

# ВЕСТИНИК Литературен ВЕСТИНИК

## Статии

- Питър Стайнър
- Ноеми Стоичкова

## Разговори

- Марко Вигал
- Гергана Гълъбова

## Рецензии

- Ния Харалампиева
- Димана Иванова
- Александра Грозданова

## Непремълчано

- Калин Михайлов

## In memoriam

- Иван Милев

## Дискусии

- За втория том на „Ходене по буквите“ от Марин Бодаков

## Есеистика

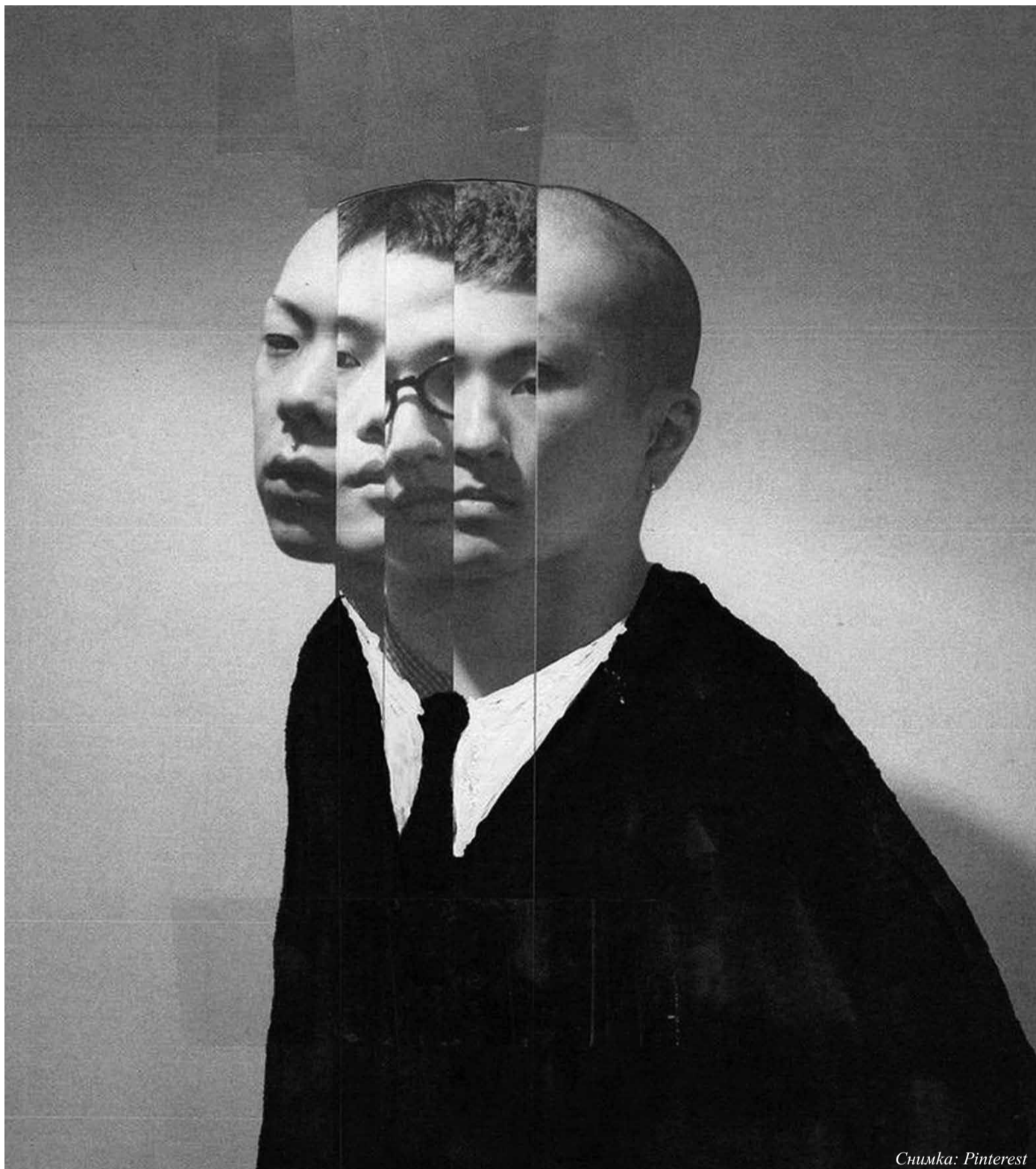
- Велислав Д. Иванов

## Проза

- Хосе Дуранг

## Поезия

- Мирела Иванова
- Цвета Софрониева
- Роман Кисъов
- Петър Чухов



Снимка: Pinterest

Оливера Кьорвезирска

## Томове тишина

Има една снимка, която запазва живота на татко. На снимката него го няма, но ме има мен малко преди да узная, че и той изчезва, а аз оставам без двамата си родители. Обичам тази снимка. Гледам я често. Няма нищо особено на нея – подготвям се да пиша за една книга, и все пак го има това, което го няма сега – да не мисля за татко. Просто си гоня ежедневните задължения, часовникът в главата ми отброява по-прецизно отколкото този на лявата ръка, който леко се показва и на снимката или на телефона, който пък въобще го няма на снимката, ала все пак е тук.

На тази снимка мисля само за това, че трябва да говоря шест-седем минути. За нищо друго не мисля. Когато имаме родители, не мислим постоянно за тях. Когато нямаме родители, постоянно ги мислим.

Има една снимка, която запазва живота на татко. Малко по-късно от нея ще се включи камерата и ще му доснима живота до края, докато аз говоря шест-седем минути за една книга. После ще ми звънне телефонът, който не е на снимката, а в чантата, скрита зад мен, възпитано изключен. Ще кажа само да, да, аз съм и върху главата ми ще паднат най-тежките томове тишина с твърда подвързия.

## Торта

Днес татко щеше да навърши осемдесет и пет години. Щях да му звънна рано сутринта, за да му честитя, а той щеше да ми каже строго „Не прави торта“. Щях да му отговоря „Добре, няма да правя“, макар тортата вече да е направена и да ме чака в хладилника, за да тръгнем за Куманово.

Щом пристигнех, татко още в двора щеше да ме пита: „Каква торта ми приготви?“, „Никаква, нали не искаше торта“, щях да му кажа. После щяхме да влезем заедно – тортата, татко и аз, щях да оставя стъкления похлупак на масата, татко щеше да се озари като дете и да викне: „Васина!“, „Реформ!“ или „Опа, Японски вятър!“.

Татко не ядеше торти, но ги очакваше от мен за рождения си ден, особено когато най-строго ми нареждаше да не приготвям торта. Това беше нашият таен ритуал: едно да говорим с устата си, но друго да чуваме със сърцето си.

Превод от македонски: ЙОРДАНКА БЕЛЕВА



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

ISSN 1310-9561



9 771310 956011



# Решаващото „но“

(ръкавица за дискусия)

През не много близката вече 2017 г. в един брой на същия „Литературен вестник“, който читателят държи в ръце или съзерцава на екран, се появи моята „Кратка ода за Наукометрията“. Става дума за творба, в която приветствах споменатото в заглавието и митологично божество, задаващо се на хоризонта, но все още неогряло ни с височайшето си присъствие (вж. „Литературен вестник“, бр. 14/12–18.04. 2017 г., с. 1). Одага бе приета радушно както от аудиторията на вестника, така и от университетските ми колеги. Читателят започва да се досеща, че това не погречи ни най-малко на церемонията по тържественото посрещане на Наукометрията и нейното академично коронясване. Така се потвърди едно старо като поезията прозрение: поетическите предупреждения обикновено (за модерните времена е сигурно) *не вършат кой знае каква конкретна работа*, особено пък ако са и с ироничен привкус. Ето защо този път реших да променя две неща: първо – тона, и второ – жанра. Тонът ще бъде много, много сериозен, а за жанра ще кажа в следващото изречение. Има един такъв смесен жанр, който някои биха нарекли хибриден, ама то е все тая – смесват се поезия и проза в съотношение по вкуса на автора. Наричат го прозиметър, а е употребяван още от времето на Античността. Кой знае, възможно е в нашите като цяло по-хибридни времена той да се окаже по-ефективен... Започвам с поезията, а прозаичният коментар ще е след това, така често постъпва и Данте в своята книга „Нов живот“, но аз няма да ви разказвам алегорични любовни сънища, следвани от учени тълкувания на най-вероятното им значение:

НО

*И.И. е мъниеносно бърз,  
но не е творец.*

*И.И. е богат на зрелища,  
но не е творец.*

*И.И. е като пчеличка,  
но не е творец.*

*И.И. имитира, рециклира и компилира –  
чудесно,  
но не е творец.  
Изкусно ни Изкушава,  
но не е творец.*

*Няма и да бъде.*

Какво е общото между Н.В. Наукометрията и г-н И.И., познат и като А.И. (нарочно изписвам името му с точки)? Общото е във формалните критерии за преценка, до които опираме и в двата случая, критерии, често пропускащи най-същественото – *творческия принцип*,

необходим за създаването на *което и да съчинение* – художествено или академично (в академичен контекст обикновено се коментира създаването на курсови и дипломни работи, на писмени разработки изобщо). Стихотворението по-горе е моята хвърлена за дискусия ръкавица, то предлага *универсален лакмус* за преценка на *качествеността* на един текст отвъд *чисто формалните критерии* за установяване на това ползван ли е И.И. и колко при създаването му.

Въпросният лакмус предполага да се установи наличието на някакъв – различен според вида на текста, разбира се – *личен принос* на твърдящия, че го е създал, някаква *допълнителна „стойност“*, прибавена тъкмо благодарение на *неговото неповторимо участие* в процеса на възникването му. В академичен контекст това може да е свежо хрумване, на което да е подчинено изложението; по-обстойно разгръщане на критическа мисъл, съществуваща до този момент само в зародиш; резултат от съпоставяне на вече съществуващи тези, видени в нова светлина и т.н., вариантите са много и когато човек е насочен към най-същественото, те ще намерят и най-добрата форма за своето въплъщаване. Питането как точно ще разберем дали и доколко творческия принцип е бил в действие в създаването на конкретния текст, е въпрос, който трябва да мине *на втори план*. Най-същественото ми изглежда дали можем да постигнем съгласие, че откриването на неговото наличие или отсъствие е *от първостепенна важност*; че то – наличието или отсъствието му – ще ни помогне да установим как е подгодил пишещият към съответния вид текст – като *мислещ, творчески и отговорен за действията си личност*, какъвто би трябвало да бъде всеки човек, устремен към зрялост, или като немислеща тръстика, позволяваща на поредния високотехнологичен порив на вятъра да я отведе там, където му е угодно.

КАЛИН МИХАЙЛОВ

P.S. Нека за момент допуснем, че И.И. може да сътвори нещо. Ако И.И. твори, той ще се развива, не ние. Ако открива връзки между нещата, не(до)видени досега, той ще се усъвършенства да го прави, а нашите умения за това ще закърнеят. Той ще поумнява, а ние ще оглупяваме, той ще се усъвършенства, а ние ще деградираме, при това не само умствено. Най-важното: той ще е мотивиран да се развива, а ние ще сме демотивирани, с все по-ленива памет и зависимост от (достъпа ни до) нечии чужди умения, които никога няма да усвоим. Бива ли да си отнемеме сами критично важната необходимост от творчество, съпроводено от удивление, очарование и удовлетворение, без които човек би престанал да се занимава истински с коя да е смислена дейност?

## ПОВЕЧЕ ВИДИМОСТ ЗА БЪЛГАРИСТИКАТА

# Разговор с Гергана Гълъбова

**Бихте ли очертали какви са съвременните предизвикателства пред българистиката в контекста на хуманитаристиката през XXI век?**

Може би е редно да отбележим демографския спад, ограничените ресурси за научни изследвания и намаляващия интерес сред младите хора. Една от съвременните тенденции сред младите е засиленото използване на английски, както при четене, така и в ежедневната комуникация, което поставя българския език на по-заден план за много от тях. Разбира се, към това може да добавим фактът, че учебният план по литература и български език в училище често не се актуализира достатъчно и не успява да се адаптира към нуждите и интересите на съвременните ученици.

**Съблазнителни ли са българският език и българската култура за чуждестранните младежи с оглед на възможните перспективи за професионална реализация след завършването им?**

Макар българският език да представлява интерес за чуждестранни младежи, които имат специален интерес към лингвистика, превод, изследвания на източноевропейските култури или работа с текстове, възможностите за професионална реализация остават ограничени и пазарът е силно нишов. България не развива последователна и стабилна културна политика, което е сериозно предизвикателство за утвърждаването на българистиката навън. Финансирането за превод на българска литература е ограничено, а подкрепата за излизане на български автори и теми на световния пазар не е достатъчна – има случаи на орязано финансиране точно в моментите, когато международният интерес към българска литература е

засилен. Тези фактори затрудняват устойчивото развитие на българистиката и я правят по-малко атрактивна за чужденци, които биха искали да я изберат като професионална сфера.

**Какво трябва да знае съвременният българист, за да се ориентира в днешната българска култура, литература, контекст и актуални дебати? Достатъчно ли е да говори добре книжовен български език?**

Разбира се, че владеенето на книжовен български е основа, но няма как да е достатъчно – необходимо е да се познава и живият, говорим език. Съвременният българист трябва да има широка културна, историческа и социална информираност за процесите в България, разбиране на съвременните литературни тенденции и др.п. Хубавото е, че имаме възможности, специално за чуждестранните българисти, да участват в университетски програми, творчески резиденции и обменни инициативи, които дават възможност за потапяне в автентичната езикова и културна реалност. Познавам преводачи, които са били в България по програма „Еразъм+“, по повод магистратурата „Преводач-редактор“, за творческа резиденция към Къщата за литература и превод.

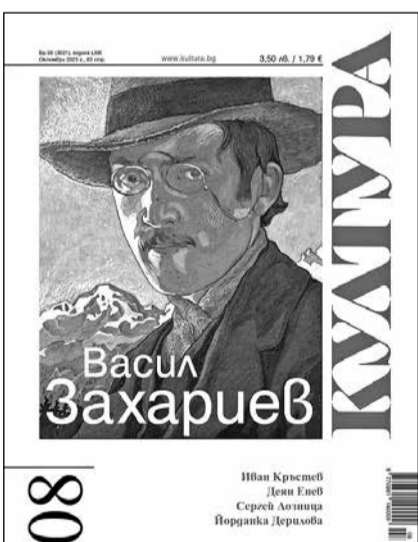
Много е хубаво, че редица културни събития се провеждат в хибриден формат, което ги прави по-достъпни.

Въпросите загладе  
МАРИЯ КАЛИНОВА



### Християнство и култура, бр. 206

Новият брой 206 на сп. „Християнство и култура“ има два тематични центъра. Първият, „Християнство и съвременност“, включва разговор с Карло Мусо, съавтор на автобиографията на папа Франциск *Надежда*, която предстои да излезе и на български. Разговорът с него е озаглавен *Автобиографията на един убедителен папа*. Втори тематичен център е „Християнство и история“, който включва лекцията на Ярослав Пеликан *Борбата против епидемията на пагубната амнезия* и текста на Вениамин Пеев *Валтер Брөгеман: социология и библейско пророчество*. В рубриката „Християнство и наука“ е представен разговор с отец Дейвид Браун от Ватиканската обсерватория, озаглавен *Научната работа също е начин да се поклоним на Господ*, а „Пътница“ включва есето на румънския богослов Николае Щайнхард *Фалшивият идеализъм*. Темата „Съвременен богословие“ е продължена със статията на о. Павел Събев *Значение и смисъл в Евангелието според Йоан*. Рубриката „Нови книги“ представя новата книга на отец Ангел Величков *„Паметта на Адам“* чрез разговор с автора, озаглавен *По тънкия лед на Адамовата памет*, както и книгата на кардинал Франсоа Ксавие Нгуен ван Тхуан *Свидетели на надеждата*. В темата „Хоризонти“ присъства текстът на Кая Бърджес *Архиепископ Мълали е избрана начело на дълбоко разединената Англиканска църква*, а в рубриката „Забравени размисли“ е представен животописът на о. Петър Мицов (1898–2000), озаглавен *Кратък opis на преживелиците през живота*. Броят е илюстриран с творби на Васил Захариев от изложбата *Васил Захариев. 130 години от рождението на художника*, представен от куратора на изложбата Любен Домозетски.



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.

# Постепенен упадък на българистиката

## Разговор с Марко Вугал

**Бихте ли очертали какви са съвременните предизвикателства пред българистиката в контекста на хуманитаристиката през XXI век?**

Главното предизвикателство пред българистиката в чужбина е нейният постепенен упадък. През изминалата учебна година завърши последният випуск по български език в Магрудския университет „Комплутенсе“. От тази година напредъкът българският вече не се предава като втори език в специалност „Славянска филология“. Дотогава студентите имаха възможност да го изучават през всичките четири години на бакалавърската програма. Разбираемо е, че интересът към т.нар. „малцинствени езици“ е ограничен, но именно затова са нужни още повече усилия и стабилна подкрепа от страна на българските институции – особено чрез изпращане на квалифицирани лектори в чужбина.

Изключително важно е преподавателите по български език да бъдат добре подготвени и да владеят съвременни комуникативни методи на обучение. За съжаление, от въвеждането на български език в университетите в Магруд до днес той често се е преподавал по изключително традиционен и демотивиращ начин – с акцент върху повторенията, упражнения от типа „попълни празното място“, възприемане на грешките като нещо срамно (вместо като нормална част от усвояването на втори език) и без никакво прилагане на живия език в реална комуникация. Българският е бил преподаван сякаш е мъртъв език – извън контекст, без жива реч.

Именно този остарял и неефективен педагогически подход е довел до постепенната демотивация на студентите и до намаляване на интереса към българския език. Затова е изключително важно да се инвестира в обучение на преподаватели, които да работят с модерни методи.

**Съблазнителни ли са българският език и българската култура за чуждестранните младежи с оглед на възможните перспективи за професионална реализация след завършването им?**

Славянската филология е от онези специалности, които човек избира от чиста любов към словото. Всички ние сме



Снимка: Личен архив

наясно, че тя не предлага особени перспективи от гледна точка на професионалната реализация. И все пак има какво да се направи, за да се насърчат бъдещите чуждестранни българисти у нас – а именно: да се подкрепя литературният превод. Необходими са повече средства за програми за превод на българска литература и българските институции трябва да спрат да насърчават българи да превеждат на чужд език. Тази практика, която е практически недопустима в повечето страни по света, в България почти не смущава академичната общност.

Навсякъде по света литературният превод се прави към родния език. Как да въдържим един млад българист да се занимава с тежката, често неблагодарна работа на литературния превод, когато в България главните институции подкрепят и поощряват българи да превеждат на втори език?

Затова искам да бъде пределно ясен: необходими са лекторати, стипендии за чуждестранни българисти, грантове за превод. Ако това не звучи достатъчно категорично, нека обърнем примера: как ли биха реагирали българските англицисти и американисти, ако Анджеа Родела реши да превежда Томас Пинчън на български?

**Какво трябва да знае съвременният българист, за да се ориентира в днешната българска култура, литература, контекст и актуални дебати? Достатъчно ли е да говори добре книжовен български език?**

Владеенето на книжовен български език е основно нещо, но не гарантира пълното разбиране на културния контекст. Заг езику се крият политически, културни и литературни нюанси. Разбира се, няма как да се усвоява целият този подтекст по време на четиригодишна бакалавърска програма. Затова смятам, че е изключително важно бъдещите българисти да имат възможността да пребивават известно време в България, било то на по-кратки или по-дълги периоди под форма на „Еразъм“ стажове или университетски обмени. Именно заради това е толкова ценна резиденцията, която предлага Къща за литература и превод например. Важно е българистът да бъде интегриран, да разбира също така и жаргонния език, толкова присъстващ в днешната българска литература. Да гледа филми, сериали. Да слуша чалага даже ако не я обича. Аз като студент си пусках БНР сутринта и Преслава и Азис вечерта. Бях в постоянен контакт с българската култура, макар на няколко хиляди километра разстояние. Нито разбирах всичко, което казваха по радиото (тогава нивото ми беше най-много *BI*), нито харесвах чалгата, но имах голяма мотивация да науча този език. Гледах новините, проучвах кои са политически партии и каква е тежестта на соца в днешните поколения. Тези неща може да ги учиш и отдалече, но най-добре е да си на място и да имаш шанса да се потопиш в контекста.



Национален фонд „Култура“

Въпросите зададе МАРИЯ КАЛИНОВА

## ОТКРИТИЯТА НА МЛАДИТЕ

# Ане-томия на обновлението

Романът на Камелия Панайотова не е просто белетристичният дебют на поредния автор на поезия. В него отеква същият глас, познат и от стиховете ѝ, само че в нова тоналност, този път готов да говори по-дълго. Това е глас, който настоява да бъде чул, който е достатъчно смел да дръзне да отвори теми, които не са особено широко обсъждани в българската литература. Темите за изоставянето, за липсата на родителска грижа, за насилието над жени – домашно и сексуално. В тази книга се сговарят поезията и прозата, интимната изповед и литературната фикция, за да се слоят в едно автофикционално говорене от първо лице, от това на главната героиня Ане, чиято история побира в себе си историите на хиляди други като нея – изоставени, изнасилени, отгледани от бабите си деца. Това в никакъв случай обаче не е история само за тях, това е история и за всички от поколението на късните 90-те и ранните години от новото хилядолетие, които са се борили и продължават да се борят с последиците от травмите, сполетели поколението на 70-те. Поколението на родителите, които често удавят травмите си в алкохол, защото не знаят как да ги лекуват. За разлика от тях обаче, децата им се осмеляват да говорят за проблемите си, и най-вече – да приемат, че те съществуват. Така Ане е на само героиня със своите конкретни характеристики, тя се превръща и в един колективен образ, в който да се припознават всички като нея.

Ане е и още много други неща. Корицата на Милена Вълнарова подканя читателя да опита да разплете нишката, закодирана в това име, в тази дума. Името е в звателна форма – не съвсем обичайно решение. То е зов преди всичко към майката (на турски *anne* означава именно *майка*), към родната и към всяка друга майка, която съществува на небето и земята. Ане е вик наред всеобщото мъчание, вик не от болка, а въпреки болката, който се разлива в „едно продължително нинни“, което иска, но не винаги може „да се завърши в не“ (с. 142). Конците, втъкани в плата от корицата, напомнят пръсти, вшити в розовия чаршаф на детството, който, веднъж опетнен, завинаги ще остане червен. Като зрял домат, от чиято семка по-късно ще покъне новата Ане, обновената Ане, непокътната Ане.

