

ВЕСТИНИК Литературен ВЕСТИНИК

„Птица“, Александър Байтошев



КАК ДОЙДОХ
В СОФИЯ?

София през студентството

Бях 19-годишен, когато през 1951 година тръгнах с едно мукавено куфарче да кандидатствам в Държавното висше театрално училище, което после последователно се преименува във ВИТИЗ и НАТФИЗ. Явих се на изпитите и развълнуван видях името си сред допуснатите кандидати. Беше неописуема радост. Още от Пловдив бях информиран, че след Львовия мост има евтин хотел. Скитах с трепетно любопитство на провинциално момче, с ненаситното желание да запамята колкото може повече от столичните улици. В настъпилата мизерия след 9 септември улиците бяха страшно занемарени, с разбрицани трамваи, а вечер мижаво осветени, с непрогледен призрачен вид. Тогава

монолитните правителствени сгради, Партийният дом и хотел „Шератон“ не съществуваха и на тяхно място зееха бомбени ями, изпълнени със заблатена, зелена вода, оградени отвсякъде с дъсчени тараби. И само туктам покрай тарабите стърчаха като сирачета оцелели разпръснати къщи. Бяха изминали само 6 години от 9 септември. И беше трудно, бих го нарекъл ужасяващо трудно време – километрични опашки за купони пред комисарството за метър и 10 см шаячен плат за панталони, за чифт ватираны гащи и галоши; магазините празни, с изкупуващи се продукти за часове, в аптеките кажи-речи само аспири и хинин... И наред с кошмара на недоимъка, бяхме редовно със замаяни глави от постоянно стоическо гладуване, от задължително съсипващо тичане по бригади, с безбройни рецитаторски прояви или с принудителна трудова дейност, сецам се и за онова 6-часово „друсане“ на другарски съд за нищо и никакви постъпки... Сталинизмът! Всичко беше строго програмирано, явявахме се на изпит с накъвлани до запетаята и точката постановления срещу Анна Ахматова и Михаил Зощенко, срещу космополитизма и пр., измъчваха ни безумните тормозещи часове по диалектически материализъм

(ДИАМАТ) и като пискюл – гопълнително натоварване с военни лекции... През цялото студентство ме преследваше изтощителен глад, парите, пращани от родителите ми стигаха само за наема и за студентския стол. Миризмата на вкиснало в Мензата често ми втръсваше и преминавах само на банички и боза. По Великден обикновено получавах колет с козунаци, които пестеливо консумирах със седмици... Помня веднъж... сладостта на козунаците ми беше обръгнала и откъснах глава лук от висящата плешка, която хазайката гържеше на балкона. Счуках я и ядох в едно с вкоравените козуначени остатъци. На един Първи май, в размаха на ехтящия митинг, премалял от глад, махах ръка за поздрав на гр. Вълко Червенков и верижния му антураж, преполовени от високия парапет на мавзолея... Студентските ми неволи бяха безбройни, изпълнени с какви ли не абсурди. И това са само щрихи от преживяното задължително битие в София през тоталитарния режим.

С подкрепата на
Столична община



ИВАН ТЕОФИЛОВ

ISSN 1310-9561

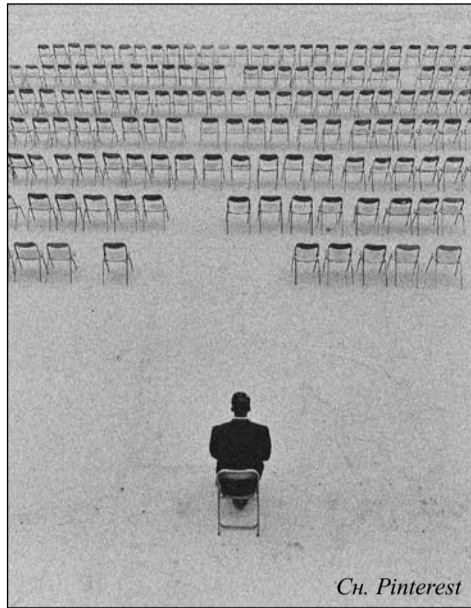


9 771310 956011



Из парижките улици на миналото и любовта в „Нощна трева“ на Патрик Модиано

„За онези, които са се родили и живели в даден град, с минаването на годините всеки квартал, всяка улица напомнят за спомен, среща, мъка, миг на щастие. А често същата улица за вас е свързана с продължителни спомени, и то дотолкова, че благодарение на топографията на един град в паметта ви се връща целият ви живот на последователни пластове, сякаш бихте могли да разшифровате насложените един върху друг пластове писане от някой палимпсест.“¹ Тези думи Патрик Модиано произнася като част от Нобеловата си реч в Стокхолм на 7 декември 2014 г., а те сякаш описват не само творчеството му като цяло, но и романа „Нощна трева“ в частност.



Сн. Pinterest

егото на Модиано, който обикаля из вените и артериите на спомените за младостта си.

Онова, което е в противовес на забравата при Модиано, е символът на светлината в книгата: „на тръгване аз нарочно светвах някоя лампа. Може би от суеверие, за да прогоня злата орис и преди всичко да остане някаква следа от нас, знак, който да сочи, че ни е имало там и че все някой ден ще се завърнем“. Лампата, оставена да свети в стаята на миналото, е надеждата, че миналото не е забравено и невъзвратимо. Светлината остава да свети, за да създаде илюзорното усещане, че героят може отново да се върне там, че все още част от него живее в онзи момент.

Жан все още помни и се вълнува от

младежките си години, когато се е срещал с „тайфата от Монпарнас“ – Пол Шастание, Дювелз, Жерар Марсиано, Азамури и разбира се, Дани, в която е бил влюбен. Макар да не става ясно откъде ги е познавал навремето, те присъстват в сюжетната линия, замесени в мистериозни и често съмнителни дейности. Той е бил по-скоро активен наблюдател на групата, отколкото (съ)участник. Въпреки това разследването, което предприема в настоящето, буди интереса на читателя и го държи в напрежение през цялото повествование. Авторът умело и преди всичко деликатно описва и някогашно влюбване на Жан в мистериозната Дани. Въпреки че е подозирал или усещал, че и тя е била замесена в „гадна история“, той никога в миналото не се опитва да ѝ задава въпроси, да разчопли истината. Редица въпроси остават без отговор – чия е къщата извън Париж, където двамата отсядат; кой живее на улица „Виктор Юго“, когото Дани често посещава, и какво прави при него; каква е историята на апартамента, от който има ключ и взима стари свои вещи. Всички тези въпроси са без значение, защото по време на разходките из Париж с Дани той се чувства свободен и щастлив, защото вярва, че „в крайна сметка истинските срещи винаги са между двама души, които не знаят нищо един за друг“.

Романът „Нощна трева“ на Патрик Модиано поражда у читателя усещането за едно изгубено минало: „Не, нищо от нас не бе оцеляло. Времето бе заличило всякакви следи“. Няма ги вече местата, улиците, хората. Единственият начин за се съхраняват е да се пише за тях. „В крайна сметка и писането идва, когато човек е усетил, че паметта не стига.“² Благодарение на записаните на белия лист в черния бележник на Жан думи, места, имена и срещи миналото продължава да живее и да присъства в настоящето, макар и само като сън. С психологическа точност на героите и изкусно измайсторяване на миналото, книгата оставя у читателя идеята за едновременното присъствие и отсъствие на миналото в настоящето.

В романа на Модиано темите за миналото, любовта и паметта, ефирната същност на човешкото съществуване са елегантно и майсторски преплетени със загадъчната история на „тайфата от Монпарнас“, без да навяват меланхолична атмосфера, а напротив – създават една поетична картина на миналото, което никога не изчезва напълно, докато има кой да го пише, чете и помни.

ДИЛЯНА КОДЖАМАНОВА

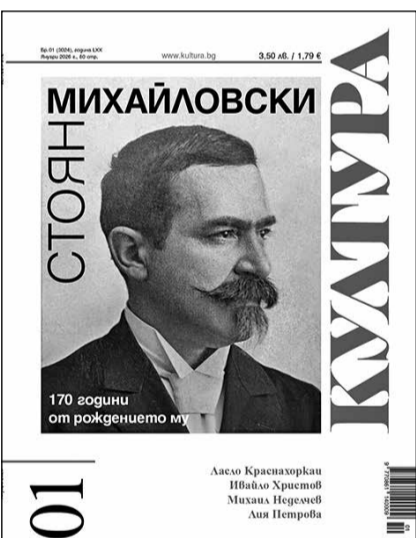
² Цитат от „Времеубежище“ на Георги Господинов.



Християнство и култура, бр. 208

Излезе от печат първия за 2026 г. брой на списание „Християнство и култура“ (бр.

208). В него е представен разговорът с хирурга от Военномедицинската академия и оподякон г-р Георги Попиванов, озаглавен *Изкушение е да анализираме дали болестта е за изпитание, или за наказание*. Втори тематичен център е проблемът „Християнство и съвременност“, в който са включени текстовете на Атанас Ваташки *Войната в Украйна като изпитание за православния свят* и на Сава Славчев *Войната – тъмни констатации и светли откровения*. Рубриката „Християнство и философия“ представя текстовете на Фабрис Аджадж *Що е истина?* и на Райнхолд Нибур *Любовта като опрощение, а темата „Съвременен богословие“* – статиите на св. Думитру Станилоае *Страхът от Бога и мисълта за Страшния съд* и на прот. Богдан Букур *Христофанийната екзегеза в защита на Никейската вяра: светоотеческите автори и изследователите на патристиката*. В рубриката „Дебати“ Вениамин Пеев представя своите размисли за Клайв С. Луис като *Апологет на християнската вяра*. В броя е представена и новата книга на прот. Стоян Чиликов *Евхаристия и аскеза в традицията на Църквата с текста от нея Перихорезис на аскетата и евхаристията (тайнствата)*. Темата „Християнство и култура“ присъства със статията на Христо Трендафилов *Диктатор и храм, както и с Приказки с християнски мотиви от Мексико*. Броят е илюстриран със стенописи, икони и рисунки от книгата на Александър Кулюмджиев *Зографите Йоан Попрайков от гр. Елена и Йоан Попниколов от Габрово*, рецензирана от Владимир Димитров.



На „гръмовержеца“ 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 юбилея, озаглавени „Философия на политиката“ (1908). И още: размисли на френския публицист Пиер Тьерсе за „Олдъс Хъксли и изкуственият интелект“; на испанския философ на правото Рафаел Доминго Осле 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 Убе Витцок се спира в интервюто си на бясството 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 тромпетист 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.

В книгата алтер егото на автора, Жан, поема из улиците на един отгавна изгубен Париж като своеобразна разходка из паметта за миналото, любовта и забравата. Следвайки записките от своя стар черен бележник, той върви по собствените си стъпки от 60-те години на миналия век, когато е бил млад студент, за да разбере повече за Дани – мистериозното момиче, в което е бил влюбен преди близо половин век. Книгата е структурирана като пътуване в миналото – няма отделни глави със заглавия или номерация, а стилът следва потока на съзнанието, за да се постигне пълно потапяне в паметта на главния герой Жан. Там, в паметта му за някогашен Париж, изникват улици и места, които вече не съществуват, заличени от нови сгради. Черният му бележник е изписан с имена на конкретни места, но в него рядко се споменава точно време (един-единствен път споменава годината – 1966), защото не хронологичното време е важно, а идеята и представата за миналото. Когато е бил млад, Жан е записвал в бележника си имена и факти за исторически личности като баронеса Блани, защото за него в онзи момент те са били по-важни от съвременниците му. През призмата на настоящето миналото винаги е по-плешително и по-примамаиво, а сегашният момент служи само за да се направи оценка на миналото. В книгата настоящето не съдържа собствена история, през него само се разказва за някога – „животът е сив и монотонен също като днес, когато пиша тези редове, докато се опитвам да открия пукнатини във времето, за да избягам през тях“. В книгата се разкрива идеята, че всички минали периоди в действителност си приличат, припокриват се и в крайна сметка се повтарят. Модиано борава с темите за меланхолията и миналото, загубата и крехкостта на паметта. Докато Жан се опитва да разтълкува „морзовите знаци на миналото“ петдесет години по-късно, загубата и неумолимото протичане на времето сякаш са заменили младостта и идентичността му. Подобно на Патрик Модиано Георги Господинов също изследва темата за миналото в книгите си. Така например във „Времеубежище“ Гаустин, алтер егото на автора, създава клинкови за минало, където се възпроизвеждат различни периоди от младостта на възрастни хора, останали сами със спомените си. Докато „Времеубежище“ разглежда темата за миналото от универсална гледна точка и с ползед в бъдещето, „Нощна трева“ го прави през личното преживяване на Жан, алтер

¹ Цялата Нобелова реч на Патрик Модиано е публикувана във вестник „Култура“, брой 5, от 6 февруари 2015 г., в превод от френски на Валентина Бояджиева.

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 **предоставят 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.



Деперсонализираната смърт

В известен смисъл на нас ни се е случило само онова, за което можем да разкажем. (Е. Димитров)

Изрази като „пред лицето на смъртта“ и „гледам смъртта право в лицето (очите)“ няма как да прочетем в тази книга, в която Емил Димитров, поет, философ и литератор, е разказал за срещата си с нея в една автомобилна катастрофа. Дори местоимения като „тя“ и „нея“, с които обикновено „я“ замества, са дотолкова чужди на първоначалния му разказ, че с основание можем да запитаме: какво е смъртта за автора? За да си отговорим на този въпрос, най-малкото усилие би било, както горещо препоръчва Жорж Перек, да погълнем наведнъж 150 страници, лезнали по корем в леглото.

Докато ме измъчваше този въпрос (леглото не се оказва никакво решение), се случи да попадна влюбимата на Емил Димитров Италия, по-точно в Неапол, и да поразмишлявам върху смъртта, разхождайки се из Помпей, Херкуланум и неаполските катакомби, но възможен отговор, поне за себе си, като че намерих в музея „Каподимонте“, където напред огромна зала видях съвременна инсталация на „оная с косата“, само че тук зловецият скелет (със свойствената си фасцираща усмивка) държеше не коса, а електрическа косачка, покосила вече безброй зелени стръкове и прекрасни бели и жълти нарциси. Каква прозрачна алегория на „стотиците жертви на войната по пътищата у нас“, към която препраща историята на Емил! – бях готов да си помисля, но нещо ме спря; не е ли всъщност точно обратното в книгата? Кориците ѝ – оформени с детайли от мозайки в Равена (VI в.), дванадесетте глави – илюстрирани с ренесансови картини от Лоренцо Лото, Джорджоне, Перуджино, Андреа дел Сарто, Гауденцио Ферари, Рембранд... Истинско тържество и великолепи, дори изобразените на платната пациенти не изглеждат оставени без надежда. И не за покосените, а за живите разказва авторът, не към смъртта се обръща „устнописът“ му, а към своя автор и към всеки поотделно, към семейството, близките и приятелите, към „ангелите на живота“, назовани с

имената им, към всички „тях“ (страдащите) и всички „нас“ (лишените от опита на разказващия), които – не чак вцепенени от описания ужас благодарение на шеговитите тук-там автокоментари – все още можем да се вълнуваме, четейки тези страници.

За да запази автентичността на „устнописа“ за преживяното и на незначително редактираната година по-късно изповед от първо лице, Емил Димитров умислено е избегнал успоредици и позовавания на литературни и философски творби, тематизиращи гранични човешки състояния. В този смисъл, ако съпоставим повестта „Собствена смърт“ на унгарския класик Петер Надаш с книгата на Димитров, веднага ще доловим общата антропологична и философска основа на всяко автобиографично писане, изтъкано от познания и психофизиологични усещания „на предела“; и в същото време – очевидните различия в интенцията, тона и адресата на двата текста: автоиронично поднесената „комедия на умирането“, пародираща с „медиализиран“ дискурс късносредновековните християнски трактати върху *Ars moriendi* (при Надаш), и панегиричните послания към лекуващите, към самата болка („болнице свята!“), към божествените лица на живота, наред с обичайните за сложета библейски томоси (при Димитров). Колкото и далечни едно от друго и едно на друго да са двете заглавия, в действителност и у двамата автори са изведени с удивителна точност. Надаш скрито цитира Рилке: „Господи, дай всекому собствената му смърт, родена от неговия собствен живот!“, когато пише в повестта си: „Майка ми е родила тялото, аз раждам смъртта си“ (с. 138, прев. Н. П. Бойков, изд. „Алтера“, 2011). Емил Димитров не изглежда да е заимствал тази мисъл от Рилке или от Надаш, поставяйки за заглавие на книгата си „Смъртта няма лице“, както ни убеждава съдържанието ѝ, но и както, обратно на Рилке, е могъл наопаки да я види като чужда, не-своя, анонимна и безлична, смърт, която го е отминала неразпозната, която не му прилича или въобще на нищо не прилича, която не може да приеме (за разлика от болката),



още по-малко да заобича като своя рожба, едновременно плод и завършек на собствения му живот. Но много по-любопитно е, че заедно със „Смъртта няма лице“ Емил Димитров издаде и литературоведското си изследване върху Пенчо Славейков „Смърт в Брунате“, в което недвусмислено твърди не само че Славейковата смърт е „неговата собствена“ (в съгласие със стиховете на Рилке), но и че самият поет отива точно в Брунате, за да я приеме и увенчае с нея края на дните си. Така, струва ми се, бихме могли по-добре да схванем двустранното отношение на Емил Димитров към смъртта като към „лице и опак“, а от гледна точка на типологията няма как да не се признае, че „Смърт във Венеция“, „Смърт в Рим“ или „Смърт в Брунате“ звучат далеч по-завършено и по-смислено от – например – „Смърт на пътя преди Долна Диканя“. Което по чисто естетически съображения донякъде обяснява защо „метафизичното приключение“ на автора е завършило щастливо и защо избраната от него „героико-нацистична“ форма на разказване с дневникови на места датировки буди искрението ни адмирации.

ЮЛИАН ЖИЛИЕВ

Емил Димитров, „Смъртта няма лице“, София, 2025

ПРОЧЕТЕНО ДНЕС

Забравата на хората, които сеят в снега

Не бива никога да казваш на никого как съм станала твоя или каква съм. Не бива никога да ме наричаш с думи, които не са от твоя свят.



„Хората, които сеят в снега“ на Тина Харнек е роман за забравата – забравата на това кой си всъщност, забравата на цял един дребен народ. Народ, наричащ себе си саамски и населяващ от дълбока древност територията Сапми (на български позната като Лапландия). Трудно се пише за забравата, особено когато си част от нея. Но това не само не спира Тина Харнек, а дори я вдъхновява да напише „най-добрата книга в

Швеция за 2023 г.“, което звучи обещаващо като се има предвид, че това е дебютът на младата писателка. Едно бижу в шведската литература в превод на български език от Анелия Петрунова и усилията на целия колектив, работил по българското издание с прекрасна корица, дело на Дамян Дамянов.

Към първата си среща с читателя Тина Харнек подхожда с огромно вълнение и много любов – нещо, което се усеща още с разгръщането на предговора. В него писателката споделя малко повече за себе си и това как всъщност се отпада на своето призвание. Това неимоверно спомага за удобното настаняване на читателя под завивките и пробужда интереса към самата история.

Дебютният роман на Тина Харнек ни пренася в Северна Швеция, където се срещаме с ексцентрична 85-годишна жена на име Мариджа. Тя току-що е разбрала, че не ѝ остава много време. От страх да не бъде разделена от съпруга си Пиера, който постепенно губи представа за настоящето, Мариджа упорито крше от него истината за здравословното си състояние, като прекъсва контакт с околния свят. Дватамата живеят почти изцяло изолирани. Отделени от околните, те все още помнят сякаш друг живот, времето, когато са били истински щастливи.

Много, много отдавна, в живота им е имало място за едно малко момченце, родено от друга майка и с друг баща, което те приели за свое – Хейка-Йона. Но един ден малкият им е отнет от неговата майка, която прекъсва всякакъв контакт с тях. Така Мариджа и Пиера остават напълно съкрушени и сами, без никога да разберат какво се е случило с него.

Но когато Мариджа научава тежката новина, че страда от неизлечима болест, тя взема решението да открие единствения човек, който може да се погрижи за Пиера.

Именно това я тласка да се върне назад, в спомените си, като едновременно с това предприема и търсене на момчето в настоящето. Мариджа е убедена, че порасналият Хейка-Йона носи униформа. За да го открие, смята, че трябва да направи всичко възможно, за да привлече вниманието на всички униформени в района. А властите дори не предполагат на какво е способна жена, която отчаяно търси детето си. Мариджа погали със същите тези пръсти, вече остарели и изкривени от болки, набръчкания врат на Пиера, а очите ѝ се замъгляха леко. Докато вървеше по чорапи по охкащите дъски на пода в кухнята към банята, му извика, че ще му приготви нещо за ядене, щом се измие. Преди да осъзнае, че той не я чува. Започна да преглъща отново и отново, за да попречи на разочарованието да се прояви под формата на неудържим плач.

