполучливо интелектуално хрумване и придава на анкетата особена оригиналност и свежест. Всеки от тези автори по неповторим и свойствен само за него начин е довършил стиха. А това отново по един своеобразен начин разкрива поетиката на тези автори. Може да се каже дори че това дописване е тяхната екзистенциална поанта, вероятно направена експромпт, което говори за бързината на поетическата им рефлексивност и за тяхната спонтанност и креативност. Но чувството, с което си тръгваме от тези заочни диалози, е: споделеност. А това е атестация за младата авторка Боряна Владимирова, която я прави приета и разпознаваема в редиците на най-сполучливо написаните книги.

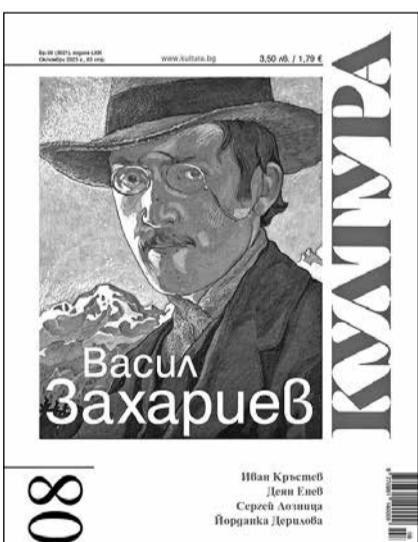
РОСИЦА ЧЕРНОКОЖЕВА

Боряна Владимирова, „Литературни анкети – 13 поети от 90-те“, изд. „Боян Пенев“, С., 2025



Християнство и култура, бр. 205

В центъра на новия брой 205/Есен е темата „Актуални проблеми на православната църковност“, представена чрез статиите на протопр. Хризостом Насис *Относно „тайното четене“ на молитвите на светата Евхаристия* и на Константин Костюк *Православният фундаментализъм: социален портрет и източници*. Рубриката „Християнство и философия“ включва текстовете на Мартин Ганев *Богомислие и социално мислене при Еманюел Левинас* и на Василен Василев *Бонаventura и философията като дискурсивна практика в периода 1235 – 1273 г.*, а темата „Междурелигиозни традиции и право“ е представена чрез статията на Мария Янакиева *Парадоксът на милостта: Онтология на любовта срещу икономика на суверенитета (критика на българското президентско помилване)*. Втори тематичен център е проблемът „Християнство и история“, където са включени текстовете на прот. Сава Кокудев *Сравнителни аспекти на средновековните дуалистични ереси на Балканите – някои методологически предпоставки и примери (I)* и на Александър Смочевски *Неофициалните преговори между протопр. Стефан Цанков и гръцки църковни фактори през 1936 г. в Атина за възможностите за вдигане на българската схизма*. В броя също е отбелязана и 75-ата годишнина на „Томас-Институт“ чрез приветственото слово на неговия директор прот. д-р Андреас Шнеер и с текста на Георги Капривев *Какво общо имат философията и историята на философията?* Рубриката „Християнство и изкуство“ включва статията на Слава Янакиева *Движението в църковната драма. Генезис и символна рамка*, а броят е илюстриран с фотографии на Яна Момчилова от ежегодния Поклоннически път от Велико Търново до Рилския манастир и от румънския манастир „Дервент“.



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 Каролинска Европа и тихоокеанска Америка“; Сергей 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.

ПОКАНА

ПРЕЗ 2025 г. се навършват сто години от рождението и тридесет години от смъртта на Жил Делъоз, починал на 4 ноември 1995 г. Жил Делъоз е един от най-необичайните, провокативни и вдъхновяващи философи на последния век – века, който според Мишел Фуко един ден ще бъде наричан „векът на Делъоз“.

Издателство „Метеор“ издава 3 нови книги, за да почете двойната годишнина на легендарния френски философ: последния текст на Жил Делъоз „Иманентността: живот...“, съпътстващата го книга на Боян Манчев *Vita sub specie aeternitatis* и непознатата в България книга на Делъоз „Перикъл и Верги. Философията на Жил Шатле“, посветената на най-близкия му приятел и съмишленик, също знаменит френски философ и юбиляр, Жил Шатле (1925-1985).

Премиерата на книгите ще се състои на 19 ноември във Франкофонския център на Софийския университет от 18 ч. Те ще бъдат представени от Боян Манчев и Дарин Тенев.



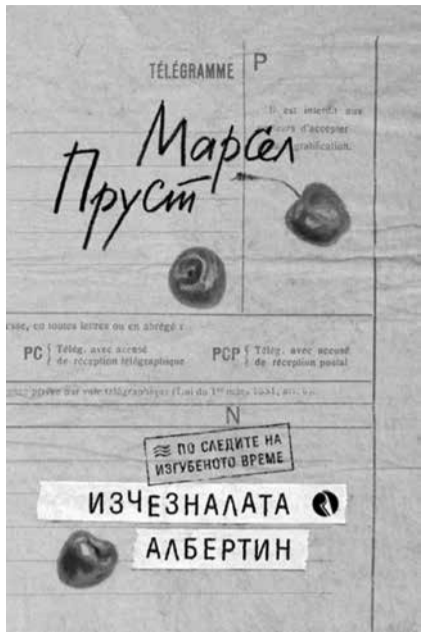
По следите на изгубените страници

Наскоро (27 октомври 2025 г.) издателство „Рива“ пусна на книжния пазар второ издание на „Изчезналата Албертин“, предпоследния том от голямата творба на Марсел Пруст „По следите на изгубеното време“. Не е ясно защо „Рива“ издава точно тази част от творбата, но издателството е заявило интереса си към големия писател още през 2008 г., когато публикува прекрасната биография на Пруст, написана от Жан-Ив Тагье¹, който е един от най-важните изследователи на френския писател и редактор на „По следите на изгубеното време“ в престижната поредица на Пляядите. От друга страна, „Изчезналата Албертин“ беше най-трудно откриваемият от всичките томове при първото издаване на превода от „Панорама плус“. Публикуван през 2009 г., неговият тираж е бил толкова малък, че книгата е била практически недостъпна освен за изключително кратък прозорец от време и само в малък брой книжарници от вида на „Български книжици“ в София.

Преводачка е Мария Георгиева, която от началото на 1990-те години поема задачата да преведе всички томове след втория, като двете части на „Обществото на Германт“ излизат съответно през 1992 и 1993 във „Фамат“, а след 2002 г. с първата част на „Содом и Гомор“ поредицата продължава да излиза в „Панорама плус“. Усилието на Мария Георгиева заслужава похвала и след излизането на последната част, „Възврънатото време“, през 2012 г. няколко критици пишат възторжени рецензии за делото ѝ. Самата Мария Георгиева и след това продължава да превежда Пруст, като през същата 2012 г. се появява на български и „Жан Сантой“, посмъртно издаден роман от над 700 страници, който изследователите четат като първи ръкопис – подготовка на „По следите...“. Тук няма да обсъждам изобщо качеството на превода ѝ, не там е проблемът. Дали защото „Изчезналата Албертин“ е най-трудно откриваемата част, или защото критиците не са споменали нищо конкретно и не са предупредили, от „Рива“ сега преиздават превода без никакви промени, следвайки пълно изданието на „Панорама плус“. И повтарят нещо скандално.

За какво става дума? Още в изданието на „Панорама плус“ всъщност от текста на „Изчезналата Албертин“

¹ Жан-Ив Тагье, *Марсел Пруст. Биография*, прев. Толя Радева, София: Рива, 2008.



липсват големи части. Толкова големи, че няма да е грешка да се каже, че три пети – повече от половината – от книгата я няма! Не става дума за малък пропуск, какъвто би бил отсъствието на началните десетина реда. Началните десетина реда действително липсват в превода, но изглежда само като подготовка за това, което следва (или по-скоро не следва, защото го няма). Както посочва Жан-Ив Тагье, „Изчезналата Албертин“ е мислено от Пруст не като самостоятелен том, а като оформящ диптих с „Пленницата“, без да има подчертано разделение между тях. „Така *Изчезналата Албертин* ще се навърже естествено към последното изречение на *Пленницата*“². В края на „Пленницата“ Франсоаз, прислужницата на Марсел, му

съобщава, че Албертин е заминала. И „Изчезналата Албертин“ започва с цитат на фразата на прислужницата, придружен от удивителна, след което Марсел си казва, че страданието ни учи повече на психология отколкото науката психология. Това го няма в българския превод, който започва дори по-рязко, подемащ текста наред абзаца на Пруст.

Но това би било нещо гребно. Сходен пропуск има и на други места, например във „Възврънатото време“ малко преди да започне важният епизод с преоткритото време, е изпуснат един абзац дълъг около страници.³ Не става дума само за това в превода на „Изчезналата Албертин“. Текстът на тази предпоследна част на романа, за разлика от „Пленницата“ е разделен на глави. Състои се от четири глави с неравномерна дължина. На български има само две глави. Но това дори не са последователни глави. Преведени са първа и трета глава. Втората глава и четвъртата глава са изцяло отрязани. Нещо повече. Дори преведените глави са осакатени. От първата глава липсва втората половина⁴. Третата глава, където е връщането във Венеция, също не е пощадена, като на три пъти са пропуснати пасажи с дължина между

² Пак там, с. 673.

³ Марсел Пруст, *Възврънатото време*, прев. Мария Георгиева, София: Панорама плус, 2012, с. 233; Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, texte établi sous la direction de Jean-Yves Tadié*, Gallimard, „Quatro“, 1999, pp. 2258-2259.

⁴ В цитираното френско издание това са pp. 1969-2024 за втората половина на първа глава, pp. 2024-2074 за втората глава, pp. 2100-2128 за четвърта глава.

две и шест страници.⁵ Вследствие на тези изрязвания дори преведените части от третата глава остават неразбираеми. Най-показателен е примерът с писмото, което Марсел обсъжда в края на третата глава.⁶ Марсел споменава две писма, но в българския текст е пристигнало само едно и когато героите коментират другото, българският читател съвсем няма как да разбере за какво говори. Когато открих липсите преди години, се запитах дали проблемът не идва от френското издание, с което работя, и прегледах две други критически издания. Проблемът не идва от френското издание. А сега проблемът е повторен. Книгата на „Панорама плус“ не посочва редактор; „Рива“ посочват като редактор Лилия Добрева. Не е ли забелязала редакторката, че нещо не е както трябва?

Трудно може да бъде обяснен такъв пропуск – или по-точно такава редица от пропуски. Към тях следва да се добави, че още в изданието на „Панорама плус“ има нещо, което прави силно впечатление, а именно липсата на преводачески бележки. Това не би било забелязано, ако във всички други томове, преведени от Мария Георгиева, нямаше огромен брой бележки. Бележките на преводачката към някои от частите надхвърлят четиридесет страници. Те не просто показват ерудиция, а са и изключително полезни, ориентират читателя, проследяват неясни препратки. Но в „Изчезналата Албертин“ няма никакви бележки, абсолютно никакви. Най-малкото това би трябвало да привлече редакторското внимание.

Може ли да се нарече превод на едно произведение книга, която изрязва непоследователно повече от половината произведение? Трудно може да бъдат обяснени липсите, пропускането на големи части. Но защо това скандално издание се преиздава, без промени, в същия вид, със същите скандални липси? Повторението на грешката е нейно нормализиране, нормализиране на небрежно отношение към творбата, превода, редакцията и издателската дейност.



ДАРИН ТЕНЕВ

Марсел Пруст, „Изчезналата Албертин“, прев. Мария Георгиева, изд. „Рива“, С., 2025 (второ издание)

⁵ Пасажите са на с. 112-114 в изданието на „Панорама плус“ (Марсел Пруст, *Изчезналата Албертин*, прев. Мария Георгиева, София: Панорама плус, 2009) и на страници 131-133 в изданието на „Рива“. Във френското издание липсващите страници са съотв. pp. 2086-2091, 2091-2094, 2094-2095. Липсват и няколко реда от р. 2095 в абзаца, започващ с „Бях поел из някакъв лабиринт от тесни улчички...“ (с. 114 от изданието на „Панорама плус“ и с. 133 от изданието на „Рива“).

⁶ С. 120-121 от изданието на „Панорама плус“ и с. 140-142 от изданието на „Рива“.

НА БАЛКОНА

От Кафка до „Франц“ – нетрадиционен портрет на един култ

Ако Херман Кафка можеше да се събуди днес, щеше да е най-щастливият човек на земята, защото щеше да види как неговият „провален син“ е изключително успешен и от него могат да се правят пари. Тези думи на полската режисьорка Агнешка Холанд обобщава преживяното от филма „Франц“, чиято българска премиера бе излъчена в рамките на фестивала „Синелибри“. Пълнен с абсурдистки елементи, брутални сцени и времеви прескоци от началото на XX век към наши дни вероятно няма да се хареса на ревностните кафкаисти, които са очаквали дословна биография на любимия си писател. А непредубеденият зрител, който не познава автора, би се объркал от всичко, което се случва. В цялата тази главоболъсаница Холанд разкрива, че светът на Кафка е едновременно интимен и непроницаем и представя неочакван, нелинеен и болезнено откровен портрет на един от най-култовите, но и най-неразбрани автори на миналия век. Експериментът на полската режисьорка не цели да разкаже за живот, който е достатъчно добре документиран дори от самия автор. Отсъствието на стриктна хронология отразява не просто стила на писателя, а и вътрешната му логика – мисъл, която непрестанно се разпада и събира в спирали на тревожност, вина и откровение. Спонтанните „счупвания“ на четвъртата стена и множеството хумористични паузи помагат на съвременния човек да навлезе в психологизма зад фасадата на скромния, невидим младеж, който се чувства задушен – от семейството си, от света, а думите са неговото единствено спасение. Какво щеше да стане, ако Макс Брод бе изгорил куфара с

писмата и ръкописите на своя скъп приятел? Във филма тази сцена не е само историческа препратка, а морален експеримент – Холанд я превръща в символ на вечния въпрос за наследство, собствеността и търговията с паметта. Резките преходи към съвременното – с QR-кодовете в музеите, тениските и сувенирите с лика на писателя и кафкаеският ресторант за бургери, саркастично ни напомнят начина, по който превръщаме неразбраните приживе гении в брандове.

„Прага е неговият град и същевременно не е неговият град“ – казва Холанд, която отива да учи кино в чешката столица именно заради Франц. Филмът мигновено пренася зрителя в лабиринта от калдъръмени улици и сенки, където времето тече едновременно в няколко посоки. Режисьорката не крие, че отзивите след премиерата в Прага са били смесени – някои зрители изразили разочарование, защото проекцията „не им доставила удоволствие“. Уви, истината – вътрешната истина на един човек, често е неудобна, разочароваща и не може да бъде поднесена в красива опаковка. Това прави „Франц“ честен филм – некомфортен, нетипичен, но проникновен.

„Той просто стоеше там и ме чакаше“ – най-голямата находка в тази продукция несъмнено е младият Иган Вайс в главната роля. Актър, който не само прилича на Кафка, а успява да убеди зрителя, че го носи в душата си – едновременно деликатен и невъзмутимо искрен. Поетичен и особено ироничен е фактът, че седмици преди кастинга Вайс е написал писмо до агентите си, в което им казва, че е „изключително неудовлетворен“ от кариерата си и обмисля да се насочи към друга сфера.



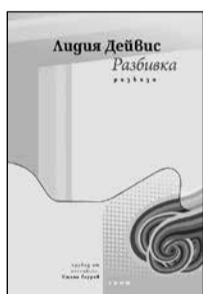
„Франц“ не е филм, който цели да достави наслада или удовлетворение, но успешно открехва портата към съзнанието – не толкова това на Кафка, колкото нашето собствено. Дава и отговор на въпроса защо до ден днешен един чиновник с писателски заложби продължава да предизвиква световен фурор – защото светът винаги ще бъде по-голям и по-абсурден от нас самите.

КАЛИНА ПОПОВА



Пол Остър, Дж. М. Кутси, „Тук и сега. Писма (2008 – 2011)“, прев. Излика Василева, изд. „Кръз“, С., 300 с., 23.90 лв.

В края на месеца предстои да излезе от печат „Тук и сега (2008 – 2011)“ – сборник, който събира кореспонденцията между двамата от най-важните писатели в съвременната световна литература – Пол Остър и Дж. М. Кутси. Този епистолярен диалог ни позволява да надникнем в опита на тези двамата изключителни писатели да осмислят сложността на съвременното тук и сега – през въпроси за философията и политиката, спорта и бащинството, смъртта, любовта и приятелството. Един задълбочен и проникновен поглед към собственото ни съвремие.



Лидия Дейвис, „Разбивка“, прев. Стоян Гяуров, изд. СОНМ, С., 2025

В превод на Стоян Гяуров и с логото на издателство СОНМ на български ще се появи сборникът с разкази „Разбивка“ на носителката на Международната награда „Букър“ – Лидия Дейвис. Сборникът включва някои от най-представителните разкази на писателката, носеща славата на една от изявените стилистки на съвременната американска проза. Освен писателка Дейвис е и преводачка от френски, благодарение на която на английски се появяват произведения на Марсел Пруст, Морис Бланшо, Гюстав Флобер и други колоси на френската литература.



Владимierz Болецки, „Венера от Дрохобич“, прев. от полски Правда Спасова, изд. „ВББ“, С., 2025

Владимierz Болецки е литературен историк, теоретик, критик, автор на критически издания на значими имена от полската литература на XX век. Той има редица изследвания върху Ват, Виткаци, Гомбрович, Херлинг-Груджински, сред които и настоящата монография, посветена на писателя, художник и критик Бруно Шуц. Болецки интерпретира Шуц в съпоставителен и международен план, в диалога му с Виткаци и Гомбрович, фокусира се върху нищезанските мотиви и поетическия език в творчеството му.

