

ВЕСТНИК

35^{та} Литературен

ВЕСТНИК

Поезия

- Сречко Косовел

Проза

- Леонора Карингтън

Рецензии

- Антоний Димов
за Владислав Христов
- Златко Ангелов
за Антония Апостолова
- Константин Киров
за Йоко Тавада
- Мирослав Христов
за Едвин Сугарев
- Николай Тодоров
за Питър С. Бийгъл

Есеистика

- Николай Тодоров
- Роса Часел
- Хуан Вилоро

Разговор с

- Александър Христов

Кино

- Калина Николова
за Българското кино
на международната
фестивална карта
- Петя Славова за
„Кокошка“

И още

- ИИ и литература:
Случаят Олга Токарчук



Снимка Нугжен Чолак

Сречко Косовел

Ессе Ното

Говоря с теб, но съм ти чужд.
Сянката избуя в хиляди сенки.
В тях не се разпознавам сам.
Как да ти кажа къде съм? Не знам.

Студена пепел лежи над сенките.
Опънати нерви от абстрактните форми
на моето ego.
Бог. Но кой го е виждал него?

Едно остава: жажда за Правда и Спасение.
Едно е свято: Обикновеното и Вечното.

А над нас –
меланхолия на сивите павета,
мъртъвци, които не щете да умрете.

П. П. Знаем, вие трудно ще го разберете.

Смехът на крал Даге

Указ № 35:

Изведнъж се оказва,
че червената вечерна заря
е опасна за държавата.
Затова се затваря вечерната
заря всеки път,
когато се покаже
в черното море.

Върху златна мозайка в гробището
бляскаво свети червената
заря.
Самотен кон се разхожда
в полето.
Магията на зарята!
Конят е меланхоличен.

Конс: Котка

Котката скочи през прозореца.
Скочи върху пианото.
Засвири и се учуди:
когато скачам, пианото пее.
Аз бях в съседната стая
и си помислих, че свири духът.
Още веднъж прогърмя
и котката скочи
през прозореца.

Където и да ходи един нов поет,
вредом отеква пиано.
Но никой не го смуцава така,
както котките.
Цял свят кипва от яд: Този човек
е луд
или е поет.
И всички слушат неговите
стъпки, пеещи над пианото.

Превод от словенски: ЛЮДМИЛА ДИМИТРОВ

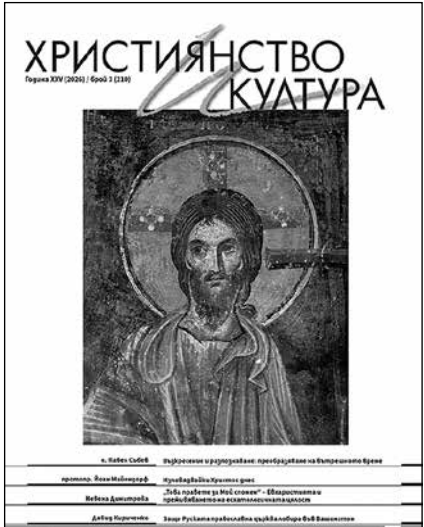
Още на стр. 15

ISSN 1310-9561



9 771310 956011





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 кръстопътя 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 MAGA*. 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 „Съвременно богословие“ са представени статиите на о. Павел Събеv *Тялото като ръкопис и ръкописът като тяло: Телесност и авторитет в Галатяни* и на протм. Павел Хондзински *„Теоремата“ на Паскал*. Рубриката „Пътища“ включва християнските есета на писателя Агоп 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 *Днешните 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 g-р Мила Мошелова, на Елена Георгиева, Боян Крачолов и Мартин Касабов, както и анализите на Рюдигер Маас и Сесил ван де Велде. И още: Иван Кръстев за Европа и империализма на Тръмп спрямо Гренландия; Марсел Гоше – защо „Нетфликс“ зае мястото на религиите и идеологиите; Тимъти Снайдър – 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 фотографите са дело на Красимир Костов.



Може ли изкуственият интелект да създава литература?

Олга Токарчук потърси отговор на този въпрос



Олга Токарчук.
Снимка Софи Басулс

Кога един текст се счита за написан с помощта на изкуствен интелект? Нима още тогава, когато просто се допитаме до чатбота за съвет, както прави полската писателка Олга Токарчук? По време на панелна дискусия в полския град Познан тя сподели, че в процеса на работа над следващия си роман е искала да разбере от езиковия модел на кои песни биха танцували нейните герои преди няколко десетилетия. Авторката допълни: „Често просто подавам на машината някоя идея за анализ и я питам: „Скъпи, как бихме могли да разработим това по възможно най-добрия начин?“.

Токарчук не разкрива дали съдържанието на разговорите с нейния „скъпи“ в крайна сметка намира място в книгата. Фактът обаче остава донякъде обезпокоителен: именно лауреат на Нобелова награда за литература заявява публично: „Тази технология представлява предимство с направо невероятни мащаби в сферата на художествената проза“. Разбира се, човешките идеи никога не са се раждали в пълна изолация в собствения ни ум. Преди броени години Токарчук вероятно просто щеше да изпише „хитове от 70-те години“ в търсачката на Google и ние щяхме да наречем това стандартно проучване. Но къде е границата между проучването и постепенното преотстъпване на мисловния процес на външен източник? Въпросите относно ролята на изкуствения интелект в писането и последиците от него далеч не са получили своя окончателен отговор. Междувременно първо германско издателство вече поставя върху книгите си стикери с надпис „Без ИИ“. Това обаче сякаш повдига повече въпроси, отколкото да дава отговори. Наред с това наскоро „Ню Йорк Таймс“ изпрати имейл до своите сътрудници на свободна практика с указ, че макар „брейнстормингът“ с ИИ да е разрешен, то съставянето на чернови, подобряването и преформулирането на текстове с негова помощ остава строго забранено.

Чатботовете безспорно са интелигентни, но употребата им ни прави по-гупави – за това алармират изследователи, изучаващи мозъчните вълни и капацитета на паметта. Съществува риск човекът до известна степен да се отучи да мисли. Олга Токарчук работи в продължение на шест години над своя роман „Книгите на Яков“ (ICU, 2025). Днес тя споделя, че мнозина биха предпочели да прочетат резюме, вместо да изчетат всичките 1008 страници. Когато в началото на хилядолетието търсачките придобиха масова популярност, се появи т.нар. „Google ефект“, който ни направи по-забравящи. А откакто съществуват дигиталните архиви, студентите почти не знаят как функционира една библиотека – високите метри наредби с фондове, класификационните системи и сроковете за заемане изглеждат застрашително, ако човек никога не се е учил да прави проучвания на хартиен носител. Така се получава, когато книгата винаги е достигала до теб просто чрез онлайн търсене по ключова дума и под формата на PDF формат. В това прекланяне пред дигиталното

удобство обаче се усеща и дълбока меланхолия. В края на краищата PDF документът се чете най-уютно именно в библиотеката, сред всички онези книги, които никога няма да заемеш – защото там се долавя ухание на знание, на вечност и история, каквото никои лаптоп не би могъл да излъчва.

И така, въпреки своята отвореност към технологиите, накрая Олга Токарчук се разкрива като носталгик: „Същевременно изпитвам потискаща, дълбоко човешка скръб по една епоха, която си отива безвъзвратно. Боли ме, че традиционната литература изчезва – онази, която се пишеше в самота с месеци наред и представляваше житейското дело на една-единствена, напълно осъзната индивидуалност. В цялата тази ситуация дяволски много съжалявам за Балзак, Чоран и неповторимия Набоков, защото, въпреки моя ентузиазъм, не вярвам, че който и да е съвременен чат някога ще бъде способен да се изразява по толкова изящен начин.“

Между другото, по време на същата дискусия в Познан писателката загатва, че следващият ѝ роман може да бъде и последният ѝ. Писането, по думите ѝ, е станало твърде изтощително занимание. Ако това се окаже истина, то действително може да кажем, че една епоха си отива.

ЙОЛИНДЕ ХЮХТКЕР

Превод от немски: ПЕТКО ХРИСТОВ

Източник: DIE ZEIT, 21.05.2026

Отговорът на Олга Токарчук

След като неотдавнашните изказвания на нобеловата лауреатка Олга Токарчук, от кошто мнозина заключиха, че е използвала изкуствен интелект при написването на последния си роман, се разпространиха в социалните мрежи, писателката изпрати до Lit Hub чрез своето издателство официално изявление, в което се спира на възникналия спор: „Както всяка друга публична комуникация, и думите, изречени пред жива аудитория по време на обществено събитие, могат да бъдат разбрани неправилно. Не съм написала предстоящата си книга – която ще бъде публикувана на полски език през есента на 2026 г. – нито с помощта на изкуствен интелект, нито в съавторство с когото и да било. От десетилетия пиша сама. Заявявам кратко и категорично:

1. Използвам изкуствен интелект по същия начин, по който го използвам повечето хора по света – като инструмент, който позволява по-бързо документиране и проверка на факти. Всеки път, когато прибягвам до него, впоследствие проверявам допълнително получената информация. По същия начин, по който в продължение на десетилетия съм работила с книги, библиотеки и архиви. 2. Нито един от моите текстове, включително романът, който ще излезе на полски език тази есен, не е написан с помощта на изкуствен интелект – с изключение на употребата му като средство за по-бързо предварително проучване. 3. Понякога черпя вдъхновение от сънищата си. Но преди и това изречение да бъде подложено на безкрайни тълкувания и разкъсано на парчета от експертите, бързам да уточня: това са моите собствени сънища.“

Превод от английски: НИНА СТОЯНОВА

Дигитално ателие: Малки екрани, големи идеи – едно събитие за родители, учители, експерти в образователния сектор

10:30 – 15:00 • 6 юни

Гъте-институт, София

Какво се случва, когато дадем на детето инструмент вместо съдържание? Проведохме творчески ателиета с деца на възраст 5 до 10 години и игри за анализ на дигиталните навици с родители, заедно с партньори от Италия, Португалия и Франция. На 6 юни ще споделим резултати, добри практики и наблюдения.

Какво ви очаква: Ще можете да разгледате изложба с любопитни неща, създадени от деца на възраст 5–10 години – аудиоистории, AI визии на сгради в София, детективски игри и ръчно направени шрифтове с кетчуп и пластилин.

Ще чуете резултатите от творческите ни ателиета и ще видите какво се случва, когато дадем на детето инструмент вместо съдържание в дигитална среда. И ще имате възможност сами да изпробвате играта за анализ на дигиталните навици у дома.

За кого е това събитие: За учители, които търсят творчески подходи за възпитаване в медийната грамотност. За родители, които искат да разберат навиците на семейството си. За всички, които вярват, че дигиталното благополучие е тема, която заслужава сериозен, но сърдечен разговор.

Подробности за събитието и програма – във Фейсбук Участието е безплатно като местата са ограничени!

Регистрация

„Как да се превърнеш в Айнщайн за един час“ се завръща в София!

11 юни • четвъртък • 19:30

Сиена Дерида

Be creative or die!

Текст, изпълнение и режисура: Димитър Узунов
Как да се превърнеш в креативен гений? Как да оцелееш в настъпващото техно-бъдеще? Как да бъдеш щастлив? „Как да се превърнеш в Айнщайн за един час“ е забавен спектакъл-приказка, който ще разкрие тайните и ще ви даде рецептата.

Бумът на изкуствения интелект през последните години превръща креативността в най-важното човешко умение. Много хора смятат, че да си креативен е талант, който само някои късметлии притежават по рождение. Оказва се, че това съвсем не е така. Креативността е умение, което успешно може да развием. Спектакълът си е поставил за задача да превърне всеки един от публиката в експерт по креативност за нито повече, нито по-малко от един час. Готови ли сте да приемете предизвикателството и да се подготвите за бъдещето?

Черната овца на птичия двор с „Кокошка“ на Дьорд Палфи

Черна, пърхаща, с остър поглед, това е „Кокошка“ на Дьорд Палфи и докато гледаме историята ѝ, неусетно осъзнаваме, че сме се привързали към птица, герой без биография, без реплики. Кокошката прави всичко характерно за нея – кудкудяка, снася яйца и клати глава с несериозна самоувереност. Дьорд Палфи проследява перипетиите ѝ без да използва трикове и сантимент, а с онова умение, което го е правило неудобен и експериментатор от „Хлъц“ насам. Същност именно от пълнометражния му дебют в игралното кино режисьорът улавя за първи път деликатно пасторалния свят на местните в закътано унгарско село, с еднаква прецизност насочвайки погледа както към хората, така и към останалите му обитатели. Грухтенето на прасетата стои равнозначно с хълцация дядо с характерен нос и ритмичния шум на селскостопанската техника, а внимателните наблюдения над наивния селски бит се случват на фона на убийство, сякаш за да изплува усещането, че доброто и злото се вливат в странно органично съжителство. След гротескната семейна сага „Таксидермия“, превърнала телата на три поколения в отблъскващ портрет на политическите и моралните деформации на миналия век, всеки следващ филм на Дьорд Палфи неизбежно е посрещан с особено внимание. След „Свободно падане“ (2014) и меланхоличната дистопия „Вечност“ (2021) унгарският режисьор ситуира действието на гръцка територия, за да разгледа перипетиите на „Кокошка“, където подобно на дебюта си изследва привидно идилличния животински свят, под чиято повърхност пулсира абсурд, несправедливост и насилие.

В „Кокошка“ животинските грами са само видимата повърхност, под която прозират съвсем човешки кризи. Това се случва не за пръв път в историята на киното и препратката към „Йо“ на Йежи Сколимовски е неизбежна. Там магарето също е призма, през която преминава цялото бреме на съвременния свят. Но Палфи отива по-далеч, като превръща паралелното съществуване на птицата и драмата с мигрантите не в метафора, а в почти документална констатация. И едните, и другите бягат, и едните, и другите са принудени да оцеляват в негостоприемна среда, която не ги е поканила, а по-скоро иска да се отърве от тях.

Освен с „Йо“, препратка може да се усети и към френската класика „Наслука, Балтазар“ от 1966 г. на Робер Бресон, който проследява съдбата на магаре, сменящо стопаните си и превръща страданията му в притча за моралния разпад на обществото.

В „Кокошка“ фокусът отново е върху животните. Излюпена в стерилната среда на индустриална ферма, героинята веднага се откроява сред множеството жълти пилета със своето черно оперение. Това цвеново различие Палфи превръща в символ за предопределеност. „Кокошката“ му носи белега на „черната овца“, знак едновременно очертаващ неспокойния ѝ характер и даващ потенциал на „грозното патенце“, първоначално неразбрано и подценено, а впоследствие намерило своето място и смисъл в естествения ред на света. Самият Палфи подчертава, че нито едно животно не е подобрявано с CGI (в края на филма се появяват и успокояващите надписи, че няма и пострадали). За пернатата си героиня режисьорът използва осем кокошки, всяка от които издържа на терена не повече от 30 минути. Но Палфи остава верен на търсенията си да пресъздаде възможно най-достойно птичите драми, а за непринуденото поведение на осемте му актриси се грижи професионалният дресьор Арпад Халаш. За потапянето в естествената среда допринася и снисканата камера на Йоргос Карвелас, слязла до нивото на актрисата. Ключов е и монтажът на Река Лехмени, нанизващ преживелиците на птицата от появата ѝ и близките срещи със смъртта, през сблъсъците с лисица и куче, до установяването ѝ в западнал крайбрежен ресторант.

Палфи внимателно преплита животинското и човешкото през абсурда и гротеската, с точни визуални линии като бягството на кокошката из стаята, съпроводено от рева на динозаври от телевизията. Още по-ясно тези паралели се открояват в прякото сблъскване между птицата, напускаща фермата в опит да спаси живота си само за да се озове в близки срещи със смъртта, и съдбата на мигрантите, принудени да преминават през сходни изпитания в търсене на спасение. Палфи пише сценария със Зофия Руткей (и негова съпруга), придавайки особена емоционална дълбочина на характера на птицата, доближаваща я до човешки качества със събудения майчински инстинкт, докато брани яйцата, снесени под съпровода на „Болеро“ на Равел, и възмущението ѝ, когато проследява превръщането им в омлет.

Наративът натрупва допълнителен емоционален заряд от първоначално безпристрастното отношение

на кокошката, пъхната в кокошарника, до момента, в който срещата ѝ с петела събужда у нея желание за близост. Палфи не оставя зрителя равнодушен и към този епизод, като допълва сцената с фрагменти от любовната песен „Erisimi Agarimeni“ на Григорис Битикоцис, които ѝ придават гротескно-романтична двусмисленост.

По своята същност кокошката е може би най-малко „свободното“ животно, което интуитивно бихме свързали с идеята за свобода, особено тази, за която се борят мигрантите. Птицата не притежава величието на орела, самоувереността на сокола, нито способността да отлети на воля. Крилете ѝ често са подрязани, а съществуването ѝ нерядко е сведено до неизбежна консумация. Но именно заради всичко това „Кокошка“ на Палфи се превръща в чаровен образ, отказващ да следва ролята, която са ѝ отредили, а бягството ѝ от фермата стои като инстинктивно бунтарство срещу системата. Режисьорът остава верен на лобопитството си и на желанието да развива експериментаторския си потенциал, като преобръща представата за този герой. Прави го като използва характерното поведение на птицата, подскачаща и смешно клатушкаща се. Поведението ѝ напомня за походката на скитника на Чарли Чаплин и неговата знакова фигура на малкия човек, оцелявал понякога случайно, понякога на умат в един съвсем негостоприемен свят, лишен от справедливост и човечност.

ПЕТЯ СЛАВОВА

„Кокошка“, реж. Дьорд Палфи, Унгария-Гърция-Германия, 2025, 96 мин.



П Р И П И С К И

„Очевидното“ – отвъд видимото

Книгата „Очевидното“ на Владислав Христов следва „Пойни птици“ и „Маслен нос“, без да ги преповтаря. Темата остава същата – човешкото и войната, но дистанцията в обглеждането ѝ расте още и още. Нараства и мащабът на обобщение през литературата.

Истините за човека, войната и света в стихосбирката идват от съзерцанието на природата, със съзнанието за екологичните, етичните, културните бездни между нашето вчера и днес, през дзен моментите, през фотографското внимание, през опитите за завръщане, оправдание, преоткриване на човешкото или през отхвърлянето му. Книгата е очертаване на гробове, окопи и смърт, но и преминаване отвъд тях, траур, но и изход от него. Тя е като максимално дистанциран опит да се осмисли войната в нейната дехуманизираща тоталност, при което единствената конкретика се носи от природните, екологичните и биологичните реалности, а не от човека, нацията, народа или други въобразени общности. Човекът е така отдалеч видян, че се губи неговата културна, полово, социална принадлежност, той се конкретизира единствено през войната и през нищо друго. И все пак тази дистанция не приравнява убития и убиеца, но и и не настоява обезателно да има етически импликации.

Оказва се възможно да се извлекат естетически и смислови ефекти от това, което няма да нарека игра, понеже изгровото е по-скоро в търсенето и отхвърлянето на паралели и несъвпадения между човешкото и животинското, а не толкова в декориращо представяне на обективните или субективните реалности в текста. В постигането на смисъла на човешкото и на войната навярно стихосбирката е по-близо до далекоизточната менталност, отколкото до западната, което не се случва за първи път при Владислав Христов и не би следвало да има изненадани от това, доколкото авторът има изключителни успехи в хайкуто, а и извън този твърд жанр може да се

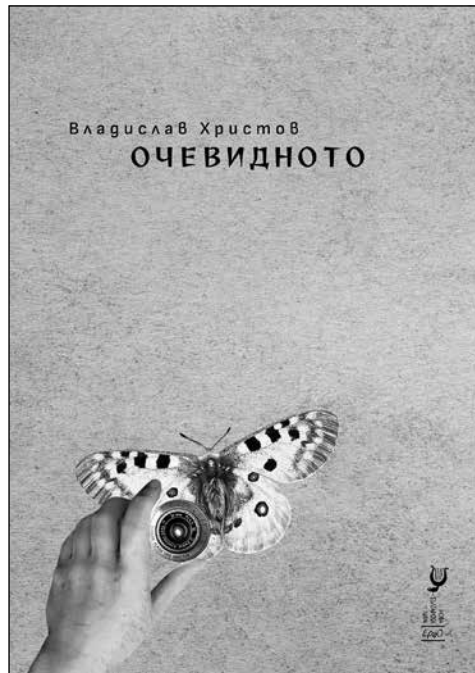
открие интерес към далекоизточното и в по-ранни негови текстове. Иначе в „Очевидното“ поезията е в свободен стих, каквито са и повечето публикувани до момента текстове на Владислав Христов.