Както казва Михаела Илиева, „това е роман не за израстването, а за зарастването – на белезите от миналото“<sup>1</sup>. Минало, което няма как да зашиеш, ако не се

върщаш постоянно към него. Тъкмо това прави и героинята – многократно се връща обратно, чрез спомените си, а накрая и физически, през онзи *минипроход към детството*. Ето защо и времето в романа е толкова нахъсано и нелинейно, отказващо да следва каквато и да е фабула. „Ане“ започва в едно неназовано в началото настояще и постепенно потапя читателя в поток от фраземти, в които се сливат и редуват спомени (причина за многото ретроспекции), спонтанни размисления и вътрешни монолози. Зигзагообразната траектория на спомена създава усещането, че четем дневник, дори напомня на поток на съзнанието. Мисълта следва не толкова логиката на събитията, колкото логиката на емоцията. Често не сме напълно сигурни от коя позиция говори героинята – особено при размисленията. Това води до една хаотичност, която в едни случаи показва автентичността на текста, но в други остава читателя в недоумение. Така например някои от мотивите, които авторката подхваща в книгата, често не биват доведени докрай – или ги изоставя, или не доразвива достатъчно потенциално им. Да речем, моментът с любовната магия или пък мотивът за стъклото. Самата Камелия признава, че пише повече по усет, отколкото по план, „хваща“ едно изречение и мисълта ѝ се излива след него, и докато се усети, вече се е отклонила от първоначалната си цел. Тук доста е помогнала работата с редактор. „Ние трихте много – споделя още Панайотова, – защото аз много се отплесвах“<sup>2</sup>. Също така признава, че голяма част от текста на практика се е изгубила, останала е ненаписана поради невъзможността ѝ да го овладее. Но в крайна сметка кой млад автор не се е сблъсквал с подобни трудности? Още повече че става дума за дебют в изцяло различен жанр – това го голяма степен опрощава пропуските в книгата, които далеч не бихме определили като нейни слабости. Все пак не бива да тълкуваме хаотичността, която царя там, единствено като недостатък, тъй като в литературата на XX и XXI век потокът на съзнанието и фрагментарното писане отдавна са утвърдени похвати. Панайотова не търси завършеност, а автентичност. Романът ѝ е като бележник, в който всяка мисъл бива записвана, преди да получи възможност да се изплъзне. В този смисъл „Ане“ може да се разглежда и като постмодерно упражнение в несвършенството. Несвършенство, което отразява самата човешка памет – нахъсана, разпиляна, нелинейна. И

в това се крие едно от най-големите достойнства на текста – че не се страхува да бъде уязвим, както не се страхува и да засяга теми табу. Но ето че въпреки своята хаотичност и нелинейност, накрая романът се завръща към своето начало, както Ане се връща в своето село, а оттам и към детството си. Панайотова отвежда читателя обратно в употребата<sup>3</sup>, след като го е превела през целия живот на главната героиня – отпреди да се роди, през детството и юношеските години чак до 26-годишна възраст. Тъкмо на толкова е Ане в края на романа, вече пораснала и осъзнала много неща. Изминали са десет години от превръщането ѝ в жена, от случката, белязала живота ѝ завинаги. Онези седем години, които са нужни на клетките в тялото да се обновят напълно, отдавна са изтекли.<sup>4</sup> И Ане също вече е готова да се обнови. *Още не съм сторена, още нищо не са ми сторили*<sup>5</sup> – заявява героинята в края на книгата. В това тя вижда нова възможност: да се роди отново и да остави всичко лошо в миналото. Така „Ане“ от анатомия на травмата се превръща в анатомия на обновлението – книга, която показва, че дори след най-дълбоките разрези е възможно да започнеш отначало.

С подкрепата на Столична община



С подкрепата на Столична община

АЛЕКСАНДРА ГРОЗДАНОВА

Камелия Панайотова, „Ане“, изд. „Жанет 45“, Пловдив, 2023

<sup>3</sup> Всъщност едно от работните заглавия на романа е било „От употребата“, от което впоследствие К. Панайотова се отказва.

<sup>4</sup> Тук няма как да не споделя, че докато четях романа, тайничко се надявах авторката да се върне към мотива за седемте години (един наистина силен мотив), особено с оглед на това как приключва книгата. За съжаление, Панайотова ни е предоставила единствено двете ключови възрасти на героинята – 16 и 26, от които сами да си направим изчисленията за това колко време е минало и дали тези седем години са изтекли.

<sup>5</sup> Панайотова, 2023. *Ане*, с. 196.

<sup>1</sup> Илиева, Михаела. 2024. „Роман за „зарастването“. – *Литературен вестник*, 2024, № 3, с. 9.

<sup>2</sup> Всички места, на които цитираме К. Панайотова, са от запис на представянето на „Ане“, организирано от формата „Близък прочит“ – <https://www.youtube.com/watch?v=t23QZf0yEoE&t=1s>.



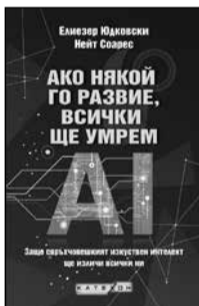
„Софийските метафори. 62 поети от 20 държави“, съст. Теодора Станкова, Иван Христов, изд. Фондация „Софийските метафори“, С., 2025

Антологията събира поезията на 62 автори от 20 държави, участвали в първите шест издания на Международния поетичен фестивал „Софийските метафори“. Създаван постепенно в рамките на шест години, сборникът представя уникална поетична карта на София – град едновременно гребен и млад, видян през погледа на творци от различни култури, езици и традиции. Стихотворенията са върхновени от емблематични места в столицата и отразяват широк спектър теми – от социалната и историческата памет до съвременните културни и градски пейзажи.



Луиза Трезгър, „Музата на Пикасо“, прев. Катя Перчинкова, изд. „Ентусиазм“, С., 2025

Париж, 1936 г. Дора Маар, талантлива фотографка и художничка, се впуска в страстна, но разрушителна връзка със садистичния Пабло Пикасо. Следвайки Дора от артистичния Париж до Френската ривиера, романът показва как геният на Пикасо, нарушаващ всички правила в изкуството и живота, постепенно засенчва нейното собствено творчество и идентичност. С приближаването на войната и заглъбчаването на токсичната им любов Дора преживява нервен срив. „Музата на Пикасо“ възстановява нейния глас и разказва историята на една изключителна жена, твърде дълго скрита зад легендата на друг.



Елиезер Юдковски, Нейт Соарес, „Ако някой го развие, всички ще умрем“, прев. Людмила Андреева, изд. „Изток-Запад“, С., 2025

В началото на 2020-те години, когато надпреварата в изкуствения интелект достига невиджана скорост, човечеството се оказва въввлечено в стремглаво, но потенциално разрушително състезание. Книгата на Юдковски и Соарес показва как стремежът към създаване на свръхинтелект, нарушаващ всички правила на безопасност и контрол, постепенно засенчва нашите собствени възможности да разберем и управляваме бъдещето си. „Ако някой го развие, всички ще умрем“ възстановява трезвия, научно аргументиран глас на предупреждението и разказва историята на една потенциална катастрофа – твърде дълго подценявана, твърде често пренебрегвана, но с колосални последици за всички.

# Иван Милев (наричан също Вачо Бъндарака или Малкия Бъндарак) (1944 – 2025)

„Вачо отлетя, рокендрол до край“

Иван Милев (Вачо Бъндарака, Малкия Бъндарак) – български рок музикант от ранната софийска рокендрол сцена; заедно с брат си Димитър Милев (Бънди) създава една от първите български рок групи – „Бъндараците“, от които по-късно произлизат „Шурците“ и други рок групи. Отиде си един от първите български рокендрол музиканти, незабравим приятел, срещите с когото бяха изпълнени с музика, алкохол, танци, обич и истории. Памет за едно друго време, в което да свириш рокендрол можеше да провали живота ти – заради непоносимия за тоталитарната система дух на свободата, който носеше тази музика, а и заради простите и послания: да се обичаме, да сме заедно в трудностите и да имаме елементарни човешки права.

Бит клуб

Бит клубът, ателието на Тошо Мирчев, не беше точно ателие, нито концертна зала, нито клуб. Какъв беше правният му статут, едва ли някой може да каже – а и не е важно. Важно е, че десетилетия наред той беше убежище за хора, които не искаха да се откажат от българския рокендрол. Едно от последните места в София, където приятелството, китарите, музиката и изкуството бяха причина да си там. Там, в полутъмната стая, със стари усилватели, мирис на цигари, евтин алкохол и смях, се появяваше Вачо Бъндарака. Понякога с китара, понякога само с глас и още по-рядко – трезвен. Но винаги със същия онзи блясък в очите, който носят хората, за които музиката не е хоби, а начин да останат живи.

Бит клубът беше нашият малък „хойо фънки“ – нашата „дупка“, в която рокът се връщаше у дома. Докато навън чалга, поп и техно въртят едни и същи въртеливи ритми, там вътре звучаха историите на други времена: за Бъндараците, за Шурците, за The Beatles, за първите нелегални свирки, за милицията, за забраните, за арестите. И всеки път, когато Вачо или Пешето хващаха китарата, се разбираше защо сме се събрали и че това е продължение на нещо, започнато много отдавна.

София, 60-те и 70-те: когато рокът беше престъпление

За младите днес звучи почти романтично, но тогава не е било. Да свириш рокендрол в София през 60-те и 70-те не е „стил“ – а риск. Музиката, която за Запада е просто танц и мода, тук се чете като зараза: западно влияние, упадък, индивидуализъм. В онези години Вачо Бъндарака и Бъндараците свирят по мазета, по училищни салони, по „временни“ сцени, които могат да изчезнат за една нощ. Чупливи уредби, самоделни усилватели, електрически кабели, за които не питаш дали са безопасни, питаш само дали ще издържат още една песен. Свободата в тези песни беше елементарна, почти наивна: да държиш някого за ръка, да танцуваш, докато ти писнат ушите, да кажеш „обичам те“, без да се страхуваш от стените. И затова беше опасна. Милицията идва не заради акорда, а заради това, което се случва между хората. Дълга коса, тесни панталони, английски текстове – всичко това се записва в папки. А понякога – завършва в арест. Вачо Бъндарака е изпратен на принудителна работа, обществен труд. В апартамента му в София – онзи, родния му дом – новата власт настанява съсем чужди хора. На него и брат му „по право“ им се полага една стая. Останалото е „за народа“. Но Вачо не спира да събира съмишленици и да свирят рокендрол. Нито заради лишението, нито заради заплахите.



Снимка: Личен архив

Нито дори заради времето, което ще настигне всички ни.

Рокендролът като елементарно човешко право

Когато слушах тези истории днес, лесно е да ги превърнеш в легенда. „Ах, какви времена, какви бунтари...“ Но ако се заслуша внимателно, разбираш нещо друго: тази музика никога не е мечтала да бъде героична.

Посланието на българския рокендрол тогава не е било „Долю системата!“ в лозунговия смисъл. То е било много по-просто и затова по-опасно:

да можем да се събираме,  
да се държим един за друг,  
да танцуваме,  
да казваме какво чувстваме,  
да не ни казват кого да обичаме и как да изглеждаме.

Рокът е превод на човешките права на езика на китарите. И Вачо Бъндарака беше един от първите преводачи.

От забранения бийт до Бит клуба

После времето се смени. Режимът рухна, границите се отвориха, касетите и дискете заляха страната. Някога забраненият рокендрол стана позволен, после моден, после комерсиален. Някои от онези, които са свирили в мазетата, станаха известни. Други просто спряха, уморени, разочаровани, погълнати от новия хаос на прехода. Но Вачо Бъндарака продължи да свири и да събира съмишленици. Не като носталгия, а като упорство. Докато електронната музика и безкрайният попфолк превземаха нощта, Бит клуб – Ателието на Тошо, стоеше като странно изключение – място, където можеш да влезеш от шумния булевард на 2008 г. и изведнъж да попаднеш в София от 1968 г. Стар рокендрол на български, пияни прегръдки, смях, разкази за „едно време“, в което хора са губели работа, дом, свобода заради една китара. Да седиш до Вачо там означаваше да общуваш с времена и пространства, отдалечени от нас, но свързани от някакво зарадишно чувство – същото, което са усещали младежите в онези първи години, когато бийтът и попът са вървели ръка за ръка, преди системата да реши кое е допустимо и кое – не.

Бунт, който не се хвали

Много по-късно, като гледаме документални филми за рок и свобода, чуваме големи гуми: революция, съпротива, политически протест. В нашия контекст историята е по-тиха и по-скромна. Българският рокендрол рядко е имал привилегията да бъде „официално“

политически. Често е бил просто издишване, безопасен клапан, събиране по мазета и квартири, където младите хора са могли да бъдат малко по-малко уплашени, малко по-малко самотни. Вачо никога не е говорил за себе си като за герой. Той просто ни събираше и свирехме. Държеше ритъма на рокендрола дори когато животът се клатеше.

И в това има един особен вид достойнство: не онова на големите манифести, а на човека, който не се отказва от себе си, каквото и да му струва това.

Паметта като клуб, който не затваря

Когато казваме, че Бит клуб (като място) „съществувахе доскоро и всъщност още съществува“, това не е парадокс. Физическите места идват и си отиват – сменят се фасади, наематели, концепции. Но има клубове, които остават като вътрешни пространства – в паметта, в историите, в песните, които продължаваме да си пускаме, когато ни стане много тъжно в настоящето.

Вачо Бъндарака вече не седи на стола до вратата, не подръпва струните, не казва „айде още по едно“. Но по странен начин той още е там – във всеки млад човек, който хваща китара и не иска да се съобразява как „трябва да звучи“ според пазара; във всяка малка сцена, където се свири на живо, без претенции, с повече сърце, отколкото техника; във всяка компания, в която нощта свършва с „я пусни онова старо парче на The Beatles“.

За Вачо

За Вачо Бъндарака, за Бъндараците, за всички, които свиряха рокендрол в държавата, която не знаеше какво да прави със свободните хора – това е малко „благодаря“ и малко „извинявай“.

Благодаря, че носеше тази музика през години, в които тя можеше да ти струва всичко.

Извинявай, че понякога забравяме колко скъпо е било платено за свободата да пием бира, да танцуваме и да кресчим припеви в една малка стая в София. Нека си спомним Вачо не само като легенда, а като приятел – човек, с когото сме пили, танцували, спорили, пели, човек, който ни е учил, без да поучава, че рокендролът не е стил, а характер.

И нека, когато следващия път в някое малко клубче изгаснат лампите и засвири китара, си кажем тихо:

„Наздраве, Вачо. Свири си там, където си. Тук още те чуваме.“

БОРИС СЕРГИНОВ

# За поезията на Марко Видал – пътуване през гържави, градове, култури и тела...

Поезията на Марко Видал е определено градска, откровена, декларативна и интертекстуална. Четейки я, ние се замисляме отново и отново върху теориите на екофеминизма и постструктуралистичния феминизъм. Интригуващо е, че в цялата му първа поетична книга, а отчасти и във втората присъства образът на София като „упадъчна и вдъхновяваща“. Лирическият субект в поезията на Марко ни повежда из един град с женско име, но попаднал в желязната и по мъжки силна клопка на сивобетонните сгради на несанираните панелни блокове, София е един град, който „устоява, но продължава да напуква собственото си бъдеще“. Видяна е като място на всеобхватна мизерия и безразличие. Този град поглъща и дори унищожава душата, по женски ранима и крехка, на лирическият субект от поезията на Марко Видал. Бетонът, презиран от лирическият субект, се явява един вид огледало на собствената му преобразена идентичност:



първата стихосбирка това влюбване почти отсъства, лирическият субект отчаяно търси любовта си, бродейки из гей клубовете на столицата и дори попадайки в бедните, крайни софийски квартали в ръцете на платен ескорт.

Въпреки това още към края на първата стихосбирка лирическият субект съобщава за намерения любовен обект, който се превръща в главен герой и на втората стихосбирка на автора – „Синя пустиня“. Красотата на любовния обект е описана в детайли като най-често лирическият субект говори за очите и бедрата на партньора си:

## Татарски очи

Моему мужу Исляму

*Твоите тъмни очи през пролуците си  
блестят  
блясъкът им си пробива път към дълбините ми  
очите ми – за твоя поглед копнеещи  
хипнотизирани и омагьосани  
чакат кротко и припряно  
нашите дръпнати очи да се срещнат и  
да се слезат  
сред чаршафи обаядени с ласки и блънувания.*  
(„Едно мъжко момиче“, с. 69)

Типично в контекста на естетиката на поезията на декадентите и символистите лирическият субект от поезията на М. Видал се оказва упоен и омагьосан от очите на любовния си обект.<sup>1</sup> Неговата собствена идентичност вече придобива форма и той се припознава в очите на любимия си въпреки констатацията му в началото на стихосбирката, когато в стихотворението „София II“ „вижда отразен дори самия себе си в непокътнатия бетон, така презиран от него“.

Женските образи в поезията на М. Видал са представени позитивно, те са духовно и емоционално близки на лирическият му субект с ранима по женски душа и с ясно изразена женска половина на душата (*anima* според философията на К. Г. Юнг). Бабата изцяло приема нестандартната сексуална ориентация на внука си, а майката и сестрата го подкрепят и съветват при търсенето на любовен обект. Изключение правят само образите на възмутената католичка Кармен, която предлага на лирическият субект интимни отношения, но в момента когато установява поразителната му сексуална ориентация, веднага се отдалечава от него, както и образът на привилегированата и надменна шефка, която е на трудов договор, но държи в капиталистическа хватка работници без договори и на нисък хонорар. Лирическият субект от поезията на Марко Видал е противник на всякакъв вид експлоатация на човешкия труд и всичко неестествено в поведението на хората, което нарушава правата на човека и накърнява неговото достойнство.

Поезията на Марко Видал е толкова своеобразна, че можем да я интерпретираме дори в контекста на екофеминизма. Със сигурност лирическият му субект с ясно изразена анима чувства биологично себе си по-близък до женския пол, той дори често говори за интимните си органи назовавайки ги с наименованието за женски полови органи. В този смисъл очевидно е, че романтичната му по женски душа е по-чувствителна към природата и околната среда и нейното видимо замърсяване и опустошаване. Поезията му апелира за запазването на околната среда:

*Реката е в клопка.  
Задушава се  
между останките катран  
от останките път.  
... След мъчителна битка  
реката изглежда победител.<sup>2</sup>*

<sup>1</sup> Вж. още стихотворението „Зелени очи“ на чешкия декадент Иржи Карасек от Лвовиц. Стихотворението говори за очите на любимия обект като магични и упояващи, израз на една енигматична душа, потънала в тишина. В: Иржи Карасек от Лвовиц. Содома. Прага, 2002.

<sup>2</sup> Karen J. Warren. Ecofeminism: Women, Culture, Nature. Indiana University Press, 1997.

*Но вкамененият асфалт надделява,  
така похищава  
всички души, копнеещи за благозвучие,  
всички души, които се противопоставят  
на сивия пейзаж*

завинаги.

(„Едно мъжко момиче“, с. 16)

Според американската екофеминистка и философка Карен Уорън жените са често описвани с анималистична терминология, сравнявани са с кокошки, крави, котки, змии, а природата от своя страна е изнасилвана, владяна, завладявана, добивана като утробата ѝ е подчинена на хората на науката. Екофеминизмът търси връзките между жената и природата, като апелира за разрушаване на бинарните опозиции мъж – жена и природа – култура, както и за прекратяване на подчинителната връзка мъж – природа, мъж – жена.

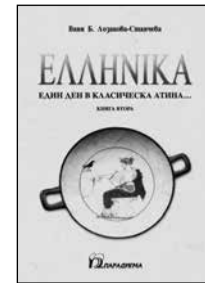
Със сигурност не можем да пропуснем факта, че поезията на Марко Видал е и силно интертекстуална. Освен споменатите връзки с поезията на декадентите и символистите бихме могли да търсим и връзките с поезията на Александър Вутимски, която авторът явно познава добре. Лирическият субект на Видал се стилизира в образа на „синьото момче“. Той също търси ориенталското усещане и проявява афинитет към африканците подобно О-ху-ку-сан от едноименното стихотворение на Вутимски. В стихотворението „Размишления от маргиналността“ той споменава желанието си да го закрилят 4 негри по време на еротичен любовен акт. Видима междутекстовост има и в стихотворението «Синьото момче се оглежда», което е и посветено на поета Александър Вутимски. Подобно на самотното синьо момче от поезията на Вутимски и това от поезията на М. Видал се оглежда в дупките на тротоара и локвите и умира метафорично, прегазено по пътя си към синята сграда от синя кола... Умира, за да се прероди след това, намирайки се в татарските и магнетични очи на своя мъж от синята пустиня.<sup>3</sup> Поезията на Марко Видал е без съмнение нещо засега единично като явление дори когато я разгледаме в контекста на други queer-поети на сцената на съвременната българска поезия. Той изгражда интертекстуални мостове с естетиката на декаданса и символизма, но същността на поезията му е нещо съвсем различно. Според мен това е откровеността, с която се говори за първичното сексуално желание, което не би следвало да бъде необходимо качество на поезията въобще, но в случая точно тази откровеност и неподправеност е това, което лично за мен създава автентичността на поезията на Марко Видал. Тази поезия първо те шокира, след което те натъжава и дори омерзява, но това е само едно първоначално усещане, което, ако бъде преодоляно, води към едно по-дълбоко възприятие на многопластовостта на тази откровена и декларативна поезия, което те кара да се замислиш върху ценностите на света, в който живеем или по-скоро върху отсъствието на подобни стабилни ценности. Тази поезия ни прави по-мъдри и апелира за една по-голяма отговорност от наша страна за максималното запазване и съхранение на днешния свят в едно преломно за човечеството време.

## ДИМАНА ИВАНОВА



**Библиография**  
Видал, Марко. Едно мъжко момиче. Изд. „Фондация Емили“, София, 2022.  
Видал, Марко. Синя пустиня. Изд. „Фондация Емили“, София, 2023.  
Вутимски, Александър. Сияния над града. Стихотворения и поеми. София, 1989.

