

ВЕЩНИЦИ

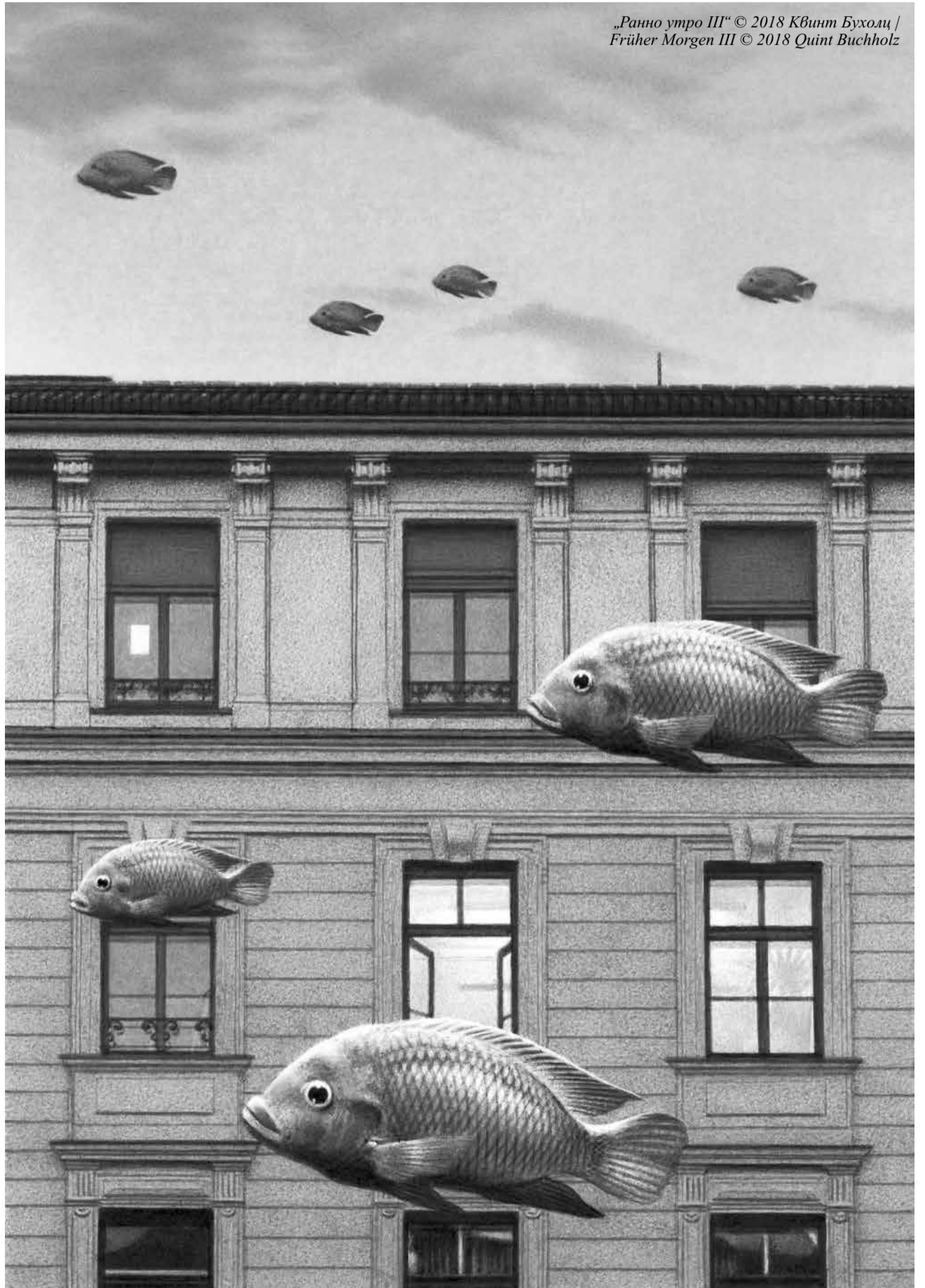
Литературен

ВЕЩНИЦИ

Роберто Болянъо

- Георги Тенев
- Димитър Камбуров
- Иван Димитров
- Нева Мичева
- Никола Стоянов
- Яким Петров

- Александра Стоянова
- Атанас Родозов
- Екатерина Григорова
- Емил Антонов
- Калина Николова
- Крум Гергицов
- Лора Ненковска
- Маргрета Григорова
- Марта Радева
- Николай Тодоров



„Ранно утро III“ © 2018 Квинт Бухолц /
Früher Morgen III © 2018 Quint Buchholz

Употребата на Роберто Болянъо като книга И-Дзин

Георги Илиев

Този автор има изключително важно място в моя живот и тъкмо по тази причина за мене е трудно да говоря за него. В някакъв смисъл той не е много „добър“, но е много неразбираем, непроницаем. Но все пак трябва да започнем отнякъде... Като съвсем младо момче Болянъо подкрепя лявото управление на Салвадор Алиенде в Чили и след преврата на Пиночет се опитва да сътрудничи на съпротивата. На косъм се разминава

с разстрела, след като бива заловен (виж разказа от *Телефонни обаждания*). Той емигрира в Мексико, където и започва своя литературен път. Първоначално е поет, но показва невероятно умение да фабулира, да разказва смешно и хипнотично едновременно. Около четиридесетата си годишнина обединява голяма част от своите хъшлашки разказчета в романа *Диви детективи* и оттогава насетне е принуден да се замисли за своите литературни избори, тъй като става известен.



Броят се издава с подкрепата
на Национален фонд „Култура“

ISSN 1310-9561



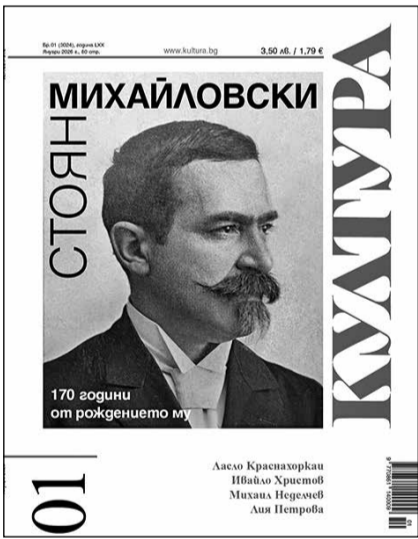
9 771310 956011



Християнство и култура, бр. 207

В центъра на новия брой 207/Зима на сп. „Християнство и култура“ са предстоящите

Рождествени празници, на които е посветен текстът на Христос Янарас *Рождество Христово – противоотрова срещу религиозното без-смислие*. Втори тематичен център в броя е проблемът „Християнство и история“, който включва статиите на Сергей Шумило *Незаконните връзки между Руската православна църква зад граница (РПЦЗ) и катакомбните общини в СССР през 60-те – 80-те години на XX век* и на прот. Сава Кокудев *Сравнителни аспекти на средновековните дуалистични ереси на Балканите – някои методологически предпоставки и примери (II)*. Историческата тема е продължена в рубриката, „1700-години от Никейския събор“, където е представена статията на о. Драгош Андрей Джулеа *Антиохия, Никея и синтезът от Константинопол: в търсене на картографията на една стара полемика*. Темата „Християнство и философия“ включва статиите на Олег Георгиев *Дали Бог е извън времето? (За един дебат в аналитичната метафизика)*, на Ралица Стоянова *Иов, една изключителна индивидуалност* и на Александър Кънев *Проектът на Просвещението днес*. В броя е представена и новоиздадената от Фондация „Комунитас“ автобиография на папа Франциск *Надежда*, чрез откъса *Като клонче от минало дърво*. Рубриката „Подмененото християнство“ представя статията на Мая Димитрова *Съюз на православните журналисти – как религията може да се използва като пропаганден инструмент?*, а в „Християнство и изкуство“ е представена втората част от студията на Слава Янакиева *Движението в църковната драма. Гenezис и символна рамка*. Броят е илюстриран с фотографии на Стефка Борисова, Грета Томин, Веселина Велчева и Борис Ценов, обединени от темата „Децата и Църквата“.



На „гръмвержеца“ Стоян Михайловски и неговата сто и седемдесета годишнина от рождението е посветен

януарският брой на сп. „Култура“ – чрез гледните точки на проф. Калин Михайлов и проф. Атанас Стаматов, както и чрез малко познатите фрагменти на юбиляря, озаглавени „Философия на полшуката“ (1908). И още: размисли на френския публицист Пиер Тиерсе за „Олдъс Хъксли и изкуственият интелект“; на испанския философ на правото Рафаел Доминго Оселе за „жаждата за Бог“, както и на италианския философ Джорджо Агамбен за „последните дни на човечеството“. В рубриката „Миналото“ изследователят Хюсеин Мевсим обнародва непубликуван спомен на скулптора Любомир Далчев за Далчевата фамилия, а немският историк Уве Витцок се спира в интервюто си на бязството на известни интелектуалци през Втората световна война. В броя може да прочетете и Нобеловата реч на унгарския писател Ласло Краснахоркаи (в превод на Мартин Христов), както и разговори с актьора Ивайло Христов, проф. Михаил Неделчев, цигуларката Лия Петрова, с норвежкия промпетист Нилс Петер Молвер и композитора на театрална и филмова музика Христо Намлиев. Фотографиите в броя са от изложбата „Букурещка трилогия“ на Антон Роланд Лауб, а разказът в „Под линия“ е дело на Йорданка Белева.

Приказен театрален свят



Идеята на Кева Апостолова да събере в книга, озаглавена „5 детски пиеси“, своята драматургия за най-малките зрители, поставяна както у нас, така и в Турция (Istanbul Devlet Tiyatrosu, 2005; Ankara Devlet Tiyatrosu, 2018) и Северна Македония, е похвална. Звученето на тези текстове за театър в едно общо книжно тяло придобива друго въздействие, друга атмосфера:

читателят бива въвлечен в приказен свят, попада сред преживяванията и приключенията на галерия от приказни персонажи. Общият дух в звученето на тези пет приказки е идеята за неизбежната победа на доброто, за неуморната борба на героите срещу злите сили, за усилията им да устояват срещу всички препятствия в живота. Този дух пронизва и петте пиеси – „Златното момиче“ (по българската народна приказка), „Принцесата и граховото зърно“ по Х. Кр. Андерсен, „Червената шапчица“ по Ш. Перо, „Спящата красавица“ по Ш. Перо и братя Грим, „Теди“ – оригинална пиеса на авторката (детска религиозна мистерия). Друга обединяваща тема на приказките в сборника е изказаната мисъл на Ханс Кристиан Андерсен: „Целият свят е пълен с чудеса, но ние сме готолкова свикнали с тях, че ги приемаме за нещо обичайно“, а Шарл Перо възкликва: „Дори чудесата изискват известно време“. Така книгата, в своята цялостност, създава поетична атмосфера от чудеса, сътворени в приказен театрален свят.

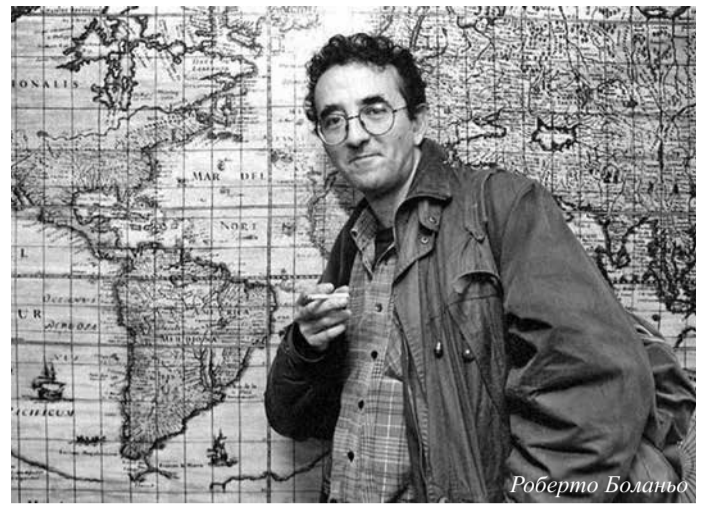
Кева Апостолова не е съблюдавала стриктна драматизация на оригиналните приказки, а е вложила и лични творчески елементи: леки промени в сюжетния ход, внимателно въвеждане на нови герои, изчистени диалози и стихове/текстове за песни. Театралното се подсилва от динамиката в сюжетния ход и насищането с много емоционална енергия. Така се отприщва въображението за красива зрелищност на театралното действие.

Интересно ми беше да прочета религиозната мистерия „Теди“ – пиеса за срещата на едно дете със съвременен бандинг разбойник и препятствията, които то преодолява в обезвреждането му. Една такава тема винаги може да се профанира, но авторката внимателно е подходила към ситуацията: тя въвежда присъствието на Ангел небесен, на Майката и Бащата, които помагат в справянето на детето с насилника. Така съвременният сюжет се обогатява от мистичност, придава му се мисъл, че и днес могат да стават чудеса.

Книгата на Кева Апостолова „5 детски пиеси“ не схващам като обикновена амбиция на авторката да събере своите детски пиеси-драматизации в един сборник. С публикуването му детската ни литература за театър се обогатява с талантливо издание, а сценичните игрални афиши с възможност за разнообразен сюжетен и жанров избор.

КРУМ ГЕРГИЦОВ

Кева Апостолова, „5 детски пиеси“, ИК „Проф. Петко Венегиков“, С., 2026



Употребата на Роберто Боланьо...

от стр. 1

Диви детективи до голяма степен принадлежи към жанра роман на пътуването (*road novel*), утвърден в американската битническа традиция. Състои се от малък билдунгсроман, посветен на млад поет, и множество разкази и фрагменти, събрани около изчезването на една мексиканска поетеса. Романът митологизира мексиканската поетическа група на инфрареалистите, към която е принадлежал и самият Боланьо. Аз използвам тази книга като книга И-Дзин – отворям на произволно място и прочетеното ми се събъдва. Тоест използвам я като вулгарен И-Дзин – събъдва се, вместо да дава нумерологични съвети, както истинската китайска книга. Но това са само някакви откачени идиосинкразии...

Какво твърди Боланьо и какви са героите му? Според мен Боланьо твърди, че достойният живот е все още възможен, но той е достъпен само ако човекът живее в огромен виц, в огромна шега – това е единственият подходящ начин да си представим съвременния свят. Ето какво казва един герой на Боланьо за „интелектуалците“ в Мексико в романа *2666*: „В Европа интелектуалците работят в издателства или вестници, или техните съпрузи ги издържат, или родителите им са заможни и им осигуряват месечен доход, или самите те са работници, или пък престъпници и изобщо си изкарват хляба по достоен начин, живеят от своята професия. В Мексико обаче – и това може би важи за цяла Южна Америка с изключение на Аржентина – интелектуалците работят за държавата. (...) Самият интелектуалец би могъл да бъде отгаден защитник на държавата или неин критик. На държавата не ѝ пука за това. Държавата го храни и го наблюдава мълчаливо. И тя се възползва от гигантската кохорта от иначе безполезни писатели. Кохортата провежда екзорсизъм на демони (...)“ (Боланьо, *2666*).

Малко научна утопия относно Европа, но придобиваме известна представа за героите на Боланьо. Те са порнозвезди, културисти, поети, наркотрафиканти, психотици, почитатели на научната фантастика, свещеници, фашисти и какви ли още не. Вместо чрез сантиментална прослава на аутсайдерите обаче, той ги представя чрез неприлични и невероятни анекдоти. Тук ми хрумва, че може би моето харесване се корени в голямото разнообразие на приятели и познати, с които съм се сблъсквал. Винаги съм обичал да говоря с приятелите за Боланьо. Един от тях беше Камелия Спасова, редактор на този брой. И се събраха текстове във всякакви жанрове – от моята фенска похвала за Боланьо до целенасочения римейк.

КОНКУРС

Портал Култура обявява годишния си конкурс за проза и хуманитаристика

Срокът за кандидатстване в конкурса е до 30 април 2026 г.

Отличията са учредени през 2014 г. от Фондация „Комунитас“ и предвиждат раздаването на годишни конкурсни награди в следните раздели:

- проза (сборник с разкази, повест, роман);
- хуманитаристика;

В конкурса могат да участват само творби, публикувани в периода 1 януари–31 декември 2025 г. Те трябва да са дело на съвременни български автори; да имат безспорни художествени достойнства и приносен характер за българската словесност в отсъствието на общочовешките и християнски ценности.

В двата конкурсни раздела се присъждат по две награди:

- I награда (в размер на 3500 евро);
- II награда (в размер на 2000 евро);



За да е валидно заявлението за участие в конкурса, до 30 април т.г. кандидатите трябва да представят безвъзмездно два екземпляра от предложените от тях книги, придружени от формуляр, който може да се изтегли от сайта на Портал Култура. Адрес за изпращане по пощата на книгите и на формуляра за кандидатстване: Фондация „Комунитас“, София 1000, бул. „Патриарх Евтимий“ 22, ет. 3, за Годишните награди на Портал Култура.

Очите на майката, погледът на детето

В края на октомври 2025 г. на български език излезе „Лятото, в което мама имаше зелени очи“, дебютният роман на Татяна Цъбуляк. Молдовската писателка е позната на българската публика със „Стъклената градина“, книга за израстването, отличена с Европейската награда за литература през 2019 година. И двата романа са преведени на български език от проф. Василка Алексова.

Стилът на Татяна Цъбуляк е изключително разпознаваем – кратки, но наситени и жестоки по Дикенсов маниер истории, в които фокусът е изместен от социалната безопасност към психологическа дисекция на травмата. Книгите ѝ се занимават с аспекти от човешкото битие, които рядко попадат в центъра на масовия литературен интерес поради своята суровост. Татяна Цъбуляк обаче има смелостта и таланта да говори поетично за литературни светове, слепени от парченца нелюбав. „Лятото, в което мама имаше зелени очи“ излезе през 2017 г. и си спомня как мизановено спечели интереса на читателската публика и на критиката в Румъния и Република Молдова с безмилостния си, почти физиологичен разказ за трансформацията на една дълго отглеждана омраза в спасителна нежност. Романът разказва за последното споделено лято на един умиращ родител и един прекършен син – лято, в което зелените очи на майката престават да бъдат символ на отхвърлянето и се превръщат във възможност за прошка.

Сюжетът на книгата е изтъкан от болезнени теми и превежда читателите през фрагменти от тежкия живот на едно нежелано дете. Спомените са използвани като оптически инструменти, през които да се потърси сглобяване на идентичността на разказвача. Книгата представлява дневник, който главният герой води по препоръка на психиатъра си, с цел да преодолее натрупаната болка и чрез писането да излекува разкъсаната тъкан на своето съществуване. Историята на едно дълбоко дисфункционално семейство е разказана от Алекси и започва неочаквано с думите „онази сутрин, в която я мразех повече от всякога, майка ми навърши трийсет и девет години“. Макар в световен план темата за *другите майки*, неотговарящи на стереотипа на

обичащите и всеотдайни жени, живеещи за и чрез децата си, да е застъпена в романи като тези на Елена Феранте (особено в „Непознатата гъщеря“) и на Лайънъл Шрайвър с нейния разтърсващ портрет на майчиното отчуждение в „Трябва да поговорим за Кевин“, в балкански контекст подхождаме плахо към тази тематика. Дебютният роман на Камелия Панайотова „Ане“ е пример за романов разрез на пластове на несъстояло се родителство и изоставянето у нас. Татяна Цъбуляк, от своя страна, е молдовска авторка, която живее във Франция и показва силна ангажираност в изследването на патологичните връзки и езика на насилието, който често се оказва единственият наличен код за общуване в едно разбито семейство.

Стилът на Татяна Цъбуляк се отличава с умение да изгражда нагнетена динамика и безупречен психологически релеф на травматичното, на разпада и болката. В „Лятото, в което мама имаше зелени очи“ този психологически релеф се разгръща чрез последната ваканция на Алекси с неговата умираща майка. Интересно е, че героите на романа са полски емигранти във Великобритания, а действието започва в Лондон и продължава във Франция; сред спокойствието на провинцията и топлата презгръдка на лятото двамата се учат заедно да бъдат семейство и съумяват да прекратят границите на дългогодишното отчуждение. В този смисъл Цъбуляк разказва една общовалидна човешка история, която надхвърля националните и социалните рамки, за да се концентрира върху суровото ядро на човешките взаимоотношения. В тези няколко месеца, белязани от агресивния рак на майката, техните роли се преобръщат: Алекси става *родител* на своята необичана майка, която някога, след смъртта на малката си гъщеричка, го е отблъсквала с физическа грубост. Този фрагментарен дневник, воден от Алекси десет години след случилото се, е опит чрез писането да сглоби накъсаната си идентичност и да преработи натрупаната болка. Процесът проследява как гротескният образ на неспособната да обича майка постепенно добива човешки измерения и става достоен за състрадание. Макар Алекси да намира и в рисуването пластичен език за своите травми и да добива световна известност като художник,



той остава прикован към смисъла на тези летни седмици – единственото време, в което страданието му намира пристан. А накрая омразата се трансформира в поема за възможната обич, въплътена в зелените очи на майката. Макар и кратка, това е тежка и безмилостна книга. Разказът на Алекси не разплита всички болезнени възли на неговия жесток и непрестанно отнемащ му нещо живот; не разбираме какво точно е станало с малката му сестра, нито с любимата му Мойра. Те остават в онези пукнатини на паметта, които са толкова дълбоки, че нито картините, нито писането могат да ги запълнят или възстановят напълно.

ЛОРА НЕНКОВСКА

Татяна Цъбуляк, „Лятото, в което мама имаше зелени очи“, прев. от румънски Василка Алексова, изд. „Колибри“, С., 2025, 135 с., 20 лв.

НА БАЛКОНА

С достойнството на класиката

Книгата на Владимир Донеv „Българската литературна класика във филмовото изкуство“ е първият, при това монументален български труд, посветен изцяло на филмовите адаптации на българска литературна класика – с изключително внимание както към словесните светове, така и към техните превъплъщения в кино. Смяя да твърдя, че благородната инвазия на един филолог и литературовед в науката за кино е щастливо събитие.

Верен на своята фундаментална подготовка като теоретик, Донеv изгражда в първата част на книгата солиден теоретично-методологичен, историчен и приложен подход (в методиката на преподаване, включително в сферата на висшето образование). Структурно-семиотичният анализизъм (който продължава линията на Кристиан Мец и Ивайло Знеполски) е използван като водещ подход, който „осигурява аналитични инструменти за разкриване на различни смислови слоеве във филмите и разбиране на техните структури и организация“. Той е необходим и защото е теоретично най-адекватен на метафоричното понятие „езика на кино“. Но книгата прави задълбочен обзор на концепции от теория на адаптацията, теория на превода, наративен анализ, тематичен анализ, филмов (текстови) анализ, комбинирани с други методи от сферата на филмовата теория.

Владимир Донеv дефинира теоретично-методологичния си инструментариум в контекста на българското и чуждестранното обследване на диалога между литературата и кино. Стъпва върху българския опит и го надгражда – тръгва от концепцията за полилога на Вера Найденова, преминава през системния модел на Искра Николова за фазите и аспектите на адаптацията, режисьорските самонаблюдения на Станимир Трифонов върху превръщането на творбата (романа „Стъклената река“) в режисьорски сценарий.

Минава и през знаковите публикации на Олга Маркова, Ивайло Знеполски, Огнян Сапарев. Дискутира понятието за „езика“ на кино сред гласовете на Якобсон, Лотман, Пазолини, Барт, Гарони, Мец, преминава през филмовата наратология (Сиймор Чатман, влиянието на Жерар Женет, руските формалисти, концепциите на Дейвид Бордуел и Едуард Браниган).