„Очевидното“ преминава отвъд дихотимията свое-чуждо, опитвайки да открие човешкото от дистанцията на смъртта, нещо, което и Димчо Дебелянов прави с поезията си от фронта. В книгата няма баталност, липсва военна сюжетику, текстовете са съсредоточени около пространството, в което бомбите замлъкват, в гората, която вместила ужаса и всички страхове. При осъзнаването, че „гората няма я в гората вече“.

Тази книга допускам, че няма как да се чете на морски плаж или в гостилница на гарата дори ако вълните продължат да изхвърлят по дюните мъртви делфини и ако продължат от влаковете да слизат бежанци от войната. И предполагам „Очевидното“ смислено ще се разчете пълноценно едва след края на същата тази война, след загубата на Путин и русия, едва когато можем да виждаме отново отвъд цветовете на националните флагове и сенки, когато човешкото се изплъни със съдържание отвъд война, смърт и екологична катастрофа.

АНТОНИЙ ДИМОВ

Владислав Христов, „Очевидното“, изд. „Ерго“, 2026





Мерилин Робинсън, „Дом“, прев. от английски Стела Джелепова, изд. „Лист“, С., 2026, 438 с., 12 евро / 23,46 лв.

„Дом“ (Home, 2008) е вторият роман от поредицата на Мерилин Робинсън, отново потопен в духа на

малкото айовско градче Галаад, но този път през очите на семейство Баутън. Дъщерята Глори се е завърнала при болния си баща, когато изненадващо се появява и блудният син Джак – скитник с тежко минало и неспокойна душа. В дома, където всичко напомня за вина и любов едновременно, Робинсън разгръща тиха, но наситена грама за прошката, невъзможността да се намери покой и цената на завръщането. Написан с характерната за авторката съзерцателна нежност и лирична точност, романът поставя въпроси, на които няма лесен отговор – за това дали семейството спасява или задушават и дали у дома изобщо може да се върнеш.



Кормак Маккарти, „Степа Марис“, прев. от английски Венцислав К. Венков, изд. „Кръг“, С., 2026, 240 с., 11,90 евро / 23,27 лв.

„Степа Марис“ (2022) е последният роман на Кормак Маккарти и придружава „Пътникът“

като негово по-тъмно, по-тъмно огледало. Действието се развива изцяло в стаята за терапия – романът е написан като поредица протоколи от сесии между психиатър и двасетгодишната Алисия Уестърн, смятана за математически гений, доброволно настанала се в психиатрична клиника. В разговорите си с лекаря тя философства за природата на лудостта, за математиката като граница на познаваемото, за халюцинациите, които я населяват. Кормак Маккарти успява да изгради един увлекателен роман без действие – студен, прецизен и елегичен.



Даниел Финкелщайн, „Хитлер, Сталин, мама и татко“, прев. от английски Даниела Атанасова, изд. „Сдружение „Българска история“, С., 2026, 480 с., 18 евро / 35,20 лв.

Майката на автора, Мириам, е родена

в Германия в семейството на Алфред Винер. Герой от Първата световна война, нейният баща е сред първите, осъзнали опасността, която Хитлер представлява за евреите, като събира обилна документация за дейността и престъпленията на нацистите. През 1933 г. успява да се премести със семейството си в Амстердам. През 1940 г., месеци след избухването на Втората световна война, Германия нахлува в Нидерландия и скоро след това Мириам, нейните сестри и майка им са арестувани и изпратени в концентрационен лагер. Бащата на автора, Лудвиг, е роден в Лвов като единствено дете в замочно еврейско семейство. През 1939 г., след като Хитлер и Сталин си поделят Полша, неговият баща е арестуван и изпратен в ГУЛАГ, а Лудвиг е депортиран в Сибир. „Хитлер, Сталин, мама и татко“ от Даниел Финкелщайн е разтърсващ, личен и на моменти ужасяващ мемоар за преживяното от родителите на автора, попаднали в жестокия водовъртеж на два тоталитарни режима.

Новата българска поезия „Отблизо“

Разговор с Александър Христов

Предстои третото издание на „Отблизо“ – фестивал за съвременна българска поезия, ти си един от неговите организатори, как възникна идеята за този формат?

Фестивалът се роди от гласовете на съвременната българска поезия. Родил се заради тях. Родил се от желанието ни да бъдат чути и тук. Да не стоят в тъмните ъгли на малкото книжарници, в които редица от книгите, които представяме, могат да бъдат намерени, ако бъдат потърсени, ако все пак започнем да се интересуваме, ако за момент се покажем изпод покривалата на социалните мрежи и кръгове от познати или поне се залутаме към страници и профили на издателства или към читателски групи и други подобни места, ако излезем от водовъртежите на ежедневието. Поезията – ако се възнавеме от нея, ако решим да надникнем какво се случва на долния тесен рафт в дъното – често е карана да бъде свита и полужива. Искане се да бъде полусмълчана и полускрита. Често фигурира само с няколко имена и с няколко бройки. Българската поезия обаче има много какво да ни даде, ако се срещнем с нея отблизо. Същността фестивалът е в известна степен продължение на отправената към мен преди време покана на Северина Плачкова да направим представяне. Съвместните ни дела продължиха. Стигна се до навършващия скоро пет години наш формат „Близък прочит“. Преди три години се роди и „Отблизо“, появи се заради всичко посочено дотук, но най-вече за да успеем да представим повече книги, да обърнем внимание на заглавия, които иначе няма да имаме възможност да представим, за да ги чуем заедно.

Няма да променим ситуацията, но защо да не приближим поезията до нас поне за няколко дни.

Кое е водещо при подбора на участниците? Към каква читателска аудитория е насочен фестивалът?

Подборът е продуциран от собствените ни наблюдения, виждания и разбирания, но и от отзивите и рецензиите, доколкото ги има, от желанието да се открият различни и различни помежду си присъствия, от намерението да се срещнем и с наскоро дебютирали, и с утвърдени автори, да очертаяме – доколко е възможно и подобаващо по време на фестивал – и процесите от последните години. Подборът е резултат от дълги и интензивни дискусии в рамките на фондация „Поетика“, в която заедно с мен са Анна Лазарова, Ренета Бакалова и Северина Плачкова. Резултат е от разговорите ни с поети и с издатели, с останалите, които ще модерират в рамките на фестивала. Както включеното в програмата на „Отблизо“ вероятно подказва, предвидили сме да се осъществят и представяния на книги, и лекции, и работилници, и дискусии, и диалог с други изкуства. Така отправяме покана както към студентите и към академичните среди като цяло, така и към всички, които пишат, четат или поне се интересуват от съвременната ни култура, от нейните пътища, проявления, развитици.

Кои са акцентите в тазгодишното издание?

В рамките на тазгодишното издание ще бъдат представени поетите Албена Тодорова, Белослава Димитрова, Васил Балева, Велимир Макавеев, Виолета Златарева, Доротея Василева, Емилия Найденова, Илияна Генова, Ина Иванова, Калина Лазарова, Калина Стоянова, Катерина Василева, Кристин Димитрова, Кристина Апостолова, Мария Куманова, Нинко Кирилов, Пейчо Кънев, Полина Господинова, Стефан Радев, Том Филипс. Както се забелязва, част от тях имат по няколко книги, разпознаваеми са и с поетиката си, и с ролята си в българската литература, докато други вече са заявили своето място поради дебюта си, а при някои заявеното с първата книга вече



Александър Христов.
Снимка Николай Стоянов

е допълнено с втора. Програмата не се изчерпва с представянето на посочените автори, които ще чуем и ще видим събрани по двамата (в избраната от нас още с първото издание диалогична форма) и модерирани от Анна Лазарова, Ина Иванова, Ренета Бакалова, Северина Плачкова, Силвия Чолева или Христо Мухтанов. Проф. Милена Кирова и проф. Пламен Доинов ще изнесат специално подготвени за целта публични лекции за съвременната българска поезия. Силвия Чолева ще води и заинтригуваща в същността си дискусия за редактирането. Ина Иванова и Анна Лазарова са замислили интересни и полезни творчески работилници. Студентите от литературно-дискусионен клуб „Емилиян Станев“ към катедра „Българска литература“ при БТУ ще прочетат стихотворения от техни любими автори. Очакват ни и музика и изобразително изкуство.

Как се финансира един такъв фестивал? Търсите ли институционална подкрепа?

Финансира се – както всичко подобно – с проекти, с инициативи, с дарения, с отдаденост и със собствени сили, доколкото ги има. Едва ли има как да сме изключени в случая. През последните години участвахме в проекти, които спечелиха финансиране по програма „Култура“ на Община Велико Търново. Така близките ни прочити и фестивалът бяха включвани в културния календар на общината. Търсихме и ще търсим подкрепа. Радвам се, че и тази година я получихме. Получихме я от наши приятели и познати, получихме я от съмишленици и от доброволци. Получихме я от партньорите ни. Признателни сме, защото благодарение на тях фестивалът ще се състои.

Мислиш ли, че фестивалите са един от начините поезията да не се маргинализира?

Фестивалите са възможност, подстъп, повод. В рамките на нашия фестивал можем да подкажем, че поезията е винаги наблизо, че дори да е елитарно изкуство в част от своите ненадминати постижения, тя не може да съществува без читателите си, без всеки един от нас. Останалото не е въпрос само на опити от всякакъв тип и вид да се представи, да се коментира, да се разгледа и т.н., но и на образование, на обществена ситуация, на личностно развитие, на взаимосвързани и взаимозависими процеси.

Какво виждаш, поглеждайки отблизо съвременната българска поезия, би ли казал, че тя става все по-социална като отговор на дехуманизацията, която превзема ежедневието ни?

Съвременната поезия не се движи едновременно по улицата на социалното. Има поети, които изговарят обществени теми и проблеми, чиито търсения водят напред. Между тях се откриват различия. Различия са способите, механизмите, подходите. Има и други, които не предприемат подобни пътувания, които предпочитат да се вглеждат по-скоро навътре и в себе си. Струва ми се, че не е само и дотолкова дори важно какво си намира път в поезията (като разбира се, могат и следва да се

очертават все пак нейните посоки), а по-скоро как и с какви послания, още повече и каква е поетиката, какви са чисто художествените постижения, стремим ли се да се вгледаме през писането си в нагредното или във фундаменталното, или се занимаваме с актуалното именно и само защото е актуално.

Фестивалът се провежда във Велико Търново, съществува ли напрежение по оста столица – провинция по отношение на литературата, или това е по-скоро изкуствено създаден конфликт?

Литературата картографира през и чрез способностите си да огласява и да надживява. Литературата не се дели на провинции и столици. Литературата събира места, времена, светове. Събира хората и техните идеи, представи, светогледи. Умножава ги. Създава възможност за нови. Възнавем се от книгите, от тяхната същност, от езика им, от идеите им, от посланията им, от внушенията и структурата им. Който се възнавем от вариантите за противопоставяния помежду пишещите, да си ги намира. Има предостатъчно. Струва ми се, че днес – не само защото сме в света на мрежовото общуване и битуване, на множеството социални и парасоциални канали, на информационните лавини – въпросният конфликт (за столици и провинции) е симптом на неспособност да се надскочи временното, ниското, битовото. Литературата е и средство за надмозване на дребнавото, на собствените ни комплекси, на нездравите стереотипи. Тя не се мери по адрес на раждане, а по зрялост.

Велико Търново се превръща в притегателен център за новата българска литература, освен фестивала „Отблизо“, в града периодично текат чечения и представяния на книги, действа и литературно-дискусионният клуб „Емилиян Станев“, в какви други посоки би желал да се развие литературният живот на града?

Искам да има денонощна библиотека. Искам библиотеки не да изглеждат различно. Искам всички места, които са свързани с литературата, но и с културата като цяло, да не потъват под вънните, да не са в постоянна борба за оцеляване, в очакване на подхвърлен спасителен пояс, колкото денят да мине, а да имат спокойствието, ресурсите, възможностите, за да осъществяват всичко, което смятат, че е интересно, смислено, добро, да привличат подрастващи, млади, всички. Искам да се случват международни фестивали, на които да ни гостуват писатели от целия свят. Ще спра дотук с утопията. Лесно е да изброя какво искам от града. Не съм сигурен обаче какво аз мога да направя за града. Докато не започне всеки да си задава подобни въпроси, можем много да искаме, но ще си останем само с мечтите. Към момента мога само да покана и каня всички на фестивала „Отблизо“.

Въпросите зададе: ВЛАДИСЛАВ ХРИСТОВ

„Свещителят, който не бе пратен никъде“

Имало едно време едно момче и
неговият прадедо...
И заживели дълго и щастливо!

Но не! Може би подобна рамкова композиция би имала приказка, описваща приключенията на силно, здраво момче и неговия любим старец, но в „Пратеникът“ на Йоко Тавада всичко това е обърнато наопаки. Сюжетът представя една дистопия, в която възрастните не могат да умрат, а децата са постоянно болни. Япония в този имагинерен, но може би не напълно невъзможен свят, се е обърнала към миналото си – към изолацията от чуждите държави по времето на шогуната Токугава (17. до средата на 19. в.). Повратният момент за тази рязка промяна от нормалното не е споменат в рамките на първата история, но читателят може да се досети, че става дума за екологична радиоактивна катастрофа (вдъхновена от инцидента във Фукушима през 2011 г.) – няма телефони, няма електроника, няма автомобили; вестниците се връщат на мода, чуждиците и чуждите имена са забранени, а плодовете – оскъдни.

Не смятам, че съществува човек, който би искал да живее в подобен свят, където бъдеще няма, където децата са неспособни да живеят без ежедневни грижи от прародителите си. И въпреки това Йоширо (гядото писател) и Мумей (момчето; от яп. „безименен“) го правят. Няма значение как и какво се е случило, те продължават да живеят. Йоширо се грижи за малкия си правнук – води го по лекари, облича го, приготвя храната му така, че да не нарани небцето му. С напредването на историята стават ясни все повече детайли за семейството на стареца и причините да бъде оставен да се грижи за правнука си сам.

Мумей, от друга страна, е описан като птица – с твърде голяма глава за своя тънък, дълъг врат. Подобно на малко ранено птиче той не може да „лети“, но някой ден може би ще стане пратеник – това са пращаните в чужбина даровити деца по таен неправителствен проект. Ако Мумей бъде изпратен на тази опасна мисия и здравните му показатели бъдат изследвани, това би помогнало на неговото поколение да оздравее. Затова и повестта, както и книгата носят това заглавие. Пратеникът обаче е и носител на светлина – капчица надежда в този тъмен дистопичен свят. Той е „свещител“ (несъществуваща дума) – носител/пазител на светлината, подобно на свещ. Японското заглавие „Кентоши“ също не може да се намери в нито един речник – заигравка е с японските пратеници към Тански Китай от 8. в. и будистките свещи за почит на мъртвите.

Повестта „Пратеникът“ е първата творба, поместена в този сборник и е с обем от 130 страници, който обаче е недостатъчен – оставя чувство за незавършеност у читателя. Същинският сюжет с пратениците липсва – не прозира никъде сред страниците. На негово място има частици от пъзел, разказващи за главните персонажи, за техни познати и за устройството на този дистопичен свят, но читателят не може да навлезе в света само чрез тези описания. Частите от пъзела малко по малко се нареждат, но в края на повестта те не образуват цялостна картина, а някои от тях дори липсват. Сборникът съдържа други три разказа и една пиеса, развиващи се в същия или в подобен алтернативен свят: „Необятният Игатен“, „Островът

на безсмъртието“, „Отвъдният бряг“ и „Вавилон за животните“. Разказът след „Пратеникът“ е озаглавен „Необятният Игатен“ и проследява сюрреалистичната среща на две жени (Ичиико Хигашида и Тен), качили се на автобус заради земетресение в бягство към по-безопасно място. Тавада провежда един интересен словесен експеримент сред тези страници – постоянна игра на думи, която трудно би могла да се предаде на български, но Мартина Неделчева успява да се справи с тази нелесна задача. Един пример за хитроумно трансформиране на игра с канжи в игра на думи е: „На небето се появиха две лунни. Ичиико Хигашида ги посочи и попита какво означава, а Тен се засмя и отговори: „Две лунни... Май просто е нагвебеляла“.

Вторият разказ „Островът на безсмъртието“ е най-любопитният от трите най-вече защото донякъде може да даде отговори на въпросите от повестта в началото. Написан е в 1 л. ед.ч. от името на японка, която от много време живее в Германия (камо самата авторка) и която разказва за заклеимяването на своята родина. „Отвъдният бряг“ пък представя историята на един политик, който заради свои политически некоректни коментари в миналото го е страх да емигрира от японските острови към континента. А в края на книгата пиесата „Вавилон на животните“ описва разговори между спасили се животни след потоп.

Езикът на Йоко Тавада е силно метафоричен: „реката, нагъната като сребриста панделка“. Често препраща към произведения като „Приказката за дървосекача“ и прави иронични коментари за японската реалност (застаряващото население на Япония например). Всичко това Мартина Неделчева успява умело да преведе на български. Наложило се е да използва много алтернативни творчески интерпретации на написаното поради неприменимостта на японските писмени системи

в българския език. Например скоропозоворката „Попари попара с пипериче“, измислена от преводача, е интересна хрумка. В други случаи обаче преводът има своите пропуски: „Мумей спираше на място всеки път, когато минаваше покрай календара, заковаваше поглед в думите „Науманов слон“ и мизаше на парцали“. Бях силно изненадан от този последен разговорен израз и се запитах как

ли е бил изразен в оригинала. Оказа се, че на японски „мизането на парцали“ е всъщност изскачането на слона/думите от календара. Така и не разбрах защо е била нужна промяна на изрече, като това лесно може да се предаде на български. Друг пример е: „Едно време се носеше поговорката „дупе знае две и двеста“ – отново се запитах как ли би се превела тази култова фраза на японски. След справка с оригинала разбрах, че всъщност става дума за японска поговорка, значеща „жената командва мъжа си“ в значението „дупето ми командва мен“, което не се вижда в българския превод.

Някои от използваните наречия също не стоят добре като: „обикновено разговорливият пекар безстрастно се обърна“, „да копаем невероятно дълбоко под земята“ („необичайно“ би била по-добър заместител). Друг странен израз, който преводачът е избрал да използва, е „още отпускам мускули трудно“, което би трябвало да носи значението „трудно ми е да си почивам“. Набираща се на очи и честото използване на съюза „ала“, който стои неестествено в повечето случаи, въпреки че идеята най-вероятно е била движение към по-старинно звучащ български език. Друго странно преводаческо решение е използването на думата „развали“ в „Ако Токио се развали, цялата страна ще затъне с него“ – на японски това е представено с повторение на думата „муда“ от двете страни на изречението. В този случай „развали“ може да се замени със „затъне“.