<sup>3</sup> Вж. още: Димана Иванова. О-ху-ку-сан“ на Александър Вутимски или за хомосексуалното като онтологично скрито. LiterNet: [https://litenet.bg/publish20/dimana\\_ivanova/o-hi-ku-san.htm](https://litenet.bg/publish20/dimana_ivanova/o-hi-ku-san.htm)



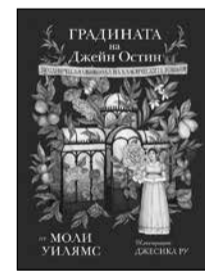
Ваня Лозанова-Станчева, „ЕЛΛΗΝΙΚΑ“, книга 2: Един ген в класическа Атина“, изд. „Парадокс“, С., 2025

Книгата на Ваня Лозанова-Станчева изследва античната елинска култура през фокуса на нейните най-устойчиви опозиции – публично и частно, сакрално и делнично, мъжко и женско, свое и чуждо. В центъра на класическия атински космос стои свободният гражданин (*kalos te kagathos*), около когото се организира обществото, политиката и изкуството. Всичко, което остава извън този идеален модел – жената, робът, варваринът, маргинализираните фигури и поведения – попада в „дискурса на другостта“. Изследването предлага проникновен анализ на механизмите, чрез които комедийният дискурс моделира, осмива и избличава другостта, като разкрива едновременно структурите на власт и нормата и тяхната уязвимост.



Азуми Учитани, „Йошуку: Японското изкуство на манифестирането“, прев. Ивинела Самуилова, изд. „Хермес“, С., 2025

През един от най-трудните периоди в живота си Азуми Учитани си припомня думите на будистки монах: най-красивият цъфтеж на сакура цъфтя след най-свирепите бури. Тази образност я връща към йошуку – древна японска традиция, свързана с благодарност, споделено очакване и предварително отбелязване на надеждни бъдещи събития. Учитани проследява произхода на йошуку в ранните земеделски и обществени ритуали на Япония и показва как този културен жест на признателност и взаимност може да намери място и в съвременния живот.



Моли Уилямс, „Градината на Джейн Остин“, прев. Дора Велева, изд. „Знаци“, С., 2025

„Градината на Джейн Остин“ е изцяло илюстрирано пътешествие из растенията, пейзажите и ботаническите символи, вдъхновили живота и творчеството на Джейн Остин. Чрез внимателно подбрани исторически детайли от началото на XIX век и интерпретации на природните мотиви в нейните романи книгата възкресява атмосферата на света, в който Остин живее и пише. Допълнена с практически идеи за домашна градина и с илюстрациите на Джесика Ру, тя предлага едновременно културно и естетическо удоволствие – подарък за почитателите на Остин и всички, които намират вдъхновение в красотата на ботаническите градини.

*Вечното сиво, вечният мой страх  
се отчайват пред безразличието ми.*

*Станях друг  
прошепва на ехото гласът ми,  
безсилен вече.*

*Виждам отразен  
дори самия себе си  
в непокътнатия бетон,  
така презиран от мен.*

(„Едно мъжко момиче“, с. 11)

В поезията на Марко Видал градът е изключително необходим декор на сцената, на която се разиграват любовните му афери. Благодарение на тази поезия ние научаваме важни факти от мюсюлманската религия, пътуваме с ташкентското метро, разхождаме се из бухарската махала и пазара „Чорсу“. Докато в първата си стихосбирка „Едно мъжко момиче“ Марко описва българската столица в тъмни сивкави тонове като град, обхванат от панели и железобетон, пълен с мизерия и безразличие, във втората му стихосбирка „Синя пустиня“ потъваме в атмосферата на не по-малко бедния Узбекистан със столицата му Ташкент, но все пак описан в по-светли синьо-жълти краски и с хора с по-естествени емоции, носещи поне малка надежда за доброта:

*между мадраси и джамии  
под яркото слънце играят деца  
над праха на една вечна пустиня  
едно момченце с изтъркани дрехи  
хваща момиче за ръка  
аз ги снимам*

*и те щастливо хихикат и се затичват  
по пращината улица*

наникъде

(„Синя пустиня“, с. 9)

Безсиленият глас на лирическият субект разказва и за един копнеж, останал „вдовец“, едно желание за любов на душа, крехка и ранима, но и на път, неустоима и бурна:

*Оглеждам се в самотата на чаршафите си  
полуизпитата буталка мастика ме гони  
хипнотизиращата електронна музика  
едва ме успокоява и не може  
да утеши желанието ми*

*искам ти да си до мене  
да потушиш моя вътрешен огън  
който крещи и иска да се измъкне  
от мъртвото и чуждото ми тяло*

няма кой да чуе вика му...

(„Едно мъжко момиче“, с. 35)

Въпреки че лирическият субект на Видал разказва повече за сексуалното желание – директно и откровено, с честата употреба на думи вулгаризми, това желание не е единственото, за което той копнее. В неговите блянове е и един любовен обект, с който лирическият субект мечтае да изживее влюбване и духовна близост. В

# Между паметта и бъдещето: критикът като мирови съдия

Разговор за втория том на „Ходене по буквите“ от Марин Бодаков

## Част I

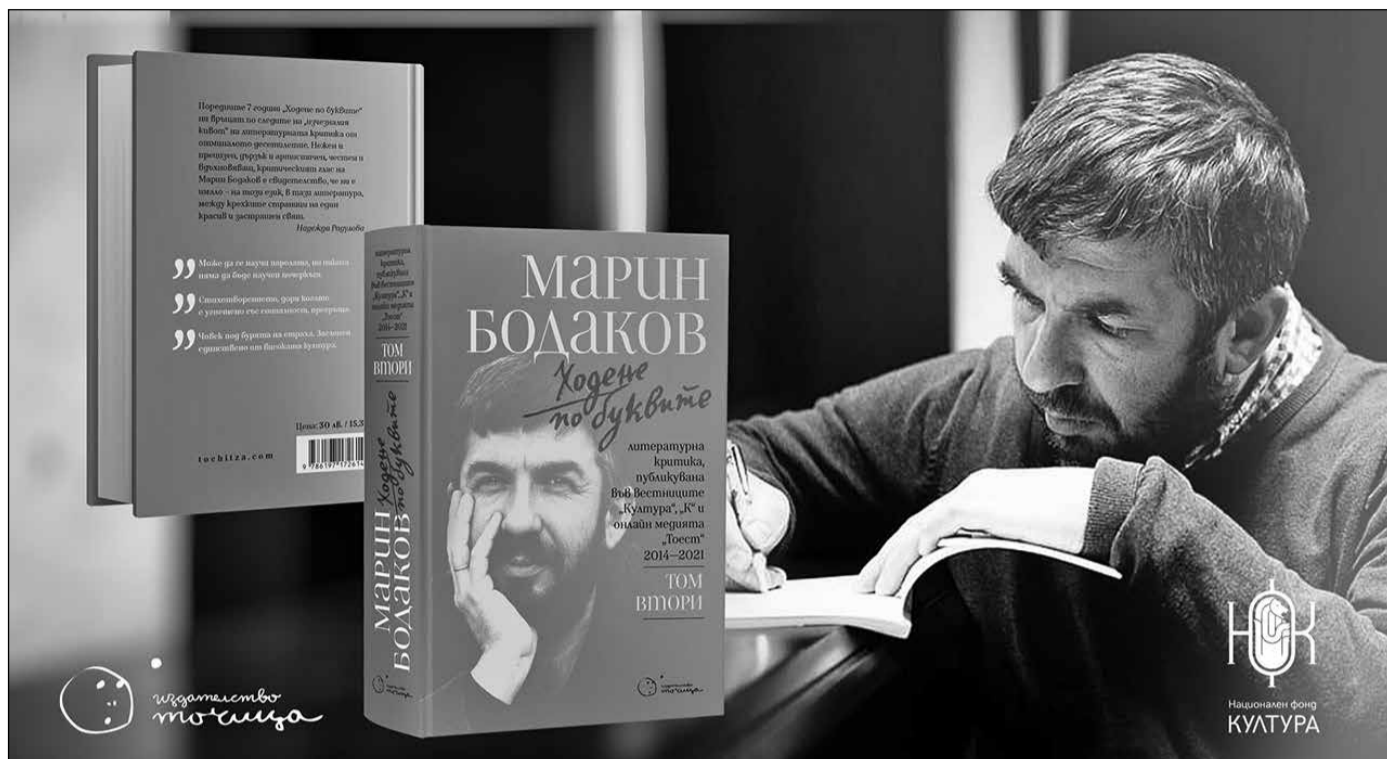
На 9 ноември във Филмотечно кино „Одеон“ беше представен вторият том на „Ходене по буквите“ от Марин Бодаков. Сборникът включва внимателен подбор от стотици рецензии, които поетът и литературен критик пише в периода 2014–2021 г. Текстовете са излизали във вестник „Култура“, а после в неговия наследник „К“, и онлайн медията „Тюест“.

Събрани по този начин, тези рецензии добавят допълнителен пласт, свидетелство и разказ за най-скорошната ни литературна история. И двата тома на книгата са публикувани от издателство „Точица“, на което Бодаков бе един от тримата създатели. Съставители на книгата са Зорница Христова и Надежда Радулова. Дизайнът е подготвен от Кирил Златков и Ясен Григоров.

„Ходене по буквите“ е опит да се угължи разговорът за литературата днес, но също е повод за дискусия за литературната критика сега и в бъдеще. Каква е историческата ѝ роля? Защо е важна нейната актуалност? Към кого е насочена? И къде изобщо можем да я търсим? Това са част от въпросите, за които книгата дава повод и които бяха в основата на дискусията с участието на Силвия Чолева (писателка и журналистка), Зорница Христова (писателка, издателка и преводачка), Ивана Хиткова (студентка на Марин Бодаков, която пише литературна критика), Панайот Стефанов (студент на Марин Бодаков и създател на списание „Нула32“). Модератор бе журналистът и преподавател Николай Колев. Представяме ви първата част от дискусията със съкращения.

**Николай Колев:** Ще се опитаме да проведем по-общ разговор за литературната критика, изобщо за критиката за изкуство. Разбира се, ние през цялото време ще говорим за Марин. Много се радвам и по друг начин съм тъжен, че именно той е поводът да сме тук с тези книги. Естествено, започнах да се ровя в огромния втори том. Поздравления за Зорница и Надежда Радулова за труда, затова че са събрали и всички текстове и са успели да ги подредят в сборника. Опитах се да го чета на първо ниво на възприемане, почти естетически. И си казах „да, разбира се, можем да поръсим цветен пращец и да кажем това, което казва и Оскар Уайлд, че най-добрата критика за изкуството трябва да е изкуство сама по себе си“. Да, Марин пише така, кратките форми са изключително артистични. Но да поговорим откъдето цветния пращец. Да поговорим, давайки дан на хубавия стар гръцки корен на думата критика, да видим какво има отвъд брилянтния стил на Марин. В този смисъл аз бих казал, че литературна критика има. Порових доста и видях, че мнозина (и то доста сериозни) литературни критици продължават още да повтарят, че в България няма литературна критика. Литературна критика има, тя се пише по най-различни начини. Може да бъде от тези елегантни миниатюри на Марин. Но може да бъде и от онези изключително умни, но задушавачи от терминология и от вшаене в селенията на самовлюбеността писания на литературоведа, които иначе страшно ценя и обичам да чета, преодолявайки на моменти директното интелектуално насилие, упражнявано върху нас. Всеки от нас ще каже това, което е видял, което си е припомнил, открил, вземайки книгата на Марин в ръцете си. Всеки ще каже какво и как в неговия критичен опит се оказва сериозен проблем, до степен до която мнозина у нас да твърдят, че у нас няма критика. А аз ще продължа да настоявам, че критика има. Да започнем със Силвия Чолева.

**Силвия Чолева:** На мен не ми се говори толкова „изобщо за критиката“, колкото ми се говори за критиката, която пишеше Марин Бодаков. Иначе ние можем да си говорим много за критиката, за това има ли я, няма ли я. Ти казваш, че я има, ако говорим статистически, тук и там я има. Но текстовете на Марин не са просто критика. Според мен той направи невъзможното. Един много успешен хибрид. Рубриката „Ходене по буквите“ беше във вестник „Култура“ – хартиено издание. Там не можеш да се разполагаш и да пишеш колкото си искаш, имаш определено място, което да се запълни. Това е наистина много трудно. В същото време трябва да има факти, да има конкретни неща за книгата. От друга страна, трябва да я поставиш в контекст, но и да се опиташ да кажеш поне две задълбочени изречения за същността. А това трябва да бъде направено така, че да те разбере по-голяма аудитория, без да слизаш до популистко ниво. Всеки от текстовете му е критически, ако се развие в друго издание като по-голяма статия. Но е и мимикрия на лайфстайла, който казва приятелски „елате, вземете книгата, защото е много



интересна, много вкусна“. Всички тези неща да събереш в един кратък текст, езикът ти в същото време да бъде висок, като добавим и същността на поета Марин: тази литературна критика е Мариновата критика. Аз не познавам друг, който да пише по такъв начин. Според мен няма и да има. Оттам нататък двата тома се превръщат в нещо по-огромно от тези хиляда страници. Става дума за паметта, за времето, в което сме живели, какво сме чели (макар да не е всичко, което е прочел Марин). Това е една картина на времето, на нашето литературно време. Не само на художествената литература, но и на т.нар. нехудожествена, на това какви списания излизаха, на това какви преводи се правеха. Работата на културния журналист е много трудоемка и неблагодарна, затова никой не иска да се занимава с това. Усилието, което хвърляш, някак си като че ли отмира и изчезва. А така събрано в книги, то говори само за себе си. Този журналистически труд е неблагодарен и защото трябва човек да минава по много тънък лег през цялото време. Да се съобразява с всякакви неща... и едновременно да бъде честен, каквото беше Марин. Дори когато не хвали някоя книга, а буквално я разпердушива, за разлика от мен, той винаги е бил много деликатен и внимателен. Но го е правил така, че да ти пицят ушите от неговите думи. Разговорът за Марин и писането му не може да се изчерпи в една вечер. Ние продължаваме да разговаряме буквално и през тези книги с него. Честейки, аз се сетих за неща, които сме коментирали, за книги, които съм чела благодарение на това, че той ме е подтикнал. Това предполагам, че важи за всеки от нас, не само в залата. Този неустов труд, който положи Марин, по някакъв начин постмортем му се отплаща с книгите и с това, че всеки вече може да види какво е избършил. Като „черноработник риж“, както казва Иван Цанев за пчелата. Марин не е толкова риж, но е черноработник в полето на културата. После мога да кажа и други неща, но да не забравя това. Обажда ми се Людмил Станев от Варна и казва „слушах ви разговора със Зорница и много искам да ми пратиш двете книги – да си ги чета“. И аз се замислих върху това „да си ги чета“. Това не са просто събрани статии, или както правят някои събрани интервюта и всякакви други неща. Да си четем, това е. Тези две книги, освен всичко друго, наистина стават за четене.

**Зорница Христова:** Тези книги са една пета от материала, от който тръгнахме с Надежда Радулова. Докато в първия том са статии изцяло в „Култура“, във втория са също от вестник „К“ и „Тюест“, където колонката се пренесе като „По буквите“.

**НК:** Как един човек успява да направи това? Моето денонощие има 24 часа, седмицата ми има 7 дни, предполагам и с вас е така. Този човек как изцитахме всичко, как изписваше всичко това, как едновременно пишеше и другите неща, преподаваше, ходеше на почти всички изложби в София и не само, театрални спектакли, филмови прожекции...? Това за мен е изключително.

**ЗХ:** Аз ще се върна към въпроса „има или няма критика“. Разбира се, че има. Разбира се, много хора пишат критика, даже повече, отколкото някога са правили. Най-малкото защото процесът на писане на отзиви за книги е изключително лесен с интернет, с Goodreads, да речем, с читателски групи. Той обаче се и депрофесионализира в някаква степен. Може би намаля четенето на критика, защото ако личното мнение е достатъчно, тогава няма нужда да четеш някой, който професионално заема тази позиция. Не съм сигурна, че можем да кажем това за „този тип критика“ в двата тома, защото те са много различни

пόμεжду си. Между двата тома има голяма промяна. Вътре в тях също има голямо жанрово разнообразие, някои са по-поетични, други са по-обрани, много са различни. Причината според мен е нещо, което беше много важно за Марин. Теорията на Майкъл Уолзър за „мировия съдия“ и „федералния съдия“, в която единият смята спрямо високата, писания закон, а другият – казус според казус – дошли някакви хора да търсят разрешение на своя проблем, търсят справедливост, търсят истина в конкретния случай и ти трябва да гледаш според тях. Той вярваше, че книгите трябва да бъдат гледани от мировия съдия, трябва да бъдат четени според тяхното собствено мерло.

**НК:** За мен е много любопитно как днес, през това, което ти наричаш депрофесионализирана критика, би могъл да се намести един изкушен от четенето, желаещ, имащ ероса да чете читател, но неминал през Факултета по славянски филологии, непочуваващ „Литературен вестник“ в пощата си и т.н. Как да похоще, как да посегне? Дори кой да ми каже кое списание да си купи или кой сайт да отвори, за да чете? И в този смисъл как Марин се ориентираше, как Марин избираше?

**ЗХ:** Аз мога да подкажа едно нещо, което ми направи впечатление извън познаването на автори, на издателства, които могат да препоръчат книга, следенето на литературна периодика и най-различни други канали. Но и името на преводача също е страхотна препоръка, както и имената на хората, които правят кориците. Ако погледнем индексa, който е на края на книгата – името, което може би най-много се среща е това на Изглица Василева. Името на Кирил Златков също е там. Това са хора, които не подбират никога случайно заглавие. Една голяма част от текстовете са просто защото Марин познаваше автора, преди да е преведен на български или преди да е преведен в неговата цялост, от много трайно следене на литературна периодика и критика от съвсем ранни години.

**Ивана Хиткова:** На мен много ми се иска да се върнем към дефинициите, към това що е то критика. И ми се струва, че непрофесионалните ревюта на хората, които не са минали през такъв тип образование, все пак не могат да бъдат критически. И не защото пишат лошо или не биха могли да се справят, а просто защото рецензията е „експертна критически жанр“. Аз си направих експеримент със студентите в първи курс „Книгоиздаване“, на които преподавах. Попитах ги „какви научихте от лекциите, какво е това рецензия“? Те, разбира се, бяха чули, записали и научили дефиницията. И аз започнах да им задавам въпроси като „кой е експертът в полето на литературата?“. Те се зачудиха и трябваше да се върнем на това кой е експерт в полето на медицината например, за да се сетим, че експертът все пак има някакво свързано образование. Той знае това, което каза Силвия – че в една добра рецензия има контекст на авторските книги, на чуждите книги, на цялата среда, на цялото поле. Това може би е най-ценното, поне за мен, в рецензиите на Марин. Той има абсолютното съзнание за това какво прави и какво пише. Вътре в много от текстовете има цитати, препратки към други хора, които са се занимавали с конкретна книга. Това е наистина сериозно познание, към което се стремим и ние, следващото поколение, опитващо се да пише този тип текстове.

**Панайот Стефанов:** Откакто влязохме в първи курс във ФЖМК, започнахме да слушаме как няма критика – на всички събития, на които ходехме, от телевизията, от вестници. Въпреки че ние имахме пред себе си критици. Тази вечер за първи път чувам да се заявява, че

има критика и това ме радва. И моето впечатление е такова. Не знам на какво се дължи, но се появяват повече проекти, които се заявяват като критически, макар и извън оперативния смисъл. По какво се ориентираше Марин не знам, но ние се ориентирахме по него. От събитията, по които ни пращаше, през книгите, които поставяше на масата и гостите, които канеше във факултета. Ние за първи път влязохме в тази сфера благодарение на него. Аз не съм практик, не съм критик, но много обичам да чета критика и като издател на списание много ми харесва да създавам условия да има критика. Така се появиха нашите критически опити в „Нула 32“.

**НК:** За мен е много любопитно това – Вие, Ивана, пишете в сайтове, Вие, Панайот издавате списание... Достатъчно млади сте, за да си позволите да сте независими. С което не казвам, че ние тук тримата сме потънали в зависимости. Но как мислите, дали ще съумеете да запазите тази своя независимост и свобода, която е едно от условията да бъдем критични, а да не бъдем потънали, по неизбежност понякога, в някакви отношения? Ясно е, че средата е малка, че всички се познаваме. Попадаме в журита, финансиращи комисии и т.н. и нещата стават много сложни. Марин наистина беше много деликатно щадящ дори с хора, които не заслужаваха чак толкова щадящо говорене. Това не беше конформизъм у Марин. Аз също, макар и за малко, съм работил с него и знам как построяваше тезите си, знам как ги аргументираше и как нищо не беше следствие от това, че е поканен в жури или комисия. Някак тук това много спира, стигнахме до връщания на награди, откази от призове, поради конфликти на интереси. Но стигнахме и дотам да видим, че когато ни чете независимо международно жури, получаваме „Букър“. Да кажем, че ви провокирам с този въпрос. Притеснява ли ви това, че в някакъв момент във вас има дори някаква форма на власт? Защото издаването на списание и това да имаш трибуна е форма на власт. Особено когато това не са просто споделени инфлуенсърски мнения от типа „прочетох книга, о, хареса ми“. Говорим за експертността, през която вие пишете и която в един момент ще ви направи търсени и ще ви направи фактори в някакви групи.

**ПС:** В началото със сигурност разсъждавахме много високо за онова, което правим и това беше грешка, то ограничаваше хоризонта пред нас и авторите, с които работим. С времето разбрахме, че това вреди и списанието страда от тези ограничения. Преценихме, че има нужда да разтворим по-широко гласовете, с които работим, темите и фокуса си. Ние започнахме от пловдивско списание, все още не можем съвсем да излезем от това и да го преодолеем. Това е предимство за нас, но и ограничение. Затова посегнахме през критиката до по-големи теми и повече публика. Съответно и повече автори, с които да работим. Беше голям въпрос кои да са тези автори. Интуитивно това бяха хора около нас, млади автори. Като Марин казваше „пред нас нямаше нищо и зад нас нямаше нищо, което значи парадоксално, че пред нас е всичко“. Разбрахме трудно и болезнено, че няма какво да загубим с тази работа, но май няма и какво да спечелим. Всъщност това е едновременно освобождаващо, но се намесва и властта, за която стана дума. Или по-скоро отказът от властта, пак по Марин. То е една обърната йерархия. Срецайки се с хора с компетенции (по интуиция, отново повтарям), давайки свободата на тези хора да се изказват, осмисли и създаде глад около нас за такива текстове, които ни липсваха и смятам, че липсват на много други хора. Или поне на по-младите публики, които не познават оперативната критика от „Култура“. Може би все пак има дефицит на това – особено днес, когато сме набоднени от еднотипни текстове, генерирани от езикови модели, през които опротивява четенето. Мисля, че днес точно от субективни и човешки мнения има смисъл в полето на културната журналистика и оперативната критика.

