

ВЕЩНИЦИ ИЛИ

35^{години} Литературен

ВЕЩНИЦИ ИЛИ

- Мартин Ръждашки за „Празна е стаята на удоволствието“

Разговори

- Владислав Христов с Марий Росен
- Калина Николова с Юлиян Спасов

Рецензии

- Мирела Иванова за Миглена Дикова
- Данцел Асенов за Димитър Кенаров
- Мартина Стефанова за Мария Сарагоса
- Невена Милева за Селва Алмага
- Владимир Александров за Ирене Вайехо

- Татяна Куртева за Вутимски и Вардиев
- Росица Чернокожева за Иван Давидков

Нова българска

- Боряна Кацарска
- Ина Иванова
- Айлин Ахмедова
- Мартин Пашалиев



Снимка Елиът Бруит

Отговорността за критично изследване, дългът за мислене не могат да бъдат възложени на външни изпълнители

Разговор с Галин Туханов

Професор Туханов, изучаването на изгнанието и космополитизма е водещо във Вашата академична работа. Как стигнахте до тази тема?

Когато пристигнах в Англия, естествено мислех за себе си като за човек, прекосил граница – вероятно по начин, по-значим просто от посещението на някакво място; мислех за преминаването на граници като за примамливо преживяване, което наистина разкрива различни гледни точки. По това време бях и политически силно ляв. Виждах се, надявам се, като цивилизован и не твърде краен представител на марксизма – или по-точно постмарксизма. Когато обмислях за какво да пиша дисертацията си в Оксфорд, тези два фактора се съчетаха. Бях оформен от тяхното сливане. Ето защо се заинтересувах от Лукач – унгарско-еврейски изгнаник през по-голямата част от живота си, който се мести между Виена, Берлин и Москва и се завръща в Будапеща едва късно в живота си, все още чудейки се дали да не се върне отново във Виена. Той е фигура с огромен интелектуален магнетизъм за левицата – всъщност, заедно с Грамши, той е един от автентичните бащи на неомарксизма. Така Лукач стана важен за мен. Това бяха и годините на „високата теория“, особено в Източна Европа. На Запад тя вече беше в залез, но в Източна Европа все още беше йерархично на върха на това, което можеше да се прави в литературните изследвания. И Бахтин, в това отношение, беше много привлекателна фигура, защото отваряше перспектива, от която човек можеше да види литературата отвъд националните ѝ граници и в хоризонта на *longue durée*. Ето как стигнах до всичко това. И космополитизмът остава с мен оттогава като интелектуална грижа. Все по-често, особено в сегашния климат, той се превръща, ако щете, и в политическа отговорност. Космополитизмът често е критикуван, че е твърде елитарен, но аз го виждам като мощен противовес на

сегашното отслабване на демокрацията и либералните ценности, както и на подновеното затваряне и отстъпление от идеята за споделена принадлежност към човечеството, на което сме свидетели днес – процеси, чиито последици, вярвам, биха могли да бъдат много сериозни. Сега е моментът да защитим космополитизма, въпреки всички трудности, именно защото в крайна сметка, когато става въпрос за сферата на идеалите, не мисля, че има по-висока ценност от това чувство за споделена принадлежност.

До каква степен теорията за синхронизацията със западноевропейските литератури и култури, програмно възприета от румънската литература от XIX век насам, може да бъде проверена за други области в Източна или Югоизточна Европа? В същия дух, как се отнасяте към теорията на Паскал Казанова за „културния капитал“ и „световната република на литературата“?

Паскал Казанова често е критикувана, особено в англоезичния Запад, за това, че е твърде евроцентрична – и това е вярно. Тя не крие това и не предлага извинения. Мисля, че това е лесен, може би дори донякъде повърхностен и не особено продуктивен начин да се мисли за нейната работа. Факт е, че тя е първата, която формулира дневния ред за изучаване на световната литература, носещ открито социологически заряд, но същевременно вграден и в едно силно амбициозно и широкообхватно изследване на европейските литератури. За мен по-трудният проблем с Казанова се състои във факта, че нейният модел не знае съвсем какво да прави с литератури, които не са нито периферни, нито централни в смисъла, в който тя



„Изкуство на глас“ – започва поредица от дискусии, посветени на изложби в Националната галерия

Серия от публични разговори през годината ще постави акцент върху някои от новите изложби, които предстоят в календара на Националната галерия. Техни водещи ще бъдат философът, журналист и преподавател **Николай Колев** заедно с поета, драматург и литературен критик **Стефан Иванов**. През философската, културологичната и дори литературната оптика срещите с художници, куратори и изкуствоведи ще разкрият творческата логика зад произведението, художествените методи, историческите и социални контексти, връзките между традиция и иновация. „Изкуство на глас в Националната галерия“ ще се провежда всеки месец и ще бъде със свободен достъп. Първата дискусия от поредицата ще бъде на **27 февруари от 18:00 ч. в Националната галерия – Двореца**. Точно ден по-рано ще бъде открита изложба, посветена на творчеството на една от първите български художнички след Освобождението – **Елена Карамихайлова**. В разговора ще участват директорката на Националната галерия **Анелия Николаева** и **Пламен Петров** – директор на Художествената галерия в Казанлък. Експозицията ще представи творчеството на Елена Карамихайлова, в което особено отличителни са нейните дамски портрети. Макар разглеждано в немалко научни и критически публикации на фигури като Сирак Скитник, Никола Мавродинов, Асен Василев, Ирина Михалчева, Кирил Кръстев, Дора Каменова, Бисера Йосифова, Мира Димитрова-Тасева, Ирина Генова, Милена Георгиева, Анелия Николаева, то остава слабо познато от по-широката публика. През 2025 г. бяха отбелязани 150 г. от рождението на художничката. Това бе повод и за голяма нейна изложба в Художествена галерия „Елена Карамихайлова“ в Шумен, която сега гостува в София.

Казанлък и Художествена галерия „Елена Карамихайлова“ в Шумен, където е родена художничката.

Повече за „Изкуство на глас в Националната галерия“ „Изкуство на глас в Националната галерия“ е формат, който ще се фокусира изцяло върху визуалните изкуства, за да направи опит за задълбочен разговор за художественото наследство и неговото осмисляне през призмата на съвременността. Специален акцент е поставен върху диалога между постоянната колекция и временните изложби, между класическото и съвременното, между местното и международното в изкуството. Поради естествения образователен характер на публичните разговори, те са силно насочени и към млада публика с интереси в областта на визуалните изкуства. Проектът си поставя и съществена задача да спомага за възстановяването на традицията на критическия дискурс за изкуство в публичното пространство. Във времето на скоростните медийни реакции и динамиката на социалните мрежи, „Изкуство на глас“ ще опита да навлезе обратно в територията на прецизния анализ и рефлексия, но ще направи това по достъпен и интересен начин. Всеки разговор ще бъде публикуван и като текст в „Портал Култура“. През март „Изкуство на глас в Националната галерия“ ще бъде посветено на предстоящата изложба на Николай Панайотов.

„Изкуство на глас в Националната галерия“ е инициатива на WoMo Assn./Сдружение „WoMo“. Събитията се реализират с подкрепата на Столична община и в партньорство с Националната галерия и „Портал Култура“.

„Това е първата по рода си експозиция, в която са включени повече от 60 творби на художничката от държавни и частни колекции, което я прави най-пълният визуален разказ, създаван досега за нея. Нещо повече, изложбата може да бъде мислена като опит за очертаване на целия ѝ артистичен път, творчески фокусирания, теми, развитие на стила, но и като предложение за разбиране на личността на художничката – нейния характер, тревоги, вънления, разочарования, страхове и една тиха, обемаща като че ли цялото ѝ битие самота, с която ще остане свързана до края на своя земен път“, пишат Пламен В. Петров и Рамона Димова, куратори на изложбата, представена през септември миналата година в Шумен. Изложбата в столицата се осъществява съвместно с Националната галерия, Художествената галерия в

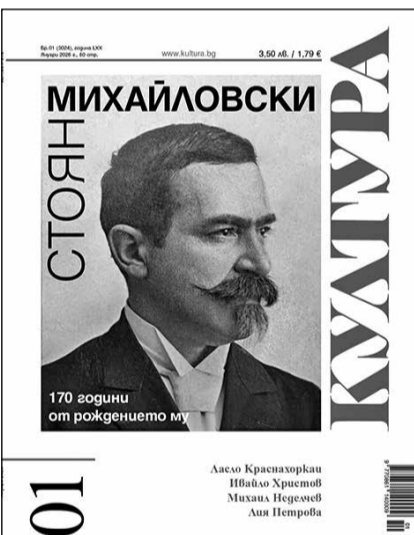


Стефан Иванов и Николай Колев. Снимка Яна Лозева



Християнство и култура, бр. 209

Тематичен център на новия брой 209 на сп. „Християнство и култура“ е проблемът „Християнство и съвременност“. В тази рубрика иконом Серафим Янев представя своите размисли *За църковната грижа за деца със специални потребности* в разговор с Ангел Иванов. Втори тематичен център е 100-годишнината от рождението на изтъкнатия православен богослов о. Йоан Майендорф, където е включен текстът на прот. Николай Озолин *Няколко цриха към портрета на отец Йоан Майендорф*, както и непубликуваната на български статия на Майендорф *Мистическо богословие*. Рубриката „Християнство и изкуство“ включва текста на архиеп. Роуън Уилямс *Какво казваме, когато неем?*, а темата „Християнство и история“ – откъс от новата книга на Ксения Лученко *„С добри намерения. Властта и Църквата в Русия от Горбачов до Путин“*, озаглавен *Ученикът на владиката*. Броят представя и предстоящото издание на „Записки върху историята на Кармила в България 1935–1990“ с откъса *Кармилитки в Белене*. Рубриката „Пътница“ включва беседата на румънския богослов отец Георге Калчу Думитряса *Молитвата като усилие и дар*, а темата „Християнство и култура“ – откъсът от предстоящата книга на Калин Михайлов *Творчеството на Стоян Михайловски в християнска перспектива* и статията на о. Ивайло Борисов *Г-н Бергман, благодаря ти!*. Броят е илюстриран с картини на художника Веско Велев, представен от Владимир Димитров с текст за *Духовните хоризонти* в творчеството на художника.



На „гръмвержеца“ Стоян Михайловски и неговата сто и седемдесета годишнина от рождението е посветен януарският брой на сп. „Култура“ – чрез гледните точки на проф. Калин Михайлов и проф. Атанас Стаматов, както и чрез малко познатите фрагменти на юбиларя, 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 Уве Витцок се спира в интервюто си на бягството 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.

ПОКАНА

ИЗДАТЕЛСТВО „ВЕРСУС“ | ПОРЕДИЦА „ЗЕВГМА“

ЗВУК И СМИСЪЛ. ПОВТОРЕНИЕ И СЪТВОРЕНИЕ

с участието на
РАДОСВЕТ КОЛАРОВ

05.03.2026 | 18 часа
Огледална зала, СУ



ЗА КНИГАТА ЩЕ ГОВОРЯТ:

Миглена Николчина
Боян Манчев
Камелия Спасова
Димитър Камбуров



Събитието се осъществява с финансовата подкрепа на Национален фонд „Култура“.

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.



„Надеждата, привикнала на скитане“



Представянето на тази книга, която познавам в различните ѝ преобразявания, започна с един житейски оксиморон: срещата с „Пейзажи от ръба на света“ на Миглена Дикова бе среща на една скиталка между езиците, на един истински номад, „опровергал принадлежността към хора и държава“ с една мъничка и топла като шепя дума – „махала“. Защото точно книжарница „Махала“ прилоти всички във вечерта на премиерата, събра ни, за да се възхитим на „вкопчени в заедност и космична симбиоза“

картини от естеството на Севера и Юга, на градовете и бреговете, на океанския вятър и зимните пълнолуния. Поетичният свят на Миглена Дикова сякаш говори на различните езици, на които тя го възприема, осмисля и назовава, изграден е от смайващата едновременност на хладната съзерцателност и чувствената сетивност, на разпознателното описателство и лаконичността. Книгата наистина говори многогласно, с впечатляващи подтекстове и внезапна откровеност, с културни символи и знаци, но и с дълбоко лични опитности, навярно характерни за натрупаното емпирично и книжовно познание на модерния човек.

„Пейзажи от ръба на света“ е разделена на два цикъла – „Градината заспива“ и „Географии“. Стихотворенията в „Градината заспива“, като че ли са вгледани навътре, в пейзажите на преживяното и почувстваното. Разказват човека през природата, през градовете и събитията, през любовта и детството. Споменавам човек и веднага бързам да посоча едноименното стихотворение, да обърна внимание как то безупречно си служи с характерния поетичен почерк

на Миглена Дикова – започва с привидна хладна, отстранена чак констатация: „Човешкото в човещите / е въпрос на социална / договореност“ и се разгръща „постепенно, но категорично“, чувственият му обем се разраства с изброявания и стига до поантата „Небето не е граница“. Изградени и дори изиграни със сходна последователност и сила, ни вълнуват и „Кухненска маса“, „Ябълки“, „Саксофон“, „Хелзинки“, обозначено като „безразумна поема“, според мен е един от най-провокативните и интересни текстове в книгата, защото осъществява с гуми сцеплението между недосягащи се, дори взаимоизключващи се реалности, а ние заедно с авторката някак сме дължни и съумяваме да ги поберем в единственото си съществуване... Това е важна тема или мотив за Миглена Дикова, четем го и в стихотворението „София“ с впечатляващата поанта „Сърцето, / пропукало, / смества пластове / на спомена“. Пластовете тук са различни – и исторически, и житейски, но нетърпимата им гъстота е не по-малко травматична. Специално внимание ми се иска да обърна върху деликатната чувственост (условно казано) в любовните стихотворения – защото любовта присъства като фина, изцяла, трепетна мрежа, която омотава събитията, пейзажите и героите в цялост, присъства някак неотменно и неотстранимо, обречено, меланхолично в „Прекъснати сезони“, „МГ“, „Мъж на 56“.

Докато чета и препрочитам книгата, не ме напуска лобопитството на кой от всичките езици прииждат думите и стиховете при Миглена. Знаем, че езикът на поета му задава контекст, определена чувствителност, начин на мислене – и ми се струва, че именно в смесението на езиците, в отпечатъка, с който несъмнено я белязват, Миглена открива своя неповторим поетичен почерк. Към този почерк принадлежи и уменията да натрупва гуми, не непременно в градици, просто изброени като обвързваща ни към смисъла верига от гуми, без това да прави стихотворенията умозрителни, без да ги дистанцира от чувството и пулсиращата изотгоду емоционална тъкан.

Тук пропускам някои стихотворения от първия цикъл, обглеждащи северни пейзажи, природни стихии, надникващи отвъд границите им в мистични и митологични пространства, но ми се струва нередно да преразказвам това, което читателите с вълнение сами ще открият. Втората част на книгата съдържа две кратки поеми – „Рицар“ и „Убийството на г-н Халевейн“, провокирани, вдъхновени от популярни легенди – указано е и местоположението им, в Антверпен и някъде във Фландрия, около 1300 година. Очевидно историите са здраво вкопани и вкопчени в масовото съзнание там, подобно на легендата за Калшакра тук. Миглена обаче не ни ги преразказва, а ги възражда в съвременен контекст, препрочита ги през своята модерна оптика, за да открие и даде нови имена, значения и определения на Бог, любовта, тялото и седемте кръга на Ада в „Рицар“, или пък да оживи с различен, свързачен с нас, каквито сме днес, смисъл средновековната балада за г-н Халевейн, който е самата „перфектна комбинация между Ерос и Танатос“.

От книгата към нас нахлуват много познати, съхранени в уюта на паметта ни гуми и имена, но и други, съвсем далечни, чужди, новопоявяващи се митологични същества и географски реални, женски градове, дракони, рицари – и интересното е как този еklekтичен словесен свят ни обгръща и приютява, въвлеча ни в магичното си единение. Радвам се, че читателите ще имат възможността да извървят – да извървяват по-точно – лабиринтите на тази поетична книга, да се възприавят на ръба на света, да се отпускат съзерцателно в нощните градини на думите, да се оставят в обятията на любовните срещи и разминавания, да преоткриват обичия ни сложени и напрежени, безразумни, но и единствен свят: застинал и тръпнещ в тревожно равновесие.

МИРЕЛА ИВАНОВА

Миглена Дикова, „Пейзажи от ръба на света“, изд. „Жанет 45“, Пловдив, 2025

НА БАЛКОНА

Политическа антиутопия или „Жълти писма“ на Берлинале

„Трябва да стоим извън политиката, защото ако правим филми, които са пряко политически, ние влизаме в полето на политиката, но ние сме неин противобес“ – тези думи на режисьора Вим Вендерс, президент на тазгодишното жури на филмовия фестивал „Берлинале“ поставиха началото на големия политически скандал, обзел фестивала. В резултат на изказването на Вендерс, настоящи и бивши участници в Берлинале подписаха отворено писмо, заклеяващо липсата на позиция на фестивала спрямо политическите събития в Газа. Дали Вим Вендерс наистина вижда изкуството като аполитично, в което мнозина се съмняват, или неговото изказване, че „филмите могат да променят света“, но „не по политически начин“ е останало недоразбрано в медийния и политически шум. Дори ако Вендерс е имал предвид различните методи, които киното използва, неговото тихо изказване бе заглушено от силния политически контекст на света, в който фестивалът се провежда.

Именно тази дихотомия между изкуството и общественото, между политиката и човешката реалност разглежда германския филм „Жълти писма“ („Gelbe Briefe“) на немския режисьор от турски произход Илкер Чатак.

