

# ВЕЩНИЦИ

## 35<sup>20</sup><sub>ти</sub> Литературен

# ВЕЩНИЦИ

## Роже Кайоа

- Боян Манчев
- Гергана Гълъбова
- Еньо Стоянов
- Северина Станкева

## Разговори

- Г. Тончева, К. Киров,  
Ст. Младенов  
със Саяка Мурата
- Анна Данкова със  
Снежанка Михайлова

## Критика

- Анастасия Дилова  
за Огнян Ковачев
- Зорница Христова  
за Кирил Златков
- Кирил Цветков  
за Сергей Жадан
- Мартина Стефанова  
за Боян Йорданов
- Атанас Родозов  
за Мария Сарагоса

## Нова българска

- Людмила Миндова
- Нинко Кирилов



„Мъж, поглед нагоре II“, 2025, темпера, акрилен маркер, 42 x 29,7 cm

Людмила Миндова

### Невидимо дете

С моето невидимо дете  
сме напълно невидими.

Освен когато не започне да крещи,  
че ме мрази, защото го карам  
да учи и то като другите.  
Защото – казва –  
нищо не разбирам  
и няма смисъл.  
Другите си имат това и онова,  
родени са така и така,  
получават толкова и толкова,  
а ти на мен – какво?  
Какво? Какво,  
като си такава невидима?!

И след като премине бурята,  
колкото на една буря ѝ трябва –  
час или два –  
тя накрая извиква високо –  
и да знаеш, че  
ти ще си останеш вечно невидима,  
а мен, мен, един ден  
всички ще ме видят.

Толкова много невидима болка,  
невидим страх, невидим гняв,  
невидими майки, деца и бащи,  
детето ми.

Но знаеш ли,  
и любовта е  
невидима.

Броят е илюстриран с творби от изложбата  
„Кирил Златков, Рисунки“, 11 – 28 май 2026, СБХ,  
Шипка 6, зали 1В, 1С, А0  
Куратори: Свобода Цекова и Антон Стайков

ISSN 1310-9561



9 771310 956011

Още на стр. 16

# Химн на демократичната младеж

Как се започва бизнес в постсоциалистическа Украйна? Самите герои на тези шест истории, които правят подобен опит, не биха могли да кажат със сигурност – единственото очевидно е, че включва кръвопролитни боеве, големи количества наркотични вещества и пропорционална доза секс. Трудно е да се определи дали моралният ефект върху тях е деградация или реставрация. Появяват се разноцветни персонажи с разноцветни речници, вършещи разноцветни дейности с разноцветни резултати. Тази палитра от образи и действия влиза със замах от първото изречение, грабва те, влачи те за косата през калейдоскопен тунел от емоции и реакции и не те оставя до края на книгата.

Разказите обхващат, не само различни опити за пробив в малкия и среден бизнес, но и различни емоционални, интелектуални, а понякога, комични предизвикателства, както за персонажите, така и за читателите.

В първия разказ проследяваме опитите на група демократични младежи да направят печалба от отварянето на първия и единствен гей клуб в Харков. Тук ще намерите едно великолепно начало с монолог за изгубената любов, последван от комична и сатирична картинка, изобразяваща колко трудно е реално да пробиеш в бизнеса на клубовете. Действието са динамични и напрежнати, не знаеш каква е следващата луда идея, с която героите ще пробват да спасят бизнеса и какви ще последиците за тях.

„Балада за Бил и Моника“ е друга история, може да се досетите накъде ще Жадан с тези имена. Без ясна фабула в началото, разказът сякаш започва блуждаещо, но с течението му се разкрива как авторът свързва монолога за „корпорацията на човешкото общество“ с поуката на героите за това колко е трудно и изтощаващо да опознаеш някого истински, докато в тази корпорация и общия труд може да забравиш мъките си. Както самия автор казва: „Корпорацията е като анонимните алкохолици – не лекува, но ти дава възможност да разбереш, че не само ти си загазил“. Естествено, към края си историята прави най-силния намек за истинските личности, на които е кръстена, завършвайки пълно тази черна и сатирична метафора.

„Четиридесет вагона узбекски наркотици“ разказва за двамата братя Лихуй и техните опити да преминат от незаконни бизнеси към законни. След няколко опита за пробив се спират на погребална агенция. Това, което следва, мога само да опиша като върха на постсоциалистическа черна сатира. Приотвезте се за смях. Естествено, не би било творба на Жадан без тежка поука, тук е за краткостта на живота, естествено, разказана след бурна сексуална среща на двамата от героите ни.

В „Особености при контрабандата на вътрешни органи“ също има игра без ясна фабула в началото, без ясно начало и край, проследяваме гранични полицаи на държавите съседи на Украйна в тяхната борба срещу контрабандата. Тук трябва и да се отпаде почит на превода на

Албена Стаменова и редакцията на ИК „Парадокс“ заради един момент, в който има седем запетайки в рамките на един ред, което показва изключително познание на българския език, впрезнат до пределите си, за да се преведат възможно най-точно думите на автора. В тази история ще се намери голямо разнообразие от духовни уроци и черна сатира, независимо дали става въпрос за непрекъснатата борба на човека срещу системата или за емоционалното тласкане на сърцето и другите ти вътрешни органи.

„Нека свещеникът свърши, най-смешното е накрая“ разказва за опит на аматьор режисьор да пробие. Възможност се появява, когато е поканен да заснеме филм за италиански благотворителен фонд за борба с украинска проституция. Да, това е толкова абсурдно, колкото и звучи. Примесено с комичното е и доза тъга, и щипка религиозна метафора. Тъгата идва във формата на алкохолизма на главния персонаж и как тази битка не винаги се печели.

Като завършек имаме „Металист“, само за бели“, най-кратката история, но краткостта не означава по-малко ударна. Тук и българинът може да припознае елементи, които споделяме с Украйна – запалняковци по футбола („Металист“ е украински футболен отбор от Харков), държавна корупция и жажда за справедливост. Както винаги, монологът и потокът на мисъл, с който Жадан започва разказа, е една от върховете разказвачески техники на книгата.

Има нотки на поезията на романтичната ера, смесени с един мрачен и хумористичен цинизъм и допълнително с нещо, което мога да назова само „разголване на човешката душа“. Целият този коктейл в изречения като „... позволяваш им да говорят за тебе като за умрял и да въртят в тютюнджийските си пръсти сърцето ти – черно от изгубена любов, леки наркотици и неправилно хранене“, та се чудиш да плачеш от смисъла или да се смееш от стила.

Прозата на Сергей Жадан е неповторима, и макар да не е по вкуса на всеки, е точно по моя вкус. Стилът е ту взнепан и ударен, ту разливен и изящен с изречения по цяла страница и дълги монолози. Този стил е не само висша проза, но и е пропит с изкусителен черен хумор, който може да се оцени от всеки почитател на абсурдизма или всеки източноевропейски гражданин. Не се беше случвало книга да ме накара да се смея на глас в метрото и да се чувствам като идиот за това, но е поетично да се предизвика от същия автор, който няколко страници по-късно ще нападне брутално крехкостта на човешкото битие, без да оставя време за отпих. Виждам Жадан в екипажа от бъдещи класици в морето на постмодерната европейска литература.

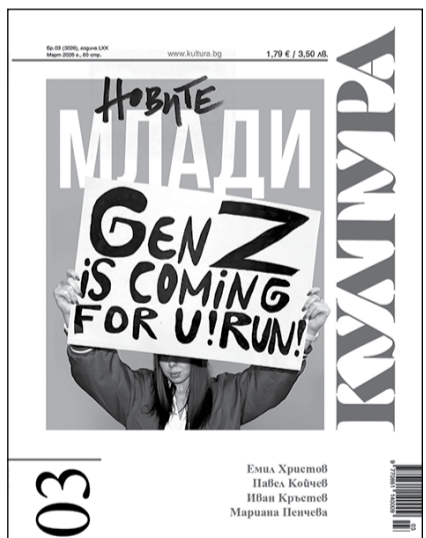
КИРИЛ ЦВЕТКОВ

Сергей Жадан, „Химн на демократичната младеж“, прев. от украински Албена Стаменова, ИК „Парадокс“, С., 2018



## Християнство и култура, бр. 211

Проблемът за отношението на християнството към съвременността е в центъра на новия брой 211 на списание „Християнство и култура“. Поклонникът до Светите земи – на кръстотътя между вярата и геополитиката е заглавието на разговора с доц. Екатерина Дамянова в рубриката „Актуално“, в който тя споделя личните си впечатления от тези поклоннически пътувания. Темата е продължена и в рубриката „Дебати“, където са представени текстовете на германския богослов и публицист Арнд Хенце *Религиозната десница и Тръмп* и на италианския журналист Матия Ферарези *Защо Ватиканът е във война с движението МАГА*. Историческата тема в броя е представена в рубриката „150 години Априлско въстание“ с текста *Българското освобождение и архимандрит Галактион Хилендарец (1830–1894)* и е продължена в рубриката „Християнство и история“ със статията на Тодор Велчев *Обществената дейност на ранните протестанти в България*. Темата „Християнство и литература“ включва откъса от Дневниците на Жорж Бернанос *Унижените деца*, а в „Съвременен богословие“ са представени статиите на о. Павел Събеv *Тялото като ръкопис и ръкописът като тяло: Телесност и авторитет в Галатяни* и на прот. Павел Хондзински *„Теоремата“ на Паскал*. Рубриката „Пътища“ включва християнските есета на писателя Агон Мелконян *Не задавайте въпроси на Бога, Странност, наречена човеколюбие* и *Равни, но само пред Бога*. В броя е представено и новото издание на Фондация „Комунитас“ *Диалози за чудесата* на свети папа Григорий Велики (Двоеслов), а рубриката „Християнство и култура“ представя статиите на Христо Трендафилов *Дневните проповедници* и на о. Ивайло Борисов *Фабрика за пластмасови човечета*. Броят е илюстриран с икони на иконом Добромир Димитров, който в разговор със Сандра Керелезова изказва мнението, че *В границите на канона иконографът става част от самото Предание*.



„Новите млади“ е темата на новия брой 03 на сп. „Култура“ с кръстосването на гледните точки на доц. Емилия Занкина и г-р Мила Мошелова, на Елена Георгиева, Боян Крачолов и Мартин Касабов, както и анализите на Родигер Маас и Сесил Ван де Велде. И още: Иван Кръстев за Европа и империализма на Тръмп спрямо Гренландия; Марсел Гоше – защо „Нетфликс“ заема мястото на религиите и идеологиите; Тимъти Снайдер – как Европа олицетворява надеждата; нови проповеди от папа Бенедикт XVI. Както и интервюта с Емил Христов, Павел Койчев, Сержи Лопес, Анета Сотирова, Юрий Вълковски, Мариана Пенчева, Йоаким Триер и Ескил Вогт, както и Веселин Христов. Разказът в броя е на Васил Балеv, а фотографиите са дело на Красимир Костов.

# Осмият сезон на „Литературни маршрути“

- **Иван Милев: След последната въздишка на смъртта**  
Автор и водещ: Пламен В. Петров  
27 май | 18:30 ч. | Начална точка: ул. „Московска“ 6 – градинката при Княжеския дворец, до паметника на Владимир Димитров – Майстора
- **Утопията Витоша**  
Автор и водещ: Зорница Христова  
30 май | 11:00 ч. | Начална точка: Златните мостове
- **„Пази се от българите“ (Gare au bulgares)**  
Един прочут шпионски роман на Жозет Брюс от Студената война, чието действие се разгръща в София  
Автор и водещ: Тони Николов  
03 юни | 18:30 ч. | Начална точка: Площад „Народно събрание“ (пространството около паметника на Цар Освободител)

Осмите Литературни маршрути на фондация „Прочети София“ започват през май и традиционно продължават до началото на октомври. Тазгодишната програма включва **12 нови градски литературни разходки, чиито автори ще бъдат поети, писатели, философи, журналисти, преводачи, изкуствоведи и изследователи**. Всички събития са със свободен достъп и без предварително записване.

На 27 май от 18:30 ч. ще бъде маршрут от програмата. „Иван Милев: След последната въздишка на смъртта“ ще бъде воден от историка, публицист и изкуствовед **Пламен В. Петров**. Тази градска разходка ще започне от ул. „Московска“ 6, градинката при Княжеския дворец, до паметника на Владимир Димитров – Майстора. Маршрутът ще огледа пътя на творчеството и спомена за Иван Милев след границите на жизнения му път. Иван Милев е известен най-вече като художник, но той има и значимо литературно творчество. Негови стихове и проза ще бъдат четени по време на цялото събитие. Пешеходният тур е своеобразно продължение на реализирания маршрут преди няколко месеца, отново посветен на Иван Милев. Този път фокусът се измества върху физическите и документални следи, които съставляват „живота на твореца след смъртта“. Един от най-проблематичните и същевременно любопитни акценти в събитието е темата за фалшификациите. Феноменът на „новия Милев“ започва още през 50-те години на XX век и продължава да бъде актуален и днес. Пазарът на изкуство и желанието за притежание на негови творби раждат паралелна история, съставена от имитации и манипулации“



# Литературният канон в движение: как словото влиза в кадър

Пътят от книгата до филма не е кратък, нито лесен, но поне да бъде интересен.

Огнян Ковачев

В последните години интересът към филмовата адаптация вълнува все повече както изследователите, така и обикновените читатели и зрители, тъй като се наблюдава нарастваща тенденция да се приспособяват за големия екран класически и съвременни произведения, както и да се създават римейкове на по-стари филми. Доколко обаче е възможно едно литературно произведение да бъде върнато предано на екрана? Могат ли две напълно различни наглед изкуства да си взаимодействат с цел създаването на продукт, който да остане в историята? Възможна ли е такава симбиоза между словесен и визуален образ? Кои литературни произведения наричаме канонични и смятаме, че са подходящи за пренос на екрана?

Отговори на тези въпроси търси Огнян Ковачев в новата си монография „Книгата и филмът в западния литературен канон. Случаят Декамерон“, публикувана наскоро от Университетско издателство „Св. Климент Охридски“. В своето широкообхватно изследване авторът излага размисли, наблюдения и анализи по отношение на формирането на западния литературен канон. Отправна точка е полемичният труд на Харолд Блум „The Western Canon: The School and Books of the Ages“, към който Ковачев подхожда дискуссионно. Той въвежда в своето концептуално моделиране на литературния канон и по-ранния труд на Блум „The Anxiety of Influence“, чиято логика се оказва странно сходна с парадоксални формули на Хорхе Луис Борхес, като например схващането, че „всеки писател създава своите предходници“ (с. 23). На свой ред Борхес вижда негово основание в размислите на Т. С. Елиът относно традицията и индивидуалния талант. В подкрепа на своята позиция за литературния канон като гъвкав, динамичен и отворен множествен процес Ковачев привлича доводи още от Волфганг Изер, Ернст Роберт Курциус, Томас Бокедал, Ян Горак и др.

Със следващата стъпка, воден от личния си и професионален интерес, той внимателно и последователно навлиза в една от най-неясните и изпъзващи се теми в хуманитаристиката, а именно филмовата адаптация в качеството ѝ на медиатор между двете изкуства – на словото и на движещия се образ. В началото концептуализира филмовата адаптация като *отворен динамичен процес*, подобен на формирането на литературния канон. Започва историческия си обзор още от най-древните изследователи на „съпоставката между речено и видимо“ в поетическото изкуство, като на първо място се спира на Хорацій и идеята за *ut pictura roesis*, а след това преминава към Симонид, Платон, Плутарх, Сократ, Аристотел, Псевдо-Лонгин, Цион Златоуст и други влиятелни автори от Античността, които разгръщат въпроса за това откъде античният човек придобива представите си за света и споделят размислите си за пластичните изкуства и възможностите за взаимодействие между тях.

В двете основни „сестрински“ глави на труда си – „Канон и адаптация“ и „Адаптация и канон“ – Ковачев поставя двата процеса в особена взаимосвързаност. Той отличава тази връзка в идеята за подражанието, тъй като решението за това какво ще влезе в канона и какво ще се адаптира започва именно от преценката на какво и на кого ще се подражава. В първата от двете глави авторът разглежда началото на формирането на

## започва през май

– разказва Пламен В. Петров за авторския маршрут. Само три дни по-късно „Литературни маршрути“ ще ни отведат високо в планината. На **30 май в 11:00 ч. от Златните мостове** ще започне литературната разходка „Утопията Витоша“, водена от писателката, преводачка и издателка **Зорница Христова**. Тя е автор на първата семейна енциклопедия за Витоша, а съвсем скоро предстои да издаде и илюстрирани карти с различни витошки маршрути. През последните години във всяко издание на „Литературни маршрути“ е включен поне един планински литературен маршрут. Тази година ни очакват три – през май, юли и септември. Всеки от тях ще бъде различен авторски маршрут на Зорница Христова. Пролетният витошки маршрут ще се придвижи между отговорите на въпросите: На какъв фон се развива туристическото движение у нас? Какви социални мечти се отразяват в него? Как се отнася историята с тези утопии?

Пролетната серия от четири маршрута ще завърши на **03 юни** с маршрута „Пазите от българите“ (Gare au bulgares) на философа и журналист **Тони Николов**. Той ще започне от **18:30 ч. от площад „Народно събрание“** (пространството около паметника на Цар Освободител). „Литературни маршрути“ ще продължат с още осем събития през юли и септември.

литературния канон, предпоставките за него, резултатите и отношението на литературоведите в исторически план. Той вижда в историческата разпра между гревните и модерните автори от края на XVII в. и началото на XVIII в. „подстъпи към създаването на светския литературен канон“ (с. 59), тъй като резултатът е формиране на своеобразни канонични списъци с произведения въз основа на отправени критики или възхвали към конкретни антични автори. Изведена е етимологията на двете понятия, както и идеята за това, че канонът се изменя и разширява, т.е. преминава през „процес на вътрешно адаптиране“ (с. 78). Авторът отдава значимостта и на писането на Балзак и Дикенс като част от диалектиката между образ и слово (с. 83), тъй като, повлияни от навлизането на фотографията, те играят с гледната точка, с въоръжеността на око и създават фотографски достоверни описания, на които е присъщ т.нар. „кинематографичен лаконизъм“ (с. 85). С теоретични инструменти и много примери прави обзор на още технически способности за наблюдение и проектиране на образи, които са едновременно тематизирани от литературата и стават предшественици на киното. Сред тях са очилата, далекогледът, панорамата, *camera obscura*, *laterna magica*, *camera lucida* и др.

Във втората „сестринска“ глава фокусът е върху адаптацията, филмовия пуризм и идеята за постигане на равновесие в крайния продукт, отпочва на сливането на двете изкуства. В началото Ковачев внимателно и последователно проследява авторите, направили първите стъпки в изработването на понятиен апарат и общоприложима методология за изследването на филмовата адаптация – процес, който започва още по време на нямото кино, когато властва представата, че „същността на филмовия образ е „оживялата фотография“ (с. 99). Позовава се на автори, сред които Ричард Канудо (кръстника на киното като седмо изкуство) и Кирил Кръстев на българска почва; на Вирджиния Уф, на идеите на руските формалисти (Борис Ейхенбаум, Юрий Тинянов, Виктор Шкловски, Борис Казански, Андриан Пиотровски и др.), продължени от Ян Мукаржовски, Юрий Лотман и др. По-конкретно се спира на няколко автори, основоположници на кинотеорията, и на техния незаобиколим принос в разговора за взаимодействието между литература и кино – унгарския изследовател Бела Балаж и неговото отхвърляне на традиционния възглед, че всички адаптации са нехудожествени поради своята вторичност, Сергей Айзенщайн, който вижда връзката кино – литература през идеята за това, че киното не би могло да се научи да разказва и да изработва собствени повествователни мотиви без литературата, Ервин Пановски, който коментира първите спорове него опити за филмова адаптация, но смята, че това „имитиране“ трябва да бъде избягвано, и Андре Базен, с въпроса за верността на филмовата адаптация като естетическа форма и идеята за *кинематографичен еквивалент*.

Преминавайки към разглеждането на филмовата адаптация вече като отделна научна област, Ковачев откроява ролята на нейния основоположник Джордж Блустоун. Следват дебати, в които изтъкват имената на Умберто Еко, Пиер Паоло Пазолини, Ролан Барт и Кристиан Мец, Робърт Стам, Франческо Касети, Жил Делюз, Сиймор Чатман, Терънс Хоукс, а мимоходом – и на Юлия Кръстева. Сред изследователите от следващото поколение, на които Ковачев отделя по-значимо място, са Брайън Макфарлън и Джеймс Грифит, който говори за вярност към оригинала не на съдържателно ниво, на формално – чрез „визуални решения и наративни похвати, които предават романовата атмосфера, мисловния и емоционален свят на персонажите и т.н.“ (с. 128). Следват Симон Марей, Линда Хътчън, Джули Сандърс, Робърт Стам, Томас Лийч (който акцентира върху това, че адаптацията трябва да притежава поливалентност) и др. В края на тази глава вниманието е насочено към римейка и проследяване вкратце на етимологията, историята и критическите диспути относно самото понятие и практиката на създаване на римейкове. Ковачев прави съпоставка между адаптацията и римейка с цел да еманципира понятията едно от друго, като говори за формиране на канон от филми, които заслужават римейк, и литературни произведения, които заслужават адаптация, и прави извода, че „формирането на канонични списъци, в които филмите се съотнасят преди всичко помежду си, допринася за автономността и еманципацията на филмовите адаптации от адаптирания текст“ (с. 145). Отправната точка в тази съпоставка е разбирането, че и двата процеса представляват *междухудожествен мимезис*, но „адаптацията осъществява преход между разнородни среди, римейкът – в една и съща среда“ (с. 149). Обръща внимание и на мрежата от понятия, които съпровождат адаптацията и римейка – продължение (*sequel*), предистория (*prequel*), по мотиви от (*spin-off*), франчайз, трилогия, сериал и т.н., които отличава като различни форми на разказване.