**ИХ:** Това, че всички се познаваме, това, че сме в едно поле, в една среда, е всъщност самосъхраняващо. Пиша дисертация, препрочтам сега Пиер Бурдийо и ми се струва, че точно тези специфики на литературното поле са много ценни и трябва да се запазят. Мисля, че е важно, че ние сме вътре и знаем как работи системата, знаем кое на какво се базира, знаем правилата на играта. Това, че ние играем една и съща игра, е много хубаво. Ако започнем да допускаме външни сили на нашето поле, ако започнем ние самите да не различаваме фейсбук пост от рецензия или Bookstagram от списание „Нула 32“, това би било по-голям проблем за нас самите, отколкото за всички останали. Не знам за свободата. На мен ми се е случвало да напиша текст в „Литературен вестник“ и писател да се обиди и да си напише пост във фейсбук. Това е стряскащо в първия момент, но после просто става част от света. Дали ще успеем да запазим свободата не знам, но би трябвало да я имаме и така да си бъде.

**НК:** Тогава идва въпросът дали критиката не е насочена към това да циркулира вътре в групата на така или иначе изкушените. Пишем за другите, които биха я писали и които пишат текстовете, върху които я пишем. В този смисъл ние не сме затворено общество, защото министри пишат книги, министри правят изложби с живопис и те също чакат своята ласкателна критика, своята апология.



Марин Бодаков. Снимка Яна Лозева

Не помня чие беше едно много старо стихотворение от соца: „поискаш ли да си поет, поет или писател, то трябва, друже, най-напред, да станеш председател“.

**ЗХ:** Аз си мисля за това дали е хубаво средата да се познава лично. От една страна ти каза, че критикът има различни потенциални зависимости. От друга пък от Ивана чух, че това е общ език и това предполага някаква обща основа, на базата на която да мерим ценности. Но от трета страна това, което чувам от следващия ти въпрос, е за възможните други фактори, които изместват разговора извън ценностното поле. Разбира се, чувала съм през годините обвинения към средата, че тя се самооблъщава и не допуска външни гласове по някакви екстралитературни причини (защото тези хора се познават вече помежду си). Като казваш, външният фактор може да бъде и силов по един или друг начин и да се опита да влезе по критерии, които са извън изкуството. Нецо, което ми липсва много в този контекст. То връща и на предишния въпрос, защо изглежда, че няма критика, след като критика има. И то е разпадането на спора, липсата на критически скандал. Нецо, което си спомням как в „Култура“ нарочно искаха да правят. В най-тъмните години на 90-те изведнъж усетихме, че тези прекрасни неща, които си говорим в университетските зали, тези чудесни автори, които искаме да внесем, хората не ги четат. Едно от нещата, които бях чула съвсем в пряк текст на една от срещите за обсъждането на бъдещето на четенето, е това, че литературният скандал е нещо чудесно. Защото тогава се създава сюжет. В литературата, в този голям разказ, за онова, което се случва – има някакво движение. На страниците на „Култура“ имаше литературни скандали и още как! Имаше дори конспирации. Ако не се лъжа, Владимир Трендафилов беше казал на Марин, че някой пише под псевдонима Христина Ивановна и имаше залаганя кой може да е това. А тя си беше съвсем истинска жена с това име. Много често имаше различни мнения на една и съща страница, които могат дори да се обидят, разбира се, много елегантно и софистицирано, по-скоро с някакви саркастични фрази. Но по-важното беше, че могат да се изказват различни мнения и този разбой на мненията да поддържа огъня на интереса към литературата. Струва ми се, че това е интересно, което би могло да противостои на външните фактори в литературата – повече търпимост към обоснован спор, към литературен скандал, който да има и някакви аргументи, а не само самооблъщаващи се обиди.

**НК:** Аз жадувам за такъв. Като че ли наистина има нужда от подобен тип шум, не чисто маркетингово и не да видим кой заг кого е.

**ЗХ:** А смислово.

**НК:** А смислово, точно така. Аз съм много благодарен на Силвия. Тя със сигурност си създаде доста врагове с предаването „Библиотека“ и нейната рубрика, но Силвия беше от хората, излизали буквално с лицето си и казващи „хора, имаме проблем с това, това и това“. Което е малко по-трудно от това да се пише през сайт или вестник само с името, за което някой дори може да допусне, че е псевдоним. Това не е маска, това е лице.

**СЧ:** Много е хубаво така като говорите, всичко изглежда прекрасно, има критика, ние сме оптимисти. Добре, обаче реално... и затова говорих за начина, по който пише Марин... да видим каква е тази критика. Аз в част от така наречената критика не мога да разбера, след като прочета целия текст, тази книга става ли за четене или не става. За критика по същество не знам дали е нужен скандал, но при всички случаи е нужно хората да са подготвени и ако спорят за нещо и ако има дебат между тях, наистина да е по смисъла. По това как се пише, защо се пише така. Съжалявам, но аз не съм видяла много такива текстове. И да не забравяме, тези книги на Марин събират неща от 1998 до 2021 г. За всичките тези години да си припомним през какво е минала нашата литературна среда през 90-те, в

началото на новия век и т.н. Да удържиш едно високо ниво, каквото удържа Марин, да успееш да не се скараш с много хора, за което шапка му свалям, и в същото време да си бил толкова точен, че не само да поставиш литературния контекст през цялото това време в една верига и да стъпиш на нещо, но и да видиш какво ще стане. Той е разбрал какво ще се случи с част от тези автори, за които пише (визирам не само български автори, но и преводни книги). Той е разбрал колко са добри, че има перспектива, има бъдеще, има хляб в тези книги. Този провиденчески дар не всеки го има. Като говорим за критика, това също е важно. Не само да покажем колко цитата сме прочели, а и да покажем собствено мнение, така че то да ни заведе малко напред, малко в бъдещето. Това е смелост, това е честност. Иначе много е хубаво, познаваме се, разменяме си книги, коментираме си ги, обаче хайде излез, напиши го, независимо дали е в „Култура“ или в „Тоест“, която е онлайн медия, но сериозна медия, не говорим за фейсбук и прочее. Тази смелост не е само характер, тя лежи и на познания. Много ми се иска да има това, за което стана дума, някакъв кръг, който да си говори по същество. Имаше един такъв период, след което нещата се разпаднаха и в крайна сметка може би това е нормалното развитие. Може би след това ще има друг и т.н. Много е уютно, но в уютното малко започваме да се спарваме. Хубаво е да има проветрение, да влезе малко студен въздух, да не пуснат парното, да спрат топлатата вода и така...

**НК:** Аз искам да върна на една реплика на Ивана, че е много хубаво, че всички сме общност и вътре нещата се случват. На мен например са ми казвали „ти защо от време на време не пишеш, ти можеш да си позволиш да бъдеш малко по-остър, защото не си от тази общност“. Защото самият аз не съм пишеш човек. Сещам се например за Георги Капривев, който пише много за театър и може да си позволи да пише малко по-остро за определени постановки точно защото не е от тази енория, както би казал Анри Бергсон. Може би си спомняте, преди няколко години един режисьор за негов текст го беше предизвикал на дуел. Капривев не отиде. Но тук идва въпросът какъв е сега той, каква му е Хекуба на Капривев, той не е експерт, за да пише за театър. В момента чета едни великолепни текстове, предимно във фейсбук за съжаление, на Валентин Калинов. Брилянтни коментари. Той също може да си позволи, бидейки от съседната енория, да пише за едно или друго. Та какво правят тези откъс, те могат ли да бъдат критици, ако не са минали през тази теория, за която вие говорите? Претенцията на философа, да речем, който практикува царската на науките, обоснована ли е в такива ситуации да се меси?

**ИХ:** Това е много провокативен въпрос, на който аз, разбира се, нямам конкретен отговор. От една страна, да, външният човек би могъл да има много по-ясен поглед, да е много по-смел и всъщност много по-прав, отколкото всички зависими помежду си други. Аз исках да кажа, че независимо дали е университетско образование или друго... да е някакъв вид познание. Някакъв вид ниво, ерудиция, опит за такова. За Капривев и Калинов – ние четем тези хора и те не са чак толкова външни всъщност.

**ЗХ:** Вкарвам си автогол на предишната реплика. Сетих се за един много симпатичен проект на френска или белгийска галерия, в който бяха поканили най-различни хора от мъничкото градче, в което се намира пространството, като фризьорката, кондуктора, месаря, и ги помолила да си изберат по една картина от фонда на галерията и да обяснят защо, както могат. След което картината се излага, заедно с мнението на човека и неговата снимка. И това из целия град. В някаква идеална среда този избор би бил интересен за всички нас. Това е другата страна на професионалната критика, доколко тя успява да провиди и как литературата би се свързала с всеки читател, доколко всъщност не виждаме само тези читатели, които приличат на нас.

**ПС:** В продължение на Ивана за по-разширената рамка, която се предлага – склонен съм да се съглася точно за да не изключваме много хора, които имат натрупванията и дързостта да се включат в този процес. Ако стъпим на монографията на Марин за Йордан Маринопольски и точно на теорията на Майкъл Уолър за федералния и мировия съдия, вторият може да не е школуван, образован и да не борава с рамките на конкретното течение, но да съди по разгъвките на местния литературен и културен релеф. Което правеше Марин, с което той се идентифицираше и вероятно без усещане го правим и ние.



#### Транскрипция ИВАНА ХИТКОВА

Книгата „Ходене по буквите“ е издадена с подкрепата на програма „Критика“ на Национален фонд „Култура“.

## „Електра“ – престъпление и наказание в подножието на Акропола

„Електра“ по Софокъл

Превод на новогръцки Йоргос Химонас; режисура Димитрис Тарлоу; сценография и костюми Парис Мексис; музикално оформление Фотис Сиотас, Тасос Мисирлис; осветление Алекс Анастасиус; хореограф Маркела Манолиади; звуков дизайн Илиас Фламос; асистент-режисьори Димитра Куцокоста, Аристи Целу; асистент-сценограф и костюмограф Дестина-Мария Загару; асистент-хореограф Маро Ставрину; асистент-осветители Харис Далас, Навсика Христодулаку; грим Олга Фалейчик; прически Хара Дзока; Участват: Янис Анастасакис, Григория Метенити, Лукия Михалулу, Николас Папаянис, Йоанна Папа, Анастасис Ройлос, Периклис Сиудас, Маргарита Алексиади, Асимина Анастасопулу, Елени Влаху, Йоанна Демердзиду, Елени Килинкариду-Систи, Йоанна Лека, Лидия Стефу, Анна Симеониду, Хара Дзока; Продукция на театър „Порез“, Атина; Премиера 4-7 юли 2025 г. в античния театър на Епидавър.

Непосредствено след края на юбилейното издание на Международния театрален и музикален фестивал в Атина и Епидавър през август тази година една от неговите най-главни сцени се превърна в домакин на шепс лобопитни мероприятия. Става въпрос именно за античния Одеон на Ирод Атически – първоначално покрито древноримско здание, което датира от II в. сл.Хр., предвидено за музикални изпълнения и маломасабни сценични произведения. Днес реставрираните руини на Иродиона, както е известен, са част едновременно от забележителностите на археологическия комплекс на Акропола в Атина, но и от културния живот на гръцката столица, продължавайки традицията на пространството като сцена за концерти. На 22 септември обаче почти изненадващо Одеонът прилоти театрален спектакъл, и то не по коя да е пиеса – „Електра“ на Софокъл оживя пред публиката само на десетки метри от мястото, където театърът се ражда като изкуство. Постановката на актьора и режисьор Димитрис Тарлоу, който е и дългогодишен артистичен директор на частния театър „Порез“, продуциращ спектакъла, бе особено въздействаща донякъде заради локацията, на която бе изпълнена. Макар и премиерата ѝ на 4 юли 2025 г. да се състоя в рамките на фестивала – и то на най-величествената антична театрална сцена в Гърция, древния театър в Епидавър, – то представянето ѝ в Одеона през септември имаше своите концептуални предимства. Тъкмо фактът, че на хвърлей разстояние бащите на трагедията са развивали своята дейност в първия театър, посветен на Дионис, а „Електра“ на Софокъл е показана именно там за първи път преди повече от 2400 години, направи преживяването в Атина още по-специално. Неописуемо е усещането, когато зрещт покрие южния склон на Акропола, а песента на цикадите в околните маслинови горички заглъхне, сякаш за да гаде възможност на семейната трагедия на Агамемнония род да се разгърне за семен път под открития атински небосвод.

Всичко започва със ситуирането на Софокловата творба в особено кулминационен момент от Орестовия митологичен цикъл: непосредствено след завръщането си от Троянската война ахейският пълководец цар Агамемнон е подмолно убит от собствената си съпруга Клитемнестра и любовника ѝ Егист, които узурпират микенския трон. Голямата царска дъщеря Електра отправя невръстния си брат Орест в принудително изгнание, за да остане той в безопасност от новия царски режим. Годините минават, а ненавистта у Електра към майка ѝ и нейния любов е натрупва огледално на омразата у вече възмъжялия Орест. Воден от желанието си за кръвно отмъщение, с неговото завръщане в престолния Аргос своето начало бележат както адаптацията на Софокъл, така и спектакълът на Тарлоу. Под съпровода на музикалното оформление на живо, което комбинира гнетящо електронно ембиент звучене с вехто орнаментираното изпълнение на виола и биолончело, актьорите започват да се появяват иззад огромните каменни арки на Одеона. Запазените монументални структури на сценето действат като своеобразни кулиси, зад които се помещава

театралният бекстейдж. Гигантските, потънали в мрак отвори между колоните сякаш внушават, че персонажите изплуват от самите бездни на подземното царство, досущ като сенки, призовани от дълбините на историята, за да представят тази безкрайна спирала на кръвопролитие.

Режисурата на Тарлоу демонстрира отношение към първоизточника посредством няколко елемента на постановката. Един от тях е блестящо проведената интерпретация на античния хор от микенски жени. Девем млади момичета влизат в ролята на обобщения образ, който коментира събитията в хода на действието, като същевременно обаче те създават усещането за самостоятелна идентичност, особено чрез индивидуалните си интеракции с останалите актьори. При все това най-мощни остават сцените, в които хорът действа като едно цяло – актрисите се израждат в една пластически монументална фигура, която става подвластна единствено на почти ритуално ритмизираното звучене и мелодиката на текста. Хореографираният синхрон в пулсиращите им движения не отстъпва на многопластовата, ансамблова употреба на гласа – в такива моменти въздействието на изпълнението се умножава деветократно, което отправя към най-атавистичните и сакрално-обрядни корени на театралното изкуство. Напевността на родния гръцки език, под вещия съпровод на живата музика, се превръща в съблочно преживяване и до някаква степен рамкира частица от ефекта на древногръцкия театър, такъв какъвто следва да е бил през Античността. Брилянтната акустика на Иродиона, която позволява дори обикновено покашляне да бъде доловено от всяко зрителско място, допълнително извисява изпълнението. Друг лобопитен и особено важен режисьорски детайл са открито вакхическите моменти, подобни на свръхемоционално изпълнение, в които хорът и Клитемнестра изпадат. Стилизираният мощно примитивен заряд е отпращен през физически намок за женската утроба, която едва ли не изхвърля на бял свят бъдещи убийци. През своеобразен колективен танц от неконтролируеми вопли и гърчове в областта на пелвиса, подобно разюздани и опиянени вакханки, актрисите представят човешката долница като извор на удоволствие, но и като също толкова силен източник на страдание и нещастие. Още един съществен детайл представява решението за сценичните костюми, дело на сценографа и костюмограф Парис Мексис. Макар и еkleктични, те водят едно особено по рода си съвместно естетическо съществуване на сцената. Облеклото на всеки персонаж добавя по един допълнителен щрих към неговата идентичност. Така например Възпитателят на Орест (Янис Анастасакис) е една същинска отломка от отминала епоха. В пълно бойно снаряжение, с лъспеста броня, копие в ръка и златен шлем с конска грива, той олицетворява легендите на древните – нещото, с което е закърмил бъдещия отмъстител. Самият Орест е готов за война, но не в полето на митовите. Неговата битка е тук и сега – едноцветният му костюм представлява паравоенно тактическо облекло с карго панталони и войнишка мешка.

При жените ситуацията е още по-лобопитна: особено интересна е двойката на сестрите Електра и Хризотемиди. По-голямата и непреклонна от тях има неподдържан, опустошен от мъка вид и се носи в черно траурно облекло и вехто мъжко сако. От своя страна по-малката сестра е в абсолютен контраст с разноцветно шарената си момичешка рокля, която сякаш ѝ прикрива от всички опасности на действителността зад розовите стени на нескончаемото детство. Хорът от микенски жени на свой ред е облечен в типичните за 50-те години в Америка едноцветни домакински рокли, а кореспондиращо стилизираните им прически също говорят за такъв тип унифициране, което е характерно за масите от средната класа. Бледите цветове на тоалетите им особено много подхождат на единствената сценографска конструкция на сцената, откъдето наличието на една семпла пейка под уличен фенер: масивният килнат и разкритвен прозорец портал е своеобразният вход към двора в Аргос, чиито основи са сякаш подкопани от рухването на семейните устои. Под порутеното му вито стълбище се намира отшелническото убежище на Електра, която откъзва да влезе в покоите на предателското майчино ложе. Самата Клитемнестра от своя страна изглежда слабо се интересува от подобен протест. Елегантната ѝ вечерна рокля сама по себе си говори за статута ѝ в обществото и привнася усещане за превъзходство над останалите, макар и владенията ѝ да се ограничават до пустеещата съборетина на сцената и античните руини зад нея. В обувките на Агамемновата убийца влиза актрисата Йоанна Папа, която несъмнено е мощното актьорско звено

на спектакъла. Емоционалните ѝ взривове рушат четвъртата стена, подчинявайки публиката на силата на нейните аргументи. Неуравновесената ѝ избухливост загатва поведението на жена, която е способна да убие колкото пъти е наложително, а параноята ѝ от очакването на Орестовото отмъщение допълнително изгражда профила на превъзбуден, мнителен и жесток владетел. В най-изострените си разпри с Електра, която ожесточено я обвинява за смъртта на баща си, тя успешно защитава собствената си позиция на убийца по принуда: принасяйки в жертва на боговете най-малката им дъщеря Ифигения, Агамемнон не е оставил друг избор на изпълнената с озорчение и презрение Клитемнестра, освен да го убие. По този начин режисурата на Тарлоу ясно и изчистено изкарва на повърхността основната невъзможност за разрешение на конфликта в античната трагедия по хармоничен път – най-вече защото страните в него са равнопоставени по убедителната сила на техните мотиви. На свой ред Електра на Лукия Михалулу успява да блесне предимно в обтегнатите ѝ взаимоотношения със сестра ѝ Хризотемиди (Григория Метенити), която от своя страна гържи да се достигне до някакъв консенсус и привидно примирие между майката и голямата дъщеря. Именно благодарение на присъствието на Хризотемиди и нейният умерен, положителен подход към ситуацията самата Електра успява да изпъкне като фигура, чиито радикален отказ от компромис е извисен до героизъм. Тя се гържи като същински отшелник в микенските чертози: загръбялата ѝ, потънала в траур външност подхожда на суровото ѝ и дистанцирано поведение, ала истинската ѝ, чувствителна страна, която е и извор на нейната сила, проличава най-вече през способността ѝ да жалее – за баща си, за брат си, за потъпканата справедливост. Нейното несломимо веруе, че за всяко престъпление трябва да се понесе съответното наказание, е водещият емоционален катализатор на постановката. В случая Орест на Анастасис Ройлос е свден единствено до инструмент за изпълнение на присъдата, която е окончателно произнесена от Електра.

След като са преминали през перипетията на разпознаването, до която довежда дългото време на раздяла, заговорът на братата и сестрата се оказва полесен за извършване от предпологаното. С реверанс към Аристотелевите театрални закони, които считат показното насилие за безнравствено, в кулминационната точка на майцубийството Орест отнема живота на Клитемнестра бързо и безсърочно отвъд видимите граници на сцената. Това е и връхната точка на самия спектакъл, която кулминира чрез мощен аудио-визуален прием: в минутата преди убийството Орест вече се е изгубил иззад арките на Иродиона, символизиращи микенските палати. В центъра на овалната сцена-орхестра остава неговият доверен спътник Пилад (Периклис Сиудас), който започва разпален танц във вътрешността на кръг, оформен от телата на девойките от хора. Колкото повече танцът се нажежава, толкова повече набъбващата жива музика започва да раздробява хармоничното си звучене – хомогенната ѝ структура се дезинтегрира и яростното, какофонично стържение на струните инструменти взема връх. В този момент Пилад се възправа пред прозореца портал с тромпет в ръка и с произвеждането на гръмовен, прорязващ пространството тътен на боен рог, неговата своеобразна Tuva Migit предизвестява смъртта на Клитемнестра. Нейният ужас в лицето на смъртта и отчаянието от застигналата я ръка на съдбата са предадени през пронизителния ѝ последен писък, който с помощта на светлинна обработка обазря цялата антична конструкция на масивното каменено скене в кръвавочервено. Във впечатляващия финал обаче се долавя и единственият осезаем проблем на представянето: първата поява на цар Егист (Николас Папаянис) е след убийството на Клитемнестра, а извеждането му от сцената, за да се стигне до сходния му, гибелен край, твърде много проточва темпоритъма на най-нашестия епизод, за който целият спектакъл е набирал инерция от самото начало.

При всички положения обаче постановката на Димитрис Тарлоу е представителен пример за качествено изкуство, защото съумява да съчетае архаичното с модерното. Той отдава нужното уважение на класическата традиция, спазвайки нейните условия и закономерности, но прокарва и съвременна нишка, така че измеренията на трагичното да станат осезаеми за днешното поколение. Като излага на показ дилемата между справедливостта и морала, режисьорът разглежда въпроса за необходимото зло през трите силно проведени образа на Електра, Орест и Клитемнестра. Изводът от техните действия в спектакъла на Тарлоу е, че понякога наказанието за едно престъпление единствено поражда друго престъпление.