Йоко Тавада последните десетилетия живее в Германия и това проличава в нехарактерния за японската литература външен поглед както към страната, така и към езика и писмеността. По този начин се раждат словесните експерименти, които прави Йоко Тавада и с които най-много изтъква. За съжаление, в българския език подобна гъвкавост при игри на думи/символи е трудно възпроизводима и затова тежестта пада върху сюжета, който лесно се забравя. Дори и при втори

прочит не мисля, че бих могъл да намеря нещо, което да ми направи силно впечатление. Книгата е трудно да се препоръча на широка аудитория – може би би се харесала на феновете на екологичните дистопии, които биха искали щипка японски привкус.

КОНСТАНТИН КИРОВ

Йоко Тавада,
„Пратеникът“, прев.
от японски Мартина
Неделчева, изд. „Изток-
Запад“, С., 2025



ПОКАНА

Всебългарски IX Конкурс „Награда Лъчезар Станчев за поезия – сонет, Вършец 2026“ от Община курорт Вършец

За участие със съгласие за публикуване чрез псевдоним или лично, изпратете файл (.doc), съдържащ една непубликувана творба (7 рими, 14 стиха), до 19 юли 2026, към е-поща: VarshetzNagrLachezarStanchev@gmail.com Сайт: „Бувалица“.

Жури на анонимния Конкурс: Йордан Ефтимов – председател, Мирела Иванова и проф. Румяна Л. Станчева.

Награди: Първа – 200 евро, Втора – 100 евро, две Отличия, Публикация на 15 творби в сборник „Лъчезарна поезия“.

Конкурсът е подкрепен от „Фондация Лъчезар Станчев за поезия“, Национален литературен музей, БНР „Радио Видин“, Алманах „Огоста“, Регионална библиотека „Гео Милев“ – Монтана, Народно читалище „Христо Ботев – 1900 гр. Вършец“, Средно училище „Иван Вазов“ – Вършец, Туристически център - Вършец и Вестник „Вършец“. Рецитал и Награждаване от Кмета на Община Вършец на 6 август 2026 г., четвъртък, 11:30 ч., Площад Читалище.



Ингеборг Бахман и Паул Целан, „Сърцевреме“, прев. от немски Анна Димова, изд. „Панорама“, С., 2026, 372 с., 14 евро / 27.38 лв.

През май 1948 в окупирания Виена се срещат и се влюбват двама души с коренно противоположни съдби: австрийската студентка

по философия, дъщеря на бивш член на Германската националсоциалистическа партия, и безотечественикът, немскоезичният еврейин от Черновци, чиито родители са загинали в германски концентрационен лагер, а той самият е оцелял в румънски трудов лагер. От това непреодолимо различие тръгва той, Паул Целан, като еврейски поет, пишец за немски читатели, и формулира високите си изисквания към поезията на немски език след трагедията на евреите. Тя, Ингеборг Бахман, още преди тази среща е започнала да преосмисля близкото минало на Австрия и Германия, но тази среща се превръща за нея в стимул да се бори през целия си живот срещу забравата и да подкрепя творчеството на Паул Целан.



Джон Фанти, „Пътят към Лос Анджелис“, прев. от английски Богдан Русев, изд. „Кръг“, С., 2026, 260 с., 13 евро / 25.43 лв.

Осемнайсетгодишният Артуро Бандини е гений и свръхчовек, който е на път да стане велик писател, макар

да е заобиколен от невежи и глупаци. Или поне така му се иска да вярва, докато мизерстват в калифорнийско градче, загъхващо се от Голямата депресия. Сблъсъкът му с действителността го кара непрестанно да вилнее между самовъзвеличаването и самобичуването. А от това извира честна, смела и смешна история за търсенето на идентичност, стойността на семейството и литературата като спасение. „Пътят към Лос Анджелис“ е втората книга от „Квартет Бандини“, който проследява трагикомичните несполуки на Артуро Бандини – алтер егото на Джон Фанти. Романът е публикуван посмъртно през 1985-а, близо петдесет години след написването му.



Джон Фанти, „Почакай до пролетта, Бандини“, превод от английски: Богдан Русев, изд. „Кръг“, С., 2026, 284 с., 13 евро / 25.43 лв.

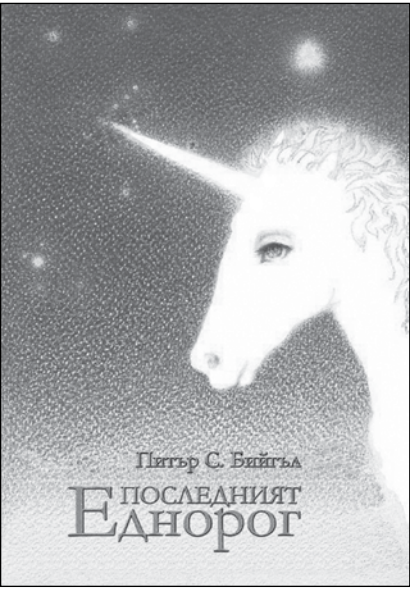
Затънтено градче в щата Колорадо наскре една безкрайна зима по време на Голямата депресия... Артуро

Бандини – най-големият син на италиански имигранти, е хванат в капана на опчайваща бедност, семейни драми, трагични любови и юношески терзания. Докъде ще го отведе безспирното му лутане между мечтите и разочарованията, между бунта и примирението, между желанието за бягство и копнежа за принадлежност? „Почакай до пролетта, Бандини“ е първата книга от „Квартет Бандини“ и първият публикуван роман на Джон Фанти – писателя, оказал неизмеримо влияние върху Буковски и творците от битническото поколение. Едновременно сурова и нежна, измамно семпла и въздействаща, тази история е наситена с истини за човешката уязвимост и издръжливост. Но най-вече за обичта и надеждата напук на всичко.

С подкрепата на
Столична община



Пътят към красотата в „Последният еднороз“ на Питър С. Бийгъл



Класическият фентъзи роман на Питър С. Бийгъл „Последният еднороз“ почти грее от удивление пред живота и чудесата, които го изпълват. Същевременно той е пропит с повсеместна, почти онтологическа меланхолия. Съжителстването на тези две усещания поражда напрежение, което помага на творбата да излезе извън жанровите граници на фентъзито и да

се превърне в по-широко изследване на битието, времето и възприятията. Това напрежение, от своя страна, предопределя начина, по който самото преживяване се прецежда и долавя в текста, за да се уталожи в съзнанието на възприемащия.

Образът на безсмъртния вълшебен еднороз (патетично и невярно наречен „последен“) е епистемологична „аномалия“, която се съпротивлява на опитите да бъде категоризирана. Нейното съществуване дестабилизира онтологичната йерархия в реалното и въображаемото, като не заявява своето превъзходство, а разкрива колко крехки са самите различия.

Отначало еднорозът обитава митичното време, с неговите ненарушени от събития цикли, но временно се пренася в човешкия свят, определен от своята крайност, от грешките и загубите. Парадоксално на пръв поглед обаче Бийгъл подсказва, че възвишеното добива смисъл и дори се крие тъкмо в несъвършенствата.

Още един образ е тясно свързан с метафизичните измерения на романа: този на магьосника Шмендрик, олицетворяващ разминаването между намерение и действие, желание и осъществяване. Неговото твърдение, че чрез него снизхожда и се проявява повисша сила, въвежда пространствено-времево разделение и препотвърждава нелинейната причинно-следствена връзка на събитията в романа. Магията не легитимира и не утвърждава своя посредник, а по-скоро показва неговите ограничения.

Това е още един способ, чрез който романът „Последният еднороз“ умишлено се стреми да подрони устоите на съществуващите модели на приказките, обусловени от очакванията, и да освободи повествованието от тях. Макар и съществуващи в предварително зададена рамка, героите могат да я разбият по своя път и тъкмо неустойчивостта ѝ се оказва в основата на тяхното по-дълбоко етично послание. Естетическото богатство на романа се опира на неговата способност да запази това напрежение, без то да стига до завършек, разрешаване или еднозначен отговор.

За по-младите читатели „Последният еднороз“ предлага на повърхността си вълшебен свят, изпълнен с познати фентъзи мотиви, предадени с орнаментална точност и лиризм. Тази повърхност обаче се оказва непрестанно подкопавана от по-дълбоко изследване на условията за възприемането на този свят и неговата стойност. Предпоставките за естетическия опит са поставени под съмнение. Героите, създанията и предметите в творбата са по-скоро знаци за реалност с извънмерна емоционална натовареност, която не се поддава на рационално обяснение.

По-възрастните читатели ще разберат, че повествованието е обвързано с темите за тленността, преходността и съжалението, които му придават екзистенциална тежест. Красотата е скъпоценна, защото е мимолетна, а съжалението се оказва разширяване на битието и дар, недостъпен за съществата, които пребивават извън времето. Описаният модел предизвиква обичайната приказна структура, която обикновено се стреми да заличи всички белези от разстройването на реда, като отведе разказа до еднозначен отговор на поставените колебания и въпроси.

Бийгъл възприема литературата като философски градеж, като действие, което е саморефлексивно и

теоретично осъзнато. Изкуството не може да предложи еднозначни решения, защото свещеното начало след епохата на Фридрих Хьолдерлин се е отдалечило от света и фрагментът е естествено отражение на този свят, което може да бъде преоткривано непрестанно. Загубата става не просто част от земния ни път, а част от нашето същество, без искреността да бъде засегната от носталгията или иронията. Романът на Бийгъл обаче не се отдръпва в насмешка или възхвала на неизразимото, а се опитва да остане достоверен изразител на неговите външни проявления, което изпълва разказа с чудновато преплетени мотиви, едновременно непосредствени като усещане и сложни като интелектуална дълбочина. Самият език в романа подсказва, че някои преживявания не могат да бъдат предадени, защото, както заявява Морис Бланшо, езикът не може напълно да съвпадне с присъствието или истината, а може да бъде прекъсване на безкрайното в крайното. Всеки опит да бъде уловено магическото в означаващите структури води до

намаляването на неговата жизненост. Но и никой не може да се докосне до него, без то да остави белег. „Последният еднороз“ е част от онези многопластови фентъзи произведения, в които красотата никога не е просто украса, а е възможност и изразение на светлината на битието, свързваща материалното и духовното (вероятно единственият подобен български роман е „Приказка за Стоедин“ на Никола Русев). Пътят към тази красота навярно започва от смелостта, опираща се на любов. А красотата край пътя остава и в нас неотменно чувство за желание и за загуба, защото подсказва за съществуването на по-висока истина, която отсъства наоколо.

НИКОЛАЙ ТОДОРОВ

Питър С. Бийгъл, „Последният еднороз“, прев. Калин М. Ненов, Владимир Полеганов и Желяна Пеева, изд. Фондация „Човешката библиотека“, С., 2026

З Е Н Р Е Ц Е Н З И Я

Манифест на зен рецензията в пет изречения

1. Зен рецензията не се стреми да анализа съдържанието или формата, а ги заобикаля и със страничен поглед наблюдава характерната им топография, флора и фауна, губейки се умишлено в странични улички, населявани от страници (вероятно далечни роднини на поета) и неопитомени животни с говорещи погледи.
2. Зен рецензията има поетична походка, разхожда се между думите, редовете и стиховете, без да търси проникновен смисъл, ритъм, рима или анжамбман, вслушвайки се единствено в тишината, заключена в книгата, шепота на страниците, суетната им разходка между пръстите.
3. Зен рецензията търси Другия поглед, необходим от една страна за излизане от авторитарния режим на Обичайния поглед с неговите термини термити, които изяждат безшумно леглото на стиховете, а от друга, цели бягство от понякога неумолимата скука на критиката.
4. Пишешият зен рецензия се води от Непокоелимата случайност при избора на книга, разтваряйки също така страниците на произволен принцип, може да чете от горе надолу, на обратно или само отделни стихове в разбъркан порядък, като накрая прочита цялата книга наведнъж отзад напред и при желание добавя не повече от едно изречение в самия край.
5. Книгата може да е на български или чуждестранен поет, може да е била четена, от нея да са останали само белеги спомени или това да е първа среща, по-важното е непосредственият контакт, който може да предизвика безброй глупави асоциации, така необходими на добрата зен рецензия. М. Х.

Едно лимончело с философия, моля

Посегнах към тази книга на Едвин Сугарев воден от импулса на ръката си, която подмина стихосбирките на двама-трима млади автори. Какво ли значеше това? Дали просто Сугарев е по-зен от тях, или зенът просто не е на мода? Всъщност зенът и гзентът дали са едно и също нещо?

Непосредствено преди да се захвана с тази първа зен рецензия, изпуснах на пода бонбон с пълнеж от лимончело. Отчетох го като знак за начало. Значи първо трябваше да се запитам какъв ли е пълнежът на книгата „Слизайки“ от Едвин Сугарев. По мои спомени сърцевината на тази стихосбирка е с вкус на далечна пръст, търсеща своя произход, докато общува с околните камъни, растения, птици. Макар че можеше да бъркам с някоя от другите книги на Сугарев, който е завидно продуктивен, но някак недооценен, струва ми се. Гледам сухите клони на дървото от корицата, чиито пръсти са се насочили надолу, готови да се вкопаят в почвата в търсене на своите корени. На заден фон аквамариново небе, долу ефирно кафява земя. Съдейки по светлината, снимката е правена по залез. Философската поезия е именно залез, равностетка на живота, разглеждан в неговата цялост. Слизайки надолу, по-близо до пръстта, опознаваме по-добре от каква материя сме направени, а именно от кал. Форматът на книгата прилича на нотна тетрадка. Припомням си, че една от следващите книги на Сугарев

се казва „Джаз“. Само че в „Слизайки“ май нямаше джаз импровизации, по скоро медитацията на човек, седнал със своята пишеша машина на скалите в Камен бряг, който призовава думите като жрец. Според легендата с тракането си плашел плуващите наблизко, които не го виждали, скрит между скалите. Трак-трак-мрак, нареждал той на вечните скали. Пляс-пляс-крясък, сигурно му отговаряли те. Спомням си как преди няколко години го поканихме на гости в къщата в Камен бряг, която бяхме наели, него – достолепния, висок поет. Същия ден имаше буря, уловихме няколко дъги и купихме много риба от Шабла, която опекохме на една скара. Малко се изложихме обаче, защото той се оказа пълен вегетарианец, но както и да е, поне имаше салата. Извинявам се за кулинарното отклонение.

Време е да отворя книгата напосоки. Първо разглеждам част от илюстрациите, дело на художничката Мими Станева, след което решавам да откряна прозорците на стиховете. Решавам първо да отворя на страница двайсет и седем. Да видим, стихотворението се нарича „Стената“ и става дума за това как човек гради една стена с хоросана на деня и мистрията на нощта, докато самата тя виси в пространство без основа. С нея авторът явно ни води към отвъдното, през чиито фуги надничат мислите ни под формата на малко мишле, което не успява да отгатне дали отвъд свистят пространства на смъртта, или пък „друг зидар замества хоросана си от външен живот и звездно мляко“. Това е плътната философска поезия на Едвин Сугарев, която винаги съм харесвал. Всяка нота е на мястото си като камък, положен в началото на тайна пътека, за чието съществуване подозират малцина. Или поне онези, които знаят пътя към Яйлата. Запътвам се към страница четиридесет. Стихотворението се нарича „Портрет“ и в него един художник наанся на бялото платно чертите на лице, но колкото повече стават чертите, толкова повече то изчезва. В тази връзка напоследък забелязвам, че зяпането в огледалото хич не влияе добре. Има връзка с това как самите ние си представяме, че ни виждат другите, затова колкото повече губим очертанията на това лице, толкова по-освободени се чувстваме.

Накрая прочитам цялата книга отзад напред. Струва ми се, че вече разбирам за какво се говори. За духа, който веднъж слязъл в тялото и отърсил се от водите на Лета, оглежда за първи път лицето си. По-късно това оглеждане е само спомен за порасналия човек, който именно по спомена слиза обратно към детството, за да упрекне себе си в негедородност. Чиста поезия с философски пълнеж, която става за четене във всеки сезон, особено през лятото с чаша добре охладено лимончело. И това го казва човек, който макар и никога да не е вкусвал лимончело, знае точно какъв е вкусът му – на оазис!

МИРОСЛАВ ХРИСТОВ

Едвин Сугарев, „Слизайки“, изд. „Лице“, С., 1992

Момиченцето на паркинга

Роса Часел

Чиста възпламнала роза,
ти се яви из пламък,
избликнал от утрин млада,
как раждаш се с такава радост?
Щом знаеш участта си и не молиш –
небето ти е дало кратък полет.
А малките бодли не са от камък
и пурпура разливаш –
не ще възпрат за миг замаха
на десница костелива.
На огъня в зората,
пред моя взор летящ,
боя се че крилата
изгубват бързо пламъка горящ.
На листчетата в къдравата глъб се спря,
любов дари с перата на своите крила
и злато от косите си даде за челото.
О, верен образ, който бяга бързо,
окъпа те божествената кръв!
Нима това не могла да смекчи
безмилостната сила на твоите лъчи?
Открадва всичко бързо,
открадва пламък мълчалив отгоре,
и цвят, и дъх:
все още не разперваш крилата обгорели,
към земна твърд се носят премалели:
тъй близо, чак едно са –
живот до смърт се носи.
Не зная аз дали зората със сълзите си жари
рождението или смъртта ти жали.

Франсиско де Риоха

Вече съм говорил за течението, което ни донася и отнася; пояснявал съм хода и отнасянето в едно нескончаемо минаващо: сега няма да се занимавам с това откъде минаваме – ще се занимам с находчивото средство, кола или друга машина, която сме създали, за да се преместваме от едно място на друго. *Ние* сме го създали – включвам себе си между създателите, защото това, което откликва или произлиза от един подтик, желание, жажда, все така реални, е създадено от органична потребност на нашите воли. Да, ясно, че един беше този, който начерта схемата или проекта, този, който установи законите за движението и за силата. И все пак нещо мистично изисква; нещо като копнежен сърбеж ни тласкаше – нас, които го желаехме. Тласкаше ни към невидяното, към това, което все още не съществува, но дreme в зародиш. Това, което ни дава право да заявим, че сме го създали, е твърдото бащинско чувство, с което гледаме как живее и въпреки всичките му недостатъци, въпреки всичките неудобства, които причинява, не преставаме да го изтъкваме като свое творение, като свое отроче.

Това е, което бих искал да подложя тук на Соломонов съд, защото над него витае едно неуволимо бащинство, което бележи неговия произход като рожба на ужасяващата двойка Индустрия-Капитал и не, не... Бащинството е връзка на онзи, който е дал живот на рожба с любов, с желание за красота – идеал, все още несъздаден; на онзи, който я *обожаваше*, без да я е виждал, и идва отдалече, *с ястреб на ръката*¹, с глава в облаците, и накрая я улавя; и тази връзка е така произпълнена с бащинска любов, че нещо или преследваната идея, сграбчена в силните нокти на физическите закони, се сдобива със свободата на своето същество и се спуска да бяга от една страна на друга. Истинските бащи сме онези, които изkreцвяваме, ако го неясно – до идеята, до машината – се приближи ножът на ненавистта, на клеветническото презрение, на предсказанието, което предрича, че нейните дни са преброени. Съд, мъдрец и цар ще бъде времето.