Между историческото и интимното

„Адажио за Мария“ от Георги Бърдаров

Новият роман на Георги Бърдаров „Адажио за Мария“, следвайки очертаните и утвърдени вече траектории на повествователна структура от предходните му „Аз още броя дните“ (2016) и „Absolvo te“ (2020), отново стъпва върху преломни, турбулентни за човешката цивилизация епизоди и национални катастрофи. Докато „Аз още броя дните“ почива върху събитията по време на войната в Босна и най-дългата окупация в съвременната ни история – тази на Сараево, а

„Absolvo te“ отпраща към Втората световна война, Холокоста и арабско-израелския конфликт, „Адажио за Мария“ изгражда една почти цялостна панорама на травмата от първата половина на изпълнения с конфликти XX век. Самото заглавие на романа открива възможност за двупосочно тълкуване – от една страна е библейската, сакрална символка на името на майката на Спасителя Мария, а от друга – музикалността, която носи референцията към „Адажиото“ на Томазо Албинони с неговата мелодичност и меланхолична чувствителност. Това обаче е подвеждащо; книгата излиза доста отвъд рамките на класическия любовен роман, напротив. Проспекция и ретроспекция се неразривно вплетени в наративната тъкан. Макар и фрагментирано, в повествованието са направени фиксации на огромен спектър от събития, останали вероятно като най-силно травматичните в глобален мащаб. Ословесени са историческите факти от епохата, в която Солун (все още) е в пределите на Османската империя и революционните борби на ВМОРО за освобождение. И днес темата за Македония запазва висока степен на актуалност в международните отношения. На фона на по-малко познатите епизоди от атенатите и последвалата паника сред населението, целящи информираността и рефлексията на Европа във връзка с македонската драма, се развива и първата от двете (големи) любовни истории в романа. Екзистенциалният диспут за взаимовръзката между *разума* и *чувствата* намира отражение, тъй като протагонистът е поставен в ситуация на избор между бягство със забранената си любов Мария отвъд пределите на родината или продължаване на делото на съзаклятниците си – *гемиджистите*, в името на по-доброто утре за социума в Македония. Невъзможният (на пръв поглед) избор изкрystalизира непреодолими разлом между дълга и интимното.

Императив в патриархалното общество е безусловното подчинение на родовата воля; следствие от това е брачен съюз, лишен в своята същност от емоционална автентичност. Подобно на една Терез Ракен от едноименния роман на Зола, която встъпва в уреден брак, следвайки социалната необходимост, с малодушен и болнав мъж вместо с избраница на сърцето си, Мария Никифору също е принудена да загърби душевното си стремление в името на материалната обезпеченост и сродяване на двете най-заможни фамилии по онова време в Солун. И пак както в „Дервишово семе“, например, кръвта по чаршафа след първата брачна нощ свидетелства за моралната чистота и чест на невестата. Както посочих, познаващите в дълбочина текстове на Георги Бърдаров са констатирани, че творчеството му артикулира историческите събития в тяхната достоверност. Самият автор експлицитно заявява, че в основата на



всяко негово писане трябва да присъства реално съществуващ наратив. Построението на „Адажио за Мария“ следва също така мемоарната реконструкция на историята на рода Бърдарови, такава, каквато произтича от самата тъкан на действителността и почти изцяло лишена от художествена фикция. Процесите и събитията следват в своята хронологична последователност. Тук виждаме като следствие

от атенатите в Солун по-рано настъпилото Илинденско-Преображенско въстание, Балканската война през 1912 г., която окончателно слага край на административната на Османската империя, Междусъюзническата война през 1913 г., където във вихъра на омразата хиляди българи са изтласкани на самотен остров, за да ги застигне гладна смърт и болести. Единственият лъч надежда идва от онова чувство, което оцелява до края на романа въпреки преломите и катаклизмите – любовта. До болка реалистичните описания на апокалиптичната фронтова реалност по време на Първата световна война, цялата човешка трагедия, която по никакъв начин не е спестена на читателя, цялата профанация успешно изиграват ролята на доказателство, че „свободата е най-висшата ценност на тази земя“ (с. 321). Книгата има потенциала да катализира осмислянето на измеренията на пагубността на всеки един военен конфликт и да се бори за свободата, в един свят, дестабилизиран от непрекъснати катаклизми. Подобно на днешната ситуация в Украйна, за която мнозина анализатори предвещаваха бърз край на конфронтацията, и Голямата война се оказва с неопределен във времето финал. Фактологична грешка е, че днес познатото събитие като „Първа световна война“ по време на самата война е назовавана като „Голямата война“; доколкото в книгата този факт не е изцяло съобразен (с. 402, 406). Бърдаров отчита негативното вмешателско влияние на Русия още в онова епоха, „светската хватка“, която не позволява на източноевропейските държави да се присъединят към лагана „Маршал“; темата за руското въздействие и днес върху останалите демократични държави е артикулирана от доста съвременни български значими писатели, тъй като става все по-значима в контекста на все по-широко разпространяващия се консервативен национализъм не само у нас. Друг трагичен мотив в повествованието,

вече личен, е опитът за насилствено отрицание от българска идентичност. Отказът от този акт инспирира последващото принудително изселване към опустошената от последователните войни и национални катастрофи България, чиито граници са прекроени в полза на победителя. В другия пласт на наративната тъкан се предлагат позовавания – както е споменато и в „Absolvo te“, на раждането на Хитлеровата националсоциалистическа партия, нейния крах, време на двойни изгри, предателства, тайни мисии зад граница, където отново най-уязвима се оказва човешката съвест. Не на последно място, „Адажио за Мария“ артикулира темата за женската еманципация и опълчване срещу безусловния мъжки правед ред, както и екзистенциалния диспут за *смисъла*; дали човешкото страдание и борби имат своя смисъл, след като времевият процес следва без отклонение своята траектория, равнодушен към човешките тежоби, терзания и катастрофи, повтарящи се от хилядолетия и които неотменно ще се повтарят. Извън рамките на историческите катаклизми обаче в книгата присъства и едно на пръв поглед странично за сюжетната конфигурация на романа събитие, но значимо за спортните (и не само) запалняковци – легендарната, смятана за невъзможна победа на Уругвай над Бразилия на стадион „Маракана“ по време на първото световно първенство по футбол след Втората световна война. Еуфорията от тази победа достига своя кулминационен връх, превръщайки се в метафора за човешки устрем към невъзможното, за жаждата за триумф след годините на разруха и смърт. В многопластовата наративна структура на „Адажио за Мария“, както и на останалите текстове на Георги Бърдаров, умело са преплетени лични и национални фиксации, философски парадигми, фикция на фона на извечноното архетипно ядро – любовта. Книгата далеч не може да бъде позиционирана единствено в рамките на любовния роман; чрез нея авторът предава знание – по ясен, въздействащ и стимулиращ интереса начин, а любовта – възможна и невъзможна, се превръща в нишката, която устоява на времето и на предизвикателствата. Бърдаров доказва, че тя е свидетелството, че смисълът на човешкото съществуване остава жив дори тогава, когато всичко останало се разпада.

С погледната на Столична община

АТАНАС РОДОЗОВ



Георги Бърдаров, „Адажио за Мария“, изд. „Мусагена“, С., 2025

Почит към Питър Стайнър ...

от стр. 1

Намерихме обща тема в превода на литературоведски понятия (той превежда на английски Ян Мукаржовски). По въпроса за (не)преводимостта първо изложи своята теория за делтба на езиците с оглед на пейоративните изрази на две големи групи: *скатологични* и *копулативни*... *Sapientia sat!* Посочи като друг пример за непреводимост сатиричната си книга *Leninskou cestou* (По ленински път), с илюстрации от Павел Воишци и предговор от Милош Форман. Не пропусна да си поуиграе и с удвоеното значение на „камък“ в името си, и с функциите от морфологията на Проп, които грижовно са подредили

живота му. В сериозния аспект на разговора сподели, че пише труд, посветен на политическите съдебни процеси в Съветския лагер след края на Втората световна война, „каквото е например процесът срещу Трайчо Костов у вас“. Той излиза през 2000 г. под заглавие *The Deserts of Bohemia: Czech Fiction and Its Social Context*. Статията му, която АВ започва да печата в този брой (с продължение в бр. 42/2025), в превод на Анастасия Дилова, влиза като четвърта глава в книгата. Към края на следобедта внезапно стана сериозен: „Исках само да ви покажа, че преводът е като емиграция или изгнаничество в езика. Чешката дума

на стр. 5

„Меланхолия на съпротивата“ от Ласло Краснахоркау*

Творчеството на Ласло Краснахоркау е практически непознато на българската публика, при все че преводачката Светла Кьосева и издателство „Стигмати“ през 2001 г. направиха нейно достойно дебютния му роман „Сатанинско танго“. Признавам обаче, че аз научих за унгарския съвременен класик по-скоро от чужди източници, а и тиражът на романа отдавна е изчерпан и следва да бъде преиздаден.

Сега Светла Кьосева е готова с превода на втория му роман – „Меланхолия на съпротивата“. Именно тези два романа превръщат Краснахоркау в огромна величина в съвременната унгарска литература и в един от най-награждаваните, рецензираните и изследваните автори на актуалната световна литература. Краснахоркау е показателно единственият автор с две награди *Best Translated Book Award*, носител е на толкова скъпия на българите *Man Booker International Prize*, както и на дузина основополагащи германски, американски, австрийски и унгарски литературни награди. Открит от унгарската критика и публика още през 80-те, от 90-те насетне Краснахоркау се ползва с несъмнена световна слава и е сред любимците на литературната критика. Киношедьоврите на Бела Тар върху „Сатанинско танго“ и „Меланхолия на съпротивата“ също имат принос за превръщането на Краснахоркау в една от най-магнетичните енигматични фигури на съвременната литература, изкуство и култура въобще.

Става дума за писател, който играе с изключително високи залози. Той се занимава ни повече, ни по-малко с човешкото съществуване в цялата му нищожност, мизерия, низост, глупост и безсмислие, от една страна, но също и в изстраданото достойнство, във волята за цел и смисъл, в индивидуалното себеосъществяване и в общностното сплотяване на човешкия колектив. На пръв поглед романите на унгарския класик са дълбоко песимистични иронично-сатирични изследвания върху абсурда на човешкото съществуване, разпънато между обречени скромни стремежи и негероично провиснали провали, между крехки и уязвими амбиции, ограничен кръгзор и унили резултати. Героите на Краснахоркау се поддават на индоктринация и манипулация от лъжепророци и фалшиви лидери, които неизбежно ги водят към някакво неясно псевдоспасително бъдеще. И все пак великото майсторство на Краснахоркау се изразява в способността му да надари с пълен, вътрешно пълноценен и самостоятелен свят всеки от героите си, които иначе са интегрална част от

* Рецензията е написана по повод кандидатстване на изданието за финансово подпомагане на творчески проекти по програма „Помощ за книгата“ 2025, преди още да стане ясно, че Ласло Краснахоркау е Нобеловият лауреат за литература за 2025 г. Романът не е получил субсидиране, но предстои да излезе в издателство „Нике“ в превод на Светла Кьосева (бел. ред.).

от стр. 4

за изгнанник е *psanec*, докато *psani* означава писане: ето как самите думи ме принудиха да се занимавам с литература“. Тогава оцених ефектния каламбур; сега в него натежават житейски въпроси. Припомняне, прозрение, презрение към прокудата или примирение с принудата да преживяваш живота си на езика на литературата търсеше моят събеседник в това интервю? „Всичко, което имам да кажа – завърши той, – е следното: казвам се Peter Steiner. Това не е истинското ми име“. В пролуката между имената, между световите тук и там, където той сега пребивава, продължава да звучи неговият смях и отказ от забравя.



Ласло Краснахоркау през 1999. Снимка Itago

абсурдно податливата на манипулации общност. Парадоксално именно тази внимателна грижа към непротиворечивата завършеност на всеки от множеството герои позволява на Краснахоркау да бъде едновременно безпощаден и милостив към човешкото в абсурда и достойнството му, в безпослествеността на целите му и във вътрешната му резистентност и воля за себеосъществяване. Последователно при Краснахоркау общността е по-малка от всеки от отделните участници в нея. И въпреки че харизматичният лидер превръща хората в послушна и сякаш безмозъчна тълпа, този развой кара читателя да „реоткрие“ ретроспективно всеки от героите в неговата парадоксална самостоятелна ценност и смисленост. В последна сметка копнежът към другия човек, волята за близост или поне за разпознаемост и признание от другия, е онова, което прави човека човек в дистопично алегоричния свят на Краснахоркау. Малкият човек, дори жалкият човек на Краснахоркау е представен чрез вътрешен монолог, изтъкан от клишета, поговорки, фразеологизми, банализми и всякакъв износен и изтощен език (често маркиран като чужд с кавички). Именно в своята езикова податливост на идеологически и моралистски дискурси този малък човек става жертва най-вече на езиковата харизма на вожда-фигура. Ала при все податливостта и масоциалната си изкушеност, малкият човек неизменно се оказва по-съкровено истински, смислен и ценен от всяка всмукваща го общност. Оттук и странният хуманизъм на Краснахоркау: човешкото е показано без милост и прошка в изначалната му грехопаднаост, безпътница, глупост и податливост на масоциални манипулации. И все пак именно неговата щърба своецина и финала несводимост до групата, колектива или общността са последен пристан на надежда за смисъла на оцеляването на човека като несводим до идеологии, политики, фалшиви етики и всякакви популизми. Всичко това представя Краснахоркау като писател, който отказва да дарява илюзии и утехи, който е безкомпромисен и безмилостен в своята хапеща сатира и разнищваща ирония, но спасеното съкровено човешко на уникална меланхолична съпротива из-от абсурда на падението и нищетата даряват на читателя онази изстрадана хуманистична вярност към събитието на човешкото *de profundis*. Както вече писах, Краснахоркау играе с големи залози, той не се интересува от неизменния фалшификат на реализма или от манипулативната примамаливост на психологическия автентизъм. Неговият човек е иманентно завършен и последователен в абсурдната си противоречивост и непослестователност. И именно тази вярност на събитието на самия себе си носи обещанието за спасение. Или поне за надеждата на безутешността.

Всичко това поставя Краснахоркау в традицията на високи сатирици и екзистенциални абсурдисти като Гогол, Чехов, Кафка, Бекет, Пинчън, Уелбек и др. Но докато тази традиция е добре представена на български (може би с изключение на Пинчън), Краснахоркау практически отсъства, за него не се говори и пише, и това е огромна липса, която следва своевременно и последователно да бъде запълнена. Допускам, че няма съвременна национална литературна култура в Европа, в която Краснахоркау да е дотам слабо представен. Ето защо делото на Светла Кьосева заслужава надлежна подкрепа. Преводът ѝ на „Меланхолия на съпротивата“ е нов, по-висок етап в сравнение с превода ѝ на „Сатанинско танго“. Тук характерното самоиронично красноречие, далечно пародиращо изисканата аристократичност на предреалистичната проза на 18. век, е уловено и представено по още по-бляскав, стъписващо култивиран и убедителен начин. Работата с езика при Краснахоркау е удивително трудна, защото словото при него е открито или скрито маркирано като заето, перифразирано, осмозно проникнало чуждо слово. Именно тези пластове на чуждост трудно се поддават на превод, който хем да ги запази като заети и цитирани, хем да ги разкрие като усвоени, осмозирани, паразитиращи върху индивидуалното слово, канибализиращи дискурсите на героите. Светла Кьосева се е справила с тази непосилна задача великолепно. Всъщност именно благодарение на актуалния ѝ превод на „Меланхолията на съпротивата“ у мен кристализира концепцията за трудния хуманизъм на дистопичния алегоризъм на Краснахоркау.

И така, Светла Кьосева е осъществила превода на един от истински големите романи на последния половин век – „Меланхолия на съпротивата“ на Ласло Краснахоркау. Този роман следва да се радва на задължително присъствие във всяка една национална литературна култура. Тя го е снабдила с мощен и убедителен превод, в който несвоевременната вънпоставеност на писането на Краснахоркау е превърнато в интегрална и вътрешно присъща част на литературното писане на български. Трудно мога да се сетя за друг съвременен световен роман, чието превод да е щастливо закъснял, тъй като в момента на появата му той вече е образцова съвременна литературна класика.



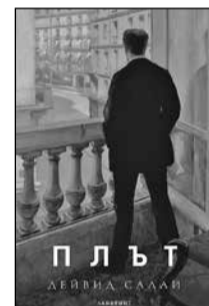
Настойчиво подкрепям проекта за издаването на български език на „Меланхолия на съпротивата“ от Ласло Краснахоркау във великолепия превод на Светла Кьосева.

ДИМИТЪР КАМБУРОВ



Амелия Личева, „Личен речник на литературните термини“, УИ „Св. Климент Охридски“, С., 2025, 398 с., 35 лв.

Великолепният речник на литературните термини е важен ориентир в полето на съвременната теория. Амелия Личева синтезира своя опит като преподавател по теория на литературата, за да набележи не само ключовите термини за литературознанието през ХХІ в., но и да снабди отделните статии с примери от българската и световната литература, а и да набележи водещите имена в българската теоретична мисъл, работили по определени проблеми. „Асимволия“, „деконструкция“, „кайрос“, „трансхуманизъм“, „филология“ и още множество термини са разяснени, за да ни покаже, че не можем да мислим, без да имаме споделен език, а този език има както своята концептуална мрежа, така и своята история.



Дейвид Салаи, „Плът“, изд. „Лабиринт“, С., 2025

„Плът“ на Дейвид Салаи е съвременен роман мозайка, който проследява историята на Ицван, беден и неопитен младеж, чиято проникателност и богатства растат с времето. Салаи пише с хладна точност и психологическа проникновеност, превръщайки обикновените моменти от живота в тихи размисления за човешката уязвимост. Романът е едновременно безмилостен портрет и елегантно изследване на това какво означава да бъдеш жив днес. Романът е сред тазгодишните финалисти за наградата „Букър“.



Слава Янакиева, „Музеят на моето време“, изд. „Жанет 45“, Пловдив, 2025

Книгата на Слава Янакиева „Музеят на моето време“ е на ръба между критическото, документалното и прозаично изследване на съвремието ни. Чрез личния разказ за четири поколения и преминаването през две политически системи авторката превръща интимните загуби и обществените сътресения в свидетелство на цяло едно поколение. Книгата е опит за микроистория, която да ословеси травмите, загубите, апофатичното мълчание.