# Правда в Прага, политическа и поетическа: Размисли върху процеса срещу Слански (с постоянни препратки към Франц Кафка и Милан Кундера)

(част II)

Питър Стайнър

Това, което има нужда от разяснение, са превантивните мерки, предприети от партийните функционери с цел да предотвратят онова, което те наричат „идеологическа диверсия“. Образът на „желязната завеса“, погет от Чърчил след края на Втората световна война, завладява въображението на хората, защото съвсем ясно изобразява строгостта на мерките, наложени от управляващите комунистически партии в Източна Европа, посредством които те ограничават потока на хора от и на информация към страните, над които са установили контрол. Но това са само най-очевидните механизми за отрицателно контролиране на съзнанието – ефективни, но недостатъчни сами по себе си. В качеството си на революционно движение комунизмът никога не е отричал, че има мощни противници: неунищожена буржоазия в чужбина и нейната „пета колона“ у дома. И тези неща не може да бъдат напълно пренебрегнати от партийните пропагандатори. Така че въпросът сега е как работниците да бъдат запознати с това зло, без да рискуваме да ги объркаме, да замърсим съзнанието им с реакционни идеологии. Очевидно е, че те няма как да бъдат представени като такива на пръв поглед; трябва да бъдат обезвредени, неутрализираны и представени в политически коректна светлина. Подобно на поотслабнала бактерия на опасна болест, враждебните идеологии биват инжектирани в пролетарското тяло като безвреден патоген, за да се подсили естественният му имунитет срещу тях. Тази метафора обаче не отразява в достатъчна пълнота сложната ситуация в комунистическите общества след революцията. Макар поради неочакван късмет пролетарското движение да няма истински врагове, такива биват измислени, за да може комунистите да оправдават забиваги своята „ръководна роля“ – едностранна политическа система, гарантираща им абсолютна хегемония. И с властта, здрава стисната в хватката на партията, нови агенти на буржоазията трябва да бъдат създадени в партийните редици, за да осигурят зърнен материал за мелницата на продължаващите политически процеси, чиято цел е да възпрат потенциалните заплахи срещу едноличната власт на Сталин. По този начин най-разнородни идеологически отклонения (независимо дали леви или десни) биват измисляни от партийните пропагандатори, изречени от устата на предварително подбрани жертви и яростно отхвърляни от същите хора, които са ги измислили изначално. В параметрите на такъв монолог едва ли може да има някакви комуникативни различия или каквито и да било наценки на диалог. След това отклонение вероятно вече е ясно какво отличава подвида „изповеден процес“ от всички други политически процеси. Такъв процес не е търсене на правдата (колкото и изопачена да е тя), а упражнение по пропаганда. Камо инструмент за контрол на съзнанието той изпълнява много специфична функция: да представя злото като необходимата противоположност на доброто. Ако биографиите на комунистическите герои, подобно на християнските агиографски текстове, описват едно свръхчовешко съвършенство, то изповедните процеси представят подчовешка поквара. Те са *демонографии*: компендиуми от личностни характеристики, социално поведение и идеологически възгледи, които според критериите на времето са недопустими и заслужават осъждане. Но носителите на тези негативни характеристики са изложени на показ пред обществото по определен начин. Враговете на народа са поразени, признават с виновно изражение всичките си престъпления и умоляват съдиите за най-сурово наказание. Така представено, злото е употребено в полза на доброто и е превърнато в ярък пример за това, че партията има възможността и ресурсите да улови и унищожи безмислено всички, които се опитват да ѝ се противопоставят, независимо от социалния им статус. С присъщата си монологичност, лишена от драматично напрежение, и ритуализираната повтораемост, решите от изповедните процеси не представляват особено вълнуващи текстове. И все пак тръпката или забавлението не е основната им функция, както ясно показва процесът срещу Слански. Малко хора са напълно наясно с това, което се случва в съда по време на изслушванията. Публиката постоянно се променя, за да може възможно най-много делегации от труженници и земеделци да имат шанса да видят как мерзавците признават вината си. Останалата част от обществото трябва да разчита на радиопредавания и репортажи в ежедневниците, които предават събитията в силно съкратена и едностранчива форма. А пълният препис на процеса, публикуван около година по-късно, е една напълно неразбираема книга,

препълнена с толкова много имена, дати и подробности, че ми беше трудно да я дочета и да запомня всички детайли. Но има ли това значение? Със сигурност не. Изповедните процеси, както би отбелязал един литературен критик, са като пиесите на Чехов: истинското действие се разиграва зад кулисите, а не на сцената. Или, казано по-радикално, такива процеси не са такива текстове, в които имат значение присъщите им структурни особености, а по-скоро са пре-текст за създаване на определен начин на говорене в обществото – еднородно осъждане на обвиняемия. Дори един кратък преглед на чехословашкия периодичен печат, ако започнем от 21 ноември 1952 г., разкрива огромния мащаб на тази кампания. И езикът на самия процес е госта банален – статиите, писмата и решенията, осъждащи четиринадесетимата обвиняеми, са госта крециящи, избилстващи от метафори, хиперболи, алузии и повече или по-малко изобретателни заобиколни изрази за смъртното наказание. Напечатаните материали предоставят само малка, макар и госта видима част от тази лавина от порицания. Вацлав Брабец, който в средата на 60-те години има рядката възможност да се порови в архивите на Централния комитет на ЧКП, за да изследва обществената реакция към политическите процеси от предходното десетилетие, доброволно предоставя следната информация относно случая „Слански“:

Според записите на централния административен отдел на ЧКП, в продължение на няколко дни (от 20 ноември до 2 декември, 1952 г.), 8250 решения, писма и телеграми са изпратени до ЦК и до Държавния съд – не само от редовите членове на партията, от събрания на фабрики и кабинети, но и от ръководството на други политически партии и организации, и дори от пионерски организации и ученици... Хиляди смъртни присъди са произнесени на масови митинзи във фабрики, офиси и други учреждения, повечето от тях преди края на съдебния процес и осъждането на подсъдимите. Най-радикалните гласове настояват: „Нека не губим време и да ги разстреляме като котки“ ... „Всичките трябва да бъдат обесени или няма да излизаме на улицата“ ... „нов февруари [месеца на комунистическата революция в Чехословакия] е дошъл – да хващаме оръжията и да ги пипнем“... Има дори случаи на откривена истерия. Доклади върху обществените реакции относно процеса съдържат следните описания: „Когато чуеха името на Слански, жените заридяваха и крещяха, че той е убиец, че е искал да убие обичния нам другар Готвалд и за наказание настояваха да бъде обесен“ ... „звезът докара хората до крайност и някои от тях настояваха, че залобените заговорници трябва да бъдат измъчвани“ ... „един труженник... ридяеше и крещеше: „Едната смърт не е достатъчна за тия предатели, трябва да бъдат огранти“.

В доклада на Брабец не ме впечатлява толкова огромният брой реакции или дълбочината на изразените емоции. Вместо това ме заинтригува любопитната връзка между думи и действия, която той илюстрира. Публичните изказвания в комунистическото общество, както изглежда, притежават значителна предзнаменователна сила, странна способност да предвещават бъдещи събития. Това може да се отглед на монологичната природа на марксистко-ленинсткия дискурс, спомената по-рано. Премахвайки всякакви комуникативни различия, тя разрушава най-напред интервала между езиковата причина и следствието. Слански и съучастниците му са осъдени, така да се каже, още от първото изречение, обявило публично ареста им. Не съм първият, който установява тази любопитна етиология, присъща на тоталитарния дискурс. В „Изкуството на романа“ например Милан Кундера преразказва една история – от роман на друг чешки писател в изгнание, Йозеф Шкворецки, – в която официалното слово носи аналогична предвещаваща сила. Става дума за един инженер, който отива в Лондон на професионална среща. Но след като се връща в Прага, за свое удивление той прочита доклад в „Руде право“ за чешки инженер, който по време на конференция в Лондон оклеветил социалистическата си родина и забегнал на Запад. Кундера разказва за всички официални институции, които клетият човечец посещава, за да докаже, че уличаващата новина не е вярна и че той си се е прибрал в Прага. Макар многократно да го уверяват, че няма за какво да се тревожи, той все пак се тревожи. И ненапразно, както изглежда: „...бързо си дава сметка, че е подложен на наблюдение, че телефонът му се подслушва и го следят на улицата. Вече не може да спи спокойно, непрекъснато сънува кошмари до деня, в който, неспособен да понесе повече това напрежение, поема множество реални рискове, за да напусне нелегално страната. Така наистина станал емигрант“.

Кундера нарича разказа си „кафкиански“, което ме



Снимка: Pinterest

отвежда обратно към началото на тази статия, където използвах подобен израз, за да опиша ирационалния обрат в чехословашката правосъдна система след февруарската победа. Това определение обаче (и самият Кундера също бърза да посочи това) е твърде неясно, за да се използва аналитично. Налага се допълнително уточняване. Най-често се отнася до гротескови, отчуждаващи ситуации, съществуващи в реалния свят, които по някакъв начин напомнят за химеричната вселена на прозата на Кафка. В такъв случай има само една малка крачка от това наблюдение до това да припишем на пражкия писател дарбата на ясновидството, на способността да изобразява в произведенията си социални патологии, които тепърва предстоят да се случат. По този начин, в разрез с думите на Исус, Кафка се превръща в достоен пророк в родината си, тъй като през 50-те години много чешки писатели начертават в съзнанието си несигурен, но много близък паралел между неговите произведения и сталинстката система, в която живеят. По време на небезбедната конференция, посветена на Кафка, в замъка Либлице през май 1963 г., философът Алексей Кусак излага тази гледна точка възможно най-ясно. Творческият маниер на Кафка, твърди Кусак, неговата блестяща способност да типологизира, му позволява да осъзнае веднъж и забиваги, че ако „социалните отношения станат непрозрачни и институционализираната власт стане абсолютна, всеки ден ще се случват абсурдни ситуации, в които невинните биват обвинени в престъпления, които никога не са извършвали“. И за да подсили тезата си, той добавя: „Процесът“, думи, които в крайна сметка дагмосват нашата реалност в продължение на дванадесет години, за мен е стожерът в творчеството на Кафка, на неговата епистемология (...) опростен анализ на социалната реалност на съвременния свят“.

Трябва да се подчертае, че интерпретативната стратегия на Кусак не е продукувана от изцяло херменевтични съображения. През април 1963 г., само месец преди конференцията в Либлице, се свиква пленарно събрание на ЦК на ЧКП, за да се обсъди доклад, поръчан през есента на 1962 г. с цел преразглеждане на политическите процеси срещу водещите партийни функционери от предходното десетилетие. Макар и по своята откровеност срещата да надминава предишните дискусии по тази деликатна тема, тя не успява да изчисти напълно имената на екзекутираните. Това може да се очаква, защото в края на 60-те години по върховете на ръководството на партията все още е пълно с хора, чиито ръце са оцпанни с кръв. В тази политически натоварена атмосфера не е особено изненадващо, че организаторът на конференцията

# Правда в Прага, политическа и поетическа...

и водещ чешки специалист по Кафка, Едуард Голдщюкер, категорично отхвърля гениалния опит на своя младежки колега да се насочи към критика, ориентирана към читателите. Кафка може да бъде правилно разбран, твърди той авторитетно, единствено в социалния контекст на своя произход, а не на фона на това, което се случва много по-късно. Голдщюкер би трябвало да е наясно – и то не само като изследовател на Кафка. Той е един от правителствените свидетели в първия ден на процеса срещу Слански, а в следващ процес срещу него самия е осъден на доживотен затвор. Така че, ако Голдщюкер не може да види приликите между положението на сланкистите и Йозеф К., то кой би могъл?

Шегата настрана, този пример е достатъчен, за да илюстрира колко нестабилна е основата, върху която се гради мимезисът, ориентиран към съдържанието. Следователно да наричаме процеса срещу Слански „кафкиански“ е преди всичко, бих казал, проява на поетическа справедливост или по-точно пример за специфична употреба на езика, която е характерна и за поетиката на пражкия писател. Странната способност на словото да предвещава бъдещи събития, за което показателен пример е историята за чешкия инженер, е анализирана от Клейтън Колб в неговото проникателно изследване „Реториката на Кафка“ („Kafka's Rhetoric“, 1989). Колб твърди убедително, че именно професията е това, което кара адвоката Кафка да бъде особено чувствителен по отношение на перформативния аспект на езика и способността му да поражда съвсем реални последици. Камо писател обаче той употребява този езиков феномен по особен начин. Ефектите в прозата му, породени от словото, са най-малкото неочаквани – оттук идва и определението „кафкиански“, което тези смущаващи истории придобиват.

Изказванията могат да се отразят на бъдещето по различни начини. На метафорично ниво фигурата на пролеписа, „предварително имитиране на текста, който следва“, е според Колб един от любимите похвати на Кафка. Първото изречение от „Процесът“ – „Сигурно някой беше наклеветил Йозеф К., защото една сутрин го арестуваха, без да беше извършила никакво зло“ – е пример за типична кафкианска употреба на тази фигура. С авторитетен тон изречението оповестява както ареста на главния герой, така и неговата невинност. Но с развитието на сюжета, последващото повествование изглежда е в противовес на тези факти. Както в случая на „криминалния пролепис“, в който очакваните аргументи се опровергават предварително или поне се представят в неблагоприятна светлина, историята подкопава достоверността на това, което е било заявено в самото начало. Въпреки че е арестуван, Йозеф К. е свободен да се движи където пожелае, и въпреки че е невинен, е повече от сговорчив със своите екзекутори. Колб обобщава наблюденията си: „Пролеписът на Кафка обикновено работи по този парадоксален и смущаващ начин. Твърдението, чието значение нямаме нужда да поставяме под въпрос, се оказва, че предшествува по-нататъшно повествование, който предполага или изисква съвсем различно тълкуване. Употребата на този пролепис е реторическа конструкция... По този начин той не просто произвежда текст, който може да се чете по два противоречащи си начина, но също актуализира двата начина на четене вътре в текста“.

Интуитивно погледнато, пролеписът в процеса срещу Слански не би трябвало да изиграе каквато и да е разколебавача апоретивна роля. Напротив, началото би трябвало да бъде напълно повторено в края. За тази цел организаторите полагат неумоверни старания да се уверят, че няма разминавания между това, което се случва в съдебната зала, и това, което е обявено от медиите в началото на процеса. „Малко преди 09:00 часа – съобщава чехословашката радиостанция – обвиняемите бяха въведени в съдебната зала. Представителите на работническата класа, които изпълваха залата, [наблюдаваха] с отвращение – и дори с дълбоко презрение – лицата на обвиняемите, тези империалистически наемници, чиито мръсни намерения бяха разкрити навреме!“.

Това, което те чуват онази сутрин, не просто отговаря, а надхвърля очакванията им. Едно от заглавията от първата страница на „Руде право“ следващата сутрин гласи: „Гневът и презрението на нашия народ се стовари върху главите на върховните предатели: нашите работници настояват за справедливо наказание за изменниците“. И отново, сякаш за да не опровергае очакванията на милиони хора, справедливостта е бърза и безмилостна, подтикната в правилната посока от писмата на праведните граждани.

На практика нищо не е в правото си да нарушава гладката фасада на този предварително оркестриран процес. И

все пак, въпреки детайлното планиране и внимателните репетиции, или може би именно заради тях, доклади от тайни информатори, съхранявани в архивите на партията, сочат известно разочарование от процеса сред някои подозрителни чехи и словаци. Вацлав Брабец, който през 60-те проучва тези непубликувани записи, пише в гореспоменатото изследване:

След първоначалното удовлетворение, [съпроводено] с обещания за работа и постанования, няколко дни след началото на съдебното производство, на редица места бе отбелязана „промяна в мнението на работниците“. Нека разгледаме някои от тези изявления: „някои хора признават, че този процес им прилича на добре подготвена театрална постановка“; „като слушам радиопредаването от процеса, звучи сякаш всичко е предварително написано и научено. Дори не оставят прокурора да приключи, а просто излизат всичко“; (...) „добре изиграна комедия, три репетиции и сега е лесно като детска игра.“ (...) Безупречната режисура и универсалността на обвинението поражда подозрения, че нещо не е наред.

Времевата пропаст между повествованието и неговото пролептично очакване, ако повторим категориите на Колб, се превръща в семантичен конфликт не защото (както в историята на Кафка) двете си противоречат, а защото, парадоксално, се съчетават твърде добре. И отново, както в „Процесът“, този конфликт е способен едновременно да породи няколко противоречиви тълкувания на процеса срещу Слански, които могат да бъдат подредени в триада според нарастващата им сложност: от първоначалното приемане на престъплението и наказанието, така, както са представени от медиите; през отричане на такова опростено погрешно разбиране (обвиненията са фалшиви, а „заговорниците“ са невинни жертви); до диалектичното преодоляване на тези две интерпретации, което признава обвиняемите като невинни по отношение на заговора за сваляне на комунистическото правителство и вижда в тях съучастници на сталинския терор, които заслужават наказанието си, дори и то да е наложено от ръцете на същите престъпници.<sup>1</sup> Различни похвати за различните хора – или обратното?

Колб вярва, че ужасяващата странност във вселената на Кафка е породена от друг отличителен художествен похват, който може да бъде по-широко определен като *актуализация на изразните средства*. Нормалната езикова компетентност включва, наред с други неща, способността да разграничаваме буквалното и преносното значение на думите. Например знаем, че метафорите не означават съвсем това, което обозначават – или по-конкретно те го означават, но по специфичен, непряк начин. Ако нарека някого „вълшка“, то аз напълно осъзнавам, че този човек не е истинска вълшка, а според мен той или тя по някакъв начин прилича на въпросното създание. Но не и в текстовете на Кафка. Там обидата има силата да превърне адресата в свой собствен образ. Грубото събуждане на Грегор Замза като „грамадно насекомо“ в „Преображението“ е продукт именно на този творчески потенциал на фигуративния изказ. Колб (1989: 16) твърди: „Кафка много добре знае какво обикновено се влага в израза „Du bist ein Ungeziefer“, когато е насочен към конкретни лица, но пренебрегвайки това значение, открива в него възможност за разказ“. Предмет на спекулации е дали, както предполага Колб, разбирането на Кафка, че изразните средства могат да имат преки екзистенциални последици, въпреки тяхната лексикална изменчивост, произтича от неговата собствена неуязвимост към вербалната агресия на баща му. Но дори да е така, той успява да претвори тази своя душевна травма в съществен елемент на поетиката си. Ползотворно би било да се сравняват обидите на Кафка-старши към безполезна му син с тези, отправени към сланкистите. Наред с други неща, те биват наричани „дървеници, буквално натъпкали се с човешка кръв“; „чудовища от клоаката“; „мръсно къло усойници“; „срамни предателски гноиници, които трябва да бъдат очистени до корен“ и „прясно изрязани циреи“<sup>2</sup>. Тези фигуративни изрази обаче не се употребяват само за предизвикателство тревност или за да нанесат психическа вреда. Изглежда, че тяхното предназначение е по-жестоко. Чрез сравняването на обвиняемите с гнусни създания и болести тези злонамерени образи подготвят почвата за нечовешкото отношение, което те ще получат, и неизбежността на окончателното физическо унищожение и изтребление.

Макар тези специално обиди, показващи богатата фантазия, да внушават определена посока на бъдещи действия, те не са осъществени на екстралингвистично ниво. Но други, по един наистина кафкиански маниер, действително се материализират. Най-макабрена в моя

<sup>1</sup> Някои хора ще забележат, че третото тълкуване е това, което Хана Аренд (1968: 227) предлага в своята интерпретация върху известния коментар на Бертолт Брехт за троцкистите в Москва, обвинени в престъпления, сходни с тези, за които са били обвинени и сланкистите в Прага двайсет години по-късно. „Колкото по-невинни са, толкова повече заслужават да умрат.“

<sup>2</sup> Авторите на тези изобретателни епитети са: Х. Сайнерова (1952: 2), Доминик Татарка (1952: 2), Иван Скала (1952: 2), Йозеф Урвалек (1953: 598) и Зденек Нейедли (1953: 10).



Снимка: Pinterest

списък е хиперболатата на Никита Хрущов от речта му на партийната конференция в Москва през юни 1937 г.: „Нашата партия (...) ще смаже безмилостно тази шайка изменници и предатели, ще изтрие от лицето на земята цялата троцкистка десница. (...) Ще унищожим безследно всички врагове, до последния, и ще разпръснем праха им във вятъра“. Тази дълбоко нехристиянска реч има явен библейски привкус. Тя не само препраща към Стария завет и „С пот на лицето си ще ядеш хляб, докато се върнеш в земята, защото от нея си взет; понеже си пръст и в пръстта ще се върнеш“ (Битие 3:19), но също и към известната фраза от Молитвеника: „Пръст при пръстта, пепел при пепелта, прах при прахта“. Ако руският идиом „Мир на праха му“ е неточен еквивалент на английския израз „Да почива в мир“, то тогава заплахата, която Хрущов отправя към омразните троцкисти, е съвсем ясна – те не заслужават нито да живеят, нито да почиват в мир. Но дали наистина го е мислил? Нека изтъкна, че разпръсването на нечи тленни останки като някаква форма на наказание, запазена за най-големите врагове на народа, е практика в Русия чак до края на седемнайсетия век. Бащата на руската историография, почитаемият Карамзин, ни доверява, че трупът на претендента за руския престол, Псевдо-Димитрий I (убит през 1606 г.), е ексхумиран и изгорен, „а прахът му – смесен с барут и изстрелян от огнестрелно оръжие“, след което „вятърът разнася тленните останки на злодея“. Човек би се зачуудил, също като добрия войник Швейк, „как ли ще го слобят при второто пришествие?“. Но идеята за възкресение едва ли е присъствала в съзнанието на Хрущов – диалектически материалист, – когато предупрежда враговете на народа за неизбежната им съдба. В света на Кафка, настоява Колб, намеренията на говорещия трябва да бъдат пренебрегвани, за да се материализира някой похват. Така че каквато и цел да е преследвал Хрущов, когато е казал, каквото е казал, изобразеното все пак се е превърнало в реалност – прахът на Слански и компания е разпръснат във вятъра. „Комичното е неотделимо от самата същност на кафкианското“, пише Кундера, предоставяйки своето обяснение по въпроса. В тази наративна вселена комичното унищожават трагичното, „лишавайки по този начин жертвите от единствената утеха, на която все още могат да се надяват – утехата, съдържаща се само във величието (истинско или предполагаемо) на трагедията“. Както следва, когато тримата полицаи, разпръснали праха на единадесетимата екзекутирани сланкисти, докаждат за изпълнението на ужасната си мисия, „шофьорът им добавя през смях, че никога досега не е карал наведнъж четиринадесет души [в кола] – трима от тях живи и единадесет в чувал“.

Пролептичната сила на някои изказвания, тяхната способност да имат последици в реалния свят, може да се погледне и от друга перспектива: теорията за речевия акт. Откакто през 60-те години се появява книгата „Как с думи се правят неща“ от Джон Л. Остин, философите и езиковедите обръщат сериозно внимание на факта, че изказванията могат да притежават това, което Остин нарича „перлокутивен ефект“, т.е. могат да постигнат извънезиков резултат. Особено важно за моята теза е понятието „илокутивен акт“, т.е. използването на езика за определена цел, както е разработено от някои последователи на Остин. Нека обясня. Когато изричам поредица от лексикални единици, подредени коректно спрямо съответните граматически и семантични правила, аз предавам на адресата нещо повече от абстрактно езиково значение: аз твърдя, обещавам, запovedвам или

заплашвам. И така, за да бъдат тези илокуционни актове успешни, за да имат конкретен резултат, те трябва да съответстват на определени конвенции. Например аз мога да заплаша студентите си, че ще ги скъсам, ако изпуснат някой краен срок, но не мога да им кажа, че ще разпръсна праха им във вятъра. Мога да го изрека, но би се възприело като празна заплаха, неудачен илокутивен акт, лишен от конвенционална сила.