Но докато минава времето, нека обсъдим в едно непочтително спречкване правото на нашата рожба да заема което и да било място – да заема повече място от съществуващото, да се катери по своите родоначалници, да замайва целия квартал със своите писъци. Това обаче са малки пререкания на колари, защото *всички сме мулетари*² – всички, които полъщаме пътища. Освен това има други високообразовани дискусии с неопровержими пристъпи: това са дискусиите, които водим с онези, които защитават естетически категории. Вече не се обсъжда красотата на самата находка, макар и да е имало време, в което да е била поставяна наравно с Венера Милоска – сега се говори само за подземиата, разкопани, за да я подслонят. Нейното съществуване в града е станало спорно, това е така, и затова се е наложило да построим за нея подземен

град, гупка на къртица – *topolino*³ е било названието на една от нейните форми, защото нещо от къртицата я определя: остава за дълги периоди сляпа... Но не, не бива да се подсказва подобно нещо, защото къртицата прекарва живота си в своята гупка, докато мишчицата остава неподвижна, в очакване, може би заспа... Само че това също е в повече, защото е достатъчно да се каже, че мишчицата – давайки това нежно название на всички – се държи като къртицата, ходи по пътищата и се подслонява в своята гупка. В градската къртичина има големи усложнения – зелени и червени светлини, знаци, спираловидни изкачвания; всички се спускат по платното, извито като раковина, етаж след етаж, и на всеки завои плоскостта се разширява и в него се появяват номерирани и обозначени с различни цветове къщичките, в които трябва да се настанят. Има и разклонения, които водят на тази улица или на онзи булевард, всичко – крепено от стълбове или колони, които позволяват да се види неразборията... И това е, което най-вече се ненавижда не само защото се оказва неудобно да се търси подслонът, който понякога остава встрани от пътя, който влече, ами защото идеята да се влезе в тази циментова бърлога и в тази потискаща тъмнина, смазва онези, които страдат от клаустрофобия – състояние, до което се е стигнало в резултат на зло, натрупало се отпреди, и разбира се, онзи, който е страдал от клячулки, вече е минал през толкова дълго насилствено уединение, че направо му играят пръстите и тършува да намери под вола теле.

Всяко нещо трябва да си легне на мястото и трябва да се вижда ясно, особено в тъмното: на самото дъно, където се смесват страстите и логическите понятия. И е трудно да се избегне патетичното да не опетни обективното. Трудно е да се види разклонението и да се поеме по верния път, стръмнината или отвеса към нови или вечни страсти, в крайна сметка – към изхода. Това е трудното – да се намери изходът, който да не бъде врата за бягство, а за близане; ще рече да се излезе, за да се стигне някъде; да стигне човек някъде, за да бъде там. Вече говорих достатъчно какво е човек да бъде на едно място, макар и никога да не е достатъчно. Човек трябва да намери мястото, от което да не желае да излезе; мястото, където пребиваването е поминък, занятие... функция като дишането, без човек никога да се пита защо и за какво диша, защо и за какво прави нещо... Лесно е да се узнае „защо“, тъй като всеки може да каже: „желая го“, и изглежда като „правия път“, защото разполага с необходимия материал, желанието. При все това „желая го“, като всеки често употребяван израз, може да се фалшифицира и опорочи: мнозина казват „желая го“, без да искат нищо повече от това да упражняват правото си да имат желания. И аз говоря за желанията на мъжете, които обикновено са най-ниските и същевременно най-святите... Какво противоречие, Господи! Защо не казвам „на жените“? Защото ще имам нужда от петстотин страници с обяснения – когато минава една истински царствена представителка на женския род, когато мислено я определят като господарка и усещат невъзможността да я притежават като болезнено лишние, и се чувстват като каещи се грешници, които няма да могат да *сядат да ядат хляб на бяла покривка и с кралицата да се веселят*⁴, и на никого няма да хрумне да каже, че *се веселят други*...

По същия начин е и с идеите: когато минал покрай нас с достолепните си одежди, ще трябва да пробудят в нас желанието да се веселим – да играем, да отгътваме, да се наслаждаваме заедно с тях, желанието да ги притежаваме...

Подобна асоциация навярно изглежда рязка и произволна, но е основополагаща. Само ако можех да я изложя както подобава, тя щеше да освети най-лепкавите мрачини, а това е, което се напъваме да сторим! И то не за да разлепим нещо, което е събрано, и да остане свободно, след като сме разделили всяка от частите, а за да видим збъчатите му предавки, сходствата и идентичностите...



Роса Часел

И така да е, пуля се, докато крача през мрачините, но всъщност целта ми беше точно да пробудя симпатия към тъмните места, към подземния свят на града, към мистерията в сърцето му, защото кухнята в неговото тяло и неговите кръвоносни съдове не са повърхностни или изкуствени органи, които са били добавени към него от каприз, удобство, размах, корист и т.н. Те са в основата на неговите цели, тоест заключението за неговите постижения. Защото каква е крайната цел на един град? Целта му е да изгради себе си, да разгърне своя потенциал и да не спира; да подслони в себе си всичко, което се присламчи към него и заявява, че му принадлежи; всичко, което става него – заради което градът прилича на пеликана.

Ние, рационалистите полагаме особено старание да изясним митовите, но не това е причината да нарежем безпогрешното динамо на тяхната поезия. Подобно на пеликана, градът храни своите рожби със собствените си вътрешности; затова и сам си създава органи, които да изпълняват жизненоважните функции; не някакви дреболии, с които просто да запълва мястото, а липсващото. И то това, което му липсва преди и сега не заради някакъв недостатък, а защото е трябвало да извърви определен път и да стигне до него – до нещото, заради което е замислен. Щом се е породила идеята за град – оставяйки настрана няколко чудни камъка, които са били там и никой не може да ги помръдне, – този град е бил и е бъдното. В бъдното са все още толкова много неща!... Боя се, че просто кръжа около някаква лампа. Истината е, че всичко, казано до момента, не е следствие от някакви целенасочени размисления – по-скоро предавам въздействието на мимолетно впечатление. Всичко ненадейно нахлу в главата ми като облак от пух, когато на един паркинг... Универсална е тази дума, която се появява, напраща се и все пак е неизбежна!... Видях как от най-тъмния ъгъл на един паркинг се появила момче и момиче по дънки, които нареждаха вързопи и пакети в една съвсем обехтияла и прашина малка кола... И видях как тичешком излиза или по-скоро подтичва, без да се е определила към определено място... момиченце в розово. То тичаше, защото лекотата бе втъкана в неговите движения. Сигурно е било на не повече от шест години. Девойката излизаше от сянката и влизаше в светлината на крушката. И нейната косица се рееше и блестеше във въздуха над розовия перкал⁵, лека като цветчето на шипковия храст – само с пет листчета, но все пак розово, *и злато от косите си даде за челото*⁶ – и се усмихваше. Добре де, не знам дали се усмихваше, защото помня не лицето ѝ, а усмивката от нейната поява. Паркинът се усмихваше в нея. Беше една невръстна Кора⁷ – девойче със злополучно минало. Облакът от пух около нея я загръщаше като сиянието на пречистени спомени, които вероятно преобладаваха в нейното бъдно, защото няма да се уплаши от тъмното. Тя ще знае, че криволичещите улочки и трудностите на града и на самия живот са рисковете, които неизменно се изпречват пред нея – там, където винаги е можела да си играе, без да има нужда от играчки, без купчините дреболии за деца... Никого няма да се чувства момиченце, защото ще бъде просто напъпила младост, без начало и без край. Ще бъде отделно същество от бъдеще или лъч, или... Кои знае още какво? Ще прекарва пролетта между циментови стълбове, асансьори, машини, които пръхтят или дъхтят като телета, спокойни, блази, топли... И без да се оцапа, ще подскача с чистичките си обувки по тротоарите с петна от машинно масло. Ще разтърсва своите сияйни кърри под заревото на крушките... Макар че е малко, безкрайно малко момиченце, което излизаше на паркинга от тъмнината към светлината.

Превод от испански: НИКОЛАЙ ТОДОРОВ

⁵ Вид памучен плат.

⁶ Цитат от „Песен за розата“ на Франсиско де Риоха (XVII в.), едно от най-прочутите стихотворения от Златния век, добавено тук като епиграф.

⁷ Едно от имената на Персефона, която Хадес похищава в подземния свят, за да се ожени за нея.

¹ Препратки към стихотворението „Сонатина“ на бележития модернист Рубен Дарио (1867 – 1916).

² „Всички сме мулетари“ означава, че пътищата ни водят, че сме на равни ноза и пак можем да се срещнем.

³ Игра на думи: *topolino* означава малка мишка (ит.), но в Испания през XX век така са се наричали кокомките.

⁴ Препратка към глава 10 от първа част на „Дон Кихот“ от Мигел де Сервантес.



**„Розенкранц и Гилденстерн са мъртви“
от Том Стопард**

Превод Светла Манева, превод на стиховете от „Хамлет“ на Шекспир Александър Шурбанов, режисьор Боян Крачолов, сценография и костюми Борис Далчев и Михаела Добрева, композитор Георги Атанасов, светлинен дизайн Мариана Хлебникова, хореограф Росен Михайлов, драматург Мира Тодорова.

Участват: Ненчо Костов, Пламен Димов, Александра Василева, Александър Кънев, Надя Керанова, Мартин Димитров, Радена Вълканова, Валентин Балабанов, Кире Гьоревски, Иван Николов, Асен Данков, Стелиан Радев, Явор Вълканов, Димитър Крумов, Александър Тонев, Дарина Радева.
Народен театър „Иван Вазов“. Премиера 28 и 29 април 2025 г.

Безспорно едно от най-провокативните заглавия в театралния афиш на 2025 г. беше знаменитият текст на Том Стопард „Розенгранц и Гилденстерн са мъртви“, поставил началото на постмодерната драма в европейското културно пространство. Сам по себе си интригуващ репертоарен избор на режисьора Боян Крачолов и на Народния театър, появата на пиесата на българската сцена доби още по-голяма значимост от факта, че премиерата ѝ се оказа само няколко месеца преди смъртта на големия английски драматург, който ни напусна на 88-годишна възраст на 29 ноември 2025 г. Така новият прочит на българския екип на програмния текст на постмодернизма в драмата се включи в широкия и многогласен масив от постановки на заглавия на Том Стопард в Европа и Америка, свързани с преклонението на театралния свят пред един от най-значимите реформатори и емблематични представители на съвременното драматургично писане.

„Розенгранц и Гилденстерн са мъртви“ е дебютът на Боян Крачолов на Голямата сцена на Народния театър, където той е щатен режисьор от 2024 г. и има вече едно представление – „Петрови в грипа и около него“ по едноименния роман на руския писател Алексей Салников, създадено в естетиката на спектакъла-промената и опличено с ИКАР’2024 за режисура. Изборът на ранната пиеса на Стопард от Боян Крачолов за първата му постановка на Голямата сцена на театъра е респектиращ и рискован, но в същото време и обясним и добре премислен. Определящата характеристика на философската драматургия на Том Стопард е, че тя се занимава с разглеждането на екзистенциалните въпроси на постмодерното битие, на съществуването на съвременния човек след края на 60-те години на XX в. – след разпадането на големите разкази и на твърдата личностна идентичност. Както е известно, при представянето си в Националния театър в Лондон през 1967 г. „Розенкранц и Гилденстерн са мъртви“ за една нощ превръща своя автор (тогава 30-годишен) в знаменитост и го налага като създател на постмодерната драма. Главната причина за това е, че в своя ярък и необичаен текст, около петнайсет години преди „Постмомодерната ситуация“ на Лиотар (философското съчинение, което научно коментира и обявява постмодерната ситуация и е публикувано през 1979 г.), Том Стопард се възвежда в нейните базисни проблеми. Така че драматургичният избор на Боян Крачолов директно демонстрира желанието му да изследва от основната сцена на Народния театър съществуването на човека в съвременния постмодерен свят и конкретно през 20-те години на XXI в., след настъпилите трансформации и промени в него.

Как изглежда късната постмодерна ситуация на човека днес, шест десетилетия след написването на емблематичната пиеса на Том Стопард? В отговорите на този въпрос, които режисьорът и екипът му търсят на сцената, се крие и особеното очарование и актуалност на постановката, ненапращващо смесваща респект към виртуозния философски текст на английския драматург и съвременни рефлексии към него.

В края на 60-те години на миналия век в „Розенкранц и Гилдестерн са мъртви“¹ Том Стопард, заемайки се да

„Розенкранц и Гилденстерн са мъртви“, но гласът на Том Стопард отново оживява на сцената на Народния театър в София

разгледа въпроса за човешкото съществуване в контекста на своето време, ерудирано, находчиво и изгрово представя трите базисни проблема, пред които този въпрос се изправя – скепсисът към големите разкази, затруднената (само) идентификация на личността и променената функция на езика. За да направи това, драматургът използва интертекстуален принцип на изграждане на пиесата си, като смесва отломки и цитати от „Хамлет“ на Шекспир със стратегии, внушения и препратки към „В очакване на Гого“ на Бекет. Така той отново, след великите си предшественици Шекспир и Бекет, поставя ключовия въпрос на човешкото съществуване – „Да бъдеш или да не бъдеш?“, в условията на постмодерната епоха². В пиесата си Том Стопард изважда от Шекспировия „Хамлет“ двата епизодични персонажа Розенкранц и Гилдестерн и проследява какво се случва с тях като обикновени „малки“ хора след разпадането на големия разказ, в който са живели и който, освен че е осигурявал стройно и цялостно (класическо) обяснение на съществуването, ясно е очертавал и техния път в него. Оставени сами на себе си в огромния и неразбираем свят, те, подобно на Естрагон и Владимир от „В очакване на Гого“ на Бекет, се опитват да намерят собствено обяснение и мотивация на присъствието си. Онова, което си спомнят, е, че са „извикани един ден призори“³ в „днешно време“ и на място, „неотличаващо се с нищо“. Те нямат представа защо са попаднали там и докато чакат, за да разберат това, си подхвърлят монети, които все по-обезпокояващо при падането си на земята показват винаги „ези“. Гилдестерн, който е изкушен от размишлението, се опитва да потърси обяснение в теорията на вероятностите, цитирайки примери от нея, но усилията му не водят до нищо. След като опитът му чрез (псевдо)философстване, т.е. чрез логически аргументи, по рационален път, да постигне някакво знание за принципа, по който е устроен светът, и за мястото и предназначението си в него се проваля, той въобще не е изненадан или обезсърчен. Напротив – има готово забавно-шеговито обяснение: „Наученият подход към разглеждане на явленията е защитно средство срещу чистото чувство за страх“⁴. Така още от първите страници на пиесата става ясно, че действителната ситуация на двата персонажа е да бъдат скептични към големите разкази, доскоро осигурявали четливо обяснение на съществуването (като разказа за рационалното познание например). В същото време тази загуба на доверието в основните метанаративи не само не натъжава Роз и Гил (както са наричани след началото на пиесата), но и те вече отдавна са ги заместили и смесили със своите малки истории, поведенчески „хvatки“, предпочитания и утехи. В спектакъла това концептуално-философско представяне на съвременната ситуация на човека, определящо за текста на Стопард, е прието като отдавна установено. Така че целта не е то да бъде отново повторено и изяснявано. В своя сценичен прочит режисьорът и екипът му по-скоро се опитват да видят как светът, очертан в пиесата, функционира днес, какво се е случило с него и с неговите Роз и Гил – с нас, през последните години. Подобно спокойно отношение към сложния и обрасъл с интерпретации и дефиниции текст на Стопард внася лекота и осигурява въздух и пространство за собствена креативност и изобретателност на създателите на представлението. Те поставят пиесата преди всичко като находчива метафора на съвременния живот, в който човекът е оставен сам на себе си, вътречен в собствените си тревоги и obsесии, катализирани както от заливащата го отвсякъде огромна, фрагментарна и несигурна информация, така и от депресиращото чувство, че участва в протичащ около него неразбираем и устремен нанякъде сюжет. В този сюжет от обикновените личности нищо не зависи, но те периодично трябва да се адаптират към неясните му изисквания и към неуютните роли и ситуации, в които той ги поставя. За реализирането на сцената на своя особено актуален и въздействащ днешен прочит режисьорът и екипът му залагат преди всичко на два основни компонента на спектакъла – на визуалното решение и на актьорското присъствие на изпълнителите на Розенкранц и Гилдестерн. Сценографското решение на Борис Далчев и Михаела Добрева има ключова роля в цялостното изграждане и протичане на представлението. В него двамата художници (налагащи се все повече като много силен и креативен сценографски тандем) успяват виртуозно да съчетаят трите задължителни нива на пространствения образ на една постановка на пиеса на Стопард и специално на

„Розенкранц и Гилденстерн са мъртви“ – философско, въздействено-експресивно и непосредствено функционално. Те изграждат неуловим флуиден свят, разделен – чрез спускащи се от чигите една пред друга големи завеси от обикновен найлон, на отделни пространства и времена, което позволява тези пространства и времена да съществуват и протичат едновременно на сцената. В същото време находчивото решение, добре допълнено от умелия светлинен дизайн на Мариана Хлебникова, осигурява възможност и за лесно и естествено преминаване и обитаване на напластените различни епохи, места и разкази от двамата главни персонажи и от останалите участници. Така сценографското решение успява изобретателно да визуализира сложно кондензираното време-пространство в пиесата, което докато стои неподвижно на едно място, се движи интензивно в кръг, описвайки отново и отново кръговрата на човешкия живот. Но ако при Том Стопард изграждането на това време-пространство е една от самите концептуални цели на текста, то ролята му в спектакъла е разширена до образ емблема на фасетъчния вътрешен и външен свят на съвременния човек, който той все по-инертно и уморено обитава, отказал се от усилията да го разбира.

Ненчо Костов като Розенкранц и Пламен Димов като Гилденстерн са изправени пред много сложна актьорска задача, с която се справят успешно. Те добре намират пресечната точка между виртуозните езиковите игри на персонажите на Том Стопард и очертаваните от тях философски концепции и режисьорското решения на Боян Крачолов да разпознат в Розенкранц и Гилдестерн себе си като съвременни хора, живееци (в) постмодерната ситуация, и то в нейното късно, днешно продължение. Като цяло двамата актьори умело балансират между предаването на публиката на много текст, постоянно формиращ важни прозрения за човека и човешкото съществуване, и автентичното си лично присъствие на сцената.

Боян Крачолов поставя специален акцент в днешния си прочит на „Розенкранц и Гилдестерн са мъртви“ върху периодично преминаващата актьорска трупа, с която двамата главни персонажи се срещат в особено съдбовни за тях моменти. В пиесата на Стопард срещите на Розенкранц и Гилденстерн с актьорите са пряка препратка към също така симптоматичните две срещи на Естрагон и Владимир с Поцо и Лъки във „В очакване на Гого“. При Бекет двойката на Поцо и Лъки е метафора на устройството на обществото, пародия на класовата система, но и на всеки друг опит за обществена организация, а внушението е, че в крайна сметка човекът (скитащ клоун), докато преминава живота си в очакване (на смъртта), единственото, което среща е този нелеп опит за обществено устройство⁵. Подобна е и ролята на групата актьори, предвождани от Актьора, в текста на Стопард. Той също въвежда тази група като метафора на обществото, иронично посочвайки принципите, на които е изградена – играта, имитирането на важните житейски ситуации и човешки чувства, продажността. Боян Крачолов засилва изгрово-ироничното представяне на актьорската група като пародия на обществото днес до остър сарказъм. Особено отчетлив е този сарказъм в сцената, в която Актьорът, заел позицията на режисьор на (живота на) останалите членове на трупата, ги унижава и издевателства върху тях. Въпреки нещото изпълнение на участващите и добрата хореографска работа на Росен Михайлов, актьорската трупа и особено споменатият епизод остават извън цялостната естетика на представлението.

Много силен и въздействащо балансиращ между възторженото потапяне в текста на Стопард и актуалното му днешно възприемане е финалът на спектакъла. Докато в притихналото пространство Розенкранц и Гилдестерн разсъждават какво е смъртта, те един след друг потъват в тъмната бездна на сцената/на вселената, постепенно закрити и отнесени от найлоновите завеси. Заедно с тях затихват и последните им думи, защото пиесата завършва преди да ги изрекват докрай. Така, както в езикови игри и „малки истории“ завършва животът на човека. Интелигентен и необходим спектакъл, с който незаменният глас на Том Стопард остава да звучи на българската сцена.