Но там, където животът на един приключва, семейната идилгия на една млада двойка тепърва започва. Каи и Мими, които са в дългогодишна връзка, решават да се установят заедно, след като майката на Каи умира. Така те се озовават в същото градче, в което живее и Мариджа. Като пришълци, те само подгучуват за странните пререкания на една възрастна 85-годишна жена с шофьора на автобуса или пък за отказа на същата тази старица да посети болница повторно. И някак постепенно, по един естествен начин, съдбите на тези две семейства се преплитат и тази иначе тежка история за един уплашен човек, изправен пред смъртта, се превръща в пристан на страховете.

Тина Харнек умело успява да вplete трогателно умиление в една иначе мрачна история, и хумор в тежките, на моменти нелепи ситуации, в които Мариджа попада. Авторвият стил праби така, че читателят бързо да прелиства из страниците в опит да разбере случващото се. Постепенно всички части от пъзеля си идват на мястото, което носи чувството на удовлетвореност след прочитането на последната страница. Иначе демонизираният образ на жената, отнела единствената рожба на Мариджа и Пиера, постепенно добива човешки очертания, зад които се разкрива история за насилие. Посредством дневниците на тази жена и живите диалози между Мариджа и услужливата телефонистка Сире (в чийто глас бихме могли да уловим мъдростта на Сири) пред читателя се разкрива живата картина на разбити от страха животи по един естествен начин.

Въпреки че акцентът е поставен върху личната история, все пак книгата не остава никак безучастна и към редица наболели в съвременното общество проблеми. Неща като дезинформацията по отношение на условията в старческите домове, което спира възрастните да потърсят помощ. Както и проблемът

за оставянето на възрастните хора на произвола на съдбата. Последствията от липсата на контрол и наблюдение не е просто показана, а бива постепенно разкрита пред читателя. Именно поради това ефектът е наистина разтърсващ: „Подът, на който стояха, беше толкова заринат с мръсотия, че приличаше повече на пръстен под в плевня... имаше няколко изтърбушени от седене, счупени мебели, облепени с изолиран банд, за да не се разпадат...“.

В романа са показани и последиците от принудителното изселване на саамски племена от Северна Норвегия към Северна Швеция в периода 1919-1930 г. В историческите книги може да се прочете, че това е процес, който води до загубата на изконни саамски земи, разделянето на семействата и загубата на език. Това, което Тина Харнек успява да представи, са последиците и трайните следи, които това принудително изселване причинява върху хората, подложени на подобно нещо. Особено ценното в тази книга е, че тя не казва, а показва различни аспекти от сблъсъка с чуждото – непознанието и неприемането на различни култури. Примери за това могат да бъдат наблюдавани както от шведска страна, да речем постоянното пошведчаване на саамското име Мариджа с Мария в историята, както и при промяната на името Сири в Сире, тъй като звучи по-саамски. Иначе намеканият межкултурен сблъсък сваля маската си изцяло в главата „Не че съм расист, но...“, с което Тина Харнек не оставя съмнение за начина, но който са третиран саамите от обикновените шведи.

„Хората, които сеят в снега“ на Тина Харнек е роман за забравата. Но самото съществуване на тази история ни помага да си спомним, че нищо не остава забравено. Не само, но и ни навява вихъра на истинския Север – далечен, студен и необятен. Това четиво определено е ценно и необходимо за нас, българските читатели. То дава възможността да се докоснем по един личен начин до една почти изцяло непозната за нас земя, наречена Сапми, в която от хилядолетия насам живее дребен народ, сеят в снега.

ГЕРГАНА ВАСЕВА

Тина Харнек, „Хората, които сеят в снега“, прев. Анелия Петрунова, изд. „Сиела“, С., 2023



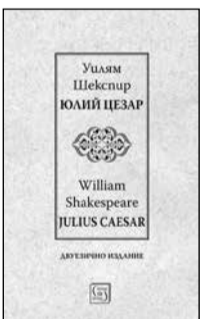
Ясунари Кавабата, „Гласът на планината“, прев. Дора Барова, изд. „Колибри“, С., 2026

Произведението често е определяно т японската литературна критика като представително за късния творчески период на автора и за естетиката на сдържания реализъм, докато в читателските отзиви се акцентира върху за дълбочината вглеждане във вътрешния живот на персонажите и отсъствието на изразена външна фабулна динамика. Романът проследява живота на възрастния Шинго Огата в контекста на следвоенна Япония, като стареенето, семейните отношения и обществените промени след Втората световна война оформят неговите централни тематични ядра.



Радосвет Коларов, „Звук и смисъл. Наблюдения над фоничната организация на художествената проза / Повторение и сътворение. Поетика на автотекстуалността“, изд. „Версус“, С., 2026

Томът обединява двете фундаментални теоретични изследвания на Радосвет Коларов – „Звук и смисъл“, посветено на фоничната организация на художествената проза, и „Повторение и сътворение“, в което авторът развива поетиката на автотекстуалността. Двете книги очертават последователна и завършена теоретична траектория, уникална по мащаб и обхват на мисълта. Коларов мисли литературата като саморефлективно пространство, в което писането непрестанно се обръща към себе си, за да се преобрази и пресътвори. Така двете изследвания се четат не само като научен проект, но и като последователно философско размисление върху текста, творчеството и теорията.



Уилям Шекспир, „Юлий Цезар / Julius Caesar“, прев. Александър Шурбанов, изд. „Изток-Запад“, С., 2026

С този том продължава колекцията „Шекспир“, която вече включва „Хамлет“, „Отело“, „Крал Лир“ и „Макбет“, представени в съвременен български превод на Александър Шурбанов. Изданието следва утвърдената структура на поредицата, като драмата е въведена със студийен предговор и е съпроводена от подробни коментарни бележки. Английският оригинал е изграден върху най-авторитетните академични издания, използвани в съвременното шекспироведение. Двуетичният формат позволява паралелно четене на оригинала и превода, което подпомага както работата с текста, така и проследяването на решенията в поетичния превод на класическа драма.

Фенфикшънът е мъртъв. Да живее фенфикшънът!

Литературната критика има склонността избирателно да си затваря очите или в най-добрия случай да мижки през пръсти относно някои от глобалните литературни явления и процеси. Думи като „масова/популярна литература“, „чиклит“ и „романтзи“ са се превърнали в „мръсни“ за литературния критик, в чиито текстове невинаги, но достатъчно често ситуацията се доближава до максимата „За литературата или добро, или нищо“.

„Романтзи“, „вайръл“, „букток“, „фенфикшън“, „Уаплаг“ и т.н. може за някои да звучат просто като неясни чуждици, но това е езикът, който цяло едно поколение изгражда и възприема, когато говори за литература, и това са явленията, които определят популярната литература и книгоиздаването в последните няколко десетилетия. Може да не е особено приятно за елитарния читател и/или критик да чете и обсъжда подобни обществено-литературни феномени, но не може да не се отбележат и контекстуализират в действителността, движена от (свръх) консумеризма, в която живеем, след като литературата (включително критиката) и книгоиздаването са неразривно свързани системи, които живеят в едно общо тяло и си взаимодействат – и в болест, и в здраве. През годините е имало не един и два повода да се повдигне въпросът за популярната както преводна, така и българска литература, най-малкото на фона на ежегодните статистики за (не) прочетени книги на глава от населението или пък изследванията на PISA за функционалната грамотност на учениците в България, които с всяка година стават все по-обезсърчаващи. Но индикаторът „прочетена книга“ в никакъв случай не може да определя общовалидно било то нивото на грамотност, било степенята на образование или социалната принадлежност на читателя.

Не може да се отрече, че някои литературни жанрове са по-достъпни и смислаеми от други от сюжетна гледна точка. Определените модели и схематично писане, най-често присъщи за жанровете на криминалната литература, трилърите, романтиката, фентъзието и фантастиката, дава тласък на съответната жанрова художествена литература към най-горните места в класици за най-четени и най-продавани книги. И нищо чудно. Всеки от изброените жанрове малко или много следва отдавна зададени шаблони на повествованието с някои вариации. Да, не може да се каже, че всяко фентъзи е еднакво със следващото, но тематичните им ядра се припокриват – почти винаги движещият конфликт е между доброто и злото, като тези две морални крайности са ясно разграничени и развързката на сюжета завършва типично с победа на доброто. Най-често става въпрос за универсални модели за изграждане на история, готови наративи, заложени още от класическите криминални майстори на перото (когато става дума за крими и трилър литературата), и на светове (в случая с фентъзието и фантастиката). Но съвременната действителност на книжния пазар е малко по-флуидна от изброените дотук жанрове. Последното десетилетие роди десетки поджанрове. За лобителя читател маркетингово наложеният от най-големите западни издателства термин „романтзи“ например е толкова привлекателен, че преводната литература в страната е силно количествено повлияна от читателските нагласи и пазар. Иначе казано, романтзието е вайръл феноменът от последните години. Книги от този жанр са като цяло най-чаканите и най-обсъжданите, дотолкова, че понякога дори засенчват останалата художествена литература. В онлайн пространството, най-показателно във Фейсбук и Инстаграм, се появяват стотици, ако не и хиляди постове, когато някое дългоочаквано заглавие излезе, следвани от поне още толкова – вариращи от пространни лични мнения до

еднотипни, телеграфни постове от сорта на „Мнение?“, придружени от съответната снимка на книжна корица. Както пише Александър Къосев¹, „С известни уговорки може да се направи общият извод, че и популярната литература, и „високата“ литература в България имат обща референциална рамка и тя е тази на пазарния успех. Мислен вече като глобален, той е „дестигиран“ от масовите жанрове маркетингизирани модели (най-често с произход от трилъра, мистериата, фентъзието, телевизионния сериал, life style и self-help четивата), които имат ролята едновременно на жанрови ориентири и на индикатори на литературен успех“. Ако се концентрираме в частност в популярната литература и имайки предвид определенията и перцепцията за жанрова и масова литература, въпросът стои така: Какво е мястото на „новата“ жанрова литература, установила се в последно време, в литературното пространство и има ли стойност освен като пазарен продукт, и като литературна творба? Отговорът не е еднозначен. И за да изследваме поне частично споменатите явления, ще вземем за пример един феномен от изминалата 2025 г. – бестселъра „Алхимизирани“ от СенЛинЮ (което, между другото, е псевдоним на авторката, чието име така и не е публично известно – по подобен начин като Дж. К. Роулинг, която използва само инициалите си с идеята да привлече и момчетата в аудиторията си, а години след това използва и мъжкия псевдоним Робърт Галбрейт за криминалната си детективска поредица за Корморан Страйк), който по стечение на обстоятелствата бе широко, но грешно определен като романтзи заради движещата повествователна любовна линия между главните персонажи Хелена Маршино и Кейн Ферън, което допринесе за славата му, но не и за качествения му анализ. „Алхимизирани“ обаче успява по някакъв начин да обхване и символизира сякаш повечето от съвременните процеси в популярната литература на Запад, а съответно преводът му – и на българска почва.

Романът на СенЛинЮ е показателен пример за тенденцията да се издават книги, чийто предшествица вариант е под формата на фенфикшън. Фенфикшънът накрайно е любовна творба на непрофесионалист, без права, споделяна безплатно в конкретни сайтове, базирана на вече публикувано произведение или произведения – интелектуална собственост, която е защитена от авторското право. Става въпрос за директна заемка – да речем, в случая с фентъзи жанра например – на оригинална вселена, герои и сюжет и до(пре)написването им с алтернативен край, гледна точка, включване на герои или мотиви от други книжни вселени и т.н. Но ако се замислим, дали фенфикшънът всъщност е по същество ново понятие? А на какво се основава тогава цялата традиция за пренаписване на класически творби? Изкривявайки малко повече рамката и термините, не са ли „Безкрайното Саргасово море“ от Джейн Рис, „Часовете“ от Майкъл Къингам или дори съвременните „Хамлет“ от Маги О’Фарел и „Джулия“ от Сандра Нюман някаква форма на фенфикшън? Неслучайно сайтовете, където се публикуват свободно фенфикшън творби, се наричат „инкубатори на идеи“, като броят сваления на конкретна творба автоматично предвещава пазарния ѝ успех, ако бъде преработена и публикувана по стандартния начин. Именно това е и ключовият фактор, заради който този нетипичен вид писане печели лавинообразен интерес и в резултат произвежда стотици хиляди творби. Друга притегателна за читателя сила

на този тип творби е емоционалната обвързаност с творбата. Характерна черта на фенфикшън произведенията е, че те имат силен емоционален заряд, който е съвсем логичен за произведения, чието създаване е подтикнато от емоционалната обвързаност на писателя, в случая – фена. Мотивацията му в тези случаи се основава на чисто субективната обвързаност с класическото произведение, използвано за вдъхновение, като някои от фендъмите (т.е. общността почитатели на произведението) стават дотолкова емоционално обвързани с фенфикшъна, че любовта им към него може спокойно да се нарече дори поклонничество.

В този ред на мисли маниакалността по определено произведение на изкуството не е нещо ново. Единствената разлика може би е, че благодарение на безкрайно свързания и основан на свръхконсумеризма съвременен свят тя достига до пика си с възможността на десетки индустрии да се възползват от инерцията (този процес не е чужд на масовата култура – може да пием кафето си както в чаша с мотиви от „Звездна нощ“ на Ван Гог, така и с лика на Хари Потър). Но да се върнем на фенфикшъните, или по-точно – на произлязлата от фенфикшъни съвременна литература.

Почти двайсет години след публикуването на последната книга от поредицата „Хари Потър“ магичният свят на Дж. К. Роулинг продължава да е плодотворен катализатор за стотици фенфикшън произведения от различни сфери на изкуството. Все пак има няколко фенфикшън-продукта, които успяха да се превърнат и в издателски успех – „Роза в окови“ от Джули Сото, „Неуспоимото желание да се влюбиш във врага си“ от Бриджит Найтли и „Алхимизирани“ от СенЛинЮ. Докато първите две крецията обвързаността си с Драмажи (от Драко и Хърмажи) още с кориците си, „Алхимизирани“ още от пръв поглед се откроява.

Създадена по класическия метод за превръщане на фенфикшън в оригинална история и следователно книга, първоначалната версия на „Алхимизирани“, писана и публикувана в сайта Archive of Our Own (който, между другото, има почти 10 милиона потребители, а той е само един от многото) периодично на глави, само заглавието *Manacled* и е базирана основно върху „Хари Потър“, но с много ясно заети мотиви и от „Разказът на прислужницата“ от Маргарет Атууд.

В интервюта авторката СенЛинЮ споделя, че процесът по написването на *Manacled* е протекъл основно по време на гремките на новороденото ѝ дете, което е първата допирна точка с „Хари Потър“, първите глави на които са писани от Роулинг, докато невръстната ѝ дъщеря спяла. Въпреки че Мария Станкова определя Роулинг като „абсолютният представител на вулгарната масова литература за деца“ и твърди, че „романите за Хари Потър са наредено пособие за обема и нуждите от въображение на жените домакини от началото на ХХI век“², не може да се отрече, че с тях израсна цяло поколение (и техните родители). Както всяка дълга поредица, и тази достига своя край през 2007 г. с „Хари Потър и Даровете на смъртта“. И именно този край задава липсата, нуждата на всички онези верни читатели (и малки, и големи) да продължат напред, което в крайна сметка години по-късно кулминира в едно начало. Паралелно с развитието на хронологичната линия на сюжета и порастването на героите от „Хари Потър“ читателите също порастват. Затова след края на поредицата се развива читателски глад за нещо подобно, което да продължи тенденцията и да отговаря на светоусещането и емоционалната интелигентност този път на вече възрастни хора. Точно тази ниша заема „Алхимизирани“. Грешно е романът да се

¹ В „Свободни индивиди, жанрови патриоти и ядосан народ от махалата. Образи на читатели в съвременната българска литература“, Читателски практики в България 2006–2022, София: Жанет 45, 2024.

² В „Защо пиша масова литература?“. – *Култура*, № 3 (2523), 17 януари 2003 г.

оценява единствено от гледната точка на продукт в резултат от фенфикшън. За всеки предварително запознат с *Manacled* става ясно още от първите страници на „Алхимизирани“, че от оценъчна гледна точка няма нищо общо с първоизточника си, освен клеймото, от което така и не успява да се освободи, въпреки че СенЛинЮ упорито нарича и налага определението „мрачно фентъзи“ за романа си. Разглеждайки „Алхимизирани“ извън контекста и етикетите, които са му приписани още преди публикуването му, ще видим, че предварителното му заклеяване като „романтзи“ (впрочем романът печели

първо място именно за **geblom**, а не за романтзи според най-голямата читателска платформа *Goodreads*), го осъжда да се причисли към популярната литература, и то не към „високата“, ако може въобще стопроцентово да се разграничи висока и ниска популярна литература. Изтъквайки антиутопичен свят на война, където злото безвъзвратно е победило, авторката проследява историята на лечителката Хелена Марино, разчупвайки хронологията на сюжета, за да изследва някои от най-болезнените въпроси на нашето време във вешо и с размах конструиран фентъзи свят с изцяло непозната досега терминология и алхимична система.

Героите са многопластови и изтъкани от противоречия, структурата е разбита на три части, нехронологична, с десетки скокове между минало и настояще, разколебайки достоверността, въпреки че е разказана от всевиждащ разказвач. Езикът е плътен и всепоглъщащ, с ярки описателни сцени на конфликти, кръв и насилие, а стилът на СенЛинЮ е силно графичен, образен, толкова типичен за готическата литература.

Най-голямото постижение на романа обаче е размиването на границите между добро и зло. Обратите в сюжета са неочаквани и в изобилие, където дори след последната страница читателят е разколебан за моралните цветове на героите, които нарушават черно-белите полюсни рамки. Доброто и злото – тези вечни изконни понятия и толкова преексплоатирани особено във фентъзи жанра, са се превърнали в двете страни на една и съща монета.

Жанрово разнообразен, до болка актуален със заложените си теми, „Алхимизирани“ е феномен в литературата, който си струва да се разгледа още по-подробно и чийто сюжет отваря възможност за десетки интертекстуални и контекстуални изследвания, както и анализирани на задкулисните процеси (като женското писане и кенсъл културата, в резултат на която голям брой читатели се отрекоха от Роулинг), невъзможни за изчерпателно обхващане в настоящия текст. В ерата на свръхконсумацията, в която кратката форма е предпочитаният начин за възприемане на съдържание, „Алхимизирани“, със своите над хиляда страници, изпипани изцяло на български от Йоана Гацова, чийто превод бе удоволствие да се редактира, със сигурност не е нито лесна хапка за преглъщане, нито леко четиво за отпуската, нито вид ескейпизъм. Романът е или обожаван, или дълбоко мразен и неразбран, което във всеки случай е характерно за големите събития в литературната индустрия, и е образцов пример как фенфикшънът се е превърнал от тайно удоволствие в движеща сила на съвременната литература.

С подкрепата на
Столична община



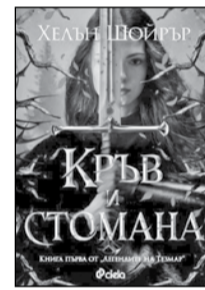
НИЯ ХАРАЛАМПИЕВА

СенЛинЮ,
„Алхимизирани“, изд.
„Сиела“, С., 2025



Ион Калман
Стефанов, „Сърцето
на човека“, прев.
Стефан Паунов, изд.
„Жанет 45“, Пловдив,
2026

„Сърцето на човека“ е последният роман от „Трилогия за момчето“ на Ион Калман Стефанов. Дълбоко поетичен разказ, в който суровият исландски пейзаж се настанява във вътрешния живот на героите. С изящен и ритмичен език Стефанов изследва близостта в свят, парализиран от безразличие. Това е историята на един безименен младеж, поднесена едновременно с философска студенина, но и с деликатен хумор. Цялата трилогия е запомняща се, единна, въздействаща медитация върху порастването и спасителната сила на езика, трансформиращ мигновите преживявания в универсален човешки опит.



Хелън Шойърбър,
„Кръв и стомана“, прев.
Камен Велчев, изд.
„Сиела“, С., 2026

„Кръв и стомана“ на Хелън Шойърбър е динамичен фентъзи роман, умело съчетаващ антагонизъм, политическо напрежение и заедно с това развиваща се романтична линия на забавен каданс. Художественият свят е изграден пълнокръвно, без да претоварва читателя, като фабулата постоянно поддържа усещането за риск и висок залог. Главната героиня Алтея е жена воин, убедителен център на историята. Макар да използва познати жанрови клишета, романът успява да ги надскочи и да разгърне историите на героите си уверено и с емоционална плътност. „Кръв и стомана“ е увлекателно четиво за почитателите на фентъзи жанра, кинематографичния стил, бързия наративен ритъм.