В последната глава от работата си, озаглавена „Случаят Декамерон“, Огнян Ковачев прилага на практика всичко, изложено в предните глави, като прави коментар и съпоставителен анализ на ренесансовия сборник с новели „Декамерон“ (1353) от Джовани Бокачо и неговата

филмова адаптация „Декамерон“ (1971) от Пиер Паоло Пазолини. Преди да пристъпи към филма, извежда някои ключови характеристики на сборника, които трябва да бъдат взети предвид не само при адаптирането му, но и при анализирането на адаптацията – всезнаещ разказвач (който обаче има ограничен поглед), каноничност,

конкретен хронотоп, строго определена повествователна рамка, отличителен и характерен за автора стил, който допринася за каноничността и уникалността на хипотекста, повествователна ирония, двойно заглавие, носещо обширна и многопластова семантика и препращащо към конкретна литературна традиция. Ковачев отделя немалко страници на повествователната ирония, която според него има концептуална роля в изграждането и съответно в неговия анализ на Бокачовия сборник. Извежда няколко вида повествователна ирония по Дьглас Мюк и Уейн Буут, както и възгледа на Фридрих Шлегел, че жанрът, създаден от италианеца, е ироничен и по същност, и по функциониране, като иронията се крие в това, че новелите не са част от големия исторически наратив за чумната епидемия, а гледат нов фикционален свят със собствена хронология и история (с. 157). Други изследователи на „Декамерон“, сред които Ерих Ауербах, Виктор Шкловски и Виторе Бранка, също определят иронията като основен похват. Според Ковачев, „както за тангото, така и за повествованието, и за иронията, са нужни (поне) двама“ (с. 159), а интерпретацията е стъпката, която довежда до край изградата, начената от разказвача, т.е. възприемателят се явява ключов участник в осъществяването на ироничното повествование. Извежда и анализира примери за различни видове ирония от сборника – ирония при именуване, ситуативна ирония, затворена комична ирония, както и по-слаби повествователни похвати, като края на първата новела, който създава усещане за ироничност, поради разпада и незавършеността на повествованието и с това задава ироничния код на разказването в целия сборник (с. 172). Към филмовия анализ Ковачев подхожда с помощта на *интерпретанти* (по Лорънс Венути), чиято функция е „по-ясното и пълноценно възприемане, превеждане, адаптиране или друг пренос на изходен материал в целева езикова, естетическа или медийна среда“ (с. 185). За свои интерпретанти той възприема *високия и низовия естетически код* и тяхното реализиране в сборника и на екрана. Посредством грижливо разгърнатата в целия труд терминология и умели теоретични ходове и връзки, Ковачев предпоставя внимателен, последователен и обстоен анализ на повествователни похвати, дейността и имената на героите, културните препратки и употребата на езика, позицията на камерата в определени сцени, режисьорски решения – наративни, визуални и фигурални интермедии, които нямат аналог в Бокачовия сборник. Накрая подробно се спира на някои „скрити“ картини – епизоди във филма, където Пазолини контаминира действителни визуални творби от Джото и Брьогел Стари – и по този начин разширява своя анализ на взаимодействието между изкуствата.

С присъщата си старателност, професионализъм, литературоведска чувствителност и доза хумор, Огнян Ковачев е създал един безкрайно нужен и дългоочакван за българската хуманитаристика труд, който едновременно информира, провокира и увлича и чиято липса бе осезаема. Съчетавайки научна задълбоченост с изключително четивен и жив изказ, авторът не просто систематизира вече съществуващи идеи, но и предлага стимулираща основа за бъдещи изследвания. По този начин той създава пространство за пълноценен разговор между литературата и киното, който у нас твърде често остава фрагментарен или периферен. А читателят – независимо дали идва от полето на литературата или от това на киното – остава с усещането, че вече е по-информиран участник в този несекващ разговор.

АНАСТАСИЯ ДИЛОВА

Огнян Ковачев, „Книгата и филмът в западния литературен канон. Случаят Декамерон“, УИ „Св. Климент Охридски“, С., 2026





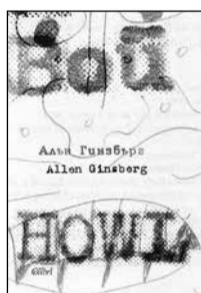
Йоанна Нейкова, „Силите на фрагментарното“, изд. „ВС Публишинг“. С., 2026, 220 с., 12 €

Дебютната монография на Йоанна Нейкова, част от поредицата за хуманитаристика „Зевзма“, е богато теоретично изследване на литературния фрагмент от Романтизма до постмодернизма през ключовите фигури на Фридрих Шлегел, Валтер Бенямин, Морис Бланшо и Пол Остър. „Силите на фрагментарното“ предлага един прочит на фрагментарността и фрагментарното, в който те се разкриват не просто като специфичен тип писане или литературен жанр, а като черта на литературността изобщо.



Николай Райнов, „Между пустинята и живота“, изд. „Нике“. С., 2026, 394 с., 13 €

Романът на Николай Райнов „Между пустинята и живота“ излиза в елегантно ново издание с логото на издателство „Нике“. Една от най-противоречивите и интригуващи със своята противоречивост книги в историята на българската литература разкрива под формата на мистично видение един пъзел, съставен от множество концептуални и философски разнородни части, които се събират в литературния образ на Христос.



Алн Гинзбърг, „Вой“, прев. Владимир Левчев, ИК „Колибри“. С., 2026, 152 с., 13 €

По случай 100-годишнината от рождението на Алн Гинзбърг „Колибри“ издава ново двуезично издание на емблематичния „Вой“ – сборника, продал се в по-голям тираж от всяка друга стихосбирка в американската литература след Уолт Уитман. Написано в средата на 50-те години на XX век и публикувано за пръв път през 1956 г., стихотворението дълго е смятано за скандално заради суровия си език и острата си критика към обществото. Днес е част от канона на американската поезия.

## Македония, вечна любовнице



„13 века България“. Йорданов стана лауреат на наградата „Хеликон“ за 2025 г. и беше в дългия списък в категория „Проза“ за „Перото“ за същата година.

Своеобразен билдунгсроман, „Под месечината, огромна като тиква“ проследява живота на Стоимен и Атанас от детството до смъртта им. По-голямата част от действието се развива в македонското село Зановец, с което романът се улавя за винаги актуалната тема за историческата съдба на Македония. Двамата мъже израстват заедно, но в годините неколккратно превключват между приятелски и враждебни отношения. Разбира се, двамата са замесени и в любовен триъгълник, в който се надпреварват за сърцето на една и съща жена. Стою е силен, смел, издръжлив, честен, работлив, принципен и пр. Устоява на всякакви изкушения, не се бърка в чуждите работи, изпълнява дълга си като съпруг, като приятел. И не е изненада, че жената приставя на антагониста, който гледа да е близо до силните на деня. В течение на годините Тасо преминава през всякакви състояния – калпазанин като дете, кавгаджия в младежките си години, страхливец в лицето на войната, негодник като съпруг, хладнокръвен убиец, сялп последовател на неузрялата у българите социалистическа идеология през 20-те години и накрая голяма клечка след Девети.

В романа има два типа глави – едните са ретроспективни и разказвателни, разкриват преживяванията на героите през годините, а другите са

фрагментарни, почасови бележки, мисли, съмнения от последното денонощие в живота на Стоимен. Понякога фрагментите са свързани с епизоди от основния сюжет, понякога пък го изпреварват, затова особено в първите страници будят интерес и нетърпение у читателя да разбере за какво се отнасят. Решението да видим как се променя животът на героите и след смяната на политическия режим, определено е силен наративен ход. Стоимен остава верен на принципите си, на бога, на идеята, че има мисия на този свят и тя не е свързана с това да вреди на някого. Уви, това не отговаря на постулатите на новото време – Стою не е удобен, заподозрян е като фашист и не успява да се отърве от зложелателите си. Макар Тасо да е ревностен (поне привидно) защитник на социалистическата идеология, той се опитва да помогне на Стоимен. След смъртта му обаче у Атанас като че ли нараства някакво съмнение, което нямаме възможност да проследим. В последната глава на болнично легло виждаме Тасо: края на пътя на един човек, чийто живот е белязан от греха пред любимата, пред ближния, пред бога, дори и пред идеологията. Двамата главни герои са пълнокръвни и изградени с мисъл, но за съжаление, същото не може да се каже за който и да е от женските образи, единствено шрихирани, макар и изпълнени с потенциал.

Неизбежно е читателят, който познава тетралогията на Димитър Талев, да не обвърже романа на Боян Йорданов с нея. На първо място, действието се развива от края на 19. до средата на 20. век в малко македонско село, останало извън пределите на свободна България. Избраният исторически период, географското разположение и засягането на Македонския въпрос обаче не са единствени сходства – има немалко други текстове, които ги споделят. Открояват се някои не съвсем семпли намигвания към сюжетни елементи на тетралогията, като ще се опитам да наблегна на най-ярките: млад мъж отива в чуждо село да усвои занаят; името на

същия този е свързано с издръжливостта, съответно Стоян и Стоилен (Стою); описанията на някои батални сцени; огромният контраст между бедните македонски села и София като град на свободата и на порока; дори моментът, в който герой е открит в безсъзнание в гората и се събужда в случайна къща, където непозната жена се грижи за него. Настоящият коментар обаче не твърди, че Боян Йорданов е подчертавал възмущаващи моменти от Талевия текст, които да прекрои. Струва ми се, че близостта до тетралогията би привлякла някои и би отблъснала други читатели на „Под месечината, огромна като тиква“. От една страна, несъмнено заглавието е увлекателно и има своите художествени достойнства, сред които езикът – той е по-близък, по-познат и може би по-естествен за съвременния читател от този на Димитър Талев, като в същото време не е лишен от необходимите архаизми, диалектизми, турцизми и под. Единствено заглавието е донякъде подвеждащо, защото прави алюзия към елементи на вълшебната приказка, които не се откриват в текста.

От друга страна, непренебрежимият успех на романа ме кара да се запитам за тенденциите на българската литературна сцена. Не поставям под съмнение художествените му предимства, но се чудя защо лицето на съвременната българска литература остава обърнато към 20., понякога и към 19. век. Литература, възгледана в миналото, в национално, такава, че изглежда безразлична към съвременните тенденции и отрича значимостта на популярността като фактор за успеха. Литература, за която определението *свтовна*, би било по-скоро мръсна дума.

С подкрепата на Столична община



МАРТИНА СТЕФАНОВА

Боян Йорданов, „Под месечината, огромна като тиква“, Пловдив, ИК „Жанет 45“, 2025

## ЧЕЛИ ЛИ СТЕ ХУБАВА ИЗЛОЖБА?

### Кирил Златков: рисувайки лица

Един човек спрял да следи новините, защото не можел да си позволи да трепери, докато прегръща децата си и им казва, че всичко ще бъде наред. Спрял си телевизията, изключил се от социалните мрежи, изобщо излязъл от интернет. По радиото слушал само музика. Месел хляб и работел в градината, ръцете му били ту бели, ту черни. Но веднъж вдигнал очи от пръстта и видял лицата на хората, които вървели по улицата. Новините били изписани там.

Има автори, които пишат огромни опуси, опитвайки се да обрисуват своето време. Кирил Златков го прави, рисувайки лица. Лицата, на които е отпечатано времето ни. Това не са конкретни хора, не са портрети в традиционния смисъл на думата. Те са образи, които носят дълбинни човешки



„Мъжка глава III“, 2026, маслен пастел върху хартия, 35 x 50 cm

състояния – и ги предават на най-стария език, който знаем. Затова изглеждат класически: не само заради майсторския рисунък и владението на различни техники, всяка от които придава различен нюанс на смисъла. А заради вечната неотложност на този въпрос, който си задава голямото изкуство на всички времена: какво се случва с човешкото? Какво се случва с човека?

Вглеждайки се в рисунките на Кирил Златков, ние чувстваме тежестта, която изпитват неговите герои. Изразителността им е мощна, недвусмислена: нищо че няма никакви податки какво точно я е предизвикало. Но ние не сме оставени сами пред нея: на наша страна са византийските майстори, ренесансовите художници и някои от големите имена в съвременното изкуство като Кете Колвиц. Вътрешните сродства между техния подход и подхода на Кирил Златков ми дават утехата, че нашето безпокойство не е само наше, че нашият мрак не е само наш, че те ни предхождат, понякога с векове, и през вековете срещу тях е заставало силно и хуманистично изкуство.

В някои от самите рисунки също има подкрепа. Двама души, които са заедно в това, което се случва. В други човекът е сякаш сам, макар и раздвоен, разделен от себе си в невидима преграда. В едната част на рисунката е в едно състояние, в другата – в друго. Наситеността на черното го кара да изглежда оловен. В трети лицата са обърнати нагоре – и

тук ясно личи как дори техниката на изпълнение може да промени изгъно смисъла на творбата. Не е все едно дали обърнатото към небето лице ще е черно, тежко, рисувано с въглен, потъващо в листа, тук-там с изваден светъл шрих или леко, моливно, цяло светъл контур, сякаш направено от материята на това, към което гледа.

Всичко в изкуството говори: макар и не всичко да трябва да се превежда. Може би не трябва да се обяснява какво в пейзажите не е точно пейзаж. Усещам нарисувана своя поглед в някои утрини, спокойната хладина на въздуха през него. Дори не го усещам нарисувана, просто се възвръща. Или какво е изражението на животните, предимно коне. Кое в тях е човешкото? Или може би е обратното, нашата най-дълбока, прездикова чувствителност е нещо, което споделяме с срутвата жива природа, а не нещо, което ни отличава от нея.

Все пак и Суифт е смятал, че конете не само издигат хората над земята, а и са по-възвишени от тях. Това ли значат в картините на Златков? Или нещо друго? Златков като че ли засяга нерва на алегоричното, без да го превръща в струна, на която да играе. Много негови рисунки приличат на алегории, но не са. Приличат, защото в тях има несводими по всекидневната логика образи, така както в поезията смисълът на думите не се събира по обичайния начин. Но за разлика от алегорията, тук не минаваме през думите, за да

# От симптома към разрухата. Две репрезентации

В актуалната ни парадигма, и в частност на военните конфликти в Украйна и Иран, все по-често се акумулира обществено безпокойство от потенциала за разширяване на колизиите в териториален аспект. В обществените дискурс редица интелектуалци, университетски преподаватели, писатели недвусмислено се обявяват срещу пропагандните наративи, оправдаващи по един или друг начин инвазиите, особено тази на Русия в Украйна, тъй като при една историческа ретроспекция подобни симптоматички биха били разпознати като индикация за последващо отклонение от траекториите на всеобщото добруване и дестабилизация. От перспективата на този ракурс е прагматично литературата да резонира по отношение на паметта и историята и да реконструира историческите събития с цел индуциране на адекватна и навременна обществена рефлексивност. На книжния пазар се появиха книгите на Бриана Лабускес „Библиотекарката на изгорените книги“ (2023) и на Мария Сарагоса „Огнената библиотека“ (2025), като и двете репрезентират както симптоматиките на две исторически катастрофи, така и динамиката на съответното военно и историческо време. Те разкриват уязвимостта и крехкостта на мира, предлагайки реставрация на ерозивните процеси.

В проведението от Мария Касимова-Моасе интервю с Мария Сарагоса по време на Софийския международен литературен фестивал се артикулира един провокативен апел към читателската аудитория, гласящ: „Не четете, защото трябва. Четете, защото онези над вас не искат да го правите“<sup>1</sup>. Този призив импонира до голяма степен в контекста на опитите за институционализация на цензурата върху литературни заглавия под претекст за „политическа пропаганда“ в предвоенните епохи, портретувани в

<sup>1</sup> Мария Сарагоса за цензурата, историята и нетлеността на идеите. – *Литературен вестник*, бр. 45, 2025, с. 4.

## ЧЕЛИ ЛИ СТЕ ХУБАВА ИЗЛОЖБА?

навържем смисъла на образите. Не че не можем, но това означава да придем еднозначно тълкование към всяка от тях. Какво значи тръбата, обърната към небето? А спускащата се от небето тръба? Лъкатушещата форма? В поезията смисълът се създава в празното пространство между думите, в инстинкта за смисъл на самия читател. Тук той се създава между образите. И е напразно да го превръщаме в думи, макар тази статия да е писана по покана на литературен, именно, вестник. Още по-трудно се поддава на описание майсторството на Свобода Цекова като куратор на тази изложба. Работейки в тандем с Антон Стайков, тя успя да придаде на творбите нещо, което остава съвсем неуловимо за посетителя, но е жизненоважно за тях: въздух, пауза, празнота, ритъм. Това не е работа, която се забелязва отдалеч и изглежда ефектно на снимки: но това е работа с преживяването на изложбата, познаване на самия посетител и неговата/нейната нужда от време за осмисляне между две творби, от поглед навън (ненатрапчиви, но важни решения като пускането на естествена светлина, на прозорец към кестените навън, на трепкащите сенки върху платното в другата зала). Кирил Златков има огромно късмет, че работите му са точно в тези ръце. Ние също.

ЗОРНИЦА ХРИСТОВА

Изложба „Кирил Златков. Рисунки“, куратори Свобода Цекова и Антон Стайков, Шипка 6, зали 1В, 1С, А0, СБХ, 11 – 28 май 2026

„Библиотекарката на изгорените книги“ и „Огнената библиотека“. Същите тези текстове, върху които е направен опит за регулация функционират като инструмент за повдигане на бойния дух у фронтоваците по време и на Испанската гражданска, и на Втората световна война. Парадоксално, в контрапункт с цензурираните заглавия фигурират и такива, които са прелюдия към катастрофата, първоначално асимилирани с масова екзалтация и еуфория. Така например „Моята борба“ на Хитлер се трансформира в идеологически пролог към най-мащабната трагедия в историята на човечеството. Напрегнатият конфликт е между индивидуалната съпротива срещу закона, имащ за цел да послужи като коректив за социума, от една страна, и от друга – писателите, интегрирани в структурите за държавната пропаганда. Артикулирана е темата за стигматизацията; към участниците в сафическа любовна история, към евреина, към другия, към различния по един или друг параграф на понятието, с обобщението, че „нетолерантността е грубият отговор на това, което не разбираме“ („Огнената библиотека“, с. 220). Рефлексията регистрираме и към травматичния за цяла Европа в исторически план казус, свързан с концентрационните лагери, ужасите, травмата, прекършените човешки съдби.

В семантичното поле на разглежданите исторически събития книгите на Лабускес и Сарагоса проблематизират екзистенциалния въпрос дали и доколко е оправдано спасяването на човешкия род в отговор на факта, че битието е низ от съзнателно направени *избори*. В контекста на изтъкнатата от вирулентна пропаганда и мащабна дезинформация тъкан на действителността критичното мислене е основополагащо за бъдещото ни добруване. Аналогично в навечерието на Втората световна война реториката на Хитлер звучи плашещо позната: „Там, навън, има чудовище, което ще ви нападне, ако не ми позволите да ви защита“ („Библиотекарката на изгорените книги“, с. 264), но и в този исторически хоризонт се регистрира отпор от страна на несъгласните с подобна доктрина. Обществената популярност и одобрение към канцлера не са в толкова високи регистри, колкото тевтоманската реторика се опитва да внуши, напротив. „Библиотекарката на изгорените книги“ и „Огнената библиотека“ са текстове, които в дълбочина репрезентират концепцията за женската еманципация и феминизация. Реалните за неграмотност и просто битуване в служба на мъжа, до голямата си степен определящи се в рамките на традиционните, патриархални общества, започват да се деконструират и логично тук се проявява дискурсът за правото на жените за достъп до образователни институции, гласуване, пълноправно участие в обществената и политическия живот, собствена автономия в условия, в които монархията не одобрява подобни революционни виждания. Превождете и четенето на феминистки текстове също придобиват фундаментална за целта функция. Експлицирана е тезата, че деградацията на едно общество започва не от внезапен катаклизъм, а от поредица от предимно незначителни, маргинализирани действия, чиято симптоматичност не следва да бъде пренебрегвана. Такива са например публичното аутодафе, парадоксално с подкрепата на студенти, които по презумпция би следвало да са аксиологизирани от класическото (и не само) познание, на пръв поглед безобидни улчични схватки между представители на различни политически фракции, спорадични политически чистки. В „Огнената библиотека“ като антагонист се появява фигурата на Херицога – контрабандист на културно наследство, чиито действия диалогизират с меркантилността в условията на тотална човешка и ценностна деструкция. Още една аналогия със съвременната ситуация откриваме

чрез отказа на правителството в книгата на Мария Сарагоса да инвестира в опазване на културния капитал, в резултат на което са активирани процеси на частна приватизация, загуби и неправомерното му преразпределение. Универсалната аргументация е хроничният недостиг на финансов ресурс; и днес информационният поток в широка степен акцентира върху окаяното състояние и амортизация на сградни фондове на библиотеки, протести на библиотечни работници, свързани с нерелевантното на труда и квалификацията заплащане, системно недофинансиране, доколкото опазването на културния арсенал и историческа памет е необходима предпоставка за приемствеността между поколенията.