Отделна глава от първа част се фокусира върху екранизацията в обучението по литература. Представени са наративният и текстовият анализ в разработките на френския киноеоретик Реймон Белур и петстепенния модел на Наталия Агафонова, пояснена е ролята на кинематографичната интермедиаалност в анализа на филмовата творба.

Владимир Донеv изгражда антологична картина на подходите към кинематографичната интерпретация и нейните видове, следи тяхната терминологизация и създава собствен мисловен, понятиен и терминологичен апарат. Смело навлиза в интердисциплинарната и погранична територия между литературата и филмовото изкуство, като

прецизно и изчерпателно утвърждава езика, с който могат да бъдат анализирани филмовите образи на българската литературна класика в следващата част. **Във втората част** на книгата ни очаква „разходка“ в галерията от филмови адаптации на български класици: едно аналитично и аксиологическо пътуване през филмите по българската класика. Направени са детайлни, цялостни и аспекти прочити на филмите по произведенията на общо десет български класици (Иван Вазов, Захари Стоянов, Алеко Константинов, Елин Пелин, Йордан Йовков, Димитър Димов, Димитър Талев, Емилиян Станев, Ивайло Петров и Йордан Ракичков). Обгледани са компоненти от филмовата поетика и композиция – визуални,

звуково-музикални, оптични, технически и са поставени в съотношение с литературния първоизточник.

Структурно-семиотичните инструменти не отнемат от живота на формите, за да ги анализират, напротив – прочитите на филмовите адаптации на литературната ни класика са представени като творческа форма на познание за самата нея. Те функционират не само като превод или трансфер (по определението на С. Трифонов) на словесни светове на езика на кино, но и като метабитие на самите творби.

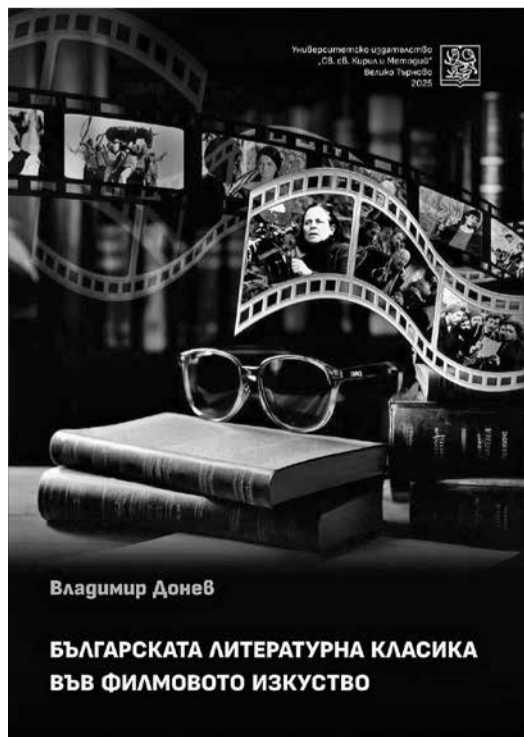
Третата част ни среща с четири различни филмови образа на класици (Христо Ботев, Пею Яворов, Христо Смирненски, Петя Дубарова), анализирани са подходи и идейно-художествени решения, сюжетно-композиционни особености, актьорска игра.

Книгата на Владимир Донеv е компендиум от знания с висока научна и приложна стойност. До момента нямаше публикувано изследване, което да служи като ерудирани наръчник за анализ на филмовите адаптации на българската литературна класика. Вече има. Книгата ще бъде ценна и необходима за киноведи, филолози и културолози, за преподаватели и студенти, за читатели и зрители, влюбени в нашата литературна и филмова класика.

Мисля, че тя се отличава с достойнства, които гарантират актуалното ѝ и непреходно място на лавицата на фундаменталните български трудове за „любовната“ връзка между литературата и кино.

МАРГРЕТА ГРИГОРОВА

Владимир Донеv „Българската литературна класика във филмовото изкуство“, Университетско издателство „Св. св. Кирил и Методий“, Велико Търново, 2025



Владимир Донеv

БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРНА КЛАСИКА
ВЪВ ФИЛМОВОТО ИЗКУСТВО



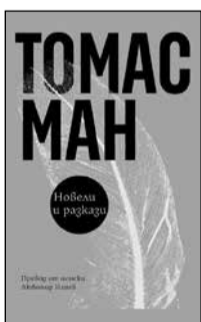
Гертруд Стайн, „Автобиографията на Алис Б. Токлас“, прев. Олга Николова, изд. „Брезов и Радев“, С., 2026, 312 с., 11.25 €

„Автобиографията на Алис Б. Токлас“ е радикален жест към самата идея за автобиографичност: Гертруд Стайн пише от името на другия, с гласа на нейната дългогодишна партньорка Алис Б. Токлас. Книгата е едновременно мемоар, литературен експеримент и иронична хроника на една епоха, в която изкуството радикално променя своя език. Този стратегически изместен глас превръща книгата в експеримент с идентичността, литературната маска и въобще с гледната точка на разказа. Парижката авангардна сцена – Пикасо, Матис, Хемингуей, Аполинер – се явява като социален и естетически театър. Книгата е свидетелство за художествения живот на „изгубеното поколение“ и показва как личното, естетическото и историческото се преплитат в самото писане.



Георги Борисов, „На един гръх“, изд. „Да“, С., 2025, 146 с., 12.00 €

В „На един гръх“ Георги Борисов събира стихотворения, които настояват на яснотата и мярката. Стегнатият изказ изгражда напрегнато, концентрирано говорене, в което природното и животинското изостряят погледа към уязвимостта на човешкото. Тези текстове отказват сантименталност и лесна метафорика, като мислят свободата не като жест, а като отговорност и предел. Поезия, която не се стреми да бъде „в крак с времето“, а поставя под въпрос самото му темпо и натиск.



Томас Ман, „Нобели и разкази“, прев. Любомир Илиев, изд. „Лист“, С., 2026, 426 с., 16.00 €

„Нобели и разкази“ на Томас Ман събира ранни и по-късни прозаически текстове. След като ЛВ повлече крак с частичен превод на „Gladus Dei“ в броя, посветен на *Въобразеният Мюнхен* (бр. 21/2025), настоящото издание на „Лист“ предлага пълен превод вече в майсторското изпълнение на Любомир Илиев – с изключителен усет към ритъма и стилистичната прецизност на Ман. Тази книга е важна, защото допълва и уплътнява българската рецепция на писателя, като предлага изцяло непреведени текстове или дава нов превод на вече преведени. А в случая с Томас Ман колкото повече е винаги толкова повече.

Фолклорната памет като литературна стратегия



Съвременният литературен процес в България разпознава във фолклорната територия голям потенциал за разгръщане на сюжети. Докато повечето творци конструират наратива си през призмата на физиономични за

фолклористиката ни фигури, Васил Попов в своето творчество акцентира на енигмата, на възкресяване на забравени или по-малко познати маргинализирани елементи с цел съхраняване на паметта за идните поколения. Следвайки тази парадигма, романът „Мамник“ доби сензационен характер, вече адаптиран и за екранизация. В разказа „Земя като решето“ от сборника „Вълчи разкази“ авторът интегрира тезата, че „Лехуса се наричаше всяка рогила до четиридесетия ден от раждането“¹. В новия си романизиран проект „Лехуса“ (който е своеобразно продължение на „Мамник“ и предхожда третата част – „Аждер“) концепцията за образа е наградена и представена като гух на насилствено лишена от рожбата си майка, чиято невъобразима скръб се канализира в импулс за преследване на други жени, носещи живот в утробата си. Предвид устойчивия читателски интерес към книгите на Попов обаче, в „Лехуса“ са изведени и доста подтеми, чието изговаряне би резонирало положително спрямо напреженията в ежедневието ни опит и в този контекст романът е импрегниран с една особено силна дефанзивна функция.

Вероятно у мнозина все още е жив споменът за измеренията на военния конфликт в Сирия и последвалите атенатати на т. нар. „Ислямска държава“, мащабна на трагедията, жертвите, унищожаването на материално културно наследство с глобално значение, откъдето се катализираха и процесите на последвалата миграционна вълна към Европа, генерираща обществено и геополитическо напрежение. Книгата артикулира болезнено актуалния (тогава и сега) дискурс за каналджиите, протектирани от отделни представители на граничните служби, и по този начин осветлява нивата на корупционни практики дори в контекст,

¹ Васил Попов. *Вълчи разкази*. София: Ерове, 2022, с. 371.

в който по презумпция се предполага обществена ангажираност и повишена отговорност. Друга важна структурна ос в наративната тъкан на „Лехуса“ е даването на гласност на феномена с *телефонните измами*, чиято таргетна група са предимно хора от третата възраст. Независимо че темата е интензивно дискутирана в обществената сфера, и книгата, извеждайки казуса, напомня за необходимостта от повишен фокус на внимание. Чрез фигурата на археоложката Лора текстът портретува и проблема за домашното насилие, чиито измерения се простират далеч отвъд хоризонтите на художествената фикция. В политически контекст Попов демаскира псевдопатриотизма на „патриотичните“ политически партии, чиито декларации за честност и прозрачност са дискредитирани от материалните подкупи към избирателите.

Извън рамките на емпиричната казуистика, романът „Лехуса“ функционира като един своеобразен паноптикум от фолклорни елементи. Процесът на награждане спрямо предходния обаче е осъществен и чрез рефлексия към историята и археологията. Както в „Мамник“, така и в „Лехуса“ ословесяването е симбиоза между книжовна реч и диалекти, трънски и странджански говори, отново предадени в по-разбираеми контури за широката аудитория. В наратива са вплетени референции към трагедиите на Еврипид „Ваханки“, изгубената „Басариди“ на Есхил, мита за Орфей и телесното му разкъсване от вакханките/басаридите, Дионис, Асклепий. Чрез портретуването на ритуала „тръчане на кучета“ се дава гласност и на насилието над животните, дал и доколко, в каква форма то бива оправдано. Разискването на демонични образи от фолклора ни демонстрира начина, по който хората в миналото са персонализирали своите страхове; в случая Лехусата е персонафикация на следродилната депресия. Въпреки че е само прелюдия към „Аждер“ (третата част от поредицата „Мамник“, все още само в аудио формат), Лехусата в „Лехуса“ сякаш отстъпва място на фигурата на змея и многопластовото му значение в народната памет; амбивалентната му природа като носител едновременно на *добро* и *зло*, вариациите – змеяца, ламя, хала,

ажджер². Не на последно място е застъпена темата за любовната от змей девойка. Текстът документира и практиките на *табуиране*; в много традиционни (и не само) култури се вярва, че злото би могло да бъде избегнато, ако не е названо непосредствено и еднозначно, а се използва заместваща лексика, индиректно отпращаща към търсения смисъл. Макар и по-експлицитно разгръната в „Мамник“, и в „Лехуса“ е проблематизирана онази митологизирана представа за вечно и безусловно лобещата майчина фигура. Този идеализиран образ е демонтиран, разкривайки потенциала майката да бъде позиционирана в територията на жестокостта, било и към собствените си потомци. Същият смисъл, макар и в съвременен контекст, е артикулиран и в романа „Майките“ на Теодора Димова например. За реализирането на всеки един от проектите в текстовия си корпус до момента Васил Попов прави мащабни изследователски проучвания на трудове, сред които Христо Вакарелски, Михаил Арнаудов, Димитър Маринов, фолклористични антологии, исторически документи и извори. Специфичното знание, демонстрирано и в самата наративна тъкан, и придава допълнителна смисловост и стойност. Текстовете функционират като медиатор на знание, предадено в интригуваща форма и едновременно с това рефлектират към симптоматични за съвременното ни общество проблемни ядра. Редом с хорър и фентъзи елементите, в „Лехуса“ са

интегрирани пластове от фолклора, митологията, историята, археологията; което е атестат, че и жанровата литература притежава смисъл и функционална дълбочина, надхвърляща чисто развлекателните граници на фикционалното.



АТАНАС РОДОЗОВ

Васил Попов, „Лехуса“, изд. „Колибри“, С., 2025

² „У нас змеят се назовава още и с производни като *змиур*, *змеино*, *змеиче*, със собственото име *Змейко*, както и с турцизмите *еврям*, *ажджер*, *аждарха*.“ // Змей. Змеица. Ламя и хала : Сборник с фолклорни текстове. Състав. и ред. Вихра Баева и др. София: Изток-Запад, 2016, с. 22.

В търсене на скритото послание: за новата книга на Раймондо Варсано



„Приказка, но не съвсем“ е философска притча, изградена с поетична прецизност. Текстът на Раймондо Варсано съчетава дълбочина с изящество на изказа, въздействайки

едновременно като естетическо преживяване и размисление върху човешката природа. Поетичният език на Раймондо разкрива майсторство в използването на персонализацията. Къщите, когото „стърчаха, забели червени забрадки в небето“ и „не изпусаха от очи слънцето“, оживяват пред погледа на читателя, създавайки свят, в който архитектурата души и чувства заедно с обитателите си. Ритъмът на изречението „Улиците се надбягваха с булевардите, пресичаха площадите, шептяха на дърветата“ звучи като музикален мотив, вплетен органично в прозата. Синестетичните образи като „разноцветни ухания галеха въздуха“ създават синхронизирана картина на света, в който всички усещания се преплитат в едно цяло. Сюжетът не следва логиката на обикновените приказки. Двете контрастни части – утопичната и дистопичната – функционират като теза и антитеза в диалектически процес, където децата край морето представляват не разрешение, а алтернативно измерение на съществуване.

Повторението на „По дяволите!“ се разгръща като точно дозиран рефрен, който улавя монотонността на човешкото недоволство независимо от обстоятелствата. Варирането му от „ругаеха“ през „роптаеха“ до „крещяха“ показва ескалацията на недоволството.

Централният образ на децата и пясъчните кули демонстрира символичното богатство на текста. Този образ работи на множество нива едновременно – като картина на детска игра, като метафора за креативността, която се възражда въпреки разрушението, и като философско размисление върху цикличността на създаването и унищожаването. Финалното откровение, че очите на децата са „с цвета на морето“, ги свързва органично с природната стихия – те живеят в хармония със силите, които възрастните възприемат като враждебни. Така в произведението се очертава екзистенциалният парадокс – независимо от обстоятелствата, човешкото съзнание остава заложник на собственото си недоволство. Срещу тази обреченост авторът поставя детското възприятие като алтернативен модел на съществуване – способността за истинска радост въпреки преходността на нещата, умението да се открие ценността на живота като самостоятелен феномен, отвъд логиката на придобиването и загубата. Децата остават единствената константа в променливия свят

– символ на чиста радост и непрекъснато създаване, когото намират смисъл в самия процес, а не в крайния резултат. Илюстрациите на Неда Ангелова не просто съпровождат текста, а го обогатяват и разширяват. Нейната визуална интерпретация на градската архитектура като живи организми кореспондира с авторските персонализации, а цветовете преходи от топли тонове към студени сиби и черни визуализират емоционалното движение на текста.

Силата на произведението се крие в това, което остава недоизказано. Раймондо не обяснява, не поучава – той отваря пространство за различие, в което читателят сам долавя връзките и довършва смисъла. Присъщата на картинната книга словесна стегнатост тук е творческо предимство: всяка дума има тежест, а паузите между образите са част от разказа. „Приказка, но не съвсем“ е произведение, което се чете различно на различни възрасти и в различни моменти от живота – качество, характерно за истинската литература.

АЛЕКСАНДРА СТОЯНОВА



Раймондо, „Приказка, но не съвсем“, илюстрации Неда Ангелова, изд. „Книгомания“, С., 2025

Нежността е новият пънк – „Сантиментална стойност“ на Йоаким Триер

Едно от значенията на думата „сантиментален“ според тълковния речник е „проява или израз на чувствителност“. Защо тогава често се придава негативна конотация на това да си „сантиментален“? Може би защото сантиментът, настанил се опасно близо до милозливостта, крие риска да излезде твърде уязвими в споделянето на нашите тъги. Грешка, може би не точно грешка е думата, а слабост, да, слабост ли е прекалената привързаност към определен отрязък от време, споделен с човек, който е останал в миналото? Трябва да се учим да прогълтаме напред, казват, да оставяме някои рани да си кървят в онези отдавна приключили отрязъци от време и да не се връщаме повече към тях. Но освобождаваме ли се истински от тях, ако разчитаме единствено на хода на времето да заличава следите от спомена на внезапно заминалите си? Единственият изход от травмата не е ли да преминеш отново през нея? В този смисъл, ако сантиментален е равно на оголено чувствителен, то именно такива филми се стреми да създава Йоаким Триер, защото „нежността е новият пънк“, както самият той го формулира в изказването си по време на пресконференцията на фестивала в Кан тази година.

През 2021 г. норвежкия режисьор представи в Кан великолепния „Най-лошата личност на света“ с участието на Ренате Рейнсве, която е в главна роля и в шестия му полнометражен филм „Сантиментална стойност“. Филм, който му донесе специалната награда на журито на френския фестивал. И тук Триер, през сложността на своите несвършени герои, успява да отпразнува силата на човешкия дух, на прощката и способността да отвориш отново сърцето си за онези, които някога са си тръгнали.

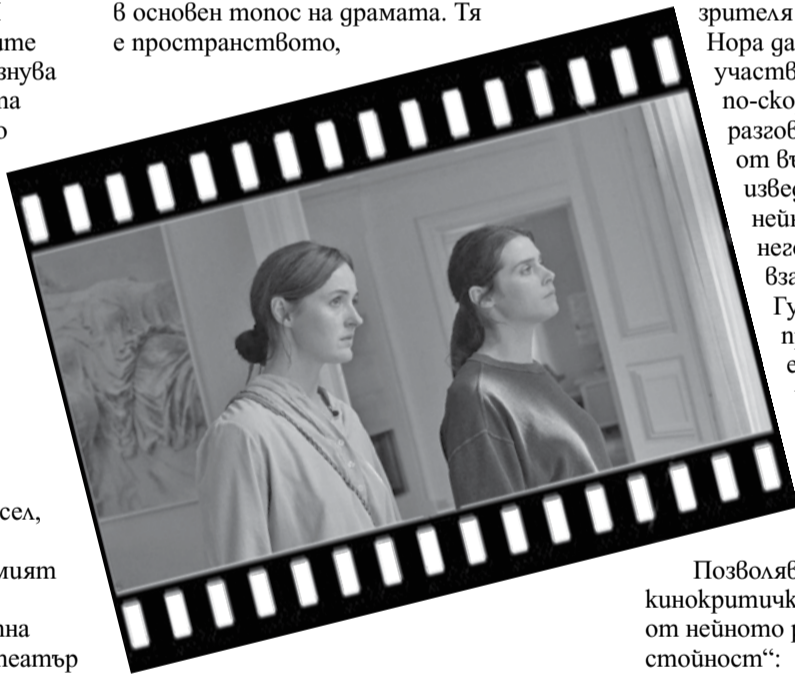
Напусналият семейния дом тук е Густав Борг – в ролята е Стелан Скарсгард – егостичен режисьор, чиято кариера върви към своя заезд, който обаче се появява отново на хоризонта на киноиндустрията със сценарий за нов автобиографичен проект и също толкова внезапно и решително нахлува в живота на дъщерите си Нора и Агнес. Преди години той напуска съпругата си Сисел, изоставяйки както двете им малки дъщери, така и къщата, в която самият той е израснал.

Сега Нора (Ренате Рейнсве) е известна театрална актриса в националния театър в Осло, но страда от пристъпи на остра тревожност, граничеща с параноя преди всяка сценична изява. Със силен страх от обвързване и неспособна да има „нормална“ връзка, тя изглежда хаотична в опитите си да подреди себе си и да намери мястото си в социума, затова преминава през различните житейски етапи и преизвикателства с бягство и лутане. Густав моли Нора да изиграе главната роля в новия му филм, очаквайки, че Нора, която той е пренебрегвал през по-голямата част от живота ѝ, ще приеме радушно предложението и ще използва повода, за да възобнови както неговата, така и своята кинокариера. Пред сестра ѝ Агнес той настоява да му позволи да повери на малкия ѝ син (и негов внук) роля във филма си, точно както някога е направил и с нея, като е била дете. И макар Агнес (Инга Ибсдотер Лилеос) да е на пръв поглед по-уравновесената между двете сестри, в себе си тя все още таи горчивината от участието си във филма на баща си. Не толкова снимачният процес е провокирал травмата у нея, колкото това, че в хода на снимките тя е била центърът на Вселената на своя баща (както винаги е мечтала), но след

края им тази бащинска загриженост и любов внезапно се изпаряват заедно със свалянето на декора и изгасването на последния прожектор.

Смъртта на майката идва „точно навреме“ за Густав, тъй като се превръща в предпоставка за принудително „събиране“ на семейството и повод той да отпрати своите професионални предложения към дъщерите си. Но след като Нора гневно отказва ролята, тя е поверена на холивудската суперзвезда Рейчъл Кемп (Ел Фанинг) – млада актриса, почитателка на неговото творчество, съхранила в себе си носталгията и вкуса за холивудските арт хаус филми, в които, уви, все по-рядко ѝ се отдава възможност да участва. Този жест от страна на Густав очаквано провокира ревността на Нора и отваря още по-голяма дистанция между двамата.

Докато двете сестри преглеждат вещите в къщата, за да решат кои предмети със „сантиментална стойност“ да запазят, те осъзнават, че Густав все още има законни права върху имота. Но той няма намерение да я продаде, каквото е първоначалното им опасение, а да я превърне в локация на най-новия си филм, както и в пространство за репетиционния процес. В свое интервю за *Criterion* Триер споделя, че винаги е бил привлечен от темата за паметта и спомена – не като носталгично убежище, а като активна, често болезнена сила, която моделира настоящето. Именно през тази перспектива е замислена и къщата във филма, която се превръща в основен топос на драмата. Тя е пространството,



в което личните истории и травмите, натрупвани от поколения назад, се наслаждават и откъсват да бъдат заличени. И ако се върнем към въпроса защо „сантиментален“ често носи негативна натовареност, то е може би защото сантиментът обикновено се свързва и с привързаност към предмети. Но понякога именно предметите, които са ни заобикаляли и са били част от онези отминали отрязъци от живота ни, ни позволяват да се върнем към хората, които сме обичали, но сме загубили. Сякаш точно те ни дават възможност да преживеем отново споделянето с тях. Тази идея за предметите като носители на памет и емоционална проекция намира израз в една от сцените на репетициите на Рейчъл и Густав в семейния му дом. Рейчъл с интерес разглежда малката табуретка, която стои в празната стая, но от разказа на Густав тя се превръща в обект, натоварен с трагедията на неговата майка, която е стъпила „точно на нея“, за да се обеси. „На същата табуретка?!“ – възкликва с ужас Рейчъл. Впоследствие от разговора с дъщеря му разбираме, че това далеч не е „онази“ табуретка, а обикновено столче от ИКЕА. Но ето как веднъж натоварен със смисъл и с емоция на една друга

история, на едно друго време, предметът придобива друго въздействие, друга аура, която променя стойността му.

