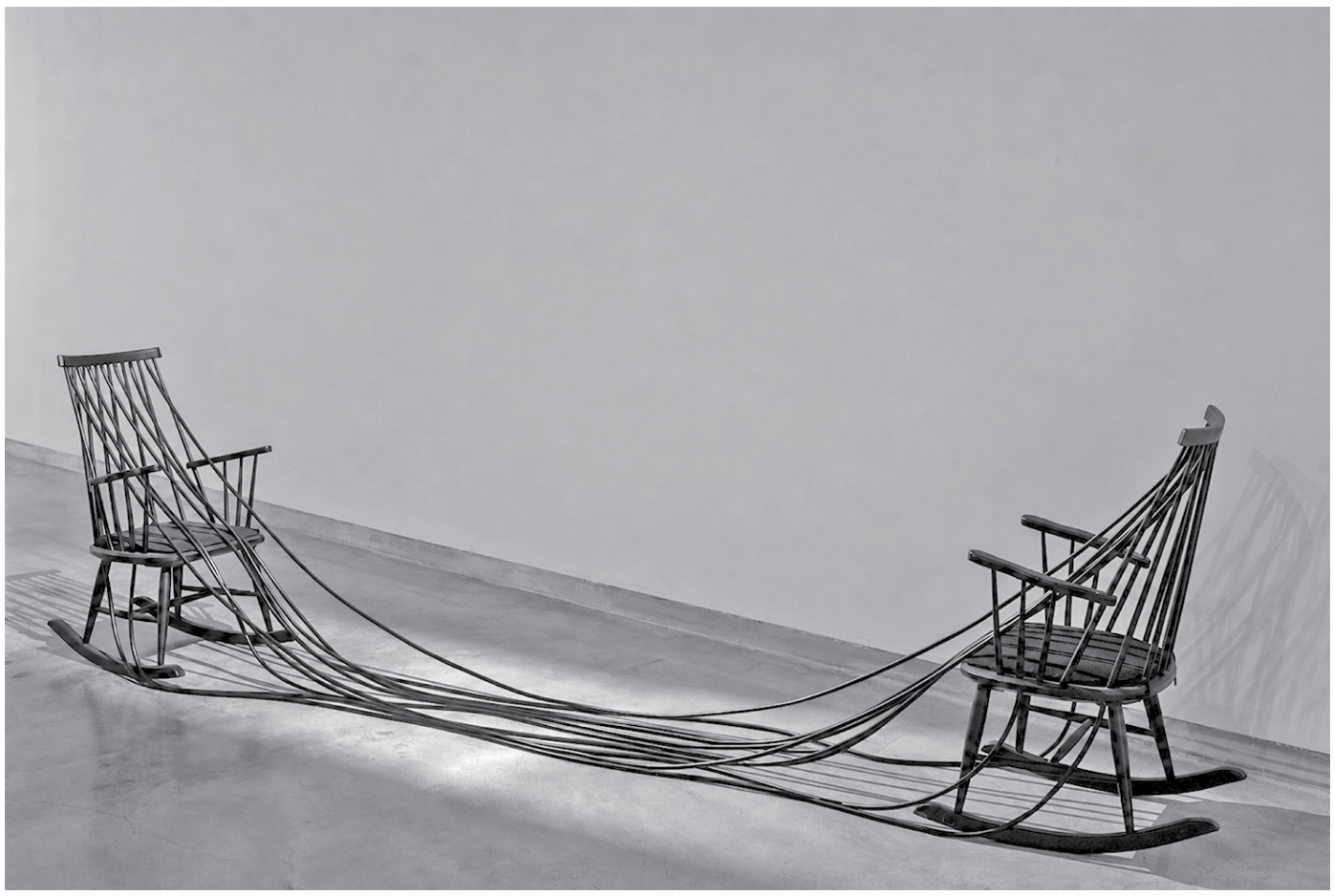
Брой 39
1,02 €

4-11.11.2026
Год. 35

ВЕСТНИК

35 години Литературен

- **Разговор с Андре Мишелс**
- **Мария-Елена Дерменджиева за BETTER WITH TIME**
- **Владислав Христов Разговор с Антония Мечкуева**
- **Невена Милева Разговор с Ростислав Костов**
- **Румяна Л. Станчева за Венюс Кури-Гата**
- **Владимир Александров за Ирена Форел**
- **Веселина Белева за Галин Никифоров**
- **Росица Чернокожева за Руси Русев**
- **Биляна Михайлова за Сара Дуарте Брандао**
- **Ива Анастасова за Кариса Орландо**
- **Мина Панайотова за Андрев Валден**



Chaises à bascules, 2009
Wooden rocking chairs, plastic tubing, and acrylic paint
Courtesy of Galila's Collection Belgium. Photo credit: Tal Nisim

Ан Карсън

VI. ИДЕИ

В края на краищата Герион се научи да пише.
———
Приятелката на Майка му Мария му даде красива тетрадка от Япония
с флуоресцентна корица.
На корицата Герион написа *Автобиография*. Вътре записа фактите.