Йоана Михайлова,
„Нямало ме едно време“, изд.
„Фондация Емили“, С.,
2025

„Нямало ме едно време“ е дебютна книга, която събира кратки фрагменти, разположени на границата между реалното и въображаемото. В тях ежедневието постепенно се пропуква, за да пропусне приказното. Миниатюрите говорят за порастване, раздяла и близост, за крехките договори между двама души и малките размивания, които оставят следи. Всеки текст е самостоятелен жест, но заедно изграждат цялостен, ритмичен свят с ясно разпознаваем вътрешен тон. Авторските илюстрации на Йоана Михайлова допълват книгата като равноправен разказвач, превръщайки я в завършено визуално и литературно преживяване.

уасване на любовта. Защото, не виждаш ли, глупаче, глупаче такова, че продължава да бъде любов? Че е повече любов от любовта, че е моят начин да те обичам, че е един съвсем мой начин, който даже самата ти не си способна да разбереш в своето бездънно находище? Боже, колко те обичам! До умре.“

II

Никога не можах да проумея разговора, който водихме с една дама преди години... Това начало на история вероятно не е мое, а на някой известен автор, което не означава, че не може да бъде на когото и да било. Винаги ще се намери някой, който никога не е успял да разбере разговор, който е водил с някоя дама преди много години. Жените често водят чудновати разговори, от които разбираме само донякъде, или съвсем малко, или изобщо не разбираме, даже да се случи два пъти, което си е своеобразна измама.

В моя случай стана следното. Тя се обади да ме помоли спешно да загася пожар, избухнал на нейната улица. Сkochих от леглото и даже не знам дали си сложих обувките – хукнах презглава към посоченото място. Въпреки че беше посред нощ, трафикът беше тежък – сигурно е имало някой важен коктейл, в чест на крал или президент на друга държава. Направих всичко възможно да отида час по-скоро, но когато стигнах, не намерих пожара.

– По-напред е – каза жената от деветия етаж.

– Къде?

– По-напред, по-напред – и посочи с ръка към безкрая.

– Но улицата свършва в този квартал – рекох аз.

– Не.

Улицата явно продължавала неопределено, ако се съди по сочещия пръст, но аз не разбирах. Молеше за помощ, казвайки, че огънят вечно гори. А аз наистина не проумявах.

Превод от португалски:
НИКОЛАЙ ТОДОРОВ

ФОТОУВЕЛИЧЕНИЕ

Любовни терзания

Карлус Друмонд ди Андради

I

В един вагон на метрото намерих следното писмо:

„Сериозно обмислям да започна стачка срещу теб. Безсрочна стачка. Не ме питай защо. Вече го знаеш. Или по-скоро не го знаеш, защото така стачката ще бъде по-пълна. А пък аз искам да съм по-абсолютен стачкуващ и от онези, които се борят за достойни заплати или условия на труд. Искам да бъдеш смутена и объркана. Без да знаеш какво правя и какво не правя. И да се питаш постоянно: „Каква ще да е тази стачка? В какво се състои? Кога свършва? Ама че нелепост!“ Така е: моята стачка ще ти се струва пълна глупост, защото няма да я разбереш. Тогава и най-малкият жест, и най-незначителната дума – всичко ще се превръща в загадка за теб. Ще чувстваш, че съм най-мистериозната персона на света, може дори да си кажеш най-страшната, защо не?

Твоят мъничък и очарователен мозък на колибри ще мисли и премисля, и няма да разбира значението на моето скрито въздържание. Защо? Ще остана твърд, непоклатим в своята стачка, без да разкривам своите искания. Напълно. Тогава цялата ще бъдеш само въздишки, ще се свиеш в краката ми, ще молиш за прошка за грешки, които не си допуснала, за грешки, които не си знаела, че можеш да извършиш. Ще споделиш онези, които си допуснала, но няма да им обърна внимание и ще продължа да се държа с теб по същия двойствен начин, който ти обявявам. Ще станеш петролно находище от любов, пък аз ще откажа да сондирам неговите неизчерпаеми залежи. Или ще се преструвам, че го сондирам, но с намерението да не намеря дори най-малка следа от петрол. Това всъщност ще продължи кратко, защото не искам да злоупотребявам с твоята привързаност. Ще преминем към втората фаза.

Ще ми се ядосваш, ще губиш търпение, ще кажеш две-три грубости. Ще ме замериш с чаша, или по-скоро чашка – от тези за късо кафе. Ще залегна под чашата или чашката, но ако ме замериш със самовара,

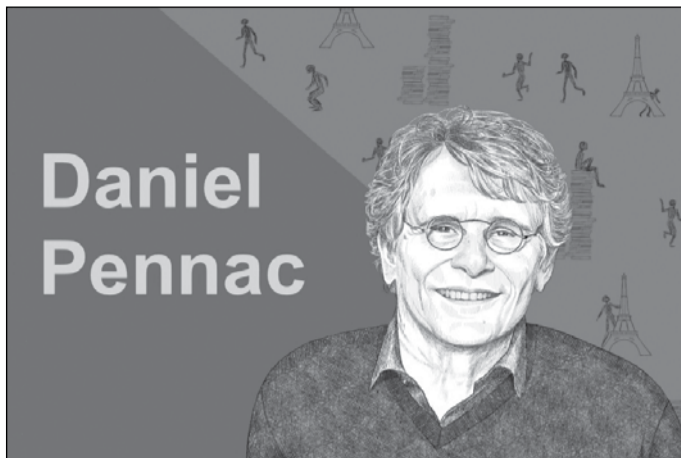
пак ще бъде все едно – няма да отстъпя. Тогава общо взето ще ти хрумне да започнеш да полудяваш. Само в началото. „Аз съм тази, която е полудяла“ – така ще заключиш. Едно временно заключение, което ще бъде потвърдено от психиатъра. Но психиатърът, който е мой приятел, ще ти каже също: „Винаги става така, ще ти мине“.

Нищо няма да мине. Може моята стачка да стане вечна и никога повече няма да бъдем онези влюбени, които спечелиха „Оскар“ за най-добра идилгия на кинофестивала в Ангра душ Реиш. Ще продължим да си живеем така – като двама влюбени, събирани от невидимата връзка на стачката. Както работодателят е все по-свързан със своя служител, или обратното, когато имат конфликт на интереси – само че за тази наша категория няма да има възнаграджение.

Третата фаза... Ще има ли трета фаза? Дали ще призовеш на помощ нашите общи приятели или Министерството на обществената комуникация? И какво могат да сторят те, за да сложат край на една толкова затворена стачка, толкова мъчалива, толкова неуловима, че дори изменението в трудовия кодекс, колкото и да са находчиви, няма да ѝ сложат край? Добре, ако наистина настояваш тя да добие ясни очертания, ако твоят живот зависи от изясняването на първоначалните и другите причини за моята стачка, тогава ще оставя един запечатан плик във вагона на метрото, на който да пише (на гърба): „Причини за моята лична тъжба – да се отвори в случай на ядрена експлозия“. Какъв смисъл ще има да се отваря в такъв спешен случай? Ще има ли кой да отвори този плик? Кой знае? Винаги този или онзи оцелява, може дори да са няколко души, ако се съди по Библията. Не мога да разкрия своята тайна даже пред Комисията за парламентарен контрол. Моята стачка е абсолютна. Имай търпение, момиче, не правя половинчати неща, нито допускам вмешателство в синдиката си. Моят синдикат съм самият аз.

Има още нещо. Недей да си вадим заключение от всичко, че ти обявявам война. Войната си е война – една стачка е нещо съвсем различно, а пък моята – още повече. Без прекъсване, отслабване или

Правата на читателя и безправията на автора



Прочетох на един дъх, „като роман“ педагогическото есе на Даниел Пенак „Правата на читателя“ за удоволственото четене, което все пак съществува въпреки интервенциите на училищната институция в интимния живот на личността. И силно се възторгнах, макар че ползваното издание на български език доста ме озадачи.

Авторът е бил практикуващ учител по литература в гимназиален курс в неслитно, тоест в неезиково и нехуманитарно ориентирано училище (също като мен преди години) още в епохата преди масовото навлизане на интернет и социалните мрежи в ежедневието на школната младеж. Имал е голямата отговорност не просто да преподава литература, което е сравнително нетрудна задача за университетски преподавател пред мотивирана студентска аудитория, а да възпитава в четене на художествена литература най-неподготвената и дори отчуждена от идеята за четене ученическа публика. Интригуващо предизвикателство, което ми е познато.

В есето си с нескрито автобиографично съдържание Даниел Пенак споделя с огромно, почти празнично задоволство своя учителски успех да приучи в четене десетки младежи чрез един считан за доста анахроничен (поне в България) метод: гласното (огласеното) четене. Той разпалено четял пред младите си апатични слушатели художествена проза. Очевидно Пенак имал доста голяма методическа свобода, която му позволявала не само да прибегне до тоя отчаян метод на преподаване на литература, но и сам да си избира четивата, които да представи пред безнадеждните си читатели.

Робувал е само на един предразсъдък, който обаче също проработил в негова полза: че голямото четене на голямата литература преминава през големи жанрове, разбирай романа. И така, Пенак преподавал литература на ученици от кол и въже, като в продължение на цяла учебна година четял на глас откъси от великите романи на западноевропейската литература, към която – забележително – спадала и руската класика от XIX век. За момент се разсейвам и се опитвам да си го представя: млад, вдъхновен, с пълен глас, почти кадифен... Това пробужда ученическия ми спомен за първото влюбване в учителя по литература, на което вероятно дължа професията си. Търся в интернет снимка на автора на книгата и се убеждавам, че френският учител по литература в лицето на Даниел Пенак също е бил пленителен четец.

Както обикновено – нали съм професионален читател – разполагам с нужното въоръжение: моливът винаги е в ръката ми, готов за подчертавания и бележки в полето на книгата. (За целта използвам автоматичен молив, който е неизменно подострен, наподобяващ химикалка с бутон в края на гръбката за презареждане на графита.) На 146 страници от българското издание очертавам голяма едностранна скоба за математическо множество, ограждайки десетте божи заповеди за правата на читателя, спуснати от пророка Пенак:

1. правото да не четем (хм...);
2. правото да прескачаме страници (пред алтернативата да заспим на същата страница);
3. правото да не довършваме книгата (след неуспешни прескоци тук и там – това е изходът);
4. правото да препрочтаме (рядко, но все пак);
5. правото да четем какво да е (кой ще ни каже кое какво е?);
6. правото на „боваризъм“ (който не е чел романа „Мадам Бовари“ на сънародника му Гюстав Флобер, може да се чувства служебно обезправен);
7. правото да четем къде да е (класическият топос е мястото, където и кралят ходи сам, но примерът на автора е с тоалетната в казармата);
8. правото да клъвнем оттук-оттам (като врабци трохи в зимен следобед);

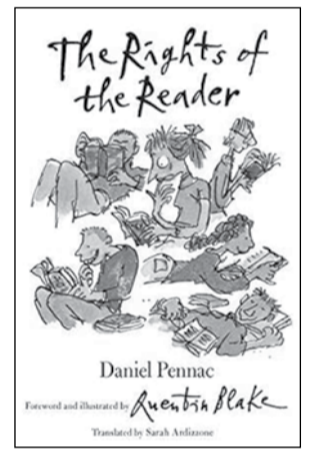
9. правото да четем на глас (опоетизираното право на Пенак!);

10. правото на мълчание (тук ще замълча...).

Най-важно, разбира се, си остава правото да не четем като сближна форма на избор – но не на нечетене изобщо, а на нечетене на неподходящото четиво. Като всеки уважаващ себе си французин, и Даниел Пенак отдава чест на понятието вкус. Можеш да не четеш това, което не харесваш! (Боже мой, колко много обичам французите! *Mon Dieu!*) Сещам се за неписаното задължение да чета безброй прехвалени, предимно нови автори, ако искам да поддържам добрата си репутация на професионалист, и ме наляга обезсърчение. Но най-често и аз като Пенак постъпвам честно и захвърлям с отривист жест книгата, чийто текст не харесвам. Днес ме успокоява мисълта, че така би направил и този възхитителен либерален законодател на четенето. По този повод си спомням за грул литературен побратим по националност и дух на Даниел Пенак – за симпатичния Пиер Байяр, автора на наръчника „Как да говорим за книги, които не сме чели“¹. Неговата тема силно засяга студентските ми години, когато, следвайки българска филология, спешно ми се наложи да превърна вроденото си умение да говоря за книги, които не съм чела, в нещо като занаят, защото имах твърде големи пропуски от училищните си години. Вече съм изряден филолог и лоялен читател, който рядко си позволява подобни прегрешения, макар че пропуснатото в младостта никога не може да се навакса напълно в зрелостта, особено когато се отнася до количество прочетени книги.

Но да се върна към това, което в действителност ме озадачи в българското издание на тази забележителна ода на читателската радост, излята от френския писател с учителски стаж. Оригинално заглавие на книгата му в случая е пренебрежнато и се е появило под друга форма: „Правата на читателя“, както гласи българската версия на издателство „Кръг“ от 2019 г. Оказва се, че това заглавие е изоставило автентичното френско именуване на книгата, сключено в иначе неясния израз „Като роман“ (*Comme un roman*, 1992). Познавайки съдържанието на текста, разбирам, че оригиналното заглавие е саморефлексивно и по ироничен начин подсказва, че тази дидактична тирада относно литературното четене може да се възприеме като намек за приятно и многозначително четене на самата книга, която позволява да се възприема именно „като роман“. Все пак това е жанрово обозначение и то идва да ни каже, че текстът е относително без съгласие на автора (защото такова няма отбелязано в издателското каре)? От скромната си експертност на литератор зная, че нищо в текста, а и в превода му – в случая на Лиляна Минкова от 1999 г. – не трябва да се променя. Уви, примерът опровергава този морален (ако не юридически) закон. Защо? Кое позволява да не се спази тази основна от литературна гледна точка норма на авторското право? Какво оправдава този саботаж на авторската воля? Как да си обясним това своеволие на българските издатели? Само по един-единствен начин – чрез пазарни съображения за яснота, достъпност и буквалност на предлаганото заглавие. Сиреч тук владее популистичната идеология на търговеца, какъвто в края на краищата е всеки производител, включително издател. След библиографска справка относно международните преводи на френската книга става ясно, че това българско издание следва маркетинговия прищип на англоезичните преводи, които единствено от всички други си позволяват да изменят заглавието на автора в полза на по-бързо и сигурно достигане до (нечетящата или недостатъчно сведуща по въпросите на четенето) масова публика. Това издателско подценяване на читателите на служебен език се нарича „ребрандиране“, или концептуално пренасочване на целевата публика до максимално широк адресат. В дадения случай става дума за достигане на книгата до всеки читател, който иска да намери алиби за своето системно, но публично непризнавано (все още

поради престижността на нормата) нечетене. И понеже правата на читателя по погръзбиране се схващат като свободи на читателя от обичайните школки догми, налагани от най-ранна училищна възраст, от които всеки би се радвал да намери легитимно избавление, затова е по-добре популярното заглавие да се лиши от елитарното си обозначение „Като роман“. Кой лаик би си купил кодекс за либерализация под такова непазарно, жанрово центрирано заглавие? Никой, съгласна съм. Колко по-лесно е да поставиш директен указ за правата на читателя като практически неограничени, въпреки условното им свеждане до произволен списък от примерно десет на брой позволени неща... Поне Пенак да беше елитарно забележим, че на нея е изписано с художествен шрифт следното подзаглавие: „Радостта от четенето“. Сиреч това е книга за радостта от свободното от методически задръжки четене на белетристика, която сама по себе си се чете усладително като роман с главно действащо лице авторът. Поглеждам второто преводно издание на книгата на български език и съм разочарована от изместването на оригиналното послание в заглавието, сведено тук само до „Правата на читателя“. То не говори за радостта от романа, за естетическата страна на четенето, а само за оперативното леконравие в политиката на четене. Не приемам този издателски волунтаризъм, който не зачита първоначалните намерения на автора и озъбва до пречупване изначалните му думи.



Тук има още една подробност. Българското издание на „Кръг“ широко акламира илюстрациите на Куентин Блейк от англоезичната публикация на книгата в издателство *Walker Books* през 2006 г. Явно този е моделът, който е бил избран от българските издатели през 2019 г., защото в оригиналното издание на френски език липсват илюстрации. Българското издание изцяло повтаря дизайна на това преводно англоезично издание на френския оригинал. Всъщност ребрандирането се оказва чужд, а не български патент. Нашите колеги от издателство „Кръг“ само следват без отклонение образца на лондонското издание. В същото време обаче те използват стария превод на издателство „Колибри“ от 1999 г., което от своя страна се движи по оригиналното френско издание на *Gallimard* (серия *Collection blanche*) от 1992 г. Получава се еklekтично, заимствано издание. Излиза, че от една страна се ползва готовият превод на предходно българско издание на френската книга – това на „Колибри“, – а от друга страна, се заема известният модел на английско преводно издание на френската книга – това на *Walker Books*.

Наблюдава се комплазивен подход без собствен издателски принос. Знакът ©, двойно положен на контрапитула във второто българско издание, обещава правата да са надежно закупени или от съответните издателства (*Walker Books* и „Колибри“), или пък от съответните автори (художника *Quentin Blake* и преводачката Лиляна Минкова). Надявам се, че това е така. Но къде по повод тази книга за правата на читателя остава правото на автора?

ЮЛИЯ ЙОРДАНОВА-ПАНЧЕВА



² Има и втора авторска версия на книгата под заглавие „Десетте права на читателя“, която е специална адаптация за детската публика – със съкращения на текста и pop-up илюстрации от Жерар Льо Монако на издателство Gallimard Jeunesse.

¹ Българското издание е от 2008 г. на издателство „Колибри“ в превод на Петя Кондузова-Илиева.

Без потайности за детската литература

Интервю на Владислав Христов с Галя Дунчева – Дара

Нека в началото на разговора ни да се върнем няколко години назад във времето. Как беше създадено издателство „Потайничче“? Беше ли предизвикателство за теб да станеш главен редактор на детския отдел?

Издателство „Потайничче“ възниква като отговор на необходимостта от предлагането на цялостна услуга за издаване на книги, създадено от Христо Пацов през далечната 2011 г. Няколко години по-късно вече функционира като истинско издателство по класическия бизнес модел – с преценка и подбор на ръкописи, които да финансира и издаде. Фокусът са ни дебютни и неизвестни български автори, защото много от тях са чували изречението „Не издаваме книги, а имена“ и „Не издаваме живи български автори“ от други издатели. Е, ние пък издаваме. И така до края на 2025 г. сме публикували над 260 заглавия на хартия, в електронен и аудио формат, тъй като издателството вече разполага и със свое студио за аудио книги – студио „Наратор“. От профила на авторите, които издаваме, постепенно изкрystalизира и концепцията ни за това кои са нашите читатели. Тъй като в издателство „Потайничче“ не си поставяме жанрови ограничения, това беше много труден въпрос. Но вече знаем – нашите читатели са смелите читатели – тези, които не се страхуват да посегнат към книга на неизвестен български автор. И не остават разочаровани – нашите книги не отстъпват на добрите образци в съответния жанр. Да стана главен редактор на детския отдел беше за мен първо голяма отговорност. Детската литература изглежда лека само за хора, които не са се опитвали да я правят сериозно. Работата с текстове за деца означава разбиране и уважение към детската чувствителност, въображение и интелигентност. Това е аудиотория, която не търпи компромиси, към която не можеш да подхождаш формално или снизходително. Предизвикателство за мен беше да се намери точният баланс между свободата и искреността на авторския глас и художествената стойност и дълбочината на текста. Като главен редактор задачата ми не е само работа с отделни заглавия, а и изграждане на последователна концепция за детския ни каталог с високо качество, внимателен подбор и уважение към детето.

Какво те ръководи при избора на детски заглавия?

На първо място, избирам книги, които не поценяват децата. Търся текстове с интегритет, без морализаторство, без фалшива „поучителност“. Детето не е празен съд, който трябва да напълним с правилни мисли. То е човек в процес на развитие. Важни са езикът, ритъмът, чувството за мярка и високото качество. Не харесвам първосигнални шеги, колкото и в момента да се смята за забавно геройче да „пръдне“, нито книги за „емоциите“, които навониха пространството, а добра художествена литература. В последните години пазарът се пренасити с детски издания и детски издателства, отвсякъде ни бомбардират и самиздат детски книги. Затова важно за основателя на издателство Христо Пацов е да избираме такива, които носят нещо повече от интересна история, красота и положителни емоции. Например книги с каузи, с практически качества, с ясна причина, поради която да бъдат забелязани и предпочетени сред морето от книги.