Премиерата на „Жълти писма“ се състоя на 13 февруари 2026 г., два дни преди началото на скандала, предизвикан от изказванията на откриващата пресконференция на международното жури. След прожекция на *Gelbe Briefe*,

която гледах на следващия ден, празничният, фестивален дух бе заменен от политически разделения и лагери, от обвинения на етически, а не естетически основи. Тази ситуация продължи да ме връща към филма на Чатак, представящ една силно авторитарна Германия, или съвременна Турция, пренесена в германски контекст. Изборът, филмът да бъде заснет в Германия вместо в Турция, би могъл да е прагматично мотивиран. Въпреки това, заснемането на знакови за Берлин локации и надписите „Берлин като Анкара“ и „Хамбург като Истанбул“, разделящи филма на две части спрямо града, в който се развива действието, създават двойственост, която не изглежда случайна. Тя дистанцира филма от конкретна политическа реалност, създавайки усещането за притчов характер на историята. Същевременно спомага на зрителите да съпреживеят откъсването от обичайната реалност, което героите изживяват, поставяйки случващото се в сякаш полусънно състояние. Сюжетът проследява житейския прелом в живота на артистичното семейство на актрисата Дерия, изиграна от Йозгю Намал, и драматурга и университетски преподавател Азиз, чиято роля изпълнява Тансу Бичер, след няколко събития, които оставят и двамата без работа и ги лишават от перспективи. В отвъращата сцена Дерия изрича думите „Това е то. Нашата страна. Нашата славна земя“ на сцената на националния театър (на Берлин/Анкара), на фона на ръкоплясканията на публиката. Това е премиерата на най-новата пиеса на съпруга ѝ Азиз, в която тя като звезда на националния театър, играе главната роля. Хармонията в съжителството им в този момент създава усещането за синхрон в личния им и професионален свят. Всичко това бива разрушено, когато Азиз, наред с редица други негови колеги, получава „жълто писмо“, уведомяващо го, че ще бъде отстранен от университета, поради „пропаганда“. Поводът – окуражаването на студентите си по драматургия „да видят истинската драматургия“, отивайки на антиправителствен протест. Срещу Азиз биват повдигнати и по-сериозни обвинения, заведено е дело поради противоречивите му фейсбук публикации, обиждащи президента. Междувременно Дерия е уведомена от ръководството на театъра, че пиесата на съпруга ѝ ще бъде премахната от репертоара, а тя бива уволнена, с намек, че причината е отказът ѝ да се снима с президента след спектакъла. Така от ника на артистичните среди, двамата остават без работа и с дъщеря тийнейджърка, чиито нужди трябва да покриват. Оттук нататък филмът

проследява преместването им в Истанбул и сравнението с новата икономическа реалност за семейството и с политическата ситуация, която става все по-авторитарна. Когато Азиз открива свой приятел, директор на малък независим театър в Истанбул, преживява момент на творческа свобода и желание да отстои себе си през изкуството, написвайки пиеса за тоталитарните механизми, които е изпитал върху себе си. По време на репетиционния процес, Дерия се отказва от главната роля в представлението, поради спечелена роля за сериал в държавно-контролирана телевизия. Тогава идва истинският прелом за двойката в артистичен и личен план – сблъсъкът на две различни отношения към изкуството и света. Идеализмът на Азиз, казващ му, че отстояването на позиция е най-важното, и прагматизма на Дерия, поставена в ситуация, в която трябва да избира между представите си за изкуство и бъдещето на дъщеря си. „Жълти писма“ не дава еднозначен отговор за отговорността на артиста в трудни политически времена, а напротив сблъсква различните перспективи в морален казус. Именно в това, освен в изпълненията на Йозгю Намал и Тансу Бичер, е силата му. Филмът на Илкер Чатак излиза в контекста на редица уволнения на университетски преподаватели в Германия поради изказванията им за Газа. Представя ли това заявяване на политическа позиция и заклеяване на тоталитаризма като такъв? И как ли ще гласува Вим Вендерс за този филм – дали „Жълти писма“ се справя с това „да промени представите на хората за това как трябва да живеят“, да навлезе в разминаването между „хората, които искат да живеят живота си, и правителствата, които имат други идеи.“ Подобно на света в „Жълти писма“, около километра на фестивала започнаха да се подхвърлят обвинения и да се търсят виновните, а подобно на героите на филма, всички участници в Берлинале преминаха от артистичното към политическото поле, независимо дали го искаха. И може би, ако има някаква поука от ситуацията, тя би била, че контекстът нахлува, дори когато се опитваме да го избегнем.

МАРИЯ ГЕТОВА



Tansu Biçer, Özgü Namal
Gelbe Briefe / Yellow Letters von İlker Çatak
DEU, FRA, TUR 2026, Wettbewerb
© Ella Knorz_ifProductions_Alamode Film



Жорж Папазов, „Поп Васил. Българска повест“, прев. от фр. Станимир Делчев, уводни думи от Мария Василева, предговор от Румяна А. Станчева, предговор към оригиналното издание от френския философ Жан Вал, изд. Галерия

Структура, С., 2026, 106 с.

„Поп Васил“ е издадена през 1968 г. във Франция, на френски език. Роденият в Ямбол Жорж Папазов (1894-1972), художник от Парижката школа и близък до сюрреализма, разказва историята на едно българско семейство, с несъмнени препратки към лични спомени и семейни легенди, от османската епоха до съвременното му. Автофикцията в текста се променя заедно с темите, от легендарното, към психологизъм и реализъм. Нестандартно за поделената тогава Европа са описани репресиите срещу главния герой Поп Васил след установяването на тоталитарната власт в България. Изданието е по идея на Мария Василена и на Георги Василев, като „част от усилията да бъде възстановено мястото на Жорж Папазов в националната ни културна памет“. Предговорите, по различен начин, поставят акцент върху аналогии между двете призвания на автора, като художник и писател.



„Златният сън“, сценарий и рисунки Веселин Праматаров, изд. „СОНМ“, С., 2026

„Това е историята на света.“ С тези думи завършва графичната новела на Веселин Праматаров „Златният сън“, създадена по мотиви от едноименната приказка на Шарл Нодие. Тя ни въвежда в свят, населен с архетипни образи – Гупака, Хитреца, Твещлавния, Разбойника, Мърреца – и с две необикновени създания: Кардуона, най-изящния и най-първав измежду всички гущери, и Ангела, небесния пратеник, слязъл на земята, за да отнесе душата на Мърреца, след като последният е прозрял земните истини и тайните сили, които движат хората.



Йон Калман Стефанов, „Сърцето на човека“, прев. Стефан Паунов, ИК „Жанет 45“, П., 2026

След „Между рая и ада“ и „Тъгата на ангелите“, „Сърцето на човека“ е последният роман от „Трилогия за момчето“ на Йон Калман Стефанов – един от най-значимите съвременни исландски писатели. Действието в романа е разположено сред суровата и величествена природа на крайния север, там, където дълбокото вглеждане в живота може да бъде разказано с пределна простота. „Сърцето на човека“ затваря трилогията с размах и тиха сила – като разказ, който принадлежи едновременно на модерната чувствителност и на традицията на северните сказания.

За да не горят ръкописите по време на война

Романът „Огнената библиотека“ от Мария Сарагоса, спечелила награда „Асорин“ в Испания през 2022 г., излиза в България през 2025 г. в изд. „Емас“ в превод на Маня Костова. Испанската писателка гостува в България през декември 2025 г. и разговорът ѝ с Мария Касимова-Моасе беше част от програмата на Софийския международен литературен фестивал. Срещата даде възможност на читателите да научат повече за процеса на работа на авторката, какво е събуло интереса ѝ към темите в книгата и къде тя самата поставя границата между факт и фикция в текста си.

Романът ни връща близо сто години назад в историята на Испания: започва в началото на 30-те на XX в. – преди Испанската гражданска война (1936-1939), и завършва в края на десетилетието. „Огнената библиотека“ повлича читателя в един свят, където книгите са застрашени, а с тях и цялата национална идентичност на испанците. Посвещението сочи, че текстът е жест към онези, отдали живота си да спасят „испанската художествена и книжовна съкровищница по време на Гражданската война“, но той е и нещо повече – разказ, който съхранява памет за невидимите герои, за чиито подвизи не се говори. Не защото са забравени, а защото никога не са били известни.

Книгата започва с пролог от 30 април 1939 г., когато Денят на книгата се чества с аутодафе – изгаряне на книги, „проповядващи сепаратизъм, либерализъм и марксизъм; книгите за черна магия, антикатолическите, книгите с нездрав романтизъм, песимистичните, порнографските, екстравагантномодернистичните, претенциозните, внушаващи страх; псевдонаучните, лошите текстове и долнопробните вестници“. В разговора си с Мария Касимова-Моасе авторката споделя, че интересът ѝ към темата се е родил преди години, когато попада на снимки от действително аутодафе от края на 30-те. Сарагоса е развълнувана да разбере повече и няколкотогодишните ѝ изследвания, подтикнати най-вече от любопитството на човек, който обича книгите, водят до изграждането на романа. Той разкрива достояни исторически събития, преплетени със сюжетни линии и образи на напълно фикционални герои.

В течение на сюжета проследяваме няколко години от живота на главната героиня Аугустина Валехо де Мена, която прави крачка от провинцията към космополитния Мадрид, защото настоява да получи висше образование. В столицата тя се сблъсква с живот, за който не е и мечтала, изтъкан от тайни и мрежи от влиятелни хора в писателските среди. В сърцевината на сюжета се крие Невидимата библиотека – мистериозна организация, която се занимава с опазването на книги, застрашени от цензура, невежество или кражба с цел незаконна търговия. Не всеки може да стане част от това общество, но Тина и нейната състудентка Вева са твърдо решени да се присъединят. Авторката включва в сюжетните линии на героите си някои от най-големите имена от литературните среди в испанската история изобщо, като се започне от Тъмните векове чак до навечерието на Втората световна война. Срещаме не само писатели, напротив – откриваме и значими преводачи, книжари, библиотекарки, политически фигури, актьори, журналисти и пр., голяма част от които замесени в сложната материя на опазване на културното наследство на една страна с огромно значение във формирането на идентичността на европейското.

Писателката се рови в оскъдните сведения за хората, които движат тези процеси отвътре, но остават в сянка; чиито имена не значат нищо на фона на генерали, революционери, борци за

независимост и др. Сарагоса обръща погледа ни към онази ниша, която гради най-стабилно националната идентичност, но винаги е най-слабо засегната не само в историята назад, но и в съвременната политика – културата в различните си прояви. Темите в романа са актуални и до днес дори на другия край на континента – какво има едно общество, ако няма култура или ако няма кой да се грижи за нея. Ако погледнем още по на изток, се питаме какво отнема цензурата и изобщо доколко губи някой, ако не знае какво е можело да спечели. Носи ли ни нещо войната, или само ни взима? Какво се случва с културата, когато по улиците се лее кръвта на невинни жертви? В лицето на войната, която приближава столицата, Тина се пита как може да ги изведе малките си кученца, а влюбени двойки да се разхождат безгрижно. Макар главната героиня да има безспорен афинитет към книгите, тук не става дума само за литература, за инкунабули, за редки или първи издания, безценни за човечеството изобщо – виждаме колко е трудно да се опазят и други произведения на изкуството като картини, скулптури, архитектурно наследство, пострадало най-вече заради целенасочени палежи, престрелки и винаги белязано с кръвта на хората от съпротивата. Непренебрежима е темата за феминизма и пътя към еманципация на жените. Този тон е подаден от Тина, която се отделя от семейството и годеника си, но може да се открие по-късно у най-ярките женски персонажи. Засегнати са проблеми като сексуалността, правата на жените, техният глас, домашното насилие, правото на развод и пр. Макар тези въпроси да се срещат с голяма честота не само в литературата, те не дотязат в романа, защото са разгърнати във вълнуващи и неочаквани събития. Виждаме всичко през очите на Тина и преживяваме с нея малките победи и тежките загуби, за щастие, без да изпадаме в сантименталности.

В лицата на героините на романа се открива образът на работещата жена. Често към професиите им се долавя пренебрежително отношение, напр. танцьорки, певици, библиотекарки, учителки. От друга страна, срещаме героиня със собствено издателство и печатница и още една, която ръководи пансион и осигурява храна за всичките си близки след началото на войната, когато продуктите не достигат. Виждаме антиподна двойка сестри – едната е робиня на патриархалното мислене, докато другата е свободололюбива, жизнерадостна и е сред интелектуалци – всичко, което иска и самата Тина. През два женски образа е подсказан проблемът за хората, лишени от образование – две домашни помощници с напълно различни съдби.

Темата за образа на другия във войната е разгърната също през фигурата на жена. В началото на размириците тя решава да се бори срещу фалангистите и скоро е принудена да убие познат. След това събитие за нея всеки противник носи лицето на жертвата ѝ и затова иска да се отдаде на спасяването на хора: „Но колко живота компенсират една смърт? Всички години живот на някого, когато си спасил, компенсират ли една година от живота, който мъртвият няма да изживее? Или това ще зависи от действията на оцелелия в подареното му време?“. Романтичната нишка в сюжета има две



Снимка: Ива Руснакова

измерения, които формират познатия любовен триъгълник. Тина и Фелипе са израснали заедно и винаги е било пределно ясно, че ще се оженият. Фелипе обаче не подкрепя желанието на Тина да остане в Мадрид след завършването си. Тя пък не може да си представи да загърби цял един нов свят, който е опознала и обикнала, за да заживее скромен съпружески живот на послушание в провинцията. Тя е човек с мисия, с призвание, с отношение към това, което прави, и иска да бъде свободна. Карлос се превръща в коректив за поведението и убежденията на Тина. Малко по малко тя започва да се оглежда в погледа му, да мери действията си според неговото одобрение, да се вълнува при всяка тяхна случайна среща в пансиона, да креще очите си, които може да издадат силните удари на сърцето. Когато настъпва войната, той е сред медиците в горещите точки и лекува всички, без да се стеснява от това дали са републиканци или фалангисти. Защото лекарският дълг застава над политическите убеждения. Злото в книгата има няколко измерения: разбира се, едното среща във войната, но другото е в лицето на Херцога. Подозрителен мъж със стъкло око, който се занимава с търговия на редки издания и се възползва от хаоса на военните действия, палежите и размириците, за да се докопа до ценните екземпляри. Като че ли успява да пусне пипалата си навсякъде, дори в библиотеките, където книги се сортират и описват, за да бъдат транспортирани на безопасно място. Присъствието му на точното място в точния момент винаги е интригуващо, но има един голям недостатък, който идва в последните глави от романа. Смъртта му е неочаквано плоско решение на една добре оформена през сюжета интрига. Мило е, че доброто надвишава злото, но развързката не подобава на сложните и фини детайли, от които са изтъкани други части от книгата.

На последните страници човек може да открие прояви на наивност, заздравяване на приятелства, споделена любов – изобщо все неща, които допринасят за хепиенд, но оставят у читателя усещането, че можеше да е нещо повече. Щедротото количество бележки на преводача прави силно впечатление още в началото. И ако човек няма задълбочени познания за литературата, историята и знатните имена на Испания, със сигурност ще оцени работата на Маня Костова. Най-интересното между кориците на „Огнената библиотека“ остава металитературното – постоянни диалози с други автори, произведенията им, дори събития от личните им животи. Читателят се потапя в една среда, където всяко заглавие е ценно и си струва да бъде съхранено под прикритието на чужда сигнатура по рафтовете.

МАРТИНА СТЕФАНОВА

Мария Сарагоса, „Огнената библиотека“, прев. Маня Костова, изд. „Емас“, С., 2025

Истината се крие между мътното и бистрото

(Не е) рецензия за „Не е река“

„Ако се загледа нататък, където се спуска пътят, ще успее да зърне реката. Сияние, което навлажнява очите. И още веднъж: не е река, тази река е.“

„Не е река“ е третият роман от „мъжката трилогия“ на Селва Алмада и единственият, който достига до българския читател. Авторката е един от най-важните съвременни гласове в аржентинската литература – писател, който говори от провинцията и за провинцията, без сантимент и без фолклорна украса. Родена и израснала извън големите градове, тя носи в прозата си ритъма на отдалечените места, на живот, който се случва далеч от централните на власт и култура. Нейното писане е пестеливо, напрегнато, физическо, а вниманието ѝ към мъжките общности, насилието и мъчанието я утвърждава като ключова фигура на нашето време. „Не е река“ получава едни от най-престижните литературни отличия в испаноезичния свят и окончателно затвърждава мястото на Алмада като авторка, чиито текстове не търсят одобрение, а оставят белег. Това е книга, която отказва да бъде назована еднозначно. Роман-своициение, роман-граница, роман, който не разказва, а нашенва. История за човека и природата, за тихата война помежду им, за невъзможността чуждото тяло да бъде прието – било то човек, спомен или вина. Реката, вечният образ на движение и живот, тук е и място на смъртта. Тя не свързва, а разделя. Тя е граница между „тук“ и „там“, макар че никога не може ясно да каже къде започва едното и свършва другото. „Тук“ е домът. „Там“ е всичко останало. И всеки, който идва от „там“, е заплахата.

Алмада ни отвежда в скритите, труднодостъпни места на Аржентина – пространства, които очевидно познава отвътре, не като екзотика, а като преживяна територия. Това не е пейзаж, наблюдаван отдалеч, а място, обитавано с тялото и паметта. Топограф не е пряко назован – не знаем точно къде се намираме, нито в кои години се развива разказът, но усещането за аржентинските провинции е плътно и неотменимо. Тази неназованост не размива, а съгъстява пространството, превръща го в универсално и в същото време дълбоко локално. Свободата тук изглежда безгранична, но никога не е безусловна. Желанието да живееш извън правилата се сблъсква с жестоката истина, че дори най-дивото място има своя ред. Островът има памет. Има закони. И не ги обяснява на чуждите. Романът има начало и край, а всичко между тях настоява да бъде прочетено на един дъх. Не толкова заради случващото се, колкото заради напрежението, което се наслоява страница след страница. То не идва само от сюжета, а от самия език – от начина,

по който Алмада пише със сетивата. Безпокойството се усеща рано, още при първата среща между тримата рибари и Азуре и неговите хора – момента, в който Аз среща Другия и разбира, че няма място и за двамата. Това усещане не напуска читателя до края и остава като горчив привкус дълго след затварянето на книгата.

В романа историята е вторична. Първични са чувствата. Фрагментарният разказ, прекъснатите мисли, липсата на ясно разграничена пряка реч, късите, отсечени изречения – всичко това превръща четенето в тревожно удоволствие. Минало и настояще се преливат едно в друго, реалност и спомен се размиват като отражения във вода. Действието не следва линейна логика, но и не дезориентира – читателят бавно се носи по течението и сам сглобява образите на героите.

Островът разделя хората на „местни“ и „тамошни“. Местните познават земята така, както не познават нито един човек. Те се ориентират, без да гледат, следват вятъра, чуват езика на птиците и растенията. За тях гората е дом. Тя ги приема, закриля ги, води ги в тъмното. С чуждите обаче не е така. За тях гората е звяр – гладен, плашеш, безмилостен. Пространство, което може или да погълне, или да изплюе. Те не остават дълго, страхът ги издава. Гората разпознава паразитите. Тя е живо тяло – фантастично, почти митологично. Диша с острова, говори чрез шумоленето на листата и пукането на сухите шушулки. Допуска напращника само временно, за да го отхвърли по-късно. Но природната враждебност е само едната страна на романа. Другата е враждебността на мъжа към мъжа – към онзи, който навлиза в лична територия, към конкурента, към заплахата. Мъжът-звяр, воден от инстинкти за надмощие и насилие, е постоянен образ в творчеството на Алмада. Токсичната мъжественост е не просто тема, а подземно течение в цялата „трилогия“.