София : Поетики (2000–2018)



Как се пише текст за антология, която събира текстове от фестивал, имал тринадесет издания в рамките на осемнадесет години? Как се пише за фестивал, на който не си успял да присъстваш? Последното издание на „София : Поетики“ е през 2018 г. В същата година аз се преместих в София и не бях чувала нито за фестивала, нито за организаторите му и поети Ясен Атанасов и Румен Баросов. Години по-късно

научих за „София : Поетики“ и за „Малките поетики“ през спомените на различни участници във фестивала. Поради това този текст представлява опит за реконструкция на миналото, заравян в устната памет на поетическата ни среда. А паметта за „София : Поетики“ не само е жива, но е и навлязла в сферата на митологичното – „Поетиките“ са нещо като полузабравен култ, късче свобода в литературното ни минало, място, където историята на съвременната българска поезия е била писана. Паметта за този феномен – фестивал за поезия, музика и театър/пърформанс и други експериментални форми, обходил множество софийски градски пространства – вече се съхранява и в книжна форма, която е тазгодишното издание на издателство „Парадокс“ – „София : Поетики (2000–2018)“. Изданието събира текстове на 86 български автори и 60 чуждестранни гости. Антологията е четиво, което обхваща стилово разнообразие, но подбрани по качеството стихотворения и прозаични откъси.

В нея са събрани текстове на различни поколения български поети, но и на автори от Румъния, Турция, Гърция, Северна Македония, Украйна, САЩ, Великобритания, Германия, Словения, Испания, както и от Ливан и Перу. Някои от тях, например Ева Липска, Юрий Андрухович или Линда Мария Барос, са издавани в България и добре познати на българските читатели, други са по-малко известни автори, чиито произведения са преведени специално за участието им във фестивала.

Неизменно антологията е книжно издание, имащо своята значимост като такова и без своя контекст. Въпреки това тя не би могла да бъде разглеждана отделно от този контекст и съставителите Иван Димитров и Иван Христов изтъкват това както в предговорите към изданието, така и през оформлението му – чрез ясното разграничение на различните години на фестивала, както и чрез описанието на участниците във всяко от изданията. Антологията „София : Поетики (2000–2018)“ придава на мимолетното събитие във времето, каквото е един фестивал, устойчива във времето форма. Поради това нейната значимост се измерва не само в литературен план, но и в обществен, в смисъла на съхранение на устната памет, в предаване на знание за случилите се събития.

Лично аз съжалявам, че съм изпуснала времето на „София : Поетики“, защото смятам, че днес, макар и да имаме множество фестивали, няма толкова голямо литературно събитие – такова, което да събира в себе си четене на най-актуалните български автори на поезия и проза, участие на международни гости, изпълнения на най-нашумелите и експериментални групи, театрални пърформанси. И най-вече – няма събитие, което да произвежда такава общност сред участниците и публиката. „Поетиките“ са фестивал, който не само е привличал публика за това нишово изкуство, каквото е поезията, но и я е правел интересна, жива и готина за младите хора. В разговор с Румен Баросов, издател на „Ах, Мария“ и съорганизатор на „София : Поетики“ от 2008 г., той сподели, че най-важното нещо, характеризирало „София : Поетики“, е усещането за общност. По негови спомени публиката на някои издания е наброявала 100-200 и повече души и много от лицата са му ставали познати през годините. Личният му архив на „фотограф“ на фестивала също показва многочислеността и младежкия профил на публиката.

„Поетиките“ живеят в спомените на някогашните участници, а те могат да бъдат реконструирани само от тях. Може би освен антология с текстове е нужна още една антология – със спомени. Защото антологията

събира текстове, както тези, четени някога, така и писани в по-късен период от авторите, но няма средствата да предаде начина на прочит, интонацията и жестовете на четящия или реакцията на публиката. Все аспекти, които са били в основния замисъл на фестивала.

Не може да пресъздаде прочитането от Елин Рахнев на стихотворението „Гергана“, чиито последни думи „свиня, свиня“ продължават да кънтят в ума на Румен Баросов, когато мисли за фестивала, не може да обхване вълнението на Иван Димитров покрай любимото му второ издание при Езерото с лилиите, или чувството на Стефан Иванов, когато излиза на една сцена с „Блуза лу“ за пръв път, нито пък усещането на Мирослав Христов, когато прочита свой стих в изданието през 2011 г. в двора на Националната художествена академия и още помни как е прозвучал.

Този списък би могъл да бъде продължен до безкрайност – колекцията от спомени за фестивала вероятно би могла да бъде по-дълга от тези 423 страници на антологията. А паметта за тези спомени е жива и те продължават да се предават от човек на човек. Поради това си мисля,



Снимка Румен Баросов

че достойнството на тази антология се крие не просто в умението ѝ да капсулира фестивала, защото да бъде запечатано подобно събитие се оказва невъзможно, а в способността ѝ да разкрива различните пластове на литературните поколения и среди.

Поради особеностите на фестивала, имал за мисия да кани както утвърдени поетически гласове, така и по-млади през избора на миналогодишния победител, списъците с неговите участници представят промените в поетическата среда от 2000 до 2018 г. Списъците не само на автори на поезия, но и на музикалните участници, автори на проза или перформативни форми, създават разрез във времето, представящ състава на културната среда в дадена година. В този разрез ясно се вижда кога се случва включването на нови към онзи момент, но познати днес имена.

Антологията „София : Поетики“ дава представа за хронологизацията на част от културната сфера, създавайки вид „родословно дърво“ на поезията – не се наблюдават преки влияния, но може да бъде проследено кои поети са обитавали една и съща сцена, къде са се засичали пътищата на различни поколения. А това е интересно за историята на съвременната българска литература.

За мен „София : Поетики“ остава картина от снимките на Румен Баросов – хора, насядали по тревата в Борисовата градина, изпълнени с вълнение. И се надявам някой ден и новите поетически поколения да имат нещо подобно – фестивал, зад който стоят много труд, лични битки и любов към създаденото.

С подкрепата на
Столична община

МАРИЯ ГЕТОВА



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

СЪВРЕМЕННО ЕВРОПЕЙСКО КИНО

Виенале 2025: Във филма

Задръжте си Кан и Ривиерата, заменям дори блясъка на Венецианското биенале за една вечер във Виена в компанията на Виенале. Да, това издано „В“ оразличава международния кинофестивал, който всеки октомври среща австрийската публика със стотици филми от цял свят от далеч по-известния си италиански еквивалент. Тази година Виенале отпразнува 63-тото си издание, оповестявайки новия си президент – не някой друг, а немският режисьор Кристиан Пецолад („Барбара“, „Ундине“) – и макар че титлата е по-скоро символична, признанието за пореден път утвържда фестивала като един от стожерите на европейското кино. Виенале е двуседмичен фестивал от световен калибър (един от специалните гости тази година беше неповторимата Жулиет Бинош), който обслужва публиката. Ако не беше толкова обичан от местните, липсата на конкурсна програма, уъркшопи и нетуъркинг събития би обрекла фестивала на бавна смърт в контекста на днешната шаблонна „успешност“, тоест „продаваемост“. Да си част от подобен фестивал е привилегия, а гостоприемството – несравнимо.

От десетки години фестивалът си партнира с луксозния хотел „Интерконтинентал“ (или „Интерконт“, както е известен сред организаторите) не само с идеята да настанява гостуващите режисьори и актьори, тук-там някой чуждестранен журналист, но и да заеме цяло крило от деветия си етаж за фестивалния екип. Там, в дълното на дългия коридор, се намира офисът на фестивалната директорка Ева Санджорджи, пресотделът и отдел „Гости“. Първата ми среща с хотела беше през 2021 г., когато екстравагантният лоби бар в американски стил приюти закриващото парти на фестивала и стана така, че танцувах заедно със звездата на „Най-лошата личност на света“ Ренате Рейнске, която протезна милостиво ръка, като разбра, че съм един от малкото критици гости на фестивала. Разказвайки го сега, си давам сметка, че звучи като скалпена история, но подобни случайни интимности са запазена марка на фестивала. Тогава например още не знаех, че огромният квадратен полилей, който виси над въпросния бар, дължи хилядите си брилянтни кристали на легендарните австрийски стъклари J. & L. Lobmeyr, чиито произведения

красят операта „Метрополитън“ в Ню Йорк и Кремъл. Кристалните полилеи, както и богато орнаментираният декор на „Интерконтинентал“ отдавна са демоде, но все пак намирам нещо скъпоценно в този уталожен лукс. Нещо, което никак не прилича на добавената стойност носталгия, която западниците приписват на старите, макар и внушителни съветски еквиваленти.

Всъщност причината да се прехласвам толкова по този хотел, построен едва през 1964 г., е един от фестивалните филми: става дума за „Суфлорът“ на аржентинеца Гастон Солнишки, в който Уилем Дефо играе дългогодишния мениджър на същия този хотел, който (поне само във филма) е пред разпад. Още в предния си филм Солнишки (отдавнашен виенски жител) възля безвъзвратно загубения чар на града под името „Малък колет любов“ – псевдодокументален преглед на последния ден преди австрийската столица да забрани пълнонопушенето в затворени помещения. „Малък колет любов“ донякъде фетишизира този хронотоп (но не и пълноневия дим), но каквито и да е по-тежки обвинения му се разминават лесно, тъй като филмът е в крайна сметка ненапращив и забавно хаотичен. Подобно е положението и със „Суфлорът“, в чието начало се запознаваме с набухващо във фурната суфле. В кухнята на „Интерконтинентал“ се случва малко чудо – мениджърът Луциус Гланц (Уилем Дефо) държи суфлето да е свършено



Сцена от „Суфлорът“

„Снежа и Франц“ на Светослав Драганов: Да тръгна или да остана?

„Снежа и Франц“ (2025) е филм за пътя. За пътя на приключенеца Франц, който документира своите пътешествия на Super 8 мм лента през 70-те и 80-те години. За пътя на съпругата му Снежа, която трябва да продължи живота си сама с трите им дъщери след трагичната му смърт в едно от пътуванията му до Тибет. Но филмът е и за пътя, който извървява режисьорът Светослав Драганов до неговото създаване. Воден от вътрешната нужда да разкаже историята на своя австрийски чичо Франц и своята леля Снежа, той преминава през дълъг, петгодишен снимачен процес, изпълнен с препятствията, пред които често се изправят документалистите: да спечелят доверието на онези, които носят болката на травмата – в този случай трите дъщери на Снежа и Франц, за които смъртта на баща им остава дълбока, незараснала рана. Но за да разкаже една история автентично, смилено и етично – нещо, което Светослав постига във филма си, е необходимо първо да стигнеш до сърцевината на травмата и да се въоръжиш с търпението, че по пътя на нейното преодоляване ще има бури. Освен че разказва личната история на Снежа и Франц, филмът е и артистичен експеримент, събиращ невероятно ценните архивни кадри на Франц – лобопитни с това, че той не просто документира екзотичните гледки със своята камера, а измисля, режисира и заснема сюжетите на своите пътувания. Виждаме състезания по спускане със ски в пустинята, проследяваме развалянето на колата му „Опел Рекорд“ в Африка и как се разрешава дилемата – качвайки я върху влак. Архивът от миналото се преплита с настоящето на Снежа, която днес живее във Виена, сбъднала мечтата си да бъде творец и да създава своите релефни текстилни картини. Нейният глас ни отвежда на друго пътешествие, изпълнено с върхове и долини – това на тяхната любов. В този визуален диалог между миналото и настоящето се ражда портрет на една двойка и на едно време, в което любовта е могла да устои години наред само чрез писма, а цената на живота отбъд Желязната завеса



Снимка Синеаст Моуди Продакшън

е струвал шест хиляди долара. Деликатната и прецизна операторска работа на Веселин Христов („Смирен“ (2021), „Уроците на Блага“, „Made in EU“ на Стефан Командарев и много други) придава на филма визуална поетичност и изаяност на кадрите.

„Снежа и Франц“ е нежен портрет на две души, които разбират по различен начин свободата и избират по различен начин да я следват. Това е портрет на Франц, който търси себе си, изкачвайки върхове, прекосвайки континенти, и на Снежа, която намира и разгръща себе си в изкуството си, устоявайки на болката след неговата липса. Франц е отсъствие, Снежа е останалата тишината след него, а между тях се ражда протранство, в което зрителят започва да съпреживява тяхната любов.

Да замина или да остана?

Да заминеш или да останеш? Под знака на този въпрос се развиват животите и на двамата. Как да останеш, когато пътят е твоят стремеж? Но и как да обясниш на човека до теб, че именно това желание – да тръгнеш, те държи най-близо до любимия?

„Усещам силно как принадлежим един на друг и се обичаме. В никакъв случай не бягам от вас, а пътувам към вас през долините и върховете на самия себе си“ – пише Франц в дневника си.

За него са важни пътуванията, така както за нея изкуството. Неговата мечта е да пътешества, но нейната е подобна – да странства свободна в своето изкуството на текста и да твори. Къде е тогава границата на компромиса? Кой е редно да отстъпи? Жената, носеща в себе си майчинския инстинкт и грижа, или свободният дух на мъжа?

Във филма на Светослав Драганов се усеща носталгия по миналото от липсата на чичо Франц, но тя се прокрадва деликатно, като сълза, застанала на върха на окото, уловена в момента, преди да се спусне надолу. Майсторски са използвани ценните му видео архиви от екзотичните дестинации, въздействащи допълнително благодарение на цялостната звукова картина на филма – дело на композиторите и музикантите Георги Дончев, Димитър Горчаков и Илко Градев. И гласът на Снежа – спокоен, мъдър. Виждаме лицето ѝ – светло, с меко излъчване, сякаш времето го е изваляло. Болката е оставила своя отпечатък върху него, но не я е пречупило, а я е смирило. Снежа е имала избор – могла е да се поддаде на отчаянието, да му се остави да я владее и да преодолее травмата през гнева – да намрази Франц, да се отрече от живота си с него, да го зачеркне. Но не го е направила. Защото животът продължава. И е прекрасен. Нали?¹

През *Leidenschaft* го *Zweisamkeit*

Лайденшафт. Буквално преведено – създаване на болка. Няма вест от Франц. Няма и откъде да се потърси поне някаква следа. Затова в продължение на седмици семейството всеки ден отива до Виенското летище в очакване той да се

¹ Референция със заглавието на документалния филм на Светослав Драганов „Животът е прекрасен, нали?“ (2001).

завърне. Но Франц няма да се върне. Смъртта е настъпила и винаги сварва неподготвени най-близките. „Търсиш нещо, за което да се хванеш, за да продължи някак си животът.“ Затова Снежа, с помощта на бащата на Франц, започва преустройство на общата им къща. Завръща се към мечтата си за градина, за къща с двор. Строежът ѝ вдига духа, най-вероятно през този процес успява да изгради наново и самата себе си. След смъртта му, казва Снежа – „започнах да виждам в черно – мразех цветовете, мислех, че повече няма да мога да работя. Година след смъртта започнах отново, и всички тези неща преработвах в себе си“. И така тя стига до Цвайзамкайт. В превод – двамата, които са отделени от другите и живеят само един за друг. Понякога тези двамата трудно намират общи точки на допир, но когато успеят, знаят, че е истинско, защото любовта им продължава да устоява в бурите на времето. И идва моментът да се съберат отново след смъртта на Франц благодарение на изложба с творбите на Снежа.

Снежа и Франц отново заедно в изкуството си

Ден след филмовата премиера, на 4 ноември се откри и изложбата инсталация „Снежа и Франц“ в пространството на галерия „Райко Алексиев“. В палатка, разположена в залата, се прожектират оригиналните архивни филми на Франц, документиращи пътешествията му, а текстилните пана на Снежа изпъват останалата част от залата. Така техните произведения превръщат личната им история в споделено сетивно преживяване. „Снежа е артист, прави текстилни релефи и текстилни релефни картини. Голяма част от работите тя създава след смъртта на Франц. Тя преработва цялата си травма и изобщо техните взаимоотношения в тези произведения. Франц ще присъства с неговите 8-милиметрови филми от пътешествията му от 70-те и 80-те години. За първи път Снежа и Франц ще са заедно в едно пространство“ – казва режисьорът Светослав Драганов².

... Може би никога не заминава наистина. Може би винаги оставаме в онези, които сме обичали. В нишките на своите текстилните картини Снежа влита тяхната история с Франц, а след края на филма зрителят остава с усещането, че някъде там продължава да живее едно тихо чудо, че любовта, макар и прекъсната, никога не свършва. Филмът „Снежа и Франц“ е и едно красиво напомняне към всеки артист, че изкуството му, каквото и да е то, може да съживява онова, което вече го няма.



КАЛИНА НИКОЛОВА

² Изложбата ще обитава галерията до 15 ноември 2025 г. от 17 ч. до 20 ч., а филмът е вече и по кината.

СЪВРЕМЕННО ЕВРОПЕЙСКО КИНО

и в отпадналия му глас звучи разочарование, обявявайки, че „нещо не е както трябва“. Бързо става ясно, че проблемът далеч не е само в набухнатия – хотелът сменя своя собственик и попада в ръцете на аржентински магнат с името Фаундо Оргоньес (в ролята самият режисьор Солнишки), който е, разбира се, пълна противоположност на педантичния Гланц.

„Суфлорът“ ни развежда из луксозния хотел, по дълги коридори и през тайни врати, късно вечер и рано сутрин, кухнята, хладилниците и офисните помещения, задоволявайки зрителското любопитство във всеки удобен момент. Няма по-подходящ за целта водач от Уилем Дефо, който се явява в много по-стеснителна и обикновена роля, за разлика от филми като „Клетки създания“ – тук той въплъщава улегнал хотелиер с 30-годишен професионален опит. Солнишки не си пада по традиционни сюжети и това личи в мозаичната структура на филма, чиито най-впечатляващи сцени ни отвеждат на иначе недостъпни места, като например покрива на хотела, разкриващ невероятната панорамна гледка от 40 метра височина. Австрийската премиера на „Суфлорът“ се състоя по време на фестивала, а моите четири дни в „Интерконтинентал“ се усетиха като естествено продължение на филма.