Творчеството на Кафка, както Колб проникателно илюстрира, избилства от такива необичайни езикови конструкции. Някои от историите му се развиват изцяло около псевдоилокутивни актове, които сякаш водят до незакономерни последици. В разказа „Присъдата“ един раздразнен баща на име Бендеман завършва една тирада, адресирана към собствения му син Георг, с думите: „Затова знай: сега те осъждам на смърт чрез удавяне!“<sup>3</sup>. А Георг веднага се подчинява на баща си, скачайки в близкия поток. „Макар и да изглежда, че думите на бащата, с които го „осъжда“, водят директно до самоубийството на Георг, все пак не можем да кажем със сигурност, че е имало истински илокутивен акт на осъждане на смърт“, казва Колб (1989: 60). Това е така, защото бащата няма никаква законова власт да осъжда когото и да е, нито дори сина си, на най-тежкото наказание; в този ред на мисли Георг не е длъжен да се подчинява на толкова жестоко и необичайно наказание. Тази патриархална „присъда“ очевидно не притежава илокутивна сила, но колкото и да е странно, донася перлокутивен резултат – смъртта чрез удавяне на осъдения син.

Статутът на илокутивните актове в изповедните процеси е повече от съмнителен, тъй като те не са истински съдебни процеси, а художествени измислици, постановки по предварително написан сценарий. Разпитът на прокурора само се преструва, че е такъв речеви акт, защото той знае отговорите предварително, а същото важи и за отговорите на свидетелите и подсъдимите, които не са предназначени да дават някаква нова информация. Истинската цел зад тези изказвания не е да се придобие или предаде знанието, необходимо за взимане на решение дали е било извършено престъпление, а по-скоро да се симулира разследване. Така че вместо да се опитвам да разнищам тази плетеница от неясни намерения, ще се огранича до едно изказване по случая „Слански“, чиято прилика с псевдоилокуциите на Кафка ми се вижда съвсем ясна. На 26 ноември 1952 г. „Руде право“ публикува следния откъс от писмо, изпратено до гържавния съд от Томаш Фрейка, син на един от обвиняемите:

Искам за баща си най-тежкото наказание – смъртна присъда. Едва сега осъзнавам, че тази твар, която не мога да нарека човешко същество, тъй като за мен той не притежава дори капка чувство или човешко достойнство, е бил моят най-голям и най-безмилостен враг.

Къзна се, че където и да работя, аз винаги ще работя като всеотдаен комунист и зная, че омразата ми към всички ни врагове, особено към тези, които пряко искат да унищожат нашия все по-бозат и щастлив живот, и най-вече омразата ми към баща ми, винаги ще ме крепят в моята борба за комунистическото бъдеще на нашия народ. Моля това писмо да бъде представено пред баща ми или, ако е възможно, да му кажа всичко това в очите.

По своята същност, както всеки истински ценител на Кафка би забелязал, този текст до известна степен прилича на неизпратеното писмо на Франц до баща му. А един фройдистки критик с наслада би се впуснал да проучи дълбочината на едиповия комплекс сред еврейските семейства в Централна Европа, разкрит безсрамно от тези две писма. Изучаващият изповедните процеси, трябва да забележи обаче, че подобно публично набеждаване на патриархалната фигура е стандартна черта на този подвид още от делото Шахти през 1928 г., по време на което съветските вестници публикуват писмо от сина на единия от обвиняемите, Кирил Колодуб (1928: 5), в което той настоява за „сурово наказание за своя баща саботьор“. И именно особената връзка между перлокуцията и илокуцията прави тези синовни писма сродни с „Присъдата“ на Кафка. Осъдителните думи на Бендеман към сина му са в известна степен нещастна случайност. Тъкмо обратното, младият Фрейка изглежда съвсем наясно с границите на властта си и затова моли съда да наложи най-тежката присъда. Но това придава ли на неговия илокутивен акт по-голяма конвенционална сила? Ни най-малко. Макар да е роднина на обвиняемия, младият Фрейка не е част от процеса и не е запознат с всички доказателства, така че искането му за присъдата е напълно неуместно – само с уговорката, че то е било удовлетворено и бащата е бил екзекутиран. Отново илокуция, която не отговаря на условията за успех, изглежда все пак успява да постигне резултат.

Важността на илокутивните актове в ежедневните ни взаимоотношения трудно може да се преувеличи. Те привързват нашето езиково поведение към социалната действителност, защото само чрез тяхното посредничество нашите думи получават перлокутивен ефект. Заради тази си сила актовете имат своите етични измерения: говорещият може да бъде подведен под отговорност за това, което изрича. Така че може да бъдем възприети като лъжци, ако твърденията ни бъдат счестени за неискрени; като крадци, ако претенциите ни изглеждат нелегитимни; или като самозванци, ако заповедите не притежават авторитет. Псевдоилокуциите обаче поставят моралиста пред труден избор – върху кого

да се стовари отговорността за неуместните речеви актове, последвани от екзистенциални последици. Историите на Кафка например често претърпяват парадоксален обрат, когато нещастните жертви поемат вината за незаслужените изтезания – откъдето идва и чувството за безкраен позор у Йозеф К., когато ножът на палача се забива в сърцето му.

Не е изненадващо, че проблемът за отговорността при изповедните процеси изглежда също толкова объркващ. Нима същият човек, изискал през 1937 г. десните троцкисти да бъдат изтрети от лицето на земята, не осъжда деветнадесет години по-късно несправедливото преследване на невинни партийни членове от Сталин? И може ли ярката хипербола на Хрущов или неуспешната молба на Томаш Фрейка относно баща му да бъдат възприети като подстрекаване към убийство? От кого? От сънародниците му, които сами подават безброй резолюции със същата цел? Или от онези малцина, които знаят за какво иде реч, но поради причини повече от основателни, не се осмеляват да говорят? Да, за разлика от горкия Авраам, човек би могъл да открие десетима праведни из чехословашкия Содом, но биха ли били склонни да участват в съдебно жури?<sup>3</sup> Що се отнася до наказателната справедливост, само малцина от най-бруталните чехословашки полицаи са изправени пред съда в средата на 50-те години, обвинени в „употреба на незаконни методи за разпит“, коректно осъдени и бързо освободени, докато някои от тези, срещу които са били приложени тези методи, остават зад решетките. Така че кой е отговорен? Е, изглежда никой. Когато прахът се уталожил и преброяването на мъртвите приключило, всички са оправдани. Два и половина милиона чехословашки комунисти (не незначителен брой за страна с население от около четиринадесет милиона души) са гържани в изолация от властите, а по-голямата част от ръководството очевидно сякаш се доверява на системата за сигурност, управлявана от опитни съветски експерти, или поне така се говори. Омаломощеният Готвалд (понасящ късните последици от нелекуван сифилис), в страх за собственото си благополучие, ако не и за живота си, се привързва към чашката. А одобрилите окончателната присъда, която той представил на заседанието на Политбюро в предпоследния ден от процеса, посочват за виновни съдиите, произнесли присъдата, които пък на свой ред заявяват, че след като обвиняемият е признал всички обвинения, те не са имали друг избор.<sup>4</sup> Докато всички си прехвърлят топката, вината в крайна сметка се стоварва върху тези, които не могат повече да се защитават. Злият Слански, който започва цялата работа, накрая се озовава в капана, който сам е заложил. И макар идните години да изкарват на повърхността все повече и повече факти, те също така правят законното възмездие все по-трудно. Прабдата се отлага...

### Кундериански връзки

*Когато през 1980 г. по време на телевизионна дискусия, посветена на творчеството ми, някой описа „Шегата“ като „сериозно обвинение срещу сталинизма“, бързо го прекъснах със: „Сместете ми сталинизма си, ако обичате, „Шегата“ е любовна история!“*

Милан Кундера, предговор към английското издание на „Шегата“ от 1982 г.

<sup>3</sup> Доколкото успях да проуча, единствено Карел Крайбих, основател на ЧКП, дългогодишен функционер в Коминтерна и чехословашки посланик в Москва от 1950 г., в писмо до Централния комитет от 12 декември 1952 г. протестира срещу отявяления антисемитски характер на процеса срещу Слански. Бива отзован от поста си, но не е разследван, въпреки че продължава епистолярната си кампания. Съпругата му Шарлота обаче е изключена от партията през октомври 1957 г. поради същата дейност (вж. Relián 1971 [1970]: 118-119, 205).

<sup>4</sup> Карел Каплан (1989) предоставя подробни психо-исторически портрети на всички главни действащи лица през този период. В качеството си на секретар на комисията към Централния комитет, която разследва съдебните процеси от предходното десетилетие, Каплан има достъп до някогашните засекретени архиви и което е още по-важно, има възможността да интервюира (официално и неофициално) всички оцелели участници. Изследването му представя най-изчерпателната информация относно това как участниците в процеса срещу Слански определят личната си отговорност за случилото се.



Поетиката обаче не е етика и критикът не трябва да играе ролята на Немезида. Това, което ме вълнува тук, не са моралните ценности в цялата история, а участието на литературата в нея, т.е. способността ѝ в художествена форма да изведе на преден план това, което иначе беше политическо табу: психопатологичния механизъм на потискането на вината и прехвърлянето на отговорността, който става водещ принцип на официалното говорене за престъпленията по време на сталинистката епоха в Чехословакия. Първият роман на Милан Кундера, „Шегата“, започнат през 1961 г. и публикуван през 1967 г., се изправя пред трудния проблем за поправянето на неправдите от не толкова далечното минало. Той разказва личната трагедия на младия комунистически студент Лудвик Ян. В началото на 50-те той е подложен на унищително публично аутодафе за набедено идеологическо отклонение, изключен е от партията и от университета и е мобилизиран в наказателен армейски батальон, чийто патриотичен дълг се свежда до възгледови. Повече от десетилетие онеправданият Лудвик таи омразата към своите мъчители, докато една щастлива случайност не му позволява да отмъсти на човека, когото смята за основния виновник за страданията си. Какво се случва после? Преди да стигна до развързката, трябва да отбележа, че макар текстът на Кундера да се отнася на пръв поглед за една-единствена жертва на сталинисткия терор, политическите последици са много по-широки. По един деликатен начин романът обръща внимание и на процеса срещу Слански. Из книгата са разпръснати гребни детайли, които безпогрешно сочат в тази посока. Скандалното възклицание „Да живее Троцки!“<sup>5</sup>, което Лудвик изписва на една пощенска картичка, предназначена за обекта на любовта си например, е директно взета от устата на Слански, който явно го е изкрещял през 20-те по време на улично шествие, и е било представено от главния прокурор Урвалек по време на процеса като неоспоримо доказателство за дългосрочния троцкизъм на Слански.<sup>5</sup> Образът на Алексей – съратник на Лудвик и син на виден

<sup>5</sup> Доста е вероятно абсурдността на това обвинение да е привлякла вниманието на Кундера. Неясно е дали точно Слански е извикал в подкрепа на Троцки. Според „Процесът срещу лидерите“ тази информация идва от полицейски протокол от 11 октомври 1927 г., така че инкриминацията стана повече трябва да е направено преди тази дата. Карол Бацилек – авторитетен източник, който по това време е министър на държавната сигурност – отнася този инцидент чак до 1924 г. Във всеки случай човек не бива да забравя, че Троцки още не е изгонен от Большевишката партия преди 23 октомври 1927 г.

# Правда в Прага, политическа и поетическа...

комунистически функционер, арестуван за предателство, – който публично се отрича от пропагандния си баща и в крайна сметка се самоубива, напомня на злополучния Томаш Фрейка. А речта на основния обвинител на Лудвик, Земанек, съдържа драматични цитати от известния „Репортаж, писан с примка на шията“ от Юлиус Фучик и ясно повтаря театралниченето на вдовицата на този национален герой по време на нейното свидетелство в съда по делото срещу Слански.

Междувременно в малкия моравски град Лудвик се заема с отмъщението си, но то се обръща срещу него. Земанек остава непокътнат, а постъпката на Лудвик ранява само невинни хора наоколо. „С времето отложеното отмъщение се превръща в нещо измамно, в лична религия, в мит, отдалечаващ се с всеки изминал ден от участващите в него хора (...) Днес друг Ян стои пред друг Земанек и плесницата (...) ако му я ударя сега, след толкова години, плесницата ми ще бъде съвършено непонятна, сега тя би добила съвсем други, чужди, неволжени от мен значения; става нещо съвсем различно от онова, което съм си мислел, може да се насочи в съвсем неочаквана посока и аз не бих могъл да я овладя, още по-малко пък да я оправдая“ – осъзнава Лудвик. Миналото не може да бъде поправено, защото то никога не е едно и също. Променива до степен на неразбираемост, историята изглежда като разочароваща загадка, която трябва да бъде изтрита от паметта: „онова, което е станало, просто е станало и е непоправимо (...) Никой не може да изкупи допуснатите неправди, но те всички ще бъдат забравени“. И така, отдавайки се на блажена забравя, Лудвик си представя, че пада в бездънната пропасть, която внезапно се е отворила в живота му: „...и потъвам надолу в дълбините на годините, в дълбините на вековете, в безкрайните дълбини (където любовта е любов, болката – болка), и си казвах изумен, че моят единствен дом е самото това потъване, това търсецо и бленувано пропадане, и продължавах да му се отдавам, обзет от сладка омая“. Би било твърде лековато обаче да четем „Шегата“ просто като роман за отложената правда. Лудвик е много повече от нещастна жертва на чехословакия комунизъм. Образът на омаята, употребен в горния цитат, е от решаващо значение за разбирането на скритата страна на героя. Във връзка с „Непоносимата лекота на битието“ Кундера разкрива пред интервюиращия своята метафорична употреба на думата: „Омаята [е] опиянеността на слабите. Осъзнавайки слабостта си, човек решава да ѝ се отдаде, вместо да ѝ се опълчи. Той е опиянен от слабостта, желае да е дори още по-слаб, иска да падне на земята, напред площадка пред очите на всички, иска да е долу, дори по-ниско от долу“. Тази фигуративна интерпретация на омаята предполага, че внезапно желанието на Лудвик да се отдели от миналото си е именно знак за психическа немощ, форма на самоубийствени наклонности. Източникът на тази слабост обаче не е непосредствено ясен в текста.

Смятам, че слабостта на Лудвик се корени в потиснатия аспект от неговата лична история, онази част от предишния му живот, която чувството за самосъжаление цензурира. През целия роман Лудвик се самопредставя най-вече като жертва на марксистко-ленинската утопия, като отмъстител за несправедливостта, на която е бил подложен. Това, което съвсем рядко проличава в текста обаче, е, че в качеството си на бивш член на партията той е бил част от злоупотребите с властта, които са се случили след комунистическия преврат. Тази потисната вина избива в „Шегата“ само от време на време, във вътрешните монолози на Лудвик: „Можех да посочвам на различни комисии десетки причини защо съм станал комунист, но това, което най-много ме очароваше, дори хипнотизираше в нашето движение, беше кормилото на историята, в близост до което (...) се бях озовал. Защото тогава ние наистина решавахме съдбините на хората и нещата, и то точно във висшите учебни заведения: сред преподавателите имаше малко комунисти, така че през първите години студентите, членове на партията, управляваха институтите почти сами, като определяха състава на преподавателското тяло, реформата на образованието и учебните планове“. В този ред на мисли Лудвик е този, който, заедно с други, участва в чистките след преврата от 1948 г. – уволнявал е професори, които не се вписват в новия идеологически калъп, като по този начин, в името на висшите човешки принципи, е съсипвал животите им.

Това е отговорност, която Лудвик отказва да признае. Той е готов да изпише себе си като жертва на комунизма, а не като един от неговите поддръжници. Този статут му дава моралното право да отмъщава. Едва след като опитът му за възмездие го превръща в насилник, той започва да осъзнава друга връзка между миналото и настоящето си. Бягайки от мястото на неуспешното си отмъщение, Лудвик осъзнава, че „навсякъде, където се бях опитвал да си разчиствам сметките с изстраданата от мен неправда, винаги бях откривал самия себе си като сеяч на неправди. Пропъждах тези мисли, защото всичко, което те ми повтаряха неспирно, в този момент аз вече знаех много добре“. Това старо знание, което така и не се разкрива в текста, е потиснатата вина на Лудвик: фактът, че както неговият марксистко-ленински стремеж към социална справедливост, така и по-късната му постъпка, целяща да поправи лична вреда, довеждат до подобни несправедливости. Но Лудвик е твърде слаб, за да признае съчастието си в злините на сталинската епоха. Неспособен да се изправи пред миналото си, той се „опиянява“ от слабостта и „обзет от сладка омая“ се поддава на една удобна историческа амнезия. Идеята за историята като безкрайна ирония, която романът на Кундера извежда на преден план, може да бъде видяна като елиптичен коментар на парламентарната реч на Готвалд от 1929 г. в началото на тази статия. Клийо е наистина непредсказуема дама и чудният план за „пролетарска държава, за държава на работниците, за държава на земеделците“ довежда до доста неочаквани резултати почти двайсет години по-късно. След като премахват местната буржоазия, чехословашките комунисти успяват с вратоломна скорост да избият повече свои другари, отколкото всички народни демокрации взети заедно. Не е нужно човек да разбира от ядрена физика, за да осъзнае, че кършенето на вратове може би не е оптималният път към изграждането на социалистическата утопия. Най-добрите и умните в партията също го осъзнават и през 1968 г., когато реформисткото крило най-накрая поема кормилото на ЧКП, мизовено започват сериозни дискусии за това какво се е обръкало. И все пак, подобно на техния фикционален съратник Лудвик Ян, чехословашките комунисти са неспособни да излязат от собствената си сянка. Вярно е, че са били повече от готови да компенсират своите онеправдани другари за нанесените им щети (донякъде като инструмент за отстраняване на бивши партийни началници), но те се чувстват някак неловко да проявят същата любезност към осъдените си врагове. За Дубчек и компания е пределно ясно, че систематичното преглеждане на всички законови неправди от 1948 г. ще компрометира сериозно легитимността на комунистическата власт. Тяхната партия е революционна, винаги готова да чукне няколко яйца, за да направи омлет за изгладнените. Приготвянето на ястието обаче включва някои неприятни на вкус мерки, като осъждане на политически опоненти по изфабрикувани обвинения, брутален тормоз над

заподозрени противници, и понякога дори съвсем старомодно убийство. Дълбоко в себе си те знаят, че случилото се със Слански и съюзниците му е само върхът на айсберга, плаващ в океан от несправедливост. Реформисткото управление, изглежда, има пред себе си две пътеки, между които да избира – или да осъди репресивните практики от миналото в тяхната цялост, като по този начин престане да бъде комунистическа партия в ленинския смисъл, или да продължи „диктатурата на пролетариата“, като донякъде смекчи методите на политическа репресия. То обаче решава вместо това да поеме по трета пътека, чието предимство, но и недостатък, е, че не съществува. Групата на Дубчек разбунва духовете достатъчно, че да разтревожи консервативните сили в Кремъл. Но така и не събира достатъчно кураж, за да скъса всички връзки със съветските си учители. Неудобно затиснати между скалата на представителната демокрация и твърдата почва на тоталитаризма, те се колебаят и се лутат, докато други не се намесват, за да ги избавят от мъките им. „Влечение към смъртта“ може би е най-подходящото название за подобно пораженческо поведение. Затваряйки очи пред всички признаци за предстоящо военно нахлуване, президиумът на партията (сякаш обзет от „сладка омая“) пасивно чака армадите на Варшавския договор да преминат границите на Чехословакия, докато в крайна сметка не бъдат масово арестувани в седалището на Централния комитет, закопчани и изпратени в Москва, където, с един-единствен глас „против“, доброволно подписват собствените си смъртни присъди. И след това настъпва търсенето, желаното падение: пред смаяното население просълзеният Дубчек чете по радиото текста на споразумението, разрешаващо „временното“ разполагане на съветските войски в Чехословакия; ускоряващото се гравитационно притегляне (реформистите страхливо напускат един по един работните си места); първите чистки на тези, които погрешно приемат „братската помощ“ като военно нашествие; долу, долу, по-ниско от долу... докато „социализмът с човешко лице“ не се превръща в такъв, от който кожата ти цялата настръхва. Ще завърши, разширявайки метафората на Кундера – на 21 август 1968 г. ЧКП, приклекена в задънената улица на своята история, извършва публично самоубийство. Но, налага се да добавя, трябваше да изминат още двайсет и една години, преди трупът да стане „прах при праха“.

Превод от английски АНАСТАСИЯ ДИЛОВА  
Под редакцията на ОГНЯН КОВАЧЕВ

Преводът е по: Peter Steiner. Justice in Prague, Political and Poetic: Some Reflections on the Slansky Trial (with Constant Reference to Franz Kafka and Milan Kundera). – *Poetics Today*, Volume 21, Number 4, Winter 2000, pp. 654-679 (Article). Published by Duke University Press.

Първата част на статията е публикувана в бр. 40 на „Литературен вестник“ от 12–18.11.2025.

Снимка: Pinterest



# За спомнянето и продължаването напред, за да си спомняме отново...

Ноеми Стоичкова

Ефрем Каранфилов е една от литературоведските фигури, която ярко показва рефлексивността на автобиографичното върху творческото начало, независимо от това дали е съзнателно, или несъзнателно; доказва апорията между твореца и времената, в които живее, и отстояването на основни, ключови личностни позиции, преминаващи трайно през цялата битийна спирала на изследователя. Той започва своята професионална дейност в края на 30-те години на миналия век, като в периода 1938–1942 публикува в сп. „Философски преглед“, а през 1941–1943 сътрудничи на сп. „Златороз“. От списанието, основано и редактирано от акад. Димитър Михалчев, започва интересът на Каранфилов към социално-психологически етюди, към неговия ментор в жанра – Иван Хаджийски и „Оптимистична теория за нашия народ“ (за която начеващият сътрудник пише първата рецензия там)<sup>1</sup>; към (вечно) актуалните психологическо-обществени типове на „тариката“ – етикет на егоизма, на (лъже)мижтурките, които най-бързо, агресивно или пасивно, маскирано или открито, опорочават характера на властимащите; към кляката, която „обръща най-потайните гънки на живота ни, забулва всички светлини“<sup>2</sup>. Така че от най-ранните си публикации Каранфилов показва личния си избор да поглежда към литературата през народопсихологията и социологията, но и обратно – да обяснява художествените творби през обществените науки.