КАМЕЛИЯ НИКОЛОВА

Текстът е публикуван в новия, 28-ми брой на списание НОМО LUDENS, където можете да прочетете още рецензии, теоретични текстове и дискусии за основни спектакли, събития и личности в българския и световния театър през 2025 г.

⁵ Виж по-подробно: Николова, Камелия. Британската драма 1945–1989. Институт за изкуствознание, София, 2009, 89.

² Виж също: Buse, P. Hamlet games – Stoppard with Lyotard. – In: Buse, P. Drama+Theory. Critical approaches to modern British drama. Manchester and NY, 2001, 50–68.

³ *Стопард*, Том. Розенкранц и Гилденстерн са мъртви. Превод Светла Манева. – В: Програма към спектакъла на Националния театър, Лондон, при гостуването му през 1996 г. в Народния театър в София, 7.

⁴ Пак там.

Българското кино на международната фестивална карта: Кан, „Васил Гендов“, Sofia Short Fest, Rogoni филм фест

Българското кино все по-осезаемо присъства на световната фестивална карта – едновременно чрез международните успехи на филми, свързани с България, и чрез усилията на локалните фестивали да създават пространство за среща между автори, публика и професионална общност. От червения килим в Кан до киносалоните в София и откритата кино сцена в Родопите, последните месеци очертаха и продължават да очертават любопитна и в известен смисъл обнадеждаваща картина за живота на българския филм. Различни събития показват както възможността български истории да достигат до световна публика, така и нуждата от обмен между автори и зрители, който да поддържа жив интереса към българското кино и извън международните успехи.

Фестивалът в Кан 2026 г.

В предпоследния ден на фестивала в Кан тази година се състоя официалната премиера на филма „Мечтаното приключение“. Копродукцията между Германия, Франция, България и Австрия, заснета изцяло у нас в района на Свиленград с български непрофесионални актьори и предимно български снимачен екип. Сценарист и режисьор е Валеска Гризебах, чиято любов и любовничество към България тя утвърди още през 2017 г. с филма си „Естърн“. „Мечтаното приключение“ отново е плод на дългогодишно проучване, в което Валеска Гризебах общува с хора от региона и през разказаните от тях истории – за живота на граница – и географска, и житейска, тя постепенно изгражда пъзела на своя сценарий. Състезателната програма в Кан е най-престижната фестивална селекция в света. За първи път от 1974 г. филм на български език се прожектира в голямата зала на Фестивалния дворец и по-важното признание е, че филмът спечели специалната награда на журито на фестивала.

Награди на Съюза на филмовите дейци „Васил Гендов“

Месец по-рано се състоя друго важно за българското кино събитие. Последните десет дни на април, Домът на киното се превърна в убежище за най-новото българско кино благодарение на Националния фестивал на българското кино – Награди на Съюза на филмовите дейци „Васил Гендов“. Основан още през 1975 г., кръстен на пионера на българското кино Васил Гендов, фестивалът е замислен като най-големия форум за показ на най-новите български продукции. И тази година в програмата бяха включени над 100 заглавия – не само игрални, но също и документални и анимационни филми в пълнометражен и късометражен формат на утвърдени автори и режисьори, а също и на дебютанти. Всеки ден залата се изпълваше със зрители, дошли да видят и подкрепят най-новото българско кино. Прожекциите започваха още от обяд и продължаваха до вечерта – истински марафон за любители на родното ни кино. Равносметката от фестивала е следната: най-новият игрален филм на Стефан Командарев „Made in EU“ откри фестивала и макар че филмът вече имаше своя дълъг кинопоказ, залата беше пълна. Преди началото на филма Гергана Плетнѐва сподели, че това е била най-сложната роля, която е изигрвала, а тя в действителност е автентична, с истински въздействащо присъствие на екрана и в този смисъл напълно заслужено тя взе наградата за главна женска роля на церемонията по връчването на наградите.

Българската номинация за „Оскар“ „Стагото или Tarika“ на Милко Лазаров („първото е политическото заглавие, а второто – екзистенциалното заглавие на филма“ – сподели операторът Емил Христов, преди да връчи наградата), бе отличен с наградата за главна мъжка роля за Захари Бахаров, както и голямата награда – за най-добър игрален филм. Що се отнася до документалното кино, в началото на връчването на наградите в тази категория прозвуча твърдението, че „документалното кино е по-добро от игралното тази година“ – теза, която остана почти еднотонно приета до самия край на церемонията. Обратът настъпи при връчването на голямата награда за най-добър игрален филм от Петър Вълчанов, който я опроверга с аргумента, че „игралното кино е по-добро от документалното тази година“. Смятам, че документалното кино изпъкна пред игралното не само тази година. „Снежа и Франц“ – най-новият филм на Светослав Драганов проследява две съдби – тази на австрийския му чичо Франц и съпругата му – „лея Снежа“. Виждаме Франц от ценните архивни кадри, заснети от самия него на лента Super 8mm през многобройните му пътешествия, в които приключението търси себе си, изкачвайки върхове и прекосявайки континенти. На екрана виждаме и Снежа, която намира и разгръща себе си в изкуството си, устоявайки на болката след загубата на съпруга си Франц. От срещата на минало и настояще се ражда пространство, в което зрителят започва да съпребива историята на тяхната любов, а тя е разказана автентично, смилено и



етично, с което Светослав Драганов напълно заслужено взе наградата за най-добър режисьор на документален филм на фестивала.

Специалната награда на журито бе за „Добре дошли в Синаговици“. Авторите (баща и син) Здравко и Цветан Дразневи изследват начините, по които техните герои са се отделили от обществото и са създали собствени, алтернативни светове, в които властват чудати, карнавални правила – каквито са и героите на филма. Тези герои чешити истински търсят алтернативни ниши както на битово, така и на духовно оцеляване в отдалеченото колоритно българско село Синаговици.

Провокативният и изключително искрен филм за артиста Иво Димчев „В Ага с Иво“ – спечели наградата за най-добър документален филм. Наградата на Столична община за филм с най-значимо социално послание спечели „Истина или предизвикателство“ на Тонислав Христов. Късометражният филм „Буркан на времето“ на Невена Семова бе отличен с наградата за най-добър документален дебют.

Какво прегледаме?

Sofia Short fest

Второто издание на Sofia Short Fest – фестивала, посветен на късометражното кино – инициатива на платформата Кинематограф, ще се проведе в София между 12 и 14 юни. Програмата включва 90 заглавия и представя силно жанрово и тематично разнообразие. Тази година официалната селекция на фестивала за първи път включва международно късометражно кино в състезателната си програма. В селекцията участват филми от Северна Македония, Сърбия, Естония, Хърватска, Гърция, Чили, Литва, Иран, Палестина и други държави. Особено впечатление прави присъствието на ново българско кино – 50 от селектираните заглавия са български продукции. Фестивалът остава верен на мисията си да подкрепя младите кинотворци, затова и голяма част от официалната селекция са студентски филми. Тази последователна подкрепа за новите гласове в българското кино е сред основните приоритети както на Sofia Short Fest, така и на платформата за разпространение и показ на късометражно кино Кинематограф.

Тази година жури на фестивала са режисьорът Орлин Милев, актрисата Мартина Апостолова, режисьорът и аниматор Димитър Димитров – Анимитер, режисьорът Тома Вашаров и аниматорката и дизайнерка Таня Божинова. Photosynthesis, дългогодишен партньор на фестивала, отново ще подкрепи най-ярките студентски филми с ваучери на стойност 500 евро за отличените автори. Струва си да следим Sofia Short Fest 2026, защото програмата им обещава среща с локалното и международното кино, с утвърдени автори и нови таланти, с филми с лични истории и глобални теми.

Международен фестивал за документално кино – Rogoni филм фест

Вече шест лета подред град Смолян се превръща в притегателен център за смели документални филми с престижни награди от цял свят, благодарение на Rhodope international documentary film fest. Именно от този фестивал тръгва и интересът на режисьорката Валеска Гризебах към България, която е поканена да бъде специален гост и жури на фестивала в едно от неговите предишни издания. Тази година Родопският документален фестивал ще се проведе между 9 и 12 юли с тема „Политика и спектакъл“ и под патронажа на германската посланичка Ирене Мария Планк.

Откриващият филм ще бъде *Petra Kelly – Act Now!* на Дорис Мец (Германия, 2024) – силен политически портрет на съоснователката на германската Зелена партия Петра Кели и борбата за нов политически език в Европа. Международният конкурс тази година събира селекция от филми, които разглеждат политическата реалност през лични истории. Сред тях е „Истина или предизвикателство“ на Тонислав Христов (България, Финландия, 2025), филм за механизмите на фалшивите

новини и дезинформацията, в който една от централните фигури е журналистката Генка Шукерова. Световна премиера в конкурса ще има „Комунизмът“ на Луц Пенерт (Германия, 2026). Българска премиера ще има и украинският филм „Последният Прометей на Донбас“ на младия режисьор Антон Шука, който също ще присъства на фестивала. Българската панорама включва също заглавия като „Естествен филм“ на Калина Николова, посветен на Георги Господинов, „За една бучка сирене“ на Никола Бошнаков, „Последните затворници на Белене“ на Димитър Коцев – Шошо и „Кучето Златю“ на Кристина Грозева и Петър Вълчанов. В специалните прожекции фестивалът ще представи „Рифенцал“ на Андрес Виел – важен филм за Лени Рифенцал и връзката ѝ с нацисткия режим. Закриващ филм на фестивала ще бъде „Г-н Никой срещу Путин“ на Павел Таланкин и Дейвид Боренстийн – носител на наградата „Оскар“ за най-добър документален филм тази година.

В рамките на фестивала тази година ще се проведе и 3-дневна работилница за филмова крптика с лектори Деян Статулов, Геноева Димитрова и Людмила Дякова. Фокусът е създаване на филмовата рецензия. Петима участници ще имат възможност да преминат през интензивна обучителна програма, съчетаваща теоретични насоки, практика и пълно потапяне в международната фестивална среда. Участниците ще бъдат избрани от тричленно жури въз основа на мотивацията, профила и представена предишна работа на кандидатите, а селекцията ще е на конкурсен принцип. Кандидатстването за работилницата е безплатно и се осъществява през сайта на фестивала Rhodope International Documentary film fest.



КАЛИНА НИКОЛОВА

ИЗ КЪСО

„Литературен вестник“ и Кинематограф стартират нова инициатива. В колоната *Из късо* ще можете да откриете български късометражен филм, препоръчан от Калина Николова и редакторите на Кинематограф. QR кодът ще ви отведе към платформата Кинематограф, където можете да гледате избрания късометражен филм.



Из късо: Български късометражен филм на месеца „Тя, която маха от влака“ на Камелия Петрова-Иванова по мотиви от разказа на Георги Господинов „Кристин, която маха от влака“. На собствения си рожден ден Кристин решава да изненада Арман с пътуване. Тъй като той никак не харесва нито влакове, нито изненади, пренебрегва усилията на Кристин да направи купето уютно, а пътуването – външаващо.

Тя, която маха от влака

България |2016 | 30 мин.
Сценарий: Камелия Петрова-Иванова
Режисьор: Камелия Петрова-Иванова
Оператор: Кирил Проданов
С участието на: Евгения Ангелова, Владислав Виолинов, Стефан Вълдобрев, Радена Вълканова

Гледайте „Тя, която маха от влака“ тук:



Болката, която си причиняваме сами

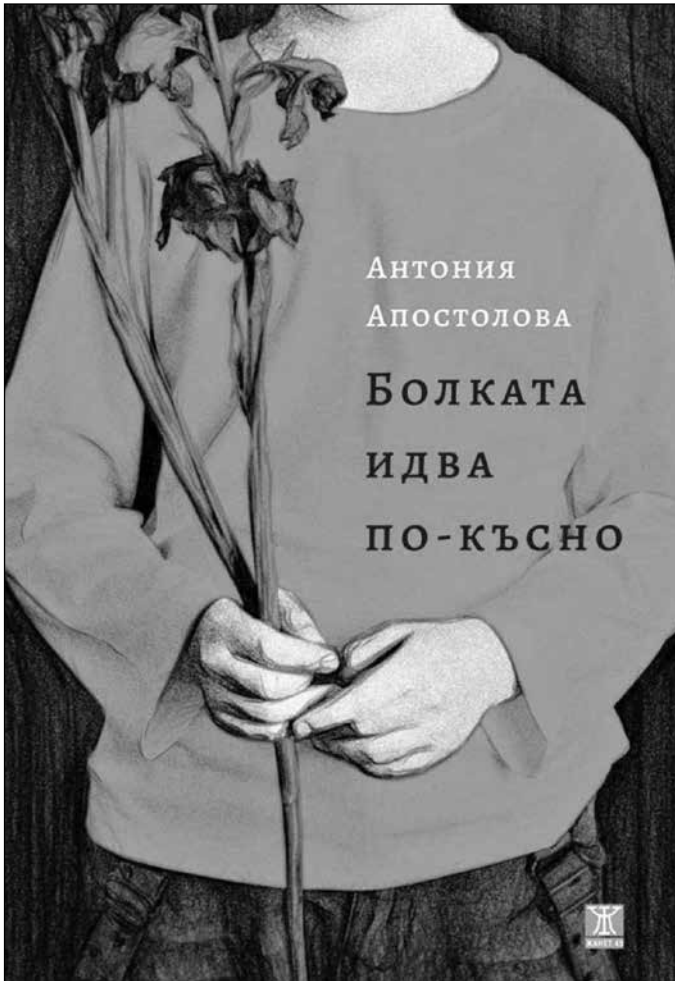
През живота на Илан, мъжкия разказвач на нашумелия роман на Антония Апостолова „Болката идва по-късно“, последователно минават четири сексапилни жени. Първата е бездетната му леля, която събужда еротичното му начало. Съзнавайки табуто, което не ѝ позволява да има сексуални отношения с юношата, тя го въвежда в света на голямата литература и така му помага да обогати емоционалната си култура. Леля Хели остава хроничен копнеж в подсъзнателното битие на Илан, неговият блян по непостижимото щастие на любовта. Присъствието на този блян е достатъчно, за да поддържа го живот мъжкото му самочувствие – като химера, като потенция, но и като причина за отстранеността, с която *оценява* жените и любовта. В интервю за Портал „Култура“ Антония обяснява студенината на характера му: „Когато разказва [своего] минало, главният герой Илан всъщност говори за него като за тежест, която не иска да носи [...] Той използва метафората за прите камъка – на миналото, на сегашното и на бъдещето, от които обикновено ни съветват да държим само този на сегашното. Илан обаче вярва, че не е нужно да носи дори и него; че съществува в състояние на преносимо ‘тук и сега’, макар всъщност да обича само нещата, които са ‘другаде’“.

Втората жена е първата му съпруга, Ирит, офталмоложка, по лекарски структурирана в поведението и мечтите си. Погредена и силна – алфа-жена според думите на Илан – тя преживява вагинални си оргазъм тихо и без драматизъм. Като природно здрава жена Ирит иска да има (но не да имаТ) деца и след около две години на постепенно затихващо сексуално влечение към Илан го напуска.

През времето когато Ирит забременява и ражда първото си дете от мъжа, който ще ѝ стане втори съпруг, Илан среща централната – трета поред – жена в живота си. Тази неназована от Илан жена се влюбва в него през интернет. Повярвала, че е водена от съдбата, тя го обсебва сексуално и успява да го увлече дотолкова, че да ѝ направи дете. Любовта на тази жена е по-малко любов към мъжа Илан, а повече любов към самата любов като екстаз, необходим на хронично възпалено ѝ въображение. Всичко при нея е пароксизъм, припадък, внезапен пожар и страх: и сексът, и семейството, и грижата за сина им, и любовта към баща му. Болка от страха и страх от болката, това е съпругата на Илан и майка на Йоав. Нейната любов и към съпруга ѝ, и към сина ѝ е обсебваща до жестокост. Самоунищожителна е без да е резултат от саморефлексия. Тревожността ѝ по правило предшества и дори измества грижата. Нежността ѝ е умозрителна. Къло от нерви и притеснения, тя се е вкопчила в Илан като че ли за да оправдае хормоналните стихии, които имат надмощие над мозъка ѝ. В течение на няколкостотин страници Илан сякаш пропуска да съобщи на сина си дали и как жена му го е обичала, или ако някъде се промъква обяснение, то убягва на читателя. Впечатлението е, че жената е преглъщала същинската си любов, не ѝ е давала да се изкаже, и поради това Илан няма как да я помни. Но по-вероятно той не е бил способен да я почувства, зашеметен от всекидневните ѝ телесни проявления. В тези страници, които са като поток на паметта на Илан, има едно раздвоение на неговото съзнание, което се съмнявам, че дори толкова добре контролираща се авторка като Антония е осъзнала. Илан описва на сина си каква е била и как се е държала майка му и наред това описание се отклонява неуправляемо и почти изпада в несвоят от спомена за инцестното сексуално преживяване край вратата на банята на леля си Хелена. Единият му незабравим сексуален спомен е тази неутолима възбуда от шуртенето на душа върху знойното тяло на леля му, която, след като тя се е изсушила с хавлията, той се е опитал с разтреперан от желание език да изближе върху зарасналата рана на ръката ѝ. Другият – вкусът на менструиращото влагалище на бъдещата му съпруга, от което е пил кръв и железен сок. Възвишено неудоветворение, което поддържа възбудата доживотно, подсъзнанието на Илан противопоставя на телесните течности, с които угасява пожара на ерекцията си все по-рядко и по-рядко. Помежду им нищо не е предизвикало въдъхновението на всеотдайната любов към телесната жена, споделяща битието му, която би изличила мъжкия му егоизъм. Детето още не е тръгнало на училище, когато и двамата осъзнават, че съвместният живот им причинява повече страдание, отколкото щастие, и разтрогват брака

си, когато синът им е едва шестгодишен. Преследван от вината, че не е удържал на обета да присъства до нея до степенята, в която тя очаква това, а по нейна презумпция да бъде присъстващ баща и на общото им дете, Илан – подтикнат от майката – започва да пише писмо на Йоав с условието, че няма да му го изпрати преди той да стане зрял мъж. В него бащата не упоменава името на жената (тя е спомената като „майка ти“) и тя остава безименна в романа, построен като епистоларен монолог. Но този монолог не е изповед, а себеанализ. И тъй като този себеанализ е единственият достъпен до читателя разказ за онова, което съставлява сложената на този роман, аз го приемам за единствената и пълна истина за протагониста и за неговите оценки за жените, с които е общувал. Но не мога да го нарека автофикция, защото Илан е фикция на авторката на романа.

Четвъртата жена е Лора. Той я среща на един симпозиум по компютърни технологии и – какво по-добро доказателство за неговата мъжка привлекателност? – още същата вечер след деня на запознанството им преспи с нея. Или по-точно: двамата лягат заедно в хотелското легло. На Лора Илан посвещава най-малко страници от писмото си. За читател като мен, така както е описана от него, тази жена е безлична. Той се изказва за нея с прикрито снизхождение, сякаш не може



да се освободи от напращливото усещане, че жена му би го ревнувала от нея, и я описва през нейните очи. Илан забременява Лора по неизбежност, а не от желание, но на шестия месец тя ражда мъртво дете. Този неживял син би бил полубрат на Йоав. Илан описва ритуалите на погребението му, на които се отдава Лора, без съжаление, че не е станал за втори път баща. Той пропуска да изрази състрадание към майката, която превръща събитието в теория за откъсания живот.

Писмото на Илан е дълго 525 страници и е почти неизбежно читателите му да се увлекат дотолкова, че да го възприемат като наратив, създаден от всезнаещ автор. Ако сме внимателни обаче и четем романа като писмо, тази авторова хватка отпада. Остава фактите и човешките връзки от живота му и тяхната интерпретация *така както ги помни* Илан. Остава самоиздяланият паметник на един еврей, имигрирал в България по любов, на чиято избирателна *памет* трябва да разчитаме, за да повярваме в истините и заблудите, които той е бил в състояние да разкаже на въобразения си възмъжал син.