Мнението ти по вечния въпрос за това как децата нямат желание да четат и са постоянно пред екраните.

Аз съм оптимист за бъдещето на детските книги, защото за 6-7 годишните е голяма гордост да могат да четат сами. А и децата всъщност имат силно желание за истории, просто днес историята по-често идват при тях чрез екрани. Проблемът не е в липсата на любопитство, а в конкуренцията на форматите, които се борят за вниманието им. Екраните не са враг на четенето, те са част от средата, в която децата растат. Въпросът е какво им предлагаме като алтернатива. Книгата трябва да бъде преживяване, визуално, емоционално и смислово. Когато една детска книга говори на езика на съвременното дете, уважава интелигентността му и не поучава, четенето отново става привлекателно. Отговорността тук е споделена – на авторите, издателите, родителите и училището. Не бива да противопоставяме книга и екран, а да показваме, че четенето е друга форма на свобода и радост, която не отнема, а добавя. И когато това се случи, децата много бързо си спомнят, че обичат да четат.

„Потайничче“ издава и новите броеве на знаковото списание „Дъга“, как днешните читатели приемат списанието?

Да, издателство „Потайничче“ е партньор на сдружение „Комикс манифактура“, което си поставиха за цел да създадат платформа за български комикси, която нарекоха „Дъга“ в знак на уважение към емблематичното

комикс списание от миналото. Но сега изданието не е списание, а алманах, който излиза в томове. Сдружение „Комикс манифактура“ подготвя тома за печат, а издателство „Потайничче“ го произвежда и разпространява. Стартирането на този проект беше посрещнато с поляризирано чувства – голям възторг, но и голямо разочарование за тези от читателите, които очакваха да видят познатите им от последните 20 години на миналия век поредици, стилове, въобще, по техни думи, най-добре било да се преиздадат старите броеве на култовото списание. Само че това е невъзможно по реди причини – юридически, технически и т.н. Съвременните томове на „Дъга“ предоставят поле за изява на млади таланти и ветерани в българския комикс. Самите комикси са продукт на съвременните тенденции в жанра, може би затова се посрещат така добре от по-младата публика. Вече излязоха 4 тома, тази година очакваме да се появят още два. Има жив интерес, активно се търсят изчерпаните томове, новите се чакат с нетърпение.

Читателското внимание към литературата за деца през последните години се повишава, но детското книгоиздаване някак все остава в сянка по отношение на подпомагането от страна на културните институции. На какво се дължи това и в каква посока би трябвало да се работи, за да има промяна?

Дължи се на подценяване. Детската литература често се възприема като подготвителен етап към „истинската“ култура, което е сериозна грешка. Защото в детството се формира читателят, вкусът, езиковото мислене. Промяната минава през ясна културна политика: целенасочени програми, устойчиво финансиране, доверие към професионалистите. Ако искаме мислещи възрастни, които имат критично мислене и не се поддават на индоктринация, трябва да започнем от добрите детски книги. И то не като жест, а като приоритет. От друга страна, въпреки ограничената роля на институциите в издаването на детски книги, виждаме, че те са многобройни, в повечето случаи – качествени, освен преводните има и все повече създадени от български автори и художници. Очевидно има смисъл и браншът се чувства добре, въпреки недостатъчната подкрепа от страна на държавата. Всъщност издателство „Потайничче“ спечели финансиране от Национален фонд „Култура“ за тази година за издаване на първата от поредица детски книги, запознаващи малките читатели с не толкова известни български жени от историята ни, които са станали известни в своето време със своя принос и постижения. В края на 2026 ще излезе първата книга от поредицата „Непознатите българки“, но засега ще запазя в тайна името на героинята.

Сред финалистите на тазгодишния фестивал за детска илюстрация в Болоня има и двама българи – Стела Драйс и Мартин Станев. Защо е важно илюстрациите на детските книги да са на много високо ниво? Какви са наблюденията ти за тенденциите в съвременната детска илюстрация? Защо то илюстрацията е първият прочит.

Детето „чете“ образа, преди да стигне до думите. Неадекватната илюстрация може да провали добър текст, а умело избраната – да добави допълнително изживяване към него. Илюстратори като Стела Драйс и Мартин Станев и други, които творят и са признати и в чужбина, демонстрират, че българските творци са напълно конкурентни на колегите си и съвремието ни, със специфичен почерк на работата си и с оригинална визуална мисъл. А това е знак за здрава културна среда. Според мен последните години сме свидетели на бурно развитие на съвременната детска илюстрация. Днес тя е по-смела, по-откривена и по-разнообразна от всякога и вече не служи само като украса на текста, а носи собствен глас, собствено послание, моделира цял собствен свят. Под влиянието на днешната глобализация виждаме вдъхновения от комикс културата, анимацията, уличното изкуство, традиционния фолклор и модерния дизайн, които се смесват по начини, които преди са били немислими. Илюстраторите вече са не само художници, те са визуални културолози, които изследват различни естетики и правят мостове между тях, като по този начин показват на децата многообразието, което изкуството може да предложи. Съвременната



Галя Дунчева – Дара. Снимка Личен архив

детска илюстрация се намира в период на изключително динамично развитие, характеризиращо се с ясно разширяване и еманципиране на стиловете и идеите. Това е радостно.

В „Потайничче“ предстои да излезе една много любопитна книга „Приятелите на Земята – екологични истории за деца“, разкажи ми повече за този ваш проект.

Първоначалната ми идея беше да направя сборник за животни пътешественици, които да покажат на децата красотата и разнообразието на планетата ни и да ги насочат към мисли за запазване на природата. Избрах шест блестящи детски писатели и им изпратих покана за участие. За огромна моя радост те приеха с възторг, така както само детските писатели умеят, но повечето бяха решили, че „пътешествие“ е метафора и така получих шест невъобразимо прекрасни истории, които имат силни екологични послания, но не задължително физически пътешествия. Христо Пацов избра едно от големите имена на илюстрацията у нас – Гергана Грънчарова, известна също в Румъния и Италия, която много хареса идеята и направя фантастични сюрреалистични илюстрации. Сборникът в момента е в печатница и без съмнение ще е явление в българската детска литература. Седемте любими български детски писатели са Марин Трошанов, Иван Рагенов, Весела Фламбурари, Вера Тимчева, Елена Павлова, Ненко Генов и аз – Галя Дара. В нашите седем приказки ръмжат, перкат, стъпват тежко и хвъркат десетки забавни героичета. Ние разказваме истории, родени в приятелство, обич, смелост и грижа за природата. Приказките искрят от игри и смях, но понякога и от дребните бисерчета на сълзите. Всяка наша история е врата към дълбоки дълбини гори и увити в лиани джунгли, към жълти савани и зелени водорасли морета. Обединява ги едно – голямата идея за добруването на нашата синя планета – Земята.

В края предлагам да поговорим за твоето лично творчество. Как я карат необикновената рибка Кая и хипопотамчето Хуру? Мислила ли си да продължиш с нови книги техните истории? Как гледаш на детските поредици?

Кая и Хуру се чувстват добре, те продължават да живеят там, където винаги са били най-истински – в детското въображение. За мен тези героичета не са „затворени истории“, а отворени светове, в които можеш да се връщаш винаги когато имаш нужда и да откриваш красота и отговори. Мислила съм за продължение на техните истории и идеята за поредици много ми допадна. Харесвам ги, защото създават дълготрайна връзка



между героя и читателя и позволяват постепенно, естествено развитие както на героичетата, така и на темите. И дават възможност светът на историята да се разгръща бавно, с внимание към детайлите. Вярвам, че добре направената поредица не повтаря, а надгражда, всяка следваща книга разширява хоризонта, задълбочава образите и развива мисленето на детето.

„Албион“

от Майк Бартлет

Превод Саба Драгунчев, режисьор Зафир Раджаб, сценична адаптация Зафир Раджаб, сценография и костюми Елис Вели, композитор Ян Руменин, фотограф Гергана Дамянова

Участват: Койна Русева, Кирил Недков, Елеонора Иванова, Рая Пеева, Станка Калчева, Георги Гоцин, Моника Иванова, Ангелина Славова, Божидар Йорданов, Мартин Емануилов
Премиера 25 и 27 януари 2026 г., Младежки театър „Николай Бинев“

В Младежкия театър календарната 2026 г. започна с премиера по пиесата на Майк Бартлет „Албион“. Изключително провокативно и трудно заглавие на съвременния британски драматург, с което се заема режисьорът Зафир Раджаб. Това е петото заглавие на Зафир като театрален режисьор след „Стая за гости“ (2022) и „Отмяна“ (2023) в Театър „Възраждане“, „Пате, пате, гъсок“ (2023) в Театър НАТФИЗ и „Племе“ (2024) в Театър „Българска армия“. Подобно на изброените досега и „Албион“ е находка за софийския театрален афиш. Пиесата има своята първа премиера през 2017 г. в Лондон, Великобритания.

Като съвременен драматург Бартлет се отличава с няколко специфични характеристики. Преди всичко той е сложен за дирижиране автор, което го голяма степен изяснява и причината, поради която присъствието му на сцените у нас е сведено до нищожно. Диалогът му е остър, агресивен и построен в точно премерено темпо. Сюжетите му са социално ангажирани и под междуличностните конфликти на персонажите му се крият мащабни и наболели социални проблеми.

Въпреки сериозните теми и дълбочината на човешката трагичност, в която се впуска, Бартлет по прецизно внимателен начин запазва и прокарва в текстовете си типичното английско чувство за хумор. Майсторски извежда нелепо смешното, което звънва в ситуацията на фона на чуждата болка, самота или нуждата от разбиране. Създава човешки отношения, изградени в напрежение от противоположности, допълващи се в нествършенството помежду им.

Британската театрална критика определя „Албион“ като пиеса за състоянието на нацията, отражение на нарастващия социален проблем за отношението към миналото, историята и националната идентичност. Сюжетът се фокусира върху старата английска къща в провинцията, в близост до Лондон. Наследничката на къщата (Огри) е влюбена в градината ѝ и със самото пристигане започва нейното обстойно и поетично възстановяване. Заедно с Огри в къщата пристига и семейството ѝ. В напредъка на работата по градината Бартлет опияняващо засилва нуждата на Огри от това пространство, за разлика от съпруга ѝ Пол и тоталната противоположност на дъщеря ѝ Зара, която копнее за големия град. Огри се превръща във фанатично олицетворение на носталгията, особено когато става ясно, че именно градината е мястото, в което е посипала праха на покойния си син. В хода на действието Бартлет навлиза по-дълбоко в различията на отношенията в тази семейно приятелска общност. Все по-категорично демонстрира как най-дълбокият отпечатък оставят именно най-близките хора. Подложени са на обстоен анализ темите за приятелството, за отношенията между родителите и децата, настроеността между новото и старото и вечният спор за съхранението или безкрайното преследване на бъдещето.

Находчив е начинът, по който е пресъздадено пространството от драматургията в представлението на Зафир Раджаб. Сценографията на Елис Вели изгражда физическа метафора за градината. На сцената е поставен масивен куб с плексигласови стени. Създава се акцент, усещане за уединение, за нещо специално. Представлението започва със смъртта на Джеймс, сина на Огри, изпълняван от актьора Мартин Емануилов. Облечен във военна униформа, той ляга в градината и тя го поема в обятията си. Тялото му потъва в земята и кубът се завърта. Начало. Всяко следващо завъртане на куба отразява промяна в драматургичното действие и



„Албион“ от Майк Бартлет, сценична адаптация и режисура Зафир Раджаб, сценография Елис Вели, Младежки театър „Николай Бинев“, 2026, фотограф Иван Дончев

Градините на Майк Бартлет в Младежкия театър „Николай Бинев“

отминаване на времето.

В ролята на Огри е актрисата Койна Русева – изпълнение бръснач. Нейната Огри е импулсивна, със силен характер, същевременно много нежна и крехка. Диалогът ѝ с останалите персонажи е като игра на пинг-понг, а победението ѝ наподобява излияние на мисловен процес, чийто край на мисълта винаги услужливо завършва с въпрос или куртоазно търсене на съгласие в лицето на човека отсреща. Напълно овладяна е онази изгрива английска интонация, с която в диалога се постига чувство за вежливост. Койна Русева изгражда типичния Бартлетов персонаж – изключително трудна личност с множество отделни пластове на характера. Наблюдаваме Койна Русева в съвсем друга светлина, далече от образа на властна и безпардонна, в „Албион“ актрисата изгражда много силен образ, чиято водеща характеристика е уязвимостта и самотата.

В ролята на най-добрата приятелка на Огри – Катрин, е актрисата Станка Калчева. Пълната противоположност на Огри. В изпълнението на Станка Калчева е кодирана категоричността на характера, който персонажът ѝ притежава. Обрана в емоциите си и категорична в думите си. Премерени, сякаш стратегически са движенията ѝ по сцената, спокоен тон на гласа и фиксирана интонация. Тяното размиване най-ясно проличава в сцената, когато Катрин признава на Огри взаимните чувства между нея и Зара. Момент, в който изпълнението на Койна Русева се превръща в синоним на уязвимост. Манипулативната дама, добре контролираща както персонала, така и съпруга си, остава без думи. Актьорско партниране, което се наблюдава с удовлетворение.

Зафир много умело овладява баланса между драмата и комедията. В изпълненията на Станка Калчева и Кирил Недков, в ролята на Пол, най-ярко е кодирано тънко заложеното английско чувство за хумор. Тя го изгражда с поглед и интонацията на отговорите си, а той – с доброто обиграване на това, че персонажът му може да спаси всяка една ситуация. И изпълненията на Ангелина

Славова, в ролята на Шерил, Кънчо Кънев, в ролята на Матю, Моника Иванова, в ролята на Кристина и Божидар Йорданов, в ролята на Гейбриъл допринасят за онзи нюанс на комедиантното. Те заковават моментите на неудобната смешка, подхвърлената неразбрана шега, те създават контрапункта на личната мъка, съсредоточена в персонажа на Койна Русева, разсейвайки я с нещо по-леко, забавно или с техен проблем, който бързо опитват да скрият с усмивка.

Емблематична е сцената, в която Ана, изпълнявана от актрисата Рая Пеева, среща покойния Джеймс. Кубът се завърта в противоположната посока, салонът пулсира в светлина и до Ана се появява Джеймс. Като в сън, двамата имат онези няколко секунди вечност, нарушени от следващия светлинен импулс, след който Ана отново остава сама в градината. Това е първият момент, в който градината създава усещане за теснота. Сюрреалистична сцена, в която са кодирани цялостно логиката и темите на текста, създадена по много елегантен начин.

Представлението завършва със смъртта на Огри и последващото ново начало. Готови да потеглят за Лондон, Огри решава, че се отказва от всичко друго, но не и от спомените си. Койна Русева остава сама в куба на миналото, сякаш тежестта на миналото време я притиска към градината и подобно на началото, градината я обгръща и тя потъва в нея. Кубът се завърта и ця един свят изчезва. Появяват се новите млади собственици, които олицетворяват идеята за заличаването, а от идеята на Огри остава само споменът. Пиесата на Бартлет е вдъхновена от Чеховата „Вишнева градина“, а Огри е онзи съвременен прототип на Любов Андреевна, който изпада в крайността на собствената си емоционалност, предпочитайки миналото пред бъдещето.

„Албион“ на Зафир Раджаб е представление, изпълнено с поетична жестокост, което подлага на дисекция човешката чувствителност. Впечатляващо актьорско присъствие, възлнуващо изпълнение и категорично сценично решение. Определено Зафир Раджаб е от

режисьорите, които със самочувствие имат капацитета да дирижират драматурзи като Майк Бартлет. И без никакво съмнение, въпреки ранния етап от годината, определям представлението му „Албион“ като едно от театралните събития на 2026 г.

МИХАИЛ ТАЗЕВ



Сцена от спектакъла, фотограф Иван Дончев

Диалог между Джорджо Агамбен и Джорджо Лингуаглоса за природата на поетичното слово*

Джорджо Лингуаглоса: Вие пишете, че *factum loquendi* – самият факт, че някой говори на даден език, е загадъчен факт, който не може да бъде обяснен, а трябва да бъде приет като предпоставка. Ако се даде *factum loquendi*, това предполага, че имаме говорещ субект; само гласът, *phoné*, може да породи *factum loquendi*, значещото *phoné*, а не чистият звук, животинският звук, който не означава в смисъла на човешката реч.

Мисля, че *factum loquendi*, който се среща в поезията, предполага факта, че някой говори и че говорейки, речта му не означава точно нещото, което посочва, защото поетичната реч *показва*, но никога не *указва*, както това се случва с референциалната реч. Поетичната реч *показва factum loquendi* на един свят, който се открива към разбирането.

Джорджо Агамбен: Нека се замислим върху парадоксалната природа на битието на мисълта, наречена език (казваме „мисловна същност“, защото не е ясно дали тя съществува в ума, в действащите дискурси или само в граматиките и речниците). Тя е конструирана чрез търпелив, прецизен анализ на речевия акт, допускателно, че говоренето може да се извърши само въз основа на предпоставянето на език и че нещата винаги са вече именувани (дори и да е невъзможно да се обясни – освен по митологичен начин – как и от кого) в система от знаци, която се отнася към нещата потенциално, а не само актуално [...]

Да се говори е възможно само въз основа на допускането за език, но да се изкаже в дискурс това, което е било „извикано“ и именувано в езика, това е напълно невъзможно [...] Всичко, което знаем за езика, сме го научили от речта и всичко, което разбираме от речта, го разбираме, изхождайки от езика.

Джорджо Лингуаглоса: Автореференциалният парадокс е неизбежният апоретичен изход от всеки дискурс относно Абсолюта. За *Метапринципа* не може да се каже нищо, освен чрез непрекъснати „преобръщания“ или „инверсии“ на *logos*-а; всъщност Дамасций¹ изказва твърдението: „ако вместо това е необходимо да се даде някаква индикация [на Принципа], то ще е нужно да си послужим с отрицанията на тези предикати; да се каже, че той не е нито един, нито много, нито пораждащ принцип (*generatore*), нито непринцип (*non-generatore*), нито причина, нито непрчина. Трябва да се използват точно тези отрицания, кошто, без да знам как, се преобръщат напълно [*peritrephesthai*] до безкрайност“. „Какво е присъствието? Присъствието е наличието на отнемането, тоест актуалността на отнемането. [...] Присъствието не е непосредствено. [...] Самотричането на настоящето е неговото битийно действие, битие в действие, (в) присъствие, актуалност [...]. Нищото оправдава, основава изначалността, *l'originarietà*, на актуалното. Именно защото нищото е актуално. Актуалното не съдържа нищото неподвижно, като вместилище, а всъщност като се отрича, като се премахва.“²

Абсолютната съ-началност или едновременното съвпадение на битие и нищо, на тъждествеността и нетъждествеността в принципа е включена още повече в друг пасаж от Андреа Емо, в който също е посочена причината, поради която нищото е в Началото, причина, която се основава на факта, че произходът е именно самото унищожаване на Началото, едно дистанциране от себе си като безкрайна Бездна, имплодираща в абсолютното отрицание: „Нищото е абсолютът, който унищожава себе си точно защото нищото е абсолютът [...] Произходът е нищото, доколкото е произходът, който заличава себе си [...], тоест това е унищожаването на произхода; произходът е актът на заличаване на себе си, на своето превръщане в нищо“³.

„Времето“, което ни е предоставено на планетата Земя, е безусловният базов доход, предоставен ни от „присъствието“ на нищото, което, актуализирайки се, се овъзможнява в съществуващото.

„Речевието акт“ не предполага нищо извън себе си освен езика, така че можем с право да твърдим, че речевието акт е Абсолют, който назовава сам себе си; но Абсолютът може да бъде назован само въз основа на презумпцията на езика. С излизането си от нищото „речевието акт“ разкрива собственото си крушение, защото щом обозначи нещото, референтът, речевието акт трябва да се разтвори в нищото.

Можем ли, въз основа на тези съображения, да кажем, че поетичният дискурс е „речевието акт“ *par excellence*?

* Текстът с оригиналното заглавие „Intervista Dialogo tra Giorgio Agamben e Giorgio Linguaglossa sulla natura del linguaggio poetico“ е публикуван на сайта на международното литературно списание „Сянката на думите“, *L'Ombra delle Parole*: <https://www.giorgiolinguaglossa.com/index.php/giorgio-linguaglossa-critica414>

¹ Дамасций (ок. 462 – след 538), последният сториарх на неоплатоническата атинска школа, известен като „последният от атинските неоплатонци“.

² Вж. Дамасций, *De Principiis*, I, 22, 15–19 и I, 26, 3–5.

³ Пак там, с. 53.