Тримата главни герои – Енеро, Ел Негро и Еусебио – носят сходни имена неслучайно. Приятели от детството, свързани от една жена и от липсата на баща. Еусебио е мъртъв – реката го е задържала за себе си. Но той не изчезва. Присъства чрез сина си Тило, когото Енеро и Ел Негро взимат под крилото си. Детето не е просто син – то е продължение, призрак, повторение. Еусебио е там, макар и в друго тяло. Имената носят тежка символика. Енеро – януари – началото, водачът, първата дума в романа. Фамилията му Рей – цар. Ел Негро – Черният. Еусебио – благочестивият, почитаният. Имената не обясняват героите, а ги обгръщат с допълнителна сянка.

Жените в „Не е река“ стоят по-скоро в периферията на разказа, но присъствието им се усеща постоянно. Те се появяват като спомени, като обекти на желание или като липса, която оформя поведението на мъжете. Макар да не движат сюжета пряко, около тях се натрупват вина, напрежение и насилие. Това мъчаливо отсъствие не е случайно – то отразява свят, изграден по мъжки правила, в който близостта между мъжете често върви ръка за ръка с изключването на жените. Алмада не идеализира тези образи, а показва как те са изтласкани далеч от пространството, доминирано от властта. В този смисъл жените не са второстепенни, а ключови за разбирането на романа – дори когато остават нечуто присъстващи. Българският превод на „Не е река“, дело на Калоян Игнатовски, успява да съхрани тази напрегната, пестелива музикалност



на текста – език, който не обяснява, а натрупува, който реже, вместо да украсява. „Не е река“ е книга-река – но не бистра. Това е мръсна, тежка вода, по-близка до блато, отколкото до поток. В нея няма дълбоко, няма яснота. Плуваш, без да знаеш какво се движи под теб, и усещаш едновременно страх и вина, без да си сигурен откъде идват. Това е онази вода, която не отразява небето, а поглъща светлината. „Не е река“ не дава отговори. Тя оставя пукнатини, в които читателят сам трябва да се вгледа. Това е книга, която не води към брега, а към мътно течение – такова, че продължава да тече дълго след края, вътре в четящия.

НЕВЕНА МИЛЕВА

Селва Алмада, „Не е река“, прев. Калоян Игнатовски, изд. „Аквариус“, С., 2024

ЗАПОВЯДАЙТЕ!

Можете да си купите „Литературен вестник“ на хартия на следните места в София:

Книжарница „Нисим“
Книжарниците на Софийския университет в Ректората
„Български книжици“
Книжарницата на „София прес“, „Славянска“ №29
Книжарница на „Граф Игнатиев“ № 38
Книжарница „Гринуич“
Книжарницата на „Шейново“ №13
Книжарницата в подлез на „Плуска“
„Хеликон“ на пл. „Славейков“
„Хеликон“ на „Съборна“
Книжарницата във Френския културен институт на „Славейков“
Книжарница „Светофар“ в безистена на „Славейков“
Метростанцията на НДК, входа откъм пилоните
Подлеза на Орлов мост
Вестникарницата на ъгъла на ул. „Л. Каравелов“ и „Граф Игнатиев“



Камий дьо Перети, „Непознатата от портрета“, прев. Венера Атанасова, изд. „Изток-Запад“, С., 2026

Романът на Камий дьо Перети „Непознатата от портрета“ е носител на шестнайсет литературни награди във Франция. В центъра на историята стои мистерията около картината „Портрет на дама“ на Густав Климт – прерисувана, изгубена, открадната и повторно открита повече от век след създаването си. От Виена в началото на XX век през Америка по време на Голямата депресия до съвременна Италия романът проследява въображаемата съдба на жената от платното и нейните потомци. „Непознатата от портрета“ съчетава исторически факти и художествена измислица, за да направи една майсторска екфраза – биографията на една картина.



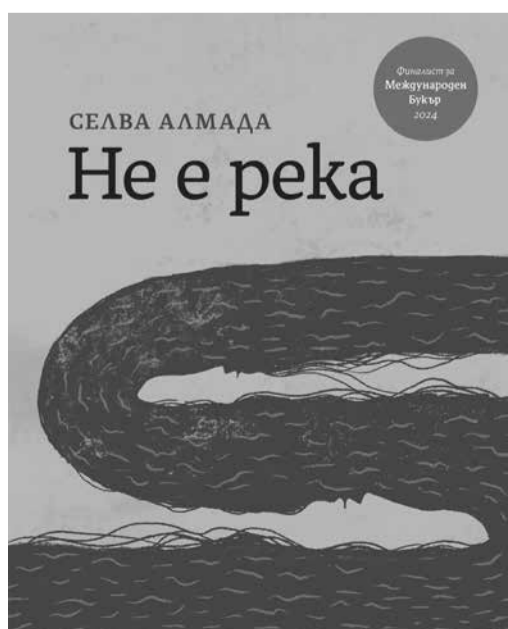
Ина Иванова, „Непокътнат свят“, ИК „Жанет 45“, П., 2026

С „Непокътнат свят“ Ина Иванова продължава да изгражда характерната си поезия на тиха наблюдателност и деликатна чувствителност към всекидневието. Новата стихосбирка изследва крехките граници между вътрешния и външния свят, между спомена и настоящето, между загубата и възможността да съхраниш самия себе си. Внимателно изградените образи, приглушеният тон и лапидарният език превръщат текста в опит за съпротива срещу разрушаването на смисъла. „Непокътнат свят“ е книга за онова, което остава, когато всичко наоколо се променя.



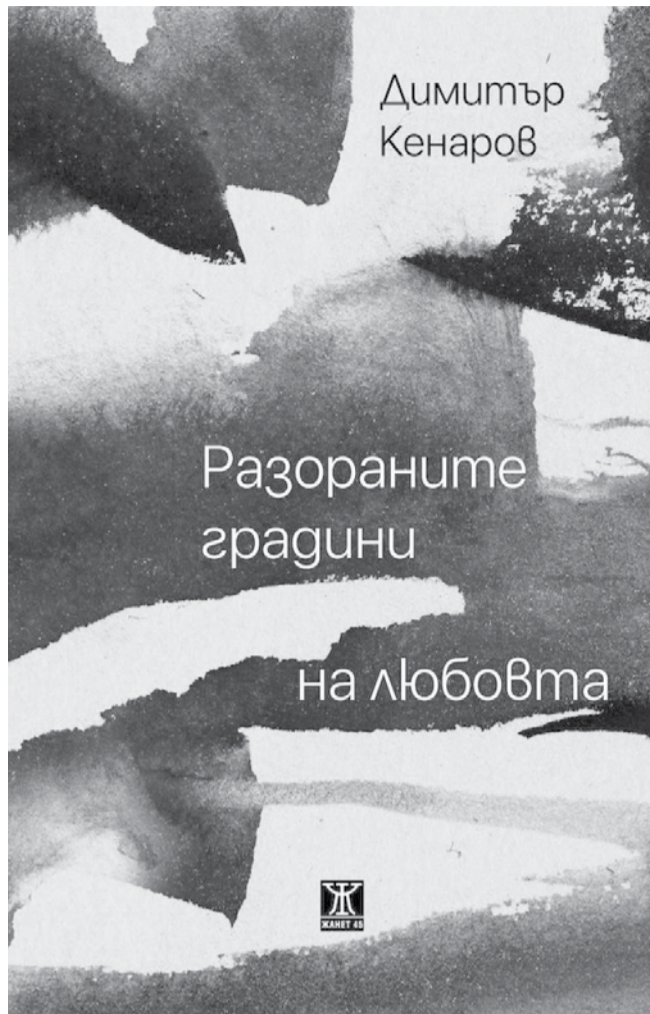
Лидия Димковска, „Единен граждански номер“, прев. Божидар Манов, ИК „Колибри“, С., 2026

„Единен граждански номер“ е третият роман на Лидия Димковска, който ИК „Колибри“ предлага на своите читатели отново в превод на Божидар Манов. Името на Димковска стана популярно преди повече от 10 години, когато тя бе отличена с Наградата за литература на Европейския съюз. И в „Единен граждански номер“ македонската писателка продължава да мисли и пише върху травмите на борбата за идентичност на страните от Балканския полуостров. Този път историческият контекст, в който Димковска решава да помести историята на своите герои е разделението на Кипър през 1974 г. Романът „Единен граждански номер“ поставя въпроса за чужденеца, иззаника в търсене на собствената си разчленена идентичност.



Трябва отново да работим градината си

„В най-добрия от възможните светове всички събития са свързани, защото, ако вие не бяхте изгонен от един прекрасен замък с ритници по задника заради любовта ви към госпожица Клонезонд, ако не бяхте изтезаван от Инквизицията, ако не бяхте обиколил Америка пеша, ако не бяхте пронизал със сабята си барона, ако не бяхте загубил всичките си овце, които получихте от чудесната страна Елдорадо, не щяхте да ядете тук захаросани китри и фъстъци. – Добре казано (...), но трябва да работим градината си“. Така завършва философската новела „Кандид“ на Волтер, появила се преди около 270 години. Чудя се за тези почти три века толкова ли са я работили тая градина, че днес поетът Димитър Кенаров ни я поднася така разорана? Ще започна с едно твърде дръзко твърдение: третата му стихосбирка „Разораните градини на любовта“ (2025) е нищо по-малко от една словесна илюстрация на любовта, разказана от един крайно (само)ироничен и дистанциран лирически аз и разказваща по един комически начин нейното (изживяване като) трагическо (не)случване при хората от Gen Z. Това ще бъде *Ansatzpunkt*-ът към настоящия текст върху нея. Защо точно Gen Z? Някак много удобно се напасват хората от тази демографска група в сюжета на „Разораните градини на любовта“ с оглед на културноисторическото и културно-технологичното време, в което се появява тази книга. Текстове в нея влизат в концептуална рамка, която изгражда един сюжет с основен въпрос какво се случва след любовта и какво идва след нея (какво се случва в постромантиката). Може ли да има нещо след нея? Това се пита от лирическият говорител, а може би и той самият пита героите си в отделните стихотворения, които остават безмълвни, заети с това да чакаят да дойде следващата любов. Откриващото стихотворение на стихосбирката се нарича „Завръщането на любовта“, но всъщност говори за невъзможно завръщане, защото любовта е една ирония. На няколко места в стихотворението се повтаря изразът „казваш си“ и след него някаква мисъл или твърдение, свързано с неизбежното завръщане на любовта, по-скоро с явяването на нова такава след захвърлянето на старата, защото може ли да има край някога любовта и да се разминеш с нея, както би попитал някой младеж от Gen Z? И това е една мантра, която смислово с нищо не е по-различна от други мантри на популярната ни култура, рецитирани и афиширани от това поколение като „да вярваш в това, което си“ или „да излъчваш увереност и позитивизъм в себе си“, защото това е лицето на любовта, което всеки иска да види, и най-вече това, което паякът Facebook-Instagram-TikTok иска да оплете като образна мрежа пред тебе. Този паяк разорва смисловите хоризонти на любовта и я реифицира, за да може после да я търсим през платените ѝ форми на сергията („Сергията“). Тук не е мястото да се коментира как Gen Z може да се измъкне от тази транскондентална илюзия, а да се покаже по какъв начин лирическият герой на Димитър Кенаров изиграва този (уж) болезнен съвременен сюжет. Кенаров представя всъщност един банален любовен сюжет в цялата стихосбирка по оригинален начин и с интензивен поетически език (но нали такъв е той за романтиката и може ли за любовта да се говори иначе?). Един от квинтесенциалните текстове на книгата е „Мраморно море“. В него водещ похват отново е (само)иронията, която в думите на лирическият герой оголява споменатата баналност на любовния дискурс: „Знам, че дори това стихотворение / е може би ненужно повторение“ или „Нищо толкова / трагично не е станало, нали, поредната любовна / и клиширана история между двама души, / единият от които е решил, че нещо важно му е липсвало и внезапно си е тръгнал“. Тези две извадки блестящо демонстрират абсолютното десакрализиране на любовното чувство. Опръзнена от своя метафизически потенциал, любовта е сведена до един договор с безкраен изпитателен срок, който може да се прекрати едностранно от всеки един от участниците и в това няма никаква „трагедия“, докато на сцената не излезе отново иронията: „а по-късно е разбрал, че навярно е загубил / всичко“. Тогава на твореца не му остава нищо друго, освен да седне като един романтик край възвишеното море и да „майстори пейзажи“. Ироничният потенциал поддържа нивото си и в стихотворението „Орцево“, чийто текст представя поредна банална ситуация, сякаш нарочно лирическият герой иска да провокира романтизираните читатели. След една нощ, в която влюбените не са се пуснали, за да не им избяга топлината, на сутринта се събуждат и единият вари кафе на котлона, а другият гледа през



Снимка Боряна Пандова

прозореца заснежената планина. Накрая стихотворението ни казва: „Двамата / мечтаехме за различни / неща. Никога мечтите ни / не са били по-близки“. Тук иронията е дискурсивно удвоена, защото освен разминаването в различните мечти, което са близки, очевидно се загатва и за разминаване в еднакви мечти, което най-вероятно са далечни. За Gen Z такава ситуация изглежда напълно осъществима в дигиталната хиперреалност, в която те (основно) пребивават и където образите и знаците изглеждат колкото близки до човека, толкова и далечни от него, поради което в стихотворението „Дъбове“ лирическият герой ще каже „Етикетиете са / толкова объркани напоследък, / че вече не знам какво да мисля“. Любовта далеч не е единствената тема в рамката на книгата обаче. Средната част е изпълнена повече с произведения, които акцентират на природата и особено на животните, което е запазена марка на Кенаров от стихосбирката му „Апокрифни животни“ (2010). Стихотворения като „Дъбове“ и „Всеки ден“ чрез своята екотематика изразяват и политически позиции. „Политическият“ подсюжет изглежда на моменти по-потискащият, отколкото любовния. Едно стихотворение като „Смъртта на демокрацията“ изразява именно един такъв разпад на либерални ценности, който води след себе си и разпада на природния свят, единствения сигурен „знак“ за реалност. Метафората от заглавието, която срещаме в стихотворението „Дървета“, внушава невъзможността за любов не само между хората, а и между човек и природа. Лирическият герой в текстовете на Кенаров приоритизира именно тази „естествена“ любов, защото природните обекти на любовта „никога не ни / обвиняват в предателство“ и са „нехаещи да скастрият / или ограничат свободата и желанията, които / сме си въобразили като свобода“. Любовта през своите естествени знаци (животните) дори придобива космополитизъм и това е друга нишка, по която се

развива тази тема, защото ще видим лирическият герой в един момент да е на Голдън Гейт или на Оушън Бийч в Сан Франциско, но също и да се движи с такси по Канала или да съзерцава плочките по „Витошка“. За да завърши, понеже целта беше да видим по какъв начин сюжетът на „Разораните градини на любовта“ е най-пригоден за лирически герой от Gen Z, нека се обърнем към стихотворението „Тиндър“. Заглавието му е достатъчно красноречиво и съдържанието сякаш няма нужда от особен коментар, защото в него ироничният дискурс е достигнал върха си, а любовният е тотално демистифициран, затова по-голю то ще бъде цитирано, за да може да изведем онази илюстрация от началото в завършеното ѝ състояние:

Понякога разглеждам Тиндър, безбрежните лица на самотата, усмихнати по плажове и планини, на улици и в ресторанти, където някога вероятно са били щастливи, снимани от някогаашната любов. Те търсят да повторят позите на миналото с различен фотограф, евентуално с по-добро око, който ще ги види пак красиви, но който няма надеждно да си тръгне, оставяйки им само снимки и ужаса, че любовта е всъщност заменима и всички свършваме в масов гроб.

С подкрепата на Столична община



Понякога светът на любовта може и да не е възможно най-добрият. Затова трябва отново да работим градината си.

ДАНИЕЛ АСЕНОВ

Димитър Кенаров, „Разораните градини на любовта“, ред. Мария П. Василева, изд. „Жанет 45“, Пловдив, 2025



Университетско издателство „Св. Климент Охридски“

ви кани на премиерата на

Албена Стамболова

11 март 2026, 18:00 часа
Нова конферентна зала, Ректорат

Феноменът *Кинематограф*: 1100 прожекции и 107 хиляди зрители по-късно

Разговор с основателя на най-голямата платформа за късометражно кино у нас Юлиан Спасов

Кинематограф е най-голямата платформа и каталог за късометражно кино в България, но и нещо повече. През годините *Кинематограф* се превърна и утвърди в своеобразно убежище за автори и изградил активна кинообщност. Заг това име стоят аудиторски, партньорства и разнообразни дейности – кинолюбове, дискусии, панели и пространство за изява на млади творци. И все пак, за да излезем отвъд романтичната представа за кинообщност, колкото и ценна да е тя – какво е мястото на *Кинематограф* в киноекосистемата днес?

Свикнали сме да възприемаме пълнометражните („големите“) филми като същинското изкуство, но късометражното кино е онова необходимо поле, където се експериментира свободно и могат да се раждат нови форми на разказ, запазени в духа на онова, което наричаме кино. През XX век късометражното кино е нишова екзотика. В XXI век обаче то може да се окаже жизнеспособна алтернатива за киноизкуството въобще. Само за последните 20 години социалните мрежи вече ни заливат с всевъзможни „инстантни“ формати като reels, сторита и всякакви подобни форми на кратко потребителско съдържание, които все повече изместват фокуса на хората от „същинското“ изкуство. А към това се добавя и агресивното навлизане на AI, което още по-фундаментално пренаглежда разбиранята ни за форма и смисъл и неизбежно поставя въпроси, свързани с авторството и авторското право. В този контекст линията, отделяща късото кино от всичко останало, остава ярка и все по-важна, за да не забравяме, че не всяко движение се изображение е кино.

Романтичният отговор е, че се стараем *Кинематограф* да бъде там, където могат да се разказват добри истории, чрез които да събираме хората заедно. В днешния „хиперинформационен свят“ вярваме, че да се събирате и разказвате истории, е ценно завръщане към една инстинктивна и изконна човешка нужда.

Трудният отговор е, че се стараем да бъдем там, където държавата отсъства, а именно в разпространението на българско късо кино, в развитието на публичност за него и в реклама и PR на кинотворци.

Какви са битките, които *Кинематограф* се налага да води? А през какви е трябвало да премине?

През далечната 2012 г. *Кинематограф* започна единствено като сайт за критически ревиюта на филми, но само за няколко месеца стана ясно, че има огромен глад, да не кажа тотален дефицит на късометражни филми. Допълково липсваше показ на българско късо кино, че десетки творци (с награди от престижни фестивали в чужбина) видяха надежда в нас, че в действителност нещо може да се случи в тази посока. Това създаде естествен „натиск“ да разширим дейностите.