Паметта е инструментът на този роман.

И като осъзнаем това, остава неясно как един атеист, избрал за своя професия точните науки пред изкуството, включва в писмото си библейски мотиви и аналогии. Нищо в неговите спомени не наемква ни най-малко, че той би могъл да е прототип на библейския Аврам. Него са го интересували жените, не бащинството. И ако приемем, че авторката на романа не е могла да преодолее напращливата идея, колкото и да е благородна и *поетична*, че животът ни се движи от божествени сили, послесловът на романа, несътворен от Илан – #14 на с. 524, – е оправдан само като олицетворение на нейната

собствена интуиция, че животът, описан в това писмо, можеше да се е стекъл по друг начин: „... хората ги събират в брак по изгода, за да оцеляват, но за себе си Бог изисква цялата романтична любов.“ Прочетен като красива поема, този финал е въдъхващо доказателство за страховната дарба на Антония да владее *ритъма* на своята проза. Предшестващият го финал на писмото на Илан е пропит от сантимента на *раздялата*. Неизбежен човешки сантимент, който обаче изненадва, защото е в дисхармония със себичната личност, която Илан през всичките 520 страници ни е внушил, че е. Само библейският прототип на Илан би го издигнал до непостижимата за човека Любов, „[г]олямата, истинската“. В нея няма раздяла, нито смърт – Аврам е победил *над* Бога, за да държи сина си Исак цяла нощ и на сутринта Сара да ги намери невредими. Финалът на писмото ме остави равнодушен. Финалът на романа ме разтърси.

Избирайки за прототип имигрант от Израел от небългарско семейство, който живее в България и влиза в любовни отношения с две български жени, Антония пропуска шанса да създаде събирателен/типичен образ на българския мъж. А има ли такъв? Има ли такъв, който да въплъщава националните черти без авторката да изневери на литературната достоверност? И още повече, има ли такъв български мъж, който, измислен като събирателен образ, би удовлетворил високите психологически и културни изисквания на Антония към литературата, която твори в епоха на колебание относно социалните роли на мъжа и жената? Ето защо аз го чета и тълкувам като любовен роман. Ако предпочитате – роман за любовта. Нещо повече – роман за романтичната любов, която в днешно време не се случва в паркове с аромата на люляк, а на компютърните екрани. При това любовен роман, написан от поетеса. Но не е роман, който може да се характеризира като написан от жена; в него отсъстват задължителните за модерното женско писане елементи. Без грешка това е роман написан от авторка, която преживява света и го мисли в поетични категории. А ако има в него нещо автофикционално, то е съдбовното и по всичко личи, засекретено желание на Антония да опознае мъжката природа до степен възможна само ако авторката се идентифицира с представите си за нея. Писането в случая е метод не толкова на трансференция, колкото за експериментално потвърждение на жизнения опит. В избраната епистоларна форма тя е игнорирааа риска жените, описвани през неговия поглед и с неговата мъжка чувствителност, да не получат пълноценно психологическо разкритие. И това се е получило точно така, защото сливането на авторката с мъжкия „автор“ е постигнато до възможното свършенство. Изборът ѝ е бил женските образи да изкристализират в съзнанието на читателя, след като преминат през мъжката оценка в несигурната памет на Илан. Следователно като литературни образи те са препредадени от главния литературен герой, който е движещата енергия на романа, и не са равностойни по пълнота и достоверност на мъжкия литературен образ.

Ако не е твърде гразнецо за несвикналото ухо, аз бих нарекъл тази книга поетичен роман – поетичен роман за любовта, дори поетичен роман за несбъднатата любов.

Това се проявява на две нива: структурата и езика. Като форма писмото не изисква нито хронология, нито логични причинно-следствени връзки, нито нарастване на конфликтните ситуации до момента на катарзиса. Писмото може да е поема. И обратно, поемата може да се напише като писмо. В своето писмо Илан следва паметовите си капризи с еднаква непоследователност и на чувствата си, и на важните епизоди от миналия му живот.

За езиковата мощ и изобретателност на Антония Апостолова е казано вече толкова много, че не ми остава нищо друго, освен да заявя, че се присъединявам към възторжените оценки. И че сякаш упоени от опоектизираното слово, което се лее страница след страница, рецензентите не са намерили за необходимо да обяснят истинската му роля. Единствено Кристина Йорданова в „Литературен вестник“ е направила опит – но твърде литературнотеоретичен – да призове езика като главно тълкувателно средство, с което да разберем смислите на романа: „... езикът не е просто инструмент, който предава смисъл, а се превръща в пълноценен персонаж, който носи телесност, чувственост, биография. ... [езикът на романа е] средство за трансформация и ... модел, през който да се покажат движенията и промяната в субекта. През речта на Илан се преплитат мъжественото и женственото в езика“. За мен ролята на езика в този роман е всъщност спонтанно намерена. Тя е: езикът да бъде безпогрешен носител на всички нива на наратива, за да не изледжат случайни или насилно използвани. От една страна, той е толкова наситен, че възпрепятства лежерното четене, дори кара читателите да оставят романа за

известно време преди да продължат, сякаш имат нужда от почивка. Някои след това не го дочитат. Повечето пропускат да следят главната нишка на неспособността на Илан да обича страстно, която често е скрита под лиричните отклонения за живота на близките до сърцето му хора в Израел и миналото на семейството в Румъния. От друга страна, езикът позволява, дори предизвиква, многослойната тъкан на романа да бъде възприемана по различен начин от читателите и от читателките. Да, тази книга ще се чете по различен начин от мъжете и от жените. В това е ключът към разбирането на нейната иноваторска непреклонност. Езикът споява, но и оправдава изтъкнатата от мен различна плътност на мъжкия и женските образи. Тъкмо защото не е случаен или избран произволно, езикът на романа обединява смисъла, ритъма и мелодията на наратива в едно хармонично цяло. Жените ще намерят в историята самотниенето на един мъж, когото три техни прототипи харесват и обичат без той да им се отдава изцяло – нито като любовник, нито като грижлив съпруг, а още по-малко като отговорен баща. Мъжете ще се идентифицират със самотоволството на един мъж, който излиза *без болка* от връзките си с жени, които са го напуснали заради неговото нежелание – или по-скоро неспособност – да ги обича и обгрижва такива каквито са, без да отбелязва техните психологически дефицити.

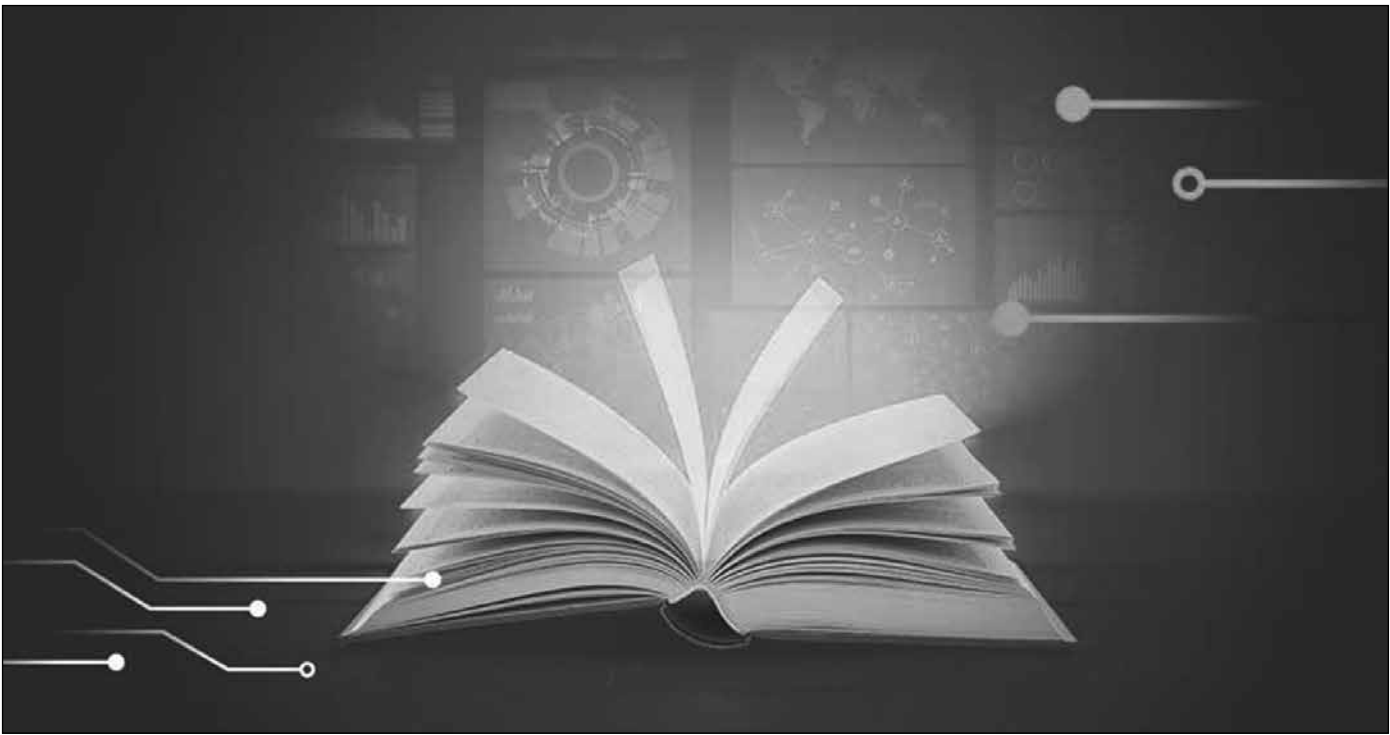
Дали това, че две от тях го отхвърлят като доживотен придружител, а последната го търпи, скрила се в своите езотерични занимания, е степента на феминистично послание на романа, която авторката му допуска? Би ми се искало да е така, но признавам, че най-вероятно това е моят пожелателен прочит. И нито един от малцината професионални критици, написали за романа, не прави дори намек за такъв прочит. Вярно, този роман се случва в България, но няма как да забравим обстоятелството, че протагонистът му е еврейн от семейство, преселило се в Израел от Румъния, и от неговото писмо се налага изводът, че е модерен мъж, награснал нравите на уседналото в Хайфа семейство. Всички предишни поколения от това семейство се женят и живеят до живот с половинките си. Другото обстоятелство, подкрепящо това тълкуване, е, че Илан първо живее със самостоятелна и самотостатъчна съпруга и се съгласява лесно тя да го отстрани от живота си, понеже нейното равноправие му се струва твърде обсебващо. И в следващите си връзки той всъщност „слиза“ към все по-несамостоятелни жени, които не го предизвикват с претенции за равноправие.

Няма по-силно доказателство за това, че „Болката идва по-късно“ е любовен роман, от стихотворението на Йехуда Амихай, което го предшества като мото (нулева глава). Акцентът му е върху **раздялата** и времето, което действа като *упойка*. Параболата на романа опира със срещуположния си край в сбокуването на Илан с *дома*, който напуска, чрез цитати от Амихай. Събрани в един дълъг абзац, те са осъщественото намерение на Антония „читателят да няма категорично мнение какви са героите [и]“. За мен освен това те са опровержение на поетичната фигура, че „болката идва по-късно“. Напротив, за Илан болката *най-сетне* е дошла. Дошла е тук, в момента на почувстването, че съвместимостта на двамата остава само в паметта. И тази памет е упойката, която ще им позволи да продължат да живеят поотделно, защото ще си спомнят. В един класически наратив това би се възприело като еволюция на главния герой. Но тук не е: своята собствена чувственост Антония е приписала – чрез езика – на Илан. Неговото пространно писмо до този момент не ни е подсказало, че той е способен да изпитва болка. Той е аналитичен до последно и успява да се гледа отстрани.

Ако се абстрахираме от епистоларната форма, в която ни е описана загубата на любовта между Илан и майката на Йоав, романът на Антония е размисъл върху човешкото проклятие да си причиняваме болка сами. Както един на друг, така и на себе си. Казано на съвременен език, ние сме програмирани да се нараняваме. Всички пространни описания на събитията и чувствата, довели до края на любовта, са оправдания на Илан пред съвестта му. И му вярвам така както му вярвам на анализа, който прави на детството си, на еврейството си и на жените, с които се е събирал. Фактът, че не е издържал на горещината на женската любов и е изоставил жена си и сина си, не може да бъде нито обяснен, нито оправдан. Той се е случил. В гръцката трагедия Илан би понесъл наказанието си. В съвременния роман авторката му прощава, предоставяйки му възможност да се оневини. В съвременния роман нищо не е категорично.

ЗЛАТКО АНГЕЛОВ

Антония Апостолова, „Болката идва по-късно“, изд. „Жанет 45“, Пловдив, 2025



Заради подозрения за ИИ издателство изтегля бестселър

Писателката Миа Балард се превърна в знаменитост благодарение на интернет. Новият ѝ хорър роман „Срамежливо момиче“ обаче изглежда е написан до голяма степен с помощта на изкуствен интелект. Ами сега?

Някога френският литературен критик Ролан Барт възторжено говореше за „удоволствието от текста“. Днес случаят със „Срамежливото момиче“ нагледно показва как в ерата на изкуствения интелект това удоволствие заплашва да се превърне в скептичен страх. Само няколко месеца след публикуването на романа от американската издателска група „Hachette Book Group“ във Великобритания, книгата ще бъде извадена от програмата – съобщава „Ню Йорк Таймс“. Отпада и предстоящото ѝ издание в Съединените щати. Причината? Издателството подозира, че за пръв път е станало жертва на литературна самозванка: авторка, наела чатбот да напише текста вместо нея, без да оповести това публично.

Но историята крие доста повече любопитни подробности. Показателно е, че именно потребителка на „Reddit“ и една ютлърка първи разкриват, че „Срамежливото момиче“ вероятно е т.нар. „AI slop“ – защото така се затваря кръгът на дигиталната трансформация в книгоиздаването. Романът на Балард добива популярност именно чрез TikTok: през февруари 2025 г. тя предлага тогава още самостоятелно издадената си книга в „Амазон“ и я рекламира онлайн. Хорър общността открива романа, хиляди читатели го оценяват високо в „Гудрийдс“ – рецепция, която не убягва и на „Hachette“, осигурило си правата за разпространение в двете страни.



Снимка Адам Ган

От звезда за една нощ обратно към забравата

Но същата дигитална общност, която направи Балард звезда за една нощ, впоследствие я сваля от пиедестала. През януари 2026 г. самопровъзгласила се редакторка публикува в „Reddit“ подозрения, че банална структура на изреченията, напратчивото повторение на прилагателни и надутата драматична проза издават употреба на изкуствен интелект. В тричасово видео в „Ютюб“, гледано милиони пъти, книжният инфлуенсър „frankie’s shelf“ демонстрира как ИИ модели структурират в широк мащаб романа на Балард. После „Ню Йорк Таймс“ съобщава, че ИИ детекторът на компанията „Панграм“ е установил 78 процента AI генерирани пасажи. Само 24 часа по-късно издателството изтегля романа от британския пазар и публично се разграничава от Балард. Освен иронията, че е нужен изкуствен интелект, за да се засече употребата на изкуствен интелект, англоезичната издателска индустрия е разтревожена и от нещо друго. В коментар под видеото – впоследствие изтрят – Балард първоначално се защитава: не тя, а нейна позната от писателската група използвала ИИ, за да направи книгата по-пазарно пригодна. Така случаят може да се разглежда не само като „AI slop“, но и като плагиатство – или по-скоро като смес от двете. Защо Балард е позволила на своята позната толкова мащабно да преработи романа, остава без обяснение. „Hachette“ пък, отбъд гръмките декларации в защита на човешкото изкуство, пази подозрително мълчание. Дали изобщо издателството е проверило книгата преди публикуването?

Колкото и да нараства недоверието на издателствата към интернет дебютантите, толкова по-поразителен остава фактът, че тази „AI slop“ е намерила толкова широка аудитория. Историята за момиче, принудено от похитителя си да живее като домашен любимец, е убедила хорър общността въпреки или може би тъкмо заради стила на писане, характерен за изкуствения интелект. Удоволствието от текста, изглежда, вече обхваща и изкуствено генерираните произведения на посредствеността, които междувременно заливат „Амазон“.

НИКОЛАЙ ОТ
Превод от немски:
ПЕТКО ХРИСТОВ

Източник: FAZ, 07.04.2026

Леонора Карингтън

Библиография

Леонора Карингтън, известна като **„последния сюрреалист“**, **макар и родена в Англия (1917), е тясно свързана с Мексико, където прекарва по-голяма част от живота си (1942-2011). Творчеството ѝ черпи вдъхновение и от мексиканската култура, а влиянието на мезоамериканската митология е доловимо в различна степен както в известните ѝ картини и скулптури, така и в по-малко познатите за широката публика разкази, които ни дават интересен поглед към нейното безспорно оригинално усещане за света.**

Създадени произведения

Мексиканска вълшебна приказка¹

Живяло нявга в Сан Хуан² едно момче на име Хуан, което било свинарче.

Хуан никога не бил ходил на училище, както и никой от семейството му, защото там където живеели нямало училище.

Един ден Хуан извел свинете, както обикновено, да ровят и да си търсят храна, но не щеш ли, чул, че някой плаче. Животните изпаднали в странен смут – и те били доловили плача, разнасящ се от руините край пътя. Заподскачали, искали да надникнат зад зидовете, но крачката им били къси и нищо не видели. Сигнал Хуан да размисли: „Този плач толкова ме натъжава, че от него ме присви стомахът, сякаш вътре се мята пленена изуана. Гласчето идва от развалините, сигурен съм и ме е страх. И прасетата се страхуват. Но трябва да разбера какво се случва, така че ще се върна в селото и ще помоля дон Педро да ми даде назаем стълбата си. Ще се покатеря и ще видя кой ридае тъй горко“.

Отишъл при дон Педро и го попитал :

– Ще ми дадеш ли стълбата си назаем?

Дон Педро отговорил:

– Не. Защо ти е притрябвала?

Хуан бързо съобразил: „Трябва да измисля нещо, защото ако му кажа истината, ще си изпатя“. И добавил на висок глас:

– Ами, зад пирамидата на Луната, ама малко по-напътък, има едно мангово дърво с огромни като топки плодове, сочни и сладки като мед. Но са толкова нависоко, че без стълба няма как да ги стигна.

Дон Педро го гледал изпитателно, но Хуан знаел що за човек е, колко е мързелив и алчен, затова стоял пред него със сведен поглед и мълчаливо чакал. Най-сетне дон Педро проговорил:

– Добре, ще ти дам стълбата, но в замяна искам да ми донесеш поне дванайсетина манго, от по-едричките, та да ги продам на пазара. Ако до довечера не си се върнал с плодовете и стълбата ми, така ще те подредя, че ще се подуеш като манго, ама синьо-черно от боя, който те чака. Хайде, взимай я и по-чевръсто!

Дон Педро се прибрал да обядва, но мангото не му излизало от главата, хич не му се вярвало, че насред планината растели такива плодове.

Сигнал на масата и подвикнал на жена си:

– Жено, я донеси царевичните питки и месцето! Глупави женоря, брей!

Всички домашни треперели пред дон Педро. А самият дон Педро се страхувал, не, по-точно казано изпитвал ужас, от своя началник, някой си там господин Гонсалес, който носел вратовръзка и черни очила, живеел в града и карал черна кола.

Създадени произведения

През това време Хуан мъкнел и влачел тежката стълба. Голям зор видял. Едва стигнал до развалините и припаднал от изнемога.

Наоколо царяла тишина, само от време на време свинете изгруктявали и прошумолявало някое гущерче, случайно минаващо тръдява.