Тази фина ирония се усеща през целия филм, като често се проявява пог формата на кинаджийски шеги и намигвания. Когато синът на Агнес навършва едва десет години, Густав му поднася скандално неподходящ подарък: DVD на филми като „Пианистката“ на Ханеке и „Необратимо“ на Гаспар Ноé. Освен цинизма на героя, този жест издава и лека тъга по променящата се киноиндустрия: семейството дори няма DVD плейър. В друг момент, запитан от журналист къде освен в *Netflix* ще бъде излъчван новият му филм, Густав отговаря с искрено недоумение: „Къде другаде освен в кината?!“. Любопитно е, че почти същите думи произнесе и самият Стелан Скарсгард в речта си на „Златните глобуси“ преди няколко дни: „Надявам се, че ще гледате „Сантиментална стойност“ в кината, защото те са вече изчезващ вид. В киносалона, когато светлините угаснат и с останалите хора споделяте един и същи пулс – това е магията на киното. Киното трябва да се гледа в кинозалоните“. Въпреки задълбочеността, с която е разгледана темата за всеобщата самота и за невъзможността за пълно помирение в едни отдавна счупени взаимоотношения, във филма остава неясна самата „сантиментална стойност“ на връзката между Нора и Густав. Какво всъщност е заложено в тяхното помирение и защо

то би трябвало да има тежест за зрителя на финала? Решението на Нора да се добери на баща си и да участва във филма му изглежда по-скоро като резултат от разговор със сестра ѝ, отколкото от вътрешна, органично изведена трансформация през нейното лично общуване с него. Парадоксално, но във взаимоотношенията между Густав и Рейчъл има и прошка, и отстъпване на егото и цялостно връзката им е много по-убедително развита. За сметка на това приемствеността в отношенията между бащата и дъщерята остава на заден план.

Позволявам си да цитирам думи на кинокрътичката Мариана Христова, част от нейното ревю на „Сантиментална стойност“:

Може би най-самостоятелно постижение на „Сантиментална стойност“ е пълнокръвният портрет на самотата, с която са белязани първите деца в един счупен дом дори когато не остават единствени – самота, компулсивно изкрещяна от Ренате Рейнсве или интуитивно отпечатана върху лицето ѝ. Всичко останало, което се случва в емоционално наситения сюжет, е толкова пъти показано и разказано, че нито Бергмановият апломб, с който кънтят диалозите и се произват с очи героите, още по-малко буквалният визуален цитат от „Персона“ на самия финал, успяват да му придадат гостатъчно тежест.¹

Въпрос, на който филмът така и не дава финален отговор е – имат ли за Густав човешките взаимоотношения изобщо сантиментална стойност, или всичко е въпрос на интерес в името на кариерата? Във вечната игра на его и любов изкуството е само привидното „пространство на помирение“². А пътят към прощката изглежда е много по-дълъг.

КАЛИНА НИКОЛОВА

¹ Мариана Христова, „КАН 2025: Сантиментална стойност“, *Българско кино общество*, 09.06.2025 г.

² Пак там.



Морис Мерло-Понти, „Феноменология на възприятието“, прев. Тодорка Минева, Веселин Праматаров, изд. „СОHN“, С., 2026, 634 с., 20.00 €

„Феноменология на възприятието“ е централният философски проект на Морис Мерло-Понти и едно от най-влиятелните усилия да се мисли субектът не като чисто съзнание, а като телесно и ситуационно битие-в-света. Субектът е времето в своята телесна и историческа същност – той не притежава себе си напълно, а се разкрива само в своята незавършеност, в диалектиката между навичките на минало, възможностите на настоящето и проектирането на бъдеще, което прави свободата, възприятието и съществуването винаги отворени, не-тотални, случайни. Настоящото българско издание е резултат от изключителната преводачески труд на Тодорка Минева и Веселин Праматаров, който прави достъпен един от най-сложните и стилово възискателни текстове на философията на XX век.



Ричард Фланаган, „Живо море от сьнища наяве“, прев. Паулина Мичева, изд. „СОHN“, С., 2026, 256 с., 12.51 €

Романът на Ричард Фланаган е студена, почти клинична дисекция на разпадането – едновременно лично и планетарно. Австралийските пожари от 2019–2020 г. служат не като фон, а като структура: действителността изгаря отвътре, докато семейството насилствено утължава агонията на умиращата майка. Анна, централната героиня на романа, започва буквално да изчезва – част по част. И в този си роман Фланаган се отнася пряко към своята действителност, която вижда като свят, преситен от новини за бедствия и изчезващи видове, за които никой не иска да чете, живот, приличащ на хроника на края.



Фернандо Песоа, „Банкерът анархист“ и други истории (избрана проза)“, прев. Николай Тодоров, изд. „СОHN“, С., 2025

Предстоящото издание на „Банкерът анархист и други истории“ предлага рядък поглед към прозата на Фернандо Песоа. Сборникът събира текстове, трудни за жанрово определяне – от философски диалог и статична драма до мистична новела, алегория и криминален разказ. В тях Песоа разгръща характерната си логика на разцепване: рационалното мислене се довежда до парадокс, етическите позиции до самоподриване, а идеята за свобода до самота. „Банкерът анархист“ формулира тази стратегия най-остро. Съставителството и преводът на Николай Тодоров показват Песоа не само като поет на хетеронимии, но и като безпощаден аналитик на модерната субективност.

Рожденият ден на една доживотна любов



„Рожденият ден на Рупърт“, с премиера на 25 и 26 септември 2024 г., е част от репертоара за 80-годишнината на Младежкия театър „Николай Бинев“ и се играе вече втори сезон там. На пръв поглед моноспектакълът на Ангелина Славова пресъздава банална битова история: невръстна фермерска дъщеря е принудена от обемта на теленето да се грижи за кравата Миранда, за

която баща ѝ е поръчал да се грижи. А после се случва нещо, с което всяко израсло на село в миналото дете трябва да се примири – да се прости с обичаното животно, защото „така е редно“, хората „трябва да се хранят“. Но това е само на пръв поглед.

С талантливата си игра (позната на зрителите от десетки запомнящи се театрални и филмови роли) Ангелина Славова съпреживява екзистенциалната драма на нашето земно съществуване: рано или късно всеки от нас се примирява със загубите на ония, които обича (като често е принуден да „асистира“ тяхното преминаване в небитието), защото „така трябва“, всеки е смъртен. Но има човешки същества, при които под повърхността на онова „така трябва“, прокупувано от разума, в душата се развихря ледената буря на неприемането и бунта, след която всичко се смразява и животът спира в точката, в която любовта ни е била ограбена.

„Рожденият ден на Рупърт“ съвсем не е разказ за незавидната съдба на животните, това е пиеса за участта на хората. Неслучайно Луиза Мей (героинята на Ангелина Славова) говори не за тяхната крава и за нейното теленце, а за Миранда и Рупърт и е необходимо време на зрителя, за да осъзнае чия „майка“ е станало малкото момиче и кое друго момче се е родило в деня, в който на бял свят се появява единственият брат на Луиза.

„16 май, 1957 г. Миранда стана майка на Рупърт. Мама стана майка на Орвил. А аз станах на 13“ – казва Луиза Мей. Търсената хаотичност в началото на разказа за тези събития, липсата на обяснение на неясните моменти, недоизказаността в речта на Ангелина Славова убедително внушават душевността на вече порасналата фермерска дъщеря, у която травмата е изместила всичко друго – желанието за себеутвърждаване, човешка близост, обществен престиж. Хаотичността в заобикалящите я вещи (главно кашони) е също търсено сценграфско решение, съзвучно с онова, което се случва в мислите и чувствата на героинята. Но играта на актрисата в никакъв случай не е под знака на депресията, знева, протеста, отчаянието. Усмивката, общуваща с невидими събеседници, а всъщност самовъзбуждаваща, Луиза Мей сякаш отново преживява детските си дни на трудности, но същевременно и на

радост и възторг от доверието, което ѝ е оказано, и от близостта с двете прекрасни същества – Миранда и Рупърт.

От гледна точка на възрастния зрител може да изглежда сигурно, че бащата на Луиза я манипулира, казвайки ѝ, че само тя е подходяща за „майка“ на Миранда: той усеща коя от седемте му дъщери единствена притежава онова смирение и кротост, които могат да я превърнат в изпълнителка на неговата воля. Но точно поради присъщото ѝ смирение Луиза приема не само с доверие, а и с благодарност своята мисия да помага. На душевното съзвучие между героинята и изпълняващата ролята ѝ Ангелина Славова се дължи убедителността на внушението за изключителната отдаденост, с която малкото момиче се грижи за Миранда, именно за Миранда, не за кравата, животното, безсловесното създание. Тя ѝ говори, убеждава я, успокоява я, следи как протича бременността ѝ и се възлудува не по-малко отколкото за бременността на родната си майка. Ако си „майка“ на едно същество, независимо какво е, ти си отговорен за него, ти го обичаш, пазиш го, бдиш над него.

И все пак Луиза е още дете, което си играе на майка, докато не се случва съдбовният ден, в който Рупърт, „детето на Миранда“, се ражда. Този ден впрочем е рожденият ден и на самата Луиза Мей, и на братчето на момичето, това е и денят, в който то самото става девойка, на която започва месечният цикъл. Като самата Луиза Мей споделя, тя вече започва да се грижи и да говори като „жената Луиза Мей“, дори и изпраната ѝ от кръвта бяла рокля вече е „роклата на жената Луиза Мей“. Не само защото невръстната девойка, чиято майка ражда в града, патко ѝ отсъства от дома, а сестрите ѝ не са в състояние да поемат отговорност, е оставена сама да се бори с природата и да ѝ съдейства, този ден остава паметен за нея. И не като датата, „на която станах жена“ или „когато се роди брат ми“, а като „рожденият ден на Рупърт“.

Теленцето, живото същество, божието създание, за чийто живот тя, нераждалата, непознала мъжка ласка, се бори. Сама в тъмнината, огряна само от лунната светлина, девойката вижда как божествената, небесна искра слиза в очите на теленцето и запалва живота като едно малко чудо, което се случва при всяко раждане. Подтекстово е въведен мотивът за *непорочното зачатие*, чрез което ти е дарено едно чисто същество, боготворено от теб още от мига на неговото раждане. И знаеш, че ще бдиш над него и ще го обичаш, докато смъртта ви раздели. И смъртта не закъснява: но не след трийсет и три години идва, а след дванайсет месеца. Когато една непреодолима сила ще посегне на *младенеца*. Когато *непорочното зачатие* ще се превърне в *пие*...

Ангелина Славова не играе, тя живее в душата, с душата на Луиза Мей, примирила се с това, че само след една година теленцето ще бъде продадено на кланицата. Момичето

могава не гръзва да се разбунтува, то е свикнало да вярва на баща си, изобико на възрастните, че „така трябва“. Не си позволява и мъничката милост – да се скрие, да избяга, да няма нищо общо с това. Напротив, то придружава Рупърт до лобното му място, гали го, успокоява го, говори му нежни думи, става свидетел на последните мигове от живота му. Защото „така трябва“.

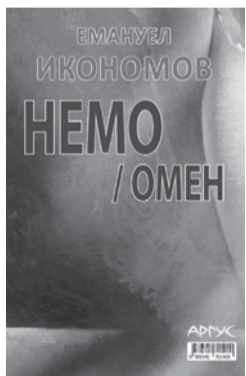
Но бунтът идва после. Целият живот след това е бунт. Луиза не пътува, не търси близостта на роднините си, не празнува, страни от всички и всичко. Единственият празник, който има значение за нея, е рожденият ден на Рупърт, който е и небесният му рожден ден, в който е видяла искрата от очите му да се връща отново в небето. Който е и нейният рожден ден. Не само земният ѝ рожден ден. Денят, в който се е простила с любовта си, с илюзиите си, с мечтите си. Денят, в който е пораснала, но не за да влезе в света на възрастните, в който любовта може да бъде жертвана, за да е пълен стомахът. Луиза Мей пораства, за да напусне забиваги този свят. Като представата за снимачен екип, който интервюира наследничката на старата ферма в Южния щат, така и мултимедийният диалог между режисьора и актрисата рамкират една екзистенциална изповед за човешката самота, зазуба, тъга, но и за силата на безусловната отдаденост и любовта, които – макар и за кратко – могат да изпълнят всичко със смисъл. И затова, докато в началото режисьорът Стоян Радев мотивира – чрез актрисата – и публиката да се потопи в един странен свят, откъд онова, с което сме свикнали, то накрая той просто я презръща. Не Ангелина, а Луиза Мей. И чрез нея – и всяка чувствителна душа сред зрителите, която е преживяла или неизбежно ѝ предстои да преживее непреодолимите житейски загуби. Ангелина Славова и Стоян Радев сякаш ни презръщат с утехата: ако е имало любов, си е струвало. Колкото и кратко да е било.

МАРТА РАДЕВА

„Рожденият ден на Рупърт“ – моноспектакъл на Ангелина Славова – автор Кен Дженкинс, превод Воил Велев, режисьор Стоян Радев, сценография и костюми Елица Георгиева, композитор Емилиан Гацов – Елби

Награда „Аскеер“ 2025 в категория „Моноспектакъл“. Наградата за най-добра женска роля за Ангелина Славова на XXXV Национален фестивал на малките театрални форми, Враца 2025. Спектакълът е селектиран за основната конкурсна програма в десетото издание на Международния фестивал на монограмата „Соло Акт“, който ще се проведе през април 2026 г. в Габрово. Участвал е и след селекция в Театралните празници „Невена Коканова“ 2025 в Ямбол.

Неомодернизъм в действие



Със своя сборник с повести „Немо / Омен“ Емануел Икономов прави любопитен естетически вираз. По-опитен в кратките форми със стипчив сатиричен привкус, Икономов посяга към жанр, който досега е пренебрегвал: научнофантастичния романс. Сюжетът на „първата“ повест от тази палиндромна книга ни пренася в Чили, където още началните диалози и действия на героите ни връщат към литературните конвенции

на известни и неизвестни, за жалост, първопроходници на фантастиката като Жул Верн и Едуард Бълуър-Литън. Защо предпочитам да спомена тях, а не например Хърбърт Уелс или Александър Беляев, след като техните творби също често се определят като „фантастични романи“ дори от самите им автори и са по-близки до съвременността?

Основните причини са поне три. Икономов, който има професионалната подготовка на инженер, с лекота използва недвусмислен изказ на Верн. Същевременно обаче, особено в „Немо / Омен“, той заявява и неприкрития интерес към езотеричното познание, толкова характерен за Бълуър-Литън (най-известният му романс е „Идващата раса“, 1871). Третата причина е не просто сюжетостроенето и стройната мисъл, а светогледът, който тези две повести показват и който вероятно умислено свързва настоящето с епохата на Верн (дори без да споменаваме пряката препратка в заглавието на „Немо / Омен“).

В случая с „Немо“ (двете повести не са смислово свързани) става въпрос и за чувствителност, близка до късновикторианската, без романтическия

уклон на Беляев, но и без вътрешната противоречивост на Уелс; тази повест показва неразколебаната все още от едурдианската литература ценностна йерархия – по-късно фантастичният елемент започва да съдържа в себе си диалектически импулс, а художествената форма показва осезаем експериментален заряд.

При Икономов обаче, редом със скритата вяра в еволюцията на човека се усеща и несигурност или съмнение в научния детерминизъм, което подсказва, че наследените „системи от значения“ вече не са достатъчни, макар и да няма нови, които да са общоприети.

Представата за науката при Икономов е допълнена от усещането, че преоткриването на чудото е възможно. Към този оптимизъм се добавят актуализирана етична система и световъзприятие, които приближават творбата до настоящето достатъчно неусетно, че да не поражда острашение, дори и целта да не е точното възпроизвеждането на стил, вече принадлежащ на миналото.

Ако от една страна съществува хоризонтът на класически текст като „Капитан Немо“, а от друга – хоризонтът на съвременния читател, новата творба „Немо“ води до „сливане на хоризонтите“ пораждащо разбиране, което не е нито просто минало, нито чисто настояще. То не би могло да бъде постигнато нито от Жул Верн чрез оригиналното му произведение, нито от съвременния читател без „Немо“ и без новата интерпретативна ситуация. Нещо повече – вярата не просто в науката или в логиката, а в човешкия разум тук се пренасочва и проблематизира, откроявайки хоризонта на съвременния скептицизъм.

Понякога се твърди, че майсторството и владенето на литературната форма сами по себе си носят постмодерна естетическа стойност. Тук обаче Икономов добавя още смислови пластове. От едната страна, се появява междутекстовата връзка с митологията на Хауърд Лъвкрафт, разгледана през осъвременена призма. Подобно пресъздаване на модернистичния канон не може да остане „наивно“ и функционира също като метафикция, разглеждаща, между другото, не само положението

на научното въображение, а и неговите естетически измерения просто защото контекстът се е променил. Втората, по-семпла на пръв поглед повест „Омен“ дава възможност за поглед към паранормалното, свръхестественото или просто необяснимото за традиционната наука преживяване, наречено „дежавю“. Дистанцираността на разказвача и строгите логически механизми хармонизират съвременната фабула и нейното емоционално въздействие. Междутекстовите връзки и метафикционалните препратки тук са умислено заменени с равно повествование, при което липсата на перспектива към миналото или към бъдещето обръща читателя изцяло към настоящето, в което се разкрива едно по-интимно послание.

Любопитството вече не е грях, а двигател на познанието. Това е подсказано също от преосмислянето на връзката с природата като носталгичен „поглед назад“ – природата е представена както като естетическо убежище, така и като кришка на индустриалното общество. Не е прескочена и представата за приключението като етос и изследователски модус. В своето есе „Приключението“ Георг Зимел говори не просто за жанровата конвенция на приключенската литература, а за приключението като форма на съществуване, за откъсването от всекидневната причинност, временното „излизане“ от нормалния ред и интензивното преживяване, което има собствена вътрешна логика. Подобна защита на приключението като модус на съществуване, в който субектът приема несигурността като ценност, е съвсем уместна и за двете повести на Икономов, който в крайна сметка дава възможност за насочване на вниманието към един по-гъвкав и по-актуален модернизъм, като ни помага да научим повече за себе си и за настоящите си търсения.

НИКОЛАЙ ТОДОРОВ

Емануел Икономов, „Немо / Омен“, изд. „Аргус“, С., 2025

Превратностите на спомена



В самия край на 2025 г. и в самото начало на 2026 г. се появиха две внушителни творби за високия модернизъм: сборникът „Автобиографична проза“ на Хилда Дулитъл (издателство „Недланг“, превод от английски Николай Тодоров) и „Автобиографията на Алис Б. Токлас“ от Гъртруд Стайн (издателство „Брегов и Рагев“, превод от английски Олга Николова). СЪБИТИЕ.

В началото на тома от Хилда Дулитъл е „Призови ме да живея“ – роман, издаден през 1960 г., но започнат още през двайсетте години на века и дефиниран от самата авторка като „мадригал“. Това произведение ни пренася в Лондон по време на Първата световна война – епоха, белязана от жестокостта на историята и психическото изтощение на героите. Централният образ, Джулия, е свръхинтелектуална фигура, чието съзнание е интерпретирано като „черна дупка“ или „мъглявина“, породена от травмата на войната и неотдавнашната зауба на дете. Х. Д. използва изключително сетивен ритмичен стил, за да опише емоционалната парализа на едно поколение, чиито корени все още са в миналото, но чието настояще е „жертвена лада на Марс“. Х. Д. анализира сложния триъгълник между поетесата Джулия, нейния съпруг Рейф Аштън (Ричард Олдингтън) и харизматичния Фредерико (Д. Х. Лорънс), разкривайки напрежението между физическото оцеляване и духовната вяроност. Тонът е клаустрофобичен, пресъздаващ живота

в стаята със завеси, които всеки момент могат да бъдат раздалечени при „клане на площада“, докато Джулия балансира по „сребърната нишка“ на спомените си за Италия, опитвайки се да съедини разпокъсаното си Аз. В тази част на тома автобиографичната перспектива служи като дисекция на брака под натиска на изневярата и артистичното съперничество, където героинята едновременно е „монахиня“ и „жрица“, търсеща своето освобождение в суровия пейзаж на Корнуол. Втората част, „Краят на мъчението“, написана през 1958 г., представя ретроспективен дневник, провокиран от новината за освобождаването на Езра Паунд от клиниката „Сейнт Елизабет“. Тук Х. Д. пренася читателя от швейцарското си уединение в Кюснахт към „пламналия миг“ на своята младост в Пенсилвания, където Паунд я нарича „Дриада“ и полага основите на нейната поетическа идентичност. Споменът ни води към първото интелектуално и романтично пробуждане, видяно през призмата на „счупения венециански бокал“ на техния годеж. Писателката интерпретира „мъчението“ като сложно преплитане между личната лоялност към „людия стар поет“ и публичния скандал около неговите политически убеждения, докато тя самата търси лицето си такова, каквото е било „преди светът да е сътворен“. Стильът е фрагментарен и асоциативен, наситен с литературни препратки, които служат като ориентири в нейната лична митология. Тази част от тома е от решаващо значение, защото помирява образа на бащата с образа на първия любовник, превръщайки Паунд от Raubkatze („хищна котка“) в символ

на творческата плодovitост, който разпръсква семена върху жадната земя на модернизма. Финалната част, „Тетрадите от Хирсланден“, обхваща записите на Х. Д. от 1957 до 1959 г., докато тя се възстановява от тежка физическа травма и е принудена да прекара продължителни периоди от живота си из швейцарски клиники. Тук автобиографичният разказ се превръща във „външно огледало“, в което Хилда Дулитъл наблюдава залязващия си живот чрез анализ на своите сънища и психоаналитичните сесии с д-р Ерих Хайд: интимен, често болезнен разказ, документиращ борбата с остаряването, болестта и усещането за „замваряне“, докато Х. Д. изгражда своята последна триада с гъщеря си Пердита и призрачния образ на Лайънел Дюран. Тетрадите интерпретират смъртта на Дюран като мистично раждане, което освобождава авторката от „епическата тревога“ и ѝ позволява да завърши своя творчески десен чрез Кабалата и магията на числата. В това последно заглавие от тома Х. Д. постига окончателно херметично определение на съществуването си, намирайки „възврътнатия Рай“ не във външния свят, а в символната сигурност на поредната синя тетрадка и в „космогоничния Ерос“ на спомена. Така Хилда Дулитъл отново става писателка, която претворява личните тревоги в кристално отражение, издигайки своята проза до нивото на ритуал.