В разговор споделям на Солнишки, че начинът, по който той подхожда към сценария и режисурата на филмите си, ме кара да си мисля за шевовете, шевни машини и дилпи. „Ами да, отвръща ми той, все пак ранните прожекторни машини заемат механизмите, с които се захваща кинолентата, точно от тях.“ Не знаех, споделям му аз, но не се учудвам. Метафората му попада готолкова, че решава да я разшири с играта на думи – на англ. *fold*, което също така обозначава отказа в играта на покер – и шегата придобива сериозни измерения. „Като правиш филм, почти винаги ти се налага да си заложиш времето и ресурсите, без да знаеш със сигурност дали подготът ти ще проработи. Уилем [Дефо] беше навит да работи по този начин, но си спомням, че и с него ударихме гъното в един момент. Обърна се към мен и ме пита съвсем сериозно как очаквам от него да прави магии всеки ден на снимачната площадка, и аз му отвърнах: Е, ти какво си мислиш, че правим тука?“. Точно по тази причина и благодарение на „Суфлорът“ и аз открих нов, положителен смисъл на фразата „във филма“.

САВИНА ПЕТКОВА

Драматичният потенциал на кукления театър в съвременните сценични форми

През хилядолетната история на европейската култура куклата изминава дълъг път – от предмет, свързан с архаични ритуални форми и включен в площадни забавления и фолклорни обичаи, до базов фундамент на самостоятелен жанр със собствена поетика и естетика. Трансформациите през XX век са особено турбулентни и динамични, а в съвременния театър куклата се еманципира от ролята си в класическите театрални форми и придобива нови употреби, натоварени с драматичен и философски смисъл. Една от сериозните стъпки в процеса на формиране на куклено-театралното изкуство е в началото на XX век, когато сценичната кукла е включена в експериментите на авангардните творци – конструктивисти, експресионисти, сюрреалисти, като част от новите идеи за промяна в архитектурната и визуалната среда на сценичното пространство. Става ясно, че като продукт на пластическите изкуства тя придобива естетическа стойност отвъд задължението да наподобява човешкото и с това си качество да действа в спектаклите на драматичния актьорски театър. Още ранните модернистични реформатори виждат в марионетката идеалния актьор, който да въплъти поетичните видения на символистичния театър от края на XIX и началото на XX век. Артистите са привлечени от антинатуралистичната същност на куклата, както и от връзката ѝ с народността, популярното и фолклорния театър (Клайст го нарича „предназначено за простоложието изкуство“). Модернистите се обръщат към „презрените“ жанрове, както са били определяни танцът, вариетето, циркът и кукленият театър, за да изразят своя бунт срещу буржоазната култура на XIX век, но и за да внесат живителна енергия в класическите форми на високите изкуства – салонен театър, опера, балет. В тези сценични опити авангардистите виждат възможност за изява на нов вид театралност, такава, която да предлага висока степен на условност и силно стилизирани до абстрактност визуални форми. Появяват се изкуствено конструиран манекен, автомат, робот, машина. Участието им в представенията кореспондира с идеята за създаване на дехуманизиран и деформиран образ, реакция на мрачните предчувствия и преживените ужаси от Първата световна война. Всяко едно от тези неестествени създания се явява символ на разтърсеното от тревоги, безпокойство и безсмислена смърт тяло на хармоничния и сигурен свят на разума и ценностите на Просвещението, от подкопаната вяра в науката и прогреса, както и от несигурното бъдеще и нарастващата власт на парите и техниката. Авангардът в театъра има ограничено влияние и използването на куклата по този начин в спектакъла през първите десетилетия на XX век не води до създаването на нови естетически принципи, а само до художествен театър, в който се подчертава „изкуственото ѝ начало като същинска добродетел във функцията на актьор“.

Осмислянето и признаването на кукления театър като самостоятелен артистичен жанр се случва едва след като се преодолява първоначалният експериментаторски модернистичен импулс след края на Втората световна война. Довежда се до съвършенство посоката, в която „куклата, използвайки гласовата и двигателната помощ на скрития кукловод, е привидно (въсъщност само визуално) заместваща актьора като сценичен субект“. Най-често в този класически куклен театър тя е анатомично и пластически оформена така, че да наподобява човека. Антропоморфната сценична изразност се основава на изработването на правдоподобно тяло с „реалистично“ движение, поведение и среда за действие. В най-ярките образци на този тип спектакли говорим за желанието за илюзорност, въпреки че спецификата му все пак предполага доза несъвършенство, породена от изкуствеността на материята. Както казва

режисьорът и изследовател Славчо Маленов, тя е „непохватна, има ограничени възможности и ни позволява да я водим“. Тази куклено-театрална поетика се формира на базата на възгледи за куклата като единствен субект в театъра, а кукловодът е скрит зад нея, зад параван, или е в тъмен план и остава „невидим“ на изралното поле.

След средата на 50-те и 60-те години на XX в. отчетливият стремеж за излизане от остарелите формули на конвенционалния куклен театър отново създава среда за обновление и експериментиране в търсене на специфичен куклен език, който основно да разчита на антиреалистичността, художествената метафора и синтетичната фигура. С определените си визуални и конструктивни характеристики сценичната кукла присъства на сцената с конкретна форма, текстура, материя, обем, включена е в театралното действие динамично или като помощно средство, но това е само част от онова, което формира цялостната визуална експресия в спектакъла. Драматичният потенциал е в образите и тяхната динамика и трансформации в пространството и във времето, в изненадващите фигури и метафори, които създават връзка между определени сродства или прилики в далечни за обичайната логика предмети, качества или явления. За разлика от „хомогенния“ куклен театър, който е подчинен на утвърдените стандарти на драматичния театър, се развива творческата територия на „хетерогенния“ куклен театър. Тези понятия, въведени от Хенрик Юрковски в неговото изследване „Метаморфози на кукления театър през XX век“, обобщават възможността за разширяване на изразните средства на европейското куклено-театрално изкуство при формирането на художественото въздействие от множество разнородни източници на значения. Куклата от единствен значещ субект става само един от компонентите, поставен на равна позиция с останалите обекти при създаването на художествения образ на спектакъла. В краен случай ролята ѝ може да бъде минимизирана до пълно отсъствие. При изграждането и развитието на образа се включват и други изразни средства, без това да нарушава куклената специфика, а напротив – да я обогатява. Една от най-важните стъпки в тази посока е когато на преден план заедно с куклата излиза актьорът, който взаимодейства с нея. Актьорът не е само кукловод, той става също сътворител, коментатор и дори критик пред очите на публиката и в този смисъл също може да играе роля в художествена фикционална реалност. „Някогашият театър тръзва от предпоставката, че куклата е субект, че само на нея се пада привилегията да събужда преживявания у публиката... Въсъщност субект е човекът (аниматорът), а куклата може само да играе ролята на субект, в зависимост от ролята на нейния творец и аниматор.“ Хенрик Юрковски нарича този процес „демистификация“, т.е. отмяна на театралната илюзия, че куклите са единствените субекти на действието. Същевременно се търси друг ефект върху възприятията – да предизвика удивление от майсторството на аниматора, който е привидно в „служба на куклата/ субект“. Бидейки видим, актьорът играе заедно с нея на сцената в няколко варианта, които изпълняват различни драматургични задачи. Той може да е равностоен партньор, но може и да е този, който оживява кукленото създание, или да е интерпретатор, разказвач на протичащата история, а може и да е в ролята на душата и живец. Този нов вид симбиоза предполага различен начин, по който театралната условност борава с реалността – на дистанция, ирония, двойственост. (...) Марионетката се отнася към аниматора като към „родител“, „създател“, „Майстор“ или дори някаква „светла“ или „тъмна сила“, като този драматургичен мотив е свързан с темата за зависимостта и идентичността. По подобен начин в представление на французина Филип Жанти марионетката Пиеро иска да се освободи от нишките и контрола на своя кукловод, но когато скъсва всичките до една, пада мъртва пред очите на зрителите. Тя се изплъзва от контрола на водещия актьор, но този вид еманципация води до смърт и хаос. Представените примери дотук основно са с типа марионетка, защото в нейната лиричност най-ярко се провеждат символистични фигури, създаващи асоциации към митологични и архетипни ситуации между Божествената сила (в случая кукловода) и неговото създание – несъвършения човек, чийто живот е подчинен на висшите сили и съдбата. Заради пространствената дистанция и заложения дуализъм във философията при анимирането на марионетката, тематично той се разширява и до други опозиции като духовно и материално, властова позиция и бунтуващ се човек и др. Друг тип кукла – ръкавичната, е в много по-близка връзка с кукловода и реагира по-бързо и по-директно в представянето на карикатурни и гротескови образи.

В комбинация с открито кукловодене тя може да създаде неочакван комичен или напрегнат драматичен ефект. Нейното използване най-често се свързва с иронично или хумористично разкриване на скритата страна на личността, с онова, което човекът не може или не бива да изказва. Чрез нея говори желанието му да се изрази свободно и с остър език по теми табу, неприемливи или срамни, дори проблемни. Както е в посочените по-горе случаи, така и тук т.нар. открита анимация може да създаде драматична ситуация, представяща отношението между живото човешко присъствие и неживия изкуствен субект. Куклата се превръща в олицетворение на самия човек, но не само като външно наподобяване, а като част от вътрешния му субективен свят, изразяващ раздвоение, разпадната идентичност, изгубена връзка с природното.

Условността на кукленото сценично действие трудно може да бъде сведена до модела на присъствие на жив актьор или миниатюрен актьор (кукла). Тя не е просто имитация на човек, животно или въображаемо създание, по-скоро на нея се гледа като на обобщена фигура, обединяваща в себе си живото и неживото, човешкото и нечовешкото, естественото и изкуственото. Понятието „куклен театър“ по определението, че „кукленият театър е театър, чийто основен персонаж е куклата“, се разширява до по-новото понятие „театър на анимацията“. Идеята му е, че фокусът измества вниманието от субекта/обекта към механизма на действие и манипулация/анимация. Начинът на възприемане на усложнения куклен образ Юрковски нарича „ефект на опализация“ – „показвайки двата начина на съществуване на куклата – като предмет и като сценичен герой (или субект)“. Това са два обекта, които се припокриват в едновременното си сценично присъствие – единият възприеман в неговата материална реалност, а другият – оживялото съществуване, което бива проектирано в него. (...)

В съвременните сценични практики визуалните елементи играят ключова роля за процеса на възприемане както на съзнателно, така и на подсъзнателно ниво. Централната функция в спектакъла е поверена на образа, движението, материята и те изместват текста на по-заден план. Драматичният потенциал се реализира не чрез сюжета, а чрез визуални и ритмични структури и динамики. Това прави така, че усещанията при кукления театър да се доближават до тези при визуалните изкуства като живопис и скулптура и да провокират чувства и размисъл дори без думи. Фокусът пада върху начина, по който театралните знаци въздействат и комуникират с публиката. Можем да говорим за нов театрален език, към който се стреми съвременният куклен театър, като използваме определението за „постдраматичен“, въведено от Ханс-Тийс Леман, който твърди, че „става въпрос действително за театър, който под най-различни форми напуска един стар модел – модела на театъра на драмата като единствен и основополагащ, и който се дефинира по-нов начин – като ситуация между актьори и зрители“. Той е свързан с използването на по-широкообхватното понятие *сценичен обект* (*performing object*), който променя обхвата на понятието „кукла“ в кукления театър и означава „материални образи на хора, животни и духове, които са създадени, представени и манипулирани в наративно или в драматично представяне“. От днешна гледна точка такъв може да бъде всеки елемент, присъстващ на сцената, дори *readymade* предмет, който е подложен на оживяване и одушевяване, подчинен на художествена идея дори когато човешката фигура (под формата на актьор, кукла или друго) липсва. Куклено-театралното представяне се отваря към театралност, в която може да бъде видян резултатът от радикалната деконструкция на компонентите на класическия куклен театър, формулиран като театър на куклите и манипулаторите, и превръщането му в отворена знакова и комуникационна система. Тази базисна промяна е свързана със следващ етап в прехода от драматургичен към визуален и пластичен театър, към който според някои изследователи кукленият театър винаги е принадлежал. (...)

ЗОРНИЦА КАМЕЛОВА

(Със съкращения)

Цялата статия можете да прочетете в новия брой на сп. „Проблеми на изкуството“ (3/2025), който наскоро излезе от печат, посветен на актуални въпроси на съвременния театър.

Портите му са навсякъде

Ива Стефанова

След дълъг период на въздържание се сдобих с нов спомен. Купих го спонтанно, привлечен най-вече от това, че изглеждаше добре запазен и от него струеше някакво усещане за спокойствие, което добре щеше да ми се отрази. И този спомен, като много други, започваше с нечия къща, из която новопристигналият в спомена трябваше да се разходи, за да събере частите му от пращините тълци, да се опита да пресее кои са оставени от създателя му и кои – от следващите притежатели. Обикновено стените на тези къщи бяха крехки и се ронеха, неспособни повече да поемат натиска на съзнанията, вместили се в спомена. Тази къща обаче беше все още цяла, присъствието на създателя на спомена за нея не беше започнало да избледнява. Гласът му и аз се понесохме из спомена.

*

„Старата къща – инструкция за употреба:

Старата къща е на два етажа. Първият от тях е пълен с мухи и лятна жега, лепне от прах. Там обикновено е шумно, пълно с хора, мухи и включени телевизори, всички вещи са обикновени и незабележими. И вторият етаж е пращен. Там обаче прахта не стои мирна. Тя е лека и ефирна, рисува фигури из въздуха и тихо те привлича. На втория етаж почти никога не се качват хора. Той е запазен за фигурите от прах и детската ми памет.

До втория етаж се стига по стълбите, през двойната врата. Някога, преди да я запомня, вратата е била зелена, но сега от красивия цвят са останали само няколко лоспи боя между изрезките от вестници, с които е покрита. В ключалката има хартия, не можеш да надникнеш през нея. За да видиш какво има вътре, трябва да си готов да влезеш. Натисни дръжката, прекрачи прага и внимавай. Първото, което ще видиш, е двукрилият гардероб, боядисан в същото зелено, и двете врати към стаите от лявата и от дясната му страна. Набързо ще ти разкажа за тях, за да не се шляеш напразно. Този спомен не е само за тях. В дясната стая понякога тайно прекарваш нощта – лятната жега е непоносима и прозорецът е винаги отворен. Чува се как вят койоти някъде наблизо, може би дори в двора под прозореца, но никога не ги виждаш. В една от съседните къщи живеят лисици и когато е тихо, през отворения прозорец се чува как шумят и драскат с нокти. Лявата стая е по-интересна, защото рядко е отключена като сега. Добре, влез и я разгледай за малко. Това е стаята с голямата картина, която виси над леглото. Ти си дете и тази картина за теб е много страшна. В паметта ти е украсена по всички начини, с които се разкрояват спомените с фантазии. На картината е нарисувано бурно море, което тъкмо ще погълне една малка лодка. В тази стая, над старото легло, е и малкото прозорче, от което се вижда улицата долу. Ако надникнеш през него, ще отключиш нова част от спомена. Сега те развеждам из много спомени, които са се оплели в един безкраен летен ден и той вече никак не може да

бъде разплетен. Когато преминаваш през това вечно лято, всички дървета са отрупани и улицата е покрита с падналите им плодове, които не е имало кой да изяде. Къщите са тихи, над входните им врати са изписани далечните години, в които са били построени. Когато се разхождаш сред тях, се съмняваш, че светът е съществувал толкова отдавна. Ако се промъкнеш през един от полуотрунените довари сред високите треви, мъховете по стените, купчините стари хартии, от които стърчат пожелтели снимки и захабена посуда, най-после ще намериш доказателство, че все пак някой някога е живял там. Но никога няма да видиш хора да влизат и излизат от старите къщи, няма да чуеш някой да говори по дворовете им, няма други лица по прозорците като твоето, което наднича към улицата надолу. Но все пак и теб никога няма да видиш. Докато наблюдаваш през прозорчето, чуваш драскането. Доседаш се, че идва от гардероба в коридора. Заг избелелите гънки от палта, поли, престилки и чаршафи е тесният коридор, през който едвам се провираш. Той започва от гъното на гардероба и продължава навътре през стената като тунел през прешлените и гръбнака на старата къща. Тя скърца и пука, докато се провираш, и споменът за малката врата започва да придобива очертания. Знаеш, че тя води към съседната къща, която не се вижда от улицата, скрита из завоите на невъзможната и архитектура. Ако минеш през малката врата, ще стигнеш до дома на лисиците. Аз мога да те придружа само дотук. Но запомни само това, че домът на лисиците е бил там много преди останалите къщи да бъдат построени, и ще остане дълго след като аз и ти си тръгнем.

А сега най-сетне можеш да признаеш, че добре ти представих старата къща. Насочвах те грижливо, поверих ти това, което помня, и внимателно попълвах празнините на онова, за което не се сещам, с каквото намерих за уместно. Разбираш колко скъп ми е този спомен, въпреки че е далечен. Никога няма да се върна в старата къща отново и споменът ми носи не толкова тъга, от която искам да се отърва.

След като си решил да го купиш, добави каквото искаш от себе си в него, но ако някой ден решиш да го продадеш, преведи съвестно през него и следващия му притежател. Има нещо живо в него, което аз не успях да достигна. Може би ти ще го откриеш, а може би този след теб.“

*

Така завършваше споменът. Заинтригува ме този загадъчен дом на лисиците, чиято врата ясно виждах в съзнанието си, но не можеш да отворя, и затова започнах да разпитвам други търговци на спомена дали са чували за него. Дълго време не успях да науча повече, затова започнах да купувам най-различни спомени и да ги препродавам, когато се окажеха непотребни. В няколко случая мимоходом се споменаваше домът на лисиците, но във всеки от тях се виждаше само един от многото му входове и вратата никога не се отваряше.

Разчух се сред търговците, защото се ровех из тези спомени, които обикновено оставаха непотърсени – спомени за това как някой чете или гледа телевизия, или обикаля по безлюдните улици, без нищо да мисли. Така попаднах на спомена на един човек, който сънува, че чете книга, докато тя сама се пише.