Слънцето вече залязвало, когато Хуан дошъл на себе си с вик:

– Ох!

Нещо го наблюдавало, нещо едновременно зелено, синьо и ръждивочервено, с преливащи тонове, нещо като великанско колибри. Птицата му носела купа с вода и заговорила със сладък, нежен, чуден гласец:

– Аз съм внучката на Великата богиня майка, която обитава пирамидата на Вечерната и Утринната звезда. Донесох ти глътка жива вода, защото с толкова мъки дотърпи от далече тази стълба само за да ме зърнеш, понеже дочу гласа ми в корема си. Да, правилно е човек да се вслушва в раковината на стомаха. Хуан обаче все още не можел да се свърже от уплахата и само простенал:

^[1] Carrington, Leonora, Cuentos completos, Fondo de Cultura esopónica, México, 2020, 117-125. – Б. пр.
^[2] Вероятно става въпрос за Сан Хуан Теотмуакан, населено място в непосредствена близост до пирамидите в Теотмуакан. – Б. пр.

– Ох, ох, ох! Ох, майчице!

Колибрито плиснало водата в лицето му. Няколко канки попаднали в устата на детето и то веднага се почувстввало по-добре и се изправило. Загледало се с възхищение в птицата, радвало ѝ се и се наслаждавало на красотата ѝ – вече не го плашела.

Тя пърхала с криле като вентилатор, толкова бързо, че Хуан не можел да я види ясно. Била ту птичка, ту девойка, ту полъх на вятър.

Прасетата пък изноприпадали от страх. Хуан отбелязал:

– Свинска му работа, само знаят да ядат, спят и да се плодят. Затова ги колим и си хапваме тако с месцето им. Е, понякога ни става лошо, особено ако месото е старо.

– Не разбираш прасетата – възразило колибрито, докато продължавало да размахва криле. – Те си имат свой Прасешки дух.

В същия миг птицата подсвирнала като локомотив и от земята тутакси поникнало кактусче, което скочило и хукнало към оставената на земята купа.

– Пиу, Пиу, ратайче мое, нарежи се на парченца и нахрани прасетата със себе си, та у тях да се всели отново Прасешкия дух.

Кактусът на име Пиу мигом извадил нож, толкова остър и шеметно бърз, че никой друг не можел да борави с него, и се нарязал на тънки филийки. Резенчетата скачали право в устата на лежащите още в несвяст прасета и те се разпадали на тънички флейки, които цвърчали в собствената си мас.

Устата на Хуан се изпълнила със слонка от апетитното ухание на печено. Смехът на птицата се разнесел като клокощеща вода през сифона, тя извадила отнякъде дълга вилица и щипки, взела няколко парчета месо и ги сложила в купата.

– Духовете трябва да бъдат погълнати – рекла и сменила цвета си от зелено на синьо.

После снетила глас, за да я чуят в мрачните пещери под земята и призовала:

– Черна къртицо, черна къртицо, излез и направи от твоя сос, защото Хуан се готви да погълне Духа. Гладен е, не е ял от изгрев-слънце.

На небето иззряла новата луна.

От земята се надигнало хъмчме, което задимяло: черната къртица подала муцунка с носле като звезда, после измъкнала предните си лапи, а накрая – цялото тяло, козината ѝ била лъскава дори сред буците пръст.

– Сляпа съм – рекла тя, – ала на нослето си нося звезда от небосвода.

Същевременно птицата запърхала толкова бързо с криле, че се превърнала в дъга и Хуан видял как се извива над пирамидата на Луната като многоцветен шлейф, но не се впечатлил особено, понеже апетитното ухание на печено го карало да мисли само за месцето.

Къртицата извадила най-различни лоти чушки и чушлета от торбичката си. Взела два големи камъка и се захванала за работа: мачкала и триела, добавяла ядки и семки и така, докато смляла всичко на гъста каша. Накрая се изплъла в сместа и поляла с така приготвения сос месцата, които още цвърчели и се пържели в купата.

– Сляпа съм – повторила, – ала мога да ти покажа пътя в лабиринта.

От земята почнали да излизат червени мравки, които носели царевични зърна. На всяко краче имали по една зелена нефритена гривничка. Скоро се натрупала голяма купчина царевични зърна. Къртицата я изгребала и я смляла на брашно, и като сръчно подхвърляла тестото между плоските си предни лапи, направила тънки питки, *тортили*. И ето че всичко било готово за угощението. Дори на именния си ден Хуан не бил виждал толкова вкусотии на едно място.

– Хайде, яж – подканила го къртицата.

Хуан лакомо загребвал с царевичните *тортили* от месцето и соса и ядял: ял, ял до насита.

– О, никога не бях ял толкова много, никога – не спирал да повтаря.

Коремът му се издул като гуния, щял да се пръсне. А къртицата си седяла и мълчала, но острият ѝ нюх не пропускал нищо.

Щом Хуан излапал и последното месце от петото прасе, къртицата прихнала да се смее. Детето така се било натъпкало, че не можело да помръдне и не му оставало нищо друго, освен да гледа къртицата и да се чуди какво толкова ѝ е смешно.

Пог козината си къртицата носела ножница. Светкавично извадила острия си меч от нея, умело го развъртяла и набързо нахълцала Хуан, както кактусът Пиу се бил нарязал преди малко, за да нахрани прасетата със себе си. Главата, ръцете, краката и червата на момченцето заподскачали и зацвърчали. Къртицата поела внимателно главата на Хуан между големите си плоски лапи и го утешила:

–Не бой се, Хуан, това е само първата смърт, скоро пак ще се върнеш към живота.

След това забучила главата на бодила на едно агаве и се гмурнала в земята като във вода.

Настанала пълна тишина. Тънкият сърп на новата луна светел много високо в небето, точно над пирамидата.

Мария

Кладенецът бил далече. Мария вървяла към колибата с пълно ведро. Водата се плискала в стените на съда. През това време дон Педро, бащата на Мария, беснеел:

– Ще смачкам от бой Хуан! Това хлапенец ми отмъкна стълбата. Знаех си аз, че няма никакви мангови дървета. Такъв пердах ще му хвърля, че на колене ще ме моли за прошка. Всички добре ще ви подредя. Защо, дявол да го вземе, не е готова вечерята ми?

И продължил да вика:

– А Мария? Още ли не е донесла водата? И нея като я подхвана... Вратленцето ще ѝ извия като на пиле. За нищо не те бива, жено, децата ти и те са същите като теб. Аз съм главният тук! Аз казвам кой какво да прави! Ще го убия моя крадец!

Мария се страхувала. Била се притулила зад едно голямо агаве и подслушвала оттам. Дон Педро бил пиян и тя се досещала, че бие майка ѝ. Някакво жълто мършаво коте пробягало ужасено покрай нея. „И котето се бои от него“, помислила си тя. „Ако сега се прибера, ще ме набие, а може и да ме убие, като пиле“.

Мария без да вдига шум оставила ведрото на земята и тръгнала на север, към пирамидата на Луната.

Било тъмно. Мария се страхувала от мрака, но още повече я плашел баща ѝ, дон Педро. Опитала се да си припомни някоя молитва към Дева Мария от Гуадалупе, но всеки път, щом понечвала да я каже, се разнасял смях.

Няколко метра по-напред по пътя се вдигнало облаче прах и от него се появило едно голо кученце, сивичко и петнисто като пъстра кокошка.

Кученцето се приближило до нея, погледнали се в очите. Животното излъчвало някакво достойнство и благородство. Мария разбрала, че е намерила съюзник и си помислила: „Това куче е древен дух“.

То тръгнало на север, а Мария след него. Ту вървели, ту тичали, и така, докато стигнали до развалините и Мария се натъкнала на главата на Хуан. Сърцето ѝ се преобърнало. Толкова я заболяло, че от очите ѝ се отронила твърда като камък сълаза, която тупнала на земята. Мария я вдигнала и я пъхнала в устата на Хуан.



– Говори! – наредила Мария, преждевременно остаряла и помтъдяряла.

И главата на Хуан проговорила.

– Тялото ми се разпръсна като мъниста на скъсан гердан. Събери частите и ги заший. Главата ми се чувства самотна без ръцете и без краката си. Цялото ми бедно тяло, разкъсано и накълцано като месо за готвене, се чувства изоставено.

Мария откършила остър шип от върха на едно агаве, разнищила на конци влакната на кактусовото листо и заговорила на растението:

– Прости ми, че чупя върха на листото ти, за да си направя игла и че нищя листата ти и правя конци от влакната ти. Прости ми, правя го от любов, прости ми за това, което съм и защото не знам какво правя.

През това време главата на Хуан плачела и се байкала:

– Ох, ох, ох, горкият аз, горкото ми тяло. Побързай, заший ме, Мария! Не се бави, защото ако изрее слънцето и земята и небето се разделят преди да си свършила, никога повече няма да бъда цял. Бързо, бързо, Мария! Ох, ох, ох! Мария, без да се помайва, се захванала за работа: кучето ѝ носело частите на тялото и тя изкусно ги съшивала с равен бог. След като най-сетне пришла и главата към трупа, липсвало само сърцето. Мария била оставила нещо като вратичка в гърдите на Хуан, за да може да го върне на мястото му.

– Кученце, милчико, къде е сърцето на Хуан? – попитала тя. Сърцето било високо на зида. Хуан и Мария довеликн заедно стълбата на гон Педро и Хуан се закатерил нагоре, но Мария извикала:

– Чакай, Хуан, не бива ти да взимаш сърцето си, нека аз се кача. Спри!

Хуан обаче не я послушал и продължил да се катери. И тъкмо да посегне към още туптящото си сърце, когато над зида се спуснал черен лешояд, сграбчил го и отлелял към пирамидата на Луната. Хуан изстенал жално и паднал от стълбата. Мария обаче била зашила здраво частите на тялото му и те не се разпилили, когато се строполил, ала Хуан бил изгубил сърцето си.

– Сърцето ми! Беше там, горе, туптеше сам-самичко върху зида, червено и хлъзгаво. О, скъпоценното ми сърце! Ох, горко ми, горко ми – жалвал се той. – Проклетият черен лешояд ме погуби, свършено е с мен.

– Успокой се, Хуан – помолила го Мария. – Не вдигай шум, защото ще те чуе назуаълт и ще долети със сламените си криле и кристалните си роза. Тихо, Хуан, моля те, мълчи. Голото куче изляяло два пъти и се приближило до една зинала като уста пещера.

– Земята е жива – рекла Мария.– Трябва да нахраним земята с телата си, за да върнем сърцето ти. Ела да последваме Шолойтцуинтли³.

Надникнали в дълбоката земна паст и ги пронизал страх.

– Хайде, да вземем стълбата и да слезем – рекла Мария.

От дълбините се чувал лаят на кучето.

Докато се спускали надолу по стълбата към тъмната земя, зад пирамидата на Слънцето просветнали първите лъчи на зората. Кучето пак излаяло. Мария слизала първа, а след нея – Хуан. Земята се затворила над главите им като уста, която се смее. Усмивката и до ден днешен е там – дълбока цепнатина в спечената глина.

Под земята Хуан и Мария попаднали на дълъг проход като кух човек и навлезли в него хванати за ръка. Знаели, че вече няма път назад и продължили да вървят. Хуан потупвал вратичката на гърдите си и повтаря жално:

– Ох, горко ми, изгубих сърцето си, откраднах сърцето ми! Стоновете му се втурвали напред пред тях и потъвали в мрака. Те били знак. И не след дълго се разнесъл страшен рев. Децата се прегърнали, треперещи от страх, а после видели каменна стълба с тесни и хлъзгави стъпала – водела надолу, към леговището на Червения ягуар, който живеел под пирамидите. Звярът бил огромен и всявал ужас, но друг път нямало и те слезли при него, изтръпнали от ужас. Ягуарът миришел на ярост. Бил изял толкова много сърца, че сега жадувал за кръв.

Когато децата се приближили до него, звярът започнал да точи нокти на скалата, готов всеки момент да разкъса крехката им плът.

Мария се натъжила много, че трябва да погине в земните недра, и то по този начин. От очите ѝ се търкулнала още една сълза, която капнала в дланта на Хуан и мигом се превърнала в твърда и остра игла. Момчето бързо се прицелило право в окото на ягуара и я хвърлило, но тя отскочила. Звярът бил от камък.

³ Шолойтикуинтли (от науатл, “xoloitzcuintli”) е мексуканското голо куче, което според вярванията на ацтеките изпълнява ролята на психопомп, водач на душите в отвъдното. – Б. пр.

Хуан Вильоро

Топката и главата*

Българският читател, изкушен от латиноамериканската литература, навярно свързва името на Хуан Вильоро (1956, Мексико) с Роберто Боланьо и уводния текст „Парадоксът Боланьо“ към българското издание на сборника с разкази „Кучки вероломни“ (в превод на Нева Мичева). Той е един от изтъкнатите съвременни мексикански интелектуалци – писател, драматург, журналист, преподавател в Националния автономен университет на Мексико, носител на редица награди („Ералде“, 2004 г., за романа „Свидетелят“; „Антонен Арто“, 2008 г., за пиесата „Виновните“ и пр.). Вильоро е и страстен поклонник на футбола, на който посвещава три книги с есета: „Бог е кръгъл“ (2006), „Разделена топка“ (2014), „Герои с номера“ (2026).

Форми на страстта

Предполагам, че след шахматен турнир Карпов и Каспаров, като погледнат човешко лице, виждат гърска и съзират възможност ностът да се превърне в кон и да вземе окоето. Същото се случва и с болния от футболна треска. И за да отхвърля веднъж забинаги всякаква сянка на подозрение в здравомислие при писането на тези редове, нека призная следното: един следобед, на легло и с висока температура, сериозно обмислях идеята, че ако сиропите за кашлица бяха футболисти, то „Робитусина“, „Бриакол“ и „Зоритон“ щяха да бъдат безспорно най-добрите централни полузащитници. Склонният към крайности запаянко има топка между ушите. Рядко се опитва да обоснове мненията си, защото страстта надделява над мисълта: излезе ли отборът му на терен, за него светът, топката и съзнанието се сливат в едно цяло. В пристъп на абсолютен фундаментализъм фанатикът се моли или суеверно потърква заешко краче. Би било преувеличено да се твърди, че всички чужди на футбола малцинства изпитват ненавист към него. Освен онези, които в очевидно изпълнение скандират *“síquitibum”, “visca el Barça”, “dale, dale Bo”, “hala Madrid”* и вярват, че в това има смисъл, съществуват и хора, почитащи футбола с пълното си безразличие.

Все пак срещат се и такива, които с готовност ще граснат кибритена клечка и показно ще запалят клада, за да изгорят на нея футболната топка. Омразата изглежда е особен вид удоволствие и навярно футболните игрища негласно изпълняват ролята на гразнител за вечно търсещите повод да се ядосват за нещо. И така, мине се * Juan Villoro, “Dios es redondo”, ed. Planeta, México, 2006, 27-29. ¹ Възгласът “síquitibum” е ономатопея, която скандират привържениците на мексиканския отбор „Некакса“; “visca el Barça” означава „да живее Барса“; “dale, dale Bo”, „давай, давай Бо“ е викът на поддръжниците на аржентинския „Бока Хуниорс“; “hala Madrid”, „хайде Магриг“ – на „Реал Магриг“. – Б. пр.

не мине, и се появи някой Нострадамус, чийто списък от предстоящи апокалипсиси явно се е изчерпал, огледа се, види на хоризонта някой мач, напљончва пръст и решава, че вятърът духа в най-лошата посока. Ама, моля ви се, как е възможно тълпите да се поддават на такива низки страсти? Диагнозата му става още по-страшна, когато Световното превземе разговорите на маса и семейството: хора, които доскоро са изглеждали съвсем с всичкия си, изведнъж започват да говорят за хървати с непроизносими имена. Безсмислено е обаче човек да се възмущава от лошия вкус на другите: ето например Мария, една приятелка, докато е жива ще обича зелено манго, а тък Никол Кидман – зализани красавци.

В ритмнитопковското занятие се проявяват всевъзможни болестни състояния. Да направим бърз преглед кои не се лекуват с наличните в аптеката на масажора средства: национализмът, насилието по стадионите, търгашкото отношение към спорта и нелепостта на нашарените ни с боя лица. Всичко гореизброено напълно заслужава да бъде заклемено. Невъзможно е обаче да се борим с удоволствието, което ни доставя въображението. Запаянкото получава наслада посредством футболния мач или удовлетворява някаква перверзна фантазия – всеки според вкуса си. В свят, в който разбирането за еротиката варира от трубадурската поезия до ядливите гащи, не е чудно, че се проявява такова разнообразие от човешки реакции: ирландците възприемат неуспеха на отбора си като прекрасен повод да се наливат с бира; мексиканците празнуваме винаги, но по-често без повод; бразилците бършат сълзи в огромно по размер знаме, ако стигнат само до полуфинали, а италианците мятат телевизори през прозорците, когато Дел Пиеро пропусне дузна. Човек, изпаднал във футболен транс се поддава на лудост, твърде далеч от чистия разум. В най-добрия случай се връща към изначалното царство на детството, в което подвизите се подчиняват едновременно на правила и приумици и, където под косо падащия гръжд или жаркото слънце, някой вкарва гол така сякаш убива леопард и пали факлите на племето.

Докъде може да стигне нелепото ни поведение

В най-лошия случай футболният фен е идиот, застинал със зинала уста пред сандвича и с глава, претъпкана с безполезни факти. Едва ли Просвещението е имало за цел издигането в култ на герои, чийто лик краси бисквитени кутии, или достигането на нирвана със съответното преустановяване на умствената дейност и на дълкателния рефлекс. Наистина много трудно тези запаянковци може да бъдат свързани с тежката проблематика на постиндустриалната ни планета. И все пак те са тук и няма как да ги сменим с други.

Приближили се плахо и го докоснали, погалили твърдото му червено туловище с черни обсидианови очи. Сред смях и закачки се закатерили по гърба му: ягуарът не помръдвал. Изграли що изграли, докато един глас ги повикал:

– Мария, Хуан. Хуан, Мария.

Ято колибри прелетяло към мястото, от което идвал гласът.

– Древната богиня ни вика – рекла Мария, щом чула зова. – Трябва да отидем при нея.

Пропъзели на четири крака под корема на каменния ягуар. От другата страна ги чакала къртицата, изправена на задните си лапи – черната ѝ козина лъщяла, а в една от големите си предни лапи държала сребърен меч. В другата носела въже, с което завързала здраво децата и ги повлякла към Голямото колибри. Едновременно птица, змия и богиня, то сияело във всички цветове на дъгата, тялото му било осеяно с прозорчета, а от тях се подавали лица, които пеели с гласовете на всичко съществуващо от този и онзи свят, като пчелен кошер – милиони трептения в едно-единствено неподвижно тяло. Мария и Хуан се спогледали, а къртицата най-накрая срязала въжето, с което ги била овързала. Останали да лежат на пода, загледани във Вечерницата, която греела през една цепнатина в свода на пещерата. През това време къртицата редяла съчки от благоуханна дървесина в големия съд за кадена. Щом всичко било готово, Птицата змия богиня майка изплезила огнения си език и съчките лумнали в пламъци.

– Мария – викали милиони гласове,– влез в огъня, но не пускай ръката на Хуан. Дватамата ще изгорите и ще станете едно в пламъците на кладата. Това е любов.

И така, момчето и момчето се хвърлили заедно в огъня, пламъците ги погълнали и те като димен стълб се понесли към цепнатината в свода на пещерата и се възнесли към Вечерницата, за да се слеят с нея. Хуан и Мария станали едно, превърнали се в Кецалкоатл, Пернатата змия, която пак ще дойде и вечно ще се връща, и тази приказка няма да има край.