ЕМИА АНТОНОВ

Хилда Дулитъл (Х. Д.), „Автобиографична проза“, прев. Николай Тодоров, изд. „Недланг“, С., 2025

Мелтем

Екатерина Григорова

– Как беше морето? – измърмори сънено с нежността на она прелестно презгаб глас от първото пробуждане.
– Морето е спокойно, но рибите препускам. Като Тсара са.
– И какво друго?
– Да видим. Морето сутрин е като $\mu\omega\rho\acute{o}$ ¹, което спи, но скоро ще се ококори и ще поиска да играе. Това се случва за миг. Затова гледай да поспиш, за да си отморен.
– А водата?
– Водата е бяло злато, почистено сребро, платина. (Не съм сигурна, че е най-скъпата.) Водата иска да спи, но слънчевите лъчи не я оставят на мира. Хората на плажа не я оставят на мира. Рибите $\mu\alpha\lambda\alpha\gamma\alpha\lambda\alpha\kappa\iota$ не я оставят на мира. Да, „папагалакя“, папагалчета – рибите с черни нашивки обикалят безспир. Любопитни са. Стават ти приятели, ако си весел с тях и докато не знаеш, че хапят. Покажеш ли страх, и те го показват. Папагалите на морето не обичат човешките крака. Искат да ги галиш с ръце и очи. Да полетяваш с тях, да ги целуваш с внимателно усилше на пръстите така, както протягаш ръка към лицето на цъфнала роза без да успееш понякога да я докоснеш.
– Друго?
– Келифос, островчето насреща, прилича на магаренце, тупнало до майка си – вълнистите възвишения на Ситония. Викат му още $\chi\epsilon\lambda\acute{o}\nu\alpha$, ще рече, костенурка.
– А хора има ли?
– Двойка дебелинковици – бели все още, усмихнати, радват се на всичко, дето е пред очите им. Следят ме с поглед и жената се усмихва на гледката. (Не съм сигурна каквото точно вижда.)
Двойка младежи във водата. Потопени до гърди един срещу друг. По позата отгатващ, че се гържат за ръце. Двойка възрастни бърборковци с любов за завиздане. Влязоха навътре. Плуваха бавно и спокойно. За кратко се умълчаваха и звънваха пак. Носеха смешни шапки с козирки – по всичко личи, че животът ги е научил да бъдат внимателни към решението да се обичат.
– Още?
– Изумителният цвят на вълните днес. Млечно зелен. Като на далечното Черно море. Изпълнен с кислород. С непосилна надежда. С жилавата нежност на високопланинска трева. Хваща те за гърлото. Тресе като камбана диафрагмата. Напомня мудната среща на времето с празника на смъртта. Времето, когато тя все още не съществуваше. Не беше се настанала между нас, не беше ни отбила от бъдещето ни. Защо се случи това? – попита веднъж. – Защо с нас?
– Може би за да ми помогнеш да живея сред хората. Може би за да ти помогна да ги напуснеш по-лесно. Или може би, за да умрем и двамата с една неизвестна разлика в годините като зрели хора тук, в близостта на началото

– преселени като християните еретици от първите векове в пустинята край морето. $\mu\alpha\lambda\alpha\gamma\alpha\lambda\alpha\kappa\iota$ $\mu\omega\rho\acute{o}$ ², за да се научим да обичаме. Изведнъж си спомних промената на зрачаване. Няколко момчета бягаха по циментовата алея. Мускулът на прасците им лъщеше и подскачаше като малка златнокафява топка.
– Ако ще умирам, искам да умра на крака. Никакви болници, чу ли? Искам хората да влизат в магазина и да казват: Хвала вам, евхаристо, благодаря. В краката на Тсара да се боричкат новите котенца. Забелязала ли си, че котките, за разлика от кучетата, винаги ягат приседнали? Невероятна история. Някои от нас, като кучетата, трябва да се учим от котките. Но и някои от нас, като кучетата, не можем да бъдем котки. Нито пък да се учим от тях. Да. Искам да чуя камбаната да бие за нас, а сетне да бие за мен. И морето да бие, както бие живото сърце: боже на лявото, боже на дясното – оплетено като риба в мрежите на съдбата. Знаеш ли, че свещеникът в Ханиоти е словенец? Понякога нощем свидам ръката си в юмрук неволно, мислейки, че стискам неговата ръка. Когато един грък е доверил ръката си на един словенец, макар и само в съня, той вече не е грък. Той е словенец, а словенецът е грък. И още по-точно и ясно – нито единият е такъв, ни другият – онакъв. И двамата са само два души, ще рече – две души, призвани да се огледат една в друга като небе над езеро. – Какво виждаш в това езеро, питам словенеца, който вече не е словенец?
– Виждам себе си малко по-едър и здравата изплашен. – А ти?
– Аз виждам само тебе, но това е хубаво, защото лицето ти е благо. Така забравям за собствената си мутра в момента. Не е за гледане тя. Добре че си ти, та да се забравя. Да се забравя сега, не изобщо. Моят род е пиратски. От Мани. Но сиромашията и страхът от отмъщение принудили нашите да се преселят на Наксос, от Наксос – в Атина и от Атина – в Ханиоти. Да се чуди човек на тия въртелици, но като гледам, ти няма да се чудиш. Кой знае от коя Словения си дошъл, през коя Македония, та да дойдеш и да цъфнеш тук, в нашето селце Ханиоти. Жив и здрав да си ни. Евхаристо, че дойде и ми вдъхна сила да се радвам, че съм жив, та да мога да умра. Защото ако съм умрял, значи съм живял. Слушай, това не е моят глас, нали? Това е сън, страх ме е, $\alpha\upsilon\lambda\eta\tau\eta$ $\mu\omega\upsilon$. Всички ги е страх. И мъжагите ги е страх. И пиратите ги е страх. И мене ме е страх, сладка моя. Не сега – страх ме е утре. Страх ме е за това утре, което няма да е като вчера и няма да е като сега. Това утре без утро. Преживяхме диктатурата на полковниците, но не ни се разтрепериха пушките, да ге, кажи ги, мартинките, чак пък толкова. Макар да знаехме с какви гадове си имаме работа. Она копой, който ме затвори в карцера с другите момчети, че сме ритали топка и се сборичкахме, а аз

се изехих, че ще му въртна една по полицейската капа, дойде една вечер у нас, в голямата розова къща на улица, не, не мога да си я спомня сега, за да се примолни на майка ми, най-известната медицинска сестра в Илусия, да окаже помощ на раждащата му жена. Не знаеше, че съм син на кира Маниати. Като ме видя да се подавам от стаята си и да побледнявам, побледня и той. Само майка ми, дето не знаеше нищо за случката, защото нея все я нямаше, не промени цвета на лицето си, ами като си грабна мантото, хукна да спасява рождениците. Не бях виждал в живота си по-изплашен човек от напегия полицай. До днес.
– Папагалче, когато дойдат болките, представи си, че сме на лодка и че гребем, че разперваме и свиваме пръсти като пеленачета, или – когато се любуем. Превърнали сме се в едно гъвкаво двоино същество с множество очи и пипала, което се слива с немотата на морето и тя се раздвижва и бучи в ушите, и разпокъсва с вятъра платната на дробовете ни. Ти гребеш. И аз гребя. Гребем и двамата, повити в обкова на слънцето и бурите – $\mu\pi\omega\upsilon\rho\acute{\iota}\nu\iota\alpha$, да, бури, буриния – каква чудна прилика, нали – докато не стигнем края на пустошта, за да поднишем с кръста на сгромолясаните ни едно през друго тела плочника на съдбата.
– Питом-платено, $\kappa\alpha\tau\epsilon\tau\acute{\alpha}\nu\iota\sigma\sigma\alpha$!³ η $\theta\acute{\alpha}\lambda\alpha\sigma\sigma\alpha$ $\tau\alpha\rho\acute{\alpha}\chi\tau\eta\kappa\epsilon$ $\kappa\iota$ \circ $\kappa\alpha\tau\epsilon\tau\acute{\alpha}\nu\iota\circ\varsigma$ $\chi\acute{\alpha}\theta\eta\kappa\epsilon$.⁴
Оня свещеник, словенецът, дето разправях преди, ми каза да уда да се изповядам. Ако не мога аз, той щял да гоиде. Да се чудиш на времето – лошо ли е, време ли е⁵. Не е лош ветреецът, щом ни разхлажда в горещините. Ние сме пустиняци, че се перчим пред бездните, или се врем в меснините между скалите и островите, където той се съгъстява. Една сутрин морето почука на вратата с мелтема на август:
– Какво правят моите рибки днес? Порадвахте ли се на розите? Отместихте ли някой гостолепен крак? Време е да излезем да ви поразходя с лодката, докато още е свежо и духа лекичко като детска свирка навътре. Вземете само греблата, друго не ви трябва. Аз нося всичко.



¹ Бебе (гр.) ² Папагалчето ми (гр.) ³ Капитанке (гр.) ⁴ Стихове от гръцка песен: „Разбушува се морето / затри се капитанът“. ⁵ Според някои източници думата „мелтем“ произлиза от латинското „mal tempo“ (лошо време).



„90“ минути или всичко – Джоана Мъри-Смит в Младежкия театър

„Деветдесет“

от Джоана Мъри-Смит

Превод Златна Костова; режисьор Ивайло Христов;
сценография и костюми Мария Янева; композитор
Антони Дончев

Участват: Владимир Карамазов и Кристина Янева
Премиера 6 и 7 ноември 2025 г., Младежки театър
„Николай Бинев“

В началото на месец ноември на изминалата 2025 г. Младежкия театър представи премиерното си заглавие „Деветдесет“ от австралийския драматург Джоана Мъри-Смит. Представление, което успява да съсредоточи в себе си начина, по който Мъри-Смит разбира идеята за идеален драматургичен конфликт – в най-малките пространства се развихрят най-сложните и мащабни конфликти. Премиерата даде повод на ръководството на театъра да покани Мъри-Смит като официален гост в България и да издаде за първи път, в сборник на български език, том с шест нейни пиеси – театрално събитие, което искрено вярвам, че може да се превърне в традиция. Пиесите на австралийския драматург започват все по-често да намират сцена на територията на страната като към момента присъстват единствено в столичните театрални афиши.

Джоана Мъри-Смит разглежда проблема за човека поставен до друг човек, за личността във взаимоотношенията между хората. Подобно на останалите заглавия на драматурга и „Деветдесет“ се отличава с динамичен и ангажиращ диалог, изразено напрежение във взаимоотношенията между персонажите и типично за съвременната драматургия пиесата разчита повече на диалога и езика от колкото на действието. Сюжетът се занимава с отношенията между Изабел, изпълнявана от актрисата Кристина Янева, и Уилям, изпълняван от актьора Владимир Карамазов. Отношения на пръв поглед случили се по негово стечение на обстоятелства, успешно развили се в нещо искрено и истинско. Всичко започва като невинна забелка, игра, удоволствие от компанията на човека отсреща, но прераста в нещо много повече. Двамата създават модел на искрената любов. Забелката прераста в моменти, спомени, пътувания, сватба, дете. Абсолютен синхрон на щастието, представено и разисквано като основна тема в текста – отношението между двама души. Но загубата на детето на Изабел и Уилям е повод Мъри-Смит генерално да смени посоката на наратива. Добре изграденият свят, наподобяващ нереална приказка, претърпява катастрофа, от която следва само раздалечаване в отношенията помежду им. Пиесата започва с тяхната последна среща. Преди Уилям да се ожени отново, пристига за последните деветдесет минути, които е обещал на Изабел. В апартамента ѝ Мъри-Смит завърта пумпала от „Генезис“¹ – сюжетът придобива сюрреалистично измерение, в което персонажите започват да пътуват назад във времето. Двамата преодоляват разстоянието помежду си и преминават заедно през съвместния си живот, сближавайки се отново. Мъри-Смит започва с края на сюжета и в хода на действието обръща посоката на движение така, сякаш персонажите се запознават и преживяват всичко в сегашно време. Краят на пиесата е малко след лекото разклащане на пумпала, точно там където Изабел и Уилям веднъж вече са сложили точка на отношенията си, но драматургът остава финала отворен, без да подсказва как ще продължи животът им в деветдесет и първата минута.

Представлението на Ивайло Христов можем да определим като продължение на партньорския тандем между Кристина Янева и Владимир Карамазов. През 2023 г., отново под режисурата на Ивайло Христов, двамата си партнират в поставения за първи път на българска сцена текст на Джоана Мъри-Смит „Чест“, в Театър 199 „Валентин Стойчев“. И тогава, и сега екипът успява успешно да задълбочи



Владимир Карамазов и Кристина Янева в „Деветдесет“ от Джоана Мъри-Смит, превод Златна Костова, режисьор Ивайло Христов, Младежки театър „Николай Бинев“, 2025

работата си в посока на това да представя с лекота необикновените неща в обикновените ситуации. Ивайло Христов съсредоточава работата си в това да изследва междучовешките отношения, да анализира поведението и мотивацията на Изабел и Уилям, така че актьорското изпълнение на сцена да е като запечатан кадър от една среща, ситуация разгърнала се в интимен момент. Коварното на текста е изискването му още от самото начало нивото на напрежение между персонажите да бъде високо. Със самото влизане на Уилям мачът започва и най-голямото постижение в случая е, че Кристина Янева и Владимир Карамазов съумяват да изградят това ниво на ритмичност и да го запазят и развият в действието на пиесата, без да позволяват темпото да се разклати или нивото му да падне. Добре избедена мотивация в прецизно актьорско изпълнение. Играта на думи и спомени се случва в апартамента на Изабел, която като реставратор и художник опитва да намери истината и първоначалния замисъл в отдавна завършена картина. Ивайло Христов припознава така зададената от драматурга характерност на персонажа – да е в свои води, когато изследва слоевете на миналото, и го употребява като основен мотив в изпълнението и сценичното поведение на Кристина Янева. Така пространството, в което се развива действието, придобива онази специфична важност, често характерна за съвременната драматургия – съставя се образ, който освен физически да онагледява и съхранява в себе си действието, създава символическа метафора за конкретната ситуацията

на персонажите или подчертава техните характери. Сценографията на представлението е дело на Мария Янева. Добре подреден хаос на творец, огромен прозорец към външния свят, употребен и за спомените на персонажите, в който е кодирана и асоциация в художествена рамка. В подкрепа на основния проблем в пиесата е използвана картината „Портрет на семейство Арнолфини“², върху която Изабел работи. Тя изследва онзи запечатан от художника момент, в който двамата нарисувани са имали възможността да изпитат щастието, което Изабел и Уилям добре познават. Освен голямото пано в дъното, в пространството се виждат по-малки платна, части от цялото, които създават акценти в работата на Изабел. Така избедено сценографското решение поражда усещането, че дълго преди срещата си с Уилям Изабел е подготвяла този специален за нея момент. „Деветдесет“ на Ивайло Христов съчетава лекотата на ситуация, в която са попаднали персонажите, сложността на споделеното им минало и категоричността на характерите им. Извежда проблема между двете личности и го представя в неговата естественост, превръщайки го от индивидуален в глобален и общочовешки. Интригуващ прочит на съвременна австралийска драматургия.

МИХАИЛ ТАЗЕВ

² „Портрет на семейство Арнолфини“ е картина на фламандския художник Ян ван Ейк, която изобразява италиански търговец и съпругата му и символизира брак, богатство и дълбоки семейни връзки.

К О Н К У Р С



Сатиричен театър „Алеко Константинов“

ОБЯВЯВА КОНКУРС за написване на нова българска комедия.

Конкурсът е отворен от 13 януари 2026 г. Конкурсът е явен и се допускат непубликувани, непоставяни, неучаствали в други конкурси нови комедии, като всеки автор може да участва с една пиеса.

Сатиричен театър „Алеко Константинов“ си запазва правото да постави отличената пиеса до една година след обявяването на наградите на 13 януари 2027 г. Наградата „Алеко Константинов“ е в размер на 1500 евро. Кандидатстващите за конкурса пиеси се изпращат на адрес: konkursaleko@gmail.com с посочен автор, телефон и имейл за контакт.

Краен срок за получаване на пиесите: **15.09.2026 г.**

¹ „Генезис“, филм на Кристофър Нолан, 2010.

Убийственният Боланьо

Димитър Камбуров

Името на Роберто Боланьо ми попадна за първи път през 2008-ма, докато работех в Пекин и все още се вземах на сериозно като позакъснял, но неизбежен бъдещ писател. Боланьо вече беше починал, а Дейвид Фостър Уолъс току-що се беше самоубил. Ранната им кончина беше оплаквана в различни епизоди на един и същ литературен подкаст, чието име не помня. Аз самият току-що си бях измислил оправдание за своето писателско закъснение – травматичната полчица, че завършекът на голямата ми литературна творба неминуемо ще предизвика свършека ми. По повод на Боланьо, починал от рак през 2003-та на петдесет, подкастърът споменаваше, че изоставил поезията, след като разбрал, че е смъртно болен. Тогава бил спокоен от своенравната и леко неправдоподобната идея да осигури финансово семейството си, като мине на проза. Колкото и да е странно, той ще да е успял, първо, благодарение на „Дивите детективи“, и после посмъртно, по силата на „2666“ и на всичко останало, издадено покрай огромния успех на недовършения *Opus Magnum*. Купих си „2666“ някъде през 2012-а в Ню Йорк, но така и не стигнах до нея и копието ми остана там. Откакто се изнесох от САЩ, все се канех да намеря време за Боланьо, но всеу.

Когато на 17 ноември Камелия Спасова сподели идеята на Георги Илиев първият ѝ брой на „Литературен вестник“ за 2026 да бъде посветен на Роберто Боланьо, си казах, че ще се възползвам от репресията на крайния срок – 31 декември 2025 – за да седна и прочета някакъв Боланьо. Разбира се, моментално забравих за това, а и имах да препрочистам един билбок постмодерни романи покрай един мой курс. Тъй че, когато на 28 декември Камелия удължи срока до 7 януари, за мен вече бе късно, тъй като междувремежно трябваше да препрочета „Животът – начин на употреба“. Щях да мога да се захвана с Боланьо едва след 6 януари, когато щях да преподавам Перек. Въпреки това на 5 януари измолих от Камелия отлагане до петък, 9 януари, т.е. днес. В сряда успях да прочета едноименния разказ от „Кучки вероломни“, но той не ме вдъхнови. Знаех, че „2666“ е непосилно огромен. Ето защо се захванах да търся „Дивите детективи“, роман, който преди години бях започнал да чета онлайн, мисля, на руски. Оказа се, че български превод все още няма, а на английски няма свободен, освен като аудиокнига. Кой знае защо от началото, прочетено на руски, а вероятно и поради ведрото заглавие бях останал с впечатлението, че се касае за кратко романче. Когато започнах да слушам аудиоверсията му, оказа се, че изслушването му ще ми отнеме 26 часа, а междувремевно имах да правя конспекти, библиографии и да посетя една лекция на философа и писателя Тодор Тодоров върху Ренесанса в семинара на вече споменатия Георги Илиев. Видях, че проектът ми да изслушам романа и да напиша нещо за него до петък е *causa perdata*. Все пак си го купих като електронна книга, но първите 60-70 страници, които успях да изслушам, ми харесаха прекалено много, за да пожертвам преживяването на бавното му постъпателно разчитане чрез щудране, *skimming* или препускане с пропускане с цел да съм го прехвърлил, преди да седна да пиша.

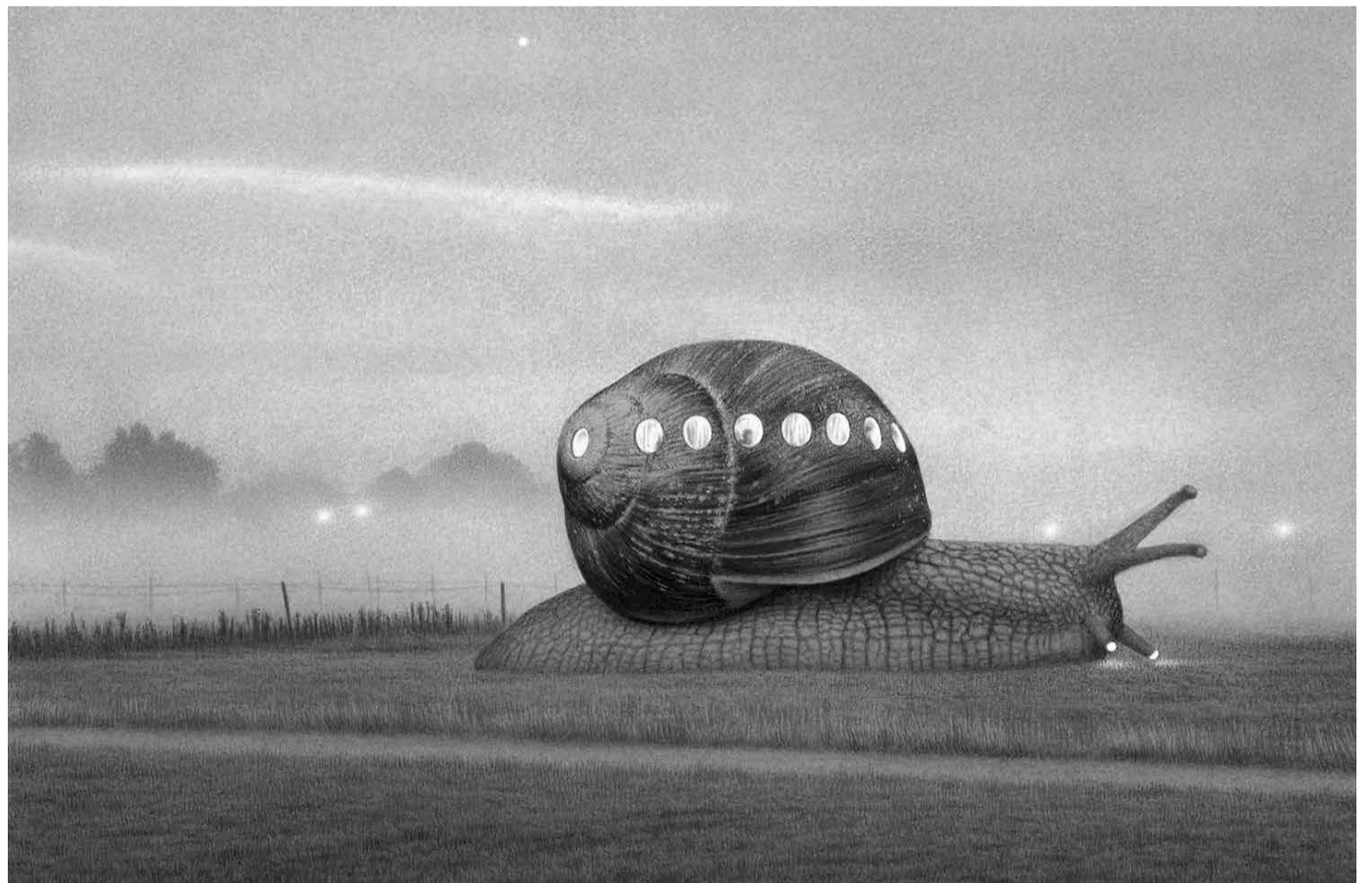
Ето защо, вместо да хвърля бялата кърпа и да оповестя провала на проекта си да напиша нещо за Боланьо, реших да кажа няколко думи за първото впечатление, както и за очакването, което оставят тези първи 60-70 страници от „The Savage Detectives“, както са чупи на английски, главно по време на работата ми в местния „Next Level“ фитнес и в кухнята над две бързи вечери. И така, ето какво ми се случи и с какви нагласи ме остави първата една десета от книгата.

От самото начало читателят бива потопен и въввлечен в отчайващо скрупулозно вписменостения живот и свят на 17-годишен младеж, сирак в Мексико Сити, който на 2 ноември 1975-а започва дневника си със свидетелството, че е бил сърдечно поканен да се присъедини към Вътрешностните реалисти (*Visceral realists*). Мога отговорно да кажа, че това е едно от най-мощните начала на роман, за което се сещам. Това е първоличен разказ от най-висока проба, който си говори с този на „Спасителят в ръжта“ без пародии и пастиши, но с ясно заявено съзнание, че поелото на първоличното повествование, възпроизвеждащо свидетелския глас на тийнейджър, преживяващ множество инициации и епифании, вече е белязано и някак запълнено от онова незаобиколаемо присъствие. От друга страна обаче, повествователят Хуан Гарсия Мадеро (*Juan García Madero*) се представя като завидно потопен в латиноамериканската литература предвид навика му да хвърля имена, но изглежда откровено невежествен относно някакъв западен канон, към който се домогва, но за който така и не намира време. Завладяващата сила на това първолично дневниково свидетелство идва от непогрешимото внушение за автентичката в гласа и изказа на този млад човек, индивидуален до сингуларност и в същото време сякаш универсално общосподелим. Особено нахалното е, че той се преживява като поет, за когото литературата е най-същественото нещо, за което си струва да се говори и живее. Авторпрезентацията му подкупва с трогателното съчетание от напористост, претенция, несигурност, неуместност и някаква чиста самоотверженост във волята му да порасне и съзрее, потапяйки се в предоставените му

от случая пороци и грехове. Разказът му несъмнено остава оня деликатен привкус на свидетелство, което, въпреки че е предназначено за лично ползване и сякаш поначало изключва чуждия поглед, е най-автентично именно в неспособността си да бъде честно и откровено именно пред самото себе си. Това интимно автогероизиране на подрастващия повествовател се оправдава от самия факт, механизъм и логика на неговото самовписменостяване: той се самооблащава като сексмашина и поетически колос (или фалос?) с наивната лековерност на млада кавернозна тъкан именно защото пише за себе си, а това вече го осъжда на повишено различие, на набъбнала другост. В същото време, при цялото си самонадхвациане и самонавиване, или по-точно именно заради тях, разказвачът се представя като образец ненадежден повествовател, еманация на несигурността, колебанието, загубеното чувство за реалност, унеса, алкохолното и/или наркотичното опиянение, гарантиращи една все по-изпълзваща се реалност. По силата на това, че младежът се преживява като поет от групата на Вътрешностните реалисти, за него външната реалност без съмнение не е първа грижа. В резултат самият той сякаш е откровено по-склонен да засвидетелства нестабилната интериоризирана вътрешностеност на случващото му се в безбоя срещи, несметни разговорни за поезия и секс, както и в безчетните монотонни описания на сексуални подвизи с приоритет на количеството пред качеството.