1100 прожекции и 107 хиляди зрители по-късно, честно да ви кажа, ако имахме представа тогава с какво се захващаме, нямаше въобще да започваме. Каноните на предприемачеството, описани в дебели книги се оказва, че в България не работят. Тук всичко оцелява на магия, а в училище не ни учеха на магии. За оцеляването на почти всеки български културен проект някой някъде там тихо плаща солена цена и много рядко говорим за тези неща.

Какво според теб е онова вътрешно ядро на проекта, което му позволява да продължава да се развива през различните етапи, през които преминава? И на лично ниво – като негов основател и спокойно можем да кажем, дългогодишен посланик на късометражното кино в България – какво ти дава вяра да продължаваш именно в моментите на криза?

В този потоп от информация, новини и емоции, които попиваме от целия свят, по странен начин в късото кино

нищо не се променя. То е все така диво и сурово, каквото е било винаги. То не се впечатлява от лудостите на света, напротив – колкото повече лудост предлага светът, толкова повече оригиналност и отрезвяващи рефлексии предлага късото кино. Все по-често твърдя, че единствено късометражният филм не е изгубил смелостта да поставя истински важните въпроси. За мен лично късото кино остана единственото поле, където артистите все още могат да викат – силно, искрено, с цялата си душа, а това са импулси, които могат да идват само отвътре, от душата. Пълнометражните филми рядко дават възможност за искреност, защото и там се води неравна битка с политическата коректност, да не говорим за всички останали медиуми на съдържание. Днес всяка произволна информация вече може да бъде напудрена като истинна, а същевременно цари страх да изричаме истината на глас.

По изненадваща дори за мен ирония на съдбата има отрезвяване сред публиката, особено след Covid, която несъзнателно търси именно този все по-загълъхващ в безкрайния шум импулс за искреност. Така късометражното кино се оказва едно от най-бунтарските изкуства и новата поезия на XXI век. Затова, без мощната световна машина на Холивуд, и без да сме „Нетфликс“, ние успяваме да напълним кинозали наравно с боксофиса. Хората срещат истории в късото кино, с които все по-рядко се занимава „голямото кино“.

За добро или лошо, все повече чувстваме отговорност да пазим творческата свобода в този формат, която от самото зараждане на киното не е била прекъсвана, освен по време на двете световни войни. Само че и дивият капитализъм в момента, съчетан с AI, не е много по-различен от война – заплахите пред свободата на словото са реални, като не говорим само за *oldschool* цензурата чрез (не)финансиране на определени проекти, тук става дума и за новата четвърта власт – алгоритмите, които заменят редакторите, дори ако трябва да съм по-краен – концепцията за „медия“.

Какви са световните тенденции в късометражното кино? А можем ли да говорим за Нова българска вълна в този жанр? Предлага ли рогното ни кино нова визия в този формат?

Нова вълна няма, късото кино винаги е вълна. Позволявам си да цитирам Стефан Командарев от церемонията на Sofia Short Fest, който тогава отбеляза, че надеждата за българското кино в момента е в късометражния формат. Тези думи не са случайни. Българското късометражно кино поначало е доста по-разнообразно като проблематика и с много по-широка жанрова сатурация, защото към него се причисляват и студентските филми, а младите автори съвсем не се съобразяват с конюнктурата и изразяват искрено какво ги вълнува. Относно „световните“ тенденции, честно казано, ми е трудно да очертая такива. В късото кино геополитическата карта е по-различна – там не доминира САЩ, доста по-равномерно се разпределя видимостта и успеваемостта на множество държави, сред които и България. Късото кино навсякъде по света си прилича по нещо – прецизно точно напипва болезнени точки на съвременното. То не се съобразява с обществените порядки. Един късометражен филм сякаш много повече се интересува от индивида, от личната история. В този смисъл бих очертал един цялостен тренд: всеки късометражен филм е личен.

Миналата година се състоя първото издание на Sofia Short Fest, с което открийте най-ярките късометражни истории. Ще ни разкажеш ли повече за тази инициатива? От каква необходимост възникна фестивалът именно сега и съществуват ли празници на кинохоризонта, които той се стреми да запълни?

Със Sofia Short Fest целим да сложим София на световната карта на късото кино, което на свой ред да ни позволи да разширим дейностите и да дадем нови възможности за развитие на българските кинотворци.

Като продължение на тази тема – как изглежда „невидимата“ страна на един кинофестивал – необходимите организационни ресурси, компромисите, които неизбежно съпътстват всяко културно събитие, неговото управление и може би най-важното, неговата устойчивост в България?

Кинофестивалите са своеобразен празник на киното и като всеки празник той е и организационен кошмар за домакините, но това е и част от удоволствието. Най-неприятната част е може би филмовата селекция. Както гласеше мотото на друг български филмов фестивал „In The Palace“ през 2025 г.: „Киното е мръсна работа“. Колкото и да се опитваш в началото да отсееш най-добрите филми, накрая се съобразяваш с бюджети,



времеви лимити, тематичен профил на фестивала – все фактори, различни от обективните качества на филмите. Със сигурност обаче разбрахме, че Sofia Short Fest дава необходима за София сцена.

Вашите многобройни събития през годините – като инициативата *Лятно кино*, в която срещате зрителите с късометражното кино под открито небе – показва, че сте изградили и подготвили българската публика за този формат. Късометражните филми вече не се възприемат като „клипчета“, а публиката сякаш все повече оценява, че ѝ се предлага стойностен артистичен продукт. Преди да попитам как се промени самият проект през годините, любопитно ми е твоето наблюдение: как се промени публиката?

През годините съм се плъзгал по изкушението да развивам широки теории за публиката, но все повече се убеждавам, че тя е винаги един ход напред.

А как се промени *Кинематограф* през годините? Имаше ли идеи, в които спряхте да вярвате и убеждения, които се наложи да „пуснете“ и промените? Това отрази ли се върху концепцията ви за проекта днес?

Кинематограф е експеримент, в който се опитваме, чрез каноните на капитализма, да защитаваме идеална кауза. Дали ще успеем, времето ще покаже. Инакше сме и все още вярваме, че ще успеем, но сме от една епохална трансформация в друга (+ Covid стагнацията), а ние все не успяваме да убедим държавата да ни окаже разумна подкрепа и да не се налага да се конкурираме сами с всички и всички навсякъде. Все още не можем да изчислим колко точно юристи и счетоводители са ни необходими, наети на пълен работен ден, за елементарни бюрократични операции с държавата, а това е доста сериозен проблем за целия културен сектор.

Какви са новите перспективи в развитието на културния феномен *Кинематограф*?

Кинематограф е сред първите платформи, впрочем не само в България, а и в Европа, която имплементира иновативна система за събиране на детайлна обратна връзка от зрителите за всяка прожекция и за всеки един показан филм. Вече 6 години активно се вълнуваме какво мисли публиката в четими данни, в аналитични графики и активно работим с тези данни. Затова прожекциите ни в цялата страна са пълни. В това е нашата сила – ние наистина се вълнуваме от публиката и работим за нея. Data-driven философията на *Кинематограф* ни дава уникални възможности да прилагаме експериментални методи за маркетинг и разпространение, с които изграждаме публичност доста по-ефективно от държавата. Нещо повече – всички данни сме ги отворили свободно към авторите на филмите, в мобилен, *real-time* формат. Това не е бъдеще, това е XXI век и българското късо кино е там отпреди еврото. Ако данъкоплатецът се поинтересува кои са продукциите с държавно финансиране, оказва се, че няма къде да намери тази информация, няма сайт, няма каталог, няма система. А за българското късометражното кино – *Кинематограф* се превръща в своеобразен обединяващ каталог (като IMDb). И вярваме, че това ще е само началото.

Разговора води КАЛИНА НИКОЛОВА



Берлин е културно средище и театрална столица, която едва ли има нужда от представяне. В сърцето на Европа, където преди три десетилетия буквално се вдигна Желязната завеса, днес творческите търсения вече не са съсредоточени върху срещата на Изтока със Запада, но върху далеч по-мултикултурната и мултимедийна реалност, в която всички ние живеем. Първите спурки в обичайното театрално пътешествие несъмнено (и заслужено) са легендарни сцени като Шаубюне, Берлинер Ансамбъл и Дойчес театър, но ако човек реши да се отклони от традиционните и респектиращи театри и да потърси по-непринудените и интимни пространства, ще попадне на цял калейдоскоп от преживявания. Започваме с **Балхаус Ост** (Ballhaus Ost), един от фаворитите на независимата берлинска сцена. Намира се в квартал Пренцлауер Берг и както повечето от тези пространства има лобопитна история. Основан е през 2006 г. от режисьорите Уве Мориц Фишер, Филип Ройтер и Ан Тисмер и се помещава в салона на Берлинската свободна църковна общност в сграда, построена през 1907 г. През годините помещението е използвано за зала за билиард и дискотека, а днес в него се провеждат повече от 100 събития всяка година – Балхаус Ост дава платформа на вече изяви професионалисти (например кукления театър „Дас Хелми“), но и на прохождащи творци, визуални артисти, лектори, на куиър общността... Усещането за дългата история на пространството нарочно се подхранва от естетически обвехтелите детайли – люеща се боя и изтъркан дъсчен под. Разбира се, в творческо отношение залата е снабдена със съвременно оборудване и често спектаклите включват мултимедия. В актуалния афиш намират място хибридни проекти като видео перформанс и перформанс лекции с продължителност от 45 до 60 минути, базирани на лични преживявания. „Roofs“ на Марлене Хелинг, артист с интерес към проблемите на околната среда, се фокусира върху три минни района, два в Германия и в Мъртво море, които са се превърнали в туристически обекти, но добивът на суровини застрашава крехкото екологичното равновесие. Претворявайки



„Плутос“
(Богатство) от
Аристофан, режисьор
Анемоне Поланд, ТФК,
Берлин, фотограф
Manfred_Eulenbruch

впечатленията си чрез думи и движения, илюстрирайки ги с панорамна проекция, Хелинг разказва за влиянието на човешката дейност върху природата и как тези специфични райони се възприемат в постиндустриалната епоха, в която живеем. В „Структури и хора – дневникът на една стажантка 2.0“ (*Strukturen und Menschen – Tagebuch einer Hospitantin 2.0*) Хана Хелбиг запознава публиката с подчертано автобиографичен поглед към работата на асистент-режисьора в голям театър –



„Жените от улица Революция“, режисьор Аят Нагджафи, Баухаус Ост, Берлин, 2023, фотограф Behrouz_Badriji

Алтернативни театрални пространства в Берлин

„Берлинер Ансамбъл“. Чрез тази перформанс лекция, изградена върху бележки от личния ѝ дневник, тя разказва за преживяванията си в контекста на йерархичните структури на традиционния театър. Хелбиг се стреми да повдигне въпроси, свързани с професионалната етика и авторитарното поведение, позволено на режисьорите, които разпростират творческата си „власт“, вместо да толерират еманципацията и плурализма. През 2022 г. иранският режисьор Аят Нагджафи, известен със силно социално и политическо ангажираните си документални филми, но и с редица театрални постановки, провежда ъндърграунд уъркшопи в Техеран по времето на протестите в защита на свободите на жените. Тези срещи водят до създаването на международна творческа група, вече в Берлин, през 2023 г. Спектакълът „Жените от улица Революция“ разказва за реално съществуваща улица, наречена на ислямската революция през 1979 г., която обаче се превръща в символ на една друга борба, тази на жените, отстояващи правата си. Историята на протеста на Вида Мобахед от 2017 г. се прелита с тази на женската съпротива срещу революцията през 1979 г. и предвещава смъртта на Махса Амини през 2022 г.

Театрален форум Кройцберг (ТФК) е основан от студенти през 1985 г. като пространство за експерименти с неконвенционални похвати и гледни точки. Интересно е, че и тази инициатива се развива в една бивша бална зала – „Кьопеникер Хоф“ в колоритния западногермански (тогава) квартал Кройцберг, разположен точно на границата с Източен Берлин. Затова когато Берлинската стена е разрушена, той е сред първите места, посетени от гражданите на ГДР и става място на своеобразен културен обмен и преоткриване. По-късно младите артисти основават фондация, която и до днес управлява дейността на ТФК. На сцената му се извяват и много гастролиращи трупи – местни и международни, самодейци и професионалисти – чрез които се поддържа голямо разнообразие от спектакли и събития. Няколко са основните направления на дейността на ТФК. Едно от тях са актьорските техники, разработени от Михаил Чехов. През 1992 г. ТФК организират първия международен уъркшоп, базиран на разработките на племенника на именития руски драматург във време, когато тогава те все още не са толкова добре познати в Германия. Днес похватите на автора на „За техниката на актьора“ намират широко приложение. Също така художественият директор на театъра Анемоне Поланд си поставя за цел връщането на сцена на забравени творби на модернисти и в репертоара на ТФК намират място постановки по текстове на Жан Тардю, Роже Витрак, Мишел де Гелдерод и много други. Някои от тези

произведения се появяват за пръв път на германска сцена именно там – такава е миналогодишната продукция на Анемоне Поланд по „трагическия фарс“ „Agia da sarò“ от Егна Сейнт Винсент Милей, американска поетеса и драматург, носител на награда „Пулицър“ и борец за правата на жените. Шареният афиш на ТФК включва и класически пиеси – през 2023 г. Поланд адаптира и режисира нова версия на „Плутос“ (Богатство) от Аристофан. В програмата за този сезон са включени и много гостуващи спектакли на школи по актьорско майсторство, както и екзистенциалната мрачна комедия на известния френски драматург и филмов режисьор Матийо Делпорт „1 час и 22 минути преди края“ (*1h22 avant la fin*), която може да се види през март. Пренасяме се в ХАУ (HAU Hebbel am Ufer), недалеч от легендарния „Чекпойнт Чарли“ в центъра на Берлин. Въщност това са три сгради като ХАУ1 е театър „Хебел“, построен в началото на миналия век и единственият театър в Берлин, останал непокътнат след Втората световна война, а ХАУ2 и ХАУ3 са по-малки съвременни пространства в същия район. ХАУ4 е дигитална платформа, създадена по време на Ковид пандемията. В нея се представят проекти, експериментирани с нови естетически параметри и създаване на изкуство в условията на непрекъснато дигитализация се свят. Търси се позитивно отношение към новите дигитални перформативни форми чрез връзки с аналоговото. В ХАУ 1-3 може да се види богата селекция от театрални и музикални събития, визуално изкуство и дебати. Популярни са инициативите Houseclub, в които студенти се срещат и творят заедно с професионални артисти, и международният танцов фестивал „Танц през август“. Сред акцентите тази пролет са европейската премиера на „Изчакайте, за да бъдете настанени“ (*Wait to be seated*) на феминистките театрални колективи She She Pop (Берлин) и Sandbox Collective (Бангалор, Индия). Двете трупи противопоставят моделите на гостоприемство в Индия и Германия, като търсят пресечната точка и общочовешкото в споделянето на едно пространство отвъд ограниченията, наложени от расата, пола и колониалните предразсъдъци. Интересен е и проектът „Playmode.exe“, в който берлински артисти, обединени под името „Fantasia Malware“, помаят публиката в изгрова реалност чрез техни авторски видеоигри, които се играят под формата на кратки перформанси. Събитието е съпътствано от инсталация и дебат, посветен на гейминг културата и социалните ѝ и културни измерения. Характерно и за трите пространства е органичното им вписване в градската културна среда, предлагането на широк спектър социално и политически ангажирани събития, включващи театрални постановки, дебати, инсталации и перформанси. Прави впечатление сходството в основните теми, които намират израз на тези сцени – грижата за околната среда, проблемите на ЛГБТ и куиър общностите и човешкото страдание в конфликтни зони като Украйна и Близкия изток. Това е Берлин – град прогресивен, либерален и с нестихващ творчески заряд.

Отговорността за критично изследване, дългът за ...

Разговор с Галин Туханов

от стр. 1

разбира литературния свят. Какво например да правим с руската литература? Тя не се вписва никъде на нейната карта. И удивително, тя няма какво да каже за нея. Така че мисля, че преди да я критикуваме, че е пренебрегнала китайската, арабската, персийската или санскритската литература, първо трябва да се запитаме какво прави тя с различните културни лица, които самата Европа е показала през времето.

В това отношение идеята за синхронизация работи доста добре – особено на Балканите и в Източна Европа. Това, което трябва да осъзнаем, е, че това явление – или по-скоро този дискурс и оптичен ефект – на закъснението би имало повече смисъл, ако признаем, че то не е ограничено само до Балканите или до Източна Европа. Цялата идея за закъснението, точно както идеята за малки или второстепенни литератури, е продукт на един безмилостен, донякъде суров и настоятелен евроцентризм, който действа от приблизително XVI в., но особено от XVIII в. насам, формулиран и практикуван от един сърцевинен ансамбъл от културни елити по англо-френската ос. Извън тази евроцентрична рамка тези етикети нямат смисъл. Ако имаме това предвид, дискурсът за закъснението и синхронизацията внезапно придобива различни измерения, които вече не са ограничени до Източна Европа или Балканите. Вземете например испанската литература. Испанската литература в никакъв случай не е „малка“ литература. И все пак, ако прочетем класическото изследване на Ернст Роберт Курциус „Европейската литература и Латинското средновековие“, ще открием неголям раздел за закъснението на испанската литература. Защо? Вернакулярно писане на испански език се появява значително по-късно, отколкото на френски. И тъй като Латинският ренесанс също се проявява по-късно там, влиянието му върху испанската литература се усеща едва от XV в. нататък. Някои учени дори смятат, че в това отношение испанската литература не е била напълно интегрирана в по-широкото течение на романските литератури чак до XVII век. Но дори и в случая с Италия, подобна сянка на „закъснение“ вису над националния наратив на литературната история, защото вернакулярното писане в Италия започва приблизително 150 години по-късно, отколкото във Франция. В Германия също в различни моменти от историята ѝ се появява силно чувство за „закъснение“: помислете за ироничните „Ксенити“ на Шилер („Zur Nation eusch zu bilden...“) или за „Закъсненията нация“ на Плеснер. Или вземете представата за *отсъствие* или *липса*, корените на която са изцяло в този евроцентричен предразсъдък. Има големи литератури, които оплакват факта, че никога не са имали Ренесанс. Руската литература е много добър пример.

В своето основополагащо есе „Трагедията на Централна Европа“ Милан Кундера заявява за разцеплението между двете сфери на Европа. Колко точно е неговото предположение днес?