*

„Домът на лисиците и други истории:

Когато книгата се отваря, заговоря за дома на лисиците. Виждам как думите се нижат една по една и косъмчетата по ръцете и врата ми се изправят от възторг и страх, както се случва обикновено, когато някой разказва някоя стара легенда.

Добре известно е, че лисиците първо се наричали по друг начин – с една стара гума, която никога не е запомнил, но навярно тя била свързана с това, че тези същества винаги гледали нагоре, към небето. Шиите им били дълги, очите им били изпъкнали като сфери, торсовете им се виели нависоко, за да са по-близо до онова горе, в което се взирали. Вероятно са наблюдавали някакво продължително небесно зрелище, защото от един момент нататък ослепели и заживели в пълен мрак. В тъмнината, която обитавали, забравили как изглежда домът им и какво има извън неговите граници, забравили как изглеждат те самите. В тишината и мрака домът им започнал да има свои мисли и планове, започнал да диша и вижда вместо обитателите

си, да разбира как от неживите стени и подове да поражда живот. Домът не пуснал съществата от своя плен, само ги насочвал през тъмните си коридори със скрибуцания и потрепвания.

Драскането от ноктите на съществата отвън звучало безобидно, затова, когато се заселили наоколо, хората решили, че в празната къща живеят лисици. Но „лисиците“ копнели за своя памет, която да замени очите им. Затова измислили как да примамват посетители в дома си, за да могат те да разкажат на лисиците какви нови форми е придобил той и какво има отвъд неговите стени. Нито един посетител не се доверил на очите си по време на своя престой в дома на лисиците или пък на своя спомен за него, ако го напуснал.

Всичко това се случвало още дълго преди да го има пазара за спомена.

*

Благодарение на този сън, с който се сдобих, се уверих в това, което вече бях започнал да подозирам. Изглежда, че единственият начин, по който можеш да видиш дома на лисиците отблизо, беше да се сдобия с някой спомен, който толкова много пъти е бил разменян, че е изубил всяка следа от същностите на своите притежатели.

Трябваше ми такъв спомен, в който са останали само фантазиите и сънищата, които обикновено запълваха белите петна в паметта. Трябваше ми спомен, направен от празнини. Този спомен, който търсех, щеше да е много опасен, защото щеше да опита да ме задържи в един от световите, в които влизаме и излизаме, в които неустойчиво да има много, за което човек да се захване, и беше възможно безвъзвратно да потъне.

*

Един пътешественик веднъж получи покана да посети дома на лисиците. Портите му са навсякъде, пишеше на нея. Той реши да я приеме, за да провери доколко спомените на другите пътешественици са измамни. И ето какво му се случи там:

В своето предверие лисиците го очакваха с нетърпение, за да му покажат всички стаи, с които домът им е нараснал от последния си посетител. Пътешественикът им разказа какво вижда из тях – стая, пълна с листа, друга, из която бушуваше морето, една стая, която слушаше, и друга стая, в която зад всеки прозорец имаше различна гледка. Зад петата врата беше най-голямата стая и в нея беше седнала една жена. Кожата ѝ бе полепнала по стените и по пода, и по табана също. Като я видя, пътешественикът разбра, че всичко в дома е разположено в гънките на това тяло и че онова, което бе взел за шума на стенен часовник, вероятно беше биещото ѝ сърце. Лисиците бяха доволни от всичко, което пътешественикът им разказваше.

Поканиха го на вечеря и всички заедно насядаха около масата в трапезарията на лисиците с порутени стени. Главите на лисиците стърчаха високо над пътешественика и той никак не можеше да види лицата им. Виждаше само как захабената посуда в ръцете им се отправяше някъде нагоре към устите и изчезваше в мрака, преди да ги достигне. Пътешественикът си припомни, че не бива да яде от храната на лисиците, затова търпеливо чакаше те да приключат, за да го пуснат да си тръгне.

Минаха часове, а след това и дни. Щастие то на пътешественика започна да се превръща в безпокойство. Спомни си за другите посетители на дома, тези преди него. Дали всички от тях бяха успели да си тръгнат? Докато се унасяше в сън на трапезата в дома на лисиците, пътешественикът се чудеше дали паметта може да е смъртоносна – дали гънките и извивките на спомена можеха да го приписват в капан и той да умре, докато си спомня. Сети си за старата къща и за далечното лято, което я е обвило в спокойна тъга, и за детето, което чува лисиците, вижда вратата на дома им и това му стига – няма защо да опитва да я отвори. Спомни си и за човека, който сънува, че чете книгата за лисиците. Той вероятно се е събудил, доволен от чудния си сън. И докато заспиваше, на пътешественика му се искаше и той в момента да четеше книга, която да можеше да затвори, когато му омръзнеше да слуша как мляскат лисиците.



В очакване на бъдещото ни сътрудничество*

Стефания Сини, Университет на Източен ПиEMONТ

Брой 36/2024 на италианското списание *Enthymema* с главен редактор Стефания Сини се обръща към фигурата на Питър Стайнър. В АВ пребеждаме две от ключовите статии.

Откриваме брой 36 на *Enthymema* в памет на Питър Стайнър, който почина внезапно на 26 ноември 2024 г. в Чънду, Китай. Той наскоро пристигна от Гуанджоу, където изнесе няколко лекции.

Бих искала и аз да добавя няколко думи в памет към текста, изпратен ни от нашия приятел и член на нашия научен комитет Ондржей Сладек.

Enthymema имаше честта и удоволствието да се запознае с Питър Стайнър през 2013 г. Бях му писала на 19 август, за да го попитам дали би дал интервю за нашето списание, което Орнела Дискачати беше предложила да направи по време на конференцията „100-годишнината на руския формализъм (1913-2013)“.

Тя предстоеше да се проведе в Москва от 25 до 29 август, организирана от Националния изследователски университет – Висше училище по икономика и Руския държавен университет за хуманитарни науки. Малко след това, на 21 август, Питър отговори сърдечно, казвайки, че да, ще се радва да бъде интервюиран. Всъщност той дори искаше да сподели предварително своя доклад с нас. Заглавието на доклада беше „Изкуство, право и наука в

модернистичен ключ: Шкловски, Шмит, Попър“ и изненадвайки ни със скромността си, ни покани да му отговорим с критики и предложения.

Отличителните черти на неговата личност, на които щяхме да бъдем свидетели многократно през годините, бяха на лице още при първата ни среща: Питър винаги беше отворен и на разположение за разговори, никога не беше надменен – въпреки академичния си статут и международната си научна слава – и имаше таланта да кара събеседниците си да се чувстват спокойно. Прочетох текста му и отговорих с коментари и лесни предложения, за да проуча връзката с някои автори, които ми бяха познати. Той отговори незабавно, приветства теоретичните ми предложения, добави други връзки и благодари за внимателното ми четене. Имейлът му завършваше с: „В очакване на бъдещото ни сътрудничество“ (от руски: „В очакване на бъдещото ни сътрудничество“) – фраза, която смятах за голяма чест. Защото идваше от човек, който в продължение на много години беше отправна точка в моите изследвания. Неговата книга „Руският формализъм“ показва – по следите на Виктор Ерлих, но с по-ясни доказателства и изобилие от нови източници – хетерогенността на теоретичните и оперативните предложения на формалистите, които досега ни бяха предавани като компактна група, в която индивидуалните приноси бяха трудни за разграничаване. Артикулирането на понятията за форма от Питър чрез „метапоестиката“ на тропите *машина, организъм, система* и *синекдоха* беше основата на моята работа върху формата, например в статията, която публикувах в *Enthymema* през 2010 г. под заглавие „L'intero irquieto“ („Неспокойното цяло“). Поканихме Питър Стайнър на Международната конференция „Роман Якобсон: Лингвистика и поетика“, проведена от 18 до 20 ноември 2015 г. в Миланския университет и Университета на Източен ПиEMONТ. Той представи доклад, озаглавен „На коя страна сме? Роман Якобсон в междувоенна Прага“, плод на неговите изследвания в архивите, илюстриращ отношенията на Якобсон с политическите институции по време на междувоенния му престой в Чехословакия. Нека припомним, че това беше едно от последните академични събития, в които участва Умберто Еко. В края на статията ще намерите снимки от тази незабравима конференция, посетена от учени от Русия, Китай, Съединените щати и няколко европейски



Международна конференция „Роман Якобсон: Лингвистика и поетика“. Università degli Studi di Milano, Sala Napoleonica, 18 ноември 2015. Питър Стайнър, Умберто Еко, Стефания Сини (На заден план Михаил Талалай). Личен архив на Стефания Сини

страни. Китайските учени бяха поканени благодарение на Питър Стайнър.

Благодарение на него бях поканена на Втората международна конференция по съвременни славянски литературни теории и сравнителна поетика, проведена съвместно в Гуанджоу от 25 до 2 юни 2016 г., от Изследователския съвет за чуждестранни литературни теории и сравнителна поетика в Китай, Изследователския център за литературни теории на Китайската академия за социални науки, Китайската национална асоциация за сравнително литературознание и литературни теории, Изследователския център „Бахтин“ в Китай, Центъра за чуждестранна литература и култура на Гуандунския университет за чуждестранни изследвания и Факултета по европейски езици и култура на Гуандунския университет за чуждестранни изследвания. Не изброявам всички тези институции от съображения за историческа точност и институционална коректност, а за да покажа как обхватът на тази академична мрежа свидетелства за връзките, които Питър е установил с много китайски интелектуалци през годините, преподавайки в различни университети и сътрудничейки си по различни преводачески проекти за руските формалисти и чешките структуралисти. Не е изненадващо тогава, че огромен брой учени от китайски университети – професори, млади изследователи и студенти – присъстваха на проведеното онлайн честване в негово памет на 11 януари 2025 г. във Филаделфия, което еднородно свидетелства не само за добротата, интелектуалната и човешката щедрост, на които Питър беше способен през многото години сътрудничество, но и за огромния културен принос, който неговото творчество е дало на литературоведските изследвания в Китай. Веднага след срещата в Гуанджоу започнахме да планираме международна конференция, която да се проведе в Италия, посветена на европейския, славянския и глобалния структурализъм. За съжаление, Ковид ни принуди да прекъснем този проект, който отложихме за по-добри дни, но който продължихме да обсъждаме в кореспонденцията си. Междувременно Питър ми посочи публикации и конференции и ми изпрати контакти на учени в областта на структурализма, руския формализъм и литературната теория.

Срещнах Питър лично отново през 2023 г. по време на конференцията „Въпросът за формалния метод 100 години по-късно“, организирана от 13 до 15 декември от Университета в Бергамо и Университета в Пиза. Неговата пленарна лекция, проведена на 15 декември в Бергамо, озаглавена „Формализмът в математиката, правото, естетиката и неговият руски вариант“, показва с блестяща яснота широчината на неговия

критичен дискурс, в който той пресича различни дисциплинарни области със строгост, теоретична солидност и голямо богатство от исторически и интелектуални препратки. Неговото любопитство и отвореност към диалог характеризираха както неговата научна дейност, така и човешките му взаимоотношения. Помним го като учен, способен да споделя братски и просто със своите събеседници ерудиран разговор, моментите на сериозно размислене и моментите на дружелюбна радост: без да обръща внимание на академичната принадлежност, а само заради удоволствието от диалога и изграждането на взаимоотношения, сътрудничество и приятелства между хората.

Превод от английски: ЕНЬО СТОЯНОВ

Bibliography

- Dan, Liu. “The Second International Conference on Modern Slavic Literary Theories and Comparative Poetics.” *Enthymema*, no. 15, pp. 175–186.
- Discacciati, Ornella. “Intorno al formalismo russo.” *Enthymema*, no. 9, 2016, pp. 370–379.
- . “Conversation with Peter Steiner.” *Enthymema*, no. 9, 2013.
- Erllich, Victor. *Russian Formalism: History and Doctrine*. With a Preface by René Wellek. Gravenhage Mouton, 1955.
- Sini, Stefania, “L'intero irquieto. Sulla poligenesi dell'idea strutturale nel pensiero russo del primo Novecento.” *Enthymema*, no. 1, 2010, pp. 190–228.
- Sini, Stefania, Marina Castagneto, and Edoardo Esposito, edited by. *Roman Jakobson, linguistica e poetica*. Ledizioni, 2018.
- Steiner, Peter. *Russian Formalism. A Metapoetics*. Cornell University Press, 1984.
- . “Iskusstvo, pravo i nauka v modernistkom klyuche: Shklovsky, Shmitt, Popper”. [Law, and Science in the Modernist Key: Shklovsky, Schmitt, Popper]. Transl. by Igor Pil-shchikov, NLO, no. 139, 2016.
- . “L'art, la loi et la science à travers la clé de compréhension moderniste: V.Chklovski, C.Schmitt, K.Popper.” *Slavica Occitania*, no. 49, 2019, pp. 191–211.
- . “Which Side are You on? Roman Jakobson in Interwar Prague.” *Roman Jakobson, linguistica e poetica*, eds. Stefania Sini, Marina Castagneto, and Edoardo Esposito, Ledizioni, 2018, pp. 75–86.

* Sini, Stefania. “V ozhidanii nashogo budushchego sotrudnichestva (Waiting for our future collaboration).” *Enthymema*, n. XXXVI, 2024, pp. 1–10. <https://doi.org/10.54103/2037-2426/28154>

Корабът не може да плава без кормчия*

Ондржей Сладек, Масариков университет, Чешка академия на науките

Питър Стайнър (7 май 1946 – 26 ноември 2024) бе изключителен чешко-американски славист, литературен теоретик, историк и преводач. Той бе почетен професор по славистика в Университета на Пенсилвания във Филаделфия и сътрудничеса с различни катедри по чешки и славистика из целия свят, включително в Чехия и Китай. Въпреки че живееше в чужбина от края на 60-те години на миналия век, той никога не зазуби връзка с чешката среда.

Стайнър е учил чешки език, руски език и естетика в Карловия университет в Прага от 1964 до 1968 г., но не завършва образованието си. След събитията от 1968 г. той заминава в изгнание в Австрия, преди в крайна сметка да се премести в Съединените щати. От 1970 до 1976 г. той се установява в Йейлския университет в Ню Хейвън, където получава магистърска степен и работи по дисертацията си върху чешкия структурализъм и руския формализъм. Изследванията му са ръководени от Виктор Ерлих и частично са проведени в сътрудничество с литературния теоретик и компаративист Рене Уелек. Стайнър завършва докторантурата си през 1976 г. и по-късно публикува преработена версия на дисертацията си под заглавието „Руският формализъм: Метапоетика“ (1984).

От 1976 до 1977 г. Стайнър работи в Мичиганския университет в Ан Арбър. На следващата година преподава чешка и руска литература в Харвардския университет. През 1978 г. се присъединява към катедрата по славистика в Университета на Пенсилвания във Филаделфия, където преподава в продължение на десетилетия. Той е ръководител на катедрата в периодите 1990-1993 г., 2001-2002 г. и 2005-2006 г. През 1999 г. е назначен за професор по славистика. В изследователската си дейност Стайнър се фокусира върху литературната теория, семиотиката, историята на литературната теория и историята на чешката и руската литература. Той отделя особено внимание на теоретичното и историческото изследване на хербартианството, руския формализъм и чешкия структурализъм.

В методологическо отношение Стайнър съчетава структуралистките – и както той подчертава,

марксистките – принципи с детайлно критично, деконструктивно четене на текстовете. Той интегрира този подход със семиотичен анализ и политико-историческо контекстуално изследване.

Ерудицията на Стайнър е изключителна, а научните му трудове се характеризират с оригинален авторски стил, който възприема играта като основен елемент. Тази игра се проявява в различни форми, включително концепции, интерпретативни процедури, парадокси, противоречия и най-вече ирония. Иронията обаче никога не е била целта на този подход; по-скоро тя служи като средство за придобиване на знания. Този подход му позволява да изследва обектите и явленията, които изучава, от множество перспективи, да ги характеризира и оценява. Неговите иронични коментари и забележки са умишлено провокативни, такива са и някои от неговите словесни изказвания и лозунги, които използва както в писмените си произведения, така и в ежедневните си дискусии.

Монографиите на Стайнър, „Пустините на Бохемия: Чешката художествена литература и нейният социален контекст“ (2000) и „Създаването на един чешки герой: Юлиус Фучик чрез неговите писания“ (2000), илюстрират неговото остроумие и ирония, както и интереса му към изследване на връзката между чешката литература и политиката или идеологията. Този тематичен и интерпретативен фокус е очевиден и в сборника му от 2022 г. с две разширени есеа за Вацлав Хавел, озаглавен *Václav Havel: Od existenciální revoluce kinvazi do Iráku* („Вацлав Хавел: От екзистенциална революция до инвазията в Ирак“, 2022).

Стайнър е редактор и съредактор на няколко значими литературнотеоретични и семиотични публикации, включително „Знакът: Семиотиката по света“ (с Ричард У. Бейли и Ладислав Матејка, 1978), „Структурата на литературния процес: Есеа, посветени на паметта на Феликс Водичка“ (с Мирослав Червенка и Роналд Врун, 1982), „Пражката школа: Избрани произведения, 1929–1946“ (1982).

Стайнър се занимава с произведенията на чешките структуралисти не само теоретично, но и като преводач. Заедно с Джон Бърбанк той пребежда и редактира двутомен сборник с произведения на Ян Мукаржовски: „Слово и словесно изкуство: Избрани есеа от Ян Мукаржовски“ (1977), „Структура, знак и функции: Избрани есеа от Ян Мукаржовски“ (1978). Освен това публикува антология за пражкия структурализъм – „Пражката школа: Избрани съчинения, 1929–1946“ (1982).

От средата на 70-те години на миналия век Стайнър често посещава Чехословакия и поддържа контакти както с дисиденти, така и с представители на официалната и неофициалната чешка литературна наука. Той предостава на приятелите си научна литература, недостъпна в Чехословакия по това време, и им помага да публикуват научните си трудове в чужбина. След Нежната революция през 1989 г. Стайнър организира лятно училище по славянски изследвания в Прага за своите американски студенти. В сътрудничество с Центъра за организационна динамика към Университета на

Пенсилвания той организира и възможности за обучение и изследвания във Филаделфия за чешки студенти. Освен това е организатор и съорганизатор на няколко международни конференции.