Така още от началото става ясно, че пред нас е една мащабна и всеобхватна травестия на билдунгсроман, в който порастването е молепано да не води до съзряване, проглеждане, прозрение и зрялост, а до все нови и нови фази на самофантазиране, самооблащаване, самозаблуда и самоунищожение, които ще се отнасят колкото за младия първоличен повествовател от първата част, „Мексиканци,

загубени в Мексико“, толкова и за всички последващи свидетелски гласове в издирването, откриването и унищожението на мистериозната поетеса Сесаря Тинахеро от двамата главни субекти-обекти на разказа, Артуро Белано и Улиесес Лима. Тази откровена саморазрушителност на повествователя е запечатана неумолимо от дневника му, който завладява и омайва в първите 20-30 страници и който по-нататък затъва във все по-мъчителната монотонност на каканижеща повторителност, разчитаща на все същата несигурност, обърканост, слепота и неловкост, в колкото повече безизлазни разговори, сексуални подвизи и човешки упатък да се самоартикулира разказвачът. Някъде към шейсетата страница, т.е. към средата на първата част, на читателя вече дотолкова му е омръзнало от този неумолимо монотонен глас, че не знам как ще дочакам да стигна до проветряването с новите гласове. От друга страна обаче, убийствената автентика в артикулирането на това саморазтерзаване от този откровено слаб в монотонната си повторителност разказ внушава ниво на самоубийственост, което автоматично извиква образа на Арто и визията му за необходимата саморазрушителност на автентично модерната творба в усилието ѝ да си спести автомонументализацията на високия модернизъм. Тук обаче сякаш има един следващ ход: създаване на една откровено контралитературна литература, която неумолимо отказва да се съобразява с пазарни дялове, продажби, публики и всякакви форми на гарантирана масова осъщественост. Този Боланьо от началото на „Дивите детективи“ ми се връзва с неумолимата монотонност на Зебалд, Феранте и Кнаузгор, а оттам и с големите на източноевропейската световна литература – Токарчук, Краснохоркау, Картареску, Господинов. Наше момче е, както вече беше забелязала Биляна Курташева.



„Великата бавност II“ © 2019 Квинт Бухолц | Die große Langsamkeit II © 2019 Quint Buchholz

Фрагменти от времето на Боланьо

Георги Тевев

Първата среща с текст на Роберто Боланьо – не в книга, а на стената в издателство „Ню дайрекшънс“, Ню Йорк. И не с проза, а стихове. Рамкирана страница от двуезичното издание на „Los perros románticos“:

„Había perdido un país
pero había ganado un sueño.“

(...)

„I'd lost a country
but won a dream.“

(...)

„Любов, която се измъква.
Сън в друг сън изсънуван.
Кошмарът обяснява: ще порасна,
показва смалвящи се в лабиринт картини
на болката, която ще забравя.“

И така се започна с тази привързаност, на моменти прекалена дори, към книгите на Роберто Боланьо.

Боланьо на Литературна сцена (т.е. за първи път в София), есента на 2009-а

Обратно в България, с огромно желание романът „2666“ на Боланьо да се появи тук, на български. Първият и най-западен съюзник на тази идея стана Георги Илиев. Заради

спонтанното, но много вдъхновено програмиране на „Литературна сцена“ в „Сфумато“, Жоро Илиев направи малък подвиг. Преведе на своя глава (и на мускули) шест фрагмента от „2666“.

Ето първото изречение от всеки откъс. Това е случайност, но така са запазени в папката от архива. Последователността или казва, или не казва нещо:

- (1) „Наистина не знам как да го обясня“, рече Амалфитано, „това е една дълга история – обвързането на мексиканските интелектуалци с властта“.
- (2) „А какво мислиш за Робърт Родригес?“
- (3) Тази нощ, докато Лиз Нортън спеше, Пелетие си спомни един отдавнашен следобед, през който той и Еспиноза бяха изгледали филм на ужасите в стаята си в онзи немски хотел.
- (4) По това време една гагателка беше поканена да гостува в телевизия „Сонора“.
- (5) Тялото на момчето се появи в един изоставен имот в колония Лас Флорес.
- (6) Ако най-близката приятелка на Нортън – а тя нямаше такава – я бе попитала кой от нейните двама приятели е по-добър в леглото, Нортън нямаше да знае какво да каже.

на стр. 16



Боланьо като дилър

Иван Димитров

Ако трябва да избера литературен дилър от всички живи и мъртви писатели и поети, от всички успели и неуспели книжни изгнаници, родили се със Словото, умрели в Словото и възкръснали в Словото, аз бих избрал чилийския детектив на поезията Роберто Боланьо.

Ако някой би могъл да пребори пицци пристрастия на литературна абстиненция, който те озъбва в четири сутринта, когато зверовете на нощта тъкмо са заспали, а хората още не са се събудили, това е тъкмо той. Защо не е Борхес ли?

Борхес е всеобхватна библиотека – той е каталогизиран, педантично съхранен, реставриран и затворен в книга мит, събрал цялото познание между кориците си. При него отиваме с читателска карта и ако сме оставили петно от кафе върху заетата от него книга, ще получим доброжелателно конско и привидно мила заплаха, че ако продължаваме да правим така, той ще ни изправи пред огледало, в което ще видим, че сме лабиринт без изход, че сме затворници на своя разум и своето безумие. Пред Борхес ще се насерем два пътя: един път от кеф и един път от страх. А при следващото ни посещение в библиотеката му, тоест в него, ние няма да заемаме книги, винаги ще използваме читалнята.

Боланьо е разхвърляна квартална книжарница, в която току-що публикувани и антикварни заглавия идват и си отиват като стои та гледай: някои купени, други заети от щедрия и непрактичен съдържател, трети задигнати от него със същата страст, с която той самият е крал книги в бездната на мексиканската си младост. Боланьо е самонаписал се мит, изхвърчал от тетрадката след смъртта си, отказващ да бъде затворен в книга или да се върне в тетрадката. Боланьо е призрак, пътуващ на автостоп през пустинята Сонора, откъдето ще се смеси с пясъка на пустинята и вятърът ще го разпръсне из целия испаноезичен език – неговата истинска родина. Пред Боланьо ще се напикаеш от щастие – само веднъж, но за цял живот, след като той искрено те убеди, че става въпрос, естествено, за криминален роман, в който детективът е писател, убиецът е поет, свидетелите са литературни критици, Артуро Белано е всичко, а ти, читателят, си истинският извършител на престъплението.

По отношение на литературата Борхес е ценител на виното – той познава отлично сортовете, годините и всички нюанси на пиенето. Боланьо е безумно насмъркан амфетаджия, който трескаво вади от рафтовете на богатството на световната литература книга след книга и чете с треперещ, но силен глас страница след страница.

Боланьо умее да продава. Гледайки те в очите, той успява да ти предаде с поглед наелектризирането си от литературата. Синтезира цроничността си като Лихтенберг, жестът на присъдите му е този на Рембо, иронията – на Никанор Пара, радикалността – на Маларме, а атмосферата, в която успява да те вкара с две-три изречения е тази от романите на Филип К. Дик. Боланьо е призрак дилър, стаил се в потаен вход на странична уличка, който продава стоката си само с гласа си:

– Ако трябва да го кажем с нужната скромност: [Роберто] Арлт е Исус Христос¹ – казва гръмко той. И ти си купуваш един от трите романа на Арлт, преведени на български. Понечваш да продължиш, но Боланьо не те пуска, копелето му с копеле: – [Никанор] Пара пише, сякаш на следващия ден го очаква електрическият стол.

Спираш се, поръчваш си Никанор Пара на английски от „Амазон“ и веднага се опитваш да се изнесеш, но Боланьо те разстрелва отново:

– [Филип К.] Дик е Кафка, потопен в LSD и ярост. И после, без никаква пауза, мръсникът ти удря още едно кроше:

– Това е сборник с разкази – жанр, в който Рей Роса е съвършен майстор, вероятно най-добрият от моето поколение, което, за да бъдем честни, включва много отлични писатели на разкази.

Кой е този сборник? Кой е Рей Роса?

– Орасио Кастеланос Моя е роден през 1957 г. Той е меланхолик и пише така, сякаш говори от гръното на един от многобройните вулкани на страната си.

Я, хондурасец, засмиваш се, след като проверяваш кой е Моя, и без предупреждение хукваш да бягаш. Боланьо с ужасяваща коварност те прикотква с цял монолог (ох, ти долен негоднико и възвишен задник!):

– Скромността, в случая на Родриго Лура, беше опасна смесица от елегантност и тъга. Елегантност и тъга,

¹ Репликите на Роберто Боланьо са цитати от книгата му *Between Parentheses*, а преводът от английски е мой – И. Д.

които можеха да бъдат крайни, които често бяха крайни и които на публично място (а също и насаме, предполагам, което тук означава в най-безгранична самота) се появяваха облечени от глава до пети в най-остър хумор, сякаш Родриго беше средновековен рицар, изгубен в сън, който изведнъж се е превърнал в кошмар. Той беше поет, разбира се. Понякога е изкушаващо да се мисли, че той беше последният поет на Чили, един от последните поети на Латинска Америка.

После Боланьо, сякаш смутен от тази иначе твърде скромна за него поредица от хвалби, решава да си покаже зъбите:

– Да се пише – къна се, че го прочетох в един чилийски вестник, – че трябва да побързаме да дадем на [Изабел] Алиенде Националната награда, преди да е спечелила Нобеловата награда, вече не е дори абсурден фарс, а доказателство, че авторът на това твърдение е идиот от световна класа.

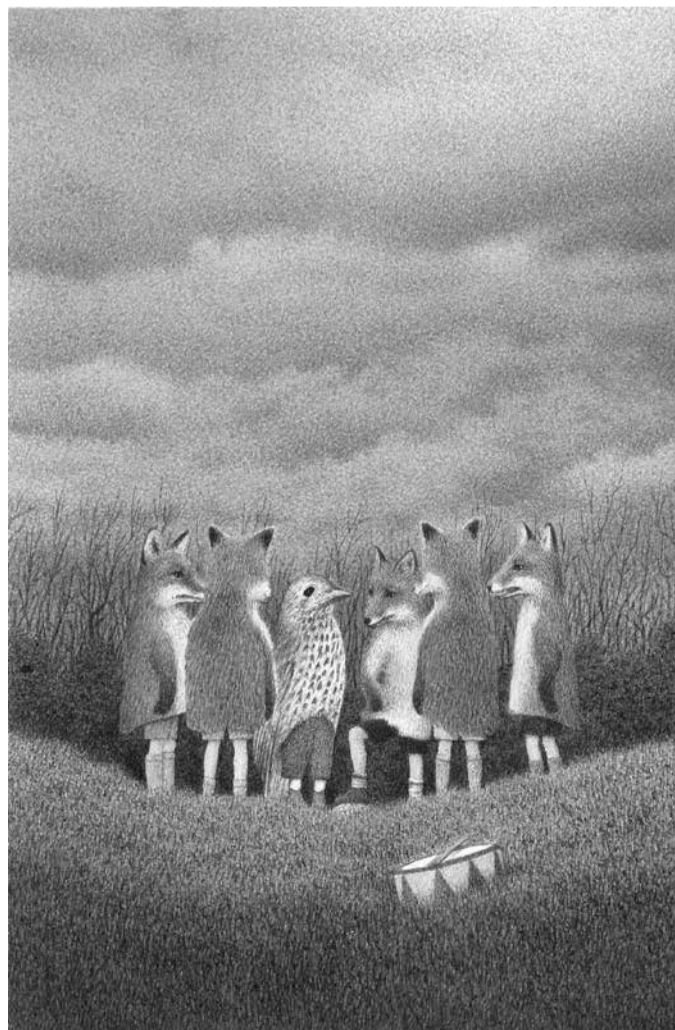
А когато вижда, че си тръгваш, той решава да ти помогне с един мъдър съвет, в който долавяш увлечението му по кримките:

– Нелсида Пиньон – прочути бразилска писателка и сериен убиец на читатели.

Когато заговори за литература, Боланьо се превръща във френетичен герой на Робърт Луис Стивънсън, пляска с ръце като учен от черно-бял нем филм, току-що направил откритието на живота си, няма умора. Той е като излязъл от Танцуващата чума – танцувал не 400 дни, а 50 години – от раждането до смъртта си. И тъй като наистина не може да млъкне, в книгите си Боланьо продължава да ни затрупва с имена, вероятно за да изпусне от време на време парата от бушуващо в него литературно говорене. Случва се дори да изригне като вулкан.

Едно от забележимите изригвания на вулкана Роберто Боланьо, изригване, придобило размерите на земетресение и разместило тектоничните плочи на световната поезия, е началото на посмъртно публикувания му (разбира се, незавършен) роман „Неволите на истинския полицаи“². В него поетът Пагуля, който така и не успява да напише романа си „Богът на хомосексуалистите“, определя литературата като хетеросексуална, хомосексуална и бисексуална. „Романите, най-общо казано, бяха хетеросексуални. Поезията обаче беше изцяло хомосексуална“, твърди Пагуля, след което прави вселенска класификация на различните типове поети. Съдейки от едно литературно четене, на което добротоми намерение да прочета началото на романа се оказва обича за част от публиката, днес литературната смелост от 90-те години лесно може да бъде припозната за покушение срещу добрия вкус. Аз обаче съм старомоден. За мен това писане от 90-те години е далеч по-революционно от това да се засягаш от няколко жаргонни гуми, които преводачката на романа Маня Костова някак е успяла да адаптира на български. „Вътре в нейния необятен океан [на поезията] се различаваха различни течения: педерастични, педали, педери,

² Роберто Боланьо, „Неволите на истинския полицаи“, превод от испански Маня Костова, худ. Яна Левиева, изд. „Рива“, 2016.



„Горко му, който излиза извън строя“ © 1993 Квинт Бухолц | *Welt dem, der aus der Reihe tanzt* © 1993 Quint Buchholz

швестери, обратни резби, пеперудки и педерушки. Двете най-големи направления ги съставляваха педерастите и педалите. Уолт Уитман например е поет педераст. Пабло Неруда – поет педал. Уилям Блейк бе, без съмнено, педераст, а Октавио Пас – педал. Борхес бе педерушка, тоест на моменти можеше да е гей, а друг път – просто асексуален. Рубен Дарио беше обратна резба – всъщност кралицата и парадигмата на обратните резби (в нашия език, разбира се, в широкия и чужд свят, неоспоримата парадигма си оставаше Верлен Щедрия). Една пеперудка, според Пагуля, се нареждаше по-близо до цветистата лудница и халюцинации в плът и кръв, докато педерастите и педалите се лашкаха пресекаливо от Емиката към Естетиката и обратно. Сернуда, обичният ни Сернуда, бе пеперудка, но в моменти на дълбока горчивина се изявяваше и като поет педал, докато Гилен, Алейсандре и Алберти можеха да бъдат считани съответно за швестер, обратна резба и педал.“ Поезията е видяна като подмолна борба между поетите педерастични и поетите педали за присвояване на Словото. Според Пагуля в Испания, Франция и Италия поетите педерастични представляват цял легион, а Руската революция има само един истински поет педераст (Маяковски? Не. Есенин? Не. Пастернак, Блок, Манделщам, Ахматова? Съвсем не.) Друго знаменито избухване от същия роман са бележките по съвременна литература за ролята на поета, написани от професор Амадфитано. В тях поетите са разделени в много категории:

„Най-щастлив: Гарсия Лорка.

Банкер на Духа: Т. С. Елът.

Господинчото в Ада: Сернуда и Хилберто Оуън.

С най-могъщия чеп: Франк О'Хара.

Този, когото би допуснал край смъртния си одър: Ернесто Карденал.

Този, който най-успешно би се подвизавал като гангстер в Ню Йорк: Кенет Патчен.

Най-добре маскиран: Салвадор Ново.“

Някои читатели предпочитат литературните доктори, които внимателно ти предписват литература, други се спират на литературни консултанти или психотерапевти, трети са класици и прибягват до услугите на библиотекарите и на архивбиблиотекаря Борхес. Аз предпочитам дилъра Боланьо.

Ние, читателите по цял свят, се нуждаем от повече писатели суперзвезди, които да дилърстват като него. Да вземем шантавия аржентинец Сесар Айра, когото открих след едно епохаано хвалебствие от Боланьо. Оказа се, че един от двамата му издатели на български го е открил от същото място. С дилърстването си Боланьо работи за цялата латиноамериканска литература. Като представител на език, стигащ до едва няколко милиона души по целия свят, аз си представям какъв ефект би имала една боланьовска суперзвезда за българската и дори за източноевропейската литература.

Какво ще каже за литературния дебют на Катерина Василева и неиздамата още дебютната си стихосбирка Преслава Джонджорова? Ще обясни ли как най-лесният начин да свършиш от поезия е да прочетеш за пръв път „Канела“ на Елин Рахнев? Ще възкликне ли как някои автори пишат десет книги, за да напишат една отлична, а Виолета Радкова е написала един дебютен роман колкото за десет отлични книги? И как ще вмъкне сред похвалното си слово за „Канела“ на Елин Рахнев „Странично осветление“ на неговия малък брат Юрий Рахнев? Или Юрий Рахнев ще се появи не го брат си, а в редицата на поетите и писатели фотографи, в която ще включи Владислав Христов и Иво Рафаилов?

Какво ще каже за писателката на Лудогорието (и на цяла България) Емине Сагък? Ще заяви ли, че през 90-те години в българската литература поезията с топки безспорно доминира над прозата с топки, изтъквайки, че Силвия Чолева е най-голямото перде с най-ударните топки в съвременната българска поезия и културна журналистика? Как ще реши да удари незапознатия читател с боксърството на поета-прозаик Паами Ранчев? Ще определи ли „Чекмо“ на Момчил Николов като най-хъшлашкия български роман за прехода? С кого ще сравни Антоан Асенов и Момчил Миланов? Кой старогръцки мит ще използва, когато говори за поезията на Ренета Бакалова? Как ще подходи към най-психеделичните стихотворения на младите поети тези на Захари Захариев или най-крещящия пънкарски глас – този на Мария Вирхов (без да пропускаме неиздалия стихосбирка, но пеещия стихотворенията си в бандата си *Feedbacker* глас на Иван Шентов)?

Какви словесни въртележки ще измисли за Йоана Стоянова, Теа Монева, Калоян Иванов, Марая Миланова, Силвия Алексиева, Мартин Кръстев, Мария Гетова, Бояна Узунова, Габриела Манова, Неда Узунколева, Велимир Макаеве, Бюрхан Керим, Наталия Иванова, Лилия Йовнова? Какво ще каже за Славейковата награда и Савина Топурска? А за Съюза на българските писатели? Не знам.

Знам само, че Роберто Боланьо е най-надрусаният и надрускащ литературен дилър на всички времена.

Съучастие в смъртта: некрожанрът в четвърта част на 2666

Никола Стоянов

„И си помислих:
Историята е като една приказка на ужаса.“
Роберто Боланьо, „Амулет“

Изправен пред умопомрачаващия мащаб на фемцида в Санта Тереза и неговия еквивалент в реалния свят, гр. Сиудад Хуарес, романът на Роберто Боланьо *2666* е критика на липсата на човешки права, трудова експлоатация и организираната престъпност. Настоящият текст няма да се занимава с гореспоменатото, а по-скоро с литературната техника, развита в четвъртата част на книгата, а именно *некрожанра* като литературен способ. *2666* се състои от пет части: „Частта за критиците“, „Частта за Амалфитано“, „Частта за Фейт“, „Частта за престъпленията“ и „Частта за Арчимболди“. Критици, които са главни герои в първата част, са преводачи и критици с изключителен интерес и познание за романите на автор, който е и главен герой в петата част – германец Бено фон Арчимболди. Поименно те са: Жан-Клод Пелетие от Париж, Мануел Еспиноза от Магрид, Пиеро Морини от Торино и Лиз Нортън от Лондон. Оскар Амалфитано се появява в първата част като гуд на критиците, когато те пристигат в неговия град, фиктивния Санта Тереза, в реалния щат Сонора, намиращ се на мексиканската граница със Съединените щати. Героите се озовават там в търсене на Арчимболди. Куинси Уилямс, наричан от колегите си Оскар Фейт по причини, които остават неясни, е журналист, изпратен в Санта Тереза, за да отрази боксов мач. Четвъртата и най-дълга част в клинично-гнозmatecки тон предоставя на читателя описания на телата на над сто жертви на убийства, всички от които жени. Тези сцени се преплитат с други, включващи Демонът покаяник, наречен така в текста заради (често насилственото) унищожаване на различни църкви във и около Санта Тереза. Посредством тези различни фрагментирани истории текстът създава усещане за хаос с есхатологични пропорции. Той успява да изведе нов тип сюжет от самото му разпадане или с други думи, колкото по-хаотичен и разкъсан е сюжетът, толкова по-силен е трилър-ефектът. Въпреки изпитваната от читателя трудност да навърже събитията в *2666* (романите на Арчимболди, спортните състезания, фемцида, картелите и т.н.), те се събират в една фокална точка, в един град, откъдето разбираме, че всичко това взето заедно е резултат от общия упадък на света. Един хаотичен свят, сглобен от ужас, където сме изоставени без способността да съзерцаваме мащаба на това, пред което сме изправени.

Жените в четвъртата част на *2666* не са „просто“ убити, а изнасилени по ужасен, извратен начин. Тук Боланьо очертава структурата на целия роман с цитат от стихотворението „Пътешествието“ на Шарл Бодлер – „Кой ли в пустинята от Скука / не е един оазис на Ужаса студен?“¹.

Санта Тереза, където сюжетните линии на всички герои неизбежно завършват, се превръща в „оазис на ужаса“ и мястото на „вечния грях“. Боланьо предлага една мистерия за вече случващото се и именно в четвърта част авторът трезво документира ужаса, който в тази гранична зона никой не изглежда способен да спре: една неизбежна, зла сила, власт или група, отговорна за фемцида. Тези жени, намерени мъртви в Санта Тереза и околностите на градчето, са, по думите на Бодлер, „стаго жертви“, появяващи се безспирно седмица след седмица.

Макар един бърз преглед на вторичната литература около книгата би ни подтикнал да спекулираме по какъв начин тя е критика на неолибералния капитализъм и въздействието му върху места като Сиудад Хуарес, върху които се базира и фиктивният град на Боланьо, смятам, че подобни анализи крият риска да пренебрегнат фундаменталната функция на злото в литературата като подход. В статията, която поставя *2666* категорично в контекста на разследващата журналистика, Марсела Валдес разказва историята на мексиканския журналист Серхио Гонсалес Родригес, който през 1995 г. започва да отразява убийствата в Хуарес Сити, което води до публикуването през 2002 г. на книгата му *Huesos en el desierto* (Кости в пустинята). Валдес интервюира Гонсалес Родригес, който казва, че Боланьо „се нуждае от помощ с подробности около убийствата и полицейските разследвания“. Валдес също така цитира въпросния журналист, който казва, че „дивният детектив Боланьо искаше другият гив детектив, който съм аз, да направи аналогични заключения“². Както писателят, така и журналистът изграждат картина на живота и смъртта по северната граница на Мексико.