Преди да можем да оценим настоящото значение на есето на Кундера, трябва да имаме предвид две неща. Първо, фактът, че е написано от изгнаник, а и повечето от участниците в тази дискусия, част от която е това есе, също са изгнаници. Солженицин, който всъщност е инициатор на този разговор, твърди, че няма такова нещо като Централна Европа, защото Централна Европа е просто легитимна сфера на съветско влияние и следователно в културно отношение също е част от Съветската империя. Кундера и Чеслав Милош, и двамата изгнаници като Солженицин, реагират яростно – както прави и Конрад в Унгария – като защитават тази въображаема или реална уникалност на Централна Европа. Фактът, че това есе е написано от изгнаник, обяснява поне отчасти защо Кундера толкова настоятелно извежда на преден план понятието за културна уникалност: в изгнание въпросът „Кой съм аз? Каква е моята идентичност?“ става особено остър и натисъкът да се отговори на него – и да се отговори убедително – е много осезаемо. Второ, тук имаме Съветския съюз, и тези източно-европейски интелектуалци се опитват да се противопоставят на идеята за съветското господство като нещо естествено. Но другият полюс в тази среща е Западът – и те са дълбоко разочаровани и от него, въпреки че дългосрочният им хоризонт остава западната демокрация и завръщането им в пространството на западния политически консенсус. Въпреки това те говорят – особено Кундера – с багажа на разочарованието, с чувството, че са били предадени от Запада. Разбира се, предисторията е много ясна: по време на унгарското въстание срещу комунизма през 1956 г. Европа – и Западът като цяло – гледа настрана и не помръдва и пръст, за да помогне; нито пък се притичва на помощ в Чехословакия през 1968 г. Всичко това означава, че Кундера е нетърпелив да открие Централна Европа като пространство, което е различно – по един не

незначителен начин – както от потисника (Съветския съюз), така и от прегателя (Запада). Въпросът е: променила ли се е тази рамка междувременно и как Централна Европа се позиционира днес (помислете за Унгария, Словакия, Чехия, до известна степен и Полша като страни, които често не са синхронизирани с Брюксел).

Може ли 1968 г. да се смята от идеологическа и политическа гледна точка за ключова година за синхронизирането на различните европейски културни пространства?

Случило се през 1968 г. е момент на радикализация. То действително привлича в своята орбита френския, немския и италианския академичен и културен живот – в по-малка степен университетския живот във Великобритания. Но ако погледнем отвъд тези три страни, 1968 г. е наистина поколенческо събитие: начин да се изведе начело едно ново поколение, поколение, което се стреми да се дистанцира от родителите си и по този начин от нацизма. Не се заблуждавайте: 1968 година в Германия не е за нежеланието на студентите да изучават Гьоте или други класически автори. Тя е най-вече отговор на факта, че денацификацията в Германия е проведена непоследователно и с ограничен успех. Това по-младо поколение – поколението на децата – се оказва принудено да се изправи срещу родителите си и чрез тях срещу близкото минало на цяла една нация, за да даде ново начало на нещата. В много отношения 1968 г. е отговор на неотложни вътрешни проблеми и ситуации, но също така има ефекта на обединяване на по-младите поколения от поне тези три страни в споделен дух на радикализъм. В Източна Европа ситуацията е много различна. В Чехословакия например хората се надяват да се справят с нарастващата бюрократизация на комунизма по мирен начин, а не чрез радикални средства. Радикализацията започва едва когато нахлуват съветските танкове. Разбира се, провежда се и Световният фестивал на младежта и студентите, където млади хора от различни страни, от Европа и отвъд нея, се събират в София. Лично аз не бих преувеличавал значението на подобни събития. Отвъд Европа, в Китай, 1968 г. бележи втората година на Културната революция. Тя е изключително радикална – също толкова радикална, колкото във Франция, Италия и Германия, където по това време политици са отвлечани и дори убивани. От европейска гледна точка 1968 г. наистина изиграва роля в обединяването на това ново следвоенно поколение. Но този радикализъм в Германия, Франция и Италия е на показ не само през 1968 г.: това е процес, а 1968 г. е просто фокусна точка. Той започва няколко години порано и отнема още няколко години, докато се разгърне и отшуми.

В условията на настоящия дигитален обрат в литературните изследвания, като професор по сравнително литературознание, как мислите, че това развитие е повлияло на начина, по който четем и изучаваме литературни текстове?

Въздействието вече е видимо. Изкуственият интелект отваря нови възможности за истинско дистанционно четене, позволявайки ни да обработваме огромни корпуси от текстове – нещо, което не бяхме в състояние да правим преди. Но същевременно той донякъде измества традиционния хуманистичен дневен ред на литературните изследвания, тласкайки ги по посока на информационната наука и дискурсивния анализ – последният разбран чисто лингвистично. В този смисъл, ако погледнем как всъщност функционира огромното мнозинство от езикови изкази, как са структурирани и се държат, започваме да осъзнаваме, че прозата и поезията всъщност са отклонения (нещо, което руските формалисти също са подозирали).

Машинният превод също ще окаже влияние върху това. Мисля, че ще подхрани изкушението да се работи с текстове не пряко, а през втора ръка и ще придаде по-голяма легитимност на тази практика. Какво ще се случи със сравнителното литературознание в това отношение? Не съм сигурен в момента, защото сравнителното литературознание все още се основава на предположението, че текстовете трябва да се четат и изучават в оригинал. Това има своите предимства, но има и своите ограничения и тази логика, която стои в основата на сравнителното литературознание, е подложена на все по-голям натиск по различни причини – някои интелектуални, други свързани с начина, по който се произвежда и консумира знанието, както и със свиващите се университетски бюджети, демографските промени и също, което е важно и по същество, технологичните иновации.

Трябва да си дадем сметка, че изкуственият интелект и целият този дигитален апарат и подход към изучаването на текстовете няма да изчезнат и нашите дисциплини неизбежно ще претърпят промени, докато прегъртят тези възможности – като същевременно понякога



Андрей Териян, Галин Туханов, Сибиу 2025

реагират с дължим скептицизъм на това, което предлагат тези нови технологии. За мен най-лошото и най-малко извинимото отношение е да заемем позата на динозавър, който се преструва, че изкуственият интелект и дигиталната хуманитаристика не съществуват. Това би било изключително късогледео и непродуктивно. В същото време трябва да култивираме известна степен на скептицизъм – защото това е работата на интелектуалците, и този скептицизъм е един от най-големите дарове, които хуманитарните науки могат да предложат: способността за критично съмнение. Това, което виждам все по-често в различни проекти и заявки за грантове, е, че някои хора сякаш вярват, че дигиталните хуманитарни науки и изкуственият интелект ще намерят отговорите вместо тях – или дори ще мислят вместо тях. Силно се съмнявам, че това ще се случи. Отговорността за критично изследване, задължението за мислене не могат да бъдат възложени на външни изпълнители. Освен това работата на изкуствения интелект се основава на различни алгоритми; колкото и усъвършенствани да са, те винаги произвеждат определени пристрастия и свои собствени ограничения и цели.

Ако приемем, както би трябвало, благотворната роля на изкуствения интелект и дигиталната хуманитаристика при анализа на големи корпуси, все пак трябва да се запитаме: как да се движим в тези огромни корпуси, които се стремят към изчерпателност? Желанието да се отгаде дължимото на пренебрегвани досега текстове (и то от порядъка на хиляди) чрез квантификация е разбираемо, дори похвално, но тогава възникват ключови методологични въпроси. Мисля, че вече в голяма степен сме отвъд цялото това понятие за канон; тази война беше загубена отдавна и едва сега напълно се примиряваме с това. Но поради постепенния и еволюционен характер на натрупването на знания в хуманитарните науки, уроците от формирането на канона все още са с нас дори когато канона вече го няма. И знаем, че ако поставим естетическите критерии в основата – това е много голямо „ако“, дали те трябва да бъдат в основата, но ако се съгласим, че естетическите критерии имат значение за начина, по който изучаваме литературата – ще открием, че след като прочетем още 2000 викториански романа, е малко вероятно отговорът на въпроса „Кои са най-добрите писатели?“ да се е променил по съществен начин.

Превод от английски: ЕНЬО СТОЯНОВ

Tihanov, Galin, The Editorial Team. “The responsibility of critical examination, the duty of thinking cannot be outsourced...” An interview with Galin Tihanov. *Synthesis* 4 (2025), 285-290.

Реален чрез илюзия

Успореден прочит на поезията на Александър Вутимски и Красимир Вардиев

Татяна Куртева

Според Европейския институт за полово равенство като хомосексуалност може да определим „сексуално, емоционално и/или романтично влечение към представители на същия пол“, което Фройд в „Три студии върху теорията на сексуалността“ определя като „твърде изненадващо“, ако за основа на съществуването на човека се приеме неговото разделяне на две – мъж и жена, „които се стремят да се съединят отново в любовта“ (Фройд 1991: 30). Юнг характеризира хомосексуалността като „идентифициране с анимата“ (Юнг 2016: 76), като под „анима“ се има предвид женската част на душата. Той определя хомосексуалното като следствие от майчиния комплекс, който „уврежда мъжкия инстинкт чрез неестествена сексуализация“ (Юнг 2016: 87).

Хомосексуалността може да бъде исторически проследена от Античността, като за това свидетелстват различни литературни текстове с хомосексуален дискурс, сред които митът за Ганимед, превърнал се във виночерпец и „любим“ на Зевс, както и митът за Нарцис, влюбващ се в собственото си отражение. В диалога на Платон „Пирът“ също се разглежда хомосексуалният аспект на любовта, опирац се на „гвата Ероса“, като според Павзаний, един от участниците в диалога: „... небесната Афродита, първо, няма дял от женското, а само от мъжкото начало – това е то любовта към момчета...“ (Платон 1982: 432).

В български контекст хомосексуалната ориентация е поставена в маргинална позиция спрямо културния и общественя живот. Според Моника Писанкънева „У нас на хомосексуалните се отказва по дефиниция правото за равнопоставеност в публичния живот“. Твърдението на Писанкънева описва обществената ситуация в България до първото десетилетие на ХХI в. Навлизането на гей тематиката в медийните среди със сигурност напредва в положителна посока от 1989 г. насам (заявяването на Мариус Куркински като „хомосексуален“ задава началото на тенденция към изявяване на „гей общността“, доколкото може да се говори за такава общност, в културния живот, към която принадлежат и поетите Николай Атанасов, Николай Бойков, Красимир Вардиев), но хомосексуалният дискурс в повечето случаи е способ за оразличаване на „нормалното“ от „различното“, т.е. хомосексуалността присъства в публичното пространство с негативна конотация, но все пак намира начин, по който да отстои съществуването си.

Целта на настоящия текст е да проследи способите, чрез които хомосексуалният субект се заявява в поетиката на Александър Вутимски, писател без идеология и социална кауза, но все пак живял във време, непосредствено близко до окончателното утвърждаване на социалистическия строй. Поетиката на Вутимски ще бъде съпоставена с тази на Красимир Вардиев – писател на ХХI век, чийто хомосексуален дискурс, с оглед на обществените и политически промени след 1989 г., е по-освободен и вулгаризиран. Александър Вутимски и Красимир Вардиев могат да бъдат непосредствено разглеждани и сравнявани поради общата изходна точка на тяхната поетика – хомосексуалният субект, който непрекъснато търси *другия*, обекта, любимия. Текстът е посветен на проекциите на Аза и другия, както и на способите, чрез които се откроява хомосексуалната тематика в поезията на Александър Вутимски и Красимир Вардиев.

Александър Вутимски впечатлява литературните среди през 30-те и началото на 40-те години на ХХ в. главно с поетическото си творчество, изразяващо дълбочината на емоционалната отчужденост на Аза от „другия“. Важно е да се отбележи, че позицията на този т.нар. друг в стихотворенията е най-често изразена чрез неговото отсъствие. Лирическият Аз на Вутимски е склонен да го проектира чрез своите спомени по отдавна изминали дни, които, макар и в минимална степен, могат да се тълкуват като дни на споделеност и съпреживяване.

Макар в повечето лирически текстове на Вутимски „другият“ да не е назван поименно, нищо пък да е полово определен, в голяма част от стихотворенията на автора се открива постоянният образ на „синьото момче“. Ако се приеме, че той е своеобразен маркер за „другия“, за „любимия“, то може да се каже, че чрез него в поезията на Вутимски се въвежда темата за хомосексуалността. В тази връзка е важно да се проследи отношението на лирическия Аз към т.нар. синьо момче, като за тази цел ще бъдат разгледани стихотворенията „Стихотворения за синьото момче“, „Стихотворения за един ангел“ и „О-хи-ку-сан“ (Вутимски 2022).

В заглавието „Стихотворения за синьото момче“ чрез постоянния образ на „синьото момче“ имплицитно се задава и темата за хомосексуалността. Проблематичната опозиция *реално – илюзорно*, към която препраща сам по

себе си синият цвят, се открива в началото на I част от стихотворението:

*Било е сън момчето от сребро
със синята фуражка и пагоните.*

Първите два стиха задават основната тематична линия на четирите строфи от I част – лутането на лирическия Аз между реалността и илюзията, между „виждането“ и „бълуването“, което е прекъснато в началото на част II, тъй като Азът заявява: „Не те очаквам вече...“. Отрицателно заявени са и действията на лирическия субект във втора строфа: „Не те целувам, аз не плача пак, не се усмихам. / ... Въображаем ангел бил си ти – уви! / И ти залазваш“. По този начин се илюстрира отношението на лирическия Аз към „другия“, който в случая е сравнен с „ангел“ – той присъства в представите на Аза именно чрез отсъствието си, което довежда до разочарование лирическия субект, ако се обърне внимание на частицата „уви“. Ангелът, с който е сравнен „другият“ в „Стихотворения за синьото момче“, е основният обект, към козото се обръща Азът в „Стихотворения за един ангел“. Ако условно се постави знак за равенство между „синьото момче“ и ангела, може да се каже, че хомосексуалната тематика е определяща и „Стихотворения за един ангел“. В произведението първоначално са зададени реторични въпроси, чрез които се стига до основното желание на лирическия герой – физическия контакт:

*...
Ще ме докоснеш ли безшумно със ръка?
Ще ми дадеш ли твоите безшумни пръсти...
...
Аз искам тебе, зрача... Погледни ме.
Милвай ме...
Приказвай ми за стрехите, – за слънцето - - -
Пътувай с мен към хоризонта!... Сам ли съм?...*

На риторичните въпроси Азът всъщност няма да получи отговор. Това може да се сметне и за причината последвалите желания за близост да бъдат изразени чрез повелителните глаголни форми *погледни, милвай, приказвай, пътувай*. Те могат да бъдат тълкувани като възпроизведени от крайното отчаяние на Аза, който сам осъзнава безнадеждността на това да бъде споделен, да усети близостта на „другия“, на Ангела: *Сам ли съм?...* Образът на ангела функционира като свързващо звено между досега разгледаните стихотворения с лирическия текст „О-хи-ку-сан“. Според Димана Иванова това стихотворение „разчита значите на скрипата хомосексуалност като онтологична категория на Аза“ (Иванова 2008). Лирически герой в „О-хи-ку-сан“ отново е „синьото момче“, което „търси своя ангел в тъмнината. / Но неговият ангел е пиян“. Хомосексуалната тематика се разкрива чрез фигурата на „другия“, трансформираща се в образите на „синьото момче“ и „ангела“. „Другият“ е постоянен обект на търсене от страна на лирическия Аз, но конкретно разгледан през образите на ангела и на синьото момче, близостта и физическият контакт с този така желан „друг“ може да се определи като възможна единствено в спомените на Аза. В настоящето на лирическия субект този „друг“ е реален дотолкова, доколкото е илюзорно проектиран. Населяващият единствено спомените субект, наречен „друг“ и търсен от лирическия Аз, функционира като част от литературната традиция, освен през 30-те години на ХХ в., и през ХХI. За да бъдат разгледани проявленията на отношението Аз – друг, за отправна точка ще служи поетическото творчество на Красимир Вардиев. Красимир Вардиев е съвременен писател, носител на множество литературни награди от национални конкурси, сред кошто Националният младежки конкурс за поезия „Веселин Ханчев“. Разпознаваем в литературните среди от началото на ХХI в. със стихосбирката „Бордюр“ (2000), последвана от „Симбиоза“ (2007).

Важна за целта на текста обаче е по-късната му трета стихосбирка „П(л)есен“ (2013). Неговата субектно-изповедна поезия според Венцислав Шолец разкрива „пространства за тематизирането на отчуждението, непоситжимата пълнота на битието...“ (Шолец 2014: 5). Стихосбирката „П(л)есен“ е разделена на четири части – „Патоси и страсти“, „Разчистване на гардероба“, „Гвоздеи и семки“ и „Избрани кошмари“, като за отправна точка в този текст ще служат стихотворенията „Мразя снимки“ и „Мълчанията се трупат“ от частта „Разчистване на гардероба“. Стихотворението „Мразя снимки“ на пръв поглед дава различна перспектива за отношението между Аза и „другия“, като в началото се представя своеобразна ситуация на „заедност“:

*ето ни заедно
обезкосмени и красиви
уж небрежно позираци
безметежни някакви*

В първите четири стиха въпросният „друг“ е представен като присъстващ *уж* в настоящето на лирическия Аз, но не

е полово определен до петия стих *без жена ти надничаща*, който, от своя страна, задава хомосексуалната тематика. Оттук насетне до края на стихотворението става ясно, че ситуацията на „заедност“ е по-скоро илюзорна, отколкото истинна:

*без минало без бъдеще
хубава снимка
едно вечно сега
което странно защо
ми убягва
и не мога и не мога
да си спомня този ден.*

„Позиращите“ лирически субекти и неговият любим са обекти на миналото, обитаващи света на спомените. Миналото е метонимично представено чрез образа на снимката, която функционира като единственото останало пространство, в което съществуването „заедно“ може да бъде възможно. Проблематичен в стихотворението обаче е именно крайт:

*и не мога и не мога
да си спомня този ден.*

В цитираните стихове се откроява невъзможността на Аза да си спомни деня, „отпечатан“ забинаги в споменатата снимка. Липсата на „спомнянето“, така казано, може да се обвърже и със заглавието на текста „Мразя снимки“. Според анализа на Шолец поезията на Вардиев „обоваря снимката не като спомен, а като невъзможност за спомняне и набавяне на наличие“.