От главния редактор на „Златороз“ критикът „попица“ високия естетически вкус, чиито критерии, поне частично, продължават да работят в неговите текстове, въпреки задължителните норми на следващия от края на 40-те години социалистически реализъм и високия социален статус на Каранфилов в целия период на държавния социализъм<sup>3</sup>. Златорозки най-вероятно е и афинитетът към есето – жанр, силно развил се в литературнокритическите текстове през междувоенния период и още тогава събудил дебати, които ще придобият в епохата на социализма важно значение за същността на критиката, като в тях активно участие ще вземе и обектът на тези редове. Но за това ще стане по-подробно дума малко по-късно.

Към тези предветосептемврийски културни наследства, оставили траен отпечатък върху публичното лице на Ефрем Каранфилов, бих добавила и неговите професионални избори – завършването през 1937 г. на Военното училище<sup>4</sup> в София и на специалността „Право“ в Софийския университет през 1947. Първото е „дамга“ в новата социално-политическа епоха след 1944 г., която го прави предпазлив в неговите бъдещи позиции, въпреки участието му в последната фаза на Втората световна война и преподавателската, а и военноадминистративната му работа в ШЗО „Христо Ботев“ (1948–1951). В творчески план, в плана на призванието – като критик и литературен историк, Военното предветосептемврийско образование съхранява патриотичното му чувство, неговия усет към героичното в различните измерения. Именно това се реализира в трилогията „Българи“, съставена от портрети не само на видни писатели (Захари Стоянов, Гео Милев, Николай Лилиев, Стоян Загорчинов), но и на редица художници, с които той или фамилията му са общували – К. Цонев, Илия Бешков, Вл. Димитров – Майстора, както и на мащабни исторически фигури (Левски, Г. Бенковски, отец М. Преображенски, Ал. Стамболийски, Г. Димитров), и на български офицери родолюбци (сб. „В служба на родината“). В тези томове и в цялата му многотомна литературноисторическа и критическа работа изпъква

<sup>1</sup> През 1966 г. издава два тома избрани произведения на Хаджийски, първите – след промените през 1944 г., а и през 70-те години се завръща към „Бит и душевност на нашия народ“ с рецензия в сп. „Пламяк“.

<sup>2</sup> Имам предвид статиите му „Душата на младежа тарикат“. Характеристика на един съвременен обществен тип“ (1939), „Мижтурката като психологически и обществен тип“ (1941) и „Лъжемижтурката“ (1942), „Социология на кляката“ (1941). Последната е цитирана по т. 2: Избрано, С., 1975, с. 55.

<sup>3</sup> Както пише Александра Антонова (в онлайн сборника „Мисията сп. „Философски преглед“ 1929–1943“) за повторното завръщане към литературната критика роля изиграват Георги Джагаров и Петър Пондев – едни от най-властените поетически и критически фигури през 50-те години. За приемането му в СБП се застъпва през юни 1956 г. Хр. Радевски – доскорошен председател на Съюза, а настояването да поеме ръководството на отдела „Теория и критика“ на „Пламяк“ – списание, новосъздадено след Априлския пленум 1956 година, което цели, макар и идеологически правоверно, да се отвори към западната култура – идва от Андрей Гуляшки. Имайки предвид също както бързото академично израстване на Каранфилов – от старши научен сътрудник през 1961 до професор 1967, така и заеманите от него постове като директор на издателство „Български писател“ (1966–1968), заместник-председател на СБП (1968–1970), главен редактор (1970–1972) на сп. „Пламяк“, главен редактор на в. „Литературен фронт“ (1973–1982), секретар на СБП (1972–1973), заместник-директор на Единния център за език и литература при БАН (1972–1974), директор на Института за литература (1982–1989).

<sup>4</sup> Където неговите учители са Спиридон Казанджиев по психология и Стоян Загорчинов по френски език.

неговото равностойно отношение към историята и паметта за нея в съвременето, между актуалния побей на живота тук и сега и вечните ценности. Това го прави отзивчив както като рецензент на творческите прояви на висши партийни функционери – Добри и Елена Джурови, Александър Лилев – и техните семейства – например тогавашната снаха на Тодор Живков Маруся Мирчева, така и на конюнктурни творци като Георги Караславов, Павел Матев, Гьончо Белев, Камен Калчев. Но той откликва с метатекстове и за репресираните Димитър Талев и Михаил Арнаудов, и за недолюбваните от властния Васил Попов и Минчо Николов. Негови обекти на анализ са християнският Йордан Йовков и „антихристът“ Емилиан Станев, догматичният Панталей Зарев и синът му Владимир Зарев, жънец писателски успехи и награди в настоящото ни съвремие. В този смисъл казах по-горе, че Каранфилов гържи пулса и на моралните, и на художествените критерии. Сякаш пиететът към правото, но и златорозката школа слагат траен отпечатък в образа на литературоведа, ръководен от трайните си пристрастия към европейската хуманистично-моралистична традиция (с подчертан приоритет към френската) и демонстрираща богатата му ерудиция. Пример за това е томът „В света на чуждите литератури“ (1970) – част от неговата поредица „Герои и характер“.

Като своеобразни аргументации на изведената позиция за сложността и хомогенността на творческата личност Ефрем Каранфилов, ще се спра на четири конкретни негови текста от различни времеви периоди, разгръщащи основна част от споменатите важни за критика теми и проблеми. Ще започна точно от позованата по-горе поредица и по-конкретно – със статията „Летецът, поетът и пустинята“, посветена на Антон Сент-Екзюпери, защото в образа на френския военен пилот и писател се провижда алтер егото на критика, също участвал, но оцелял във Втората световна война. Самият автор се изразява така: Екзюпери „също дойде от живота в литературата“, добавяйки цитат от писателя: „Преди да се пише, трябва да се живее“, като така подчертава силата на битийния опит, който се превръща в сила на художествените интенции, без „аристократичност и дребнав естетизъм“, без чувство за надпоставеност и маниерност, с умение да прониква в психологическите процеси на човека. Образът на френския писател за пишещия е образът на героизма и дълга, които са взаимно свързани и базирани върху обичта към другите<sup>5</sup> и изчезването на личните интереси; на честта, отговорността, приятелството, саможертвата – отдавна изгубени, но девавирали в социалистическото и в постсоциалистическото време качества. Първото нещо, което прави впечатление, е антиотношението на Каранфилов срещу „роботите и сметачните машини, убили човешката фантазия“<sup>6</sup> и сативност – един проблем циклично свръхактуален както през 30-те години на ХХ в., така отново с още по-голяма сила и през 30-те години на ХХI. В „математика и летец, физик и спортист“ той вижда реабилитация на въображението, мечтите и сърдечността, на детското у човека, застрашено от заместване с „дивашки примитивизъм“ – все антиподни характеристики на (неособено) духовната атмосфера от 70-те години на миналия век. Буквално критикът пише: „Не може вече да се живее в хладилници, политика, сметки и крътословици“, фраза, която не асоциативно, а съвсем буквално кореспондира с днешната ситуация на консумеризъм, политически профанизъм и образователна показна повърхностност.

Като литературен историк, за мен Ефрем Каранфилов ще остане най-продуктивно, помнещо се като изследовател на Захари Стоянов и Антон Страшимиров – писателски имена, които трудно и още повече противоречиво, си пробиват път към централните зони на литературния канон. Дватама автори са и много силно доказателство за този литературоведски хибриден социопсихологически, исторически, естетически подход, станал модерен чак през настоящия век. Затова ще се спра на статиите „Епохата, в която З. Стоянов създава „Записките“<sup>7</sup> и „Солунските атенатори и романът „Роби“ на А. Страшимиров“<sup>8</sup>. За първия писател авторът твърди фундаментално, че „се обръща най-напред към своята съвременност, а

<sup>5</sup> Каранфилов уточнява, че едва в този момент разбира Платон, поставящ храбростта последна в редицата на добродетелите, защото е направена от много чувства „малко ярост, малко съвестност, много упоритост и просташко спортистско чувство“.

<sup>6</sup> Цитатите са по тома „Избрано“ от 1999 със съставител неговият син – Ефрем Ефремов, с. 59–81.

<sup>7</sup> От изследването му за писателя „Най-българското време“ (1976).

<sup>8</sup> От вече споменатата поредица „Българи“. Като и двата текста са включени в тома „Избрано“ от 1999 г. (с. 13–57 и с. 115–136), но на втория, поради липса на място, няма да се спирам. Ще отбележа само, че Каранфилов съумява да представи амбивалентно модата на романтическите атенатори в началото на ХХ век като плод на младежи – интелигентни индивидуалисти с мрачно съзнание за своята предопределеност, но и с педантично внимание към чуждия живот. Стремеи се към обективност в оценката на постиженията и недостатъците на тези Страшимирови художествени образи.

след това към миналото и бъдещето“ – позиция, която потвърждава съзнание за активно участие в сегашното чрез историческото демитологизиращо, фактографски коректно помнене на „вчера“ и отговорността за „утре“ – позиция, спазвана и в метатекстовете за Страшимиров. Ядро на статията за времето, в което са написани „Записките“, са формираните след Освобождението нови обществени типове и тяхната психология, отразяващи се мощно върху нравствеността у целия народ. Каранфилов започва от множеството *спекуланти*, хитреци, явяващи се винаги при значителни обществени промени, и говори за раздаваните/продаваните на ниски цени изоставени турски имоти и прехвърлянето на средствата от тях в чуждестранни банки и индустриални предприятия. Обръща доста обстойно внимание на произхода на новородения „хайлайф“, в който се очертават няколко типа, които ще играят важна роля в развитието на държавата по-късно, а със своите специфични темпорални трансформации – и до нашето настояще: „аристократите по индукция“, прибрали се с европейско образование, с владеене на чужди езици и опитващи да въведат благороднически титли и у нас; *парвенютата*, които по западен модел хвърлят хиляди френски франкове за луксозни домове, за големи приеми и балове, но поради невъзможността да свалят „българската кожа“ и липсата на финес в маниерите остават далеч от висшите кръгове и двороците средни; *еснафите*, които се „вербуват от пластове на средната и по-дребна буржоазия и са безскрупулни при преследване на властолюбивите и славолюбивите си цели – възкачени на средните стъпала на държавната йерархия, те очертават контурите на *демагога*, *кариериста*, *спекуланта*; зараждащият се тип на *сноба* – „лакираният протак“ (курс. мой – Н. С.). Очертава се новата формула, която ще живее, поне засега, около столетие и половина: „Услуга за услуга“ на базата на общите сделки и политически приятелства. Явяват се на обществената сцена и военните доставки, които също регулярно с периодично заславяне ще обогатяват редица висшестоящи кръгове. От тях най-лесно прониква развратът от шантаните<sup>9</sup>, следван от пиянство, духовна грубост и жестокост, а като следствие от това и масовизирането на съдебните процеси. Каранфилов прави сполучлив опит за психология на властника – консерватор и(ли) либерал – в новата буржоазна държава. Сред техните черти се открояват недостатъчните интелектуални възможности и слабият морал, които бързо довеждат до корупция и пораждат желанието им да я превърнат в „официална добродетел“, до верноподаничеството, родило типа на *мижтурките*, или до неистова злост, стигаща до превръщането на бивши приятели в люти врагове<sup>10</sup> и до извършването на политически убийства. По повод на последните литературният историк и народопсихолог добавя: „И най-характерното е, че тези, които убиват, дълбоко в себе си вярват в „трайността“ на своята власт и следователно в своята ненаказуемост“ – констатация, комай оставаща надвременна. Изследователят обръща внимание и на драматичните, на трагичните, но и чудовищни метаморфози на бившите революционери в следосвобожденска България, цитирайки З. Стоянов: „Щом сме гладни – демократи сме, щом се възцарим – геспоти!“, разбира се, акцентира на Стефан Стамболов, но и на „неучените глави“, дали колорита на епохата, като автора на „Записки по българските въстания“. Освен напипаните непреходни социално-нравствени модели, иска ми се да добавя нещо за оценъчността на самото произведение. В средата на 70-те години Е.-Каранфиловата позиция за хетероганровостта му е новаторска и перспективно изследователска. Въпреки че литературният историк стига само до виждането за З. Стоянов като едн от най-големите есеисти, текстът дава посока и за станала христоматийна статия на Н. Георгиев „Как разказва З. Стоянов в „Записки по българските въстания“, появила се през 80-те години, и на изследвания на М. Кирова в „История на българската литература до Първата световна война“ от 2016 г., където е показано, че настоява, че именно по онова време в цяла Европа се е правила така история – като „романизирана“ литература със своя стремеж за документална достоверност.

<sup>9</sup> Увеселително забавение с певица, бар и кафене.

<sup>10</sup> Каранфилов дава за пример Стефан Стамболов, подписал смъртната присъда на своя приятел от младостта Олимпи Панов, участвал във въстанието на офицерите русофили в Русе през 1887 г. срещу него като министър-председател.

Текстът се публикува със съкращение.  
Целият може да бъде прочетен на сайта  
на Литературен вестник: <https://litvestnik.com/>

13

# Съпричастният гняв на поезията в „Земята на големите грешки“



От началото на войната в Украйна през 2022 г. излязоха немалко (анти) военни книги – български, преводни, антологии и дори фотографски, тематично концентрирани върху новата реалност на жестокостта, оказала се неочаквано близо до разрушаването на устоите и мира в западния свят. Доколко обаче тези книги успяха да отворят по-широко обществено поле за разговор и евентуално – за осмисляне на

разместилите се пластове в човешката сетивност и светоусещане, а не останаха единствено в полето на професионалните читатели и по лавиците с красиви издания, е спорно.

В пространството между хрониката и болката дебютната стихосбирка „Земята на големите грешки“ от Катерина Василева подновява този (не)започнат разговор с нова енергия и откровеност, понякога до жестокост, писане, което отваря незараснали рани и разтърсва актуалните световни катастрофи, на които ставаме свидетели днес. Но нека не се заблуждаваме – оголващата до болка поезия в стихосбирката съвсем не се ограничава до един-единствен регионален конфликт.

Как се справяме с гнетящата тревожност, предизвикана от заливащия ни поток информация във все по-умопомрачителната действителност, в която живеем? Докъде стига обществената търпимост към несправедливостите? Къде е барометърът за катарзис на миналото – за осмисляне и поучаване от него? И как можем да прекъснем цикличността от наследени грешки? Отговорите на тези въпроси невинаги са очевидни, но Катерина Василева успява да се прокрадне из скритите кътчета на човешката душевност и да намери мястото на личната история в колективната памет чрез поредица от ярки и на места възривящи образи. Разделена на две части, балансирана с по 18 стихотворения, стихосбирката пътува през места и времена – хем за да обговори „големите грешки“, хем за да потърси мястото на малките лични отговорности в общите и наследени болки на обществото. Още с първото стихотворение „По-малък свят“, едно от двете, с които авторката печели конкурса за поезия „Веселин Ханчев“ миналата година, се задава настроението в цялата стихосбирка. Мечтите „за свят с размера на светулка, / в който се тревожим само от гръмотевиците“ са излъгани, надеждите за свят, в който се чудим „с какъв молив да оцветиш слънцето“ – напразни, и „светулките се оказаха / просто ракети в небе, в което / не е останало никакво слънце / за оцветяване“. По-голямата част от творбите в първия цикъл „Изведи гнева си на разходка“ следват подобен модел. По изящен начин и с красиви изразни средства редовете разкриват грозното лице на минали и настоящи кризи, насладвайки образи на насилие, болка и безправие, загатвайки предстоящ обнадеждаващ финал, някакъв изход от безизходицата на травмата само за да се сгромоляса отново целият свят до пълен разпад на бялоревите.

Предизвикана от омразата на хората, липсата на диалог между различни социални групи и глобалната болест, в която се е превърнала тревожността – породена от пагубните последици на решения, взети от малцина с власт – Катерина Василева изпитва поносимостта на читателя към несправедливостите в ежедневието ни, били те близки или далечни, експлицитни или метафорични, и сблъсква колективната с индивидуалната вина (особено във „Виновните“). Четем за реални от най-горещите точки в света, успоредно със закодираните травми в националната ни памет и техните отражения.

Харков, Барселона, Фоча и Дейр ал-Балах („Четири жени“) са следвани от затвора в Белене („Атлантита“) и отгласи от „възродителния процес“ в България („Имена“). Всяко от тези три произведението ни вкарва безмилостно в обувките на участниците в събитията, отколкото в тези на един наблюдател. Така Василева дава глас на безгласните – както от отстоянието на времето, така и в пределите на настоящето, и ни пренася в образния кошмар на вселенските мъки и съдби. Освен буквален израз на гнева, породен от неправдите по земята, стихотворенията от първия цикъл са и предизвикателство към емпатията на читателя. Те се (кон)центрират върху причините за гибелта на човешкото, дошли отвън – от другия.

Във втория цикъл „Остави песен след себе си“ причинно-следствените връзки са обвързани с по-затворения личен свят. Макар фокусът да остава върху участта на глобалния човек, който изпитва „световната болка“, той минава през интимното преживяване. Тук се забелязва и характерното за дебютни стихосбирки сбогуване с невинността и

различните опити за порастване (например в „Отдавна“ и „Пълнолетие“). Но те сякаш се случват между другото, с цел спомените да се запазят, за да не се повтарят, а не като част от инициацията чрез преминаване през прага на невинността – защото тази граница така или иначе е заветана прекрачена.

Въвеждащото за цикъла стихотворение, дало заглавието и на самата книга, обрисова комплексните отношения между наследената и индивидуалната отговорност. Докато „Гледаме нагоре към родителите си – / с окломалите им корони, с пънките, / обезглавявани, преди да разкъфнат“, ние „преписваме от пръстените / на предишните“ и преповтаряме закодираните в същността ни грешки – така се представя и идеята за разкаянието, за връщането към фазата на „невръстните стръкчета“, които биха могли да бъдат „по-други, / по-грижливи“. Родовото е поставено в основата на споделяната отговорност и семейната цикличност, за да стане прекъсването ѝ възможно, оставяйки „семената на надеждата“ да покълнат. За разлика от първия цикъл, някои от стихотворенията във втория звучат малко по-оптимистично, без да губят образността и фигуративността на изказа.

Социално ангажирана, динамична, гневна и безкомпромисно честна, поезията на Катерина Василева провокира и личната, и обществената съвест и изследва причините у нас и у другите за жестокостите – и на фронта, и в обществото ни. За „Земята на големите грешки“ първа ще се говори, с премиери в София и Пловдив, а фактът, че оформлението е дело на Иво Рафаилов и редактор е Ина Иванова, която е своеобразен компас за сетивността в българската съвременна поезия, е още една причина да се обърне внимание на този дебют. Макар стихосбирката да излиза в залеза на годината, тя надига безпокоен глас, който има потенциала да подклади бъдещи дискусии и да бъде лек за самотните и омразите ни в тревожния и смутен свят, в който живеем.

С подкрепата на Столична община



НИЯ ХАРАЛАМПИЕВА

Катерина Василева, „Земята на големите грешки“, изд. „Жанет 45“, Пловдив, 2025

## На гости у Магритови

Рене Магрит е белгийска икона. Самобитният рисунък, развит до универсален визуален език, му е отредил международна известност далеч отвъд френско- и холандскоезичните пространства. И съвсем естествено, белгийската държава и нейната столица десетилетия наред се стараят да популяризират и да *капитализират* неговото изкуство, било чрез несъразмерно огромни образи от негови картини по сградите или най-тривиални магнити за хладилник. Върховият израз на тази комерсиализация навярно е музеят недалеч от кралския дворец, който носи неговото име; задължителна спирка за всеки посетител на града от натовските първи дами, та до български чиновник в командировка. Макар този музей да помещава шедьоври начело с една от версиите на „Царството на светлината“ (и приживе с комерчески дух, Магрит нерядко е рециклирал идеите си), по-съзерцателният центел трудно би изпитал насладение пред жукащата тълпа туристи. Селфита за социалните мрежи, студентска олея, тропот на американска група с пластмасови бомбета, светкавици и екрани, които грубо нарушават приглушеното осветление... Творбите на Магрит тук всъщност нямат значение; те са просто декор на атракция от белгийския Дисниленд. На този фон *другият* музей на Рене Магрит е благословия. Едва седем километра разделят двете сгради, ала те са в различни светове. Отстранен в община Жет, далеч от тълпите в центъра и отвъд полезрението на претенциозните евракрати, музеят е поместен в къщата на ул. „Есегем“ 135, чийто партерен етаж художникът наемал със своята съпруга Жоржет от 1920 до 1953. Всеки гост и жител на Брюксел е изкушен просто да се отбие у Магритови.

Улиците в квартала насочват към музея с тротоарни плочимозайки, препратки към картините. Устремен именно към този адрес, посетителят с разочарование прочита надпис със стрелка – входът е през съседната сграда, музей на абстрактното изкуство. Билетът, разбира се, е комбиниран, а достъпът до къщата на Рене Магрит е единствено през коридор на третия етаж, който свързва двете сгради. Цитат от Оскар Уайлд на входа предупреждава посетителя, неподготвен за абстрактното изкуство: *Зрителят трябва да се въздигне до изкуството, не обратното* (опитите да установя истинността на цитата са напразни). Търсенията на творците в залите обаче последват смъртта на Уайлд с петдесетина години; ако бе изправен пред повечето от тях, остроумието му навярно би се проявило мигновено. Все пак колекцията (изложени са малка част от 750-те платна, притежание на музея) дава контекст за търсенията на Магрит, ако и нищо повече. Кандински, Малевич и Мондриан са най-високи образци за художниците от тази група. При все това неизкушените от историята на белгийското абстрактно изкуство с равен ход ще преминават през залите, ще изкачат стълбите и ще се прехвърлят в съседната къща, единствена причина да стъпят в квартала.

Необичайна колекция от картини на Магрит е изложена в анфиладите на два от етажите. Или по-скоро колекция на техни репродукции, тъй като оригиналите са били унищожени при бомбардировките в Лондон (във витрините може да се прочете инвентарния списък на 19 произведения) или са били изгубени при преминаването от един ръце в друг. Това придава нов пласт на възприятието у посетителя; сякаш по всяка картина с курсив е изписано *Това не е картина на Рене Магрит*. Именно това обаче допринася за усещането на абентичност на музея. Художникът сам е възстановил едни от изгубените си картини, а други са репродуцирани по черно-бели снимки и описания. А някои от тях развиват неприлични за него мотиви и елементи, които не присъстват

в по-известните му творби. Преобрънатата русалка – глава на риба и крака на човек (единият дървен) – прегръща жена. Черепът на мъж с *неприкрито* лице се издига като балон. Трима мъже от различни епохи – античност, ренесанс, съвремие – яздят един кон... И прочее. Дори да бяха запазени и по-добре познати, тези картини не биха преобрънали възприятието за художника. При все това те го нюансират, тъй като много от елементите в тези общо 27 платна не са повторени или развити другаде. Освен картините във витрини са изложени множество писма, скици и вещи от архива на Магрит. Някои от предметите (по маниера на неговите картини) са поставени извън всякакъв контекст, като ръждивото езиче на пощенския процеп на вратата, по което с издължен шрифт се чете *lettres*; нотите на музикалната композиция за сватбата му с Жоржет Берже; и разбира се, съвсем реалната му лула (да, това е лула). Сред експонатите е и банкнота от 500 белгийски франка (около 20 170 екло към 2002, когато белгийският франк излиза от обращение), на която е изобразен дръждът от мъже в балони и бомбета от неговата „Голконда“. Колко ли дрозоземци, получили своята валута в обменно бюро, са подхождали с недоверие към тази така особена ценна книга?