В даден момент изнасилванията и смъртта сами по себе си вече нямат автономност като индивидуални

актове на насилие, а се сливат в един тотален пейзаж на разруха. Боланьо е не толкова моралист (както повечето му добре известни критици обичат да претендират, хиперболирайки моралните катастрофи на последния век и половина), колкото реалист на некрожанра.

Тук би ни била полезна структурна типология на криминалната проза на Цветан Тодоров: класическият *whodunit*³ се крепи на две истории: вече случилото се престъпление и последвалото разследване; първата е структурно „отсъствие“ (не може да бъде непосредствено разказана), а втората е почти чисто посредничество и натрупване на сведения, което произвежда интерес, своеобразно движение от следствие към причина.⁴

При черния роман тази двойственост се разпада: разказът съвпада с действието, ретроспекцията е изместена от проспекцията, а интересът се превръща в напрежение, като центърът се премества към средата, насилието, аморалността и „студената“ прозрачност на дискурса, до степен на полицейско „докуе“ от протоколи и сводки. „Частта за престъпленията“ в *2666* радикализира именно тази логика на черния роман: тя допуска документалната повърхност на разследването, но отказва жанровото му обещание за разплитане, престъплението в крайна сметка се оказва перманентно отсъствие на престъпление и вместо детектив получаваме читател, принуден да изпълнява функцията на пасивен регистратор в една среда на серийно зло, където жанровата машина работи без катарзис.

Системното повторение на клинично сухите сводки за убийствата – нещо средно между некролог и полицейски бюлетин, – служат за анестезиране на читателя или по-скоро за една игра с читателя, при която той или тя са подложени на изпитание да преминат през действително трудната за четене глава, без да се почувства/т поне леко омърсен от студената гробарска статистика и клиничния характер на сводките.

Логиката на подобен *неоноар* или черен светозглед, пише Марк Фишър, притежава един вид мачизъм на демитологизацията.⁵ Едно немигащо око на наблюдател, който отказва да захароса света, за да го стикова в привидно опростен етически код на бинарност между добро и зло, типично за по-ранната криминална литература. Тук реализмът, макар показвайки тип хипербола и фиксация върху по-бруталното, става почти пантомима на реалността посредством съучастие на читателя. Така читателят, в случай че не реши тотално да изостави главата и дочитането на романа, става съучастник в нейното въплътено зло, като при моя собствен прочит бях изкушен да пропускам именно тези секции, които включват над 150 убийства в рамките на 310 страници, съставляващи четвъртата част. Литературата тук не е морален урок, а форма на ексцес: тя притиска съзнанието до ръба, където нормалната етика се разпада и остава само дисциплина на погледа. По Батай злото не се представя; то се преживява като контролирана катастрофа – симулирана смърт, която позволява да се премине през ужаса, без читателят да се разпилее в лудост.

Ако перифразирам Майк Дейвис, пишец именно за черния роман като жанр: „В катранената му тъма не е останала светлина, която би могла да хвърли сенки, а злото се е превърнало в някак процедурна баналност. Резултатът е (...) пренасищане с поквара, която вече не предизвиква възмущение или дори интерес“⁶. И все пак именно тази безчувственост служи на капиталистическия реализъм. Но не е ли именно бруталното повторение в тази глава онова, което Боланьо използва, за да започне психическата функция на субекта, изправен пред подобна неумолима сила; не толкова неговото включване като герой в разказа, а онагледяването на менталното му състояние, което прелива и заразява целия свят.

Именно тук виждаме как авторът ни кара да се сблъскаме директно със смъртта в нейната обвързаност с неолиберализма. Този критичен за книгата елемент не може да бъде отречен и макар да не срещаме трудности в достигането до извода, че романът се стреми да построи една директна критика спрямо неолиберализма и мрежовото обвързване на капитал и насилие, както и движението на това насилие към периферията на империята в тип посткорпоративен или постколониален ужас, това не може да е единствената цел тук. При един по-детайлен прочит ще открием и убийства от чисто битов характер, като в самата глава ще видим доста повече случаи на насилие, провокирано от агресията, свързана с половото различие, отколкото от мъчителните

³ Криминален разказ или пиеса, в които самоличността на убиеца не се разкрива до самия край.

⁴ Цветан Тодоров, „Типология на криминалния роман“, *Поетика на прозата*, прев. Албена Стамболова, София: Народна култура, 1985, с. 15-27.

⁵ Марк Фишър, *Капиталистическият реализъм: няма ли алтернатива*. Превод Антон М. Колев. София: Колектив за обществени интервенции, 2011, с. 24.

⁶ Ibid.



Роберто Боланьо



условия на труд в Макилагорите при липсата на какъвто и да е интерес от страна на неолибералната икономика към това какво причинява тя на дадения регион.

Второто убийство например е мотивирано от самопризната изневяра: „Ромеро призна, че е поддържал интимни отношения с починалата зад гърба на своя приятел и партньор“⁷. Жертвата,

Луиса Селина, „беше решила да сложи край на тези отношения, като Ромеро отказа да приеме това“.

В резултат, „след няколко месеца, когато Луиса Селина не промени решението си, той реши в пристъп на лудост да я убие“⁸.

Този аспект крие един друг, далеч по-всеобхватен вид зло – една от линиите, които се пресичат при Боланьо и Гадис, е идеята за това как точно да се справим със слизането в ада, когато се изправяме пред тъмната страна на човешката душа.

Като слезем там долу, в стила на *Един сезон в ада*, дали целта ни е да намерим изцеление, едно по-дълбоко разбиране на злото и по този начин да постигнем неговото преодоляване, при положение че вече знаем как и други много хитри герои не са успели да се завърнат от тази експедиция. През 1980-те години определена вълна на пънк движението се вманиачи по американската хеви метъл група *Swans*, водена от Майкъл Гира, който сякаш олицетворяваше идеята за душа, доброволно хвърлена в ада. Смятам, че цялата същност на западната модерност е да се опитва да ни удържа в обсега на светлината. Но остава въпросът дали всъщност не сме просто някъде, където изграждаме своя културен склад на ада (в смисъла на Дж. Баларг), който в даден момент ще се излее обратно в света.

Може би това вече се случва, докато умът, пазейки се от заразната лудост на убийствата, не започне да изниква от страницата в реалността. Но тъкмо в това се състои гениалността на некростила в *2666*, където читателят е вече запознат с взаимопроникването на реалност и фикция. Злото винаги вече е било тук с нас.

Тук логиката е класически Лъвкрафтова, а именно че на самия край, след умопомрачителното разкриване на дребните тайни, светът се оказва винаги вече заразен с древно зло. Батай посочва как именно мистът и жертвоприношението намират своя финален провал в литературната форма: „Литературата не може да поеме задачата да направлява колективната необходимост“⁹.

Литературата прекъсва мита, „чудният момент се разтваря в нищото“, но тя прекъсва и самата себе си. И продължава: „Всеки философ знае колко изтощителна е невъзможността да се решат проблемите на смеха, поезията, екстаза, еротиката...“¹⁰.

Ритуалният характер тук по-скоро се разгръща отвъд нараства на текста и представлява формално движение, което подобно на окутен ритуал от произведение на Лъвкрафт вещае смъртта на самия читател: неговата мъка при четенето и справянето с текста води до лудостта в текста, до заразната лудост, обхващаща всеки, който е попаднал в него. Така читателят, който не изоставя тотално текста в прочита на книгата, става съучастник в нейното зло.

⁷ Боланьо, Роберто. *2666*. Превод Катя Диманова, Мариана Купчолова и Маня Костова. София: Рива, 2013. ISBN 978-954-320-436-6, с. 394.

⁸ Ibid., с. 395.

⁹ Jean-Luc Nancy, *The Inoperative Community*, ed. Peter Connor, trans. Peter Connor et al., foreword by Christopher Fynsk, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991, с. 114.

¹⁰ Bataille, Georges. *The Accursed Share, Volumes II & III: The History of Eroticism and Sovereignty*. Translated by Robert Hurley. New York: Zone Books, 1992, с. 203-204.

¹ Шарл Бодлер, „Пътешествието“, *Цветя на злото. Малки поеми в проза*, прев. Кирил Кадийски, София: Народна култура, 1984, с. 251. „Остава ни от пътя горчивата поука! / Светът е бил – и вчера, и днес, и всеки ден – / безличен, тесен. Кой ли в пустинята от Скука / не е един оазис на Ужаса студен?“

² Marcela Valdes, „Alone Among the Ghosts: Roberto Bolaño's *2666*“, *The Nation*, November 19, 2008.

Роберто Боланьо



„Нощен полет“ © Квинт Бухолц / Nachtflug © Quint Buchholz

Хоакин Фонт, ул. Колима, кв. Конгеса, гр. Мексико, август 1987 г. Свободата е като просто число. Когато се прибрах, всичко беше променено. Жена ми вече не живееше вкъщи, а в моята стая сега спеше дъщеря ми Анхелика с партньора си – театрален режисьор, малко по-възрастен от мене. Синът ми пък се беше нанесъл в малката къща отзад заедно с едно момиче с индиански черти. И той, и Анхелика работеха по цял ден, но не печелеха кой знае колко. Дъщеря ми Мария живееше в хотел близо до Паметника на революцията и почти не се виждаше със сестра си и с брат си. Съпругата ми, доколкото разбрах, се беше омъжила повторно. Театралният режисьор излезе доста разбран човек. Оказа се бивш другар в походженията на Бабето Сегура или негов последовател, не съм напълно сигурен, и не блестеше с пари или късмет, но се надяваше някой ден да постави такава пиеса, която да му донесе невиджана слава и богатство. Вечер, когато се хранехме, обичаше да говори за това. Приятелката на сина ми, от друга страна, почти не се обаждаше. Стана ми симпатична.

Първата нощ спях в хола. Метнах едно одеяло върху дивана, излезнах се и затворих очи. Шумовете бяха обичайните. Не, грешах. Нещо ги правеше различни, макар в началото да не успях да схвана какво. И все пак бяха различни и не ми даваха да мигна, затова изкарвах нощите седнал на дивана, с включен телевизор и затворени очи. После се преместих в старата стая на сина ми, което ми пооправи настроението. Навярно защото тя още пазеше донякъде атмосферата на безгрижно и щастливо юношество. Не знам. При всички положения за три дни стаята замириша на мен, тоест замириша на старост, замириша на лудост и всичко си стана както по-рано. Потиснах се и не знаех какво да правя. Мълчах и чаках часовете да се изнижат в празната къща, докато някое от децата не се върне от работа и не разменяме по някоя дума. Понякога телефонът звънеше и вдигах. Ало? Кой се обажда? Никой не ме познаваше и аз не познавах никого.

Седмица след като се прибрах, взех да обикалям из квартала. Първо по малко – едно кръгче по околните пресечки и готово. Постепенно обаче набрах смелост и разходките ми, отначало неуверени, лека-полека започнаха да ме отвеждат все по-далеч. Кварталът беше променен. Обрах ме два пъти. Първо едни хлапетии, въоръжени с кухненски ножове. После едни по-големи момчета, които, като не намериха пари в джобовете ми, решиха да ми теглят един бой. Но аз вече не чувствам болка и ми беше все тая. Това е едно от нещата, които усвоих в психиатрията. Същата вечер Лола, приятелката на сина ми, ми дезинфектира раните и ме постветва в кои места е по-добре да не ходя. Отговорих ѝ, че не ми пречи да ме бият от време на време. Да не би да ти харесва? – попита. Не ми харесва, казах, ако беше всеки ден, нямаше да ми хареса.

Един ден театралният режисьор заяви, че Националният институт за изящни изкуства щял да му отпусне стипендия. Отбелязахме го подобаващо. Синът ми и приятелката му излязоха да купят буталка текила, а дъщеря

ми и режисьорът приготвиха празнична вечеря, нищо че в действителност никой от двамата не умееше да готви. Не помня какво поднесоха. Храна. Аз си изядох всичко. Обаче не беше особено вкусно. Тя жена ми беше по тези неща, но нали сега живееше другаде и не ѝ беше до импровизирани вечери с нас. Седнах на масата и се разтреперих. Спомням си, че дъщеря ми ме погледна и ме попита да не ми е приляло. Просто ми е студено, казах, и така си и беше – с годините се превърнах в зиморничав човек. Чашка текила щеше да помогне, но аз не нося нито на текила, нито на какъвто и да било друг алкохол. Та продължих да си зъзна и да ям, и да слушам какво си приказват. Говореха за едно по-добро бъдеще. Говореха за щяло и за нещяло, но всъщност – за едно по-добро бъдеще. И въпреки че въпросното бъдеще не включваше нито сина ми, нито приятелката му, нито мен, ние също се усмихвахме и приказвахме, и крояхме планове. Седмица по-късно департаментът, който уж щеше да му отпусне стипендията, бе закрит поради оряване на бюджета и театралният режисьор остана с пръст в устата.

Осъзнах, че е време да се размърдам. Размърдах се. Обадих се на няколко стари приятели. Отначало никой не си спомняше за мен. Къде си бил? – питаха. От къде излизаш? Какво ново-вехто при теб? Аз им казвах, че току-що съм се прибрал от чужбина. Че съм обикалял из Средиземноморието, че съм живял в Италия и в Истанбул. Че съм разглеждал сградите в Каиро – архитектурата там е многообещаваща. Многообещаваща? Да, много обещава ага. Като постройките в Тлателолоко, но без толкова зелени пространства. Като Сюдэг Сателите, но без водоснабдяване. Като Нецауалкоитъл. Нас, архитектите, трябва да ни избият. Бях в Тунис и в Маракеш. В Марсилия. Във Венеция. Във Флоренция. В Неапол. Блазе ти, Ким, но защо се върна? Мексико безвъзвратно отива по дяволите. Сигурно си разбрал. Да, разбрах, сведения не са ми липсвали – дъщерите ми изпращаха мексикански вестници в хотелите, където живеех. Но Мексико е моята родина и ми липсваше. Никъде другаде не е толкова хубаво, колкото тук. Не се бугалкай, Ким, ти сега сериозно ли? Абсолютно сериозно. Абсолютно сериозно? Заклевам се, абсолютно сериозно – понякога сутрин, докато закусвах и съзерцавах Средиземно море и онези платноходчици, дето ебропейците толкова си падат по тях, започвах да плача при мисълта за град Мексико, за закуските в град Мексико, и знаех, че рано или късно трябва да се върна. Тогава някой казваше: абе, ти не лежа ли в психиатрията? А аз отвръщах: да, преди много години, и точно като излязох оттам, заминах в странство. По медицинско предписание. И моите приятели обикновено се засмиваха на това ми хрумване или на някое друго, понеже аз винаги разкроявах историята с разни анекдоти и виказах: ех, тоя Ким, и тогава аз се възползвах от случая да ги питам не се ли сещат къде бих могъл да се хвана да бачкам, някое местенце в архитектурно бюро, каквото и да е, някаква временна занимавка, колкото да посвикна с идеята, че трябва да си намеря нещо за постоянно, а те обикновено отговаряха, че пазарът на труда бил много зле, че архитектурните бюра затваряли едно след друго, че Андрес дел Торо бил заминал за Маями, а Рефухио Орпис де Монтеинос си преместил студиото в Хюстън, та сам съм можел да си представя, казваха, и аз си представях, представях си и още как, обаче продължавах да им звъня и да се гавря с търпението им, и да им разказвам приключенията си в щастливата част от света.

След като добре им досадах, ме взеха като чертожник в студиото на един архитект, когото не познавах. Младежът тъкмо прохождаше и като разбра, че съм всъщност архитект, а не чертожник, му станаха слабост. Вечер, като пуснахме кепенците, отивахме в един бар в Амплисион Попокатепетъл в района на улица *Кабрера*. Барът се казваше *Съдба* и сядахме там да си говорим за архитектура и за политика (хлапето беше троцкист), и за пътешествия, и за жени. Той се казваше Хуан Арена. Имаше съдружник, когото рядко виждах – един шишко на около четирисет, който също беше архитект, но повече приличаше на таен полицай и рядко се вясваше в студиото, та то се състоеше преобладаващо от мен и Хуан Арена. И тъй като почти нямаше работа, а обичахме да разговаряме, изкарвахме по-голямата част от деня в приказки. Вечер той ме хвърляше до нас и докато прекосяхме столицата – като извадена от кошмар, избледняващ кошмар, – ми се случваше да си помисля, че Хуан Арена е моето щастливо превъплъщение. Един ден го поканих на обяд. Беше неделя. У нас нямаше никой и му изпържих омлет. Ядохме в кухнята. Беше приятно да съм там, да слушам как птиците къват из градината и да гледам Хуан Арена, който беше семпло момче и се хранеше с охота. Живееше сам. Не беше от столицата, а от Сюдэг Магеро и големият град понякога го объркваше. По-късно дойде дъщеря ми с приятелка си и ни завариха да гледаме телевизия и да израем на карти. Мисля, че Хуанито Арена от първия момент си хареса дъщеря ми и посещенията му зачестиха. Понякога се размечтавах и си ни представях как живеем всички заедно в къщата на улица *Колима* – двете ми дъщери, синът ми, театралният режисьор, Лола и Хуан Арена. Не и жена ми, нея не я виждах с нас. Само дето нещата никога не се получават както

човек си ги въобразява и каквито ги преживява в мечтите си, та един хубав ден Хуан Арена и съдружникът му затвориха студиото и изчезнаха някъде, без да кажат къде. За пореден път се наложи да се залепя за телефона и да почна да искам услуги от старите си приятели. От опит знаех, че е по-добре да си търся работа като чертожник, а не като архитект и ето че скоро отново бачках здравата. Този път в едно студио в Коюакан. Една вечер шефовете ме поканиха на купон. Алтернативата беше да отида пеша до най-близката станция на метрото и да се прибера вкъщи, където със сигурност нямаше да има никого, така че приех и отидох. Събирането беше недалеч от мястото, където живеех, и къщата отначало ми се стори позната. Стори ми се, че и преди съм бил там, но после си дадох сметка, че не съм и че всъщност всички къщи от определен период в определен квартал си приличат като две капки вода, и тогава се успокоих и отидох право в кухнята да видя какво има за ядене, понеже не бях слагал зъбък в устата си от закуската. Не знам какво ме прихвана, но ненадейно страшно огладнях – нещо, което не ми се случва често. Страшно огладнях, страшно ми се доплака и страшно ме досмеша.

Нахлух в кухнята и видях там двама мъже и една жена, които оживено разговаряха за някакъв мъртвец. Взех си сандвич с шунка и го изядох, а после пибах две глътки кока-кола, за да го прокарам през глътката си. Хлябът беше въздух, но вкусен, та взех още един сандвич, този път с кашкавал, и го изядох, но не набеднъж, а вече лека-полека. Дъвчех както си трябва и се усмихвах така, както имах навика да се усмихвах преди много години. Тогава разговорачото трио ме погледна, двамата мъже и жената видяха усмивката ми и ми се усмигнаха и те, а аз се приближих още малко към тях и чух какво казваха: говореха за един труп и за едно погребение, говореха за мой приятел, архитект, който беше умрял, и в този момент ми се стори уместно да вметна, че го познавам. И толкоз. Те поговориха за покойника, когото познавах, и сигурно са минали на други теми. Предполагам, защото не останах при тях, а излязох в градината – градина с рози и ели – и се приближих към железната ограда, и се зазяпах в уличното движение. И в същия миг видях да минава старата ми импала от 1974-та, похабена от годините, с вдлъбнатини по калниците и по вратите и с олющена боя, много бавно, като в забавен каданс, сякаш е тръгнала да ме търси по нощните улици на столицата. Това така ме поразя, че се разтреперих като за последно, вкопчен с две ръце в пречките на оградата, за да не падна, и вярно, успях да не падна, но паднаха очилата ми, хлъзнаха се по носа ми в някакъв треволък или туфа, или розово храстче, не знам, само чух шума и осъзнах, че не са се счутили, и си помислих, че ако сега се набеда да ги вдигна, докато се изправя, импалата ще е изчезнала, но ако не ги вдигна, няма да видя кой кара този призрак – колата ми, иззубена в последните часове на 1975-а и първите на 1976-а. И че ако не видя кой я кара, каква полза, че въобще съм я забелязал? В този момент ме поразя и още нещо. Помислих си: очилата ми паднаха. Помислих си: допреди малко въобще не знаех, че ползвам очила. Помислих си: сега усещам промяната. И да знам, че вече знам, че имам нужда от очила, за да виждам, ми върна увереност и аз се наведоха и ги напшах (каква разлика само между това да съм с тях и без тях!), и се изправих, а импалата продължаваше да е отпред, та допускам, че съм действал със скоростта, отредена единствено на някои безумци, и видях импалата, и с очилата си – същите, които допреди миг не съзнавах, че притежавам, – пронизах мрака и потърсих профила на шофьора с нетърпение, но и с боязнь, понеже предполагам, че зад волана на иззубената си импала ще видя иззубената поетеса Сесареа Тинахеро да си проправя път откъм иззубеното време, за да ми върне автомобила, който най-много за мен и на който най-малко съм успял да се насладя. Да, но шофираше не Сесареа. Всъщност никой не шофираше моята призрачна импала! Така ми се стори. После обаче си казах, че колите не се движат сами и вероятно тая раздрънкана импала я кара някой клет маломерен и сериозно депресиран нашенец, и поех обратно към купона с огромен товар на плещите.

По средата на разстоянието обаче ме осени една идея и се завъртях, само че импалата вече беше изчезнала. Колкото – толкоз, тука има, тука няма. Улицата се беше превърнала в здрачен пъзел, от който липсваха доста парчета и едно от липсващите парчета, колкото и да е странно, бях аз самият. Моята импала си беше отишла. Аз, по начин, който не разбирах добре, също си бях отишъл. Моята импала се беше върнала в ума ми. Аз също се бях върнал в ума си. И тогава проумях – със смирение, удивление и в пристъп на абсолютна мексиканщина, – че всички сме подвластни на случайността, че в тази буря всички ще се удавим и че само най-съобразителните, към които аз със сигурност не се числя, ще се задържат на повърхността малко по-дълго.

Превод от испански: НЕВА МИЧЕВА

Роберто Боланьо, *Диви детективи*. „Втора част. Диви детективи (1976–1996)“. Из „фрагмент 18“.

Вили Шюрхолц

Колония Ренасер, Чили, 1956 – Кампала, Уганда, 2029

Роберто Болањо

Колония Ренасер (букв. Колония Прераждане) се намира на 40 километра от Темуко. На пръв поглед изглежда като повечето други големи имена в региона. От по-близо обаче се откриват множество значителни разлики. Колония Ренасер си има собствено училище, клиника и автосервиз. Установила е самостоятелна икономическа система, която ѝ позволява да обрне гръб на онова, което чилийците, често прекалено оптимистично, наричат „чилийска реалност“ или просто „реалност“.

Колония Ренасер е доходоносен бизнес. Присъствието ѝ обезпокоява: членовете на колонията празнуват скришно, никакви съседни, независимо дали бедни или богати, не са поканени. Жителите ѝ погребват мъртвите си в собствено гробище.