Оставената в миналото „заедност“ е метонимично представена и в текста „Мълчанията се трупат“, този път чрез мълчанието:

*мълчанията се трупат
като камени квадри
можем да построим
километри стени
около нашите невъзможности
като тайни градини
със зазидани входиове
в които кротко плесенясва
вчерашното ни бъдно
което ти не потърси
и за което
отново забравих
да ти напомня*

Раздалечаването на Аза и „другия“ в текста е представено последователно, чрез „нарупване“. Деструкцията на заедността им в случая се извършва чрез изграждането на *километри стени* около техните *невъзможности*. Крайният резултат от тези като че ли едновременни действия е „плесенясването“ на *вчерашното бъдно* на субекта и обекта на неговата любов. В края на текста, също както при Вутимски, присъствието на „другия“ е представено чрез неговото отсъствие, чрез липсата на действие от негова страна: *което ти не потърси*. Невъзможността за спомняне в „Мълчанията се трупат“ обаче, за разлика от тази в „Мразя снимки“, тук е представена чрез забравата: *и за което / отново забравих / да ти напомня*. Разгледана по този начин, като невъзможност за спомняне, забравата на Аза също може да се тълкува като „невъзможност за набавяне на наличие“, този път обаче на наличието на самия „друг“. Ако се вземат предвид разгледаните стихотворения на Александър Вутимски – „Стихотворения за синьото момче“, „Стихотворения за един ангел“ и „О-хи-ку-сан“, както и текстовете на Красимир Вардиев – „Мразя снимки“ и „Мълчанията се трупат“, може да се стигне до заключението, че и при двамата автори обектът, чрез който се разкрива хомосексуалната тематика, е реално присъстващ в миналото на лирическия субект, а близостта между Аза и „другия“ в настоящето е недействителна, несъстояваща се, макар и да е искрено желана. При Вардиев, също както при Вутимски, в настоящето на субекта любимият е реален единствено през илюзорното му проектиране. Това е причината за открояване на темата на самотата редом с невъзможното съ-битие на субекта и обекта на неговото желание.

Библиография
Вутимски 2022: Вутимски, А. Не съм затворен кръг. София: ФАМА, 2022.
Иванова 2008: Иванова, Д., „О-хи-ку-сан“ на Александър Вутимски или за хомосексуалното като онтологично скрито. – Internet, 14.10.2008, № 10 (107) https://liemet.bg/publish20/dimana_ivanova/o-hi-ku-san.htm.
Писанкънева 2000: Писанкънева, М. „Толерантността като маргинализация: образи на хомосексуалността в българските масмеди“, Литературен вестник, бр. 19/2000, с. 6.
Платон 1982: Платон. Диалози. София: Наука и изкуство, 1982.
Фройд 2015: Фройд, З. Психология на сексуалността. София: Колибри, 2015.
Шолец 2014: Шолец, В. „Индивид, игра, интернет“, Литературен вестник, бр. 9/2014, с. 5. https://litvestnik.com/2014/03/17/2494-2/
Юнг 2016: Юнг, К. Г.Архетиповете и колективното несъзнавано. София: Лезе Артус, 2016.

Космополитизмът и световната литература като единство на материална крехкост и ценностна непреходност в „Безкраят в стрък тръстика“ на Ирене Вайехо

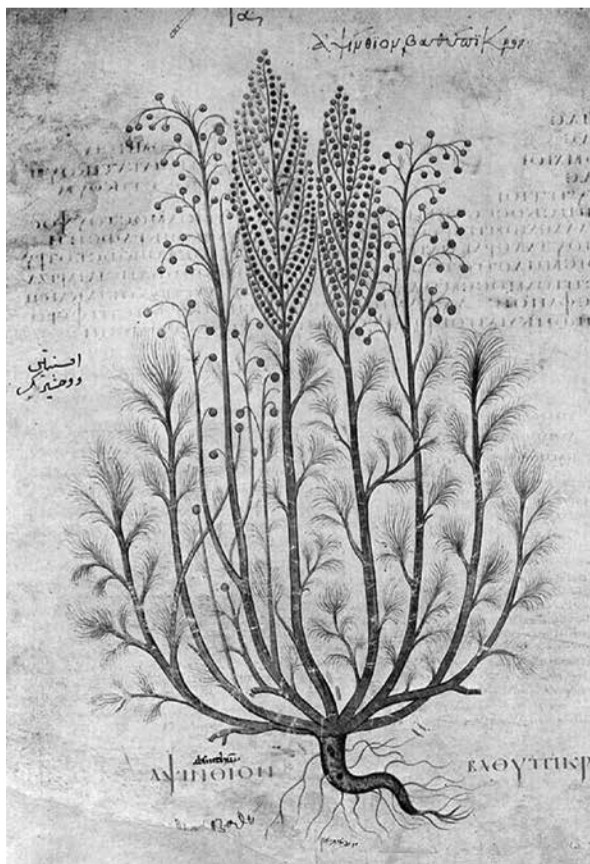
Настоящият текст се стреми да изгради аналитично възглеждане в романа на испанската писателка Ирене Вайехо „Безкраят в стрък тръстика“, концентрирайки се върху Александрия като пространствен център, изпълнен с ключовите за текста смислови и културни конотации. Изходна точка ще бъде стремежът на испанската писателка да осъществи своеобразна генеалогия на книгите в тяхното материално-веществено и ценностно-идейно развитие и осмисляне в различните културни епохи. В есеистично и увлекателно еklekтичен модус на изложение, влистващ литературно повествование и културно-исторически очерк, авторката издирва онези места, в които култът към книгите и знанието се е зародил и основал като конститутивен елемент от човешкото светоусещане. Тази изследователско-повествователна перспектива я отвежда до Александрия от времената на Птолемейте и по-конкретно до Александрийската библиотека като пространствено средоточие на разнородни цивилизационни и светогледни кодове и най-важното като еманация на (свръх)човешкото усилие световното знание да бъде събрано, структурирано и съхранено в една точка. Динамиката между съхранение и унищожение; между ценностна непреходност и веществена уязвимост се разгръща през асоциативни вливания и съотнасяния между миналото и настоящето, чрез които се изгражда представата на текста за световната литература, както и на хоризонтите и перипетиите пред нейното утвърждаване и пренасяне през епохите. Ключови са смисловите стойности, които „Безкраят в стрък тръстика“ влага в египетския град на Птолемейте. Той е генеалогично свързан със своя създател – македонския владетел и завоевател Александър. Разказът за града по естествен път се превръща и в продължение на разказа за космополитните блянове на самия Александър, страстно устремен към безкрая като единствено легитимен хоризонт на изграждащата се македонска империя. Александрия и нейната библиотека се явяват възплъщение на благородно-хуманистичната страна от амбициите на завоевателя; на онези нейни измерения, които не са свързани с жестоките необходиминости на териториалното разрастване в Античността. Портретът, изкопан на Александър в романа, съхранява тази ключова за разбирането му двойственост – на жесток завоевател, иззеждащ усилията на свои и чужди в разширяването на имперския си обхват, но и на утвърдител на космополитизма; на представата, че различните езици, светогледни и културни бариери могат да бъдат смети и унифицирани в рамките на някакъв пространствен универсум – неговата империя и по-конкретно Александрия като неин микромодел: „Библиотеката осъществила по-добрата част от мечтата на Александър: нейната универсалност, стремежа към познание, необикновеното желание за единение. На лабиците на Александрия били премахнати границите и там съжителствали, най-сетне на спокойствие, думите на гърци, юдеи, египтяни, иранци и индийци“ (с. 45). Така ако поривът към безкрая, афористично обобщен в разбирането на Александър – „Аз смятам цялата Земя за мое притежание“ (с. 42), има своята жестока, политическа проекция в завоевателния устрем, насочен към подчиняването на света, то в изобретяването на Александрия той е свързан с бляна светът да бъде обхванат и културно съсредоточен и събран в една точка. Така онзи паратекстуално заложен „безкрай“ в заглавието има своите вертикални и хоризонтални измерения – от принудителното му свеждане и покоряване към една нагредно поставена позиция (политическата власт на Александър), до събирането му в една точка, която да представя цялата му космополитна пънота. „Макар да не е останала никаква документация за това, осмелявам се да предположа, че идеята за създаване на универсална библиотека се е родила в главата на Александър. Планът е с мащабите на неговата амбиция, носи отпечатъка на неговата жажда за всеобхватност“ (с. 42). Бидейки пространствена реализация на тази амбиция, библиотеката става и носител на това космополитно засрещане на култури, идеи и светогледи, в което границите са превъзмогнати, за да отстъпят място на универсалния стимул за знание и четене. Така Александрия като топос развива едно от имплицираниите в заглавието значения, тъй като става средище на съхранението на безкрая на знанието в неговата абсолютна крехкост. Това нейно ценностно

предназначение е многократно изтъкнато от самата повествователка: „Убежище, където пазим всичко онова, което се боим да не забравим. Паметта на света. Дига срещу цунамито на времето“ (с. 54). Александрия се вписва в конститутивното за книгата напрежение между паметта и забравата, между устояването на напора на времето и утаяването в него. Романът разширява търсенията си в изследванията на това напрежение отвъд рамките на библиотеката и музейона, очертавайки верига от разностранни, повествователно самостоятелни, но концептуално взаимодопълващи се наблюдения за развитието на знанието и четенето от Античността до наши дни, като неин основен механизъм е съполагането на явления от миналото и настоящето. Все пак неговата отправна точка се явява тъкмо библиотеката, и то мислена не в материалната си внушителност и във вещественото съхранение на книгите, осуетено от няколкото опожарявания, на които мястото е подложено. Същностното наследство на библиотеката и на самия град Александрия става самото усилие за събиране и съхранение на знанието, разбирането за неговата ценност и нуждата то да бъде отстоявано. Това е илюстрирано в частта, посветена на изобретяването на каталога от един от учениите в музейона – Калимах. Отвъд своите формални функции каталогът е ориентир за читателя сред необятността на Александрийската библиотека, а на още по-дълбинно ниво е и метонимична проекция на самото знание. Така привидно зад баналното изобретение на Калимах може да се долови гениална първоначалност, тъй като в чисто прагматичната необходимост от подредване и отсяждане е станел неизкоренимият уплах от безкрая; космическото потръпване при допир с хаоса. Лекът за него е прецизното определяне на онова, което трябва да бъде чуто, видяно или прочетено; на онова, което трябва да бъде пренесено през вековете. Каталогите на Калимах изразяват дълбинната континуитетност в мисленето на александрийските библиотекарски – убеждението, че тези въздушни късчета думи са непреходен ключ към Вечността и Безкрая. Така те изявяват предназначението на самата библиотека и идентичността белег на самата Александрия – всеобщността и безграничността на знанието (като основа на космополитизма) да бъдат не просто утвърдени, но и проникателно продължени: „Смятам, че големият принос на учението от Александрийската библиотека не е свързан с любовта им към миналото. Онова, което е направило от тях визионери, било прозрението, че Антигона, Едип и Медея – тези същества от мастило и папирус, застрашени от забравата, – трябва да пребъдат през вековете. (...) За първи път са се погрижили за едни бъдещи права – нашите“ (с. 210). Вникването в дълбинното предназначение на възникване на каталога разкрива друг от устойчивите модуси на повествователно изложение в текста. Романът се стреми да изтъгне явленията и нещата от непосредственото им функциониране в настоящето и от тривиалната ни привикналост в тях, за да улови културно-манталитетните необходиминости, стоящи зад тяхното изобретяване. Така разказът за изграждането на световната литературна общност като единство на космополитно мислещи автономни субекти се разширява и допълва от разказа за изкопаването, утвърждаването и претворяването на някои базисни материални и действени аспекти от тази общност – като книгите, четенето, писането, книжарниците и т.н. Еманципирането на тези явления от обезличаващата ги рутинна разкрива възвращенията и перипетиите при тяхното създаване, а с това и някои от светогледните изменения на самата литературна общност. Същността на този повествователен акцент кристализира афористично в една мисъл на Владимир Набоков от романа „Блед огън“, обосноваваща необходимостта не само от следването на инерцията на литературните ритуали, а от вникването в тяхното въздушно възникване: „Абсурдно свикнали сме с чудото на няколко писмени знака, способни да обемат една безсмъртна образност, мисловни еволюции, нови светове с живи хора, които говорят, плачат

и се смеят“ (с. 389). Така е осъществен генеалогичен срез на четенето наум, на писаното слово изобщо, на разпространението на книгите в книжарници и т.н. Свързващият елемент при всички тези изменения и изобретения е, че независимо от известната противоречивост и несвоевременност спрямо епохата, в която се разгръщат, те са основани на същото усилие за съхранение и устояване, което „Безкраят в стрък тръстика“ превръща в парадигматично за световната литература и причастните към нея читатели. Моментът от това съхранение, върху който е поставен особен акцент и който е отчетливо съотнесен с темата на това изследване, е утвърждаването на книгата със страници в минималистично-преносимия облик, в който я познаваме днес. С оглед романовата диалектика между материалното унищожение и духовната устойчивост този момент представя своеобразен пробив, при който веществеността и ценностността се вливат, за да конструират единство, неподатливо на превращенията на времето и до днес. Усъвършенстването на внушителните свитъци с малките, компактни и общодостъпни книги със страници става определящо не само за извисеността на порива към съхранение, но и за неговата прагматична ефикасност. Отчитайки комулативната свързаност между материално и културно; между веществеността и идеите, романът на Вайехо осветлява дълбинните залози за продължението на космополитизма във времето, а оттам и на устояването на световната литературна общност. Вникването в материалната направа на книгите не профанизира духовността им, а предпоставя мисленето за тях и тяхното съхранение в необходимата многоизмерност: „Всъщност те (предметите и тяхната вещественост) са решаващи. В битката за опазване на думите – така крехки, едни прости късчета дихание – винаги са имали определяща роля формата и суровината на книгите: колко издържат, от какви материали са направени, колко струват, на колко време трябва пак да се преприват“ (с. 436). Така изобретяването на книгата със страниците е осмислено като прагматично обосновано, но духовно съизмеримо засрещане на предходните измерения на литературната предметност като таблиците и свитъците. То води до революционно разширение на рецептивните траектории, правейки книгите и четенето чувствително по-достъпни, но по-ключовото за романовата аксиология е, че то е всъщност решителен пробив срещу похищанията на забравата, срещу които били впрегнати всички подходящи измерения на книжната вещественост. Така материалната изобретателност на човека била призвана да спаси духовната съзидателност. „Безкраят в стрък тръстика“ интерпретира световната литература през няколко отправни точки и същностни характеристики. В неин генеалогичен център се превръщат Александрия и Александрийската библиотека, където имперският порив към безкрая на македонския владетел Александър напуска териториалната завоевателност, за да се прояви в облагороден блян към някакъв културен универсум, в който знанието и етосът на всички народи да съжителстват в плуралистично единство. Това изгражда космополитна общност, проникателно възгледана в осигуряването на продължителен живот на книгите като основа на континуитетността на епохите. Същностното послание на романа е, че вникването във взаимната обвързаност между тези две измерения може да изпълни в пълнота порива към събиране на безкрая и необятността в една точка, намерил осъзната форма в усилията на александрийските библиотекарски. Романът допринася към осъществяването на този порив, отскубвайки събитията, личностите и епохите от фактологичната им застиналоост, за да ги представи през разнообразните нюанси на тяхното случване и пораждане, както и през неподозираниите въздействия, които самите те отключват. Така книгите, техните автори, читатели и пазители, както и развойните етапи от тяхното утвърждаване могат да бъдат видени, осмислени и остойностени не като рутинно притежание, а като динамично възникнало и непрестанно възникващо дарование, в чисто удържане всички сме дълбинно въввлечени.

ВЛАДИМИР АЛЕКСАНДРОВ

Ирене Вайехо. „Безкраят в стрък тръстика“, прев. Десислава Антова, Захари Омайников, изд. „Колибри“, С., 2023



Удоволствието е съпротива

Emergency Theater, колективът зад „Празна е стаята на удоволствието“, тръгва по коридорите на едно парадоксално и опасно проговоряне, хвърляйки телата си върху сивия танцов под на сцената. Техният говор мутира между монолога, изсвиреното и изпяното, хореографията, афазията на тялото и логореята на движенията му, почерка върху стената и погледа на фотографията. Интимно, гъсто, без изход. „Празна е стаята на удоволствието“ е представление за интериора, в който се изправят един срещу друг желанието и неговият вечен събеседник удоволствието. Човек присъства на тази среща, от раждането до смъртта си, балансирайки, в състояние на екзистенциална неизбежност, нормалността и болестта върху оста на всевъзможните ѝ „диалози“. Желанието, обусловено от отсъствието и отместването, е пробоина в бинарната погрешност на езика – ауфтакт на неизречимото, понеже е несводимо до нито едно означаване. Удоволствието също обитава безмълвието, което е условие и същност на всеки екстаз и на всяко откровение.

Регистрираната в заглавието клаустрофобия и фатализъм – сяло, безпризорно пространство-вакуум, оживено от отказ и пустош – се разпада по протежението на целия спектакъл на всевъзможни архитектурни зони: подземия и тавани без кислород, спални, наблъскани с неупотребени легла, мансарди с гледка навътре към самотата, покриви с вещаеща бедствена височина. Територии, в които се разполагат историче, са рисковано автобиографични, „личностни сценарии“ на всеки един от актьорите. Това са истории и взаимодействия, които мъчително се приближават, разминават и отдалечават циклично в тази метапиеца (театралният термин идва от френската дума *pièce*, която също означава „стая“). Пиеца-стая – а стаята са всъщност четири – освен тази на Удоволствието, нахлуваме в стаята на Майката, Бащата и Детето, в които се изследват семейни констелации и психологическото наследство на нашите предци

Привидната алеаторика на изиграния текст в „Празна е стаята на удоволствието“ кореспондира както със своя генезис, така и с умишления и успешен експеримент на Юлиана Сайска и нейния екип да превъзмогнат безпомощната предвидимост и конформистката сигурност на каквато и да било шаблонна наративна структура. Той е резултат от двугодишни срещи между актьорите. Лабораторният процес, в който участвах и аз като член на творческата група МЮТЕСЕ, се състоя в неуморно търсене, на търпеливо и целенасочено съмишленичество в убедеността, че формите на изречима истина, в контекста на човешка и художествена близост, намират път към повърхността на езика. От хаоса на тези споделяния се явява „вестоване“, което няма нито линейно развитие, нито посока. То може да разчита единствено на своята органичност – необяснимата хармония и спойка на всички налични театрални елементи (*pièces*, също части). Тя не само е постигната, но успява да задържи зрителското внимание с хипнотична сила.

Юлиана поканва публиката, в нейната целокупност и сингулярност, да проникне в нея – приласкаване към зачеването на дете. Проговаря утробата с утопията на плода. Яна Мороз призовава „пениса“ на мъжа отсреща, на чужденеца в живота ѝ, попаднал случайно насреща, срещу криза на внезапна и безсрамна възбуда – онази възбуда, която похищава живота лишен от докосване. Или онази възбуда, която размазва духа под тежлото на тялото, след като сексуалността е напуснала комфорта и прагматизма. Сватбената реч на Елена Димитрова смразява с институционалната дистанция, нужна на ритуалната тържественост на гражданския брак за формулата на задълженията на този съюз: семейството, най-малката структурна и функционална клетка на обществото. Обяждането на любовта е от договореното съжителство, от обществения дълг, от официалността на легалния статут – ужасът на реда срещу анархията на чувствата. Елица Алексиева речтира писмото на детето към отсъстващата баща. Всяко разстояние от ласката на тати, всяко емоционално „далече“ в детството веща трагедията на зрелостта. Велислав Павлов прескача себе си, проговаряйки с гласа на бащата, който подготвя сина си за война. Страхът се подменя от срама. Мъжествеността се тренира да изостави ранимостта, за да се идентифицира под натиск с въобразената едностранност на милитаризма като събъдане и цел на мъжа.