В по-късните си години Стайнър участва в различни теоретични и исторически проекти в Института за чешка литература на Чешката академия на науките. В знак на признание за приноса му към филологическите и философските науки през 2021 г. е удостоен с почетния медал „Йозеф Добровски“ от Академията на науките на Чешката република.

Питър Стайнър бе известен литературен теоретик, историк и славист, чиито преводи на трудове на чешки литературовеци, заедно със собствените му новаторски изследвания, значително обогатяват глобалното разбиране за чешката литература и литературна наука. Стайнър почина в Чънду, Китай, след кратко боледуване.

Имах привилегията да познавам Питър Стайнър повече от двадесет години. Споделяхме общи интереси, които ни събираха често на конференции в Прага, Бърно, Москва, Гуанджоу и други градове, както и по други поводи. През последните пет години контактите ни станаха по-близки и по-интензивни, тъй като Питър активно участваше в срещите и кръглите маси, които организирах като част от моите проекти по литературна теория и устойчиво общество.

Питър винаги се шегуваше, беше ироничен и провокативен, с феноменална памет. Често използваше умни, иронични лозунги и фрази в разговори и имейли. Един от емблематичните финали на имейлите му беше простият, но поразителен израз: Мир! (на чешки: *Míru zdar!*)

Последният имейл, който получих от него, обаче беше различен. Изпрати ми го на 9 ноември миналата година. По това време той вече беше в Китай, в Гуанджоу, подготвяйки се да пътува до Чънду. Вместо с обичайния си финал, този път имейлът му завърши с напълно неочаквана нотка, с тон и чувство, каквито не бях виждал от него преди. Той написа: „С другарски поздрав, корабът не може да плава без кормчия!“ (На чешки: *Se soudružským pozdravem, loď nemůže plout bez kormidelníka!*).

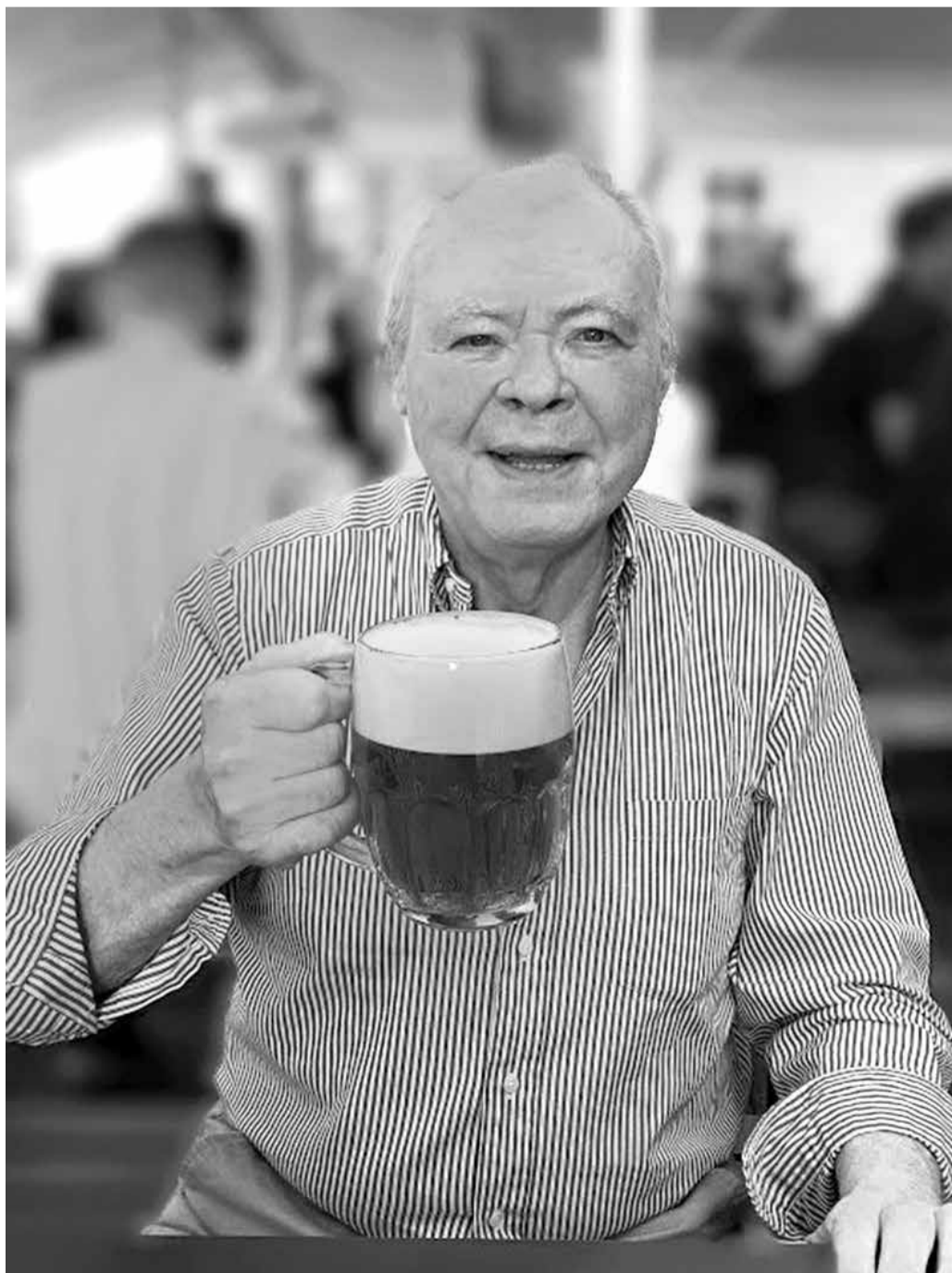
Откъде се появи това изречение толкова внезапно? Не мога да кажа.

И сега, ако можех, щях да му отговоря така: Да, прав си, Питър – корабът не може да плава без кормчия! Твоят кораб вече се носи в други светове. И ти изпращам най-топлите си поздравии до онази далечна земя! Моля, предай най-сърдечното ми уважение на нашите приятели там!

Превод от английски: ЕНЬО СТОЯНОВ

Bibliography

- Steiner, Peter. *Russian Formalism: A Metapoetics*. Cornell University Press, 1984.
- . *Deserts of Bohemia: Czech Fiction and Its Social Context*. Cornell University Press, 2000.
- . *Making a Czech Hero: Julius Fučík through His Writings*. Center for Russian & East European Studies. University Center for International Studies, University of Pittsburgh, 2000.
- . *Václav Havel: Od existenciální revoluce kinvazi do Iráku* [Václav Havel: From Existential Revolution to the Invasion of Iraq]. UP Olomouc, 2022.
- Steiner, Peter, editor. *The Prague School: Selected Writings, 1929–1946*. University of Texas Press, 1982.
- Steiner, Peter, and John Burbank, translators and editors. *Word and Verbal Art: Selected Essays by Jan Mukařovský*. Foreword by René Wellek. Yale University Press, 1977.
- . *Structure, Sign, and Functions: Selected Essays by Jan Mukařovský*. Yale University Press, 1978.
- Steiner, Peter, Richard W. Bailey, and Ladislav Matějka, editors. *The Sign: Semiotics around the World*. Michigan Slavic Publications, 1978.
- Steiner, Peter, Miroslav Červenka, and Ronald Vroon, editors. *The Structure of the Literary Process: Essays Dedicated to the Memory of Felix Vodička*. John Benjamin Publishing, 1982.



Питър Стайнър

Лудвик Фрейка, бивш ръководител на икономическия отдел на канцеларията на президента на републиката
Юзеф Франк, бивш заместник генерален секретар на ЦК на ЧКП
Владимир Клеметис, бивш министър на външните работи
Бедржих Рейцин, бивш заместник-министър на отбраната
Карел Шваб, бивш заместник-министър на националната сигурност
Артур Лондон, бивш заместник-министър на външните работи
Вавро Хайду, бивш заместник-министър на външните работи
Евжен Лъобл, бивш заместник-министър на външната търговия
Рудолф Марголуус, бивш заместник-министър на външната търговия
Ото Фишъл, бивш заместник-министър на финансите
Ото Шлинз, бивш секретар на регионалния комитет на ЧКП в Бърно
Андре Симоне, бивш член на редакционната колегия на „Руге право“.

След като в публичен процес признават всички престъпления, извършителите си получават заслуженото. С изключение на трима, които едва се сдобиват с доживотни присъди (Лондон, Хайду и Лъобл), останалите са осъдени на смърт и обесени на 3 декември 1952 г. Телата им биват кремирани, а прахът – разпръснат над едно замръзнало поле в близост до Прага, според някои сведения (Карпан 1990: 234).

В деня, в който са произнесени присъдите, ежедневникът на ЧКП „Руге право“ (името му приблизително значи „Червена правда“) започва рубрика със заглавие „Краят на един предател“ от съвременния национален творец Иван Олбрахт. Припомняйки си младостта, както седемдесетгодишните хора обикновено правят, той пише: „Всички ние работехме със Слански дълги години; ние, старите другари, сме работили с него още от юношество. И все пак, още от двайсетте години Слански е бил информатор на Пражката полиция! И никога от нас не го бе забелязал или разкрил“. Но със сигурност Олбрахт трябва да се е подосещал през 1929 г., когато се оплакал на Шалда, че под ръководството на Готвалд (Слански е бил важен член на екипа му) партийните тайни изтичали системно в полицията. Как би могъл да забрави това писмо? Старческа лудост ли е или стратегически ход, с който да опази собствения си врат? Защото Олбрахт е бил съвсем наясно, че някогашните му твърдения могат лесно да излязат наяве по време на следващия политически процес, за който, като подсъдим, той няма да може да пише в „Руге право“. За негов късмет, той умира само три седмици след процеса срещу Слански, за да се възвиси към „вечния ЦК, високо в небесата“, където вече няма въпроси, нуждаещи се от отговор. И така, те седят там, във вечността, един до друг в своите люлеещи се столове, двама стари революционери, наслаждаващи се на добре охладена водка, дори по-добра от тази в бюфета на хотел „Лукс“ в Москва, поклащайки се бавно в ритъма на сладката мелодия на Уинстън Смит, която блажено елиминира всички местоименни дихотомии:

На кестена под кичестите клони
предадох тебе аз, предаде мене ти,
там те лежат, а тук лежиме аз и ти,
на кестена под кичестите клони.²

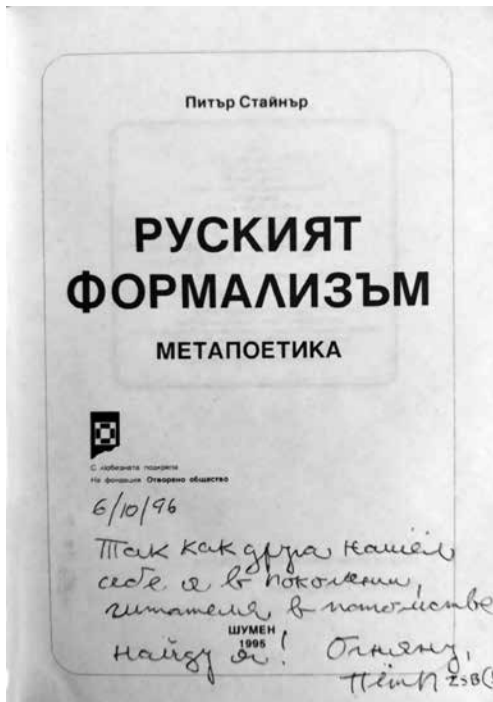
Кафкиански връзки

Много близо до върха на онова, което в миналото не особено деликатно наричах „културната купчина тор на реакцията“, се намира Франц Кафка, един от основните олимпийски богове в чудатия храм, изграден от така наречените „нови критици“ и техните троцкистки колеги.

Хауърд Фаст, „Literature and reality“

Лингвистичните форми, както местоименията за първо и второ лице, са ключови маркери за воденето на разговор и улесняват всеки процес в комуникацията между двама (или повече) събеседници. На Бахтин и неговото обкръжение се приписва заслугата за извеждане на преден план на диалогичната природа на езика. Според тези теоретици речевият акт никога не е изолирано събитие, а връзка в комуникативна верига: отговор (в специфична идеологична перспектива) на нещо, което е казано по-рано, но в същото време и предзнаменование за бъдеща реплика. Съвременните бахтинолози го определят по следния начин: „В цялост диалогът означава комуникация между едновременни различия“. Това прозрение изглежда трябва да е ключово за изследването на един политически процес, чиято поезика, интуитивно казано, би трябвало да бъде толкова полифонична, колкото тази на Достоевски. Каква напрегната обстановка само: идеологически съперници, влезли в пряк сблъсък, множество свидетели, допринасящи за многогласието, и независими наблюдатели (съдиите), които се опитват да интерпретират частична и противоречива информация. Процесът в Лайпциг от 1933 г. срещу Георги Димитров и други трима български комунисти, обвинени от нацистите в подпалването на Райхстага (Андре Симоне е написал две книги по въпроса, вж. Koestler 1954: 209) е бил точно такава драма, привлякла вниманието на целия свят. И все пак местоименната бъркотия заличава подчертано

² Джордж Оруел. 1984. Превод от английски Лилия Божилова. София: Профиздат, 1989.



диалогичния контекст на процеса срещу Слански. В неговия дискурс на практика липсват всякакви комуникативни различия: прокуратурата, обвиняемите, техните адвокати, дори и коментаторите в медиите, всички използват един и същи език до такава степен, че изказванията им (с известни разлики в дееспричастията) могат лесно да бъдат взаимозаменяеми. Вярно е, че всички тези участници в разговора произхождат от една и съща идеологическа среда, закърмени са с един и същи партийен жаргон и споделят една и съща ценностна система. Но това единогласие е характерно не само за процесите срещу известни комунисти. Един поглед върху протоколите от „Процесът срещу агентите на Ватикана в Чехословакия“ (т.е. видни членове на местната католическа общност) от началото на 50-те години разкрива подобна картина, която е, меко казано, причудлива.

Наименованието „политически процес“, което досега употребявах доста небрежно, се нуждае от по-подробно прецизиране. Очевидно е, че има огромна разлика между процесите срещу Димитров, Чикагската седморка – обвинени в заговор за подтик към бунт по време на националната конвенция на Демократическата партия през 1968 г. – и този срещу Слански и последователите му. Ако първият процес може да се възприеме като диалогичен по определението на Бахтин, а вторият изглежда такъв само формално, доколкото притежава дълбоки различия (но много малко комуникация)³, то третият е повече или по-малко монологичен, без забележими различия между събеседниците и с основна цел отстраняването на четиринадесет комунисти. Изповедните процеси, както може да се нарече този трети подвид, тъй като самопризнателните покаяния на обвиняемите неизменно съставляват същността на доказателствата за техния арест, са различни от другите видове политически процеси (Conquest 1968: 177-210). Те са инструментни на една много специфична идеология, която по своята същност е недиалогична. За да обясня това, трябва да се върна чак до Ленин, чието име дава наименованието на въпросното философско течение. Започвам (по диалектичен маниер) с едно отклонение. Ленинизмът, според собствената му доктрина, изобщо не е идеология, или поне не в обичайния смисъл на думата. Това отричане, разбира се, не означава много, защото никоя идеология, поради собствената си слепота, не може да се разпознае като това, което всъщност е: „фалшиво съзнание“, изопачен мироглед, който прикрива интересите на конкретна група хора. И все пак ако всички идеологии са „софтуери за съзнание“ (метафора от текущото ми гледище), програми за хомогенизиране на процесите на близане и излизане на хора в даден колектив, то не бива да ги разглеждаме като идентични; все едно да смесим „Епъл“ с „Ай Би Ем“. А ленинизмът дори не е това, по-скоро е като ръководство за употреба на компютър. Има няколко причини, поради които Ленин е вярвал, че неговата доктрина надхвърля тесните граници на предразсъдъците, характерни за всички идеологии. Първо, наративът на Маркс за развитието на човечеството не е просто неговата история, а Историята; не художествена измислица, проповядваща тесни партийни интереси, а Истината, абсолютната логика на прехода от минало към бъдеще. Второ, пролетариатът е значително по-различен от останалите обществени класи, били те аристокрацията или буржоазията, които са в основата на развитието в по-ранни периоди. Ако до този момент малцинствените групи са инициирали всички предходни революции за собствена изгода, то работническата класа за пръв път ще постави управлението в ръцете на мнозинството (Ленин 1932 [1918]: 22). И накрая, чрез премахването на частната собственост върху производството, революцията би елиминирала ефективно

³ Трудно е да се опише накратко карнавалната атмосфера, която цари по време на процеса срещу Чикагската седморка. Без да вземаме предвид циркаджийските изпълнения, които подсъдимите си позволяват да извършат в съдебната зала, мисля, че е достатъчно да споменем, че дори адвокатът им, Уилям Кунстлер, е репликиран двадесет и четири пъти от съдия Юлиус Хофман за неуважение към съда, след което е осъден на четиридесет и осем месеца и тринадесет дни затвор за „антиинституционално“ си поведение.

и за винаги основната причина за експлоатацията, като по този начин би довела историята до щастлив край (пак там: 82). Очевидно само един непреклонен реакционер би могъл да пропусне това, че класовите интереси на работниците съвпадат изцяло с интересите на човечеството като цяло, и да нарече ленинизма идеология.