Една последна отличителна черта, вероятно най-тривиалната, но и първата, която прави впечатление на онези, надникнали във вътрешността на колонията и малкото прекосили границите ѝ, е етническият произход на обитателите – всички те, без изключение, са германци. Работят комунално, от изгрев до залез, не наемат работници и не дават по наем част от земята си. На повърхността напомнят на повечето от протестантските секти, емигрирали от Германия към Америките, бягайки от нетолерантност и военна служба. Но тези тук не са религиозна секта и пристигането им в Чили съвпада с края на Втората световна война.

Понякога националните вестници докладват за дейността или описват мистериите, в които колонията е забулена. Имало е слухове за езически оргии, сексроби и тайни екзекуции. Очевидци със съмнителна надеждност се кънат, че на централния площад вместо чилийското знаме се вее червен флаг с бял кръг и черна свастика в средата. Твърди се също, че Айхман, Борман и Менгеле са били укривани там. Всъщност единственият престъпник, прекарал време в колонията (немалко години впрочем, изцяло отпаден на градинарство), е Валтер Раус, за когото по-късни сведения твърдят, че е участвал в някои от мъченията, извършвани в ранните години на Пиночет. Истината е, че Раус умира от инфаркт, докато гледа по телевизията футболен мач между Източна и Западна Германия, играещи във Федералната република по време на Световното през 1974 година. Твърди се също, че кръвосмешението в колонията произвеждало деца идиоти и изроди. Съседни говорели за семейства албиноси, каращи трактори през нощта, а статии в списанията от този период съдържат снимки, най-вероятно фалшифицирани, които дават възможност на тревожната чилийска публика да види група доста бледи и сериозни на вид индивиди, неуморно обработващи полетата. След преврата през 1973 година Колония Ренасер изчезва от новините.

Вили Шюрхолц е най-малкият от петима братя. Не се научава да говори правилно испански до 10-годишна възраст. Дотогава неговият свят е ограденият с бодлива тел обширна територия на колонията. Непоклатима семейна дисциплина, фермерска работа и серия от странни учители, еднакво вдъхновени от

националсоциалистическия милитаризъм и от вярата в науката, изковават характера му – уединен, упорит и странно самоуверен.

После става така, че старшите го пращат в Сантяго да учи агрономия. Скоро той открива истинското си поетично призвание. Това му дава всичко необходимо за един грандиозен провал. Дори най-ранните му работи притежават отличителен собствен стил, естетическа посока, която той ще следва почти неотклонно до деня на смъртта си. Шюрхолц става експериментален поет.

Първите му поеми комбинират несвързани изречения и топографски карти на Колония Ренасер. Неозаглавени. Неразгадаеми. Целта им е такава. Да са неразбираеми и в никакъв случай да не осигуряват съучастие от страна на читателя. Един критик смята, че поемите насочват към мястото на заровено скробище от загубеното детство на автора. Друг прави злонамереното предположение, че поемите разкриват локациите на тайни гробове. Приятели на Шюрхолц от авангардната поетична сцена, противници на военния режим, му дават любвеобилния прякор Картографа, докато не разбират, че Вили е привърженик на напълно противоположни на техните идеи. Последното отнема време. Никой не може да обвини Шюрхолц в разговорливост.

В Сантяго живее в изключителна бедност и самота. Няма приятели или любовници, доколкото е известно. Избягва човешки контакт. Малкото пари, които изкарва, превеждайки от немски, отиват за плащането на стая под наем и няколко топли обяда на месец. Диетата му се състои основно от пълнозърнест хляб. Втората серия от поетични експерименти, която той излага в една от аудиторите на литературния факултет към Католическия университет, е поредица от огромни карти, отнемачи известно време да бъдат дешифрирани. Строфи, даващи инструкции за собствената си позиция и употреба, написани от внимателна детска ръка. Купчина безсмислици. Според професор по италианска литература, добре запознат с картографската тема, това са карти на концентрационните лагери в Терезин, Маутхаузен, Аушвиц, Берген-Белзен, Бухенвалд и Дахау.

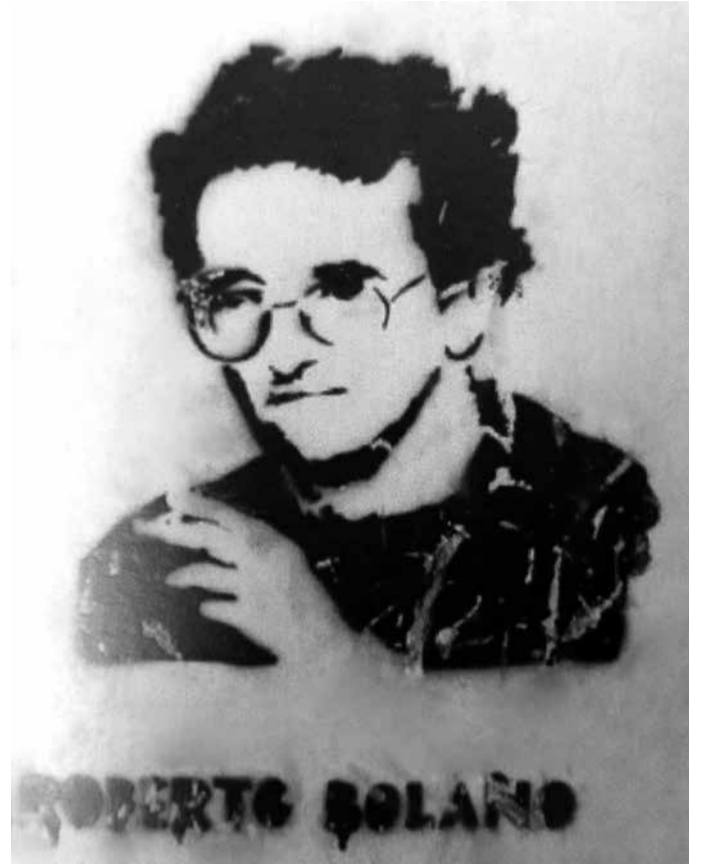
Инсталацията остава на мястото си за четири дни (вместо за планиваната седмица) и изчезва без да стигне до вниманието на широката общественост. Мненията на малцината, които са успели да я видят и интерпретират, се разминават. Някои казват, че инсталацията била критика на военния режим. Други, повлияни от някогашните приятели на Шюрхолц от авангарда, я приемат като сериозно и престъпно предложение за реконструкция на разрушените лагери в Чили. Скандалът, макар и малък, дори направо таен, е достатъчен, за да дари Шюрхолц с тъмната аура на „прокълнат поет“, която ще го преследва през остатъка от дните му.

„Преглед на мисълта и историята“ публикува по-малко компрометиращите текстове и карти. В някои кръгове Шюрхолц бива възприет като единствения последовател на енигматичния изчезнал поет Рамирес Хофман, макар на младия мъж от Колония Ренасер да му липсва ексцеса на учителя. Изкуството на Шюрхолц е систематично, монотематично и конкретно.

През 1980 година, с помощта на „Преглед на мисълта и историята“, той публикува първата си книга. Редакторът на списанието Фюхлер пожелава да напише предговор. Шюрхолц отказва. Първата книга се казва „Геометрия“ и излага безброй вариации по темата за телената ограда, прекосяваща почти празно пространство с осъдено пръснати и привидно несвързани строфи. Оградите, поледнати отгоре, очертават точни и деликатни линии. Строфите говорят или по-скоро шепнат за абстрактна болка, слънцето и главоболията.

Последващите книги се казват „Геометрия II“, „Геометрия III“ и така нататък. Връщат се към същата тема: карти на концентрационни лагери, наложени върху карта на Колония Ренасер, върху определени градове (Щутхоф или Валпараисо, Майданек или Консепсион) или разположени в празен провинциален пейзаж. През годините текстовият елемент постепенно става по-последователен и ясен. Разпокъсаните изречения са заместени от фрагменти – разговори за времето и пейзажите, пасажии от пиеси, в които изглежда нищо не се случва освен бавното изтичане на годините.

През 1985-а славата на Шюрхолц, преди това ограничена до литературните и артистични среди на Чили, колкото и необятни да са те, се изстрелва до самото било на известността благодарение на група местни и северноамерикански бизнесмени. Начело на екип от копачи поетът изкопава картата на идеален концентрационен лагер в пустинята Атакама – сложна мрежа, която, погледната от земята, прилича на зловеща серия от прави, но видяна от хеликоптер или



Графити в Барселона „Роберто Болањо“, 2012

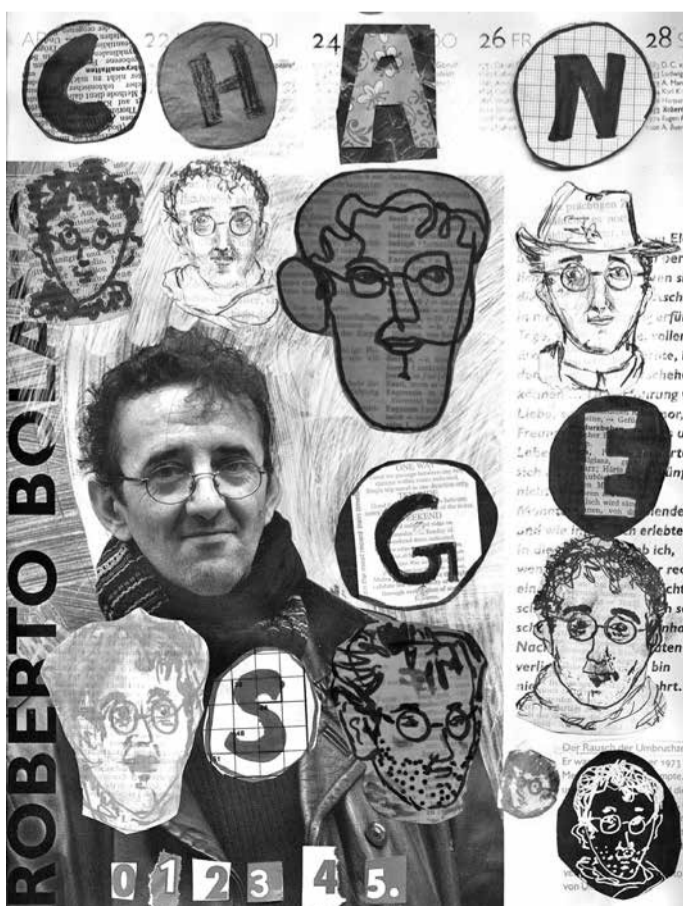
самолет, се снима в елегантна поредица от линии и криви. Самият поет издълбава литературния елемент. С кърка и мотика вписва пет гласни на случайни локации из набраздената повърхност на терена. Това се превръща в лятната културна сензация на Чили. Експериментът е повтарен в аризонската пустиня и в колорагската пшенична нива със значителни промени. Настоячивите бизнесмени искат да намерят малък самолет, за да може поетът да нарисова концентрационен лагер на небето, но той отказва. Неговите идеални лагери са предвидени да се наблюдават от небето, но можело да бъдат нарисувани само на земята. Изпусната е поредната възможност за подражание и надминаване на Рамирес Хофман. Скоро след това става ясно, че Шюрхолц не е нито много амбициозен, нито особено загрижен за кариерата си. В интервю за нийоркски телевизионен канал дава вид на глупак. Заеквайки заявява, че не знае нищо за визуалните изкуства и че един ден се надява да се научи да пише. Скромността му е чаровна в началото, но бързо става нелепа.

През 1990 година, за изненада на последователите си, Шюрхолц публикува книга с детски приказки, използвайки безцелния псевдоним Гаспар Хаузер. За дни всички критици разбират, че Гаспар Хаузер е Вили Шюрхолц. Приказките са подложени на щателна дисекция. Без милост и с презрение. В тях Хаузер-Шюрхолц идеализира едно детство, страдащо от съмнителна афазия и амнезия. Покорно и тихо детство. Невидимостта изглежда е целта му. Въпреки критиците, книгата се продава добре. Главният герой на Шюрхолц „момчето без име“, измества Папелучо като емблематичния герой на детската и юношеската литература в Чили.

Не след дълго, наред с протести от определени леви фракции, Шюрхолц получава предложение за поста на културен аташе към чилийското посолство в Ангола. Приема. В Африка открива онова, което е търсил. Подходящото хранилище за душата си. Никога не се връща в Чили. Прекарва остатъка от живота си като фотограф и гиз за немски туристи.

Превод: ЯКИМ ПЕТРОВ
Редакция: ГИЛЕРМО КОА ФЕРАРИ

Преводът е откъс от „Нацистката литература в Америка“: Bolaño, Roberto. *Nazi Literature in the Americas*. Прев. Chris Andrews. New York: New Directions, 2009.



В ситуация на глобален идеологически блокаж или *La literatura nazi en Bulgaria?*

Георги Тевев

Яким Петров е гърмян заек. И затова не се хваща в капана на въпросите. Не просто е гърмян, но и той умее да гърми зайци – а както виждаме в неговия опус „Интелектуалният фронт“, отстрелва и вълци, и лисици и чакали, че и мечки дори.

Като прозаик Яким Петров се появи, за мен поне, изведнъж и неочаквано. Това направи изненадата още по-голяма – на фона на завършения му стил и завидната ерудиция. Неговото дебютно (ако Петров не крие нещо от нас?) съчинение „Интелектуалният фронт“ е многопластов труд. Един забавен и на моменти отчайващо достоверен преглед на възможностите на литературата като средство за нападение и атака в безкрайните, но не безкръвни войни между представителите на т.н. „интелигенция“.

Бях поканен да консултирам този проект – „Интелектуалният фронт“ – и много скоро разбрах, че това ще бъде за мен не просто един професионален ангажимент, а привилегия и разведряващо мисловно пътешествие.

Във фазата на пълноценното си завършване „Интелектуалният фронт“ трябва да има формата на „реален“ архив, плод на събирателските усилия на главен герой, който е едновременно отстранен аватар и алтер его на Петров. Архивът уж на шега включва цяла експозиция от лични предмети и артефакти, които физически „фиксира“ десетки биографии на не-съвсем-въображаеми личности. Сатира ли е това? Елитаристка шега, прищипване на класически ракети носители като „На Острова на блажените“? Твърде скоро обаче тук се намеси и Роберто Боланьо, ясно разпознат като едно от върховенствата за тази мистификация... макар и „мистификация“, честно казано, да не е най-точната дума. Защо ли?

Героите, които Яким Петров вади на бял свят, не са традиционните литературни аналози на реални персонажи от културния живот на България. Те са по-скоро хибриди, генетически химери. Плод са на доста прецизното генно инженерство на автора. Яким Петров създава един по-интензивен (а не аналогичен, транспониран) свят спрямо света, който познаваме. Освен инжектирането на стероиди, на хумор и снизходителна младежка непредубеденост, Петров има да внесе още нещо важно. И това е онази зла проникателност и щипка пророчески хазарт. „Интелектуалният фронт“ е общност сама по себе си, не отражение, не гротеска, а културна вселена със завършена архитектура. И трябва да признаем, че на моменти тя е стъпила на много по-здрав темели, отколкото реалната микровселена, която се явява „прототип“.

Но нека поупорстваме с въпросите.

Георги Тевев: Май сте създали една българска версия на „*La literatura nazi en América*“ на Роберто Боланьо?

Яким Петров: Да твърдя, че пиша „*La literatura nazi en Bulgaria*“, би било прекалено самоуверено и дълбоко невярно. В тези текстове няма историческа дистанция, а отпък няма и желание да се правят равностепенности за гадани ситуации, събития, културни и политически форми. Признавам, че има нарушаване на добрия исторически вкус.

Георги Тевев: Паралелът между „*La literatura nazi en América*“ на Боланьо и вашия „опус“ „Интелектуалният фронт“ са големи и доста по-силни отколкото например с „Острова на блажените“ на Пенчо Славейков. Така че можем да попитаме до каква степен изобщо централната инспирация за Вас е това съчинение на Боланьо? Или имаше друга първична идея, оформила се по-късно под влиянието от „енциклопедията“ на чилийския писател?

Яким Петров: Боланьо е автор, когото много харесвам, често препрочитам и от когото обичам да крада. Но ако можем да говорим за вдъхновение зад „Интелектуалният фронт“, то това са музеите и колекциите на социализма. За добро или лошо, не мога още да определя, правя дисертация за колекционирани по времето на соца и очевидно заниманията ми с колекционери, колекционерски практики, експонати и прочее са се утаили и трансформирали в идеята за роман като музеен каталог. Роман като изложба. В крайна сметка „Интелектуалният фронт“ е това. Каталог на една фикционална изложба в бъдещето, представяща животите, провалите, патолозите на интелектуалната ни сцена, а може би и на всяка интелектуална сцена, нагърбена със задача да мисли историческата си ситуация и/или въобразила си, че има привилегирован достъп до реалното на тази ситуация.



Георги Тевев: Как „*La literatura nazi en América*“ и „Интелектуалният фронт“ четат болезнените и конфликтни гледни точки днес, в които постоянно изниква привкус на насилие, свързано с нацизма, с фашизма, с тоталитарните национализми?

Яким Петров: Едно от нещата, които най-много ме привличат при Боланьо, е, че остава амбивалентността да се разгръща. Това е особено видимо в нацистката литература, където профилите на писателите, свързани с нацисткия режим и с фашисткото като цяло винаги остават в една сива зона на собствените си убеждения, на връзката си с нацисткия фантазм. От това странно небедение на персонажите идва и хуморът в книгата на Боланьо, оголването на баналността им, на тъпотата им... Разбира се, тази амбивалентност може да е много опасна сама по себе си, но ми се струва, че тя е ключова. Задачата днес не е да се снемат напреженията. Нито да се представят конфликтните гледни точки и да се правят диагнози. Образите на войните, глобалните и локалните идеологически лагери, множеството от „скрити“ предпоставки в тези лагери са вече безкрайно анализирани и интериоризирани. Поради това, поне според мен, по-интересната задача е да се разгърнат фантазиите на всичките лагери. Да се проследят и подредят констелациите от идеи, клишетата, малки и големи разкази и какво ли още не, които съставят различните позиции (леви, десни, неутрални и прочее) и да се оголят ефектите им. С една дума – задачата е да се мисли желанието, което ни задвижва на индивидуално и колективно ниво. И не само желанието, но и неговите последици.

Георги Тевев: Колко невидимо (или прозрачно) скрити са изконното левичарство и понякога фундаменталният консерватизъм при българската интелигенция? Доколко тяхното кръстосване разпъва на кръст през целия 20. век – а и до днес – българската интелектуална мисъл? И какво отнема или допринася към способностите ѝ да артикулира свои визии за света, свои решения за националната и културната съдба?

Яким Петров: Мога да опитам да отговоря на последната част от въпроса Ви. Според мен не е работа на интелектуалните среди, както и да ги дефинираме, да дават визии и решения за споделянето ни бъдеще. Което не означава и обратното – да се приютят в теоретичните си балони, които, почти по необходимост, стават места за репродукция на патология и форми на *resantiman* от всякакъв типаж – класов, етнически, сексуален, културен и прочее. Онова, което сякаш е възможно в ситуация на глобален идеологически блокаж, в каквато се намираме в момента, е да се правят концептуални инфраструктури. Това не е толкова абстрактно, колкото звучи. То означава да се търсят конкретни жестове и форми на изразяване, способни да отпущват. Намираме се в криза с боклука, криза на затлачването. Следователно въпросът е как се организират маршрути, трасета на отпадна материал. В крайна сметка културите, независимо какви са и в кой исторически период се намират, зависят от добрата канализация.

Георги Тевев: „*La literatura nazi en América*“ на Боланьо е колекция от изгрови размишления за връзката между литература, прогресизъм и нацизъм, за фашизма като синион на егемонията и скъсената морална перспектива. Тези неща като цяло са лайтмотив, нещо централно, както на сюжетно, така и на по-философско ниво в книгите на Боланьо. И понеже в исторически план нацизмът и особено политическата система

на фашизма имат ясен пример и са проследими като траектории във времето и в света на идеите – това по естествен начин ни кара да прогнозираме бъдещето, налагайки върху настоящето примери, исторически мерки, в режим на аналогии... Как през Вашата книга се вижда бъдещето – като повторение на едни и същи къси съединения, които повече или по-малко успешно отприщват споменатия „глобален идеологически блокаж“?

Яким Петров: Освен като роман-каталог мога да опиша „Интелектуалният фронт“ като спекулативен некролог. Обяви за смърт, които още не са се състояли. Или пък са се състояли, а ние още не сме разбрали за тях (включително и аз). В този смисъл има една специфична наслада от тази работа. В начина, по който тази форма на некролог от бъдещето третира темите, образите и идеите, с които се занимава. Тази наслада е свързана с нарушаването на добрия исторически вкус. В „Интелектуалният фронт“ историческата дистанция липсва. Няма и опит за равностепенност. По-претенциозно казано, става дума за работа през/чрез невъзможността за история. И не само на невъзможността да пишем история на настоящето в настоящето, а изобщо. Но именно в това е насладата. Понеже да се пише за невъзможността за история е да се пише само за история. История – на идеи, на фигури, на лица, събития... Отпък и целият хумор на начинанието ми, а и на самата му форма – роман-каталог за несъстояла се изложба в бъдещето, посветена на странните съдби на българските интелектуалци.

Георги Тевев: Този „Фронт“ е концептуално произведение. При създаване на такива „паралелни реалности“, както и на всевъзможни дистопии и утопии, ни се струва, че авторът задейства някаква система от паралели, която е доста точно, прецизно настроена: толкова и толкова дистанция „от оригинала“. Или пък: ще търся прилика в имената само на ниво на първата буква, на звученето – или напротив, имената трябва да са диаметрално противоположни. Или пък, друга възможна „симетрия“ – ще си позволявам аналогии само с живи „действащи лица“, за да остана на нивото на определена морална отговорност – т.е. ако някой се разпознае, да може да ми потърси сметка, а не да работи на (заг?) гърба на хора, които вече ги няма... Това доколко ви е вълнувало?

Яким Петров: Има едно условие, което опитвам да следвам, доколкото ми е възможно. Действащите лица тук са продукт на особена кондензация. Желанието ми е героите на „Фронта“ да не са нито напълно реални, нито изцяло фикционални. Опитвам се да запазя странността и амбивалентността в тези фигури. Тя ме вълнува реално, понеже през нея стават видими идеите, които обладават персонажите и ги довеждат до особени места, до непонятни визии за реалността и до трагикомичен край. Все пак е спекулативен некролог. В този смисъл отговорността, която имам е към желанието, движещо всеки един от персонажите, независимо колко трансгресивно може да е то. Понеже желанието в крайна сметка е това, което насочва тези фигури, което ги прави живи, което ги убива и което ми е интересно като проблем.

Георги Тевев: За възприемането на цялата картина на четенето е необходимо (и) постоянно припомняне на реален контекст, на взаимоотношения, които се коментират вътре в текста, но са вън от него, дори не са споменати. Въпрос е на първоначално знание, на културна информираност за сградата. Това от една страна стеснява аудиторията. Мислили ли сте за другата възможност – как тези жизнеописания ще работят пред напълно незапознатата публика, която игнорира всеки контекст и за която текстът (доколко е възможно такава неща) е „на чисто“? Къде минава линията на риска, когато се работи с прообразы, с разпознаваеми биографии, имплантирани в текста?

Яким Петров: Парадоксално смятам, че изхождам именно от едно невъзможно „на чисто“. Желанието ми не се свежда до това да се пише за една строго локална аудитория, за нейния контекст и нейните проблеми. В този смисъл заръч, който хвърлям с „Интелектуалният фронт“ е към онази незапозната публика, каквато и да е тя. Не защото мисля, че „Фронтът“ дава достоверна картина на една локална култура в криза или нещо подобно. Дори напротив. „Фронтът“ е опит да се оголят общи вирусни структури и фантазми и утаяващите се ефекти в образи, които не са разпознаваеми единствено тук. Колкото до разпознаваемите локални вкусове, текстуре и фигури, в крайна сметка човек не може да избяга напълно от културата, която говори през него. Самият опит за такава бягство ми се струва съмнителен като позиция. Поради тази причина и използвам части от наличния културен материал тук. Въпросът, който ме вълнува обаче е как той се вписва, трансформира, чути в по-общия контекст на настоящето ни.