Джорджо Агамбен: На тази предположаема структура на речта съответства нейният особен начин на съществуване, който се състои в това, че тя [самата] трябва да се отстрани, за да съществува именуваното нещо. Когато определя отношението като *ens debilissimum*, Дънс Скот има предвид именно тази природа на речта, добавяйки, че затова то е толкова трудно познаваемо. Езикова дейност е онтологически много слаба, в смисъл, че не може да не излезе в нещото, което именува, докато, ако го посочи и разбули, тя би попречила на разбирането му. И все пак точно тук се крие нейната особена сила – в неусетното ѝ и недоизказано пребиваване в това, което казва... Неспособността да изкажеш себе си, докато казваш нещо друго, е безпогрешната сигнатура (*segnatura*⁴) и същевременно родилното петно на човешката реч. Не само речта е много слабо битие, но и субектът, който се произвежда в нея и трябва някак да се разгада в нея. Всъщност една субективност се ражда всеки път, когато живеещият се сблъска с езиковата дейност, всеки път, щом някой каже „аз“. Но за субекта е толкова трудно да схване собственото си случване точно защото е генериран в речта и чрез нея. От друга страна, езиковата дейност – езикът – живее и оживява само ако говорещият го използва в речевието акт.

Джорджо Лингуаглоса: Каква е отношението между гласа и езиковата дейност?

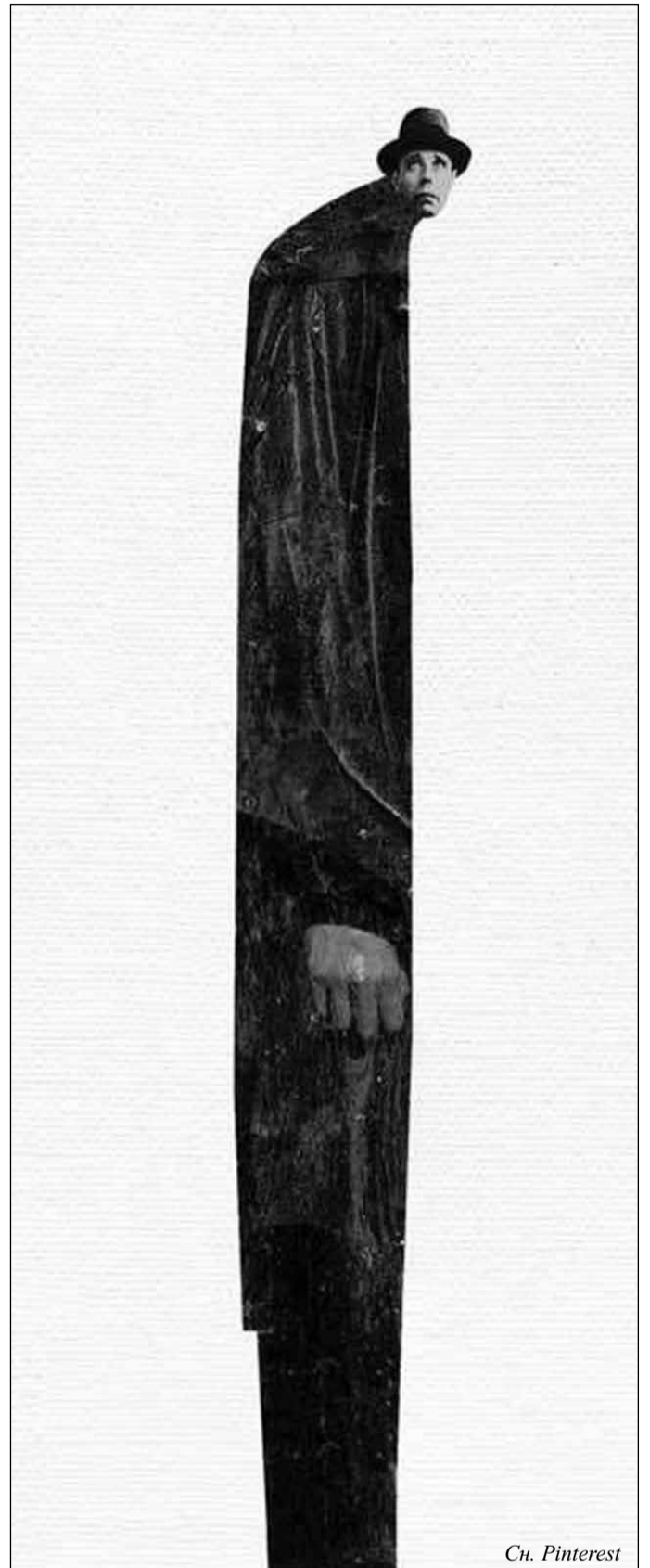
Джорджо Агамбен: Речта е в гласа, но не е гласът: тя е вместиена в него и на неговото място. Поради тази причина Аристотел в *Политика* (1253а 10-18) изрично противопоставя животинското *phoné*, което е непосредствен знак за удоволствие и болка, на човешкия *logos*, който може да прояви справедливото и несправедливото, доброто и злото и е в основата на политическата общност. Антропогенезата съвпада с разцепването на животинския глас и с поставянето на логоса на самото място на *phoné*. Речта се случва в мястото на гласа и тази апоретична ситуация я прави много близка до живеещия и същевременно отделена с непреодолимо разстояние от него.

Джорджо Лингуаглоса: Можем да кажем, че гласът (*phoné*) е „речевието акт“, който се случва в настоящето. Ако както казва Емо, настоящето „е присъствието на отнемането, тоест актуалността на отнемането“, трябва да заключим, че гласът обитава това „отнемане на настоящето“, това избледняване, което по загадъчен начин основава неговата знакова изначалност.

Джорджо Агамбен: В момента на изказването речта не се отнася към никаква лексикална реалност, нито към текста на изказаното, а единствено към собственото си случване. Тя препраща единствено към своето случване в отнемането от гласа, държи се в негативна връзка с гласа, който съгласно мита я поражда, изчезвайки. Ако това е вярно, тогава можем да определим задачата на философията като опит да изложи и преживее онзи *factum*, който метафизиката и науката за езика трябва да се ограничат да допускат, тоест да осъзнаем чистия факт, че човек говори и че събитието на речта се случва на живеещия на мястото на гласа, но без нищо в него да го разделя от гласа, *lo articoli a questa* (самото събитие на речта от гласа – б.м.). Там, където глас и реч са във връзка без никакво разграничаване, там се случва субект, който свидетелства за това докосване. Мисленето, което желае да поеме риска от това преживяване, трябва решително да се разположи не само в хиатуса – в докосването – между език и реч, семиотично и семантично, но и в този между *phoné*-то и *logos*-а. Мисленето, което рискува себе си в това преживяване – между речта и езика, съществуването и същността, потенциала и актуалността – трябва да приеме всеки път да се оказва без език пред гласа и без глас пред езика.

Джорджо Лингуаглоса: Приближаваме се бързо към края на слабата метафизика на Запада, която завърши с „фррр“ (отлетя), вече не сме в очакване на по-добри времена, вече не очакваме нищо... метафизиката се е трансформирала и разтворила в техниката, а изкуството се превърна в нещо, което се обвързва с техниката, което е технологично направено, посредством набор от технически знания и следователно може да се каже, че е нещо техническо. В този смисъл

⁴ Чрез понятието *segnatura* Агамбен се стреми да разграничи своето мислене от анализите на езика, основани на бинарните опозиции „означаемо – означаващо“, „език – реч“, „семиотично – семантично“. *Segnatura* не се мисли като знак със специфично съдържание, а като индикатор, позволяващ определени видове дискурс и мисъл; начин на съществуване на знаци, който не се ограничава до логическа или граматическа връзка, а свързва различни форми на дискурса, подчертавайки техните екзистенциални модалности и съпротивления. Във философията му понятието се използва за анализ на това как в западната мисъл понятията и идеите се оформят не като статични елементи, а като конфигурации, които възникват от взаимосвързването на различни елементи. (Бел. ред.)



Сн. Pinterest

заветната реч на гадаистите – унищожаването на изкуството – е вече осъществена в света на техниката и от артистите вече нищо не се изисква, нито да унищожат изкуството (защото то вече е унищожено от техниката), нито да го основат, тъй като изкуството изглежда е загубило своя основополагащ характер на езикова общност. Можем ли да кажем, че все още е валидно твърдението на Хьолдерлин, съгласно което поезията основава това, което остава? И ако това, което остава, е бунището на историята, трябва да сме последователни с това допускане и да заявим, че поезията основава това, което остава от бунището на историята.

Днес ние сме излезли от Историята и навлезли в постисторията, в историйността (*storialità*)⁵. Какво означава това? Навлязохме в свят, в който със скоростта на разширяването на Вселената цялото минало се отдалечава и бъдещето изглежда толкова близо, че можем да го докоснем с ръка, ала в момента, в който се пренесем в бъдещето, то се отдалечава и ни убягва. В това компресирано време-пространство, което е настоящето, ние можем да обитаваме само нашите „вътрешни стаи“, съгласно заглавието на предстоющата поетична книга на Тициана Антонили; Тези „стаи“, подобни на малки крепости, построени с клечки за зъби

⁵ Термин, който поетът и художествен критик Джорджо Лингуаглоса използва като опозиция на термина *историчност*, за да дефинира съвременното, в което човек вече не обитава историческия хоризонт на нелинейната и непрогресивна история. (Бел. пр.)

Диалог между Джорджо Агамбен и Джорджо Лингуагласа...

от стр. 9

и кибрит, са крехки и несигурни. Вече нямаме религия, която да ни държи обединени, нито идеология, в рамките на която можем да разпознаем себе си, дори „Формите“ са изчезнали, потънали, напуснали, вече нямаме „форма“, в която да канализираме *poiesis* ... оставени сме сами с нашата вътрешна агора, на милостта на липсваща причина, на основополагаща причина. Заглавието на предстоящата книга на Донатела Костантина Джанкасперо гласи: „В картината липсва причина“. Това е смисълът, *poiesis* е изгубил посока, нита се каква е основата на собственото му проучване без да може да я намери. Поезията на нашето време разобличи липсата на основополагащ *logos*-а „разум“, доколкото „разумът“ е апоретична зона на съзнанието и на съществуването.

Джорджо Агамбен: „Кризата, през която Европа преминава, не е икономически проблем (днес „икономика“ е модна гума, а не понятие), а по-скоро криза в отношенията с миналото. Защото очевидно единственото място, където миналото може да живее, е настоящето и ако настоящето вече не чувства миналото си като живо, университетите и музеите стават проблемни места. И ако днес изкуството се е превърнало за нас във фигура – може би фигурата – открояваща се от това минало, тогава въпросът, който никога не трябва да се уморяваме да задаваме, е какво е мястото на изкуството в настоящето?...

Изразът „археология на произведението на изкуството“ следователно предполага, че връзката с произведението на изкуството днес се е превърнала в проблем. И тъй като съм убеден в предложението на Витгенщайн, че философските проблеми в крайна сметка са въпроси за значението на думите, това означава,

че синтагмата „произведение на изкуството“ днес е непрозрачна, ако не и неразбираема, и че нейната неяснота засяга не само термина „изкуство“, който два века естетическа рефлексия са ни привикнали да смятаме за проблематичен, но също така и преди всичко очевидно по-простия термин „произведение“. Дори от граматическа гледна точка фразата „произведение на изкуството“, която използваме толкова небрежно, не е лесна за разбиране, тъй като изобщо не е ясно дали е субективен родителен падеж (произведението е направено от изкуството и му принадлежи) или обективен родителен падеж (изкуството зависи от произведението и получава своето значение от него). С други думи, дали решаващият елемент е произведението или изкуството, или неясна смесица от двете, и дали двата елемента протичат в хармонично съгласие или са по-скоро в конфликтна връзка“⁶.

В „Тимей“ е налице дефиниция на трети вид битие, редом до сетивното и интелектуалното, което Платон нарича *chora*. Това е съдът или вседържаш-отпечатък, който предлага място за всички сетивни форми, без обаче никога да бъде бъркан с тях. Той не е нито точно интелектуално, нито собствено сетивно, а се възприема като в сън „с извратен разсъдък, придружен от липса на сетивност“. Ако... разглеждаме гласа като *chora* на езика, той следователно няма да бъде граматически свързан с него по отношение на знака, нито на елемента: той е по-скоро това, което, в случването на логоса, ние възприемаме като несводимо до него, като неизживяемостта (*apeiron*), което непрестанно го придружава и което, нито чист звук, нито значещ дискурс, възприемаме на кръстопътя между тях с липса на сетивност и с разсъждение без смисъл. Изоставяйки всяка основополагаща митология, можем да кажем, че както *chora* и материя, това е глас, който никога

не е бил написан в речта, едно ненапишимо, което упорито остава себе си в непрекъснатото историческо предаване на граматическото писане. Между живеещия и говорещия няма никаква разлика. Буквата – *gramma*-та, която претендира да се представи като била, като следа на гласа – не е в гласа, нито е неговото място.

Тогава древният конфликт между поезия и философия трябва да бъде генерално преосмислен от тази гледна точка. В мисленето на двадесети век разделянето между тези два дискурса – и същевременно опитът те отново да се обединят – достигнаха своето максимално напрежение: ако, от една страна, логиката се опитваше да пречисти езика от всяка поетична излишност, от друга, не липсваха философи, които се позоваваха на поезията там, където изглеждаше, че понятията са недостатъчни... поезията и философията представляват по-скоро две неразделни и несмалими напрежения в рамките на единното поле на човешкия език и в този смисъл, докато има език, ще има поезия и мислене. Тяхната двойственост всъщност свидетелства още веднъж за разцеплението, което според нашата хипотеза се е случило в гласа по време на антропогенезата, между онова, което остава от езика на животните, и езика, който се е изградил на негово място като орган на познанието и разбирането. Както пише Витгенщайн, „философията би трябвало единствено да се поетизира“, стига да се добави, че поезията трябва единствено да се философизира. Философията е винаги и конститутивно философия на – субективен родителен падеж – поезията, а поезията винаги и изначално е поезия на философията.

Джорджо Лингуагласа:

„Иде реч – обяснява Агорно през 1947 г., завършвайки своята *Minima moralia* – за установяване на перспективи, в които светът се разпада, отчуждава се, разкрива своите фрактури и пукнатини, както ще изглежда един ден, деформиран и недостатъчен, в месианската светлина.“⁷ Поезията на новата естетическа онтология приема ролята на огледала или шах, приема идеята за поезията като „композиция“, като „политик“ от фрагменти, от разнородни и несвързани елементи; поетичната творба не е обикновено упражнение по стих, незаинтересовано или абсолютизирано, затворено, то е „крепост, построена с клечки за зъби“ (Леонардо

Cn. Pinterest

Синусгали), но е нещо, изградено с реч,

чужда на субекта и обекта, двоен родителен падеж на непринадлежност и на отчуждение. Вие пишете, че произведението е такова само ако е „безделно“, ако е лишено от *telos* и утилитарна функция; бих добавил, че понятията хармония и евфония ни казват много за състоянието на изкуството на нашето време, сведено до кич, до лепкавостта на добрия вкус, в най-добрия случай до винтидж.

Това е ситуацията на отчуждение между поетичната реч и референциалния език. Езикът на функционалните отношения, до който ни доведе епохата на забравата за битието, епохата, която видя разпадането на битието в „стойност“, в битие, „което вече не е нищо“, както каза късният Хайдегер, приканвайки ни „да се освободим от битието“. Драматично, нали? Живеем под егидата на Нейно Величество разменната стойност, тя е Регулус⁸, който владее и управлява нашите екзистенции, епохата ни не ни е дала нищо друго освен вътрешна стая, направена с кибритени клечки и фитил, оставила ни е наследство от милиарди „фрагменти“, които се носят в морето на наличността. Всичко, което можем да направим, е да се вкопчим за тези „фрагменти“ и известно време да се задържим на повърхността, в очакване на по-добри времена...

⁷ Вж. Теодор В. Агорно „*Minima Moralia*“, Критика и хуманизъм, София, 2021.

⁸ От *Regolo / Regulus* – игра на думи между итал. *regolo* („мярка“, „правило“, „регулатор“) и лат. *Regulus* („малкият цар“, име на звезда); в текста разменната стойност е представена като едновременно мярка и владетел, който регулира и управлява човешкото съществуване.

Джорджо Агамбен: Ние винаги говорим в рамките на езиковата дейност и чрез нея, и когато говорим за тази или онази тема, твърдейки нещо за нещо, всеки път забравяме простия факт, че говорим. В мига на произнасянето обаче речта не се отнася към никаква лексикална реалност или към текста на изказването, а само към собственото си събитие. Тя се съотнася единствено към своето случване в отстраняването си от гласа, държи се в негативна връзка с гласа, който според мита, изчезвайки, ги поражда. Ако това е вярно, тогава можем да определим задачата на философията като опит да изложи и преживее онзи *factum*, който метафизиката и науката за езика трябва да се ограничат да допускат, тоест да осъзнаем чистия факт, че човек говори и че събитието на словото/речта се случва на живеещия на мястото на гласа, но без нищо в него да го разделя. Там, където глас и реч са във връзка без никакво разграничаване, там се случва субект, който свидетелства за това докосване. Мисленето, което желае да поеме руска от това преживяване, трябва решително да се разположи не само в хиатуса – в докосването – между език и реч, семиотично и семантично, но и в този между *phoné*-то е *logos*-а. Мисленето, което рискува себе си в това преживяване – между речта и езика, съществуването и същността, потенциала и актуалността – трябва да приеме да се оказва всеки път без език пред гласа и без глас пред езика.

Джорджо Лингуагласа: Всеки поет има своя собствена чувствителност, почти инстинкт, който му подсказва дали даден начин за схващане на „безделността“ на един начин на създаване на поезия е все още валиден и актуален или вече не е такъв, което ни казва дали този начин на действие с безделността е загубен и изчерпан и се е превърнал в маниер, школа, занаят. И така всеки рано или късно изпитва потребност да търси, да изпробва нови пътища, които го карат да преживее отново безделността и неактуалността на поезията. Първоначално този нов начин на усещане, на възприемане, на изразяване може да изглежда отблъскващ, сух, небрежен... но във времето винаги работи за новата чувствителност, за новия начин на усещане... рано или късно новите неща намират подземни тунели, за да общуват с бъдещето...

Джорджо Агамбен: „Съзерцанието и безделието са метафизичните оператори на антропогенезата, които като освобождават живеещия човек от всяка биологична или социална съдба и от всяка предварително определена задача, го правят достъпен за това конкретно отсъствие на работа, което сме свикнали да наричаме „политика“ и „изкуство“. Политиката и изкуството не са нито задачи, нито просто „работи“: по-скоро те назовават измерението, в което езиковите и телесни, материални и нематериални, биологични и социални операции биват дезактивирани и съзерцавани като такива. Надявам се, че в този смисъл това, което имах предвид, говорейки за „поетика на безделието“, е малко по-ясно. И може би моделът *par excellence* на тази операция, която се състои в обезвреждането на всички човешки произведения, е самата поезия. Какво всъщност е поезията, ако не действие в речта, което деактивира и обезсмисля нейните комуникативни и информативни функции, за да ги отвори за нова възможна употреба? Или, в термините на Спиноза, точката, в която езикът, който е дезактивирал своите утилитарни функции, почива в себе си, съзерцава своята възможност да казва. В този смисъл *Комедията*, или *Песните*, или *Семето на плача*⁹ са съзерцанието на италианския език, секстината на Арнаут Даниел е съзерцанието на провансалския език, *Трилсе* и посмъртните стихотворения на Вайехо са съзерцанието на испанския език, *Озаренията* на Рембо е съзерцанието на френския език, *Химните* на Хьолдерлин и поемите на Тракъл са съзерцанието на немския език. И това, което поезията постига чрез потенциала на говоренето, политиката и философията трябва да постигнат чрез потенциала на действието. Правейки безделни икономическите и социалните операции, те показват какво може човешкото тяло, разкриват го за нова възможна употреба.¹⁰

Джорджо Лингуагласа: На страницата ми във Фейсбук се чете следния текст: «Giorgio Linguaglossa, обучава на поезията», като по този начин иска да подчертае, че поетът не се различава от всеки занаятчия, точно като тях той използва *téchne*. Поезията няма гаранция за онтологичен приоритет пред който и да е човешки артефакт: кибритена кутия или плетен сламен стол, с изключение на факта, че се занимава с езика, че използва артефакт, който намира готов, но който ѝ е чужд, с който е свързана чрез двойна връзка на принадлежност и непринадлежност, на присвояване и неприсвояване.

⁹ *Il seme del piangere* е книга на Джорджо Капрони (1912–1990) – италиански поет, литературен критик и преводач. Негови творби са част от художествения конкурс на Летните олимпийски игри през 1948 г. (Бел. рег.)