Фотография Наталия Новачкова. Графичен дизайн Анелия Бангеева

В „Грижата за себе си“, том трети на „История на сексуалността“, Фуко очертава политическия хоризонт пред възпитанието на тялото. Тази визия внимателно и методично подготвя мисълта за една от най-трагичните хипотези на ХХ век – допустимо ли е сексуалността да е възможна единствено и само като самотно удоволствие, финалното заключване на индивида в самия себе си? В кой момент на социализацията индивидът се отделя от възможността да постигне удоволствие във взаимността? В кой момент на зрелостта човек изоставя дори въображението за тази възможност? Бременността, бракът, липсата на бащата, хипертрофията на плътското, симптомите на озверяване на душата, които пробиват през тялото, безчетните изоставяния и забрани, поведенческите и езикови колапси след натрупаните провали на чувството, причините и следствията около изчезването на удоволствието се размножават, преплитат, затягат, става страшно.

Всички на сцената на „Празна е стаята...“ са автори – авторството им е фрагментирано и епизодично. Единството е постигнато чрез завършената, стегната и стилистично овладяна от начало до край режисура на Юлиана Сайска, чийто централен обект на изследване е тялото. Шест тела, които, макар да са различаеми в своята перформативно и психологически обусловена употреба, не се превръщат в архетипи, не търсят обобщението за себе си, а остават капсулирани и недоизказани в своята конкретност. Невротичното тяло, което посяга на себе си. Но не успява да се самонарани. Пищността и шумът на провокацията на тялото, което се разолва. И неудобството на наблюдаващия да усети или отблъсне приближанието. Зрялата жена с детско тяло – крехко, беззащитно, зазубило своя контекст на сред порастването. Обезобразеното тяло – терен на самонаранявания и шевове, и на „изкривени манипулативни фетишизиращи акции“. Мъжкото тяло остава затворено, антиеротично, тяло в отстъпление. Бащата, който първо изоставя, а после умира. А между тези две действия има безпризорност, трупове и измама. Без значение обаче в каква патология функционира или в каква степен е експлоатирано, тялото при Юлиана Сайска е винаги инсценирано с неоптимальна елегантност. Уважението и възхитата към инструмента на всеки театър и на всяко удоволствие засилват драмата му. Как е възможно нещо така божествено да бъде обречено на ужас? Как е възможно? Деликатно, без нито един директен цитат, се долавя особеното ехо на Вупертал – на Пина Бауш, която допуска шанса мимолетното да се разрасне до грандиозното и ежедневното да се превърне във феномен. И тук екзхибиционизмът е рафиниран и притеснителен, а изкушението е на еднакво отстояние от символа и от биологията.

Драматургията издава тотален контрол над случващото се – прецизен ритъм, с потъвания и апогеи, с внушително като въздействие насладване на лирика и хорър. Музикалната среда на Нино Гомес и Елица Алексиева отвлича „Празна е стаята...“ от текста с отваряне към



Фотография Мартин Атанасов

мистериозното, сензорното, онова измерение на образа, което го повдига над смисъла. Съзнателно и защитено е и решението на Emergency Theater да избегне формална стабилност. Театър, физически театър, перформанс – жанровете се срещат на тази сцена, присъстват с елементите си, но мизансценът отказва да се подчини на границите на формата, с което не само интелегентно нехае да оправдава очаквания, но и поставя вниманието на публиката в състояние на особена аларма. Етологите и монолозите на всеки един от персонажите са завършени, на ръба на самодостатъчността, разпръснати сред пасажи на интеракция, коментар и общуване. Зрителят е въвлечен, лично замесен във всяка сцена. Първо, защото всичко от това пред очите му го касае, и после, защото този спектакъл е отворен въпрос за състоянието и здравето на способността ни да чувстваме.

Сценографията на Росица Тонева – физическият интериор, който снима във видимото психологическия – минималистична и визуално напрезната. На черната дъска в дъното на сцената се изписва „Mother Father Child“. Това са трите фигури, между които се ражда всяка идея за любов, но и където се подготвя и оформя злото. Имената им – единствена писменост в спектакъла – са заплаха за всички присъстващи, знак на началото, което притежава властта да огъне реалността и засиления към нея човешки живот. Водната завеса, която съвпада с четвъртата стена, еволюира в галерия, в изложба на детството. Покъртителен образ, който резонира с фотографията на Кристиан Болтански и неговата работа с паметта и траура. Препращане към архивите на сърцето, към древността му и към настоящето му, което, щем не щем, трябва да конфронтираме безмилостно според Юлиана, Елена, Яна, Елица, Велислав и Нино.

Тялото и говоренето в „Празна е стаята...“ са две територии, по чиято граница се изписват фигурите на страха, сексуалността, лудостта и отчаяната, единствена възможна любов. Изячно и преднамерено брутално, елитно шоу без колебание и компромис в сериозността си и неотложната си спешност. По същество аполитично, неговата съвременност не може да се спаси от историческия момент. В свят, чиято плоскост се накланя фатално към абсолютната трагедия: свят на радикализъм и крайноядно, пролиферация на национализми и диктатури, реставрация на империализми, братоубийства и геноциди, ревитализирани антисемитизъм, пропагандна хомофобия, технокрация с черти на антихуманизъм, фанатизъм и политическа узурпация на религията – в точно този свят „Празна е стаята на удоволствието“ накланя плоскостта на сцената си в друга посока. Удоволствието е съпротива. Бунт? Пълнота? Пълнота и изобилие сред пустошта на всевъзможния терор.

Елфриде Йелинек споделя, че пише, защото не знае как да живее. Луиз Буржоа твърди: „Изкуството се ражда от неспособността да съблазняваш“. Ами ако стаята на удоволствието е празна само в дома на артиста, тогава не сме ли всички артисти, писатели, скулптори и режисьори? Наивно и абсурдно допускане. Но кой знае да живее? И кой от нас успя да съблазни любовта на живота си? Ако ви се наложи да останете в празната стая, какво ще направите? С кого и за какво ще говорите в тишината?

Грижата за себе си – трета и последна част от историята на сексуалността. Разберете го както пожелаете.

МАРТИН РЪЖДАШКИ

„Празна е стаята на удоволствието“, Emergency Theater, „Топлоцентрал“
Режисьор: Юлиана Сайска; С участието на Юлиана Сайска, Яна Мороз, Елица Алексиева, Елена Димитрова, Велислав Павлов, Нино Гомес; Сценография и осветление: Росица Тонева; Композитор: Елица Алексиева; Музика и звукова среда: Nino Gomes

Различното нормално

Разговор на Владислав Христов с Мариј Росен

В началото на разговора ни ми се иска да те попитам как стигна до Саяка Мурата? Имал ли си преди това отношение към японската култура като цяло?

С романа на Саяка Мурата ме запозна Боряна Йовчева. От първия прочит на „Жената конбини“ разбрах, че там има нещо, което е важно за мен. Единствено беше необходимо време то да изкристализира и въображението да му даде форма. При мен много често първо се появява образ, а после следва неговото осмисляне. В случая веднага усетих някаква родственоост, нещо познато, но забулено, на което дадох време да се разкрие. После стана лесно, или по-вярно е да кажа, че пътят се откри и всъщност започна трудното. Всяко материализиране на мечта изисква много отдаване, усилия, труд, които остават скрити за гледащите, и така трябва да бъде. Не бих искал зрителят да чете усилието на създателите. А към японската литература изпитвам любов от много години. Предполагам, че всичко започна със „Записки под възглавката“ на Сей Шонагон, а после очите ми с лекота откриваха сред многото издания по рафтовете в книжарниците именно японските автори, без значение класически или съвременни.

Япония е страна на крайности, които понякога са неразбираеми за външния свят, с какво лично теб те инспирира японското светоусещане?

Към Япония чувството ми е двойствено – на страх и на привличане. Там изящството и смъртта, красотата и насалието са в опасна близост. Сякаш без поглед в бездната не може да се види небето. Във високото се пада, съвършенството ранява... А това е вдъхновяващо. Вероятно защото споделям подобно отношение към изкуството. Стремех към идеал независимо от катастрофата, която подобен порив би могъл да предизвика. Но това е и стремех, който дава смисъл. Защото какво би дало удобното изкуство освен удобство? Какво задоволство се получава от непрекратването на границата, ограничението, предела? Страхът си струва цената...

Често пиесите, които поставяш, съдържат щипка абсурд и щипка хумор, така е и в „Жената конбини“. Защо абсурдът и хуморът са важни за теб като своеобразни изразни средства?

Не знам дали е абсурд точната дума. Аз бих избрал парадокса, а той често съдържа в себе си и хумора, и абсурда. Това, че съчетаваме в себе си несъвместимости, това, че природата ни е съчетала по този начин. На всеки опит за подреждане, генерализиране, слагане в ред природата отговаря със смях. Обичам, стремя се да откривам парадоксалното и да му давам глас, който пък често отприщва смеха. А той е целебен, намества ни в кожата. Защото колко често сами налагаме на себе си поведени,

които са в конфликт с нашата вътрешна природа... С това, разбира се, не искам да кажа, че всеки трябва да се разлюжда, да си прави каквото иска и чувства. Културата е нежен контрол, тя ни помага да се опознаваме, за да се владеем, да съумяваме да държим под контрол парадоксалната си природа,

като ѝ даваме контролиран излиз и израз. Иначе как бихме живели заедно?

Действието в представлението се развива в конбини. Разкажи ми повече за тези магазини?

Това са модел денонощни магазини 24/7, които навлизат в Япония след Втората световна война. И дотук няма нищо непознато или оригинално, но този модел е доведен до своето „религиозно“ съвършенство, в което клиентът е бог, а актът на покупко-продажбата е свещенодействие. Нещо като църква на капитализма. Но това не е очевидната тема на романа, а фонът, на който се случват събитията, водата, в която плуват героите, въздухът, който дишат.

За пиесата работиш с актьорите Боряна Йовчева и Александър Тонев, как премина репетиционният процес? Какви са начините ти да сплотиш и мотивираш един екип?

Репетиционният период премина леко, макар че трудът, който положила артистите, беше огромен. Но когато те са мотивирани и устремени, усилието не тежи толкова. За Боряна в този роман има притегателна сила, на която тя се довери с инстинкт, професионализъм и отдаденост. Александър се присъедини към малкия ни екип и се хвърли в работата, без да пести нищо. Когато режисьор работи с актьори, които са мотивирани по презумпция, тоест обичат изкуството си и талантът им не може да приеме по-малко от пълно посвещаване, то тогава той се съсредоточава не в тяхното мотивиране, а гледа, покачен колкото е възможно по-високо на мачтата, и навигира кораба към целта. Благодарен съм им на тези двама артисти! Същото силно чувство на благодарност изпитвам и към екипа, с който реализирахме спектакъла – сценографката Петя Болюкова, композитора Александър Евтимов – Шаманчето и хореографката Яница Атанасова.

Странност и нормалност – две категории, до които съвременният човек прибегва често, за да се самоопредели или за да осъди. Можеш ли да кажеш, че текстът на Саяка Мурата се изправя срещу категориите и клишетата, на които робуваме?

Саяка Мурата се възлежда в тези категории през опита на едно „чуждо тяло“. Разказът се води от името на Кейко, а нейните възприятия за света са различни. Той се отразява в нея като в криво огледало – хем е страшно, хем смешно. Кейко не разбира „нормалността“, тя само се нагажда към понятието, което често я изненадва с проявленията си. Тя няма амбиции да промени света, единствено иска да се намести в него, да не стърчи. Струва ми се, че основният драматичен ефект е именно в контраста, в разминаването и постоянното желание на „различното“ да „изглежда“ нормално. Кейко иска да бъде оставена да служи, да бъде болтче в обществения механизъм. Това, което най-силно ме забавлява, е къде точно е избрала да мимикрира. Тя се е скрила в сърцето на едно конбини, тупти заедно с него, обожествява го, свещенодейства. Тя не се гневи, не осъжда, само наблюдава предпазливо. Редът и правилата на този свят на покупко-продажбата, неговата неизменност, точност, липсата на обръквачи емоции и човешка непостоянност – всичко това ѝ дава сигурност и закрила. Тя наподобява нормалността, докато всичко не се преобръща. Светът предявява нови изисквания към нея и тя търси начин да ги изпълни.



Мариј Росен. Фотография Мина Маркова

Каква е цената, която плаща главната героиня за избора си да не откликне на очакванията на социума?

Романът свършва точно в момента, в който Кейко прави избора си и той отеква с последните ѝ думи. Но вярвам, че накрая тя е придобила нова сила... Другото „чуждо тяло“ – Шираха сан, се опитва да я разубеди и чрез него научаваме за евентуалните последици. Но той е като нея, за него социумът е същата заплаха и той търси свои начини да се спаси, за да бъде оставен на мира. Неговият избор е смешно-жалък, горчиво-отмъстителен, вдъхновено-неосъзнат. Той желае да паразитира, но неговият план рухва и загубва всичко. Финалната картина остава бавно да чезне в главите ни, да отзвучава дълго (или не) в личния ни социален конструкт.

Отчуждение, конформизъм, неразбиране, незачитане, как Кейко успява да се справи с всичко това?

За цели осемнайсет години от нейното постъпване в конбини до момента, в който светът отново я забелязва, тя се справя идеално. Опознала е „чуждото тяло“ на света, нагодила се е, станала е почти невидима. Но от нея като човешко животно се изисква да се реализира и като жена и майка – нещо, което нейната природа не разбира. Опитите ѝ да се справи са рационални, последователни и нелепи в буквалността си, което предизвиква допълнителен комедийен ефект. Всичко това ни е добре познато, защото всички сме подложени на социален натиск, но фактът, че се припознаваме в едно „чуждо тяло“, ни смущава и плаши. Парадоксът ни размества отвътре.

Кейко до голяма степен е първообраз на самата Саяка Мурата. В края на април японската писателка ще гостува в България, възнавеш ли се от предстоящата ви среща? Какво би я попитал?

Да, опасно близко стоят героиня и писател и това също е възнавощащо, подчертава правдоподобността, засилва доверието. Но след като прочетох и другия роман на Саяка Мурата преведен на български, вярвам, че силата ѝ като автор е в отскока, който прави от реалистичното и достоверното към преувеличеното до абсурд, гротескното, а бих казал и метафизичното в погледа към света. Очаквам гостуването на Саяка Мурата в България и се възнавам, но как би възприела това, което сме направили с нейния текст, не мога да предвидя. Като автор на драматизацията съм стоял много близо до романа, не съм допуснал нищо дописване, нито изменение на текста. В постановката съм търсил краен минимализъм и знакова точност, създаване на театрална машина, в която идеите и темите да звучат без оценка. Но какво ще достигне до авторката и как ще бъде възприето от нея? Надявам се да бъде открита с нас...

След кулното представление „Братята с лъвски сърца“ и „Жената конбини“ къде те отвежда пътят ти като режисьор? Предвиждаш ли отново и преподавателска работа със студенти?

От няколко години съм в екипа на театралния департамент на НБУ, ментор съм вече на втори клас студенти по актьорско майсторство. Това е постоянна работа, която не спира покрай професионалната ми реализация на режисьор. В момента разработваме първото дипломно представление на „децата“, което е един амбициозен опит да представят в серия от сцени тяхното разбиране за няколко от големите имена на XX век, повлияли на развитието на световния театър – К. Станиславски, Б. Брехт, А. Арто, М. Чехов, Л. Страсбург и др. Като режисьор ми предстои да работя по един съвременен италиански текст – „Както в най-добрите дни“ от Диего Плеутери, за театър 199 „Валентин Стойчев“. Това е една любовна история, а колко силно имаме нужда от такива в тези нелюбовни времена.



Снимки Стефан Здравески

Творецът, който си тръгна младо

Творчески портрет на Иван Давидков

Росица Чернокожева

Поетът, писателят, художникът Иван Давидков е роден на 9 март 1926 г. в с. Живовци, тогава Фердинандска околия, сега Монтанско, и си тръгна от този свят през 1990 г. – само на 64 години. Употребявам „тръгна“, защото самият той го казва така в стиховете си писани последните години в болницата: „...ще тръгна някой ден...“¹. Неживотът за поета не е край, завършек, а отпътуване в обратна на миналото и настоящето посока. Може би утешително ще възприемаме това като някакъв ретроспективен ход към началното ни вътреутробно състояние. Да, всички се тешим с някакви илюзии. В стихотворението

„Веднъж през юли“ има такъв стих:
„Тогава ще сме стари и тъжни...“².
Творецът Иван Давидков не можа да остарее. Човешката нагласа е такава, че единственият начин да се живее дълго е да се остарее. Иван Давидков не остарява и в преносен смисъл. Творчеството му и сега е така актуално и вълнуващо, както и преди тридесет и пет години. А това е гаранция за таланта. Първата му книга е издадена 1949 г. – „Знаме с петолъчка“, а последната приживе – 1990 г. – „Може би с богом“. Ето какво уточнява синът му Борислав Давидков: „Последната издадена приживе му стихосбирка е „Морето“ (1988). Сигналните бройки на „Къпането на нимфите“ (1990) ги донесоха на погребението. „Може би с богом“ (с оригиналното заглавие „Магия“) бе наистина последната подредена от Давидков книга със стихове, която аз занесох в „Български писател“ през 1990 г. и ми я върнаха на следващата. Издадох я през 1992 г. със заглавието „Може би с богом“.

Прави впечатление, че за тези 40 години житейски път Иван Давидков създава около 20 стихосбирки, 10 книги проза и 15 книги за деца и юноши, три тома с есеистика, бележки, впечатления. Много или малко са 52 книги. Творческият път на Иван Давидков е свързан почти две десетилетия с издателство „Български писател“ като главен редактор. И като че ли през тези четири десетилетия има по една книга, чието заглавие бележи съответното десетилетие. Бих казала, че метафоричното заглавие на 50-те години е „Рамо до рамо“, на 60-те години се откроява като емблематично заглавието „Далечни бродове“, за 70-те години най-открояващо се е „Вечерен разговор с гържда“, а през последните 80-те години – „Око на птица“. Трябва да отбележим и синовната грижовност на Борислав Давидков по отношение на книгите на баща му, като след 1990 г. той издава още няколко книги от ръкописите на баща си и създава Академия „Иван Давидков“.