Макар тези наглед произволни вещи да интригуват най-вече задълбочени ценители и изследователи на Магрит, никой не би смутил посетителя докато ги разглежда, тъй като дори в съботен ден е твърде вероятно той да бъде съвсем сам в целия музей. Персоналът на институцията, наброяващ петима, неминуемо взема превес. Чувството за *свойскост* се подхранва и от музейния магазин, закътан в малка стаичка. Платежът е изцяло на доверие, тъй като посетителят, веднъж излязъл от музея, трябва да се върне към входа на съседната сграда и да уреди сметката си на касата. Партерният етаж, който Магрит всъщност е обитавал, е възстановен одухотворено с оригиналната мебелировка, и е аранжиран сякаш Магритови току са излезли на разходка – забравили са чадъра на гръжката обаче, – и ще се върнат всеки момент. Дори кучето им, померанска лисица, ги чака с нетърпение на спалнята (наглед автентично препарирано животно; не бих изключил дори това наистина да е тяхното куче). Ако посетителят е наблюдавал внимателно картините на Магрит, тези помещения ще му се сторят някак познати, сякаш вече е бил в тях насън. Всъщност акцентите върху елементите, които са се проявили в творбите на художника, са съвсем преднамерени. Стените в хола са боядисани в наситения цвят на неговите небеса, в кухнята стативът предизвиква посетителя с четка да рисува живия живот, мраморът на камината е като тунел в очакване на влак. Посетителят, макар и не съвсем натрапник, осъзнава, че не е и гост у Магритови, тъй като е ограничен единствено до дългия коридор, а в стаите може единствено да надгърне с любопитство, опрян о парапета. Дори така обаче той придобива усещане за ежедневието на художника, подхранвало въображението му на този адрес повече от три десетилетия. Там кълнят идеите за някои от най-разпознаваемите му шедьоври като „Ясновидство“, „Човешката участ“, „Не е за репродукция“ освен вече споменатите „Царството на светлината“ и „Голконда“. Възможността за подобен поглед – едновременно свободен и ексклузивен – е привилегия за всеки, който преминава през белгийската столица. Количина обаче се възползват от нея?

БЕЛИСЛАВ Д. ИВАНОВ

# Избълнувано

Хосе Дуранд

Познах я веднага щом я видях. Тя обаче не ме позна. Един час по-късно чух, че когато стана от масата, промърмори по телефона моемо име – поне ми се стори, че го чувам, и така съм го запомнил. Без съмнение. Не бях забравил нейното име, но бях забравил своето; и даже накрая бях започнал сам да се наричам по друг начин – така жестоко трябва да е било онова, което се е случило. Знаем единствено че са ме намерили изгубен, неспособен да говори, със загоряло и набръчкано лице; бил съм облечен в дрехите на изследовател – или поне от такива грехи имало следи. И ето че накрая си върнах името с помощта на нейните устни. Знаех, че ще я намеря, дори и да се случи по този начин – далече и късно. И освен това очаквах да не бъда разпознат – толкова се бях променил.

Очите ѝ продължаваха да бленуват и да се проясняват само от време на време; ставаха проникателни, без да нараняват. Гледаше отстрана от недоумение или от предпазливост, така че никога не засегна някой личен въпрос. Всичко, мисля си, съвсем в неин стил. Не показвахме, че се познаваме, въпреки че разговаряхме свободно. Може би горяхме от нетърпение, но никой не сложи голяма карта на масата.

Бяхме пътували един го друг, без да се забележим, докато ненадейно и двамата вероятно не почувствахме, че наблюдаваме едни и същи гървета, едни и същи домове или едни и същи хора. Разговорът доста се проточи, но започна сякаш продължаваше. Дотогава вече я бях познал. Слязохме заедно и тя прие да я почерпя чаша чай.

Намам беше тръзнала – да пийне чай в едно близко местенце. Есента вече започваше – небето се покри с облаци и листата се пръснаха по земята. Ненадейно лицата ни бяха озарени от слънчев лъч, който разпалва нейната усмивка. Свали си жакета без да каже нито дума. Очите ѝ се притваряха и дишаше с наслада. Видях как се променя – как сякаш цялата светлина започна да се лее от нея. Радостта от слънцето... Вървахме спокойно и трябва да съм казал нещо, което вероятно е останало без отговор.

Седнахме все така безгрижно да побъбрим. Плъзнах се по темата за един роман, който тя потвърди, че е чела с ентузиазъм. Така и предвиждах. Обменът на идеи ни погълна, сякаш стояхме настрана и нямаше никой край нас, тъй че безпокойството от срещата – моемо тайно притеснение – бе заличено.

Нейната неподправена и безгрижна близост ми създаваше чувството за уют. Само трябва да внимавам как се държа с една крехка, макар и самоотвержена жена. Това го отбелязах без умисъл, а после го запомних. Изглеждаше сякаш тя се защитава с героични диги, след като си е извоювала от океана още няколко метра живот. После побъбрихме за гъжата и накрая се уговорихме да се видим след три дни. Изпратих я до вратата.

Върнах се у дома и запалих цигара. Останах загледан в още топлата чаша със захар на дъното. Виждах само своята чаша и онази пред себе си, при празния стол. В мен се сливаха съмненията и увереността. Беше възможно и изглеждаше основателно преди миг нищо да не се случи, но същевременно бе очевидно, че това обичуване се появява на бял свят съвсем зряло още от първата секунда; ставаше въпрос за нещо, което се простираше отвъд сходството във вкусовете и се обясняваше само с предишния опит: кой знае как се бе случило, докато актьорите не се бяха изпарили и не се бяха върнали.

Трябваше няколко пъти да се попитам дали няма грешка. Убеждението ми обаче отказваше да вдигне котва – новата среща се случи толкова естествено и толкова странно, колкото ние двамата сме естествени и странни.

Почувствах, че миналото ми изплува на повърхността. За нещастие, настоящето ми не изглеждаше по-ясно. Когато непознатите успяха да ме спасят, международното спомоществователство ме изпрати там, където съм и сега.

Печеля достатъчно и моемо съществуване може да се нарече нормално. Оттогава се казвам Луис и като такъв, продължавам да бъда изгубен. На излизане от работа ми се прииска да поседна сам и да пийна нещо. Нямах особена нужда да се напивам – стигаше ми това, което ни се случи навечер. Намерих своето име; дори можех и до себе си да стигна; намерих своята жена и прекарахме известно време заедно даже без да споменем за намеренията си. Започвах да се надига тайфун от спомени като останките от потънал кораб.

Спомних си първия ден, който вече бе далече – нейната потисната нежност и усещането за ангелско съществуване, породило в мен както наслада, така и страдание; тя – неизменно дръжелюбна; аз – жаден и неспособен да спра. Тя тутакси отгатна що за

стока съм. Наблюдавах я. Тя криеше съкровено то си стъписване (дори и днес го крие), макар че се случваше да я издадат нейните вълнения. Колебаше се между пълната затвореност и прозрачната яснота. Сега, когато се сещам това, първата и вчерашната среща се сродяват от необяснимото. Никога не я бях виждал, или поне така ми се струва, а говорим с доверието на една отдавнашна връзка.

Всичко стана съвсем естествено и нямаше какво повече да се обсъжда. Не се смятам за склонен да вярвам в нещо окултно. Между чудото и баналното преживяване няма почти никаква разлика. Може би тези две случки навеждат на мисли за сили, които са отвъд самата нея. Не знам и това не ме тревожи. При онзи първи път тя ми сподели, че нейното впечатление е било като моемо: сякаш винаги сме се познавали. Идеята бе прехвъркнала и през моемо съзнание.

Случвало се е и преди, макар и не с нея, да имам подобно усещане; знам и за приятели, които са го преживели, но не по този дълбок и пълнокръвен начин. И при двамата ни общото чувство устоя на предишните бури; доколкото мога да видя, то продължава и днес. Погледнах часовника си и поръчах втора чаша.

В съзнанието ми отново се появи денят, в който се запознах с нея. Стори ми се, че съзирам нещо познато в нейния поглед, в гласа, в жестовете; после осъзнах, че това е нещо, принадлежащо на времето, което смятах за напълно изгубено. Дванадесет години по-голям съм и при завръщането си от едно дълго пътуване открих, че градът ми е преобразен; по-късно направо ми се зави свят, когато видях, че са се променили и хората, и то към по-лошо.

Светът на моемо детство бе изчезнал, докато тя олицетворяваше носталгията. Някак бе оцеляла. Нищо не можеше да ме привлече по-силно, но повтарям, че имаше още нещо – някаква по-стара връзка. Когато я срещнах вчера, осъзнах, че усещането, което витаеше около нея, продължаваше да бъде същото; не се бе променил и начинът, по който говореше. Изненадах се, че е минала насам. За себе си поне бях сигурен, че някой ме е довел, без да знам нито кой е той, нито кой съм самият аз.

Спаси ме това, че знам чужди езици. Тъкмо бях започнал да се връщам към живота, когато се случи срещата. Едва ли имаше голямо значение, че в някакво дълбоко и потайно кътче в себе си вече очаквах тази среща: това, което се случи, бе чудотворно, но неясно. Не се побършаше в предсавите ми; нямаше как да ме наскърби, защото беше пределно радостно ново събиране; дори не си казахме имената – не исках да я безпокоя и не попитах; може би се боях, че внезапно пред нас ще се разкрие някаква замайваща реалност.

Сигурно тя бе преминала през много изпитания, макар че по нейното лице не се забелязваха следи от тях; съществува, както живеят толкова наситен живот, колкото нея, се наслаждават по-силно и страдат поне двойно повече. Тя всекидневно падаше от съкровението си върхове в тукашния свят и се изправяше боязлива, но готова за борба. Тайната победа издигаше стени и нито една не можеше да се сравнява с мълчанието. „Тя има нужда от мен – помислих си по-късно. – Изглеждам като някой, който току-що е бил възкресен. И си уговорихме среща. В неделя по своя воля бе останала сама. Липсва ѝ компания, а на мен ми липсва още повече.“

Заведението започна да се напълва и шумът нарасна. Платих и си тръгнах.

И двамата предпочитавме да повървим пеша. Така стигнахме до хълмовете. Морето я отдалечаваше от мен и същевременно то бе мой съучастник. Ободряваше духовете ни. Разговаряхме така сърдечно, както и в неделята; преживяхме същите трудности, стараяйки се да не прекрачваме границите. Разхождахме се и гледахме как долу в пропастта се разбиват вълните. Тя избягваше да говори прямо, но беше моя. Отклонил се заради своята злочестина, без да зная за нея, усещах, че всяко рязко уточнение криеше опасност в себе си. Стремях се най-вече да избегна някой разрыв. Оставих разговора да си върви, въпреки че нетърпението ми взимаше връх. Устоях. Близостта продължаваше да укрепва. Нямаше нищо по-хубаво. На връщане не знам дали се осмелих да продължа, или вече не можех... Насред едно изречение изрекох нейното име. Настана мълчание и тя се вгледа съсредоточено в мен. Изобщо не можах да разчета този неин поглед, но продължихме да си говорим. Ставаше хладно и влязохме в едно кафене. Ненадейно, като гръм от ясно небе, казах кой съм; казах, че съм женен (повторих нейното име), въпреки че нещо непредвидимо ни раздели. Тя остана спокойна и загледана в пода. Наруших мълчанието, погалвайки местната котка; тя взе котката в скута си. Разделихме се и се уговорихме да се видим в неделя.

Изнагнах в дълбок размисъл. Опитвах се да си представя какво се е случило и какъв е бил нейният



Снимка: Pinterest

живот госкоро. Още на втория ден от началото на тези мои размисления съвсем се изтощих. Бяхме изявили желание да се видим – това ме крепеше и нищо друго нямаше значение; и ако настоящето се окажеше осенено, щеше да бъде от само себе си. Имахме нужда един от друг, но нашата връзка се рееше над мълчанието. Ако я зачетяхме, не ни грозяха беди, а може би известно щастие, някакво изключително притежание. Защото притежание съществува. Сега, казах си аз, тя е „неопределено забранена“. За добро или за зло, намирах се пред ангел; пред другар и пазител, който не позволяваше да бъде почувстван; пред добротата, която не поставя рамки. Ангелите трябва просто да бъдат обичани и какъвто и да било упрек би бил чудовищен. Само че самите ние, окаяниците, имахме нужда от привързаността на земния свят. И едва ли са много онези неща, които са по-ужасни от това да ни обичат безмълвно. Затова и моемо отчаяние прокле мекотата и крилата. Дотам пагнах. Колкото съм по-несвършен, толкова повече искам. В любовта има някаква непоносимост към спокойствието – тя жадува за кръв и живее в нея. Така че продължавах да копнея за нея и щях да я обичам по-късно, ако стане нужда. В това положение не можех да отстъпя, колкото и открай време да ме подритваха. Вътрешната ми напрегнатост говореше, че мога да продължа да устоявам. Отново се видях с нея. Беше същата, дори днес да ме наричат Луис, а тя да носи друго име. Беше моя, не се съмнявах в това, и днес го повтарям: нещо ни свързва.

Готвя се да отида да я видя. Трябва някак да усмиря бурята, която напирва в мен. Сега се срещаме три пъти седмично; общуването е безукорно. За нищо на света не бих заменил тези мигове, но няма да отстъпя. Толкова много истина е равностепенна на лъжа; истина – по отношение на това, което ни свързва; лъжа – защото нашите лични истини не могат да се измъкнат от своите ограждения, освен през някой неправилен процеп. Няма нещо, което да бъде направено, и на всичко отгоре знам, че още сме женени. Ако трябва да бъде предприето някакво действие, то единственото възможно е нещо абсурдно: развод. В моя случай това щеше да бъде израз на безгранична любов. После всичко щеше да се възроди. Каквото ще да става, нямаше да има раздяла. Самите ние сме подложени на изпитание от отсъствието; има реалност, която е отвъд нас. За нещастие, домът е далече, откъдето една вечер сряза живота ми като касански нож. Наслаждавам се и се ядосвам, когато си го помисля. Изгубени сме, или може би спечелени. Трябва да сложа в ред бурята си.

Когато нещо ме измъчва, си мисля това: или не я познавах, или винаги съм я виждал; винаги е и вчера, и днес; също прониква в бъдното. Даже можеше да не става моя жена и да не ме помни – пак щеше да бъде същата. По някакъв начин. Не се предавах на име или на миг. Обичам с цялото си сърце едно съществуване и не ме интересува как. Живее в необяснимото. Там беше и ще се върне утре.

Превод от испански: НИКОЛАЙ ТОДОРОВ

# Международен поетичен фестивал „Софийските метафори“, септември 2025

Международен поетичен фестивал „Софийските метафори“ среща български и чуждестранни автори – от добре познати ни имена до млади, изгряващи поети. Тазгодишният фестивал отбеляза сегмото си издание с богата програма, отразена в концептуалните сегменти на фестивала – поетичен пленер, преводачески уъркшоп, поетично четене „Софийските метафори“, поетични премиери и съпътстващи програми.

По време на поетичния пленер поетите написаха стихотворения, вдъхновени от: 1. Композицията „Водна паша“ на големия наш скулптор Павел Койчев; 2. Отломката от Берлинската стена, която се намира край НДК; 3. Националния дворец на културата – най-големият конгресен център в Югоизточна Европа, предназначен да се използва за културни събития.

Фестивалът се реализира в партньорство със Столична община. Международният поетичен фестивал „Софийските метафори“ е официален партньор на европейската платформа за поезия “Versopolis”.

Мирела Иванова

## Водна паша

Днес вече всеки е пастир  
и всеки е овца от стадото -  
паса каквото пожелае -  
възторг, омраза, райски газ,  
книги, насилие, фалшиви новини,  
евтини забавления,  
силиконова надутост,  
свобода...

Днес всеки се самопровъзгласява  
за божество и ходи по екраните  
на електронните устройства  
и по буквите  
на клавиатурата като по вода,  
съди, наказва с гневни думи,  
въздава мнима справедливост...

Но само озареният творец  
е провидял Пастирът:  
с високо чело и развято наметало,  
с осанка,  
с рамене в небето – крепи простора  
и живота, преизпълва смисъла,  
за да ни преведе през времената.

## Берлинската стена, отломък

Отломък от стената,  
издигната в годината,  
в която съм родена,  
иззидана в една-едничка нощ,  
за да ни раздели и настърви  
в ненавистта към другите...  
Случаен свидетел,  
видях я да рухва пред очите ми,  
видях мощта на порива към свобода,  
разхождах се с години  
сред руините...  
Добре дошъл, отломъко, сред нас,  
къс вкаменена памет,  
съхранена болка, ужас, знак  
за жертвите и ненапразния им порив  
да са свободни.  
Добре дошъл, отломъко, сега и тук,  
редом с градежа на червената принцеса,  
в сърцето на града, сред парка,  
който умножава своите смисли  
с деца и книги, с обич, смехове, събития.  
Добре дошъл, отломъко...

## Цвета Софрониева (България, Германия)

## Водна паша

за Павел Койчев

Спътници ли са тези, които побеждават  
с тези, които ги следват? Една ли е целта  
на бродещите безпътни, попаднали заедно  
случайно? Спътници ли сме ние, днес, тук?

Плащ от окови, но се вее. Знае посоката.  
Стадото пасе на спокойствие, без вълци  
в картината, няма презлъщане, и куче няма,  
само медитация на захранването в движение.

Слънцето прегръща без да се включва.  
Обърнатите към кънове глави нехаят  
за пастира, а знаем, за литналия  
стадото е без значение. Погледът му

е дарен на далечината, тази, настоящата,  
нека това бъде подчертано. Кръст са  
оковите на крилата. Ако полетът е обречен,  
тръгни по вода. И ето, тези овце, защитени,

светят върху огледалото на древната вода,  
разляла покоя си напред есен. Помага ли  
липсата на буря, щом жегата яде ред по ред  
и езерата, и изворите? Овцете пият.

Аз съм жадната.

## Почистване на знаци

за Софийски метафори

Жените мият вандализма.  
И знаците по паметниците.  
Вандализъм е всяка стена,  
която не гради дом. Тук парче  
от Берлинската. Вече изчистено  
от цветни графити. Мислиш,  
страхът ни уеднаквява. Ала  
те с грижа за децата чистят,  
за да е ясно и нас като ни няма:  
Стените, които не градят дом  
до болка си приличат. И е редно  
да ги видим оголени от цвят.  
Все едно е дали са от вчера  
или от днес, разрушени  
или в строеж, дали в Берлин,  
София, Киев или Газа. Страхът  
не може да е по-силен от обичта.  
И да, и до сега има големи думи,  
които още не са изчистени.

## Роман Кисъв

## „Водна паша“ (Южен парк, София)

Гледайки „Водна паша“  
на Павел Койчев,  
си мисля:  
Да, Божието Слово е жива вода,  
а Добрият Пастир  
– ходещият по водата –  
призовава:  
„Ако някой е жаден,  
нека дойде при Мене и да пие.  
Ако някой вярва в Мене,  
реки от жива вода ще потекаат  
от утробата му...“<sup>1</sup>

Ето, и аз сега извеждам на паша  
своето стадо от думи...

Пастир ли съм?  
И струва ми се, че Добрият Пастир  
тихо ми говори:  
„О, спомни си времето  
когато беше безсловесен,  
когато ти умираше от жажда  
за Слово животворно,  
спомни си как  
думите тогава те изведоха  
на пашата небесна  
и твоята душа за първи път  
ни от живите води  
на Словото предвечно...  
Спомни си и помни –  
Думите не ти принадлежат,  
но ти принадлежиш на Думите.  
Словото е твоят Пастир!“

<sup>1</sup> Ев. Йоан (7:37-38).

## Национален дворец на културата

Вече четири десетилетия  
той помни:  
партийни пленуми, конгреси,  
политически послания,  
кръгли юбилеи, тържества,  
следизборни пресконференции,  
бизнес форуми,  
презентации, конференции,  
базари на евтини стоки,  
модни дефилета,  
хайлайф коктейли,  
концерти, изложби, премиери,  
вавилонски стълпотворения  
от книги...  
Епохи...

В градинката пред НДК  
един до друг вървят  
старец и дете.  
Един до друг...  
Сякаш тайната на съществуването,  
тайната на битието,  
се е въплътила в този миг:  
старецът е хванал за ръка  
миналото свое,  
а детето – бъдещето си далечно...  
В градинката пред НДК  
един до друг  
заедно вървят –

Началото и Краят.

## Петър Чухов

## „Водна паша“ (по скулптурната композиция на Павел Койчев)

Пастир  
на спомените си –  
вървиш  
пред тях  
а те те следват  
и пасат  
от отраженията си  
в безмълвната вода  
на времето  
което  
вместо да тече  
като овчарско куче се умилква  
около краката ти  
изваяни  
от вечност

## НДК

Това е  
националният дворец  
на паметта

бетонът се опитва  
да ни съблазнява

разчита  
че носталгията ни  
ще прожектира върху него  
цветни сънища  
от детството

но ние сме отгледали  
очи  
на чужденци

и в тях  
като безсмислено завръщане  
ще се въртят безкрайно  
черно-бели снимки

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

РЕДАКЦИОНЕН СЪВЕТ: Бойко Пенчев, Галин Туханов, Георги Господинов,  
Дария Карапеткова, Йордан Ефтимов, Мирела Иванова, Михаил Неделчев  
Печат: „Нюзпринт“

ISSN 1310 – 9561

Адрес: СОФИЯ 1000 ул. „Георги С. Раковски“ 108  
Банкова сметка: BG56BPB179401049389602, BIC – BPBVBG3F

„Юробанк България“ АД  
Издава Фондация „Литературен вестник“  
https://litvestnik.com/  
http://litvestnik.wordpress.com

ВОДЕЩ БРОЯ Мария Калинова