¹⁰ Вж. Andrea Emo, *Il Dio negativo. Scritti teoretici 1925–1981*, под редакцията на Massimo Donà и Romano Gasparotti, Marsilio Editori, Венеция, 1989, с. 10–11.

Пространства на поетическото многогласие

Весела Генова

В края на 2025 г. тритомната „Антология на френската поезия“ в превод на Кирил Кагийски, публикувана от издателство „Колибри“ в сътрудничество с Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, беше отличена от Асоциация „Българска книга“ със специална грамота за издателски проект с най-голяма обществена значимост. Това признание предоставя подходящ повод да се вгледаме по-внимателно в едно издание с изключителен размах и амбиция, далеч надхвърлящо обикновено попълнение в корпуса на преводната поезия на български език. Антологията отправя покана за среща с многолик поетически свят, който досега е присъствал в българския културен контекст по-скоро фрагментарно, на откъслечни и несистемни начала. При това тя не цели да запълни празнини, а да отвори пространства – за бавно четене, за лутане, за срещи с гласове, които звучат едновременно далечно и неочаквано близко. Напълно заслужената ѝ награда свидетелства и за нещо по-съществено: появата на издание, което не просто събира стихове и поети, а заявява отношение към поезията, към превода и към самия акт на четене.

Още при първия допир с трите внушителни тома става ясно, че това не е обикновена антология. Близко хиляда и петстотин страници общо, повече от триста френскоезични – а не само френски – поети, творили между IX и XXI век. Това мащабно поетическо, времеве и естетическо разгръщане само по себе си предполага сериозни концептуални и художествени решения, както и немалка отговорност спрямо представяните поетически и по-общо, литературни традиции. Към това самият формат на антологията предпоставя редица предизвикателства при съставянето, представянето и рецепцията ѝ. Обикновено подобни издания свидетелстват за стремеж към обзорност и представителност чрез систематично събиране на емблематични примери от различни направления, периоди или естетически течения. Това се постига чрез синхронно или диахронно подреждане, специфична тематична организация или жанрово групиране. Антологията като жанр предполага ред, систематичност, яснота на принципите. Тук обаче редът е друг – вътрешен, интуитивен, подчинен на поетическото чувство на съставителя и преводача.

Тритомната „Антология на френската поезия“ е съставена с размах и с отчетлив личен почерк. Първият том преминава сравнително бързо през поезията от IX до XIX век, докато вторият и третият се разгръщат по-обстойно в пространството на поезията от XIX, XX и XXI век. Подборът на авторите и мястото, което им е отредено в цялостната композиция, недвусмислено отразяват личните пристрастия на съставителя и преводача Кирил Кагийски, като особено ясно се откроява неговото предпочитание към модерната и постмодерната поезия. Това обаче не следва да се възприема като слабост или методологически пропуск. То е белег за силното личностно присъствие и изострената поетическа чувствителност на преводача. Дисбалансът в представянето не е недостатък, а избор. Той издава ясно предпочитание, ясно заявена любов – към поезията на кризите, разломите, експериментите, към текстове, в които езикът е поставен на изпитание, каноните са разчупени, а поезията се ражда и изрича без правила.



Сн. Pinterest

Ето защо тази антология не представлява академично структуриран алманах, целящ изчерпателност и обективна представителност на френскоезичната поезия през вековете. Тя не възпроизвежда канони в строгия смисъл на думата, а съгражда личен канон – субективен, страстен, понякога неравен или противоречив, но именно затова пулсиращ с жизненост. В нея редом с утвърдени имена застават поети, непознати или слабо познати на българския читател, лични открития, събрани разпилени бисери, превърнати в част от общия поетически разказ. Тяхното присъствие не се нуждае от оправдание. Те са там, защото са били открити, преживени, преведени с мощен импулс на вътрешна необходимост. Техните гласове се преплитат, сблъскват се и отзвучават един в друг, срещат се и се размиват в неочаквани хармонии и дисонанси, изграждат многозвучна поетическа симфония. Изданието отказва да бъде четено като антология в строгия смисъл на думата: то се доближава до уникална поетическа композиция, в която отделните стихотворения функционират като епизоди от едно по-мащабно лирическо повествование. В процеса на изграждането ѝ Кагийски неизбежно се превръща в своеобразен съавтор – защото преводачът на поезията винаги влага нещо от собствения си поетически темперамент, вкус и чувствителност в преводния текст. Особено въздействащо е почти пълното отсъствие на паратекст. Липсват обширни уводи, теоретични рамки, опити читателят да бъде воден за ръка. Краткото обръщение на съставителя в началото, лаконичният и съвсем общ послеслов и сбитите биографични бележки (по причудлив начин напомнящи трубадурските *Vidas*, които уж разказват в няколко думи за живота и личността на трубадурите, а всъщност поднасят огледално отражение на поезията им) са всичко, добавено към чистите поетически гласове. Този почти демонстративен жест може да смути онези, които търсят контексти, насоки, интерпретационни ключове. Но той е дълбоко последователен. Кагийски избира да остави читателя сам да приеме и поеме с всичките си сетица поезията – без посредници, без филтри, без предварителни указания какво, кога и как да се чете. Макар липсата на по-обширен коментарен апарат да може да затрудни неспециализирания читател, тя същевременно го поставя в ситуация на непосредствено, почти чисто сетивно възприемане – свободно потапяне в многоцветния и многолик поетически свят, който се разгръща на страниците.

Именно това решение предопределя и начина, по който антологията „иска“ да бъде четена. Не линейно, не от първата към последната страница, а фрагментарно, на пресекулки, чрез прелистване и случайни спирания, интуитивно, напосоки, почти хедонистично. Това е книга за вкусване, не за погълчане. В предисловието си самият преводач говори за стиховете в нея като за скъпоценни късчета, различни по форма и блясък, но обединени от вътрешната си стойност. Антологията е смайващо точна: тук няма йерархия, няма задължителни маршрути – има множество проблясващи точки и възможности за безкрайно лъкатушене между тях.

Решаваща роля за силата на въздействие на тази антология играе преводачът. Кирил Кагийски е поет-преводач в най-пълния смисъл на думата и това се усеща във всеки стих. Неговите преводи свидетелстват за дълбоко владение на поетическия регистър, забележително майсторство в стихосложението и талант да пресъздава поетическото въздействие на оригинала в рамките на българския език. Българският текст звучи пластично и овладяно, с ясно усещане за поетическо дишане. Римите и метриката не са следвани механично, а органично пресъздавани като вътрешна необходимост, не като външна схема. Преводът не заличава разликата между езиците, а я превръща в място на напрежение и творческа енергия, продуктивно пространство, в което се ражда нов поетически текст. Оригинален не е просто „пренесен“ в езика на превода – той е преживян и написан наново, пресътворен през поетическата чувствителност на преводача.

В този смисъл антологията може да бъде четена и като изповед. Буният поетически темперамент на Кирил Кагийски – неговата неутолима и властна жажда за живот, за любов, за смисъл – изпълва страниците и свързва и най-разнородните текстове в едно цяло. След внезапната му кончина през лятото на 2025 г. това издание неизбежно придобива и друго измерение. То звучи като равностетка, като лебедова песен, като последно и дълбоко лично слово за това какво е поезията и защо тя си струва да бъде преведена. Затова „Антология на френската поезия“ ще остане не просто значимо издателско събитие, а трайна част от българската литературна и поетическа памет.

Кирил Кагийски, „Антология на френската поезия в три тома (IX – XXI в.)“, изд. „Колибри“ и УИ „Св. Климент Охридски“, 2025

11

Поезията изглежда е поставена в тази ситуация на двойно отчуждение, което винаги е продукт на действие на присвояване и неприсвояване, действие на принадлежност и принадлежност.

Джорджо Агамбен: „Езикът също – особено във фигурата на майчиния език – се представя на всеки говорещ като нещо най-интимно и лично; и въпреки това да се говори за „собственост“ и „интимност“ на езика със сигурност е подвеждащо, тъй като езикът идва при човека отвън, чрез процес на предаване и научаване, който може да бъде труден и болезнен и е по-скоро наложен на бебето, отколкото желан от него. Докато тялото изглежда специфично за всеки индивид, езикът по дефиниция се споделя от другите и като такъв е обект на обща употреба. Според стоиците, подобно на телесната конституция, езикът е нещо, с което живото същество трябва да се запознае в повече или по-малко дълга ойкейоза (*oikeiosis*), която изглежда естествена и почти вродена; и все пак – както свидетелстват лапсусите, заекването, внезапното забравяне, афазията – той е и винаги си остава в известна степен чужд на говорещия.

Това е още по-ясно при онези поети, чийто занаят е именно да владеят и да направят езика свой. За да направят това, те трябва първо да се откажат от условностите и обичайната употреба и така да се каже, да направят чужд за себе си езика, който трябва да овладеят, като го впишат в система от произволни и неумолими правила – чужди до такава степен, че според една упорита традиция не те говорят, а един принцип – друг и божествен, музата, която предпочита стихотворението, на която поетът просто дава гласа си. Присвояването на езика, което те преследват, следователно е в същата степен експроприация, така че поетическият акт се представя като двуполосен жест, който всеки път прави чуждо това, което трябва да бъде внимателно присвоено.

Можем да наречем „стил“ и „маньер“ начините, по които този двоен жест е маркиран в езика. Тук трябва да изоставим обичайните йерархични представи, според които маньерът би бил първостепенен и упадък на стила, който би останал по-висш от него по дефиниция. Стилът и маньерът по-скоро назовават двата нередукцируеми полуса на поетическия жест: ако стилът маркира най-специфичната му черта, маньерът регистрира обратна нужда от експроприация и принадлежност. Присвояването и неприсвояването трябва да се разбира тук буквално, като процес, който засяга и трансформира езика във всички негови аспекти. [...] В областите, в които понятието маньер е дефинирано с по-голяма строгост (история на изкуството и психиатрия), то обозначава двуполосен процес: това е едновременно прекомерно придържане към употреба или модел (стереотипност, повторение) и невъзможност за истинско идентифициране с него (експравагантност, уникалност). Така в историята на изкуството маньеризмът предполага познаването на един стил, към който човек иска на всяка цена да се придържа и който обаче повече или по-малко несъзнателно се опитва да избегне чрез неговото преувеличаване.¹¹

Джорджо Лингуагласо: От този анализ на една „археология на произведението на изкуството“ става ясно, че произведението на изкуството няма никаква привилегирована връзка с началото и следователно с битието?

Джорджо Агамбен: „Бих искал да завърша кратката си археология на произведението на изкуството, като предложа да изоставим художествената машина на произвола на съдбата. И наред с това идеята, че има нещо като висша човешка дейност, която чрез субект се реализира в произведение или в *energeia*, която черпи от него своята несравнима стойност. Това означава, че преначертаваме картата на пространството, в което модерността е поставила субекта и неговите способности.

Художник или поет не е някой, който има възможността или уменията да твори, който един хубав ден, чрез акт на воля или подчиняване на божествена заповед (волята, в западната култура, е средството, което позволява действията и техниките да бъдат приписвани като собственост на даден субект), решава, подобно на Бога на богословите, неизвестно как или защо, да го вложи в произведение. Както поета и художника, и гърводелецът, общарят, флейтистът и накрая всеки човек не са трансцендентните носители на способността да действат или да създават произведения: те са по-скоро живи същества, които, използвайки и само използвайки своите части, както и света около тях, преживяват себе си и се конституират като форми на живот. Изкуството не е нищо друго освен начина, по който анонимният артист, поддържайки себе си постоянно във връзка с една практика, се опитва да конституира своя живот като форма на живот: живота на художника, на гърводелеца, на архитекта, на контрабасиста, в който, както във всяка форма на живот, не е заложено нищо по-малко от неговото щастие.¹²

Преведе от италиански: НОРА ГОЛЕШЕВСКА

¹¹ Пак там, с. 50–51.

¹² Пак там, с. 76.

Дорсет

Павел Пл. Петров

Джералд Дорсет се появи в живота ми неусетно. Едно от онези присъствия, едновременно ефирни и реални, изтъкани от светлосенки и очакващи търпеливо момента, когато ще посегнеш към тайната им. Без лице, без очертаня, без слово – просто мълчанието на две загадъчни двусричия, които съзнанието складира в някой пращен въздух, запечатани с клеймо горещ парафин. По онова време проучвах няколко поети от следвоенната полска емиграция, когато в ръцете ми попадна изследване, посветено на архива на семейство полски издатели в Лондон. В края на книгата си авторката – някоя си Висоцка – бе поместила библиографски списък с всички публикации на издателството през годините на неговото съществуване. Небрежно прехвърлах няколко страници, когато вниманието ми бе привлечено от две публикации с българско име към тях – Илко Илиев. В скоби веднага след името му бе изписано друго, английско: Джералд Дорсет. Дорсет фигурираше и самостоятелно в предходната позиция.

Следващите дни прекарах в безплодни търсения, преди в крайна сметка да тръгна по най-логичния път. Висоцка. Работеше като асистентка в Катедрата по книгоиздаване и помощни исторически науки на Ягелонския университет. Именно на катедрата бе забелязан архивът на Чеслав и Кристина Беднарчик и тяхното лондонско издателство с красноречивото име *Oficina poetów i malarzy* (Издателство на поетите и художниците).

Помня мразовитата февруарска вечер на ул. „Голембя“. В паметта ми се връща онзи особен трепет – смес от нервност, цигарен дим и въздушешване. Чакам. Поглеждам нагоре, към редицата безмълвно тъмни прозорци на Факултета по полонистика, после за пореден път поглеждам часовника си. Минава пет и петнайсет. На път съм да се откажа, когато зад гърба си чувам припрения ритъм на топчета, удрящи паважа. Върху вратата – предпоследната в дъното на дълъг сумрачен коридор – личи едва разчетим надпис *Oficina poetów i malarzy*. Висоцка отключва. Кабинетът е малък, но грижливо аранжиран – шкафове от масивно дърво и махагонова маса. Архивът се състои от двайсетина комплекта папки, подредени на два реда и малък брой книги, отделени върху полица на съседната стена. Минута по-късно на масата пред мен лежи леко издута жълтеникава папка с номер 0179 и надпис с черен маркер „G. Dorset – Cz. Bednarczyk“.

Кореспонденцията между Джералд Дорсет (Ню Йорк) и Чеслав Беднарчик (Лондон) съдържа 31 писма, между които няколко ръкописни и чернови. Първото от 18-те си писма Дорсет подписва с дата 14.11.1967 г. Приблизително седмица по-късно писмото вече лежи върху бюрото на адресата си. Денят е вторник – Криъм в „Революционен Клуб“, девалвация на лирата. Не вали. *G. Dorset* – името върху плика вероятно предизвиква учудване, но и лек проблисък в паметта на г-н Беднарчик. В дъното на помещението, разположено в аркада под моста Хънгърфорд се чува звукът на ролна машина. Четири месеца по-рано пан Чеслав е отбелязал 55-ия си рожден ден. Някогашият майор, военнопленник и участник в битката при Монтекасино отдавна е окачил униформата. Заедно с жена си Кристина – съвръзничка в Армия Крайова (срещат се край Болоня) – се местят в английската столица след края на войната. В началото на 50-те основават независимото издателство *Oficina Poetów i Malarzy* заедно с печатницата *The Poets' and Painters'*, бързо превърнали се в своеобразна културна институция сред полската емиграция. *Dear Mr. Bednarczyk*, започва писмото си Дорсет, а по лицето на пан Чеслав се изписва лека усмивка, която грешно изписаната му фамилия предизвиква. В следващите няколко реда споменът за Дорсет постепенно изниква от мъглата на забравата:

Не съм Ви чувал от 1960 г. и се чудя какво се е случило с Вас и с печатницата. Както вероятно знаете, много неща се случиха при мен. Ще споделя подробности, ако ми отговорите.

Изключително много бих желал да науча съдбата на моите две ръкописа: *The Making of Barbara Lane* и другия роман, чието заглавие (имаше няколко работни заглавия) вече не

¹ Създаването на *Барбара Лейн* – това неиздадено произведение, вероятно роман или новела, Дорсет споменава единствено в цитираното писмо до Беднарчик.

си спомням. Не запазих копие от тези ръкописи, тъй като пътувах много през последните седем години, по свое и не по свое желание, и по-голямата част от библиотеката и архивът ми бяха загубени в процеса. [...]

„Може би това ще Ви заинтересува“ – чувам гласа на Висоцка някъде зад гърба ми. Държи в ръцете си две книги. Сборникът с разкази *Tales of Two Worlds* е публикуван през 1960 г. Дорсет върху корицата. Избледняла фотография го улавя в цял ръст край автомобил, най-вероятно на някой манхатънски булевард. Дребна, чаплиновска фигура, възряна централно в обектива. Другата фотографията върху първата страница на излязлата година по-рано стихосбирка *The Bells' Gentle Thunder* (Тихият тътен на камбаните) представя едно различно лице – по-младо и с ведро изражение. Очите (светли) са насочени отвъд кадъра и в тях прозира една момчешка наивност, навярно сяпа вярата в бъдещето. Това лице е различно. Различно е и името, изписано върху корицата: Илко Илиев.

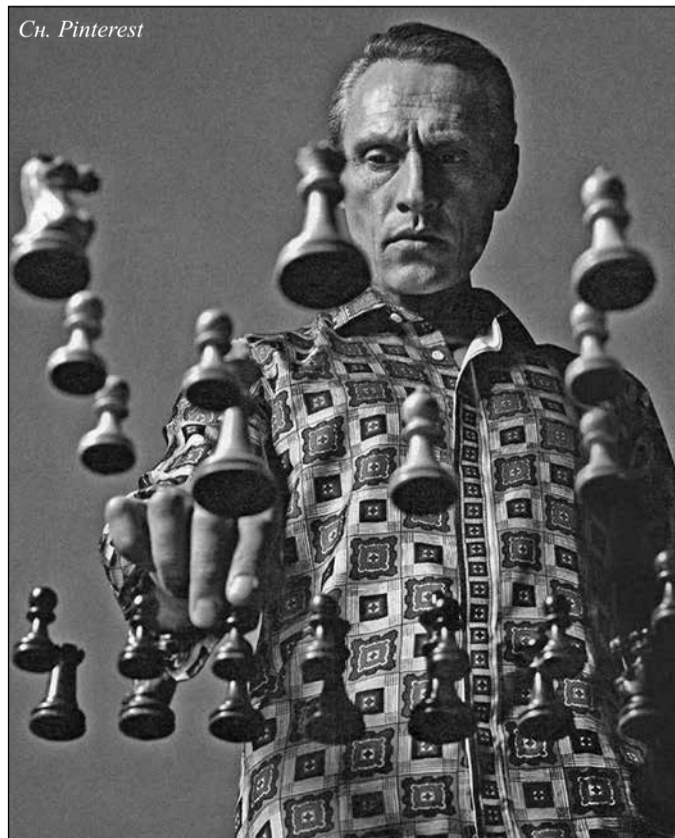
Регионалната библиотека в Добрич разполага с две книги, авторство на Илко Илиев – сборник с разкази със заглавието *Скици с възлен* (Мюнхен 1959) и стихосбирка, озаглавена *По чужди земи* и издадена две години по-рано (1957) в Лондон. И двете книги са част от колекцията „Петър Увалиев“, а в *Скици с възлен* Илиев е поместил и лично посвещение: *На моя приятел – съратник в борбата – Петър Увалиев. 22. III. 1960.* Увалиев бива споменат и в писмо от 6.01.1968 до Беднарчик, касаещо подготовката на нов поетически том на Дорсет със заглавието *Cloud Four Shadows* (Облак четири сенки), четем:

[...] Междувременно искам да добавя, че може да проявите интерес и да се свържете с един много добър мой приятел – г-н Пиер Рув, арт критик и филмов продуцент, от 50 Markham Street, Chelsea SW3, който, вярвам, би желал да напише кратък предговор към моята книга и евентуално би помогнал с финансирането ѝ.

Почти десетилетие по-късно в две свои писма до Беднарчик Дорсет отново споменава Увалиев (Рув). Макар и разстоянието да е довело до загуба на контакт между тях, Увалиев все още остава довереник на Дорсет и лице, на което да бъдат поверени останалите у Беднарчик копия от стихосбирката му *Cloud 4 Shadows*. Писмо, написано на ръка от Дорсет до Беднарчик от 3.02.1978 г., започва с въпроса: „Скъпи, г-н Беднарчик, имате ли някакви новини от г-н Пиер Рув и знаете ли нещо за ситуацията му?“. На гърба на листа Дорсет помества и списък на публикуваните към конкретния момент седем свои книги (пет стихосбирки, един сборник с разкази и монография, посветена на Едгар Алън По). От списъка логично отсъстват споменатите две българозични книги на Илиев-Дорсет (*По чужди земи* и *Скици с възлен*). Те принадлежат на друг – на друго време. На друг, погребан в миналото живот.