Част от картините, портретувани в книгите на Лабускес и Сарагоса, са достатъчно идентични със ситуацията в България след преврата на 9 септември 1944 г., илюстрирани и от значими съвременни белетристи, сред които Теодора Димова и Захари Карабашлиев. По някакъв начин комунистическото влияние не само у нас е инспирирало репресии към инакомислещия, експроприация, даването на власт в ръцете на амнистирани затворници, атеистична идеология и гонения на свещеници, масови разстрели, ликвидация на интелегенцията. В „Огнената библиотека“ е проследено влиянието на СССР към комунистическата машина, а обръщението „другарю“ функционира като идеологически маркер за принадлежност към доктрината. Вниманието на читателската аудитория е привлечено и от един модул на готическото, който се отчита в „Огнената библиотека“. В наративната тъкан са вплетени екстраординарни практики на комуникация с трансцендентни субекти и средновековен том, спасен от Инквизицията, тъй като е импрегниран с концепцията, че предизвиква нещастие след всеки прочит; същата „Книга на Антихриста“ мнозина вярват, че е първоизточникът за избухването на Гражданската война в Испания. Отделно от това и двете книги са натоварени с мащабна интертекстуална обвързаност. Акцентирайки основно върху траекторията на политиката и историята (макар и с доза фикция), обединяващо тематично ядро в книгите на Бриана Лабускес „Библиотекарката на изгорените книги“ и на Мария Сарагоса „Огнената библиотека“ е перспективата, съгласно която на пръв поглед маргинализирани и спорадични ситуации или фракционни, дребни конфликти се трансформират в кодове за предстояща, по-мащабна трагедия. Особено силно тази линия импонира в контекста на актуалната конюнктура с доминиращите в медиите новини за национални катастрофи. И днес се наблюдават целенасочени опити за заличаване и пренаписване на историята през призмата на частни идеологически модели и прогнози, че „навлизаме в мрачен свят“ („Огнената библиотека“, с. 177). От нас зависи дали да интерпретираме симптомите като предупредителен код и да реагираме навреме, за да предотвратим репродукцията на историческите трагедии; с оглед на възможността за генериране на обществена рефлексия намирам, че книги като „Библиотекарката на изгорените книги“ на Бриана Лабускес и „Огнената библиотека“ на Мария Сарагоса следва да бъдат обект на устойчив публичен и академичен дискурс.

С подкрепата на Столична община



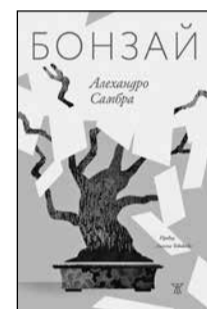
АТАНАС РОДОЗОВ

Бриана Лабускес, „Библиотекарката на изгорените книги“, прев. Надя Златкова, изд. „Сиела“, С., 2023  
Мария Сарагоса, „Огнената библиотека“, прев. Маня Костова, изд. „Емас“, С., 2025



Хигин, „Митове“, прев. Вира Калфина, УИ „Св. Климент Охридски“, С., 2025, 302 с., 15 €

„Митове“ (Fabulae) на Хигин е най-ранното запазено митологическо съчинение на латински език, приписвано на Гаий Юлий Хигин. Сборникът с митове е резултат от множество редакции през вековете – изследователи предполагат, че той е създаден най-късно през II в., но в следващите векове е допълван и преработван чак до началото на X в. Той съдържа 187 митологически разказа и 57 безсюжетни каталога – забавни истории, събрани и подредени с филологическа страст и начетеност.



Александро Самбра, „Бонзай“, прев. Лиляна Табакова, ИК „Жанет 45“, С., 2026, 82 с., 10 €

Има книги, които могат да бъдат прочетени за час, но се таят в съзнанието с дни, дори седмици. „Бонзай“ на Александро Самбра е точно такава книга. Самбра разгръща историята компактно чрез кратки сцени, без излишни словобизания, без сантименталност. Именно тази оскъдност, тази съдържаност е силата на книгата: тя усеща повече, отколкото показва. „Бонзай“ е метафигурална, нежна и безпощадна история за любовта, паметта и литературата – и за начина, по който трите се преплитат и взаимно изопачават.



Марта Методиева, „По следите на древността в Българското просвещение“, изд. „Хеликон“, С., 2026, 320 с., 15.95 €

В новата си книга Марта Методиева проследява един от често подценяваните пластове на Българското възраждане – присъствието на античната традиция в мисълта и книжовността на епохата. Анализът на текстове от края на XVIII и първата половина на XIX век убедително показва, че Гръко-римската античност не е била просто декоративен елемент, а същностна съставна част от идейния арсенал на българските просветители. Елинската и латинската древност влизат в българския духовен живот преди всичко през Гръцкото просвещение, което се оказва естествен културен мост между Западна Европа и българското общество.

# История на приемането

## Анна Данкова разговаря със Снежанка Михайлова

Филмът „Лъст“, сценарист и режисьор Ралица Петрова (България-Дания-Швеция, 2026), тръзва по кината на 5 юни

**Анна Данкова:** Изненада ме да те видя като актриса. И си давам сметка, че това е вторият филм на Ралица Петрова, в който тя избира писателка за главната роля (след „Безбог“ с Рене Карабаш). Докато гледах, си мислех за различната функция на езика в литературата и в киното... В писането езикът призовава, произнася истина, докато в киното като да се отдръпва – крие истината или създава среда, в която тя да изплува. Интересно ми е как рефлектиращ този избор на Ралица и това ново за теб пребиваване в езика.

**Снежанка Михайлова:** Ще трябва да я попиташ дали има някакъв замисъл. Човек изгражда определена дисциплина от работата с езика. Писането е дисциплина на наблюдение на вътрешния живот и конкретна символна работа с него. Да можеш да потънеш и да останеш в един вътрешен свят и да му се довериш. С лека усмивка добавям, че ролите изискват и особен вид стоицизъм, който човек също развива чрез писането.

**АД:** А защо прие?

**СМ:** Приех, когато бях сигурна, че ще мога да доведя задачата си докрай. Това не се случи веднага, а след осем месеца, през които тя вече ме беше „привидяла“ в Лилян и пренаписваше сценария. Привлечена бях от разказването на история, и то през тялото. Работа с езика перформативно; в книгите ми колкото и да е концептуално силна рамката, ролята на тялото е много важна. Преживяването и тялото са основният терен, през който разглеждам символното. Въпреки че за пръв път заставах във филм – роля, камера, терен, всичко, свързано с езика на киното, което не ми беше познато – задачата ме въвеждаше в територия, която не ми беше чужда. Беше ми интересно да развивам образа в разговор с друг човек, с друг артист, на когото имам доверие и чиято работа уважавам и харесвам. Това нещо за пръв път го направих във филма. Сега знам, че мога да го направя и в литературата. По време на подготовката и снимките на филма открих силата на този много древен занаят – да разкажеш история. Много съм благодарна за това.

**АД:** Осем месеца е солидно време за размисъл, какво те притесняваше?

**СМ:** Хлъзгавината на терена на реалното и процесите на приближаване и отдалечаване от образа. Когато имаш лична история, близка до образа, влизаш в онтологично хлъзгав терен. Трябва да можеш да стоиш там будно. Там, където успявах да се отделя, бях най-щедра към образа. Не влизах през актьорския занаят, а с други умения, които съм развивала във времето и използвах тях. Работа между различни дисциплини като и хуманистична и общавам тези междини свободно. За мен филмът беше възможност всеки ден да научавам нещо ново.

**АД:** Динамиката между преживяването като път към автентичност и отстранението като начин да гадеш пространство на зрителя е голяма тема – както в театъра, така и в киното. Нека поговорим повече за тази „техника“ към ролята, която ти артикулира като движение между идентификацията и дезидентификацията.

**СМ:** Историята на Лилян от психологическа и емоционална гледна точка не ми е чужда. Израснала съм без баща, той почина, докато бях в Ню Йорк. Много жени са израснали без баща. Теренът на споделяната травма с образа не води автоматично до истината. По време на снимките се виждах с професионален терапевт два пъти седмично, това беше едно от условията. Дистанцията е тази, която позволява, а не идентификацията. Защото всичко, което е написано в сценария, вече е написано в тялото. Нямам нужда да го играя, достатъчно е да вляза в искрен контакт със себе си и с героинята, да направя връзката. Затова трябва да се чувстваш в безопасност. Никои не може да ми гарантира тази безопасност отвън. Трябва да се доверя на онази част от мен, която вече не ме съди за това, което съм преживяла. Същото преживява и моята героиня. Трябва да се довери на една своя част, която не я съди и не ѝ повтаря непрекъснато, че се проваля, че е като това, което мрази, че е

това, което мрази. Ако има реализъм, който ме интересува, той не е в травмата, а в изразните средства.

**АД:** По какъв начин процесът по подготовка на филма повлия на вътрешната ти динамика? Обостри ли експресията и преживяемостта ти?

**СМ:** Ние бяхме в разговор в продължение на две години. Животът за две години се променя. Най-добрата ми приятелка Силвия Пазело, свършена актриса, почина една седмица преди снимките. Ние не сме репетирани. Влязох на терен с целта си багаж и не всичко беше обсъждано. Нямах нужда да влизам в снимките като прочетена книга. Сигурно това понякога напрягаше Ралица, тя работи чрез споделяне. Аз имам други пътища да стигам до истината. Знаех, че търсим истината, бях чувствителна към нея и гадох всичко от себе си. Когато бях на терен, чувствах, че в тези две години сме изградили нещо. Не знам какво, не можех да го назова, някаква будност. В каквото и да се потапахме, можехме да се върнем там, на нашето място. Това беше бетон, оста, по която се движехме по време на снимките. На терен има толкова много неща и ситуации, които не зависят от теб и могат да те разсеиват, дори да те откажат, върху които нямаш никакъв контрол. Умората е неопикуема. Но в това пространство, което бяхме изградили, ние бяхме свободни и едновременно знаехме къде сме.

**АД:** А по време на снимачния процес?

**СМ:** По време на снимките изцяло влязох в образа, нямаше влизане и излизане. Работехме по 12 часа на ден, шест дни в седмицата, в продължение на месец и половина. Никога досега не съм се прибирала толкова уморена.

**АД:** На няколко пъти говориш за телесния език като за соматичен, перформативен, символен. Какви отношения изграждаше той с погледа на камерата?

**СМ:** Познаваме ли тялото си? На какво е способно, какво съдържа? Когато работиш соматично, приемаш, че образът съществува на няколко терена едновременно. Не



Снежанка Михайлова в кадър от „Лъст“. Снимка „Апория Филмъркс“

можеш да присъстваш осъзнато на всички тях. Можеш да бъдеш на един, два, три, на тези, на които си способен да останеш, но терените на връзка между образа и тялото са безкрайни. Трябва да позволиш да се проявят и онези, върху които нямаш директен контрол. За мен това беше ясно още от самото начало. За да изгради образа на Лилян по начина, по който усетих, че Ралица го търси, трябваше да се откажа от собствения си образ, да се откажа от това да се представям. Това беше първият терен, който напуснах, този на това как изглеждам. Не съм мислила за секунда за външния образ. Ако я изграждах през кинетика, през жестове, през видимото, нямаше да постигна това, което режисьорката търсеше. Затова работех изцяло чрез слушането. Ако говорим соматично, въпреки че съм взимала решения как се движа в някои сцени, те идваха от слушането. Изцяло се доверих на това. Дори когато работех с Ралица на терен, с Юлиян Атанасов, оператор във филма, следвах това, което слушам, живата връзка. Голяма част от емоционалните истини идваха като резонанс от слушането. Не изгря тревожността, а я слушам в другия, в себе си, в това какво провокира тревожността на другия в мен. По този начин я изпъвах с особено присъствие. Емоцията често съдържа противоположни съдържания. Ако тръгнеш да играеш едното, изпускаш другото. Можеш да си влюбен и да ти се гади едновременно. Има и един момент, безопасният терен на израта, в който можеш да преразкажеш историята или да я погледнеш от различна гледна точка. Това също е част от мотивацията, защото какъв е смисълът да правиш нещо, което само потвърждава нещо, което познаваш или само го отстоява. В този процес търсиш и трансформираш. Влизаш по един начин, излизаш по друг, или поне имаш тази надежда.

**АД:** Докъде върваш в драматургията, в наратива?

**СМ:** Ралица пише сценариите си. Тя е изключително прецизен и добър сценарист. Тя „ковее“ сценария така, че

да ѝ позволява да работи тематично и символно, той е по-скоро претекст. Не бях виждала такъв процес, не съм ходила на уъркшопи за сценаристи. Да видя как се изгражда една сцена, какво я държи, къде е действието, как влиза образът в сцената, как излиза от нея, как се развива. Това е едната страна на драматургията. Моята задача беше да въплътя образа на Лилян, да ѝ придам истина на екрана. Това е друг вид драматургия, игра като четене и писане на онова, което вече е написано в тялото. Но има и момент, когато снимките приключват и се влиза в монтажната. Там се преразказва всичко.

**АД:** Как се чувстваше в чужда структура? Ти си автор и като такъв рефлексът ти е ти да слагаш структурата, наратива.

**СМ:** Благодарна съм, че Ралица беше толкова смела като автор. За нея направих неща, които не съм гръзвала да правя в собствената си работа. Тази смелост се оказа урок, който споделихме. Това е и друг аспект от моя тип работа – давам голямо значение на разговора. Дори не го наричам диалог, защото за мен диалогът е нещо друго, а именно разговорът. Смятам, че Лилян има две майки – аз и Ралица. Филмът обаче е друга материя. Да направиш филм е като да пишеш няколко Библии едновременно: писане, снимане, монтиране. Екипът е от много сърца. Неслучайно го наричат с неособено красивата дума „индустрия“. Но има магия, за която само тези „киномъчници“ са просветени и я носят в сърцата си като някаква тайна.

**АД:** Говориш за това, че процесът по работата на филма те е научил да разказваш истории. Разбрах и че предстои издаването на първия ти роман. По какъв начин снимачният процес промени езика ти?

**СМ:** Това ще го разбера с втория си роман. „Магригал“, дебютният ми роман, беше започнат още през 2018 година. Когато се срещнахме с Ралица, ѝ казах, че пиша роман. Дадох ѝ да прочете първата част свързана с отсъствието на бащата. В нея имаше покъртителни съвпадения с изначалната точка. Но Ралица искаше да работи с темата за зависимостта, докато аз исках да изследвам връзката майка – дъщеря. Имах фантазията: писането на романа и правенето на филма да текат паралелно. Ралица отхвърли тази идея, с право. Тогава взехме решение двата процеса да бъдат разграничени. Това ми помогна да подхожда към играта във филма по-интуитивно. Романът се пишеше дълго време, защото в процеса на писане откривах самата му форма. В него разказвам за живота на писателка, отгледана от две жени. Тази двойка жени е връзката, която се движи деликатно по социално-документалната ос на детето и болницата, скрити женски партньорства по време на социализма, отношенията майка – дъщеря, както и между писането и романа. Различните пластове се отразяват един в друг, а сюжетът възниква в интервала между гласовете, съзнателно загържани на границата на онова, което остава неизказано. В „Лилян“ също има нещо неизказано. Това е моят почерк.

**АД:** Да поговорим за еротизма във филма. За мен той е като змията в него – завързан като ДНК между Ерос и Танатос. Героинята ти е едновременно свърхеротизирана, но не усеща тялото си. Този еротизъм го преживявам по-скоро като рикошет – отговорна вълна на вътрешното ѝ преживяване за заплахата от липсата на свързаност и защита. Интересното е, че тази свърхвъзбудимост се разплита в сцената с японското изкуство за връзване – шибари я „прегръна“, и я прибра в утроба.

**СМ:** При подготовката на филма бях на уроци по шибари и работехме с въжетата. Шибари е свързано с дишането. Лилян страда от астма. Във филма е пълно с тези апории. Когато връзката минава през допир на въжето, това за нея е по-интимно и от пенетрация. Общуването с тялото в шибари минава през пълно доверие и гръх, през това тялото ти да бъде изцяло уважено. Това връзване, което описваш като прегръдка, е отвъд образа. Преразказана отвътре навън, тази прегръдка се превръща от насилие в образ на освобождаване. След едно от упражненията в подготовката изпитах някаква вертикална тъга. И тогава разбрах какво всъщност търсим – приемането на човешката болка, или нещо подобно. Не само моята, защото има нещо универсално в това, което се опитваме да разкажем в този филм. За мен това е моментът, в който личното преминава в друго поле. Там се опитваме да стигнем до това как приемаш, как не съдиш. Това е близо до религиозно чувство. Като празния гроб на Христос. Ако повярваш в този празен гроб, има спасение.

**АД:** Аз също мисля наративите и сюжетите като символизиращи съдържания, които ни пребеждат през вечни и общочовешки преживявания. Независимо какъв е сюжетът, драматургията има да си свърши работата по няколко важни теми – да повярваш в това, че оцеляваш, че милост, победа, бъдеще. През коя инициация ни пребежда „Лъст“?

**СМ:** На приемането.

# Без съпротивление

## Разговор със Саяка Мурата

**Константин Киров:** Здравейте, много се радваме, че сте тук! В България сте по покана на фестивала „Литературни срещи“ и по повод на постановката на „Жената конбини“ в Народния театър. Има много желаещи да се срещнат с Вас и да видят Вашия роман адаптиран за сцена – всички дати са запълнени. Вълнувате ли се да видите постановката?

С нетърпение чакам да видя сценичната адаптация по „Жената конбини“. Всъщност в сайта на Народния театър видях няколко снимки, които бяха доста неочаквани за мен и още повече ме заинтригуваха. В Япония много обичам да гледам камерни постановки, затова сърдечно се вълнувам да видя как е бил представен моят роман.

**Станислав Младенов:** Когато започвате работа по нова книга, изхождате ли от желанието тази творба да бъде достъпна и разбираема за целия свят?

Не, когато пиша, се старая да не мисля за нищо. За мен е важно да не се съпротивлявам на историята. В добри отношения съм с редица мои преводачи и се осланям изцяло на тях, без да мисля за това как ще представят историята на друг език – вместо това изцяло се концентрирам в света на японския език.

**СМ:** Имате ли контакт с българските си преводачи? Как се различава той от връзката с преводачите на някакъв голям език като английския или френския например?

Все още не съм се срещала с българската си преводачка (Маргарита Укегава), но ми казаха, че ще мога да се запозная с нея на фестивала, за което много се вълнувам. Освен с преводачката ми на английски, съм близка и с тези на датски и норвежки език. С някои от тях се срещам на такива фестивали и там те ми разказват за страната си – безценно прекарано време за мен.

**СМ:** Какъв си представяте Вашия потенциален читател в България? Къде виждате непреводимите разлики между читателите по света и японските такива?

Преди да дойда в гадена страна, честно казано, нямам представа какъв е езикът, на който се говори, и какво е неговото звучене. Това е една от причините да обичам да посещавам подобни фестивали. Предполагам, ми предстои да разбере повече за езика тук, но от опита ми досега в страни като Литва, чиято култура е напълно различна от японската и където няма „конбини“ – където и да отида, читателите разказват как изпитват споделено усещане за дълбинна свързаност в корените на душата си – не толкова, че са прочели нещо необичайно, колкото впечатление за споделена свързаност на дълбоките празноти в сърцата им. Това винаги ме е поразявало при кратките разговори, които водя с тях, когато раздавам автографи.

Разбира се, смятам, че има и неща, които не могат да бъдат изцяло предадени в превод. Но гласът, или може би музиката, в дъното на един роман, отеква в нещерамата на несъзнаваното, която и аз самата не познавам, в нещо като подземие. Вярвам, че дори и да са различни езикът и културата, този звук може да бъде доловен.

**КК:** Вие сте автор на световноизвестни книги. Какво за Вас прави едно произведение наднационално, световно?

Честно казано, за мен това е нещо, на което не обръщам много внимание. Просто винаги пиша съсредоточено романите си, сякаш се намирам в много тясна лаборатория. Когато отида в далечна страна, имам усещането, че

различни хора на това отдалечено място са намерили моите романи, попаднали там като изгубена вещ. Романите ми позволяват да поговоря с тях. Изпитвам огромна радост в тези моменти, но тя е по-скоро лична. Нямам умението да преценя дали мащабът е малък, или голям – просто си представям как в това тясно пространство историята ми се извисява към небето. Сякаш провеждам малък експеримент, без да вземам предвид хората – оставам вярна единствено на историята. А какво ще се случи след това с романа, вече не зависи от мен, а от груги – за което съм им благодарна, затова и не го премислям.

**Гергана Тончева:** При превода на „Жената конбини“ на английски още през 2018 г. в заглавието е взето решението да се ползва „woman“, когато всъщност не би имало проблем да се ползва „human“, както е и в оригинала – през 2021 г., когато заглавието излиза и в превод на български, отново е използвана думата „жена“, а не „човек“. Какво мислите за този преводачески казус?

Моята преводачка на английски – Джини Такемори, която живее в Япония, често участва с мен в събития и на всяко едно от тях ѝ задават този въпрос. Всъщност тя е предложила друго заглавие, но от издателството преценили, че тъй като самото понятие „конбини“ не е познато на масовата публика, е по-добре да не използвам нещо неясно. Вероятно са избрали това заглавие, за да създадат по-лесна визуална представа, като подсказват, че става дума за жена. Джини ми сподели, че първоначално не била очарована и предложила различен вариант. Но сега на срещите с читатели винаги казва: „Ако бяхме останали с моето заглавие, може би нямаше толкова много хора да посегнат към книгата. А щом е така, значи е имало смисъл в избора на заглавие, което да привлече вниманието на толкова много читатели.“

Имам силен интерес към езиците и веднъж с преводачите ми на различни езици – италиански, руски и други, проведохме дискусия. Тогава заглавието също изникна като въпрос и например на италиански, където също има думи от мъжки и женски род, преводачът не е имал избор, освен да определи героя като жена. Всички имаха силна позиция по въпроса – заформи се сериозен дебат, който продължи доста дълго. Слушайки подобни неща, си давам сметка, че не разбирам чак дотам природата на езиците. Тъй като пиша, познавайки единствено японския, не мога да усетя спецификата на другите езици или пък това как се усещат думите в съответната страна. Затова за мен е изключително интересно да слушам тези разговори. Винаги ми е любопитно да се срещам с преводачите на живо и да научавам как са се борили при избора на всяка дума, как са искали да стане, но не им е било позволено... Макар и за тях това да са разкази за трудности и професионални мъки, за мен те са наистина интересни.