Превод от испански: МАРИЯ ГЕОРГИЕВА-МОНТЕРО

В упадъчните общества „Хамлет“ подстрекава към отцеубийство, а футболът – към вандализъм. Ришард Капушчински разказва във „Футболната война“ за едно въоръжено спречкване след срещата на отборите на Хондурас и Ел Салвадор. Футболът катализира конфликти, които по някакъв начин са следствие на разочарованието от липса на достатъчно попадения в мрежата. Както установява Елиас Канети в „Маси и власт“, при препълнените стадиони тълпата нараства и се отприщва. Това обаче не винаги е лошо: необузданата тълпа може да се сдобие със собствен глас и критично съзнание, откривайки спонтанно центростремителната си сила. Това се случи например в Мексико при откриването на Световното първенство по футбол през 1986 г. на стадион „Ацтека“. Една година по-рано президентът Мигел де ла Магриг не беше успял да се справи с трагичните последици от голямото земетресение. Отказа помощта от чужбина, а самият той не свърши кой знае каква работа за решаване на кризата. Тогава народът излезе на улицата, събра и подреди парчетата на разрушената столица и се справи сам много по-добре от официалните власти. Същите хора се изправиха срещу президента на стадион „Ацтека“ и го посрещнаха със звучни освирквания. Едва ли е преувеличено да се твърди, че именно там се зароди и осъзна силата си гражданското общество, което поведе дълга борба с Институционалната революционна партия и я свали от власт четиринайсет години по-късно.²

Превод от испански и бележка: МАРИЯ ГЕОРГИЕВА-МОНТЕРО

² Институционалната революционна партия управлява Мексико в продължение на 71 години. Габриел Гарсия Маркес иронично нарича режима “„перфектната диктатура“. – Б. пр.

СРЕЧКО КОСОВЕЛ е роден в семейството на учителя и хоров диригент Антон Косовел и съпругата му Катерина. На 11 години публикува първия си текст в детското списание »Zvonček« („Камбанка“), в който описва Триест – град, заемащ специално място в неговия свят. Родителите му – почитатели на изкуството – го водят на театър и концерти там, срещат се с приятели със сходни интереси. През 1916 г. Сречко учи в Любляна, участва в литературни кръжоци и създава ученическия вестник »Lera Vida« („Хубавата Вуда“), около който събира млади автори, но изданието прекъсва заради финансови затруднения. През 1920 г. реагира остро на опожаряването на словенския Народен дом в Триест – събитие от голямо национално значение. През 1922 г. е приет за студент по славистика, романистика и педагогика във Философския факултет на Люблянския университет. Сътрудничи на авангардното списание »Třije labodi« („Трите лебедга“), основано през 1921 г. в Ново место. Организира литературно-драматически кръжоци, сказки и четения в Любляна. През 1925 г. заедно със свои връстници поема редакцията на списание »Mladina« („Младеж“). Подготвя и стихосбирката си »Zlati čoln« („Златен кораб“), останала непубликувана. Творческият живот на Косовел е кратък, но изключително интензивен: обхваща направленията импресионизъм, експресионизъм, футуризмъ, конструктивизъм и зенитизъм. Въпреки че самият той се определя като конструктивист, до края на живота си пише както традиционна, така и авангардна поезия, придавайки много по-голямо значение на втората. В началото на поетическата си кариера подражава на словенския авангардист Антон Подбѐушек, който бележи възхода на футуристичния авангард, силно повлиян от италианския футуризмъ, „непознаващ границата между грозното и красивото“ – според Косовел. Във футуристичните си стихотворения, печатани в »Lera Vida«, пробва различни техники на визуално писане, смесване на мастило и цветни бои.

Импресионистичната лирика на Косовел призовава за връщането на лирическия субект обратно към природата – по-точно към среда, в която човекът все още може да се припознае и да се слее със самия себе си, доколкото в модерното отчуждено общество това вече не е възможно. Неговият импресионизъм, от една страна, е изпълнен с върност и интимна любов към средата, с която поетът (или читателят) се идентифицира, от друга страна обаче в лириката му вече се усеща, че скъсването с обществото (за съжаление) е невъзможно и за модерния човек това е по-скоро утопичен блян, отколкото реална възможност. Времето, в което живее Косовел, обяснява неговата сериозна обществена ангажираност. През 1918 г. словенците от областта Приморска принудително са обявени за италиански граждани, а през 1920 г. е опожарен Словенският народен дом (и много други обекти, собственост на словенци) в Триест. В стихотворения като „Мрачните борове“ поетът изразява тревогата си от несправедливото отнемане на изконното пространство на словенците и жестоките репресии, засегнали земяците му. Експресионизъм при Косовел се появява за първи път през 1921 г., когато в писмо до свой приятел той описва една пощенска картичка и я определя като „експресионизъм на комбинацията“. Въпреки че е смятан за типичен представител на направлението, той по-късно се разграничава от него, не приемайки аalienацията, която препречва пътя към истинска революция. Освен това експресионизмът осъществява деконструкция само на езиково, а не на обществено равнище, което би било полезно за бъдещите поколения (и каквато е целта на конструктивистите). Но поетът не отрича напълно движението, а го осмисля като „подстъп към модерното изкуство“. Според него то ще дойде с „революционния конструктивизъм, който ще утвърди нови ценности за човека и обществото върху руините на войната“. Сречко Косовел се самоопределя като конструктивист (стихотворението му „Екстаз на смъртта“ е преход към тази поетика), но конструктивизмът му преминава през два периода. Някои свои стихотворения пише под влиянието на зенитизма (от името на авангардното списание „Zenit“) и те на практика са по-близки до футуристична езикова игра, отколкото до конструктивизма в руския му вариант. По-късно нарича тези творби „зенистички щрудел“ или „комплекси“, защото са поезия на езика и са изградени на принципа на монтажа. Зенистичките опити могат да се сравнят с футуристичните текстове на Маринети. След като Иво Грахор – негов приятел – се връща от Русия, разбирането на Косовел за конструктивизма се променя. Той си дава сметка, че изкуството не се основава само на революция в езика, нито на разрушаване и отхвърляне

на традицията, а на нов концепт за света, основан върху етична революция на човечеството. Конструктивизмът едновременно събаря и гради. Творбите на Косовел, написани в този стил, са сред върховете на европейския литературен авангард. Течението вече не е празна езикова игра, а се основава на идеята, че всяко стихотворение има точно определен смисъл – стремеж към нова култура, която ще слее човека с природата. Поетът се стреми към единение на съдържание и форма; творбата се превръща в органичен конструкт, разгръщащ се в пространството. Сречко пише за „растеж на буквите в пространството“. Сред творците, повлияли му най-вече през този период, са Владимир Татлин с концепцията за паметник на Третия интернационал, Ел Лисицки, Наум Габо, Иля Еренбург и Казимир Малевич. Сречко Косовел създава неологизма „конс“, с който назовава своите пространствено изградени стихотворения. Самото значение на думата най-вероятно се свързва с понятия като: конструктивност, конструктивизъм, конструкт, но причините за дефинирането на тези творби със своеобразната абревиатура „конс“ трябва да се търсят и другаде – в характерните за руския и европейския конструктивизъм съкращения. „Конс“ преосмисля художественото произведение като „предмет“, а не като „произведение на изкуството“ (Kunstwerk). Такова разбиране се противопоставя на традиционния възглед за изкуството като композиция и въвежда нов структурен принцип. Така конструктивизмът се отделя от други авангардни течения, които водят главно до „разрушаване“ на традицията, докато той цели нейното ново изграждане – изкуство, което служи на новия човек (или, по собствените му думи, на човечеството). Косовел бораби и с друго оригинално понятие: „подвижна философия“, обяснявайки го така: изкуството има не само пряко значение за хората, а и косвено; движението преминава от индивидуалността на художника към индивидуалността на читателя, там отново поражда движение и се разпространява към други индивидуалности. По този начин то обхваща целия живот и влияе върху всички хора. Съдържанието и формата вече не са автономни, а образуват органично цяло. С тяхното съчетаване стихотворението се доближава до природата на човека. За пълното разбиране на тези текстове не е достатъчно само слушане; трябва да се използва и омото. По този начин стихотворението се отклонява от традиционното линейно четене (отляво надясно) и въвежда нов начин на възприемане. Косовел използва инженерни скици, геометричен материал и пространствено разпределение на текста – понякога надолу, понякога надясно или в центъра – и така налага основното изискване на литературния конструктивизъм. По този начин поезията се издига над традиционната лирика с нейната линеарност. Друго понятие в творчеството му е „остранносттаване“. То е елемент в авангардната поезия, който регистрира всяко отклонение, резултат от променена перспектива към време и пространство – деформация, разместване, нарушаване на норма и т. н., както в текста, така и в неговото възприемане. В поезията на Косовел това се проявява чрез вмъкване на импресионистични елементи в конструктивистични текстове: целта е чрез иронизиране на традиционното стихотворение критически да се осмислят обществените норми.



Създава се и едновременност на различни събития – например „бърз влак на виадукт и цветя на прозореца“ – което поражда ново разбиране за време и пространство като взаимопроникнати и неделими. В този смисъл Косовеловите „конси“ са архитектурно изградени стихотворения, които обаче съвсем не са лишени от смисъл, макар че за непознатия читател често изглеждат абстрактни и неразбираеми. През 1925 г. пише свой конструктивистки манифест, насочен срещу дадаизма и футуризма и застъпващ се за художествения конструктивизъм. Последните години от живота си Сречко пише социално-революционна поезия, наречена „Интеграли“. За разлика от аполитичните „конси“, тя е напълно политически оцветена поезия, насочена към работническата класа. Появява се след „завой наляво“, когато прочита трудовете на Маркс и Ленин. „Интегралите“ са предназначени за публично четене и за разпространение на революционен дух и лява идеология. Въпреки краткия си живот, Сречко Косовел създава немало творби за деца и юноши, където доминира мотивът за слънцето и погледът е обърнат към дребните, прости неща от всекидневието на хората и животните. След литературна вечер в Загоре през февруари 1926 г. Сречко изпуска влака за Любляна и прекарва нощта в студена чакалня, където настива тежко. Вследствие на простудата развива грип, който се усложнява в менингит. Умира на 27 май 1926 г. едва на 22 години. Няколко месеца преди смъртта му се появява негласна забрана на неговата публична дейност поради нарастващата му политическа ангажираност.

С тази публикация, посветена на стогодишнината от смъртта на Сречко Косовел, българският читател се запознава за първи път с образци от неговата поезия.

Интеграли

Ротационна вечер.
Дървета край зелените води.
Ротация на духа.
Моят дух е червен.

Обичам своята болест.
превръщам я в призвание.
И освен, освен
това – в съзнание.

В съзнание,
че всичко е страшен капан.
Окованите
танцуват кан-кан.

Екстаз на смъртта

Всичко екстаз е, екстаз на смъртта!
Златосияйните кули на Запад,
белите куполи – (всичко екстаз е!) –
тези червени нюанси в морето;
залез наставка и в него изтлява
мъртъв за хиляден път европеец.
– Всичко екстаз е, екстаз на смъртта. –
Хубава смърт я очаква Европа;
както кралица, отрупана в злато,
в гроба на мрачни епохи ще легне,
тихо склопила, сякаш присвила
своите старчески златни очи.
– Всичко екстаз е, екстаз на смъртта. –
Ах, а вечерният облак (последен
източник, пращай зари на Европа!)
влива кръв в моето морно сърце,
свърши се вече водата в Европа
и ние, хората, тук пием кръв,
кръв от вечерните облаци сладки.
– Всичко екстаз е, екстаз на смъртта. –
Тъкмо роден, тлееш в нощния огън,
всички морета са алени, всички
пълни са с кръв, езерата – и те;
няма вода да измием вината,
няма вода да промием сърцата,
нито с какво своята сутрешна жажда
да утолим по зелена природа.
Вечно е нощ – и не, няма да съмне,
няма, преди да умрем тези, дете
носим вина за смъртта, ще умрем ний
последни...
Ах, в този край и във тази зелена
росна, зелена страна – тук, сега,
ти ще засветиш ли, слънце вечерно,
с парещи ярки лъчи? Тук, сега?
Нощем морето със кърви кипящи
тези зелени поляни залива:
няма и няма спасение, не,
няма, додето с теб двама не паднем,
няма, додето не паднем и всички,
проснати под тежестта на кръвта.
Слънцето с ярки лъчи ще огрее
нас, европейските трупове.

Предчувствие

Ниви.
Край пътя – пропаст.
Мрак е.
Притихнала болест.
Прозорец
свети в покой.
Кой?
В сянка е скрит.

Някой гледа
след мен,
у мен –
смут стаен
и дебнеща
смърт.

Мрачните борове

Боровете черни, мрачни –
чуй, тревожно трепнат,
сякаш помежду си с болка
тихичко си шепнат.

– Наште братя вража брадва
вчера ги отсече;
днес или пък утре жертви
ние ще сме вече. –

Силен вятър, мощен вятър
боровете блъсна,
но дочул какво си казват,
стихна и замръзна.

– Ако вас ви няма, братя,
де ще си почивам?
Пред кого ще мога своите
тайни ще разкривам?

Братя, дръжте се, че пустош
е без вас простора! –
Паднаха, уви, безмълвно,
в мъки – бор след бора...

Песен за малкия народ

Малки хора и малък народ –
хаос безкраен.
Боли ме всичко в този живот.
И съм отчаян!

Малък народец, море дълбоко
и пълни корита.
Народе, изкачвай се все по-високо,
чак до зенита!

Ти министър бъди, управлявай,
с хамелеони се сговаряй,
а ти, с идеалите, просяк го давай
и с мене руши и събаряй!

????
Събаряй ????
Белокоси машини????тръни/роби???

??
Да говоря за _Стриндберг_

По плочите на покривите сиви
с отмерен тропот се излива дъжд;
мечтите ми са болни, жалостиви,
смехът ми в скръб застина изведнъж.

Приведе есенната роза чело,
и посивя, предчувствайки беда,
и надовечер във малкото ни село
от тоя дъжд ужасно застудя.

В тишина тук тъне всичко:
блесналото слънце
и дръвцето, още младо,
на брега растящо.

И пътекките са тихи –
бели и самотни,
а дърветата край пътя
хвърлят тихи сенки.

Тиха е и синевата
над полето мирно,
но към тебе любовта ми,
мила, най е тиха.

Настроение

Дъждецът капчици процежда
в листата и им се любува –
и клон от вятъра се свежда
към клонка, сякаш я целува...

Ухае свежо полумракът,
блести на грозд сълзица няма,
а капките неспирно тракат
по старите стрехи от слама.

В зеленината вишни зрели
се гушат – вечерта ги скрива.
От планината мрак се стеле,
сърцето в трепет си почива.

Има тих ужас и той е: да бъдеш
в нощния хаос и в него напук
изход да търсиш, кошмари да пъдиш,
знаейки: няма спасение тук.

Случва се само за миг – съвсем кратък –
блесне раненият скален гранит
в утринно злато – да тръгнеш нататък,
да, но отдавна си вече убит.

Сякаш сама се ранява зората,
щедро изливайки цял водопад
пурпурна лава, тя плава насреца
с призив към теб: Стани! Горے главата!
Пламна върхът вече! – Ти Го усещаш,
но неговярвал, гориш в своя аг.

В кръчмата

За тебе, приятелю, мисля, ти, който цял ден
в кварталната кръчма седиш, в нещо свое възбден;
отвън фенерджията пали фенер след фенер –
и мракът от пламъка вече е по-малко чер...

Свит в ъгъла, келнерът дреме. Ти все тъй мълчиш.
Премисляш животът дали не е просто фетиш.
А там зад стъклото – око сякаш – лампа гори,
наум броя – май че са повече: две или три...

И в миг мисълта се обръща и пита: Защо,
не е ли все тая аз сам ли съм, или сме сто?
Тук маси, бильярди и столове тънат в тъма –
било важно колко сме – сто или двама. Нима?
Ей, келнер! Къде спиш? Във кръчмата мрак е. Стани! –
Отплавай от своята утопия, хайде, светни!



от стр. 15

Предсмъртно

Всички ще постигнат своята цел,
само аз едва ли ще успея...
Млад и пламенен, безкрайно смел,
ах, без време в гроба ще изтлея.
Огънят ще ме погълне цял,
но да ме изпепели – едва ли.
О, как непробудно бих заспал,
но ще бдя сред другите заспали.

Импресия

Вятърът отвори прозореца.
Топлите звезди
падат в полето.
Пролет.
Пролет.
Бяло лице засвети
в синевата,
зашумя коприна
в долината.
Стъкленият небосвод
се счуни
над нас на меки, тъмни облаци.
Коприна.

Желание за смърт

Ако ще умирам, Боже, нека
тихо в мрака да потъна аз
като гаснеща звезда – полека
ням да падна в черната му паст,
там, където няма за човека
изход, лъч, но пък настъпва час
за проглеждане – от памтивека
е било така за всички нас.

Нека на човеците край мен
гръб завинаги да им обърна;
имай милост: в твоя мрак стаен
Теб единствен бих желал да зърна...
На тълпите да не бъда в плен:
не, при тях не искам да се върна.

Плавах...

Плавах с мойта златна лодка
по червените води на вечерта
сред дървета
и тревисти брегове.
Върнах се
аз, златният моряк...

Но излезе бурен южняк,
падна слънцето, зейна
празно небето необятно.
И сякаш грейна
всичко друго, по-малко златно,
по-ясно, по-живо
и като прероден
слязох на брега.

Червените облаци се откъснаха
от сърцето ми, ах,
аз ги видях
и тръгнах да прекосявам света
след тях.

О, няма смърт

О, няма смърт, не, няма смърт!
Просто тишината е дълбока
като в зелена
безкрайна гора.

Само си тръгваш,
само притихваш,
ставаш самотен,
сам и невидим.

О, няма смърт, не, няма смърт!
Само падаш, само падаш,
падаш, падаш
в пропастта на безкрайното синьо.

КОНС 5

Торът е злато,
а златото – тор.

Двете = 0.
0 = ∞
∞ = 0
A B <
1, 2, 3.

Който няма душа,
няма нужда от злато.
Който има душа,
няма нужда от тор.

Червена ракета

Аз съм червена ракета, паля
се и горя, и угасвам.
Ах, аз в червена дреха!
Ах, аз с червено сърце!
Ах, аз с червена кръв!
Неуморно бягам, сякаш
мога да се справя сам.
И колкото повече бягам, толкова повече горя.
И колкото повече горя, толкова повече страдам.
И колкото повече страдам, по-бързо угасвам.
О, аз, който искам да живея вечно. И
вървя, червен човек през зеленото поле,
а над мен – синьото езеро на тишината,
железни облаци, о, но аз вървя,
вървя, червен човек!
Навред е тишина: в полето, в небето,
в облациите, но аз тичам, горя
в моя парещ огън и
не мога да достигна тишината.

Стихотворение № X

Отрова за плъхове. Пи!
Пи, Пи, Пи, Кх.
КХ. КХ. КХ.
Плъхът умира на тавана.
Стрихнин.
О, дни от младостта ми
като тихо слънце на тавана.
Усецам шума на липите по покрива.
Пук, пук, пук, пук
пукни
Човече
Човече
Човече.
В 8 часа има лекция
за човешките идеали.
Вестниците публикуват снимки
на обесени българи.
Хора...?
Четат и се боят от Бога.
А Бог е в добро настроение.

Лебедова песен

Тихо изви своя бял врат
над водата в дъга,
а там – храсти, кула, палат,
той затвори очи с тъга.

Но не потъна – от прокоба обречен,
беше по-лек от перце:
живей, страдай, взирай се вечно
в разбитото си лице.

Във болестта, в твоята вечна неволя,
в повърхността като в стъклъце
само себе си гледай (против своята воля)
с издълбано от болест сърце.

Бележка и превод от словенски: ЛЮДМИЛА ДИМИТРОВ



Снимка Мари Шротман