Отново едно важно уточнение от Борислав Давидков: „От книгите, които издадох след „Може би с богом“ от неиздадени ръкописи е единствено библиофилското издание „Което не успя да кажеш“ (2003). През 2023 г. издадох антологията „Огън на другия бряг“, на следващата 2024 г. – трето издание на повестта „Далечните бродове“ с 56 архивни фотографии на хора и събития, за които разказва. По-нататък през 2025 г. са любовната лирика в издателство „Захарий Стоянов“ и сонетите в „Изток-Запад“.

През годините 1949 – 1960 Иван Давидков издава 12 книги за деца и юноши. Когато излиза първата му книга, Иван Давидков е на 23 години. Това е естествено, защото през тези години той е свързан с изданията за деца и юноши „Септемврийче“, „Славейче“, „Пламъче“. През 1949 г. се отпечатва първата му книга „Знаме с петолъчка“. Тук, разбира се, е ясно каква е стилистиката на тези творби за деца и юноши още от заглавията им: „Дружно напред“ (1953), „Кооператив Победа“ (1953), „Рамо до рамо“ (1953). Да видим един стих от „Огърлица“, стихове за юноши, която излиза след десет години от първата – 1959. В нея има един великолепен стих (и не само той). Живописецът художник на запомнящи се платна – словесни и с четка и палитра, си личи от първия куплет:

Падне зреч, утихне кеят,
улиците занемаят.

Промълвят вълните кротки:

– Лека нощ, весла и лодки.

(„Падне зреч, утихне кеят“)

Дори да е аналог по звукопис на високата класическа поезия, която ни напомня, този стих издава изострените сетива и усети на младия поет за природното. През 1957 г. се отпечатва и книгата му „Светлината на скрежа“, която се смята и първата му истинска книга с лирика. Иван Давидков и в по-късните си стихове вписва скрежа в поетическите си метафори. Дори в тези първи лирични инвенции се долавя таланта на живописеца и поетичното възприемане на света:

Благословена нощна равнина!

Не щях с шейна снега ти да прорежа,
ако не беше тая светлина
от скрежа.

Още в тази първа стихосбирка се оформя нагласата на поет у Иван Давидков, че това най-свидно, което виждаш с душата си и се ражда песен, е събрано в капка мастило. Неслучайно тази му дарба за метафорично провиждане все повече ще се развива през годините. Защото таланта си лежи още в прощъпалника. И „Светлина от скрежа“ в 1957 г. е само началото! Образите на скреж и стихове за среброто на рубите постоянно ще се промъкват и в по-късните творби на поета. А може би те са в сънищата на поета, където сме най-близко до несъзнаваното. Такива повтарящи се образи в лириката на Иван Давидков са сънят, сънищата най-вече или също образът на кипарисите, или топоси като морето. Нека си спомним постулата на бащата на психоанализата за генезиса на литературната творба. Фройд казва, че един отминал спомен ни връща в миналото, най-често в детството, той събужда в съвременното картини и се създава една творба. Така трите времена са нанизани на шнур на желанието. А желанието (най-употребяваният термин след „нагон“ в психоанализата) ние имаме през целия си живот до края. През следващото десетилетие 1960 – 1970 г. Иван Давидков ще стане автор на 13 книги. 12 от тях са стихове. А четири от тях са за деца и юноши. А през 1967 г. Иван Давидков издава и първата си прозаична книга – повестта „Далечни бродове“. Тук са и заглавия като „Радостта стои до всеки праз“ (1961), „Утринни влакове“ (1964), „Хълмове под вечерницата“ (1966). Този период от живота на Иван Давидков се отличава с това, че почти през всяка година излизат по две негови книги. Мисля, че от стихосбирката „Тракийски могили“ (1968) следният стих издава тоналността и смисловите послания на поета, че детството винаги ще ни зове с измалкването ни в несъзнаваното и оформянето на нашия крехък аз и свъръхаза ни (нашите етични и морални постулати):

Преситен от гърма на влакове и на мотори,
ти замечтаваш най-подир
да видиш облаците и могилите до кръгозора
не на екран, а в кладенец или в планински вир,
да тръгнеш бос, да скиташи из бостани,
по пладнища, където в пеещи ведра
набъбва мляко
и заскърцали герани
да вливат утрот в стомната ти селската зора...
(„Бягство“)

За следващото десетилетие 1970 – 1980 от житейския и творческия му път е характерно същото пълноценно участие на Иван Давидков в литературния ни живот. Той е автор на 15 книги, от които една повест и четири романа. Това са романите: „Вечерен разговор с гържда“ (1973), „Сбогом, Акрополис“ (1976), „Билет за Бретан“ (1977) и „Балада за самотните мореплаватели“ (1979). Тези широки белетристични платна разкриват таланта на Иван Давидков да създава полифонични творби с философско-екзистенциални въпроси. Ето една картина на художника (и в двете изкуства – словесното и цветовото) от „Вечерен разговор с гържда“: „През мъглата тук-таме прозираше буйството на есенните цветове. Тия багри ставаха много ярки или съвсем загасваха в зависимост от вятъра, който изтягаше мъглата и я правеше ту прозрачна, ту я струпваше на огромни вълма по склоновете“.

Тази сънно-мъглива картина като че ли е прелюдията към филма „Крал Лир“. Тя толкова ни доближава до сънищата най-вече. Личните преживявания на протагониста правят от този роман една от най-въздействащите книги в съвременната ни белетристика. А ето и едно душевно състояние от „Билет за Бретан“, разкриващо

психическата конституция на героя, което се доближава до душевната амбивалентност на западноевропейските романи герои, наподобяващи образите на Мопасан: „Това са били радостни мигове, изпълнени с вълнение, защото тогава сетивата ми са придобивали особена острота и аз съм разбираал, че се докосвам до нещо, което ме издърпва от безразличието и суетността, което попаднало във фокуса на сетивата ми като в лъча на джобно фенерче, очертава своя релеф, разкрива ръбовете и пукнатините си и то няма да ме остави спокоен, докато не посегна към перото“.

Наред с това този пасаж разкрива много от това, което бихме нарекли психология на литературното творчество. Отново ще се позовем на Фройд, че писателите са първите психотерапевти: „А писателите са ценни съюзници и техните прозрения трябва високо да се ценят, защото обикновено те знаят твърде много за нещата между небето и земята, за които нашата школка мъдрост не е и сънувала“³.

От стихосбирката „Танц на кипариси“ (1972), която е от този период, ще превода един емблематичен стих. Само роден истински поет може да съвмести росата и пламъка като амбивалентно съществуващи в природното и душевното:

Ще искат да те замчат от паметта ми
вихруиките на тая есен луда,
но ти, възкръснала по чудо,
ще се превърнеш на роса и пламък.
(„Романтически сонет“)

През последното си творческо десетилетие Иван Давидков създава със същия ритъм на писане 14 книги, от които трите романа „Рифовете на далечните звезди“ (1981), „Зимните сънища на лъвовете“ (1982) и „Лодката на Харон“ (1987). Останалите книги от този период – стихове и есета, и завършват със стихосбирката „Къпането на нимфите“ (1990). Ето стих от тази последна стихосбирка. Този благороден човек, качество, което го определя през целия му живот, ще посвети стихотворението „Запушталата Живовска църква“ на майка си:

Вратата е отворена за прилетите и гържда
и привечер, разклатило пелина, идва козе стаго –
от дишането му кънти кубето и мазилка пада
върху забравена и с прах покрита ангелска следа.

В дневника си от 1989 г. на 31 декември Иван Давидков ще запише: „Много събития разтърсиха последните седмици на отиващата си година. Цяла Източна Европа купи. Отхвърля се знетът на миналото – къде с мирни демонстрации, къде с облени в кръв площади, както в Румъния. У нас също митинги, демонстрации. Казанът купи и ония, които с лъжи и демагогия много десетилетия бяха регули върху похлупака му своите трапези, ще политнат заедно с него, когато парата избухне. Държат се със зъби и нокти за тлъстия кокал, но съдбата им готви друга присъда...“.

Тук на 63 години Иван Давидков е същият и същевременно различен, преминал своите бродове онзи 31-годишен младеж, който в първата си лирична книга „Светлина от скрежа“ от 1957 г. видя образа на Планинеца така:

О, на бурята се той не дава
и когато посред пътя спира –
спира, за да си поеме дъх!

А живописните му картини, които са над 300 на брой говорят за богатата и многостранна дарба на този творец и като художник. И един нюанс – всички книги на Иван Давидков са оформяни с негова картина. Дори хора в чужбина са смятали, че той е художник, а не писател. Това момче от Фердинандското село Живовци, село, което заради язовир е потопено под водата, в пряк и преносен смисъл е оставено без корени. А знаем, че те са фундамент на по-нататъшния ни живот. Това, което в буквалния смисъл остава потопено под язовира, Иван Давидков през целия си творчески живот ще възкресява в книгите си. Фройд казва, че до 4-5 годишна възраст малкият човек е вече оформен и в последващия си живот само преекспонираме това. Тези бродове, включително и здравословните митарства, Иван Давидков в последната година от живота си, в своята „Небесна поема“ ще изрази така:

Страданието винаги ме е карало да посягам
към перото.
Страданието – и много рядко – радостта.
В раковината му се е раждал бисерът, защото
В болката е магията. Истинската глъбина.
Същността.

³ Фройд, Зигмунд. Налудната идея и сънищата в новелата „Градива“. – Зигмунд Фройд. Естетика, изкуство култура, София, 1991, с. 258.

¹ Може би с богом, 1992, с. 12.

² Не отлагай да обичаш, 2025, с. 16.

Смърт

Обратното на деменция
е Бог

Да си спомниш
за чаршафите
в пералнята
преди да се смачкат
и да ги изкараш

Или Бог беше
висок хладилник
а аз
детето
което
иска да се свие
в стомаха му?

Не,
Бог беше тлъст
облак,
който се е отгнал
по средата на небето
като хамак
между два самолета

А дали Бог не се белеше
като изгорял гръб на море
или като ябълка за жена ми?

Или се пееше
в празна кухня?

Бог викаше ли се
от хълм
вечер
към града
с пълно гърло
сякаш те колят?

Не —
Бог е обратното на деменция

Значи
аз съм обратното на теб защото съм още жива
или
ти си като мен
защото не беше умрял?

пиша смърт
и я разрязвам
със студено остро мастило
със скалпел
като рогилка
в долната част на корема

не вадя нищо от думата
но разтварям плътта ѝ — закачам палци
отгоре и отдолу
безцеремонно
без маска и ръкавици надничам в утробата
а тя
се свива пред лицето ми
в покана

отвъд водата ехти

Ела
Ела
Ела

тежкият ми гръх потъва във влагата ѝ
а аз съм толкова червива, черногледа
и чужда на черупката си
че не издържам

навирам глава
после длан
и лакът
рамене
таз
и пети
и някак
неловко
започвам да плувам обратно в Родилката

смърт хваща коричка
и се затваря

кожата се отмива в солта
аз съм напоена оризова хартия
и се нося
като заплетена кукла на конци разглобена от кукловода си

тъмнината се вишва в мен вдишва ме
издишваме

нечленоразделно
се смесваме
в неоформен ембрион
който не се е харесал на майка си

гласно се разпадаме
във вълните на полето

аз съм интервал
в който ще се срещна отново

пътът на смъртта
ще ме тегли
докато не падне
в нечия мисъл

Кафе

В Бразилия,
ми казва баристата
кафените зърна
обикновените —
ги правели с гръх на манго

Имали толкова много
то пъплело по пътя пречело на пешеходци
те го подритвали по вече лепкавата пръст

А то се пръска
то е сочно
то тунти
и желае
да попадне
в нечия
чиста
също толкова сочна уста

Що за жестоки очи имат —
гледат и не ядат
дори с пръст няма да го целунат пукащото се по кората
медено меко манго

Ала прасковата,
същата наша невзрачна праскова
на ръце я носели от пазара до вкъщи
от вкъщи до ферментационните резервоари където
леели куришум на кафените зърна
с праскова

с европейска българска праскова

И пиели това прасковено кафе
с почит
по празници
по парламенти кафето за гости
за чужди
за европейци
за този в теб
който не си

А аз слушам
пия прасковено кафе
на Гергьовден
и си мисля за мангото
и го гледам паднало от касетка
на отрупана сергия
готово да бъде преживяно



Снимка Елиът Бруит, Париж, 1989

Морето е Егейско
царят е Егей
но никой още не знае
и не разбира
суровият материал
е още в черупката
и слънцето
в прозрачното око на вековете
на струните
и на изправените хора
Във вените е солта
и ладията, която съглежда
бащата
на скалите
синът се е разсеял и не е сменил
платната
жужене на пчела
събира мед
опиянена
разговаряйки си с боговете
поезията на живота
се състои в това
че никой не разбира
кой кога кого е
синът или бащата
и между тях една
опъната тетива.
вълните дуплят
ли се дуплят
и заспиват митовите.
и събуждат се значенията.

Über

Видях ги да впрягат
камила
а тя ги прие без обида
безобидна е вяска камила
послушно си носи кръста.
после се втренчих
в окото на змея
от злато направен
във злата и суха пустиня
изправен стоеше и
прав в правотата си
пречееше пътя на лъва

детето се гмурва
в миража оазис
разхлажда ума си
сменя си косъма
нрава не сменя
търсят го — няма го
заминало е много далече
оставило е само лъвската
кожа.

Контрапункт(и)

Пак се завърта светът
в оста си мокра
падат звезди,
клокочи гърне
изтеглям се встрани
разбягват се от центъра
светулки
отстраняването си е среща
и не откровение
а въпрос:

Какво каканиже шурец
във тревата
когато в зората
заеква нощен беглец.



Преразказ по картина

Провинциална идилия, подпис Г.К. (1914)

Пейзаж изпълнен в акварел и туш –
сумрачна уличка, обляна в синьо,
два силуета (? на жена и мъж)
оранжавеещ се прозорец
три комина
на преден план
два улични фенера
(стъклата им все още неразбити)
заплетено е всичко в щрихи-мрежа
нощта е тиха
и са мирни жителите
които – при определени обстоятелства –
превръщат се във масови убийци.
Но иначе са незлобливи хора.
Кротък градец,
малък живот.
Провинция.

Стара градска песен

Ще се оплача на Венера
на най-светлата звезда
ще се оплача аз на нея
що съм патил по света.

При раждането му
това е картата
върху имагинерната небесна сфера –
в Овен е слънцето
изгрява Водолеят
а първата планета е Венера
в съвпад с Луната и Лилит
във Риби.
Личат астрологичните пунктири.
Той някога ще бъде картограф –
но всичко вече е
картографирано.
Тъй че
ако сега
извикам
към ангелските чинове,
не ще ме чуе никой.
Но аз
ще се оплача на Венера -
най-светлата.
Вечернице,
Зорнице...

Езерото Ариана

(Романс за Рождество)

Преди да дойде тази зима
да се отвори тази рана
кръжи тъга необяснима
над езерото Ариана
а през годините пътуват
трамваи, лъскави и звънки,
едно добро момче бленува
Сребърни кънки

Красив младеж мълчи изправен
опрян на прясната си рана
опитва се да я забрави
край езерото Ариана
а в сумрака на парка плуват
фенери като жълти рози
и хулигани се целуват
със своите зози

На дансинга при Ариана
тъгата е недоловима
но той не иска да остане
и дълго няма да го има
и пак и пак ще заминава
Тъгата висне над Орлите
а Царевец се извисява
над живите и мъртвците

По лентата на паметта му
пробягват светлини и сенки
неделната семейна радост
избродените континенти
и разтерзаващата жажда
да бъде наследен и вечен...
Но виното му се услажда
и питката на Бъдни вечер

Било е пролет или лято
валял е дъжд и сняг се рони
отчаян декемврийски вятър
пронизва всичките сезони
защото няма да въстане
изпепеленото му тяло
и както бе му обещано
да бъде цяло

и всичко пак да е възможно
да се затвори тази рана
и с татко пак да се разхождам
край езерото Ариана
отново всичко да е ясно
животът дълъг, топъл хляба
животът да се люшине вдушно
люшнал се вляво

* * *

Белят костите на света,
мекият сняг превързва билото
на планината отсреща. Боли зимата,
пари снежинка върху шипката,
покланя се димът от комина
и влиза в земята, вместо в небето –
сажда по сажда, атом след атом.

Дядо Камен излиза от къщи,
пристъпва с парче хляб,
дава на кучето, топли си пръстите
заг ушите му, и своите почесва.
Пуши от ръчно свитата цигара,
огънчето ѝ криви и димът влиза
в лявото му око, при самотията.
Само две цигари на ден
си разрешава той.
Гледа пак побелялото небе, къщите,
гледа как бинтовете на сънищата
се воят над селото.
Погалва кучето за последно
и тръгва да се прибира.

Не смее да стъпи встрани от пътеката,
в недокоснатия сняг, по който
само птици и ангели могат да пишат.

* * *

Какво друго ми остава, освен
да обуя бонбоненочервени обувки
и да се потопим в следобед.
Да пием аперол шприц и солен въздух,
досами грохота на вълните,
с очите си да ловиш идващата буря,
с пръстите си – дълбокия ми покой.
Какво друго ти остава, освен
да чакаш онзи час, в който ще се гмурнеш
в нагорещения вятър на острова,
краката ни ще бъдат пасажи риби,
коралите на пръстите ти ще светят,
над сънната ти артерия ще се таи
горчивият дъх на водораслите.
Сами сме. На този опустошаван
от вековете и хората бряг,
сред незаконно оцеляващата красота.

* * *

Под крилете на враните диша мрак,
стар урок по търпение,
който предстои да научиш.
Наизлязъл е вятър, претърпявал града,
ти лежиш у дома като питомно куче.

И се чудиш – в онова сиво, предзимно небе
нима не им става студено на птиците.
А тъгата ти цени въздуха с упорити криле,
млада врана, поела без ято наникъде.

* * *

Гали се морето в синия кил на лодката,
нежен и остър като нож за самоотбрана,
приспива я с груби моряшки лакърдии.
Тя е най-малката лодка на Ахтопол,
с изрисувания на челото кръст
и двете осолени дървени гребла.

Кому да разчита лодката при буря,
освен на Бога, за когото е белязана?
Котвата ѝ се люби с дъното,
кръстът я тегли към небето
и тя стои на тънката черта на повърхността,
разпъната от силите им, премаляла.

Сутрин рибарят сяда в утробата ѝ,
взема греблата като равни
и запрашват двамата след изгрева.



Снимка Елизабет Бруит, Прованс, 1955