**ГТ:** Много по-често разказвате през женски персонажи. На какво се дължи това? Струва ли Ви се мъжката гледна точка непозната или пък безинтересна?

Писала съм няколко разказа от името на момчета, но повечето си истории пиша от женска гледна точка. Това може би е така, защото интересът ми към моето собствено тяло е неизчерпаем. Учителят, който ме научи да пиша, казваше, че в един роман задължително трябва да присъства тялото – ако се пише само за духовното, историята се превръща просто в нещо изгодно за главния персонаж или за разказвача. Той твърдеше, че тялото понякога е в разрез с мисълта или с духовното – в него



Константин Киров и Саяка Мурата

постоянно се случват процеси като стареене или болка, които никак не са желани. Той твърдеше, че този момент е изключително важен – и аз може би никога няма да мога да забравя това. Загадката на спомените, които се натрупават в реалния ми живот, в моето тяло, аз не мога да разгадая, но интересът към нея не стихва.

**СМ:** Много читатели виждат в Кейко и Шираха черти от аутистичния спектър. Вие обаче не засягате тази тема директно. Необходимо ли е да търсим обяснение в психични отклонения, или става дума по-скоро за отказ от „нормалността“ като маска?

Когато създавах Кейко, в бележника си първо нарисовах нейна скица. До нея с големи букви написах думата „рационална“ с идеята, че нейната природа по рождение е на рационално същество. В личния ѝ свят поставих тези нейни черти и особености не като резултат от някакво заболяване, а просто като част от нейната същност. Затова беше интересно как ще носи тази своя специфика, след като я направя човек от плът и кръв. Смятам, че има различни прочити на това. Дори и в реалния свят това да може да се дефинира ясно като болест, аз самата смятам, че това е просто нейна черта на характера, някаква нейна силна особеност. Нищо повече. Всеки притежава някакъв силен характерен белег – нейният е, че притежава нещо рационално. Така си я представих и така я конструирах – за мен това е много важно и няма нужда да говоря ясно за това.

**КК:** Ако можехте да живеете в някой от световите в произведенията Ви, кой бихте избрали? Има ли такъв, където не бихте искали да стъпвате?

Миналата година в Япония бе публикуван романът ми „Свят 99“. В него има едни измислени животни, наречени „пъкорун“, които забременяват и раждат вместо жените. Странен роман е и не бих искала да ходя в неговия свят. Писах го наистина дълго време, около 3 години и ми беше много трудно. Не бих искала да се връщам в онзи свят.

**ГТ:** Кои автори са Ви вдъхновили във Вашия писателски път? Има ли заглавия от японската или световната литература, които горещо бихте ни препоръчали?

Обожавам японската писателка Риеко Мацуура. Нейните произведения бяха причината да мога да си върна тялото, да възвърна психиката си. Тя и досега продължава да публикува много – наскоро издаде пет книги и всички те са страхотни. „Кучешко тяло“ например прочетох през студентските си години – разказва се за човек, който не може да се приспособи към това да бъде човешко същество и си прави операция, за да стане куче. Друга любима моя история разказва за жена, чийто палец се е превърнал в пенис. Разбира се, тя пише и реалистични истории, но за мен нейните светове сякаш вдигат похлупака, сякаш разкриват истината такава, каквато е. Тя е една от писателите, които силно са ми повлияли.

Разговора водят: **ГЕРГАНА ТОНЧЕВА, КОНСТАНТИН КИРОВ, СТАНИСЛАВ МЛАДЕНОВ**  
 Превод от японски: **КОНСТАНТИН КИРОВ**  
 Консултант на превода: **ДАРИН ТЕНЕВ**





„Аскеер 2026“ за водеща женска роля получиха Елена Телбис за ролята ѝ на Ейда; Кристина Янева за ролята ѝ на Брета и Светлана Янчева за ролята ѝ на Клара в „Новата танцувална зала“ от Енга Уоли – Театър 199 „Валентин Стойчев“. Снимка: Борис Урумов



„Аскеер 2026“ за водеща мъжка роля получиха Атанас Атанасов за ролята му на Палачът и Ивайло Христов за ролята му на Сократ в „Последната нощ на Сократ“ от Стефан Цанев – Театър 199 „Валентин Стойчев“. Снимка: БТА

На 24 май – Деня на българската просвета и култура и на славянската писменост, на традиционната тържествена церемония в Театър „БЪЛГАРСКА АРМИЯ“ за 35-и път фондация „А'Аскеер“ връчи своите национални награди за постижения в театралното изкуство през изтеклия сезон.

Наградите АСКЕЕР са единствени по рода си, доколкото се дават „от артисти – за артисти“ и всяко отличие е професионален и естетически избор на хора, правещи театър. През 35-годишната си история фондация „А'Аскеер“ разглежда и оценява стотици творци и спектакли.

За наградите в 12-те категории се разглеждат спектаклите и постиженията на техните създатели с премиера, осъществена в периода от 1 април 2025 г. до 31 март 2026 г.

Стилният гала-спектакъл беше подготвен от екип: режисура ИВАН УРУМОВ, сценарий ЛИЗА ШОПОВА, сценография и костюми НИНА ПАШОВА, музикален продуцент ДОБРИН ВЕКИЛОВ – ДОНИ, графичен дизайн РАДА МИЛАДИНОВА, видео БОРИС УРУМОВ, и със специалното участие на Биг Бенд на НМА „Проф. Панчо Владигеров“.

## НАГРАДИ:

### ДРАМАТУРГИЯ

**ЕЛЕНА ТЕЛБИС** за „СЛОН В СТАЯТА“ – Театър 199 „Валентин Стойчев“

### ИЗГРЯВАЩА ЗВЕЗДА

**ТЕОДОР КИСЪОВ** за ролята му на ПАТСИ в „Новата танцувална зала“ от Енга Уоли – Театър 199 „Валентин Стойчев“ и на АКТЪОР в „Трябва и някакво действие, Хамлете“, ателше – спектакъл върху текстове на Боян Крачолов – Театрална работилница „СФУМАТО“

### ПОДДЪРЖАЩА ЖЕНСКА РОЛЯ

**МАРИЯ СОТИРОВА** за ролята ѝ на БИРГИТ ХОФМАН в „Берлин, Берлин“ от Жералд Сиблерас и Патрик Одекьор – Драматичен театър „Николай О. Масалитинов“ – Пловдив

### ПОДДЪРЖАЩА МЪЖКА РОЛЯ

**АЛЕКСЕЙ КОЖУХАРОВ** за ролята му на ХАНС в „Берлин, Берлин“ от Жералд Сиблерас и Патрик Одекьор – Драматичен театър „Николай О. Масалитинов“ – Пловдив

### СЦЕНОГРАФИЯ

**НИКОЛ ТРЕНДАФИЛОВА** за „Слугините“ от Жан Жьоне – Драматично-куклен театър – Враца и „Трейнспотинг“ по Ървин Уелш – Малък градски театър „Зад канала“

## КОСТЮМОГРАФИЯ

**МАРИНА РАЙЧИНОВА** за „Сън в лятна нощ“ от Уилям Шекспир – Младежки театър „Николай Бинев“

## ТЕАТРАЛНА МУЗИКА

**ПЕТЯ ДИМАНОВА** за „Сън в лятна нощ“ от Уилям Шекспир – Младежки театър „Николай Бинев“

## ВОДЕЩА ЖЕНСКА РОЛЯ

**ЕЛЕНА ТЕЛБИС** за ролята ѝ на ЕЙДА, **КРИСТИНА ЯНЕВА** за ролята ѝ на БРЕТА и

**СВЕТЛАНА ЯНЧЕВА** за ролята ѝ на КЛАРА в „Новата танцувална зала“ от Енга Уоли – Театър 199 „Валентин Стойчев“

## ВОДЕЩА МЪЖКА РОЛЯ

**АТАНАС АТАНАСОВ** за ролята му на ПАЛАЧЪТ и **ИВАЙЛО ХРИСТОВ** за ролята му на СОКРАТ в „Последната нощ на Сократ“ от Стефан Цанев – Театър 199 „Валентин Стойчев“

## МОНОСПЕКТАКЪЛ

„ТРИМА КРАЛЕ“ от Стефан Бересфорд, режисьор Юлиан Петров, костюми Рая Пеева, с участието на **ЯВОР БАХАРОВ**, продуцент ЯБ ФИЛМС – Театър „Възраждане“

## РЕЖИСУРА

**ЗАФИР РАДЖАБ** за „Албион“ от Майк Бартлет – Младежки театър „Николай Бинев“

## НАЙ-ДОБЪР СПЕКТАКЪЛ

„ВЛЮБЕНИЯТ ДИРИЖАБЪЛ“ по стихове и спомени от и за Иван Методиев, Добромир Тонев, Миряна Башева и Гриша Трифонов, композиция Александър Секулов, режисьор Диана Добрева – Драматичен театър „Николай О. Масалитинов“ – Пловдив

Тази година „АКАДЕМИЯ АСКЕЕР“ удостоява с почетен „АСКЕЕР“ АКТРИСАТА **МАРИЯ СТЕФАНОВА**

„АКАДЕМИЯ АСКЕЕР“ удостоява с ГОЛЯМАТА НАГРАДА ЗА ЦЯЛОСТЕН ПРИНОС КЪМ ТЕАТРАЛНОТО ИЗКУСТВО „АСКЕЕР 2026“

СЦЕНОГРАФА **МЛАДЕН МЛАДЕНОВ**

АСКЕЕР ЗА ТВОРЧЕСКА ЧЕСТ И ПРИНОС КЪМ ФОНДАЦИЯ „А'АСКЕЕР“ И ТЕАТЪР „БЪЛГАРСКА АРМИЯ“ се присъжда на АКТЪОРА **МИЛЕН МИЛАНОВ** и СЦЕНОГРАФА **НИНА ПАШОВА**

Присъждането на наградите АСКЕЕР се осъществява с подкрепата на Министерството на културата, NESCAFE Dolce Gusto и Столична община. Генерални медийни партньори БНТ, БТА, БНР.



Актрисата Мария Стефанова беше удостоена с почетен „АСКЕЕР“. Снимка БТА

# Класификация на игрите

Роже Кайоа

Огромният брой и разнообразие на игрите първоначално запруднява намирането на принцип за класификация, който би позволил всички те да бъдат разделени на малък брой добре дефинирани категории. Освен това те представят толкова много различни аспекти, че към тях са възможни множество гледни точки. Ежедневният речник ясно показва колко колеблив и несигурен остава умът: всъщност той използва няколко конкуриращи се класификации. Противопоставянето между игрите с карти и игрите на умения няма смисъл, нито пък противопоставянето между социалните игри<sup>1</sup> и тези, които се провеждат на стадиона. В единия случай критерият за класификация е инструментът на играта; в другия – основното умение, което тя изисква; в третия – броят на играчите и атмосферата на играта; а в последния – мястото на провеждане. Освен това, за да се усложнят нещата още повече, една и съща игра може да се играе самостоятелно или с други. Дадена игра може да изисква няколко качества едновременно или нито едно.

На едно и също място човек може да играе много различни игри: въртележките и дяболомото<sup>2</sup> са забавления на открито, но детето, което пасивно се наслаждава на удоволствието да бъде носено от въртенето на въртележката, не е в същото състояние на духа като това, което прави всичко възможно да хване правилно дяболомото си. Нещо повече, много игри се играят без никакво оборудване или аксесоари. Освен това един и същ аксесоар може да изпълнява различни функции в зависимост от играта. Топчетата обикновено са инструмент на игра на умения, но един от играчите може да се опита да познае дали броят на топчетата в затворената ръка на опонента му е четен или нечетен: тогава те се превръщат в инструмент на игра на късмета. Ще се спра обаче на този последен израз. На първо място, той намеква за фундаменталния характер на един много специфичен вид игра. Независимо дали е залог или лотария, рулетка или бакара, ясно е, че играчът възприема една и съща нагласа. Той не прави нищо; чака съдбата да реши. За разлика от него боксьорът, бегачът, шахматистът или играчът на дама правят всичко по силите си, за да спечелят. Няма голямо значение дали тези игри са атлетични или интелектуални. Нагласата на играча е една и съща: усилието да победи съперник, поставен в същите условия като него. Следователно изглежда оправдано да се прави разлика между игри на късмета и съревнователни игри. Преди всичко става изкушаващо да се проучи дали е възможно да се открият други, не по-малко фундаментални нагласи, които потенциално биха могли да предоставят категориите за обоснована класификация на игрите.

\* След като разгледах различните възможности, предлагам разделение на четири основни категории в зависимост от това дали в разглежданите игри преобладават съревнованието, шансът, симулацията или световъртежът. Наричам ги съответно *agôn*, *alea*, *mimicry* и *ilinx*. И четирите очевидно принадлежат към сферата на игрите: човек *играе* на футбол, топчета или шах (*agôn*); човек *играе* на рулетка или лотария (*alea*); човек *играе* пират, *играе* Нерон или Хамлет (*mimicry*); човек *играе*, за да провокира в себе си, чрез бързо движение на въртене или спускане, органично състояние на объркване и безпорядък (*ilinx*). Тези обозначения обаче все още не обхващат напълно вселената на играта. Те я разделят на квадранти, всеки от които се управлява от оригинален принцип. Те очертават сектори, които групират игри от един и същи вид. Но в рамките на тези сектори различните игри са подредени в един и същи ред съгласно сравнима прогресия. По този начин те могат едновременно да бъдат поставени между два антагонистични полюса. В единия край царува, почти безспорно, общ принцип на забавление, турбулентност, свободна импровизация и безгрижно себеразичване, чрез който се проявява известна неконтролирана фантазия, която може да се обозначи с името *paidia*. В другия край тази наклоненост и импулсивна жизнерадост е почти изцяло погълната или поне дисциплинирана от една допълваща тенденция, обратна в някои, но не във всички отношения, на нейната анархична и капризна природа: нарастваща нужда да я подчиняваме на произволни, императивни и умишлено тромави конвенции, да я осуетяваме все повече, като ѝ поставяме все по-неудобни препятствия, за да я направим по-трудна за постигането на желаните резултат. Този резултат остава напълно безполезен, въпреки че изисква постоянно нарастващо количество усилия, търпение, умение или изобретателност. Наричам този втори компонент *ludus*.

Като прибягвам до тези чуждоезични термини, нямам намерение да изграждам някаква педантична митология,

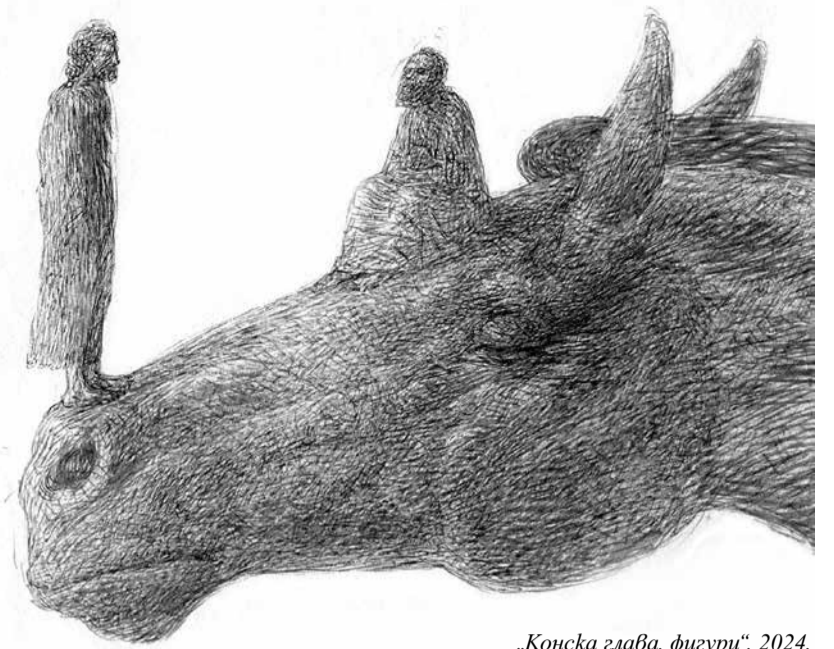
напълно лишена от смисъл. Но изправен пред необходимостта да групирам разнообразни явления под един етикет, ми се стори, че най-икономичният начин да се постигне това е да се заимства от един или друг език възможно най-смисленият и всеобхватен термин, за да се предотврати всяка разглеждана група да бъде еднакво маркирана от специфичното качество на един от нейните елементи, което неизбежно би се случило, ако името на този елемент се използваше за обозначаване на цялата група. Освен това, докато се опитвам да установя класификацията, на която съм се спрял, всеки ще има възможността сам да осъзнае необходимостта, която открих в използването на номенклатура, незасягаща твърде директно конкретния опит, който отчасти е предначалена да категоризира според нов принцип.

В същия дух се постарах да запълня всеки раздел с привидно различни игри, за да подчертая по-добре тяхното фундаментално родство. Смисълът с физически игри с интелектуални, игри, основани на сила, с такива, изискващи умение или пресметливост. Нито пък съм правил разлика, във всяка категория, между детски игри и игри за възрастни; и когато е възможно, съм търсил хомологични победения в животинския свят. По този начин целта беше да се подчертае самият принцип на предложената класификация: тя би била по-малко ефективна, ако не беше ясно видимо, че разделенията, които тя установява, съответстват на същностни и несводими импулси.

## Основни категории

*Agôn*. – Цяла група игри се явява като съревнование, тоест като противоборство, в което равенството на шансовете е изкуствено създадено, така че антагонистите да се изправят един срещу друг при идеални условия, способни да придадат точна и безспорна стойност на триумфа на победителя. Следователно това винаги е съперничество, фокусирано върху едно-единствено качество (бързина, издръжливост, енергия, памет, умение, изобретателност и пр.), упражнявано в определени граници и без външна помощ по такъв начин, че победителят се явява като най-добрият в определена категория постижение. Такова е правилото на спортните прояви и обосновката на многобройните им подразделения, независимо дали противопоставят два души или два отбора един срещу друг (поло, тенис, футбол, бокс, фехтовка и др.) или включват оспорване между неопределен брой състезатели (надпревари от всякакъв вид, състезания по стрелба, голф, атлетика и др.). Игри, в които противниците започват с фигури с абсолютно еднаква стойност и брой, също принадлежат към тази категория. Игрите на дама, шах и билиард предлагат съвършени примери в това отношение. Стремещът към равни шансове в самото начало е толкова ясен основен принцип на съперничеството, че той се възстановява чрез *хендикап* между играчи с различна класа, тоест в рамките на първоначално установеното равенство на шансовете се въвежда вторично неравенство, пропорционално на предполагаемата относителна сила на участниците. Показателно е, че подобна практика съществува както за *agôn* при физически игри (спортни състезания), така и за *agôn* при по-интелектуални игри (например шахматните игри, където на по-слабия играч се дава предимство с пешка, кон или топ).

Колкото и внимателно да се опитваме да го поддържаме, абсолютното равенство не изглежда напълно постижимо. Понякога, както при дамата или шаха, играта дава предимство на първия играч, тъй като този приоритет позволява на фаворизирания играч да заеме ключови позиции или да наложи своята стратегия. Обратно, в игрите на залози, играчът, който наглася последен, се възползва от улуките, предоставени от нагласяванията на опонентите му. По подобен начин в крокета последният играч умножава своите ресурси. При спортните срещи излагането на светлината на слънцето отпред или отзад; на вятъра, който помага или пречи на едната страна; и в надпреварите, провеждани на затворена писта, позицията в близост или в отдалеченост от завоя – въплъщават, където е приложимо, толкова много предимства или недостатъци, чието влияние не е непременно пренебрежимо. Тези неизбежни дисбаланси се неутрализират или смекчават чрез теглене на жребий за определяне на началната ситуация, а след това чрез стриктно редуване на привилегированата позиция. Движещата сила на играта е, за всеки състезател, да бъде признато желанието му за превъзходство в дадена област. Ето защо практикуването на *agôn* изисква постоянно внимание, подходящо обучение, усърдни усилия и воля за победа. То изисква дисциплина и постоянство. Остава шампиона на собствените му ресурси, кани го да ги използва по най-добрия възможен начин и в крайна сметка го принуждава да ги използва справедливо и в рамките на установените граници, които, бидейки равни за всички, в крайна сметка правят превъзходството на победителя неоспоримо. *Agôn*-ът се представя като чист израз на личните заслуги и е форма на тяхното проявление. Извън играта или на границата на играта откриваме



„Конска глава, фигури“, 2024, тънкописец върху хартия, 39,8 x 29,8 cm

духа на *agôn* и в други културни феномени, които се подчиняват на същия код: дуела, турнира, някои постоянни и забележителни аспекти на така наречената куртоазна война.

По принцип би изглеждало, че животните не би трябвало да познават понятието *agôn*, тъй като не схващат нито граници, нито правила, а търсят сякаш само брутална победа в безмилостна битка. Ясно е, че тук не могат да се посочат нито конните надбягвания, нито борбите с петли: това са състезания, при които хората настройват дрсирани животни едно срещу друго според норми, които само те са установили. Въпреки това, като се имат предвид някои факти, изглежда, че животните вече имат вкус да се противопоставят помежду си в срещи, където, ако липсват правила, както може да се очаква, имплицитно се съгласува и спонтанно се спазва поне една граница. Това е така по-специално при котенцата, кученцата, младите тлоени и мечетата, които изпитват удоволствие да се събят, като внимателно избягват наранявания. Още по-убедителен е навикът на говедата, които с наведени глави, лице в лице, се опитват да се отблъснат едно друго. Конете практикуват същия вид приятелски дуел, а имат и още един: за да изпробват силата си, те се изправят на задните си крака и падат един върху друг с енергичен скосен тласък, използвайки цялата си тежест, за да извадят противника си от равновесие. По подобен начин наблюдателите събличават за множество гоненици, които се провеждат след предизвикателство или покана. Надбяганото животно няма от какво да се страхува от победителя си. Може би най-поразителният пример е този на малките диви пауци, наречени „бойци“. Те избират бойно поле, „относително по-издигнато място“, казва Карл Гроос<sup>3</sup>, „винаги влажно и покрито с къса трева, с диаметър около един и половина до два метра“. Мъжките се събират там ежедневно. Първият, който пристига, изважда противник и битката започва. Шампионите потреперват и многократно свеждат глави. Перата им се разрошват. Те се нахвърлят един върху друг, с клоновете напред, и удрят. Никога няма преследване или борба извън определената зона за турнира. Ето защо ми се струва легитимно, тук и в предходните примери, да използвам термина *agôn*: толкова е ясно, че целта на срещите не е всеки антагонист да нанесе сериозна вреда на съперника си, а да демонстрира собственото си превъзходство. Хората добавят само усъвършенствания и прецизност на правилата.