Александър Лазаров

с. Бобораци, 1956 г. – София, 2043 г.

Яким Петров

Заглавие: **ОБЕКТ НОМЕР ЕДНО**

Автор: Л.А.

Епиграф: *Светът като не-обективност*

Материал: Гунскартон, грунд, черна и бяла акрилна боя

Размер: 240x240 см

[скулпторна композиция]

В последните години от живота си позабравеният, но иначе признат социостатистик, собственик на частен институт, милионер и „сви кардинал“ Александър Лазаров опитва да възроди публичния интерес към личността и интелектуалното си наследство. Това поне е обявената от самия Лазаров причина¹ за решението да публикува цялата си оперативна работа като агент на съветската/руската разузнавателна мрежа в България.

Последната обхваща повече от 50 години (от средата на 70-те години на 20-ти в. до края на 30-те години на 21-ви в.), прекосява няколко континента и включва множество „разработки“ на субекти (национални и международни) от интелектуалните и артистични среди. Лазаров (агент Сирак) разработва повечето от лицата, които са, или по-късно ще станат, движдатели на българската академична общност (Магда Зарева, Кирил Янев, Младен Икономов, Бранимир Узунов и пр.), наред със студенти и съвсем периферни на сцената субекти.

Що се отнася до международната дейност на Сирак, тя включва комуникация с прокутайски елементи от френската интелегенция, разговори със склонни към радикализация клетки от ГДР и ФРГ (профашистки и ляводевиантни) и не на последно място – разработки за тайни общества и движения в САЩ, Англия и някои южноамерикански страни със стратегическо значение за съветската/руската геополитика. Това е само за периода на Студената война.

Пагането на Стената променя оперативната линия на Сирак. Административното му битие бива преместено в Москва за сигурно съхранение², присъствието му в българските културни и политически среди бива демократично профилирано, а финансовото му състояние нараства значително благодарение на собствения дълбокодържавен нюх на Лазаров. Той довежда до основаването на най-големия частен социостатистически институт „Геополитическа социостатистика“ (Г.П.С.³). Така от края на 90-те на 20-ти в. до края на 30-те години на 21-ви в. сътрудничеството на Сирак с руските разузнавателни служби е насочено предимно към операции, включващи някои госта своеволни интерпретации на национални и международни изборни анкети, икономически тенденции, потребителски навици и нагласи и идеологически убеждения. Последните биват изразявани с типична за Лазаров самоувереност. Тя му позволява да съчетава ключови аспекти от народопсихологията с добре подбрани факти и спекулативна хезеланска диалектика и да звучи правдоподобно, а понякога дори проникателно, по отношение машинициите на европейски, американски и азиатски актьори.

Увереността на Сирак в интерпретациите е причината единствената му публикувана работа – теоретичният мастодонт от 702 страници „Дълбоки страти: Теория на регионите и мрежите“ (2021)³ – да бъде добре приета, въпреки пристрастията на автора, които към второто десетилетие на 21-ви век вече са публична тайна. Ситуация, която парадоксално повече помага, отколкото да вреди на Лазаров, тъй като публичните тайни функционират според най-стария закон в статистиката: корелацията не е каузална връзка.

Затова и решението на близо 90-годишния социостатистик да декласифицира своите „разработки“ и по този начин да установи ясни причинно-следствени връзки между себе си и множество психо-хибридни операции идва като изненада особено за по-младите му последователи.

Лица с либертарианско-спекулативна нагласа към културата и политиката, неуморно разработващи Г.П.С.³ и роящата се мрежа от свързани с института теоретични работилници, подкасти, тръстове и уебсайтове.

Решението на Лазаров изненадва до степен, че двамата най-известни (и най-млади) негови последователи – пост-прокълнатият-поет Себастиан Милев (р. 2017) и културният антрополог Антон Лилов (р. 2019) – опитват всичко по силите си, за да спрат очевидно сенилното

поведение⁴ на своя ментор. И действително успяват да ограничат ефектите от постъпката или поне силно да редуцират предположените (от тях самите) идеологически вреди, които саморазсекретяването на Сирак щели да донесат за цялата екосистема, поддържаща дейността на редица представители на поколение алфа, жадни за признание и видимост в макроидеологическите процеси. Това, което се появява под заглавието „Операции. Авторска разработка (1973 – 2037 г.)“⁵ през 2042 г., е силно редактирана версия на отношенията (не само съветски или руски) на Лазаров с различни геополитически актьори. Подбраните документи се фокусират главно върху контактите на Лазаров по време на Студената война и периода на българския Преход (1989 – ?), като дават информация само за две операции от 21-ви век. Последните спокойно попадат в графата на безобиден бизнес опортюнизъм.

При все това материалът е достатъчно провокативен, за да предизвика обичайния спектър от реакции – от морално възмущение (културни експерти, близки до ПП АД) през критична неутралност (читатели и коментатори, считащи се за геополитически реалисти) до очевидни апологетични анализи (лица, близки до Г.П.С.² и други експерти от алт-медииите в страната).

Сираковият квизимемоар се радва и на скромнен, но симптоматичен международен интерес. Най-сериозен е този от страна на бившия работодател. Свещената Руска Федерация (СРФ) задейства двама известни експерти по Студената война.

Рецензията на Алексей Козлов (*Толкова далеч, толкова близо: Как разработваме историята*, Евразийски изследвания, 2042, бр. 7) залага на неутрален тон, подчертава сложността на шпионските мрежи по време на епохата, принципната параноя на съветските и западните сили, както и ключовия проблем за достъпа до такъв вид документи, повечето от които са все още строго секретни, изгубени, силно редактирани или направо изличени.

Текстът на Сергей Митрофанов (*Автобиография, автохазеография, авторска разработка*, Панславянски преглед, 2042, бр. 5) пък е написан със странна смесица от очарование и радикална критика. Авторът се изказва остро по отношение редакцията на политика на Г.П.С.², след това атакува западните разузнавателни служби като другата страна на същата психо-хибридна монета, за да завърши с похвала за бруталната честност на Лазаров. В края на статията си Митрофанов прави радикален реторичен и тематичен обрат. Посвещава цяла страница, за да обясни ситуацията в Свещените архиви на Руската Федерация (САРФ). Говори за започналата след пакта Украйна⁶ проект по пълно разсекретяване на архивите от Студената война. Как това цяло радикално да просвети международната изследователска общност за реално случилото се в този нетолкова далечен период. Митрофанов описва планините от САРФ документи, до които лично се е докоснал и които според него щели да деконструират нараства на западното демократично самохвалство и да осветлят хората за множеството дълбоки мрежи (известни и неизвестни), все още функциониращи по земното кълбо. Като последен црих авторът споделя, че предвид мащаба на руския архивен проект, книгата на Лазаров, макар и занимаваща се с все още строго секретен материал, съхраняван незаконно, трябва да се чете по-скоро като забавен опит за концептуална автобиография, а не като предателство или – по-лошо – като сериозно историческо изследване⁷.

Агент Сирак не откликва на критиките, нито на похвалите. Отказва и поканите за допълнителни коментари по работата си. Причината е, че към средата на 2043 г. Александър е на път да срещне Великия статистик. Това е версията, която неговите протежета Милев и Лилов прокарват в предаването „6-7“ и през личните си профили в социалните мрежи. До края на същата година Лазаров наистина среща Великия статистик.

Г.П.С.² публикува поредица хладни възпоменания за своя уважаван основател, оставил всички си авоари на двама сина – Тома (посредствен софтуерен инженер пред пенсия, живеещ в Сан Диего) и Павел (няма информация освен постоянното му присъствие в Топ 10 на сезонната класация за израчи на Diablo IV). Книгата „Авторска разработка“ е изключена от посмъртния дискурс.

Замъгляването и отвлечането на вниманието са също толкова мощни оръжия срещу причинно-следствените връзки, колкото и предпочитаните от Лазаров експоненциално нарастващи корелации между фактите.

⁴ Цитатът е взет от предаването „6-7“, еп. 114. Вж: <https://www.youtube.com/@6-7>

⁵ Лазаров, А. *Операции. Авторска разработка (1973 – 2037 г.)*. Преговор и редакция Антон Лилов и Себастиан Милев. София: Г.П.С.2, 2042 г.

⁶ В.U.R.P. е абревиатура на Better Ukraine Resolution Pact, познат в България като „пактът Украйна“. Приет през 2041 г. от президентите на СРФ и САЩ, пактът организира и имплементира стратегическата релокация на украинците в Близкия изток и преразпределението на украинската територия между САЩ, СРФ, ЕС и Китай. За повече информация вж.: биографията на Магда Зарева тук.

⁷ Към 2065 г. проектът, описван от Митрофанов, не се е състоял.

Поне така мислят Милев и Лилов, архитектите на стратегията, потушила мемоарите на агент Сирак.

Двамата напускат

Г.П.С.² през 2044

г. Пътищата им

се разделят скоро

след това, тъй

като се оказва, че

екранната им химия

се поддържа от

тялото – живо или

полумъртво, но не

мъртво-мъртво –

на Сирак.

Лилов влиза в

структурите на

А.Н.А.Л.⁸. Строго

емпиричният стил

на работата му осигурява

спонсориран

подкаст още през

2046 г. Скоро след

това, „Факт/контра-

факт“ се превръща

в основна медия за

коментар върху

актуалните събития.

Гостите на Лилов

са застаряващи,

предимно либерални

експерти, обичащи

да напомнят на

водещия времената,

които поколенията

алфа и бета не са

приживели.

Себастиан Милев

предприема поклонническо

пътуване през

Африка в стила на

някои известни

прокълнати поети.

Там той пише

втората си книга

„Лудитът мародер“⁹.

Творбата, вдъхновена

от Лотреамон, е

колекция от поеми

в проза, в които

безименният

лирически герой

проиграва

различни откъснати

фантазии в постапокалиптични

градски пейзажи,

докато размишлява

за разликите между

човека и машината

и саморазрушителния

нагон на

западните цивилизации.

Последният

текст от колекцията

се казва „Зелен

хълм“ и възпява

реален зелен хълм

отвъд времепространството.

Хълм, който

лудитът мародер

не разпознава,

тъй като

„отдавна захвърлен

е в останките на

празна механична

природа“ (стр. 173).

Книгата на

Милев получава

добри рецензии

и номинация за

наградата „Стилус

на Калиопа“.

Журито на

конкурса описва

стила на автора

като „радикално

несъвременна

поезия в най-

добрия възможен

смисъл, късен

модернизъм

глас в руните на

постпостмодерността“.

Все пак наградата

„Стилус“

отива при

дебютиращата

поеетеса Рени

Живкова (р. 2023)

за колекцията

„Странни

съждове“,

разказваща

за

предстоящи

екологични

катастрофи,

бащата на

Живкова,

„един нежен

метеоролог“

и „брауновата

красота на

съзвездията“.

За съжаление,

поетичните

успехи на

Милев са

краткотрайни.

В средата на

2046 г. уебсайтът

на малка

българска

медия обявява

трагичната

смърт на

обещаващ

поет (Себастиан

Милев) в

дълбините на

тропическа

Африка. Ухапване

от бумсланг

по шията е

странната,

но не

невероятна

причина за

смъртта на

поета.

През 2047 г.

Лилов

публикува

издание

със

събрани

произведения

(312 стр.)

на

бившия си

колега,

озаглавено

„Форми на

разпад“¹⁰.

В

преговора

Антон

пише

за

дистанцията

между

него и

поета

през

последните

години

и

тихо

възхвалява

виртуозния

интелект

на

Себастиан

Милев,

когото

счита

за

близък

приятел

и

съмишленик.

28-годишният

геополитически

експерт

си

спомня

общото

им

желание

да

разберат

дълбоките

страстификации

на

съвременните

култури

и

субективности.

Текстът

припомня

и

книгата

„Авторска

разработка“,

тъй

като

в

различните

непубликувани

писания

на

Милев

се

откриват

доста

бележки,

Фрагменти от времето на Боланьо

Георги Тенев

от стр. 9

Първите усилия са винаги напразни

Дълго продължиха усилията на издателство „Алтера“ да осигури правата за „2666“ на български. Донка Англова направи всичко възможно, но чак до лятото на следващата 2010 година, по някаква странна, омагьосана логика, представителят на правата (агенция, базирана ако не се лъжа, в Централна Европа) не ги даваше – или нещо очакваше, или изчакваше, или може би имаше друго издателство на ум? Надали е била смислена причината, смятам, не и логично-пазарна. Понеже така минаха следващите една... две... три години. Убеден съм, че интересът към романа „2666“ леко преваля зенита си, а когато книгата се яви на пазара през 2013-та, имах и друго учудване. И до днес не съм наясно за това решение, не казвам, че е погрешно, но ми се струва странно: на български „2666“ е преведен от трима преводачи... Странно, като знаем опита на Кристиан Ханзен на немски, на Наташа Уимър на английски и руския превод на Марина Осипова, на френски на Робер Амутио. Вероятно е някъде по света книгата да е разделена сред повече от един преводач, но не и в познатите на мен издания.

Поетът в плен

Някъде в началото на 2010-а за първи път разговарях с човек, който лично е познавал Боланьо. Срещали са се в Барселона през последното десетилетие на живота му. Така от първа ръка чух и тази хипотеза, че Боланьо сам е играл твърде хазартно със здравето си. За да не прекъсне писането на „2666“, той е пропуснал реда си за чернодробна трансплантация. Не е било възможно едновременно да мине през такава операция, но и да е сигурен, че ще завърши *opus magnum* в обозримо бъдеще. И вместо да влезе в болницата, той продължил да работи... Така е според една от версиите. Около Боланьо винаги има версии. Включително за най-драматичната част от младостта му – ареста по време на хунтата в Чили. За късмета да не зазине или поне да не бъде осакатен в килиите за изтезания. Или пък е станало тъкмо така, както разказва героят в „Carnet de baile“. Ми(с)тична и недовкрай написана, биографията на Боланьо плюс неговите книги правят една особена литературна „проповед“.

Неподрегени бележки

(но подчертани със зелено като верни)

Насилието е език, ако цитираме Майк Песеско. Насилието е език и човек или говори този език, или не. Смятам, че Боланьо отлично разбира езика на насилието, макар и да отказва да го говори. Загадъчна, непрегказуема, мистериозна, садистична книга („2666“), егоцентрична, педантична, коварна и жестока, хуманна и нехуманна едновременно. Por cierto, ¿cuándo saldrá la novela Los detectives salvajes? ¿En búlgaro?

Ужасът разбива (ли?) културата

Боланьо е представителен за тази особена ритуално-литературна култура на Централна и Южна Америка. Специфична зона, в която словесте са безкрайно много на дълбочина, а хоризонтално предполагат един феномен, чисто езиков, който не се наблюдава никъде другаде, освен може би в тюркоезичния свят. Различни по националност и държавност поети и писатели са достъпни езиково чак на другия край на континента... Проблемите, социалните революции и историческите драми на Аржентина са по-близки и разбираеми за един венецуелски писател например, който би ги изразил по-достоверно, отколкото един румънец би могъл да говори за подобни неща в Гърция... Кубинската революция е тема за чилийци, венецуелци, колумбийци и аржентинци. Гарсия Маркес пише за диктатури и диктатори и говори за целия континент, не просто Колумбия. Варгас Лъоса – за доминация, корупция и милитаризъм далеч извън Перу, защото това е и Уругвай, и Чили. В изгнание Хулио Кортасар обобщава не само опита си с Аржентина. Цяла Латинска Америка е сцена и адрес за словото му. Е, Роберто Боланьо е еманация на всичко това. Според едно изследване няма друг голям автор от края на миналия и началото на този век, който да е така „мобилен“ вътре в Латинския континент: роден в Чили, израснал в Мексико, живял в Салвадор, установил се в Испания, възприеман като писател на Чили и Мексико едновременно, твори на език и с теми, които обединяват *El Cono Sur*, „Южния

конус“... Вечната група феномени: 1. живот под *kauguiyos* (диктатори и „kápo“, създатели на мрежи на зависимост, от всякакъв тип), 2. живот сред градското насилие, в ужаса, който ерозира културата, прабейки хората пределно телесни – онези неща, които постепенно ще разрушат магическия реализъм. Певецът на *terrore barocco*. Боланьо е това.

2025

През миналата година Боланьо най-внезапно придойде отново. Торпилира четенето и мисленето наред друга литературна работа. И също така от неочакван ъгъл. Стана заради Емил Христов: – На мен ми е хрумвало от негови разкази, че може да стане филм – но не вярвам да е възможно от роман. Виж, има нещо, което искам да прочетеш... Половин страничка.

Да речем, бях я забравил може би или съм я пропуснал тази половин страничка. От сборниците с разкази. Емил Христов, в случая като режисьор (но и с усета на страхотен кинооператор), беше се заловил за нещо. Не за екранизация, а за взимане на матрица, на материал от ситуацията в един разказ на чилиеца. Говорихме и конкретно, но и по принцип. Емил е прочел и премислил всичко, преведено у нас от Боланьо:

Александър Лазаров

Яким Петров

от стр. 15

Днес Кирил представи доклада си. Говори за есхатологичния проблем в марксистко-ленинстката концепция за историята. Темата на доклада беше интересна, въпреки че имаше някои девиации в разбирането за марксистко-ленинстката доктрина. Девиациите могат да бъдат отгадени на изповядваната от Кирил християнска вяра, която е в рязък контраст с реалността на икономическите, социалните и политическите процеси, насочващи материалистката диалектика. При все това аргументацията на Кирил беше ясна и кратка, далеч над средното ниво за субекти на неговата възраст. В края на доклада субектът дори намекна за възможно идеологическо и метафизическо помирение между марксистко-ленинстката доктрина и християнството. Докладът посочи, че това може да се разгледа през решаващия диалектически момент на изоставянето на кръста. **Откъс (със съкращения):**

Християнството може да се мисли като радикално атеистична форма на трансценентно отношение сред монотеизмите... Бог се въплъщава и действително умира на кръста. По този начин Той оставя трансценентния хоризонт празен, но и го сменя сред плътта. Така християнството въвежда мисълта и вярата към един вътрешнописъщ процес, една обща задача за личностите, говорещи чрез и през Божието слово. *Защото, гдето двама или трима са събрани в Мое име, там съм и аз посред тях.* (Марк 18:20).

Край на откъса

Професор Колянов попита Кирил дали словото може да бъде разбирано материалистки. Кирил отговори, че това е важен въпрос и се нуждае от по-нататъшно размишление. В 18:30 конференцията приключи и започнаха вечерните забавления. Имаше музика и напътки. Кирил изпя сатирична песен за Георги Димитров, след като по-възрастните професори се прибраха по стаите си. Аз се присъединих към песента, за да предразположа Янев. Разговорът ни беше разпокъсан. Имаше прекалено много наздравци. В 2:30 сутринта Кирил и аз останахме сами. Субектът изглеждаше мрачен и замислен. Ръцете му – склучени в молитвена поза. Аз бях госта почерпен, като част от стратегията ми за сближаване. Изведнъж субектът каза, че ме е разпознал. Знаел що за човек съм. Моето семе е посято в измама, каза. Отвърнах, че не разбирам. Мълячихме дълго време. В 3:15 сутринта започнах да плача и сложих глава на рамото

– Всеки опит да бъде правен този писател по визуален път е интерпретация. Това не е Боланьо и не може да бъде – по принцип, за всяка екранизация. И всяка екранизация е „невярна“, защото е интерпретация. – Добре, но кое за теб – питам го, – за теб като оператор и режисьор кое прави възможността да стане филм? – Ситуациите. Наличието на ситуации, това (а). и (б) – диалозите. Диалог и ситуация. Комбинация от действие и обстоятелства на едно и също място. Емил ми показа екземпляр от сборника с разкази, пълен с подчертавания. „Прочети тази страничка“, каза. Беше сюжет, твърде различен от бездната на „2666“. Обсъдихме, че съществува една разлика и Емил Христов се съгласява: – В големите му текстове го има този ужас, това насилие, а малките му текстове... те са елегантни и „класически“ по някакъв начин. Този компонент го няма. – Насилието... – Не е точно „насилие“ думата, а *жестокост*. Именно жестокост. Това в модерния свят страхотно продава, жестокостта. Не насилието по принцип, защото така или иначе има някаква експлоатация на подобни теми: да защитаваме насилените и пр., и има някаква гражданска позиция по този въпрос. Но тук не е просто насилие, а жестокост. Проявите на жестокост у човека. И това, имам чувството, като да е негово откритие, на Боланьо.

Александър Лазаров

му. Попитах Кирил дали има Бог. Той отказа да отговори. Потупа ме нежно и предложи да си легнем.

Резултат от опита за вербуване: незадоволителен. **Допълнителна оценка:** Предлагам субектът Кирил Янев да бъде поставен под допълнително наблюдение. **Риск от дисидентска девиация:** нисък до среден **Възможност за повторен вербовъчен опит:** средна към висока

В бележката си до текста Милев пише:

*Идея за книга: биографиите на светци като разработки. Използвай шаблона на Лазаров. Какъв е рискът от дисидентстка девиация при Св. Иван Рилски?*¹¹

„Форми на разпад“ се продава изненадващо добре. Причина сякаш за завишения интерес към посмъртната книга на поети е цитираната „Авторазработка“. Подтикнати от материала в предговора читатели се завръщат към мемоара, историята на публикуването му и личността на Александър Лазаров. През лятото на 2049 г. колектив, състоящ се от бивши членове на КСИ¹², Синият Трол, анонимни дигитални етнографи и др., публикува всички страници от оперативната работа на агент Сирак и списък с по-големите събития, в които той и мрежата Г.П.С.² са били замесени. Три от изброените предизвикат горещи онлайн дискусии:

1. Г.П.С.² (вкл. С. Милев и А. Лилов) предоставя инфраструктура за бот ферми и сайтове-тъби за разпространение на разнообразни пропаганди материали (2032 г.) [успешно]
2. Лазаров разработва целите, идеологическите послания и таргет групите за масов контрапротест на ПП АД с цел сваляне на управляващата коалиция (2036) [неуспешно]
3. Лазаров предоставя обстойна информация на руски групи относно системата за национална аларма (2026-2027 г.) [успешно]¹³

През септември 2049 г. Антон Лилов подава оставка от А.Н.А.Л. Посочва лични причини за напускането си. На следващата година Г.П.С.² е закрит. Вътрешните архиви на организацията остават недостъпни.

Този текст е откъс от романа „Интелектуалният фронт“. Проектът е реализиран с подкрепата на Национален фонд „Култура“.

^[1] Милев, С. Форми на разпад. София: Фулкрум, 2047 г., с. 11 – 13
^[2] КСИ е абривиатура за „Колектив за социални интервенции“ – радикално лява организация, извършваща „стратегически операции с цел дестабилизиране на къснокапиталистическата а-реалност“ според манифеста им, циркулиращ в Телеграм. Вж.: биографията на Виктор Копринаров тук.
^[3] Вж. биографията на професор Самуил Таченков тук.

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: BG56BPP179401049389602, BIC – BPPV1BGSF
„Юробанк България“ АД
Издава Фондация „Литературен вестник“
https://litvestnik.com/;
http://litvestnik.wordpress.com

ВОДЕЩИ БРОЯ Камелия Спасова, Георги Илиев