В по-малко партизански стил, марксизмът-ленинизмът може да бъде описан като птица с две крила. От една страна, той е метаидеология: критика на всички останали съществуващи идеологии от една по-висока, вездесеща позиция. Това разбиране за превъзходство (стилистично отразено в презрителния тон, с който Маркс и Ленин се обръщат към противниците си) прави значимия диалог между комунисти и некомунисти невъзможен от самото му начало: размяната на идеи не е възможна между две партии, когато едната се възприема като априорно права, а другата е винаги в грешка. Но критическата теория е само едното крило, така да се каже, на феникса на революцията. За да кръжи високо, трябва да е подкрепен и от другата си екстремност: специфична социална политика. Рационалното въздействие, изглежда, не е най-ефективният метод за коригиране на дълбоко вкоренения, егостичен буржоазен *Weltanschauung*, отчужден от разума поради икономически интереси. Краят на епохата на идеологиите изисква преди всичко изкореняването на несправедливите материални условия, от които тези колективни митове черпят своята отровна сила (пак там: 79). Така че марксизмът-ленинизмът се явява и ясно дефинирана рецепта за политическа дейност – класова борба, насочена към радикална и тотална трансформация на бъдещето. Машабът и жестокостта на започналата борба не оставят място за преговори с врага. Буржоазията не може просто да бъде усмирена (както вярват социалдемократите), а трябва да се унищожи (пак там: 23-24). Положението е нашите или техните вратове, ако трябва да перифразираме Готвалд. *Tertium non datur*. И що се отнася до ленинизма, акцентът определено пада върху действието: възстановяване на икономическата основа, а не разрушаване на чужди идеологически надстройки. Но вождът на руските болшевици е имал свои начини за постигане на целите си. Избягвайки детерминистичната концепция за социалната промяна (според която по-малко продуктивният начин на производство се замества от по-ефективен), Ленин подчертава психическите предпоставки за този процес. Пролетарската революция, както той категорично заявява в памфлета „Какво да се прави?“ от 1902 г., срещу онези свои съпартийци, които само година по-късно ще станат прочутите меншевици, е резултат от това, че работническата класа е прозряла своята уникална историческа роля (Ленин 1969 [1902]). Само чрез възприемане на своето незабавно социално съществуване през призмата на революционната теория на Маркс, пролетариите могат да се превърнат от пасивни обекти в активни субекти на историческия процес; от експлоатирани труженици в бъдещи собственици на всичко това. Без тази революция в мисленето – и това е дълбоката същност на доктрината на Ленин – не може да има революция в обществото.

Ала ето тук е спънката! Как може човек да погнесе едни такива абстрактни идеи за философията на историята пред маса не особено образовани хора, заинтересовани преди всичко от своите непосредствени материални нужди? За да постигнат желания ефект, принципите на марксизма-ленинизма трябва да бъдат значително опростени, илюстрирани с конкретни и разбираеми примери и погнесени като с лъжичка на целевата аугурия. Този „научен светоглед“ трябва да бъде смилаем за масовия вкус. Поради тази причина политическата пропаганда става ключов инструмент на комунистическата програма за социално инженерство.⁴ Индоктринацията на работниците, както лесно може да се види, е двоен процес. От една страна, той включва насаждане на правилната материя в главите на голям сегмент от населението. От друга страна, тази дейност има и своя негативен аспект: недопускане неправилна материя да нахлуе в необработеното съзнание на пролетариите и да пусне вредните си корени там. Положителната страна на комунистическата пропаганда е сравнително добре позната. Памфлети, като „Азбука на комунизма“ от Бухарин, всички варианти на краткия курс по история на КПСС, внимателно прекроявани при всяка промяна в конфигурацията на властта в Кремъл, всички биографии на новите герои, които служат за пример на обикновения гражданин, свидетелстват за тези неуморни усилия.

Превод от английски: АНАСТАСИЯ ДИЛОВА
Под редакцията на ОГНЯН КОВАЧЕВ

Очаквайте продължението на статията в бр. 42 (26.11), 2025

⁴ Използвам думата „пропаганда“ в нейния общ смисъл. Самият Ленин прави разлика между пропаганда и агитация. Избягвайки уловките на буржоазната метафизика на настоящето, която винаги е третирала написаното като просто дегенеративна форма на изговореното, той пише: „пропагандаторът работи главно посредством писаното слово, агитаторът — посредством устното слово“, и смята тези дейности за взаимно допълващи се.

Гейша

След скромното тържество в банката по случай пенсионирането на Кирил, на което Саша го придружи, двамата се прибраха в опушения хол с празнично опакован японски сервиз за чай и голяма саксия с екзотично цвете, чието име не запомниха. Цветето беше сочнозелено, с едри, дълбоко изрязани сукулентни листа. Кирил го остави до прозореца, а Саша внимателно подреди японските съдини на централно място в стъклената витрина. Изведнъж апартаментът ѝ се стори по-приятен.

През последвалата година на трудно за преглъщане съжителство, чиято скука беше прошарена от честни и досадни пререкания, никои от двамата не се опита да съживи нито връзката им, нито местообитанието. Саша се съсредоточи върху заниманията си с йога и медитация в спалнята, които заемаха няколко часа от деня и винаги завършваха с ритуално пиене на чай в кухнята, за чиято цел тя изваждаше от стъклената витрина японския съд за запарване и една, винаги една и съща, чаша. Никога не питаше Кирил дали не иска чай, а той и не би поискал; цял живот пиеше кафе и пушеше – цигари през деня, пура с един пръст уиски след вечеря.

Кирил от своя страна се преструваше, че не забелязва все по-дълго отсъстващата от хола Саша; с нищо не показваше, че начинът ѝ на живот го гразни, само от време на време уж случайно подригваше постелката ѝ за йога в спалнята, докато късно вечер, кашляйки, пристъпваше в тъмното към своята половина от леглото. Междувременно обаче Кирил разви особена привързаност към подареното му от колегите цвете, което впрочем растеше и се развиваше чудесно. Не че той правеше кой знае какво за него.

Единствената грижа, която полагаше, беше да го полива три пъти в седмицата по едно и също време с едно и също количество вода. След пет месеца цветето стана толкова голямо и разперено, че без да се консултира със Саша, Кирил отиде до близкия цветарски магазин и се върна с двойно по-голяма саксия и малко чувалче пръст. Застла пода със стари вестници и пресади растението с педантична отдаденост. Седмица по-късно цветето цъфна за първи път.

Двата красиви едри цвята станяха повод Кирил и Саша да си поговорят на закуска като в доброто старо време, да разменят няколко шегички и дори да изпият едно кафе заедно на масата в хола. Цветевите напомняха разтворени ветрила, закачливо килнати настрани. В основата си бяха пурпурни, в средната част преминаваха от наситено розово към алено-оранжево, а леко наъбената им горна и най-разперена част беше огнено жълта. Гейша, прилича на гейша, прокашля се Кирил, като се опитваше да прикрие възлението си. Гейша, която танцува с две ветрила – погледна той Саша, доволен от сравнението, което му бе хрумнало, а тя кокетно изхихика, прикривайки с ръка красивите си и изразителни устни, зад които обаче няколко съществени липси налагаха мълчание и въздържане както от радостни, така и от гневни изблици, рискуващи да оголят истинската ѝ възраст и степен на запустеност.

Влюбването на Кирил в цветето Гейша беше от пръв поглед и най-неочаквано промени живота им. По време на дългия им брак Саша не помнеше някога Кирил да ѝ е дал както повод за ревност, така и основание за страст; той беше човек на правилата, следваше ги и всяко отклонение го разболяваше. Сега обаче изглеждаше неузнаваем. Сутрин чакаше слънцето добре да огрее в прозореца и да освети цветето Гейша, а чак тогава придърпваше креслото си до саксията, за да изпие сутрешното си кафе в „най-приятната компания“, както сам се изразяваше. После отваряше страниците с новини в смартфона си и започваше да ги чете на глас, така че и цветето да научи „в какъв объркан свят живеем“. Също така спрѝ да пуши в хола, за да не трови малката Гейша, а разреши и излизанията на балкона, тъй като растението скучаело без него. Наложил се Саша да поеме всички задачи, свързани с излизане от апартамента, пазаруване, подновяване на документи, посещения на личния им лекар за издаване на рецепти и прочие.

В началото Саша приемаше безпротно новата ситуация; така или иначе с Кирил отдавна се бяха отчуждили един от друг. С течение на времето обаче започна мълчаливо да се гразни – на нововъведените ритуали, на разнежените монолози, адресирани към цветето, на които обаче понякога и тя ставаше неволен свидетел, на решението му да се премести да спи на дивана в хола, защото от спалнята нямало как да чуе, ако нещо се случи. Закуските, обедите и вечерите, които по традиция прекарваха заедно на масата в кухнята, също претърпяха промяна. Кирил набързо си приготвяше сандвич и с чаша кафе, бира или вино в ръка – според времето на деня – се усамотяваше на креслото до Гейша, където шумно и с удоволствие дъвчеше храната си.

За разлика от него, Саша губеше апетит и все по-често прескачаше по едно-две хранения на ден. Единствено своеобразните чаени церемонии оставаха неизменна част от режима ѝ. Може би заради всичко това Саша започна да отслабва или по-точно да се смалвява, както често се случва с възрастните хора, които по естествен път престават да се хранят обилно като на млади години. Наложил се дори да стесни и подкъси няколко рокли и панталони, както и да си купи ново палто от онлайн разпродажба. Кирил, разбира се, зает с любовта си, не забелязваше нищо от това.

На рождения му ден Саша излезе от къщи рано сутринта, качи се в трамвая и отиде в центъра на града. После тръгна по крайбрежната улица, където красивата гледка и хубавият въздух веднага подобриха настроението ѝ. От луксозен магазин за скъпи мъжки играчки купи красив посребрен хумидор за пури и три „Монтекристо“. После взе от бутиковата сладкарничка на площада малката шоколадова торта, която беше поръчала седмица по-рано. В единайсет часа вече беше толкова доволна от свършената работа и от разходката, че дори се поколеба дали да не седне да изпие едно кафе на някоя от масичките, наизвадени пред всички заведения. После реши да го отложи за друг път, когато не трябваше да бърза да сервира празничен обяд. Можеше пък и да убеди Кирил да излезе някой път с нея. Малко преди обед едва пъхтеше по стълбите към четвъртия етаж и на няколко пъти настъпи полата си, която уж беше подкъсила предната седмица.

Кирил не само, че не се зарадва на специалната кутия за пури, ами дори се ядоса. Нали знаеш, че заради Гейша не мога да пуша като преди. А кой ти пуши пури на балкона? – тросна се той. – Само си хвърлила един куп пари на вятъра... Да вземеш да върнеш всичко в магазина още утре, чуваш ли?!

За разлика от посребрената кутия, тортата му хареса и изяде цели три парчета, две на обяд и едно на вечеря. Но тъй като вече беше ядосан, не каза нищо повече, нито за тортата, нито каквото и да било друго. Едва дочака да свършат вечерните новини, легна си в хола и захърка. Саша, която не бе хапнала нито на обяд, нито на вечеря, прибра остатъка от тортата в хладилника и напъха хумидора с пуриите зад чаения сервиз. После си приготви чаша чай и реши да поседне в тъмното до цветето. Креслото още беше затоплено от тялото на Кирил. Краката на Саша едва докосваха пода. В тъмното ръката ѝ изглеждаше изтъняла и полупрозрачна; тънъкостенният порцелан потрпяваше между пръстите ѝ. Пуснатата ѝ коса се стелеше надолу – стори ѝ се неестествено дълга. Трябваше да се подстриже тези дни, помисли си Саша, после отново погледна краката си и беззвучно се заплака. В този момент долови лек полъх да минава по лицето ѝ. До нея беше Гейша, висока, стройна, здрава, разперила ветрилата си. Колко си хубава... и голяма, едва прошепна Саша. От огнените ветрила се разнесе топло дихание. Прав е Кирил, истинска красавица излезе, продължи тя. Може ли да полегна под листата ти, само за малко, да си почина? Ветрилата се раздвижиха, а нежният полъх отново погали лицето ѝ.

И Саша остави японската чаша на масичката встрани, полека се смъкна от креслото, подпря се с лакти на ръба на саксията, набра се и се прехвърли в меката пръст. Легна по гръб и се взря нагоре, за да види по-добре звездите иззад сочнозелените листа. След малко щеше да изплува и луна, свършено кръгла в края на пътя си. Саша уви тялото си около стеблото на Гейша, а ветрилата се затвориха над главата ѝ. Лека нощ, каза жената и продължи да се смалвява.

Мисли си за нещо друго

И нито птиците, нито дърветата ще заплачат...

Сара Тисдейл

Когато свършат последните къщи и олющените стари блокчета, реката продължава да се влачи още няколко завоя, покрай някогашните силози и фотоволтаичния парк. После, освободила се от лепкавата асфалтена хватка на града, скача право в долината, където обикаля покрай старото гробище с кривата църква отпреди. Това е най-хубавото място за игра в целия град и околностите. Тревата по двата бряга е сочна, има брод от едри плоски камъни, а между речното корито и църквата расте млада дълбова горичка, която прави чудесна сянка, ако твърде много се напечеш, докато ловиш риба или се състезаваш с другите деца чие камъче ще цопне най-много пъти във водата. Родителите, когато такива изобицо има, забраняват на децата да играят тук, защото е на почти километър от края на града, а съществуват всякакви суеверия, свързани с гробищата. Отскоро се говори, че и фотоволтаичните имали лоши лъчения и дори били по-опасни от забравените буренясаи гробове. Откакто обаче бащите ги няма, на майките не им стигат силите да забраняват и през ваканцията децата се събират точно на това място. Днес обаче само Луна и Сами клечат около брега и чакат да се появи още някой. Но никои не се появява. Ето, и Боби не идва, откакто баща му се върна.

– Ето, и Боби не идва, откакто баща му се върна, – казва замислено Луна, докато се опитва да закачи с една клечка кълбо тревоялци, които плуват по течението.

– На негово място и аз нямаше... – казва Сами. – Ще ми се и моят да...

– Да бе, ти видя ли бащата на Боби? Ако моят си дойде така, не знам... По-добре да е цял и да го няма, отколкото...

– Аз пък понякога като гледам майка ми и сестра ми, и бебето ѝ, си мисля, че по-добре всичко да свърши. Изведнъж. После сам се плаша от това, което съм си помислил, и се чудя как да спра да си го мисля. Ама не става лесно.

– Внимавай какво си пожелаваш, нали знаеш. Затова аз не си мисля такива неща. Просто затварям очи и си представям как беше преди. Само минали работи. Нищо свързано със сега или с после.

– После, после, няма после. После няма, няма, няма – мананика си Сами, за да забрави мислите си, и ляга по гръб на брега, като се втренича в слънцето и брои наум, докато очите му се насълзят. Нагалече от тях се скупчват облаци, но небето все още търха високо и леко като тензух над главите им и те не обръщат внимание на смрачаването.

Първата мълния близва хоризонта по обяд, докато Луна и Сами преглъщат сухи бисквити с парче старо сирене. Много често в тази част на града всичко се размива с някоя и друга гръмотевица и светлинни ефекти. Този път обаче дъждът плисва с всички сили. Двете деца набързо грабват раниците и хукват да се скрият под тясната колонада на църквата, но дъждът бие и там, затова бутват тежката врата и влизат. Отвътре църквата изглежда по-голяма. Има вътрешност на просторна базилика. Също прилича на риба, която те е гълтнала. Сега търбухът ѝ е почти неосветен – само три-четири свеци припламват пред иконите на Христос и Богородица. За мъртвите вече никои не пали свеци. От суеверие – твърде много са живите, над които дебне смъртна заплаха.

– Трябваше да се определа едно място, където да се палят свеци за онези, за които в момента не знаем дали са живи



Фрида Кало, „Корени“, 1943

Диалектичното движение в творчеството на Т. С. Елиът и Георгиос Сеферис

Павел Запрянов

*В моя край е моето начало.*¹

Т. С. Елиът

*Старите мъртви се откъснаха
от кръга и възкръснаха,
и се усмихват, потънали в странно спокойствие.*²
Георгиос Сеферис

Въпросът за наследството на модернизма, за прехода му в постмодернизъм и косвения път, който остава сред комплексния литературен контекст на настоящето е спорен. Нямам амбицията да го разрешавам в настоящия текст. Бих искал единствено да започна, посочвайки някои от причините за тази неяснота. Въпросът, с който ще се занимаем малко по-подробно, е този за диалектиката между форма и съдържание, която модернизмът усложнява и обогатява.

Както Фредрик Джеймсън пояснява в началото на книгата си „Статии върху модернизма“, отношението между форма и съдържание следва да бъде разделено съответно на форма на съдържанието и форма на формата, от една страна, и съдържание на формата и съдържание на съдържанието, от друга³. Чистият формализъм е свързан изцяло с некомуникативната, опака страна на езика, тази на чистото означаващо. Формата на съдържанието е начинът, по който един изцяло литературен изказ се превръща във вид кореспонденция. Съдържанието само по себе си е чистата комуникация, но също е и начинът, по който наличното рефлектира върху себе си. Съдържанието на формата стои в онова езиково поле, при което размяната на информация се себепревъзможва, разтваря се в литературния изказ, там, където всекидневното става изкуство.

Това, което е неизбежно ако не да бъде обсъдено, то поне да бъде засегнато, е въпросът за поетичното отношение към езика. Това е не просто литературоведски, но и онтологичен въпрос, както знаем още от Хайдегер. Езикът е комуникацията, която битието осъществява със самото себе си в изпреварващото се желание. Целта на поезията е да прекъсне комуникацията, за да озове желанието. Как това основополагащо (се) желание се проявява в две от крайъгълните за модернисткия период стихосбирки (можем да ги наречем и поеми) – „Четири квартета“ на Т. С. Елиът и „Роман“ на Георгиос Сеферис – е линията, която ще ни занимава тук. Тази тема диалектически се разгръща в своята противоположност, в онова, което Жак Дерид нарича „работа на траура“, което е медитация върху отминалото желание, което пък, разбира се, никога не отминава напълно, оставяйки зад себе си собствен си призрак, който ни обсебва, нас – читателите, във вакуума на този съживяващ желанието траур⁴.