Сред децата, веднага щом личностите им започнат да се развиват и преди появата на регулирани състезания, се наблюдава честотата на странни предизвикателства, при които противниците се стремят да докажат най-голямата си издръжливост. Те се състезават кой може да се взира най-дълго, да устои на гъделичкане, да задържи дъха си, да не мига и т.н. Понякога залозите са по-сериозни: съпротива срещу глад или болка под формата на бичуване, щипане, убождане или изгаряне. Тези аскетични игри, както понякога ги наричат, поставят началото на тежки изпитания. Те предзнаменуват малтретирането и унижението, които подрастващите трябва да понесат по време на своята инициация. Това е отклонение от *agôn*-а, който скоро намира своите съвършени форми било то в състезателни игри и истински спорт, било с игри и спортове на доблестта (лов, алпинизъм, кръстословици, шахматни задачи и др.), където шампионите, без да се изправят директно един срещу друг, постоянно участват в огромно, дифузно и непрестанно съревнование.

*Alea*. – Това е латинското наименование на играта на зарове. Заимствам го тук, за да обознача всички игри, основани, в пряка противоположност на *agôn*, на решение, което не зависи от играча, върху което той няма никакъв контрол и където целта в много по-малка степен е победа над противника, отколкото над съдбата.

<sup>3</sup> K. Groos: *Les Jeux des animaux*, trad. franç., Paris, 1902, pp. 150-151.

<sup>1</sup> Изразът *les jeux de société* би трябвало да се предаде по-директно на български със „салонни игри“, но сме избрали един по-буквален превод, тъй като тук Кайоа се опитва да подчертае значенията за много играчи в специфична обстановка, внушени от френския израз, който инак биха останали трудно забележими. – Б. пр.

<sup>2</sup> Уред за жонглиране, състоящ се от макара и две пръчки, свързани с връв. – Б. пр.

# Класификация на изрите

от стр. 9

По-точно казано, съдбата е единственият архитект на победата и когато има сперничество, победата означава изключително, че победителят е бил по-благодетелствен от съдбата, отколкото загубил. Чисти примери за тази категория игри са заровете, рулетката, ези-тура, бакарата, лотарията и др. Тук не само несправедливостта на случайността не е елиминирана, но самият ѝ произвол представлява единствената движеща сила на играта. Случайността бележи и разкрива благоволенето на съдбата. Играчът е напълно пасивен; той не използва своите умения или способности, ресурсите на своята сръчност, сила или интелигентност. Той просто чака с надежда и трепет решението на съдбата. Той рискува залог. Справедливостта – винаги търсена, но по различен начин и отново склонна към осъществяване при идеални условия – го възнаграждава пропорционално на риска му със строга прецизност. Всички усилия, посветени преди на изравняване на шансовете на състезателите, тук са използвани за стриктно балансиране на риска и наградата. За разлика от *agôn*-а, *alea* отрича труда, търпението, уменията и квалификацията; тя елиминира професионалните заслуги, редовността и обучението. Тя мигновено премахва натрупаните резултати. Тя е или пълен позор, или абсолютна благосклонност. Тя носи на щастливия играч безкрайно повече, отколкото би могъл да му осигури един живот, изпълнен с труд, дисциплина и умора. Тя се явява като нахална и върховна подигравка със заслугите. Тя предполага от страна на играча нагласа, точно противоположна на онази, която той проявява в *agôn*-а. При последния той разчита само на себе си; при *alea*-та той разчита на всичко, на най-малката улъка, на най-малката външна особеност, която веднага приема за знак или предупреждение, на всяка единичност, която възприема – на всичко, освен на себе си.

*Agôn*-ът е претенция за лична отговорност, докато *alea*-та е отказ от воля, предаване на произвола на съдбата. Някои игри, като домино, табла и повечето игри с карти, комбинират *agôn* и *alea*: случайността управлява състава на „ръката“ на всеки играч и след това те експлоатират, доколкото могат и според силите си, жребия, който спялата съдба им е дала. В игра като бриджа знанието и разсъжденията представляват собствената защита на играча и му позволяват да извлече максимума от картите, които е получил; в игра като покера по-скоро качествата на психологическата проицируемост и характерът са от съществено значение.

Като цяло ролята на парите е още по-значима, когато елементът на случайността е по-голям и съответно защитата на играча е по-слаба. Причината за това е ясна: целта на *alea* не е печалба на пари за най-интелигентните, а точно обратното: премахването на естествените или придобитите предимства на отделните личности, за да постави всички на абсолютно равни начала пред спялата присъда на шанса.

Тъй като резултатът от *agôn*-а е по необходимост несигурен и парадоксално трябва да се доближава до ефекта на чистата случайност, като се има предвид, че шансовете на състезателите по принцип са възможни най-уравновесени, следва, че всяка среща, притежаваща характеристиките на идеално, регулирано съревнование, може да бъде обект на залози, тоест на *alea*: например надбягвания на коне или хрътки, футболни мачове или такива по пелота баска, както и при борби с петли. Случва се дори залозите да се колебаят постоянно по време на играта в зависимост от перипетиите на *agôn*-а.<sup>4</sup> Изрите на късмета изглеждат типично човешки. Животните са запознати с изрите на съревнование, симулация и световъртеж. К. Гроос по-специално предоставя поразителни примери за всяка от тези категории. Животните обаче, твърде обсебени от непосредственото и твърде поробени от импулсите си, не могат да си представят абстрактна и безчувствена сила, на чиято присъда биха се подчинили предварително, изрично и без реакция. Да се изчака пасивно и съзнателно решението на съдбата, да се рискува придобиването на нещо добро, умножено пропорционално на шансовете за съответна загуба, е нагласа, която изисква възможност за предвиждане, представяне и спекулация, на което е способно само обективното и пресметливо размишление. Може

<sup>4</sup> Например на Балеарските острови за пелота баска, а в Колумбия и Антилите за борбата с петли. Разбира се, не бива да се вземат предвид паричните награди, които жокеи или собственици, бегачи, боксьори, футболисти или други спортисти могат да получат. Тези награди, колкото и значителни да са, не попадат в категорията на *alea*. Те възнаграждават трудно извоювана победа. Тази награда, която се основава на заслуги, няма нищо общо с благоволенето на съдбата, е резултатът от късмет, който остава несигурният монопол на залагащите. Въсъщност тя е точно обратното.

би именно защото децата остават близо до животните, изрите на късмета нямат същото значение за тях, както за възрастните. Да играят, за децата означава да действат. Освен това без икономическа независимост и собствени пари те не намират в изрите на късмета това, което представлява основната им привлекателност. Те са безсилни да ги накарат да потръпнат. Разбира се, топчетата са тяхната валута. Но за да ги спечелят, те разчитат на уменията си, а не на шанса.

\*

*Agôn* и *alea* предават противоположни и донякъде симетрични нагласи, но и двете се подчиняват на един и същ закон: изкуствено създаване между играчите на условия за чисто равенство, отречени в реалния живот. Защото нищо в живота не е ясно, освен точно това, че всичко е неясно от самото начало, както късметът, така и заслугата. Играта, независимо дали е *agôn* или *alea*, следователно е опит да се замести нормалното обръкване на всекидневие с перфектни ситуации. Тези ситуации са такива, че ролята на заслугата или случайността е ясна и безспорна. Те също така предполагат, че всеки трябва да се радва на абсолютното еднакви възможности да докаже своята стойност или, от друга страна, на абсолютно еднакви шансове да спечели благополучие. И в двата случая човек избягва света, като го прави друг. Човек може да избяга от него и като направи себе си друг. Това е отговорът на *mimicry*.

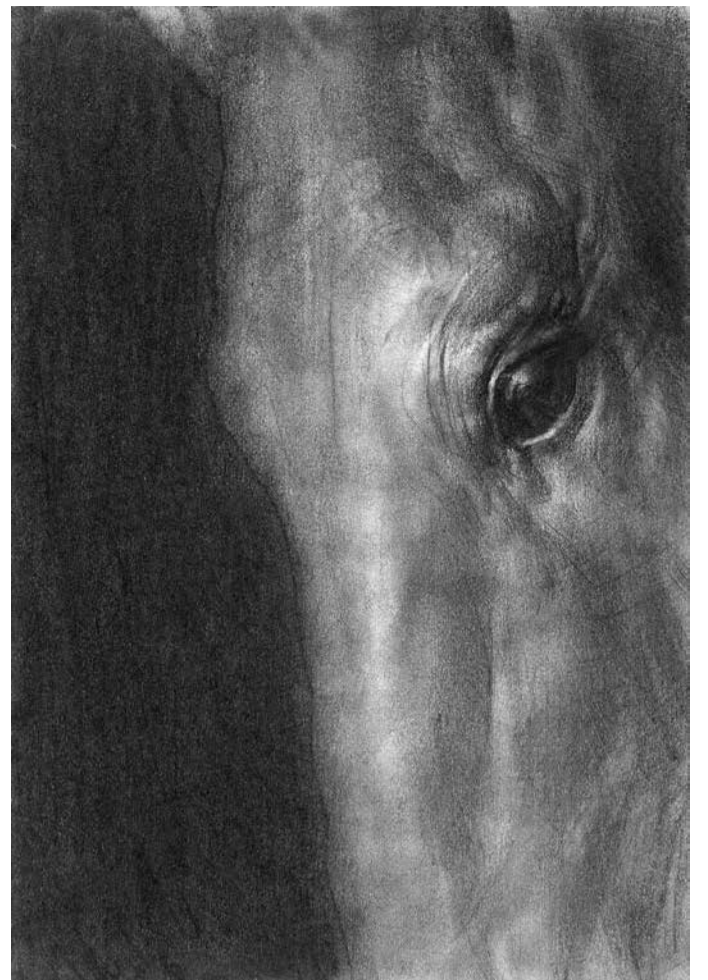
*Mimicry*. – Всяка игра предполага временно приемане, ако не на илюзия (въпреки че последната дума не означава нищо друго освен влизане в игра: *in-lusio*), поне на затворена, конвенционална и в някои отношения фиктивна вселена. Играта може да се състои не в това да се занимаваш с дейност или да се подложиш на съдбата във въображаема среда, а в това да се превърнеш в илюзорен персонаж и да се държиш по съответния начин. Тогава се сблъскваме с разнообразна поредица от проявления, които споделят общата характеристика, основана на факта, че субектът играе на вяра, на това да накара себе си да повярва или на това да накара другите да повярват, че е някой друг на самия себе си. Той забравя, маскира се и временно се отказва от личността си, за да се престори на друг. Избирам да обознача тези проявления с термина *mimicry*, който на английски се отнася до миметизма<sup>5</sup>, по-специално този на насекомите, за да подчертая фундаменталната и елементарна, квазиорганична природа на импулса, който ги поражда.

Светът на насекомите, напротив на човешкия свят, се явява като най-разходящото решение, което природата предлага. Този свят е противоположен на човечеството едно към едно, но е не по-малко сложен, комплексен и изненадващ. Следователно изглежда основателно тук да разгледаме феномена на миметизма, за който насекомите представляват най-ярките примери. Въсъщност на свободното, многостранно, произволено и несвършено победение на човечеството, което преди всичко води до външно произведение, при животните, и по-специално при насекомите, съответства фиксирана и абсолютна организациона модификация, която бележи вида и която виждаме безкрайно и прецизно възпроизвеждана от поколение на поколение в милиарди индивиди: например кастите на мравките и термитите в контраст с класовата борба, шарките на крилетата на пеперудите в контраст с историята на живописата. Ако приемем тази хипотеза, за чиято дързост не тая илюзии, необяснимата мимикрия на насекомите внезапно предоставя изключителна реплика на склонността на човечеството да се дезигурира, да се преоблича, да носи маска, да играе роля. Само че този път маската, прикритието, е част от тялото, вместо да бъде изработен аксесоар. Но и в двата случая тя служи на една и съща цел: да промени външния вид на носещия я и да плаши другите.<sup>6</sup>

При гръбначните животни тенденцията към имитация първоначално се изразява като чисто физическа, квазиуеустоима зараза, аналогична на заразата от прозяване, бягане, куцане, усмихване и най-вече движение. Хъдсън вярвал, че може да твърди, че младото животно спонтанно „следва всеки обект, който се отдалечава, бяга от всеки обект, който се приближава“. До такава степен, че едно агне ще се стресне и ще избяга, ако майка му, без то да я разпознае, се обърне и се насочи към него, както и ще последва човека, кучето или коня, когато види да се отдалечава. Заразяването и имитацията все още не са съвсем симулация, но те я правят възможна и поражда идеята, вкуса към мимикрията. При птиците тази склонност кулминира в парадирало ухаждане, в церемонии

<sup>5</sup> На френски преводът на английския термин би бил *mimétisme*. – Б. пр.

<sup>6</sup> Примери за ужасяваща мимикрия на насекомите (спектралната поза на богомолката, трансът на *Smerinthus ocellata*) или за морфологии на прикриване могат да бъдат намерени в моето изследване, озаглавено „Мимикрия и легендарна психастения“ в *Le Mythe et l'homme*, Paris, 1938, pp. 101-143. За съжаление, това изследване разглежда проблема от гледна точка, която сега ми се струва силно фантастична. Въсъщност аз вече не смятам мимикрията за нарушение на пространственото възприемане и тенденция към връщане към неосушеването, а по-скоро, както предлагам тук, за насекомен еквивалент на човешките игри на симулация. Използваните примери обаче запазват пълната си стойност. Възпроизвеждам някои от тях в Досието в края на настоящия том, с. 341.



„Конска глава II“, 2024, молив върху хартия, 29,5 x 20,5 cm

и суетни демонстрации, в които, в зависимост от случая, мъжките или женските участия в рядка отдаденост и очевидно удоволствие. Що се отнася до раците от семейство *oxyrhyncha*, които засажат върху черупката си всякакви водорасли или полипи, които успеят да хванат, способността им за маскиране, каквото и да е даденото обяснение, не оставя място за съмнение.

Мимикрията и преобличането са допълващите се движещи сили зад този клас игри. За децата основната цел е да имитират възрастни. Оттук и популярността на миниатюрни комплекти и играчки, които възпроизвеждат инструментите, превозните средства, оръжията и машините, използвани от възрастните. Малките момичета играят на майки, готвачки, перачки и гладачки; момчетата се преструват на войници, мускетари, полицаи, пирати, каубои, марсианци<sup>7</sup> и т.н. Те се правят на самолети, като протягат ръце и издават шум от двигатели. Но *mimicry* се простира далеч отвъд детството до зряла възраст. Тя обхваща и всяка форма на забавление, в която човек участва, маскиран или преоблечен, което се състои от самия факт, че играчът е маскиран или преоблечен, и неговите последици. И накрая, ясно е, че театралното представяне и драматичната интерпретация с право принадлежат към тази категория.

Удоволствието се крие в това да бъдеш някой друг или да се преструваш на някой друг. Но тъй като е игра, основната цел не е да заблуди зрителя. Дете, което си играе на влакче, може да откаже целувка от баща си, като му каже, че локомотивите не се целуват, но не се опитва да го накара да повярва, че е истински локомотив. На карнавала маскираната фигура не се опитва да накара хората да повярват, че е истински маркуз, истински бикоборец или истински индианец; тя по-скоро се опитва да изплаши и да се възползва от лиценза на заобикалящото я, който сам по себе си е резултат от факта, че маската прикрива социалната персона и освобождава истинската личност. Нито пък актьорът се опитва да накара хората да повярват, че е „наистина“ Лир или Карл V. Шпионинът и беглецът са онези, които се маскират, за да заблудят истински, защото не играят роля.

Дейност, въображение, интерпретация – *mimicry* трудно може да се свърже с *alea*, която налага неподвижност и трепката от очакването на играча, но не е невъзможно тя да се комбинира с *agôn*. Нямам предвид маскарадните състезания, където съюзът е изцяло външен. Лесно се разпознава по-интимно съучастие. За тези, които не участват, всеки *agôn* е спектакъл. Само че това е спектакъл, който, за да бъде валиден, изключва симулацията. Големите спортни събития въпреки това са привилегировани поводи за *mimicry*, стига да се помни, че тук симулацията се прехвърля от актьорите към зрителите: не спортистите имитират, а по-скоро публиката. Дори идентификацията с шампиона сама по себе си представлява форма на *mimicry* подобна на тази, която кара читателя да разпознае себе си в героя на романа, зрителя – в героя на филма. За да се убедим в това, е достатъчно само да разгледаме перфектно

<sup>7</sup> Както правилно се отбелязва, тоалетите на момчетата са предназначени да имитират близко, реалистично, домашно поведение, докато тези на момчетата извикват представа за далечни, романтични, недостъпни или дори открито нереални дейности.

симетричната функция на шампиона и знаменитостта, точка, върху която ще имам възможност да се спра по-късно. Шампионите, победителите в *agón*-а, са звездите на спортните събития. От друга страна, известните личности са победители в по-дифузно състезание, където наградата е благосклонността на населението. И двамата получават изобилие от писма, интервюирани са от нетърпеливата преса и дават автографи.

Всъщност колоездачните състезания, боксовите срещи и тези по борба, мачовете по футбол, тенис или поло са сами по себе си зрелища, допълнени с костюми, тържествени откривания, подходящи литургии и внимателно регулирана процедура. Накратко, това са грами, чиито различни перипетии гържат публиката на ръба на столовете, като завършват с развръзка, която вънува едни и разочарова други. Природата на тези зрелища си остава тази на *agón*, но те се появяват с външните характеристики на представление. Зрителите не просто насърчават любимите си спортисти с гласове и жестове или на хиподрума, любимите си коне. Една физическата зараза ги кара да имитират позата на хората или зверовете, да им помагат по същия начин, по който играчът на боулинг неусетно накланя тялото си в посоката, която би искал тежката топка да поеме в края на своя курс. При тези условия, в допълнение към зрелището, сред публиката възниква състезание чрез *mimicry*, което удвоява истинския *agón* на изрището или пистата.

С едно изключение, *mimicry* проявява всички характеристики на играта: свобода, конвенция, суспендиране на реалността и ограничено пространство и време. Не се забелязва обаче непрекъснато подчинение на императивни и точни правила. Както видяхме, на нейно място се намесват прикриването на реалността и симулацията на вторична реалност. *Mimicry* е непрестанна инвенция. Правилото на играта е уникално: за актьора то се състои в това да пленява зрителя, като се гарантира никаква грешка да не води до това последният да отхвърли илюзията; за зрителя то се състои в това да се поддаде на илюзията, без първоначално да отхвърля декора, маската, изкуственото, в което е поканен да повярва за дадено време като реално, по-реално от самото реално.

*linx*. – Последният вид игра обхваща форми, основани на търсене на световъртеж, състоящ се в опит за моментално разрушаване на стабилността на възприятието и предизвикване на един вид сладострастна паника в ясното съзнание. Във всички случаи целта е да се предизвика вид спазъм, транс или замаяност, които различават реалността с невероятна внезапност. Разстройството, провокирано от световъртеж, е доста често търсено само по себе си: ще цитирам като примери само упражненията на въртящите се дървиши и тези на мексиканските *voladores*. Избирам ги умишлено, защото първите, по използваната техника, са свързани с определени детски игри, докато вторите напомнят изтънчените средства на акробатиката и номера във въздуха: по този начин те докосват двата полюса на игрите на световъртеж. Дървишите търсят екстаз, като се въртят около себе си, в движение, ускорено от все по-бързи барабанни удари. Паника и хипнотично състояние на съзнанието се достигат чрез пароксизма на неустово, заразно и споделяно въртене.<sup>8</sup> В Мексико *voladores* – уастеки или тотонаки – се изкачват до върха на стълб висок от двайсет до трийсет метра. Фалшиви крила, висящи от

<sup>8</sup> O. Depont et X. Coppolani: *Les Confréries religieuses musulmanes*, Alger, 1887, pp. 156-159, 329-339.



„Ръка пред лицето I“, 2024, тънкописец върху хартия, 29,5x20,5 cm

кичките им, ги маскират като орли. Те си връзват през кръста края на въже. След това въжето минава между пръстите на краката им, така че да могат да завършат цялото спускане с главата надолу с протегнати ръце. Преди да достигнат земята, те правят няколко пълни завъртания, принадлежат според Торквемада, описвайки спирала, която постепенно се разширява. Церемонията, която включва няколко полета и започва по обяд, лесно се тълкува като танц на залязващото слънце, придружен от птици – обожествени мъртвци. Честотата на инцидентите накара мексиканските власти да забранят тази опасна практика.<sup>9</sup>

Освен това едва ли е необходимо да се привеждат тези редки и престижни примери. Всяко дете е еднакво запознато с това как, като се върти бързо, може да достигне центробежно състояние на бягство и полет, при което тялото се бори да възвърне равновесието си и яснотата на възприятието. Няма съмнение, че детето прави това изриво и му се наслаждава. Такава е играта *пумпала*, където то се върти на една пета възможно най-бързо. По подобен начин, в хаитянската игра „златна царевица“, две деца се гържат за кичките, лице в лице, с протегнати ръце. Телата им са сковани и наклонени назад, с прилепени крака и обрънати един към друг и се въртят до задъхване заради удоволствието да се олюляват, след като спрат. Викане с цяло гърло, тичане надолу по склон, пързалката, въртележката (стига да се върти достатъчно бързо), лолката (ако се издига достатъчно високо) – всички те осигуряват подобни усещания.