По чужди земи

По чужди земи (1957) е една от онези рожби на творческата младост, които често се оказват низвергнати, неохотно признавани или пък белязани с клеймото на незрелостта (най-често от страна на създателите си). Преди всичко обаче това е текст, роден от травмата на изгнанието (*и прекосих пределната бразда със сърце натежало*). Тъкмо това обстоятелство „оправдава“ характерните за тази ранна стихосбирка



Ср. Pinterest

на Илиев изблици на младежки идеализъм и неизбежната смес от патос и носталгия. Такъв – носталгично-патетичен – е и погледът към Родината. Поглед откъснат и откъснат. Поглед на този, който вече не принадлежи. Прокудения. Прокълнатия. Но и проглеждащия. Стихосбирката е съставена от четири цикъла (проследяващи по всяка вероятност пътуването на Илиев от България към Западна Европа и САЩ): „Песни за родния край“, „Из Европа“, „Под лондонско небе“, „В Новия свят“, но началното и последното стихотворение – „Сънародник“ и „Молитва на изгнаника“ – са изведени „извън скоби“.

*Не стой на прага, прекрачи го
И в малката мансардна стая влез!*

Ето и един ловко заложен „капан“ в самото начало на стихосбирката. Какво всъщност представлява императивът на лирическия глас-герой в тези първи два стиха от *Сънародник*? Обръщение към неназования титулен персонаж? Покана към читателя? Вътрешен монолог? Или писмо до онзи живот, останал в неосъществимото „там“ отвъд *пределната бразда*? А може би четем молитва на скитания към *Премъдрия Бог* – като онази, с която завършва стихосбирката? Чие то и да е лицето, към което са адресирани тези думи, то е призвано да сподели една почти прогаряща „жажда“, формулирана така:

*Седни, да се понаговорим
Да приповторим
Далечни спомени
Отколе изживени
И скътани в душата.*

И отново вездесещата ретроспективност: сякаш колкото повече изгнаният се отдалечава в пространството, толкова по-силно е обръщането му назад. Измеренията на това „назад“ обаче не се ограничават единствено в личните спомени и носталгията по всички онези *скъпи образи мъгляви, но нивга не забравяни*, а в съхранението на духовната връзка с родното, в културната памет и традицията, където пънната връв с родината-майка не е прерязана: *Под чужди небеса да проехти отмерената звънка реч на Вазов, Яворов...* Родината е повтарящо се видение, *зов в просънница*, но преди всичко чувство за неотменим исторически дълг към прадедите. Съзнанието за този дълг у лирическия Аз, усещането му за мисия „узаконява“ и осмисля неговата изгнаническа съдба, води го по несигурните пътища на един нов и непознат свят. Другостта на този свят е негово проклятие, но и непреодолимо изкушение. Азът изчезва с края на първия цикъл. Сред деветте стихотворения, включени във втория („Из Европа“) седем са написани от позицията на един дистанциран третоличен наблюдател, (лирическият Ти в началото на „Ода от Париж“ и „Храм на красотата“ са единствените изключения). Тази извънпоставеност е симптом на изгнанието, но в контекста на личната съдба на автора може да бъде разчетена и като проява на определен синдром. В крайна сметка американският паспорт е бил на бюрото на Илиев много преди на него да се появят първите чернови на *По чужди земи*. Изчезването, пълното претопяване в другостта (а всъщност *свиване*, както би ни поправил Боланьо) обаче не е предизвестен акт – не и тук. *По чужди земи* е творба, улавяща момента на преход и поточно – неговата начална фаза, преди метаморфозата. Париж, Неапол, Берлин, Брюксел, Антверпен, Копенхаген, Лондон – като че ли в очите на изгнаника всяка от спирките по пътя събужда възхитата му, превръщайки се в своеобразна ода на космополитното и освободено съзнание. Но в тази възхита личи и нещо студено – тя е стон, отекващ в празнотата. Един парадоксален (и все пак логичен) екстаз без сърце. Тази отстраненост е доминираща и в третия цикъл, озаглавен „Под лондонско небе“. Отстраненият, дистанциран поглед рисува един изкуствен, но и изтъкан от парадокси Лондон – ту мрачен, с надвиснали облаци, ту многоцветен и пулсиращ. Всепоглъщащ и многолик, Лондон *говори на лондон езици и твори*. Оставайки неизменно верен на традицията, той прегръща другостта. Словото на Илиев улавя тези контрасти, тази многоликост на града в стихотворението „Пикадили“:

*Бомбета придружени от чадъри по улицата бързо крачат
[...]*

Тюрбани и саронг разнасят мириса на лотоса и Гангъ

Именно в епицентъра на тази шеметен свят обаче проблясва силуетът на един „нов“ (възроден?) Аз. Един Аз, спасен от самотата и съумял за момент да избяга от парещата болка на носталгията зад гърбодната завеса:

*Облаци тъмни вятърът събра
И хвърли ги гневно над Лондон.
Дъжд рукна като из бедро.*



Деца и старци в къщи се прибраха.
 Аз и русото момиче улицата пуста прекосихме
 И спряхме се под някаква стряха.
 Ръка в ръка вкопчили потръпвахме от личната влага
 И взирахме се в дръжда.
 А той вали, вали, вали...

Сякаш за първи път изгнаният избира да посегне към света пред себе си. А този свят, разбира се, е избрал метафората на изкушителя, стаена сред зелената „На хълма Хампстед“:

Очите ни се срещат и говорят,
 прегазвам бързо хризантеми и съм при нея.

Това „прегазване на хризантемите“ е акт със символична стойност – опитайте само да си представите бързите крачки, с които един доскорошен пленник на болката си посяга към наслаждата, изоставяйки огромния товар на вината зад себе си. „Прегазването“ е себенадмозване. В него личи стремежът към умъртвяването на паметта чрез потапянето в хедонистичното – един стремеж, който ще се превърне в жизнеспасяващо кредо за писателя изгнаник и ще го поведе към бреговете на Новия свят.

Америка ражда забравата. Този стремеж ще рогу Дорсет, чието присъствие проблясва още тук, „подличните стрехи“ на разноликия Лондон. Повод за истинското му раждане обаче ще бъде едно превратно събитие през март 1962 г.

Затвор и лимбо

Допуска от в-к „Ивнинг Нюз“ (Харисбърг, Пенсилвания) от 3.01.1963 г.:

Джералд Х. Дорсет, 42, е в затвора от март. Обвиненията срещу него не са известни, съобщават длъжностни лица. Дорсет, български гражданин, който пристига в САЩ през 1948 г. и получава американско гражданство през 1953 г. се е върнал в България през 1960, за да посети роднини. През същата година му е забранено да напусне страната. Две години по-късно е арестуван.

Година по-късно, през февруари 64-та, името на Дорсет се появява и в един от февруарските броеве на „Ню Йорк Дейли Нюз“. *Джералд Дорсет – вкусът на свободата*, гласи ситният шрифт под фотографията на завърналата се на американска земя писател. Нищо в широко отворените очи обаче не подсказва радостта на освобождения. Там е изписана откровена тревога, обърканост. Това е лице в очакване – напрегнато и несигурно. Лице без илюзии.

Статията е озаглавена с гръмкото *He Knows the Real Reds* (Той познава истинските комунисти). Част е от рубриката *Only Human* (Просто човек), списвана от Сидни Фийлдс. Верен на журналистическия уклон към експресивното, Фийлдс знае, че насилието е магнит за читателското внимание, затова и началото е обогрено в кървавочервено:

Той [Дорсет] си спомня, че яростните юмруци, които окървяват лицето му, ставали все по-големи с всеки удар, но не губи съзнание. Изпада в безсъзнание едва след като го оставят гладен и го събуждат рано сутринта, за да насочват светлина в лицето му в продължение на три-четири часа, а после използват метални прътове, за да бият босите му стъпала.

В случая стилът на Фийлдс е и (а може би преди всичко) изразител на доминиращите публичните нагласи – антикомунистическата реторика в САЩ след Кубинската криза е в апогея си. Дорсет е нужният герой в нужния исторически момент, а историята му трябва да убеди и най-миролюбивия американски гражданин в чудовищността на съветския тоталитаризъм:

„Те пречупват хора“
 „Те знаят как да унищожат ума и тялото“
 „Комунистическият звяр никога не се променя“

Несъмнено Фийлдс е съзирал потенциала в наситената с драматизъм история на Дорсет – знаел е, че подобен разказ ще докосне кинематографичното въображение на сънародниците си. Една история за бягство, завръщане и жертвоготовност, за болка и лично посвещение, но преди всичко история за умението да убиеш себе си, за да се спасиш.

През 1948 г. българин, преводач за американската армия, достига бреговете на Ню Йорк. Името му е Илия Стоянов Илиев. Роден е през 1920 г. в София в семейството на Стоян Илиев (банкер) и Тереза Рилски (учителка), женен за Юлия Балан между 1945 и 1948 г. Следва право в Софийския университет. Илиев успява да избяга от България в багажното отделение на влак. В продължение на четири години работи в „Гласът на Америка“ и радио „Свободна Европа“. През октомври 1951 г. сключва брак с Една Мей Беджли, ставайки горд притежател на социалноосигурителен номер 131-24-8455, а година по-късно става американски гражданин под името Джералд Харис Дорсет. Следва завръщане в Европа като политически коментатор в Мюнхен и позиция на сценарист в Би Би Си, Лондон.

Сякаш всичко в живота на Илиев-Дорсет върви по възходяща линия до една грешна (и неизбежна) стъпка, разказана от Фийлдс. Прави я през 1960 г., когато посещава българското посолство в Лондон в търсене на изходна виза за майка си. Обещана му е помощ от служител на име Белчев. Няколко дни по-късно, придружен от служители на посолството, Илиев отива на летището, за да посрещне майка си, но се оказва отвлечен на борда на дипломатически полет от летище „Гетуик“ до София. Следва едноседмичен арест, заплахи и забрана за напускане на страната. След неуспешен опит за бягство е отново арестуван. В затвора е подложен на дълги разпити и мъчения. Освободен е след година благодарение на съдействието от американските власти. Времето, прекарано в затвора, ще бъде възкресено в стихосбирката *Cloud 4 Shadows* (Лондон, 1969) – първата, издадена под името Джералд Дорсет. Именно нейното издаване засягат редица от писмата, обменени между Чеслав Беднарчик и установилия се в САЩ Дорсет. След принудителните „пътувания“ идва ред на доброволните бягства. През годините след освобождаването си и заманаването за САЩ Дорсет ще превърне пътя в лайтмотив на своето битие и творчеството си. Адресите му върху пощенските пликове ще се сменят, а самите му стихосбирки имат подчертан мемоарен и пътеписен характер. Те са изповеди, родени от един екзистенциален номадизъм. Такива са и стихотворенията от *Cloud 4 Shadows*, за които Дорсет споделя пред Беднарчик, че са писани по време на пребиваванията му по тихоокеанското крайбрежие и Калифорния. Периодът, за който говори в писмата си до Беднарчик, съвпада с времето, прекарано на Хавайските острови и работата му в местния университет като преподавател по драма. В афиш на студентска пиеса от декември 1965 г. името на Дорсет фигурира в преподавателския състав на Катедрата по драматургия и театър. „Хавайските“ си стихове Дорсет обединява в откриващия стихосбирката цикъл, озаглавен *Wide Blue Pacific* (Дивия син Пасифик). В тях проличава очарованието му от културата и историята на местните. Но дори древните хавайски божества и тропическият гъжд над Мауи не успяват да изличат спомена за едно вечно възвръщащо се лице в съзнанието на поета.

Десетте стихотворения, оформящи цикъла „Песни за борба и страдания“, показват колко силно е притегателното поле на миналото. Тези стихове са едно надзъртане под бандажа на все още кървяща рана. На фона на останалите „географски поеми“ (терминът е на Дорсет) те изглеждат като едно парадоксално „чуждо тяло“ – пътят в тях липсва, заменен е от четирите стени на тясна кулия и усещането за безнадеждност. Ръждивите решетки, полицейските палки, побоищата, слънчевите петна по стената на кулията, трите писъка на смъртници, задавени в кърваво мълчание – спомените са натрапчиво ясни, наситени с подробности, сякаш са изминали не години, а часове. Една болезнена яснота, която времето няма да изличи.

Двете лица на Америка

Две различни лица на Америка са въплътени в поетическите светове на Илиев и Дорсет. Бродникът от *По чужди земи* пристига в Нюйоркското пристанище в търсене на „подслон, отмора и нов живот“. Но той акостира на американския бряг, претоварен с идеологическия багаж на Стария свят. Затова и Америка от *По чужди земи* е непрозрачна през булото на

изгнаническата носталгия. Тя е в най-добрия случай една красива непостижимост – студен приют на болката, на пропиляната младост („Емигранти“), на вечно обърнатия назад поглед („Разговор по етера“):

Илиев е Емигрантът – безсънен страдалец по родния свят, зад чиито „изнурени клепащи“ безспирно върви *върволицата от деди и прадеди с хоругви и икони в ръце*. „Неговата“ Америка е стереотипна – тя просто заменя хумора от Алековия пътепис с носталгичен патос, но без да разкрива нищо повече освен една студена възхита. Дорсет е Пилигримът – душа, захранвана от своите метаморфози, от способността си да отразява трептенията на света, минаващ през нея, без да задържа нищо. Затова и творческият му свят е толкова разнолик, непоседователен и без съмнение труден за категоризация. Америка на Дорсет е Другост – еманация на Другостта, избрана за рождено място. Заради лекотата си, заради утопичната си натура, заради парадоксалността си и разбира се, заради онова блаженство, което Богдрияр ще нарече *радостта от колапса на метафората*.

Ето я същинската трансформация: да изоставиш Европа на Историята и Идеологията заради страната на *просто както е* (нак Богдрияр). Илиев създава от Америка метафора, дори концепция за свободата, но неговото писане е писане в оковете на идеологията. Дорсет тръгва по обратния път – не концептуализация, а материализация. Той живее Америка – разтваря се в нейната фикция, колекционира нейната парадоксалност и изпитва границите ѝ.

От бряг до бряг

„Търсач“ (стажант) – това е думата, записана след името на Джералд Дорсет в графа „Назначения“ от информационния бюлетин за 1968 г. на Конгресната библиотека във Вашингтон. Длъжността е част от стартиралата две години по-рано програма „Споделено каталогизиране“ с основна цел създаване на каталожни записи въз основа на библиографски описания. Писмо до Беднарчик от май 1968 г. свидетелства, че Дорсет е пристигнал в столицата няколко седмици по-рано, а адресът му към този момент е *1834 Columbia Rd NW*, на почти 7 км от Конгресната библиотека. В друго писмо от ноември същата година се появява нов адрес – *115 5th St NE* – локация, значително по-близка до централната сграда на библиотеката.

В американската биография на Дорсет, която върви от запад на изток, Вашингтон е предшестван от Пуерто Рико, а преди това – няколкогодишно пребиваване на Хавайските острови и Тихоокеанското крайбрежие, където поетът се занимава предимно с преподавателска дейност. В периода 1964-1966 работи като преподавател по актьорско майсторство в Академията за сценични изкуства в Лос Анджелис.

Последното от Вашингтонските писма на Дорсет до Беднарчик е най-дълго. Датирано е март 1970, а в края му е отбелязан поредният нов адрес (*1129 Buchanan St NW*). Дорсет споделя, че вследствие на бюджетни съкращения, предприети от новата администрация на Никсън е бил съкратен от позицията си и принуден да се издържа, давайки уроци по английски и френски и превеждайки статии и книги. Чувства се притиснат от ситуацията. Колебае се дали да не напусне столицата, но умората от предишните пътувания го задържа и тласка към установяване. В същото писмо Дорсет споменава и два неиздадени сборника с разкази – „Софийска зима“ и „Холивудски мемоари“ – чиято съдба остава неясна. В крайна сметка *Търсача* ще избере отново пътя. Следващата спирка в биографията на Дорсет е Пуерто Рико. В периода 1971-1972 г. е преподавател по драма в Университета на Пуерто Рико в Сан Хуан. Именно в столицата на островната държава се развива действието в издадената през 1976 г. новела под заглавие „Приключение в Богатото пристанище“ (*Adventure in the Rich Port*). В най-общи линии историята – стъпваща върху биографична канава – проследява епизод от живота на университетския преподавател Джиин (Юджиин) О’Хара, като в основата на сюжета залягат няколко лобовни връзки с местни жени. На фона на това по-скоро прозаично и шаблонно сюжетно развитие обаче читателят се оказва въвлечен във водовъртежа на един необуздан полифоничен стил, изобилстващ от отклонения – вътрешни монолози, въображаеми писма, есеистични фрагменти, коментари на социополитическата ситуация, както и изключително детайлни описания.

Продължава в следващия брой

Завещание на чувствата

Панайот Карагъзов

На Петьо Ш.

Вчера навърших триста и трийсет. Научих го от сина си. Дойде да ми го каже лично, макар и да не беше ден за свиждане. Не ми гонеше торта и цветя, но не му се сърдя. Той не знаеше, че съм имал рожден ден. Още по-малко, че е двоен, юбилеен и предпоследен. Но аз вече знам. И сега празнувам сам със себе си и с тебе, сестро, своя триста и тридесети рожден ден. Заповядай – вземи си от кутията, каквото Бог да! С моите реални и фалшиви диагнози едва ли ще добавя още някой лазарник, а за заветния триста тридесет и трети не мога и да мечтая. Знаем си състоянието, сестро, и нямам никакви илюзии за божественост. Стигат ми триста и трийсет и не искам да възкръсвам. Знаем, че ако има ад – синът ми и жена му отдавна са ме абонирали за него. Надявам се обаче да остана в своя рай и след смъртта. В рай на любовта. Накратко: не знаех, че вчера е бил последният ми общ рожден ден. Не е знаел и синът ми. Но той е знаел, че Вяра вече я няма, а двамата отдавна знаем, че както няма мъртви любовници, така няма и мъртви наследници. Преди години детето-мъж, за да оспори бащината воля, опита да ме обяви за невменяем, но не успя. Оттогава търпеливо чака да си тръгне и Вяра – последният събственник на чувствата ми и неродствен наследник. Виждаше си я, сестро, презърбената тиха дама, която идваше доскоро тук по-често от синчето и искаше да остане с мен завинаги. Написах завещанието си, щом осъзнах, че вероятността да надживея любимите намалява и че единственият пряк наследник не заслужава повече от всички, дарил ми с любов и обич, взети заедно. Но човек предполага, а Бог разполага, и дори верният сътрудник – ИИ – не предвиди, че моите по-млади приятелки една по една ще ме изпреварят по пътя към отвъдното. През живота ми, сестро, няколко феи – за различно време – станаха част от мен, дарявайки ми себе си. Затова фиксирах в завещанието: петдесет процента за сина и петдесет за дамите. Те заслужаваха своето според количеството общо щастие, а моят живот и смъртта на всяка една от тях се превръщаха в скачени съдове. Колкото повече приятелки напускаха света ни преди мен, толкова оставащите живи щяха да получат повече. Изкуственият Интелект прецизно изчисляваше променящото се наследство и синът ми с алчната му половина виждаше как отредената им половина остава непроменена, а за останалите живи феи – нараства и процентно, и нетно. Как да не се изяждат до последно ненаситните им душици. Ако Вяра ме бе надживяла дори с един ден – половината от всичко мое щеше да е нейно. Жалко, че не дочака. Смъртта на последната любима обърна резултата от петдесет на петдесет в сто от сто и от вчера, сестро, всичко е тяхно. Всичко, но след смъртта ми. Без значение дали докторът ще ме изкара невменяем или ще се представя Бозу психично здрав. Да, сестро, навърших триста и трийсет. Не по библейското, а по моето летоброене, отчитащо годините на споделена обич. Това общо време е реалната ми възраст, сметната, разбира се, по Григорианския календар. Моля те – не казвай на г-р Пуров на колко съм

станал! Психията лицемер отдавна търси повод да ме обяви за луд, но се въздържа, защото синчето яко плаща да ме държи не само жив, но и дееспособен. Дееспособен, докато умре и Вяра.

Как съм станал на триста и трийсет, след като на девети десети ще навърша деветдесет и три ли? Нали ти казах – много просто и едновременно много сложно. Просто като случило се. Сложно за вярване. Аз и ИИ изчисляваме възрастта ми по формулата: „моето щастливо време плюс щастие от споделилите го с мен“.