Иска ми се да засегна диалектиката на началото и края, която като че ли съединява двете произведения, преплита ги във вихъра на един шеметен дискурс. Става дума за едно начало, което винаги е предварително загатнат край, който е вечно отложен. Не за изход от времето, а за проби в едно чисто логическо време, което само пресича себе си, като по този начин се отваря към безкрая. Именно времето е и основна тема, нишка, свързваща както „квартетите“ на Т. С. Елиът, така и фрагментите от „романа“ на Г. Сеферис. Друг важен мотив е този за паметта като действие, като работа, като съзряващ надживяващото траур. Времето и паметта могат да бъдат разгледани като свойства и функции на поезията, но и като нейни задачи. Отношението на езика към времето е специфично, специфика, която се подсилва щом се насочим към онзи чист език, който никога не може да каже просто „нещо“, който изглежда сякаш не казва нищо, но това нищо е дейността като първооснова, какъвто е поетичният. Това е причината, поради която в своята „Недовършена система на незнанието“ Жорж Батай поставя поезията сред изразните средства на невъзможното⁵. Невъзможното не може да се осъществи, тъй като тогава то би станало възможно (при което сякаш да говорим за теология, не за литература, за мистика, а не за поезия). То се постулира и поезията е този постулат. Но един такъв постулат не е насочен извън времето. Поетичният език е бездна, в която не остава вече място за възможното, т.е. за божествената вечност или емпиричната преходност. Ще повторя, че става дума за навлизане в едно тясно литературно време, където настоящето, лишено от минало и бъдеще, е

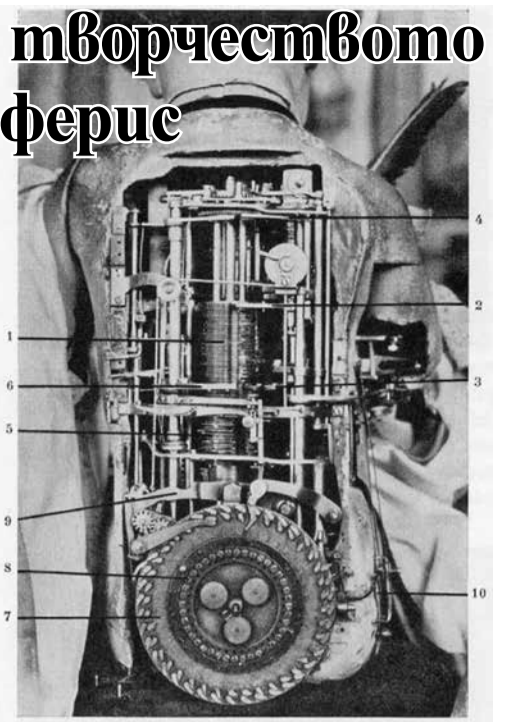
¹ Елиът, Т. С. Четири квартета. Прев. Владимир Свинтила, София: Захарий Стоянов, 2002, с. 31.

² Сеферис, Г. Аргонавти. Прев. Стефан Гечев, София: Захарий Стоянов, 2004, с. 59.

³ Jameson, F. The Modernist Papers, Verso, London & New York, 2007, p. xiv.

⁴ Дерид, Ж. Призраците на Маркс. Държавата на гълга, работата на траура и новият интернационал. Прев. Михаил Събев, Тодорка Минева, София: Рива, 2018.

⁵ Bataille, G. The Unfinished System of Nonknowledge; trans. by Michelle Kendall and Stuart Kendall, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2001.



налично в отсъствието си, или, казано по хегеловски, се осъществява в снемането си. В квартетите на Елиът четем: „Думите се движат, звучите се движат / само във времето“⁶ и малко преди това е написано изречение, което изглежда като неизбежното продължение на тази мисъл (ето как се завихря диалектиката на началото и края): „Единствено чрез времето и времето е покорено“⁷. Това, което поетът демонстрира, е движението в зева между началото в края и края в началото.

Тема, очевидно обвързана с времето, е тази за земята. Разбира се, тук не се говори за земята като небесно тяло, а за твърдта на битието, статичната наличност на света. Такава статика се оказва обаче илюзорна и не съумява да избегне диалектичното движение, което поражда илюзията за нейната консистентност. „Стар Камък в нов строеж, а старата греда в нов огън. / Старите огнища – пепел, пепелта – земя“⁸ е казано по нататък из квартетите. Но това преобразуване на един елемент в друг е далеч от Овидиевите „Метаморфози“, по-сходно е с едно вечно ставане, извършвано на фона на опакоето настояще на поезията.

При Сеферис твърдта е изложена на опасността от забравата, която дебне тлеещата скръб на траура. Кръвта на обичания човек потъва в смътните спомени от детството: „Кръвта ти някога се вледени като луна. / В безкрайна нощ кръвта ти / простря бели криле над / черните скали и силуети на дървета и на къщи / със малко светлина от детските години“⁹. Но тази опасност е преодоляна от същото движение, което я предизвиква. Мракът не е просветлен, той сам става светлина: „Три червени гълба сред светлината / чертаят съдбата ни сред светлината / със цветове и жестове на хора, / които сме обичали“¹⁰. Траурът, непримирим към твърдта на онази „тор и смърт“¹¹, чийто край е без начало, тегне над скърбящия субект: „Тежат ни приятелите, / които не знаят вече как да умират“¹². Но същият траур поставя във всеки край едно вечно начало: „Малко още / и ще видим как цъфват бадемите, / как мраморите блестят на слънцето, / как морето се вълнува. / Малко още – / да се издигнем малко по-високо“¹³.

И така, след като с помощта на Джеймсън усложнихме донякъде диалектиката на формата и съдържанието, се натъкнахме на редица други диалектични отношения, но това е тъкмо онова, което диалектиката разкрива – множеството, в което тя не може да бъде вписана. Диалектиката не може да има последната дума (впрочем нито една проява на мисълта няма право на такава), но тя никога не може да бъде избегната, нейната логика е в себепревъзможването ѝ. Това себепревъзможване се наблюдава във всяка заслужаваща название си поезия и прави изключително впечатление в модернистката поезия, където контурите между форма и съдържание се размиват и където изтъкват съдържанието на формата и формата на съдържанието. Именно второто се наблюдава при Т. С. Елиът и Г. Сеферис – не разкъсаност, а един излизък от последователност, една вградена в хетерогенния стих хомогенност. Тази хомогенност, от своя страна, е от особено значение в историческото ни настояще, където голото различие упорства в търсене на нови универсалии – процес, който се наблюдава както в социалния сектор, така и в сферата на изкуството. Но успехът (който като такъв се явява и като вид провал) на модернистката хомогенност на Елиът и Сеферис е именно във фрагментарната му форма, в признаването на различието, което изтъква всяка същност, или, казано иначе, на множеството, което изгражда всяко единство.

⁶ Елиът, Т. С. Четири квартета, с. 18.

⁷ Пак там, с. 14.

⁸ Пак там, с. 20.

⁹ Сеферис, Г. Аргонавти, с. 49.

¹⁰ Пак там, с. 52.

¹¹ Елиът, Т. С. Четири квартета, с. 21.

¹² Сеферис, Г. Аргонавти, с. 57.

¹³ Пак там, с. 61.

или мъртви – захилва се Сами. Луна отдавна не му се връзва на неуместните шеги, а и е с две години по-малък, не винаги знае какво говори. Все пак не е добре да грънка такива глупости на висок глас в църквата. – Хайде да седнем ей там, няма какво да стърчим – предлага тя и го бута към задните, по-скрити столове, прости и дървени, без здравирани двуглави орли и плюш по седалките.

В църквата няма никои освен клисарката, която смята някакъв боклук около олтара, и младия отец, зает да увижда във вестник част от църковната утвар и да пълни един твърд пластмасов куфар.

– Носиш ли си телефона? – пита Луна.

– Да, но съм му свалил батерията, защото не искам майка ми да ме проследи – отвръща Сами.

– Дай го насам! Намерила съм една симкарта с включен интернет. Ще погледаме някое филмче.

– Да бе. Не искам да ни хванат. После няма да ме пускат да излизам – клати глава момчето.

– Хайде де, само малко.

Сами рови из раницата и подава на Луна телефона и извадената батерия. В този момент цялата църква блесва и миг по-късно се разтриса от мощна гръмотевица. Клисарката хвърля метлата и се прекръства. Отецът чевръсто закончава куфара и излиза през задния вход. Свещите припукват и угасват.

– Когато ме е страх – сухо преглъща Луна, – не мисля за вчера, нито за утре. Мисля си за нещо друго, за наядите в реката.

– Моля?! Това пък какво е?

– Речни нимфи, пазителки на водата – така пише в книгата ми с митовите. Нощем си представям, че съм наяда, лежа в реката и я пазя. И тя мен ме пази. И двете сме чисти, не сме отровени. Ако имам гъщеря някой ден, ще я кръстя така – Наяда.

– Онзи ден майка ми и сестра ми си говореха, че можело да отровят водата.

– Всички ги е страх от това. И от...

Поредна гръмотевица разрязва ребешкия търбух на църквата. Дъждът плочи странично по избледнелите витражи. Децата се сгушват едно в друго и затварят очи; Сами мърда устни, сигурно отново брои. После се унасят.

Луна първа се събужда в тъмното. Дъждът не се чува вече. И клисарката никаква я няма.

– Самуиле, събуди се, станало е късно, трябва да се прибираме.

Навън е бодлив хлад. Облаците удобно са се подпрели на близките хълмове, сякаш ще векуват, и не е ясно дали е притъмнял следобед или е паднала вечер. Реката се е удвоила и разбързала от дъжда, а плоските камъни ги няма – сигурно са отнесени от бягащата вода. Луна и Сами тръгват по пътеката нагоре. Когато се измъкват от долината, забелязват, че е съвсем тъмно, сякаш е по-късен час.

– Защо не светят лампите около волтаиците? Винаги ги палят, нали? – пита Сами, докато минават покрай съоръжението.

– Някой май обясни, че е нарочно. За да сме невидими за онези отгоре.

– Аха – съгласява се Сами, но по гърба му пролазват тръпки.

– Спокойно – хваща го за ръката Луна. – Още малко и ще вземем в града.

– Но защо няма никакви светлини? Никъде...

– Нали ти казах вече. Така е по-сигурно... Самуиле, голям си пъзъл, да знаеш!

Петнайсет минути по-късно наоколо е все така тъмно и празно. Няма град, няма къщи, няма улици, няма мостове, няма автомобили, няма хора. Ако Луна и Сами се обърнат назад, ще видят, че силозите и фотоволтаиците също вече ги няма или просто мракът ги е глътнал надълбоко. Реката е буйна и все по-разстлана, каквато никога не е била; водата е бистра и блести в тъмното.

– Не трябва ли да са някъде тук? Почти стигнахме хълма с часовниковата кула. И училището. Къде са? А отдолу... не трябва ли отдолу да е гарата... влаковете, линиите, пощата, старото кино – не спира да говори Сами. Луна е замлъкнала. Мисли си за наядите и се взира в блестящата вода с надеждата да разпознае спасителните им сребристи силуети. Но водата е прекрасна и пуста.

Там, където трябва да е градският площад, няма градски площад. Вместо това започва непозната гора. Огромни платани с бледи тела и преплетени корони препречват погледа напред.

– Но тук никога не е имало гора – прошепва Сами.

Луна хвърля последен поглед към мамещата вода, стисва ръката на Сами и двамата тръгват по пътеката между дърветата. Реката за последно проблясва зад тях, а не след дълго клоните се вкопчват едни в други и ги скриват от очите ни.

На четиресет и второто издание на Националния младежки конкурс за поезия „Веселин Ханчев“, Стара Загора 2025, жури в състав Бойко Ламбовски, Мирела Иванова и Петър Чухов връчи Първа награда, статуетка „Златното яйце“ и отпечатване на дебютна стихосбирка, на Силвия Алексиева (17 г.). Втора награда беше поделена между Симеон Кърджиев (17 г.) и Михаел Руков (22 г.), а трета награда беше връчена на Айлин Ахмедова (22 г.). АВ публикува стихотворенията на победителите в конкурса.

Силвия Алексиева

Раждаме се синеоки с кораби в очите.
Не плават надалеч оттук,
където има поверие да не се заспива под орех или до гроб
и птиците летят по-ниско,
повтарят белези от гоненица.
Нямаше стъкла по пътя,
само трохи.
Трябваше да бъдем мравки,
метаморфозата ни е друга.
Спокойни сме под покрива и звездите,
прегръдката пред огледалото е единствената суета.

Всичко прочетено се случва –
единият обича като куче,
другият иска да е сам като куче.
Няма нужда от мастило,
прехапвам устни и стискам до кръв.
Изчезнаха детските белези,
тялото не е под наем,
а разстоянието между небе и земя.
Никой не каза къде е по-хубаво,
заедно вървят към върха.
Дъждовни капки пълнят ключиците,
едни от други изпиват последната глътка,
докато сънят престана да боли.

Ризата ми е бяла,
трябва да ѝ се прелее кръв.
Трябва да презърна най-ранения,
стиснал тревата от болка,
неспособен да я откъсне,
смишен в окопа на молитвата
в очакване на Големия взрив,
изгрева и края на света,
за да разкаже на децата си
за Джулая на новото време.

Симеон Кърджиев

Сгоден съм за Вината...

Сгоден съм за Вината...
приседнала на стола на баща ми
тя пуши старата лула на дядо.

Така докато диша, гледа,
гледа...

сгоден съм скъпо :
при събуждане -
само сменяш съня, в който
тя държи ръката
и слага пръстена

непоискан, но твой.

Михаел Руков

Зимни цветя

Спомени, които никога не са се случвали,
разцъфват в ума ми като зимни цветя
и искат да бъдат изживени.
Ароматът им погубва всичко друго.
Тънките тела на строфите поклъват
и се впиват в съзнанието ми.
Не знам какво е било, когато се е случило
и не съм бил там.
Цъфтежите отдавна са преминали.

Айлин Ахмедова

На дядо

Всички насилствени думи
се пишат с У
Убождам. Угрям. Удавям. Убивам.
Обесвам е изключение

Ти умираш и
Обесвам продължава да се пише с О
О, което слагаш около врата си,
о, което се стяга окончателно;
и
завинаги отпечатва опасенията ти
със слонски сини цирехи

Ужас. Упрек. Урок.
О-то застава като ореол около главата ти,
Осветява отпуснатите ти крака
Обричаш и обичаш сина си в един дъх

Обличаш и събличаш съдбата си в една вечер
Отмиваш солта от стомаха си в бунт
но мириса ти се просмуква
в дрехите, в кальфките, в дните

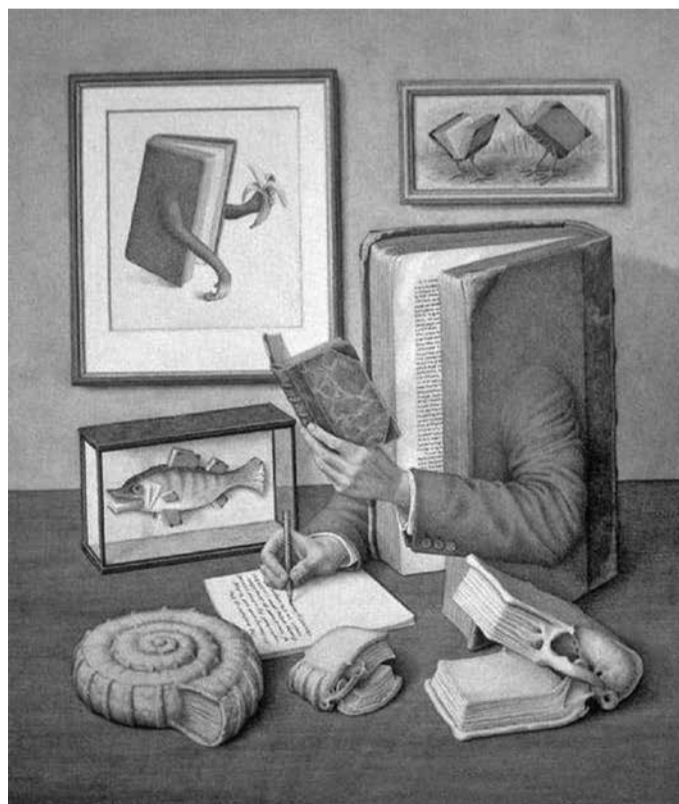
Ще стоиш на яката си три дни
три безбожно дълги дни, в които
ще те душат, докосват и дефинират чубрица.
мащерка. сминдух.

Утре те намират и увиват в упреци
Утре те заравят без камък
Утре те убиват, както ти не успя

Но днес те откривам с отворена уста
от която още излизат орхидеи
днес те откривам объркан под слънцето
днес те откривам виновен, отчаян и жив

Обесвам е изключение
твоята смърт не е насиллие
висящото ти тяло е утихнала църковна камбана,
събудила жените в града

Не отиват да я гледат
Но чуват как нежно отеква



Джонатан Уолстенхолм

Хижка

Планината над Габрово.
По пистите сега растат равнец и мащерка.
Жужат пчели.
Крила на пеперуди,
скакалци
издават стъпките.

Хижата е като дом,
забравен от години
и преоткрит сред щедростта
на строфите.

В друг свят,
на север,
един художник
вече е мечтал за лятното
завръщане.
За осветени стаи.
За музика, приятели.
Опиянено изобилие.

Безумно разминаване на
творческо въображение
и факти.

Пропуканият, биполярен свят
гаси надеждата за
утопичната гостоприемност
на полята.

Над барикадите от озлобени мнения
и нужда от виновни,
след битките за демокрации, преврати
и нови диктатури,
озверяла от дългия полет,
историята се завръща –
настръхнала и гладна птица.

Уютността на хижата
е камуфлаж,
декор, на страховете,
идеологии и тролове.

Ще успеем ли да спасим любовта си
от клопките на юли?

Панели

Лято в Красна поляна.
Съседите горе се карат,
детето им тича, изпуска играчки.
Животът панелен,
отдавна забравен,
се връща с жегата.

Апартамент инкубатор.
Под прозореца –
изхвърлени пластмасови кофички
от кисело мляко,
подивял от сушата храст,
мизни хартии.

Хаос от стъпки, бензин, гласове.

Чистия прахта от чаши, книги,
картини.
В чекмежде – хронологията на мама.
Смъртен акт – 5 юли 2015.
Платена услуга за ВиК – 2008.
Изрезки от статии за годишници от
революции.
Поезия.

Кафенето,
долепено до вертикала
на бетонна стена,
създава нереално усещане
за безкрайност.
Разпадащ се футуризмъ.
Чета вестник,
ния студено фране.
Вкъщи съм.