Различни физически дейности могат да предизвикат тези усещания: акробатика, спускания или изстрелвания във въздуха, бързо въртене, плъзгане, бързина, ускорение по права линия или комбинацията му с въртеливо движение. Едновременно с това се наблюдава един вид световъртеж от морален порядък, внезапен изблик, който обзема индивида. Този световъртеж често е свързан с нормално потиснат вкус към безредие и разрушение. Той отразява сурови и брутални форми на утвърждаване на личността. При децата това е особено забележимо по време на игри като зоненица, „лети гълъб“ и „прескочикобила“, които внезапно стават хаотични и се превръщат в обикновена блъсканица. За възрастните нищо не е по-показателно в тази област от странното външение, което продължават да изпитват, когато отсичат високите цветя на поляна с шибалка или карат снега да пада като лавина от покрив, или опиянението, което опознават например на панаирните сергии, когато шумно чупят купчини изхвърлени съдове. За да обхвана различните разновидности на подобно възняване, което е едновременно и хаос, понякога органичен, понякога психически, предлагам термина *ilinx*, гръцко наименование за водовъртеж, от което произлиза точно, на същия език, името за световъртеж (*ilingos*).

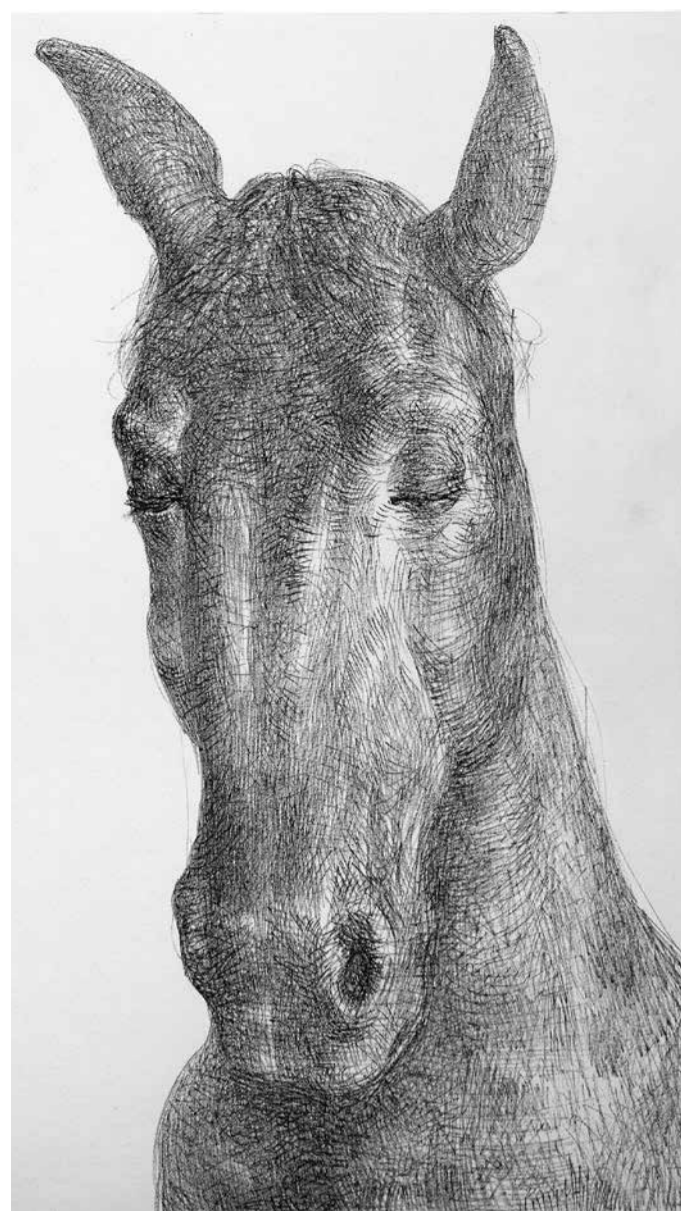
Това удоволствие също не е привилегия само за хората. Първо, трябва да споменем замаяността на някои бозайници, особено овцете. Дори и това да е патологично явление, то е твърде значимо, за да бъде игнорирано. Освен това не липсват примери, чийто изгрови характер е неоспорим. Кучетата се въртят, за да хванат опашките си, докато не паднат. Друг път ги обзема треска за бягане, която ги напуска едва когато са изтощени. Антилопите, газелите и дивите коне често са обзети от паника, която не съответства на реална опасност, нито дори на най-малкия признак на заплаха, а по-скоро отразява ефекта на неустоима зараза и незабавната готовност да ѝ се поддадат.<sup>10</sup> Водните плъхове се забавляват, като се търкалят, сякаш носени от течението. Случаят с дивите кози е още по-забележителен. Според Карл Гроос те се катерят по снежните полета и там всяка от тях на свой ред се затичва и се спуска по стръмен склон, докато останалите я наблюдават как го прави.

Гибонът избира гъвкав клон, огъва тежестта му, докато се отпусне и така го изстрелва във въздуха. Той го възстановява колкото може и безкрайно повтаря това безсмислено и необяснимо упражнение, което може да се обясни само с интимната му съблазън. Но най-вече птиците обичат игрите на световъртеж. Те се оставят да падат като камък от голяма височина и разтварят криле само на няколко метра от земята, създавайки впечатлението, че ще се блъснат в нея. След това се издигат отново и се оставят да паднат още веднъж. В брачния сезон те използват този подвиг на полета, за да съблазнят женската. Нощният сокол от Америка, описан от Огюбон, е виртуоз на тази впечатляваща акробатика.

След пумпала, златната царевица, пързалката, въртележката и лолката от детството си, хората най-вече се отдават на ефектите на опиянението чрез многобройните танци – от светския, но коварен вихър на валса до многобройни френетични, неустови, конвулсивни жестове. Те извличат подобно удоволствие от външното, причинено от изключителната скорост, като например онова, изпитвано на ски, мотоциклет или в откритата кола. За да се придадат на тези усещания интензивността и бруталността, способни да зашеметят възрастните тела, е трябвало да бъдат изобретени мощни машини. Затова не е изненадващо, че често се е налагало

<sup>9</sup> Описание и снимки в Н. Larsen, «Notes on the volador and its associated ceremonies and superstitions», *Ethnos*, vol. II, no 4, July 1937, pp. 179-192, и в Guy Stresser-Pean, «Les Origines du volador et du comelagatoazte», *Actes du XXVIIIe Congrès international des Américanistes*, Paris, 1947, pp. 327-334. В „Докуето“, с. 344-345, възпроизвеждам фрагмент от описанието, предоставено в тази последна работа.

<sup>10</sup> K. Groos, op. cit., p. 208.



„Кон със затворени очи“, 2025, пигментен маркер върху хартия, 42 x 29 cm

да чакаме до индустриалната епоха, за да се превърне световъртежът наистина в категория на играта. Сега той се разпространява сред нетърпеливите тълпи от хиляди безмилостни устройства, инсталирани по панаири и увеселителни паркове.

Тези устройства очевидно биха надхвърлили предназначението си, ако единствената им цел беше да нарушат вътрешното ухо, от което зависи чувството за равновесие. Но цялото тяло е подложено на такава трактовка, че всеки би се ужасил от нея, ако не беше гледката на другите, които се блъскат, за да я понесат. Наистина, струва си да се наблюдава излизането от тези машини за световъртеж. Те оставят хората бледи, залпатащи, на ръба на дагнетото. Току-що са издали писъци от ужас, гъхът им е спрял и са изпитали кошмарното усещане, че дълбоко в тях дори органите им се страхуват и се свиват, сякаш за да избегнат ужасна атака. И все пак повечето, преди дори да са се успокоили, вече се втурват към билетната каса, за да купят правото да изпитат отново същото мъчение, от което очакват известна наслада.

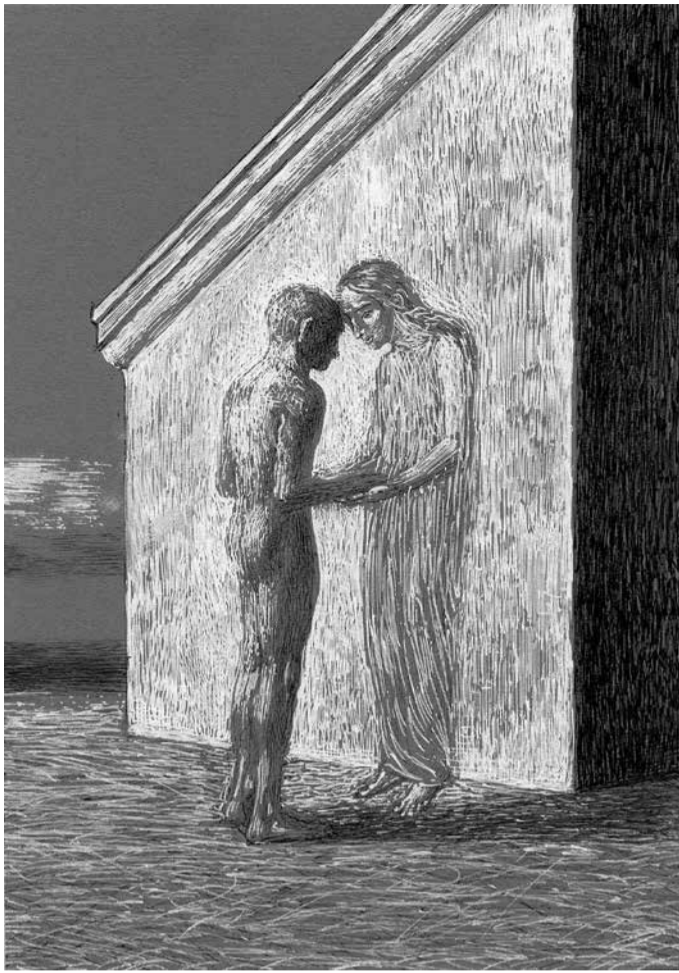
Трябва да говорим за наслада, защото се колебаем да наречем подобно усещане просто разсейване, по-скоро наподобяващо спазъм, отколкото развлечение. Важно е също да се отбележи, че силата на преживения шок е такава, че в крайни случаи собствениците на тези машини се стремят да примамят непредпазливите с обещанието за безплатна атракция. Те лъжливо обявяват, че тя „този път“ не струва нищо, когато въщност това е винаги така. И обратно, зрители са таксувани за привилегията спокойно да наблюдават от висините на галерията мъките на доброволни или нищо непозиращи жертви, изложени на страховити сили или странни капризи.

Би било прибързано да се правят прекалено точни заключения относно това лобопитно и жестоко разпределение на ролите. То не е характерно за нито един конкретен вид игра, подобна на бокса, борбата и гладиаторските битки. Същественият момент тук се крие в преследването на тази специфична дезориентация, тази моментна паника, дефинирана с термина „световъртеж“, и неоспоримите изгрови елементи, свързани с нея: свободата да се приеме или откаже изпитанието, строгите и непроменими граници и отделянето от останалата част от реалността. Фактът, че изпитанието предоставя и материал за зрелище, не намалява, а по-скоро засилва неговата изгрова природа.

Превод от френски: ЕНЬО СТОЯНОВ

Roger Caillois, *Les jeux et les hommes*, Gallimard, Paris, 1958, 25-51.

# Медуза и компания



„Фигури пред бяла стена“, 2024, акрилен маркер върху хартия, 29,5 x 21 см

В книгата „Медуза и компания“ (*Méduse et Cie*) от 1960 г. Кайоа изследва т.нар. „диагонални“ връзки в природата – такива, които остават неразгледани от зоологията, защото не обхващат видове, мислени от нейната класификация като съседни. В структуралисткия ключ той провежда такъв диагонал между човешкия мимезис и мимикрията при насекомите. Мимикрията според него има три подвида: гезигировка – животното се представя за представител от друг вид; камуфлаж – животното се слива със средата „изкушено от пространството“<sup>1</sup>; и заплаха – животното парализира или плаши врага, без да е непременно застрашено от него. Преводът по-долу обхваща част от главата за заплахата. – С.С.

## Заплаха

Също както внимателното разглеждане на проблема води до това феномените на мимикрията да бъдат поне донякъде отделени от този за биологичната полезност, така се питам дали не е също толкова уместно поне малко да ги освободим и от прекалено тясното понятие за подобие, макар и все пак да изглежда, че то е първото същностно условие за правилната употреба на думата. Във всеки случай е ясно, че наподобяването играе само второстепенна роля в заплашителното поведение, традиционно изследвано в рамките на мимикрията като нейна специална част. Приема се, че чрез заплашването насекомото се стреми да бъде взето за по-едро, по-силно или по-страшно животно. Доколкото се смята, че то се опитва да заблуди, естествено е случаят му да бъде отнесен към рубриката на мимикрията.

Не се съмнявам, че има наподобяване, но то не е съществено [..]. Дори подозирам, че подобие е само последица от заплахата: то възниква, защото средствата за заплаха не са безкрайни и вероятно са по-малко на брой от възможните външности или поведения.

[..]

## I. Очни петна

Ще започна с най-простия случай, който има шанса да бъде и най-ясният, този на очните петна, когото действително наподобяват очи, но според мен не са заплашителни заради това подобие. Почти бих твърдял и обратното, че очите заплашват, защото наподобяват очни петна. Тук

<sup>1</sup> Както го определя в по-ранния текст на същата тема, „Мимикрия и легендарна психастения“ вж., Caillois R., «Mimétisme et psychasthénie légendaire», Le Minotaure, Paris, Skira, N°7, 1935.

същественото е кръглата форма, неподвижна и блестяща, типичен инструмент на обаянието.

Долната страна на крилете на пеперугата *Caligo prometheus*, украсени с големи кафяви очни петна, разположени подходящо, често се привежда като забележителен пример за мимикрия. В специализираната литература съществуват поразителни описания на този случай. Действително, когато пеперугата е с разперени криле и се постави с главата надолу, тя съвършено прилича на характерната маска на бухала, като цялото на насекомото представлява клона на птицата. Проблемът е, че в покой крилата на Калиго са повдигнати едно срещу друго, така че тя добива вид на нощна хищна птица само в купишите на колекционерите. В природата, където очните петна не са видими заедно за един и същ наблюдател, тя никога не прилича на нея. Докато е жива, именно *Ophthalmophora claudiaris* Schaus най-много прилича на бухал.

Забелязано е, че една дневна пеперуга като Калиго не би имала никакво предимство да наподобява нощна хищна птица. И наистина, щом излезе през деня, тя веднага бива нападана и атакувана от малки птички, които би трябвало да са приятно изненадани, че срещат плячка вместо хищника бухал.

Факт е обаче, че движенията на очните петна на Калиго плашат домашните птици и че ако бъдат отрязани с ножица, страхът на птиците изчезва и те веднага изяждат нещастното насекомо<sup>2</sup>. Този факт е двойно поучителен, от една страна заради урока по предпазливост, който съдържа, а от друга заради пътя, който отваря за изследване. Урокът по предпазливост ни съветва винаги да мислим насекомото като живо и в естествената му среда. Вторият урок е показателен за това, че очните петна на Калиго са сами по себе си ужасяващи, въпреки че пеперугата по нищо не прилича на бухал. Не е вярно, както се твърди, че Калиго е плашеща, защото не можем да повярваме, че едно насекомо би могло да има такива очи. Не става въпрос изобщо за очи, а за нещо съсечно, огромно, неподвижно, кръгло, носено от живо същество и което, наистина, без да е око, сякаш наблюдава.

[..]

Ще спомена един последен пример, защото той дава повод за изобретателен опит за обяснение. Какваидата на цейлонската геометрида, *Dysphania (Euschema) palmyra*, притежава две големи черни очни петна, оградени с жълто, между които има серия от тъмни черти, наподобяващи тясна муцуна. Според описанията Г. М. Хенри този външен вид не извиква точен образ на змия или гущер, но въпреки това може да напомним на хищните птици за ужаса, вдъхван им от малкото влечуго, което ги поглежда, *Stenops gracilis*. С други думи, обяснява авторът, птицата не разпознава врага си, мален до миниатюрен размер в какваидата; по-скоро самата прилика задейства рефлекс на страха. По подобен начин, продължава Г. М. Хенри, маймуната, изправена пред издадената форма на скакалец, не вярва наистина, че си има работа с малък крокодил, но самото подобие на муцуна е достатъчно, за да ѝ напомни за крокодила.

[..]

Както казах, тя [обаятелната сила на очните петна] е предимно оптическа. Но при човека няма чиста хипноза. Той усеща зловещото влияние, без да се парализира от него; тогава въображението му се намесва и той развива, от вече преодоления животински атавизъм, едно от най-разпространените вярвания, това в уроките. Уроките, тоест очните петна, са заклинание, носещо проклятие: от този злонамерен поглед трябва да се избяга и той изисква защита чрез подходяща контрамагия. Най-добрият начин за това е посоката на заплахата да бъде обърната, като между заплашения и противника се постави страховито око, пропито със същата зла сила. Така човекът рисува огромни очи по носовете на своите триери или по щитовете си, предназначени да осигурят разгрома на врага, като същевременно защитават притежателя си. Често дори не ги изобразява такива, каквито са в действителност – удължени, с форма на маслина или сова, увенчани с арката на веждата – а рисува направо очни петна: концентрични кръгове в контрастни цветове, чисти и абстрактни огнища на хипноза и ужас.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Експериментът на Fassl. Виж М. Hering *Biologie der Schmetterlinge*, Berlin, 1906; Р. Vignon *Introduction de la biologie expérimentale*, Encycl. Biol., Paris, 1930, t. VIII, p. 355. D. Blest (Behaviour, 1957, XI, p. 209) гоказа опитно, че приемането или отхвърлянето на южноамериканските *Automeris* от птиците зависи от съвършенството на очните петна, които украсяват задните крила на тези молци. Х. Б. Д. Кетълвел отбелязва също, че когато птица остави плячката си да падне на земята, преди да я изяде, при което тя разкрива очните си петна, „птицата се отдръпва и молецът изяжда“ (art. cit., p. 208).

<sup>3</sup> I. S. Seligmann. *Der böse Blick und Verwandtes*, Berlin, 1910, t. II, pp. 145-150, fig. 105-116.

## II. Медуза

За пореден път с помощта на фабулиране и с обичайните контрасти, поведението на насекомото обяснява човешката митология. То хвърля светлина не само върху вярата в уроките, но и върху изобретяването на същества с парализиращи или смъртоносни погледи, като горгоната, катоблепаст<sup>4</sup>, василискът и много други.

[..]

Разказът [за Персей] е прозрачен. Той представлява притча за съзряването. Юношата, воден от своите учители и екипиран с необходимото оборудване, пътува до Другия свят, тоест до гъсталака или до заграждението, където магьосникът провежда церемонията. Той преминава през изпитанието, за да стане възрастен и да се сдобие с маската, която го прави част от човешкото общество или от тайно братство. За да може отсега нататък да бъде този, който ще носи плашилото и ще парализира враговете си.

Главата на Горгоната не е нищо повече от маска. Не е маловажно да прозрем през тази маска вярата в уроките и пленителната сила на очните петна, очевидно свързани с носенето на маски в примитивните общества, където често случайното зърване на маска от непосветен човек се счита за светотатство, причинява смърт или поне частична парализа, води до изяждане на злополучния или безразсъден индивид. Впоследствие се прави необходимото за уверението в образователната ѝ ефективност. Друг път само убеждението е достатъчно.

[..]

Както се вижда по почти универсален и със сигурност дълбоко вкоренен, може би неизкоренен начин, човекът се страхува от омото, чийто поглед, вперен в земята, внезапно зашеметява, лишава от съзнание, воля и движение. Страхува се да се озове пред кръговия символ, който причинява световъртеж или смърт, който убива или превръща в камък. Ужасен е, но и веднага се стреми да превърне ужасяващата емблема в инструмент, с който да разполага, такъв, който може да контролира на свой ред. Измисля си митични същества само за да им отнеме силата да зашеметяват, срещу която се чувства беззащитен, но която мечтае да опитоми за своя собствена полза.

За да се подчини на този зов, който го надхвърля и който има власт и над насекомите, му хрумва да рисува очи, кръгове, маски, както защитни, така и агресивни. Насекомото, както винаги, ги получава от вида си и ги носи незаличимо вплетени в самия си организъм. Човекът снабдява с тях оръжията, корабите, колесниците, къщите си. Той тровава се опитва да преобърне ситуацията. Изработва сложни суеверия, за да укроти и използва тази мистериозна сила, така че да замести собствената си слабост с мощ, въображаема, но неизмерима, която не оставя никакъв шанс за спасение, именно защото е илюзорна, магическа, с една дума непобедима хипноза. Отново паралелът се повтаря, от очното петно до погледа на Горгоната, от спазма на гъсеницата или пеперугата до транса на магьосника. Този път, съвсем очевидно, хомологията е забележително прецизна. Нещо повече, независимо дали ни харесва или не, по самата си природа тя неизбежно довежда до проблема за маската.

## III. Магия

[..]

Факт е, че цялото човечество носи или е носило маски. Този загадъчен аксесоар, лишен от всякаква практическа употреба, е по-разпространен от лоста, лъка, харпуна или плуга. Цели народи са пренебрегвали най-скромните и ценни инструменти. Но са познавали маската. Някои от най-забележителните цивилизации са процъфтявали без колелото, или още по-лошо, без да се сетят да го използват. Маската им е била позната.

[..]