С Петя, моята непрежалима първа обич, се сляхме още като ученици. Като Ромео и Жулиета. Тя бе наистина на четирнадесет, а аз – за разлика от шекспировия любовник – също. В часа по математика,

вместо уравнението, което искаше учителката, написах на дъската „ $P+P = A$ “. Математичката ми врътна една двойка, класът изръкопляска, а Петя ме презърна. Най-сладката от всички мои двойки! И в училището, и в живота.

Сега бих написал „ $P+P = J$ “, защото какво е животът без любов – нали, сестро? Но да продължа.

Родителите ни не враждуваха като Монтеки и Капулети и одобриха връзката ни. На двадесет и три се оженихме, а на двадесет и пет Петя роди. Родителите ни не кърваво и тежко – и утробата ѝ се затвори завинаги.

И за нея, и за мен. Тя се оттегли в отглеждането на ненаситното момче, което не ни носеше радост, а само грижи. Сила и смисъл даваха на Петя изследванията върху геномите и моята любов. Благоверната съзна, че още ми е рано за манастир, и остави мъжката ми същност да вирее навън. Любовта ни обаче продължи до смъртта ѝ, а датата на нейния последен земен ден – като при християнските светци – стана наш общ небесен рожден ден.

Петя ми дари първия половин век споделено щастие. Оттогава денят, в който телесната връзка с любимото същество премине в летална или платонична, става наш общ празник – триумф на душата над плътта.

Не съм прав, защото при повечето хора е обратно ли? Може – тяхна си работа. Който е обичал само с тялото, в такива случаи намразва другия, но за мене, сестро, този последен земен ден наистина се превръща в двойно преобразование: човешко и двойно рождество, сякаш тя, която и да е била, и аз сме близнаци – нещо като общия рожден и имен ден на св. св. Петър и Павел. Преобращението потвърждаваше, че привличането ни не е било единствено нагонно, а – приятелско и доживотно.

Защо, кога и как се случваше това преобразование – вече няма значение.

От какво и как забогатях ли? Не, това не е тайна, сестро. С много работа и с Изкуствения Интелект. Не като го създавам, а като го прилагам. С него направявах седем чужди бизнеса и така спечелиха и те, и аз. Разбрах могъществото на Изкуствения, но и неговата слабост. Слабост, която за свръхчовешки умната машина е предимство, позволяващо да мисли бързо, дистанционно и безстрастно, но липсата на магнетичната сплав от чувства и тела превръща хората в живи трупове.

Живата връзка ден по ден, месец по месец и година по година натрупа възрастта ми.

Колко феи са „натрупали“ годините ми ли? Не, няма нищо срамно да попиташ, още повече на твоята и на моята възраст. Отговарям веднага: бил съм точно с толкова, колкото са били с мен, и толкова дълго – колкото е изчислил ИИ.

Поуморих се, сестро, и малко ще погрешна. Благодаря, че ме изслуша и почето последния ми двоен рожден ден. Следващият ще си бъде само мой и ще предхожда смъртта ми. Благодаря ти и за грижите. Гледаш ме повсеотдайно от наследника. Взех кутията и почерпи останалите в отделението. Без доктора, разбира се.

Преди да я изхвърлиш, погледни под подложката. Но по-важно – от мен да знаеш, сестро, – е да цениш сплавта на чувствата и телата повече от парата!

Синът ни надживя родителката си. Надживя и последната ми обич. Скоро ще надживее и мен и ще получи цялото наследство. Всичко материално и парично. Но какво от това, че ще има всичко, след като няма да има на кого да го остави? Защото ще умре само на годините, на които е.

Мис Бриз

Беше отдавна. Толкова отдавна, че тогава почивките бяха дълги, а политическата коректност – отвъд хоризонта. Бях екскурзовод на морето. За да тече купонът, гидовете се преструвахме на аниматори и импровизирахме конкурси „Мис Бриз“. „Бриз“ – като името на хотела и не само.

В конкурсите се изявяваха настанените в „Бриз“ полякени, чехкини, словачки, унгарки, гедерейки, а понякога се преставаха и някоя местна рецепционистка. Дамите се спускаха по витата хотелска стълба, а маститото жури, включващо управителката на хотела и двама-трима чужденци, ги оценяваше. Най-често печелеше момичето с най-изрязан бански, на което хотелската публика ръкопляскаше и подвикваше най-гръмко.

За екскурзоводите бе чест и надпревара да масовизират забавата. Но как по-убедително и бързо да навиеш непозната туристка да се спусне разголена по стълбата, от това да ѝ покажеш, че за тебе тя е вече „Мис Свят“?

Веднъж открих и открих словачката Бианка Б. от Банска Бистрица, която беше тихо, току-що завършило шивашки техникум момиче. На фона на останалите дами тя се обличаше безлично скромно и истинската ѝ красота блясваше едва на плажа. Харесахме се, сблизихме се и почти я придумах да участва. Да, ама като предложих вместо шивачка да я обявим за „стюардеса“, тя бе на път да се откаже: „Какво срамно има, че съм шивачка?“ „Нищо, но не е печелившо“ –

въвлякох я в невинната измама аз. „Стюардесата“ спечели. Вечерният бриз я понесе към морето на любовта и неусетно стана „Мис Планета“ за още няколко души...

Групата на Бианка заминаваше с нощен чартър. Куфарите бяха изнесени във фойето и повечето туристи отидоха да се сбозуват с морето, да се разхождат или да пишат за последно в близкото барче. Само Бианка предпочете да поседи на витата стълба до мен: „Дойдох да ти благодаря за това, което направи за мен и да се извиня за онова, което направих аз. Но знам, че ще ме разбереш – никога за никого повече няма да съм стюардеса“.

Самолетът отлетя, а с него – и Бианка. Във фойето остана само ароматът на нощен парфюм и споменът за едно момиче, което за кратко повярва, че може да бъде нещо повече от това, което е. Или поне – нещо друго.

На следващия ден хотелът се събуди с нова група туристи и нови надежди за „Мис Бриз“. Но за мен конкурсите вече не бяха същите. Всяко стъпало на витата стълба ми напомняше за момента, когато Бианка се спусна с несигурна походка, но с очи, пълни с доверие. Не към публиката. Към мен.

Минаха години. Хотел „Бриз“ вече не съществува. На неговото място край морето има лъскав комплекс с басейни тип „инфинити“ и бар с коктейли, който никога не опитва повече от веднъж. Но понякога, когато минавам покрай мястото, усещам как нещо ме тегли назад. Не към конкурса, а към онази кратка, истинска среща с момичето, което не искаше да бъде стюардеса. Започнах да се питам: колко често в живота се преструваме, че сме нещо друго само за да бъдем приети? И колко често някой ни убеждава, че това е нужно, че така се печели? Мисля си, че може би най-голямата титла, която някой може да получи, е да бъде себе си. Без аплодисменти. Без лъскави ленти и корони. Без измама.

Среднощна приказка за униеидж

Срещнахме се най-случайно в моя сън. Магнетично се привлякохме, светкавично се сляхме и любопитно тръгнахме да опознаваме релефа. Прекосихме гладките копринени полета, надникнахме в дълбоките и тъмни пещери, потопихме се във мамещите езера и се спуснахме по екзотичните реки и водопади. Няколко пъти обиколихме върха, намерихме пътечката към билото и се възкачихме най-отгоре. Беше толкова възвишено, че не ни се слизаше.

Но в съня времето е кратко като в почасов хотел и след полунощ моето започна да заспива, а твоето тепърва се пробуждаше. За да останем заедно поне до сутринта, сляхме времента си в едно и го нарекохме *униеидж*...

Събудих се. В сънищата няма възраст, време, височини и разстояния. Най-важно е времето е по-дълго и от най-дългия сън. Но защо най-важно има унисекс, а няма *униеидж*?

Радила Петрович е родена през 1996 г. в Ужице, Сърбия. Израснала е в село Ступчевици близо до Ариле, като най-малката от три сестри. Завършила е Стопанския факултет в Белград, където получава и магистърска степен. Тя е автор на четири поетични сборника. Като лауреат на 42-рите Лимски поетични вечери, тя публикува стихосбирка „Миризмът на земята“ (*Miris zemlje*, 2014). След това, като победител на 22-рия поетичен конкурс „Десанка Максимович“, издава *Celulozni rokenrol* (2015). Нейни стихотворения са публикувани в антологии и списания в Сърбия и чужбина, а тя е участвала в поетични фестивали и четения из Европа. Поезията ѝ е преведена и на английски, френски, гръцки, италиански, испански, иврит, украински, български, румънски, албански и други езици. Петрович е участвала в различни поетични събития и е представлявала своето творчество на международни платформи.

III – Търся някого, за да разгложим трактора на баща ми в мълчание аз съм пичага момиче имам чекийка в джоба и жици във сутиена ипотекирах сърцето си исках да построим дом сега не съм сигурна дали някой ме е обичал но оставих миналото да си бъде такова аз, тате, първа пробивам снега и цъфтя като кукуряк Подбирах храната, ставах късно, от такива файда няма, казваше ти и знаеш ли каква жена ще бъда аз, тате, силна като имейл парола Не ще се гримирам, ще ям здравословно ще пише на челото ми органична ще ходя сама през нощта ще бъда момиче – хайдушка трева такава, дето никой не иска да вземе Ще оцелея, щом гръмотевици падат по трафопоста, когато съобщават излизайте само в краен случай а пенсионерите чупят крака по тротоара сама съм, тате, защото аз съм момиче-лютиче мехлем съм, ако ме сложиш на кожата, но ако дълго държиш ме, отварям рани Пресни билки съм, тате, съм и сушени билки на тавана в очакване да направиш чай Но не усетих никога, че съм майчина душица или твоя щерка но простих вече тракторът тръгва на разсъмване и се връща когато падне мрак не е време за мене усърдно работиха моите родители

Аз съм пичага момиче. Имам чекийка в джоба и жици в сутиена. Не ме бива да говоря за филми. Знаем как да садя лук и грах и че колелата на трактора блокират, като свърши хидравличното масло, но той не се интересува от това.



Сн. Pinterest

Той е мъж финяга, той не знае как функционират рогинските системи с брадви, гребла и вили. Той знае кои вина са добри, кои палта са прекалено скъпи, но това не ме интересува.

майната му, малката, казва той

И аз си спомням каква страшна жега беше онова лято в малините, а цената беше ниска затова блокирахме пътя и преобърнахме камионетката и че един от жандармерията имаше едни такива прекрасни очи и поглед, дето мести лъжици.

имаше заповед: да не се разкъсва кордонът но казвам, цената беше ниска, не можахме да платим на работниците, и всички бяха едни изфинени мъже чиито доспехи, жените от моето село пробиваха с камъни.

там, където израснах, нежността не се показва на хората, тя се пази за котенцата, родени в обора. там научавах някои трикове, после отивах надалече и търсих мъж, който не си пада по тях.

когато го срещнеш, започва война, за която нямаш никаква стратегия, защото любовта е простичко нещо, а ти си преди всичко момиче и има битки, които не почваш, за да ги спечелиш.

Ако е любов, нека бъде любов

Той е опасен. Устните му са поезия, която няма да прочета.

Появи се точно навреме като плодородна година. Разпали огън без да знае колко силно мога аз да горя.

Най-лош е за себе си, а за мене е кюлче злато от трезора на Федералния резерв

От него има толкова много, та да вдигне курса на долара и износителите на памук в Мексико да разцъфнат преди него.

Не се обажда, не се обажда! А имам толкова лъжи да му кажа –

че няма да го чакам, че изобицо не го разбирам и че все едно слушам татко,

а той иска работяга да прекопае поляната с малините, да пази хектарите букова гора и да има чернозем под ноктите си.

Моята майка няма син

няма заверена здравна книжка сърцето ѝ не е от стомана суроватка се стича между пръстите ѝ самотата се различава в зелевите стебла и само мотиката ѝ оставя без дъх тя знае, че ръцете на татко са армиран бетон думите ѝ режат очите като лук разбира езика на растенията чува въпросите на земята но си мълчи тук чудесен означава добър а будала означава смърт майка ми няма син да я защити и най-разумно беше да ни остави но всъщност мамо какво би станало с мен ако беше си тръгнала

Моят дядо знаеше повече, отколкото си мислите

дано плачеш, когато си най-щастлив каза той на един човек. синът му загина на сватбата на собствения си брат. дядо нямаше защо да се ядосва. можеш да се отградя от семейството, което в радиус от хиляда метра не си говори с комшиите, от чичовци, които трошаха челостите на най-добрите си приятели, от лели, които не се омъжиха, защото никой не беше добър за тях. затова нося чекийката в джоба си, защото знам, че може да се наложи да плащам всички тези глави, челости и сърца. можеш да се отградя, въпреки че знам – има линия, която някой би могъл да прекрочи и ръката ми би станала чичовата, нозете ми биха поели бащиния ритъм, а устните ще кънат с думите дядови. можеш да се отградя, но израснах на село и видях, че ако през пролетта засадиш грах на тая нива няма да има домати през лятото.

Истина е:

веднъж спасих сърна от ловджийски пушки а после баща ми случайно уби нейното малко

а нима бащите не правят това и с дъщерите си?

Може би не е случайно

че по коридора на здравната служба ме наричаха понякога Радише че всички момчета на които съм искала да се харесам ме взимаха за другарче

по-тежка от трактор е цялата ми тъга и опитът ми да бъда

момиче чувствено елегантно момиче за чудо и приказ

мамо, тате, какво мислите?

може би с пластмасовия пистолет, с който никога не ми позволихте да си играя

убихте момичето, което бе се родило

Откакто те обичам, не се чувствам в безопасност

телефонът върна часовника автоматично, есен е. твоето гадже ни наблюдава как се гледаме.

тя има приятни форми. хубава е. събужда се вероятно гримирана, но ще остарее.

завършил си висше имаш добре платена работа и обмисляш какъв да станеш. имаш нея, но не знаеш с кого ще посрещнеш старините си.

приятелче съм ти, докато не се науча да плета пуловер и чорапи, защото зимите са сурови там, където ще те отведа, а през пролетта цъфтят кактуси и се издигат незаконно построени сгради.

Превод от сръбски: РОСИЦА КУНЕВА

И аз и мама

Ако случайно някой влезе в къщата,
там няма да намери никого
Атанас Далчев

баща ми Никога не е в стаята.
Винаги е оттатък.
от-та-тък
Баба ме учи да сричам.
помня оранжева кухня,
малък диван,
лято преди първи клас.
слънцето бавно изпича врата ми.
А на мен така ми се играе. Ах, как ми се играе.
И чувам Симеон и Соня викат вън.
жално гледам вратата.

по-късно с Мама вечеряме супа,
телевизорът е усилен, някакво изпиващо ума предаване.
Какво правите бе, момичета –
баща ми влиза в стаята, гръмогласен и пил.
баща ми понякога е в стаята.
по-често е сам в нея.
Ние с Мама сме другаде.

д угаде!
не мога да казвам р.
казвам се адост.
Недопустимо.
Баба ме учи да говоря с тапа в устата.
вече мога и „р“. Казвам се Радост.

Мама отива до от-та-тък да викне татко.
Аз никога не съм го наричала татко, твърде сериозно е.
твърде за някой,
който е тук.
наричам го тати.
само четири букви, не цели пет.
лесно могат да потънат.
лесно могат да се изтърколят и да отидат другаде.

Мама се връща и ме прегръща.
Баба я е научила да ме обича.
баща ми никога не е в къщата.
Мама излиза навън да потича.
сега и мама и тати ги няма.
Баба ме научава да чакам.
докато чакам, Баба ме учи да пиша.
„Аз чакам тати и мама“ – написвам.

непрекъснато си упражнявам р-то: рекох да ти река, пък
не ти рекох, па рекох, хай да ти река, че да не речеш, рече
да ми рече, па не ми рече
досаждам, за това спирам с р-то и се упражнявам да
изписвам думи.
от „р“ не ме боли ръка, както от думи с молив, но баба я
боляла главата от моя брътвеж.
клатя крака и изписвам красиво „братфеш“
докато рисувам буквите се плезя
после си прибирам езика и си поправям грешките.
пиша какво си говорят мама и тати:
„ти иначе в работата?“
„нищо“
не написвам повече.

ставам голяма и не помня
цвета на бабината кухня, сезона и дивана, ала
как ми се връща там
и
Ах, как ми се срича.
деца не играят вън. гледам вратата – същата е,
врата ми обаче е на голямо момиче

баща ми си тръгва
и остарява.
по-късно се осмелявам по телефона да му кажа „татко“,
той пита кой се обажда
Радост е, а ти защо замина?
баща ми твърди, че не е заминавал никъде,
а
телевизорът бучи.
бучи страшно.
превключвам на новини.
Мама винаги плаче на новини,
сякаш ужасите са се случили у нас.
сменям на научнопопулярен географски канал и
ми се приисква вече да пиша писмо.
Както всичко друго то е написано благодарение на баба,
чийто цвят на кухнята дори не мога да спомня.

Писмото звучи ето така:

Суданските бели носорози са застрашени от изчезване.
Преди да изчезнат, с мама седим под горната греда на
входната врата, сгушени.
Мама ме държи, аз спя.
Земята се тресе, скалата на Рихтер няма значение,
защото сме само двете.
После последният мъжки умира.
По-късно, когато няма вече опасност за нас, последните
останали судански бели носорози са майка и дъщеря.
И аз и мама сме последните майка и дъщеря на земята,
които седят под горната греда на входната врата.
И аз и мама ще изчезнем, тате.

Радост Апостолова (р. 2007) е ученичка в 12. клас в
Международно училище „Увекинг“.



Сн. Pinterest

Владана Прелич

Владана Прелич е съвременна поетеса от Босна и
Херцеговина, родена през 1995 г. в Баня Лука. Освен
автор на поезия тя е и преподавател по френски
език и литература. Публикувала е две стихосбирки:
Кисанје на vrata kule и Isus теџи дојката, и двете през
2020 г. Нейната поезия е преведена на множество
езици, включително френски, немски, английски,
унгарски, полски, италиански и хинди. Владана е
носителка на множество литературни награди, сред
които: „Новица Тадиџ“ (2020), „Аладин Лукач“ (2021),
Награда „Анка Топиџ“ (2021), „Ратковичеви вечери
на поезията“ (2020), „Мак Диздар“ (2018 и 2020),
„Улазница“ (2021), „Мило Бошкович“ (2020 и 2023). В
моментна работи върху книга с поезия, която изследва
предизвикателствата на поколението, израснало
в постконфликтно патриархално общество,
съсредоточавайки се върху теми като феминизъм
на работническата класа, култура на насието,
самоприемане на LGBTQ+ хора в консервативна среда,
насилне над деца, справяне с миналото, потиснати
емоции и психично здраве. Книгата има за цел да
провокира конструктивен дебат и да насърчи
социални промени.

Кажи, че ме искаш буквално и по никакъв друг начин
Вече имам предчувствие
Ще оставя невинността си в тази хълмиста земя на
кръв и мрак,
После ме заведи някъде, където винаги е лято,
Където хората имат кожа, различна от нашата,
Там, където градовете имат имена, които не можем да
произнесем
Заведи ме някъде, където винаги е лято
Да си помисля, че времето е спряло
Че има само едно
Вечно лято

Бавно тече азиатската река
Въздухът е влажен
А аз съм малко развратно френско момиче
Което харесва забранена любов и мъжките шапки
Винаги тази картина –
От минали животи не може да се избяга

Нашите страсти се целунаха
Някъде в северното полукълбо
Ти целувахте и другите ми уста
Докато другото ми лице плачеше и стенеше –
От тъга, от наслада.
Не знам
Мислех за Hélène Lagonelle

Беше до смърт.
Открих, че тялото ми има свой собствен живот

Родителите ми

Родителите ми се подмладиха
Сега носят памперси и гукат
Като бебета са крехки
Водя ги по лекари да им дадат шишенца
Викат ми: „маме, маме!“
Това ме вбесява и им се сопвам:
„кой кого е родил тук!?“
От плача им не мога да мигна нощем
Още девет месеца, казва докторът
Страх ме е от тяхното раждане

Превод от сръбски: РОСИЦА КУНЕВА

Любовница

à Marguerite Donnadiieu

Твоето „Искам те“, когато ме имаш
Създава илюзията за нови граници
Които още не съм прекосила
Какво още може да се направи с човешкото тяло?

Знам,
Ще върна костта, която ти дължа от незапомнени
времена

Вдъхновявах ме със страха
Цялото ми вълнение идва от страха
Един страстен заек
Преследваща лъвица
Прегърнати видри –
Ние сме животни
Това е всичко

Кажи, че имам най-шумното сърце в мрака
Цялата съм се превърнала в сърце

Всичко, което правим, е ужасно
И забранено в някои много стари книги
Може би затова го харесвам толкова много

Моите мечти – сцена на древни трагедии
Първо правим любов, а след това лампите светват и –
това е брат ми
Мечтите винаги остават зад завесите
Моите суфльори – гласатаите на рода