Маската съдържа истинска мистерия: навсякъде човечеството е било принудено да покрива лицето си с второ лице, инструмент на метаморфоза и екстаз, на божествено обсебване; но и инструмент на заплаха и политическа власт. Цялата етнография е пропитана от маски и от световъртежи, трансове, хипнози и паники, които те почти неизбежно предизвикват. Дотолкова, че ще се осмеля да предложи една дръзка хипотеза: народите

<sup>4</sup> Легендарно бикоподобно същество с убийствен поглед от Етиопия, описано първоначално от Плиний Стари в *Естествена история* 8.32. В описанието се казва, че за щастие, поради тежестта на главата си животното предимно гледа надолу. – Б. пр.

# Из Писмеността на камъните\*

Роже Кайоа

Роже Кайоа, из „Писмеността на камъните“ – фрагменти в работен превод на Боян Манчев, последвани от „Камъкът на философията“ – фрагменти в духа на радикалната философска фантастика

## Ясписи и ахати

### [4. Онукс]

(...)

Онуксът, с интензивен и дълбок черен цвят, е предпочитан материал. Той няма стъклени и мазен блясък на обсидиана. Разбирам защо един дребен каменолодец е отбелязал за онукса, а не за обсидиана, че отразява по-скоро сенките, отколкото образите на съществата и предметите. В онукса има прецизност, финес на зърното, в който капризът на жилките, макар и с изключителна свобода, се вписва без размазване: царствената твърдост на линията, в най-добрите образци, прекратява нуждата да ѝ се търси каквото и да било модел. Те не изразяват и не представят нищо, освен собствената си яснота. Нечувани, безмислени, те налагат и добавят към света явления, без да раздвояват никое от тях.

(...)

Изведнъж те обзема съмнението дали това наистина не е писменост, а не образи на хиляди други неща: на украсени змии с раззината паст като в ацтекски предания; или пък бледи гъсеници, погуми от лимфа и латекс и проядени от гангрени; или на извитите, лабиринтни шевове на космите на черепната кутия и най-вече на последователните елементи на големите амонити; или най-точно на мрежата от тънки ажурни стълбове, която осигурява на черупката на кралския рак дебелина, която е едновременно лека и устойчива. Дешифрирането на подобна писменост, ако изобщо е писменост, не би се състояло в разплитане на сплетени възли, а в разгръщане на често срещани знаци, съгнати върху самите себе си до такава степен, че да са само намек за собствената си форма. В центъра, по-широк и лишен от блясък мотив, може би името, чието скрито великолелие разгласяват наврег пшлите и официозните епитети. Тъмната повърхност на камъка, в интервалите между надписите, гъмжи от плътни, миниатюрни меандри, които изпъхват и оживяват, които населяват с тайнствена мъгла една непроницаема минерална печал.

Но това не е азбука: това е рисунка без послание, проходите, прокопани от насекомите в мъртво дърво. Като тази почти затворила се пролука, която очертават две тънки устни с блудкавата белота на бадемов сироп насред плътния мрак,

\* Преводът е направен по оригиналното издание: Roger Caillois, *L'écriture des pierres*, Éditions d'Art Albert Skira, Genève, 1970. Квадратните скоби обозначават заглавията според изданието *Pierres, suivi d'autres textes*, nrf, Poésie / Gallimard, 1971, които не са налични в оригиналното издание. Фрагментите са част от подготвяното преводно издание на „Метеор“.

като бледата, притворна цепка на онази безкръвна вагина, за която се казва, че се е откряла в недрата на Бездната, в началото на времето.

### [Яспис I]

Орегонските ясписи притежават графична лудост, до която, струва ми се, не достига никога друг минерал. Всеки, колкото и малък да е, изглежда като своеобразна цветна литография, вихрена и претрупана като картина на шизофреник. В непрекъснато движение напред-назад мотивите препращат към фона, а фонът – към мотивите. Всъщност мотивите и фонът са трудно различими, тъй като формите са толкова сходни; нюансите са в същия доминиращ цвят на вишеночервено; и защото нито едно кътче пространство не остава празно. До последната карфичена глава, надлежно облечена в броня.

Свят от спирали, орнаменти и плевра, откъдето изплуват ограни лица, оголено мускулно ветрило в кухините на костта. Отсечени гърци, малините на зърната, набъбнали върху ареолата, извиващи се настрани заедно със своя осакатен носител; тела на жаби, разпнати от тока, който ги парализира, крайниците им разперени като звезда от удара, кожата посиняла и поостряна от насищането на спазма. От друга страна, разпръснат арсенал от дребни предмети: времена, макари, собалки, пумпала, дръжки за чекмеджета; в далечината и не по-малко близо: гюни, ритъм на пясък, модулиран от вятъра, завеса от хълмове, множество от ерозирали върхове, които разкриват своите пластове; памуковидни кули, неподвижни като тропическите облаци. Виолетова, лилава цялост; и жълто, което се променя в този миг; цялата гама от нюанси на хематома: набъбнало море, чисто дебел, почти твърди мехури изглеждат като пробив на погодозрителни криптограми, изригване на циреи, на бубони върху заразна кожа.

Наново, като че ли чрез промяна на фокуса, в саматохата на вихрите се разпознават разпръснати елементи: око без мигли и клепач или празна орбита, от която висци като мокър плат, като стрига, изпръзната от черупката си, прясно изваденото око; възлести, набраздени фалоси, без кожа, подуми и пурпурни, с издълбана главичка; мекотели без черупки, гниеци, с цвят на лишеи или слонка; колянна капачка, костички, омекнали от действието на киселина, сведени до мътен и вибриращ желатин; червеи, хоботи, блестящи вътрешности от сокове и жлъч, които ги разграждат; смесица от отверстия, къркореци вътрешности, разгорещени вулви, набраздени сухожилия; бледи и непълни топки, които се съчленяват като лактите и коленете, бедрата и таза на целулоидните кукли.

Един безумен и морав живот, размножаващ се без закон и без предел, произвеждащ безспир тумори и гуши; хищен и хлъзгав свят, който яснотата на детайла прави в действителност неизчерпаем. Наранената плът разкрива формулата на чудовищното царство, което невъзмутимият камък влага в образи без умисъл: той нищо чувства, нищо знае.

(...)

Образът, който възниква от съчетанието на толкова блестящо сияние и чиято амбиция, патетично бореца



„Ангел, криле над главата 2“, 2026, маслен пастел върху хартия, 29,5 x 42 cm

се срещу субстанция, която я възпрепятства и поглъща, предизвиква у наблюдателя същата изненада, почти предупреждение, като тази, която предизвикват морската въшка, водният скорпион, мравоядът или всяко друго създание, изоставено на кръстопът в еволюцията. Един ден непредпазливият измисля (или тя се ражда в него) форма, която без съмнение е била полезна в своето време, но скоро е отхвърлена в полза на по-просто и по-елегантно решение. Дръзката находка оцелява благодарение на необяснимата небрежност на суровите сили, които обикновено елиминират мимолетните фантазии, дори и да са прогълтали хилядолетия. Такива форми оцеляват само за да свидетелстват за грешка на живота, за да напомнят, че природата има своите чудовища, своите изгънки, своите загънени улици.

Странният рисунък на един ахат ме кара внезапно да последвам безумно, да издирвам в смътното дело на камъка в зората на времето, следи от подобни прекъсвания. Неуспехите, които те увековечават, стават за мен, именно поради своята странност, красноречиви предзнаменования. И ако не са предзнаменования, те са най-малко емблеми. В известен смисъл, те предвещава идването на заблудения вид, при когото, в далечното бъдеще, свободата и изобретателността, заедно с изпитанията, които те неизбежно водят след себе си, ще вземат превес над безпогрешните, неизбежни и изначално завършени механизми. Нови сили: недъгави, но плодотворни. Подобни отклонения странно очароват човека. Те му изглеждат като най-съвършените изяви на това, което нарекох естествено фантастично, или природна фантастика [fantastique nature]. Може би тяхната неоспорима, неизменна и тайнствена съблазън се дължи на това, че те отстояват придобитото от една прокънатата зоология – чрез обходния път на смътна обратимост – право на признание от страна на нейния последен и неблагоприятен наследник.

Превод от френски: БОЯН МАНЧЕВ

# Камъкът на философията

Боян Манчев

Тук въпросът е не само за камъка, за камъка като писменост-образ, предмет на четящия поглед, зад който стои двигателят на съзнанието, вездесъщата преработваща машинария на мисълта. Не, въпросът е за това как камъкът е влязъл в мислещата глава, как от минерала е прораснала мисъл, как се е сплела и ускорила в невронните мрежи, в синапсите и мембраните, как е преобърнала повърхността така, че вътрешността се е оказала заключена отвън, като нещо-за-нея, което я подтиква отвън, ставайки буквално мислещо нещо, *res cogitans*: не *ego sum res cogitans*, а *res me cogitat*.

Тук въпросът е за камъка на лудостта, който поражда образи, халюцинации, кошмари, чудовищни видения. Само камък в невроните може да интензифицира енергията им в тези неимоверни, непосилни образни спирали, в тази вакханалия на непостижима писменост, инферно на треската, на лудостта, която напирва и са надига неударимо.

Мисълта излиза от ставите. Но чудовищата, които бдят, творят разум. Камъните бдят.

Приламващи образи – невроните на камъка, в блестящия онуксов череп на Каменния гост, вакханалия и прелест на чумата и екстаза, на неударимия всепомнищ откос на мисълта. Какви камъни на лудостта прорастват в стволите клетки, разпръсват се като минерални съзвездия в невронните паяжини и спирали, какви невъобразими и чудовищни форми произвежда природата? И чия лудост различа тяхната писменост, коя лудост пълни хищната утроба на камъка с трепетни, вибриращи образи, чие прозиращо, пронизващо око внедрява ужаса на органичното в

безкрайната скорост на минерала, в зашеметяващата плът на камъка, плът, която устоява?

Едно прозиращо око, което пронизва фантастичната мощ на формотворящата природа.

Този камък ли се е вселил в главата на Кайоа?

Кайоа-проницателят прозря фантастичния импулс на творещата природа, *φύσις ποιητική, natura creans*, прозря я в тялото на октопода, и в смайващата плът на медузата, и в яростната мощ на кашалота, и в нестихващия напор на камъните, на съществата-минерали, в разцъфтелите кристали на неповторимия и не/възможен свят, най-възможния от необходимите светове.

Природата – това, което расте, *φύω* – таи непоносимост към неизменните форми, към архаичната солидна субстанция. Фантастиката на природата е изстъплението на нейното творчество – халюцинациите, привиденията, които прорастват в света, без да са двойник или образ на каквото и да е – двойници на себе си, автомиметични органи на смисъл и безсмислие в едно.

\*

Изразява ли камъкът? Изразът – необходимост на живота, възможност на смисъла. Изразява ли животът на камъка? Изразяват ли плътността, тежестта, формата, цветът, „незначещите“ рисунки и йероглифи по повърхността му? Това е големият въпрос, който идва през Кайоа, читателят на камъните, който въобразява в тях невъобразим живот. Непосилен смисъл, смайващи дълбини, слепота, която ни гледа, твърдина, която ни обзема като живот, която разпръсва искрящи фойерверки от образи, сънища, мечтания, видения и знание.

Чудото на самореференциалността и автопоиезиса.

Непрозрачния смисъл, който възбужда и влудява, като камъните, които подлудяват, които поразяват органичните спирали на невроните с втвърдена архаична мощ, която устоява като бъдеще и която поражда образи – смисълът, който се връща в нас като подсилата на непонятна самотворяща се сила – *νοῦς ποιητικός* на минерала, на мисълта, която прониква инертните и мощните, бавните и бързите тела, нематериалните и свръхприродните, безплодните и свръхпотентните, творещите тела.

Възможно ли е да означаваш „себе си“ без излаз навън? Формата означава себе си (Фосийон). Смисъл ли е смисълът, който не може да бъде разчетен и разгадан от ничие око? Възможно ли е да усещаш напор на живота в камъка, който уска (да каже) нещо повече от живота, нещо преди и отвъд живота, което животът може единствено да въобразява, но никога не ще проникне? Камъкът, монада на смисъла, чист израз.

Ето за тази писменост отвъд писмеността, без-образното и не-понятното изразимо – за нея и изот нея – говори Роже Кайоа, приятелят и спътникът на камъка, последният, който владее неговия *лапидарен* език. Каменният гост, гост и домакин на всички минерални-кореняци и на всички камъни-номади, той, дръзкият, запечатал завинаги устата, която процеди, че камъкът няма свят. Прокобата на камъка застигна и скова тази уста, запечатана с мрамор челоността ѝ.

Изгнанник от света, камъкът надмогна своето изгнание.

Защото *камъкът е свят*.

# Писмо на Роже Кайоа до Андре Бретон

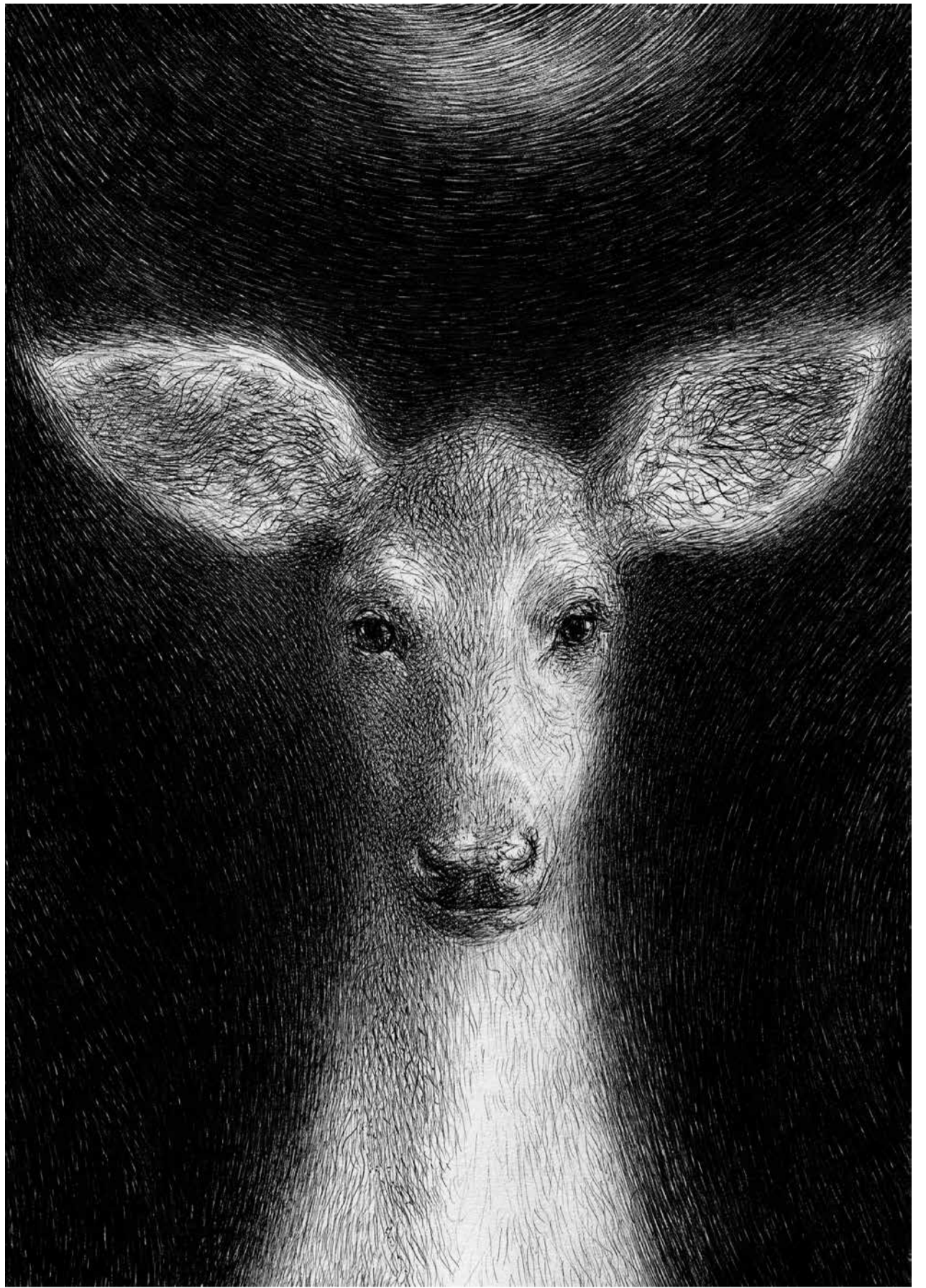
27 декември 1934 г.

Скъпи ми Бретон,  
Надявах се, че различията в нашите възгледи не са толкова дълбоки, колкото изглеждаха по време на вчерашния ни разговор. Разбира се, предвид моята специфична позиция, намирах в дейността Ви както положителни, така и отрицателни страни. Макар че не можех да подкрепя изцяло една от двете области, все пак намерих в другата нещо, което оправдаваше тази жертва. Наскоро удовлетворението, което изпитах при четенето на *Point du Jour*, ме накара да се примиря окончателно с факта, че Вие играете на два фронта: изследване и поезия (разбира се, тук говоря грубо, без да се съобразявам с нюансите и припокриванията). В крайна сметка това бе обяснимо – изкушен съм да пиша, като размишлявам върху хода на Вашето мислене от самото му начало: това бе повече от обяснимо (имах предвид, че сюрреализмът е литературно течение) – че сте склонен да поддържате равновесие между удовлетворенията [*satisfactions*], които носи едното, и удоволствията [*jouissances*], които доставя другото, за да използвам двете думи, които почти едновременно излязоха от устата Ви снощи.

След нашия разговор разбрах, че при Вас никога не е имало и вероятно никога няма да има равновесие между двете области. Всъщност всичко, което някога сте писали или казвали, доказва това без никакво съмнение. Вие сте представили няколко ясни и последователни описания на това отношение. Беше почти невъзможно да се интерпретира погрешно Вашата позиция, както направих аз – без да се бърка изразяването на собствените желания с реалността, което е добре позната човешка слабост. Следователно Вие сте решително на страната на интуицията, на поезията, на изкуството – и на техните привилегии. Трябва ли да казвам, че предпочитам тази пристрастност пред двусмислието? Но знаете, че аз съм възприел обратната позиция, като между другото съм почти единствен по рода си. Всъщност колкото и странно да изглежда, хората, които не се отдават на тези слабости и затова ги познават само отвън, винаги ги гледат със суеверно уважение; това се дължи просто на тяхната наивност. Няма нужда да излагам подробно позицията си, с която вече сте запознат. Тя беше изложена изчерпателно в статията *Spécification de la poésie*, с която започна моето сътрудничество със сюрреализма. Оттогава я потвърждавам при всяка възможност, включително и в текста *Intervention surréaliste*, за който, ако добре си спомням, казахте, че разкрива антилирична позиция („антилиричност“ е термин, който трябва да се обсъди), която може би е била интересна в някакъв друг контекст, но със сигурност не и тук. Въпреки че тогава не бях съгласен с Вас, сега трябва да призная, че сте били прав.

Оставам убеден, че спорният въпрос е предимно методологичен, но за мен това е решаващ въпрос. В крайна сметка защо бих се интересувал от прозрения, които са разпръснати, нестабилни и непотвърдени, които са безсмислени без някакъв предварителен акт на вяра – които всъщност са приятни само заради доверието, което им придаваме? Ирационалното: приемам го. Но преди всичко то трябва да бъде съгласувано (имах предвид онова съгласуване, в полза на което логиката трябва да отстъпи изцяло в точните науки). Искам ирационалното да бъде непрекъснато свърхопределено, като структурата на коралите; то трябва да съчетае в една-единствена система всичко, което досега е било систематично изключвано от един все още непълен начин на разсъждение.

Това е и въпрос на възраст. Как иначе можем да обясним факта, че Вашето възприятие за настоящето, за неговите изисквания и за това, което в момента е най-наложително, се различава радикално от моето? Например съвременната атомна теория е приключение в мрака: подобно на деца, отгледани в кутии, които са удивени да открият папрати (по думите на един физик). Това не включва *тревогата* или *удовлетворението*, предизвикани от *красива картина*, а вместо това включва чувство на крайна обрканост; крайна обрканост пред това, което аз избирам да наричам *разрухата на очевидното*. Защото от старите интуиции не е останало нищо, и всяка философия, която не може да се съчетае с тази нова наука на *защо не* [*pourquoi pas*], е абсурдна. Разбира се, самите резултати са по-



„Сърна II“, 2023, тънкописец върху хартия, 29,5 x 20,8 cm

малко спорни от това, до което доведоха: а именно тяхното опустошение на уж прости концепции. Тук имаме форма на чудесното, която не се страхува от знанието, а напротив, процъфтява благодарение на него. Просто погледнете колко здраво се поддържа и с каква пречка се сблъсква! Когато сравнявам тази голяма игра с победението на Жерар дьо Нервал, който отказва да влезе в Палмира, за да не развали представата, която си е създал за нея, или с Вашето, което отказва да разтвори зрънце, разтърсвано от време на време от спазми, за да не открие в него насекомо или червей, защото, както казахте, тайната би била разрушена – взел съм решение. Всъщност винаги е било взето. Като дете никога не успявах да се забавлявам с играчките; постоянно ги разкъсвах или разглобявах, за да разбера „как изглеждат отвътре, как функционират“.

Ако сюрреализмът може да обхване подобно отношение редом с други, толкова радикално противоположни, то е защото той е само една дума и все пак ми се иска да бъде повече дори и за моя сметка. Затова ще се въздържа от участие в дискусии, в които (освен ако не се принудя да бъда любезен) моята гледна точка би била в най-добрия случай обезкуражаваща, а в най-лошия – гразнеша – във всеки случай, нежелателна. За мен е поне в същата степен непоносимо да бъде компрометиран от дейността на Виктор Браунер или Жорж Югнет например, или от биографичната поезия, която заема все по-голямо място в сюрреалистичното творчество (стихове на Морис Хайн за Сад, на Югнет за Онан, ваши, на Елюар и на различни други за Виолет Нозиер, накрая епичното стихотворение на Бози за Вас). Досега силното ми усещане за съпричастност ме подтикваше да защитавам всичко това неохотно срещу външните атаки, колкото и основателни да бяха те. Затова и приех без колебание общия морал на сюрреализма. Вече не ми е възможно да го правя, тъй като съм твърде открито в несъгласие със самия принцип на споразумението ни.

Разбира се, ние с Вас все още споделяме например голям брой общи изисквания. Въпреки това, тъй като имаме напълно различни виждания относно методите, които най-вероятно биха ги удовлетворили, сътрудничеството е изключено; можем само да си оказваме взаимна подкрепа. С което искам да кажа, че от моя страна никога няма да бързам да осъждам Вашите усилия. Напротив, ще бъда до Вас, ако се наложи, винаги когато моята гледна точка е съвместима с тази на сюрреализма: в полемиките, политиката или дори в техническото изучаване на въображението, ако е вярно, че моите идеи и начинания в тази област Ви се струват осъществими, както твърдахте вчера, може би ще Ви бъда дори полезен.

Ще кажете, че всъщност аз просто утвърждавам фактическото състояние на нещата. Не отричам това, но трябва да признаете, че такова утвърждаване вероятно е добра идея. Не мислите ли, че сюрреалистичното споразумение се крепи на твърде много недоразумения, взаимни отстъпки, ако не и на потискане? Никой вече не вярва в непреклонността или строгостта. Аз, от своя страна, отстъпих колкото може повече и сега бих искал да очертая по-ясни граници. Позицията, застъпена от Морис Хайн например, ми се струва като възможен модел за нов съюз. Позволете ми да бъда вече само нещо като кореспондент на сюрреализма. Това ще е по-добре и за него, и за мен. Не мислите ли?

С дълбоко уважение,  
Р. К.

Превод от английски: ГЕРГАНА ГЪЛЪБОВА

Roger Callois, *The Edge of Surrealism: A Roger Caillois Reader*, ed. Claudine Frank. Duke: Duke University Press, 2003, 84-86.

# Медуза и компания

от стр. 12

достигат до история и цивилизация, когато отхвърлят маската като средство за лична или колективна паника и я лишат от институционалната ѝ функция. И все пак, дори сведена до обикновен аксесоар за карнавал или социални събирания, тя продължава да смуцава и очарова. Съблазнителната ѝ сила е ограничена, но не е изчезнала. Засега ми се иска само да подчертая, че проблемът с маската не е нито епизодичен, нито локален. Той засяга целия човешки вид.

Във всеки случай маската, в апогея на своята мощ, се появява като чуждо, чудовищно и неочаквано лице, което едновременно скрива и ужасява: тя съчетава и свързва двете функции на мимикрията и очните петна.

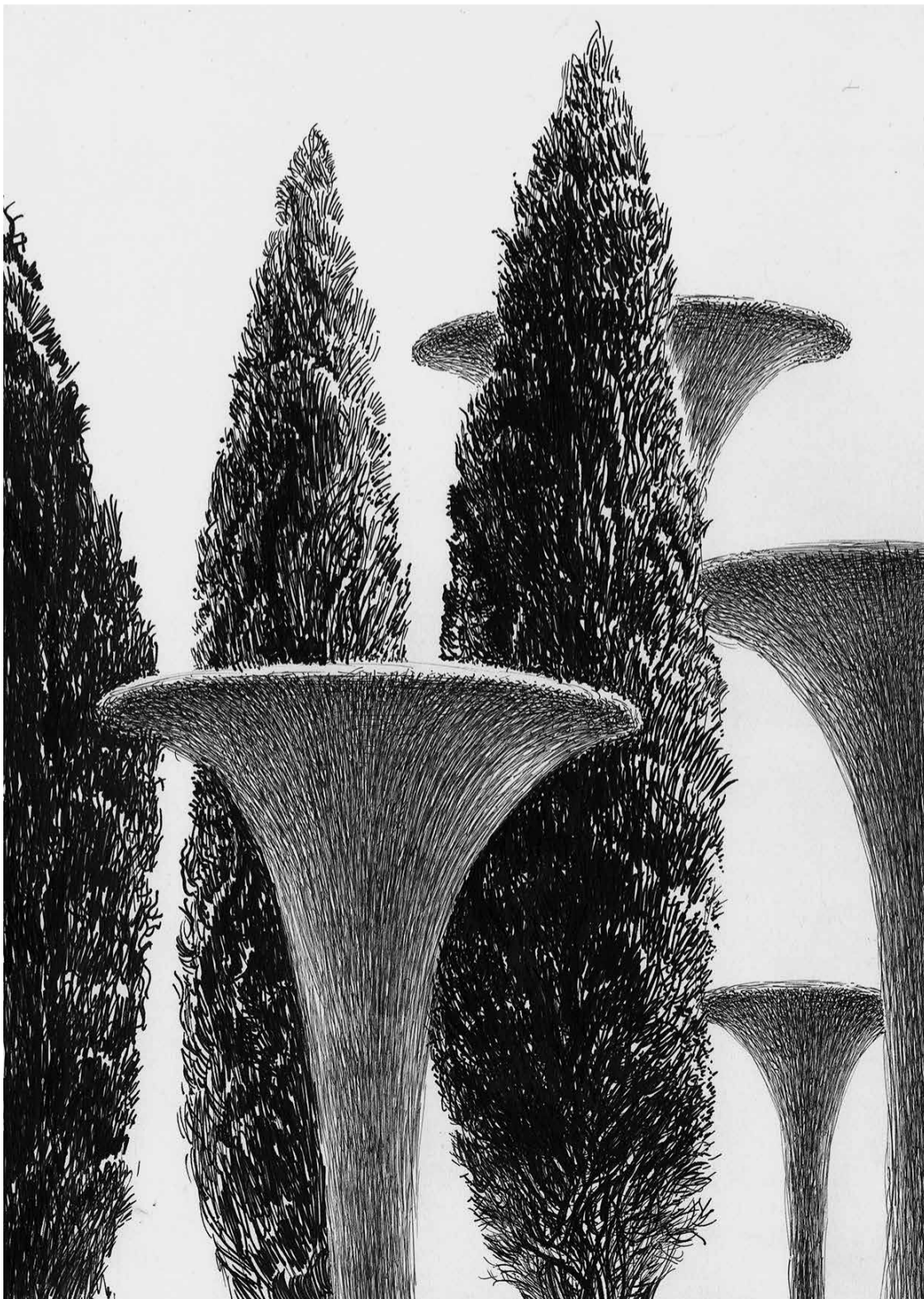
[...]

Спирам. Прекъсвам тази авантюристична и фантастична конструкция. Връщам се към точните и практични изследвания. Мечтателен и носталгичен, продължавам за момент да сравнявам във въображението си маските на шаманите с дългата фронтална издатина на цикадата, почти толкова голяма, колкото цялото ѝ тяло: тази куха глава на невъобразимо влечуго, едновременно миниатюрна и подута, с къбловидните си изкуствени очи под силен, не по-малко измамен свод, високата, изваяна челюст, неспособна да хапе, и онази напълно празна, огромна торбичка, която абсурдно полутвърдокрило животното носи още от зората на геоложкото време пред истинското си лице, без дори да си дава сметка за това.

Отново природата е само една. Успехът на човечеството – или неговият позор? – може би се състои в това, че е внесло малко игра в тази необятна машина.

Превод от френски: СЕВЕРИНА СТАНКЕВА

Roger Caillois, "Intimidation", Méduse et cie. Paris: Gallimard, 1960, 119-166.



„Три кипариса, четири тръби“, 2023, пигмент върху хартия, 29,7 x 21 cm

## До спирката на метрото

Като детски надежди ще влезем в метрото или в мекото тъжно червило на залеза, следроботни, оклюмали вечно в окоито на излишните думи неказани.

Ще си спомним бащите си, майките, всички и ще ровим в земята за гроб или дом.

Два на два на един, не е много различно от това да си Бог мълчешком.

Разписания, спирки, табели, скрижали, лоши навици вместо добри намерения.

Грозно вдишваме жар, а издишваме жал. Влакът идва. И всичко променя.

И метрото, и релсите, прави и седнали подминаваме себе си с отегчение лигаво.

Всяка спирка е зъл великан непотребен. И е тръгнал нанякъде. А другаде стига.

## И корабът

И прегръщаш поредното някакво тяло до себе си.

В твърдината на черепа носиш си две шепи сиво плоре.

И дукатът в устата ти чака ръжда непотребно.

Имена върху камък и там, между двете години – тире.

И това е нормално, и това е добре, ще си кажеш.

А по тъжните вени вече тече небосвод.

И е в костите пулс, и е алчност, и мръсна инерция даже

да поискаш да имаш последното „и“ във „живот“.

И това ще отmine. И другото. После – ново море,

капитане.

Хоризонт, абордаж, хоризонт и весла на излишно

прераждане.

Ти си бъдещ удавник. Много мина, но май твърде

много остана.

И тогава, тогава тя казва пак нещо наистина важно.

## Интерлюдия август

Толкова много прокази и приказки смесиха слюнки, че на света се излюпиха страшни човешки мълчания. Може би август преражда се тайничко в тънките китки на някое тихо момиче родено от рани.

Някой си спомня за нещо и тази проклета носталгия го запокитва на грешния полюс, в грешното време – чака орлите, а сови пристигат. Парчетата кристали му се протягат по бузите като дилеми.

Всичко това се е случвало вече. Търкалай луната.

Тя ще те пита дали след това ще я помниш и мразиш.

Само една интерлюдия ще поставиш в кутия с нещата, дето събираш изящни отломъци от безцветните вази.

Нещо започва и нещо завършва от нищото,

чакаш отново логичните думи и горести.

А пък момичето август от себе си като рокля съблича,

за да остане пред тебе пак само по ключици и диви въпроси.

## Пожар

И отрязва си слънцето овехтялата плашеща грива, на децата я даде за игрите със съзи и пясък.

А те се търколиха в нея и станаха възрастно сиви като очи на пречупени лястовици.

После слънцето смело и трънено се препъна надолу, от нестинари поиска и запали си юлка цигара.

Виж ги тези деца – безобразно прекрасни и голи, как го дебнат за снимка с очите си стари.

Виж ги тези деца – и смеха им, и раните, всичко, как се срутват едно върху друго като нови кошмари.

А след залеза, мили деца, ще останете вечно самички, малки, честни, измамно щастливи. Като пожар.

## Любов

И тръгнахме си. Тръгнахме си в ужас, но по двойки към някаква представа май за щастие.

Дъждът валеше. Стана ни семейно, даже плашещо спокойно.

Живот: последна част.

Събрахме си ръцете, беше ни вселенски топло и ги разделихме.

И после – нещо друго, после – трето, после – нищо.

И на клепащите отвътре татуирахме си ярко „Стига“.

И презаредихме

сърцата си с излишности, очаквания и със киша.

Готов ли си да разбереш живота си като отсъствие на новото?

Готов ли си да идеш само по лице на маскарад?

И правехме любов.

Тя, помня, каза „Правехме любов“.

А всъщност е било съвсем обратното.

## Сутринта на щурец

Вече отекнаха старите мерзости и обидите снощи в тихия задух на утрото, а вътре е вечната зима.

Този щурец е объркан и глунав и пее си още

за разнебитени вехти любови, които си спят под килима.

Ужаси с ужас се носят в небето над празната къща.

Къщата слуша, настръхва по навик и пак пребледнява.

После почти на шега във затвор за злини се превръща,

тези решетки невидими са от костите наши и плява.

Някаква грозна черта между пролет и кухото лято

някой жигосал е тайничко в двойното парецо дишане.

Само щурецът от снощи ще смее със песен докрай

неизпята

да ни изпрати в различни посоки към нищото.



## Томина неделя

„Април е най-жестокият месец, ражда  
люляци от мъртвата земя, смесва  
спомен и желание...“

Казвам ви, и двамата – и Езра Паунд,  
и Т.С. Елиът, който му посвещава  
своята песен „Погребението на мъртвите –  
са “il miglior fabbro”.

А този траур никога не свършва.  
Казвам ви го пак, и пак, тук в превода,  
на великия Цветан Стоянов,  
и той също “il miglior fabbro”,  
да, „април е най-жестокият месец“.  
В другите езици бадемите цъфтят,  
Лаура и Петрарка се срещат  
на 6 април, записано е,  
той просто е зашеметен и  
никога, никога, никога  
няма да забрави тази грация  
Ave Maria, gratia plena...  
Между 6 и 8 април 1928 г.  
и 2 юни 1910 г.

се случва романът на Фокнър  
„Врява и безумство“...

А у нас, а у нас

„И тази година дядовото  
няма да има априлско въстание“ –  
каза Георги Господинов преди  
трийсет, повтарям, трийсет години,  
а започна иначе ведро,  
просто с „Черешата на един народ“:

„и тази година  
черешата е отрупана с цвят“.

Трябва повече да се мъчи  
и да се слуша, вярно е.

И да се гледа и вижда.

Не може след Чернобил  
да чакаш Априлско въстание.

Черешата и черницата ни на двора  
изсъхнаха само за няколко дни след  
26 април 1986 г.

И все пак ето че след десет години  
на друго място е цъфнала.

На когото са му останали очи и уши,  
нека гледа и слуша.

Затова сега предимно ви напомням  
казаното. Аз нищо не отричам,  
но дойдох да ви разкажа за предишните  
„убити между жертвеника и олтара“,  
да напомням, слушам и да изпълнявам.  
И аз като Уитман съм зла,

но и добра едновременно.

И аз като Павел искам от себе си  
доброто и така се старая,  
но плътта е толкова силна  
и си прави своето.

Искам да не ме е страх,  
искам да съм над това и онова,  
искам, мила моя Българийо,  
когато ти говоря, да не чуваш  
своя ропот и конския тропот.  
Защото и ти, Българийо моя,  
си същата като мен, нито само зла,  
нито само добра. И ти си като  
Америка, и като Италия, и като Русия,  
и като Полша, и като Украйна.  
Всичко си имаши, ала нищо не виждаши  
и все казваши, че нямаши и затова  
гледай накрая и за теб да не се каже:

„всекому който има, ще се даде и преумножи,  
а от оногova, който няма,  
ще се отнеме и това, що има“;

защото ти, мила моя Българийо,  
се чувстваш толкова малка и така нищожна,  
никога достатъчно хубава,  
никога достатъчно умна,  
и нямаши вяра и обич нито към себе си,  
нито към своите близки.

И затова и тази година, и тази година, бабиното...

Защото не искаш да чуеш, че си обичана,  
че не бива да губиш надежда,  
че и ти, и децата ти, сте от хубави по-хубави,  
че няма нищо срамно и грозно в това

да отвориш старите книги  
и да видиш какво пише в тях,  
защото всичко вече е казано  
и всичко написано,

светът не отива на по-добро  
и който те кара да вярваш в

Прогресивна България  
в този век и свят,

те лъже брутално.

Но и ти, мила моя Българийо,  
си и като Америка на Уитман,  
и като Израил, и гъщерята Сионова

на пророците преди него,  
които знаят, че спасението никога не е

от този и на този свят,  
които са чели и помнят,

че Спасителят не идва  
нито като министър-председател,  
нито като президент

след политически  
предизвестени избори.

Защото „Царството небесно вътре във вас е“,  
затова бъди, мила моя Българийо, кротка, но смела и  
силна,

не мрази нито враговете, нито политиците си,  
защото ти си много, много по-силна от тях,  
понеже, ако Царството небесно в теб е  
и ако си на страната на истината и  
истина и милост никога не забравяш  
и те е страх само от Твоя Създател,  
тогава и най-свирепа сган срещу теб да хвърлят,  
пак няма да бъдеш погубена.

Стига само да не забравяш  
на идоли да се не кланяш  
и „милост и истина да те не оставят“.

А април наистина е най-жестокият месец.  
Убиха Човека и след три дни  
възкръсна.

И така две хиляди години.

Приписка:

Тази година политиците си насрочиха  
изборите за Светлата седмица,  
в Томина неделя – 19 април 2026 г.

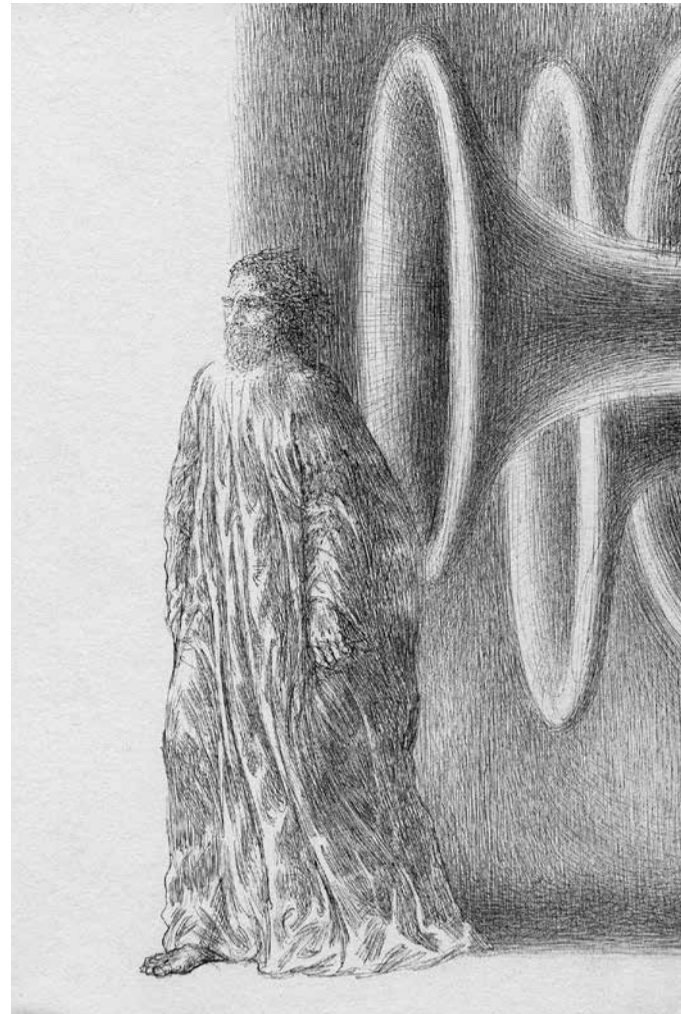
Никой от нас не вярваше в това, което стана.  
Защото бяхме възпитани и ние като Тома  
да не вярваме, ако не бръкнем с пръст в раната.

Е, сега бръкнахме. Нека не слагаме сол.  
Все пак има надежда. Разбира се, в Словото.

Ще цитирам накрая пак Томас Стърнс Елиът:

„Единствената мъдрост, която ние можем да добием,  
е мъдростта на смирението: смирението е безкрайно“.

\*\*\*



„Фигура, тръби“, 2024, тънкописец върху хартия, 29,5 x 20,5 cm

\*\*\*

Ето как, мило мое дете, ме зарадва внезапно.  
Вече просто се молах да си жива и здрава и толкова.  
Беше ясно, че няма да правиш каквото ти казват  
и ще трябва да свиквам с това, че и по-лошо да чакам.

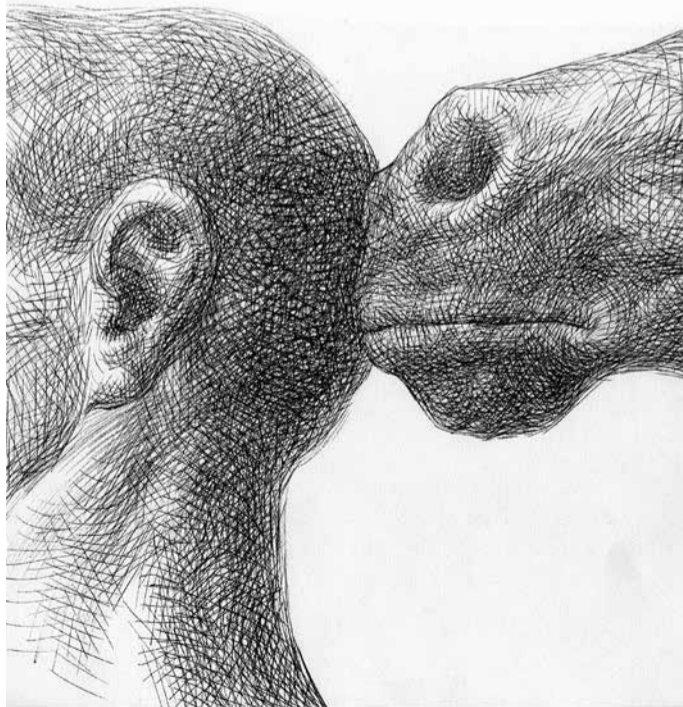
Ала вчера, отчаяна вече, споделих на приятелки.  
Зная, мила, колко много те дразни това и вбесява.  
Но какво да направя – да те гледам така пред очите ми  
и да чакам кошмарът да дойде с триумф окончателно?

Ние с тези приятелки, мила, се срещаме рядко.  
Няма време за срещи, кафета и приказки.  
Ала има ли някоя нужда от сестринска помощ,  
неочаквано всичките пак се събираме заедно.

Та и вчера така... Не, не съм се оплаквала дълго.  
Просто казах каквото им казах и всъщност помолих  
преди съм да отворят понякога нощем прозорците  
и да включват за кратко да свети по някоя лампа.

А пък после, когато дойдох да ви взема към къщи  
след урока, на който заведе следобед сестра си,  
и се бяхме разбрали да останеш и ти да послушаеш,  
ето как, мило мое дете, ти така ме зарадва внезапно.

Но сега да не казваме още какво си направила.  
Само искам, съкровище мое, да помниш завинаги  
този миг на върховен възторг от красивия полет.  
Този миг на любов, свобода и на вяра в живота и хората.



„Мъж и кон Г“, 2024, тънкописец върху хартия, 41,8 x 29,5 cm