Общ Брой Неща Известни За Герион
Герион беше чудовище всичко по него беше червено.
Герион живееше на остров в Атлантическия на име Червеното Място.
Майката на Герион беше река течаща към морето Реката Червена Радост
бащата на Герион беше златен. Някои казваха че Герион имал шест ръце шест крака някои криле.
Герион беше червен такива бяха и странните му червени крави. Херакъл дошъл един ден убил Герион взел кравите.

След фактите последвали Въпроси и Отговори.
ВЪПРОСИ *Защо Херакъл убил Герион?*
1. Просто от насилие.
2. Трябвало било един от Подвизите Му (10-и).
3. Дошла му идеята че Герион е Смъртта иначе можело да живее вечно.

НАЙ-НАКРАЯ
Герион имаше малко червено кученце Херакъл убил и това.
Откъде му хрумват такива идеи, каза учителят. Беше
Денят за родителски срещи в училище.
Седяха един до друг на малки чинове.
Герион гледаше как майка му вади парченце тютюн от езика си преди да каже,
Някога пише ли нещо с щастлив край?
Герион се спря.
След това се протегна и внимателно разедини хартията за композиция
от ръката на учителя.
Като отиде до задната част на класната стая седна на обичайния си чин и извади молив

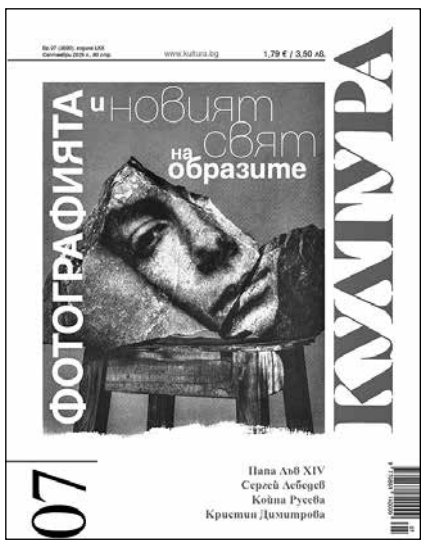
Нов Край.
На целия свят красивите червени бризове продължиха да веят ръка за ръка.

Превод от английски: ОГИ ТЕНЕВ

още на стр. 15

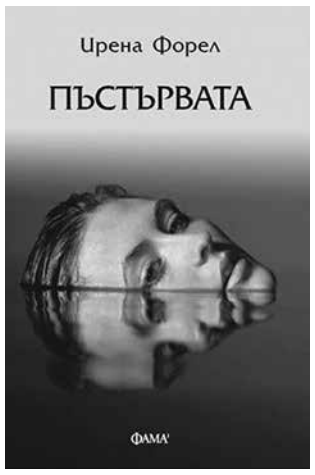
ISSN 1310-9561 39
9 771310 956011

Християнство и култура, бр. 215
В центъра на новия брой 215/Есен на сп. „Християнство и култура“ е темата „Християнство и истина“. В нея са представени текстовете на о. Теодор Стойчев *Мистични измерения на християнския живот според свети Юстин Мъченик*, на Никола Антонов *Ерм и ранният език на богословието,* както и на Филип Кери *Августин: изобретяването на вътрешния аз.* Темата е продължена и в рубриката **„**Християнство и философия“, която включва първата част от студията на Стефан Р. Иванов *С лице към Смисъла. От „Как?“ към „Кой?“*, както и статията на Никола Симеонов *От деконструкция към Логос.* Втори тематичен център в броя са дискусиите на проведения през 2016 г. на остров Крит Свят и Велик събор на Православната църква, където са представени дискусиите по приетите от Събора текстове за „Мисията на Православната църква в съвременния свят“ и за „Отношенията на Православната църква към останалия християнски свят“. Дискусиите са анализирани в статията на Александър Смочевски *По пътя към Всеправославния събор*. Рубриката „Християнство и история“ включва статията на Мартин Осиковски *Солунският едикт и неговите контексти, 380–529 г.,* а темата „Християнство и изкуство“ е представена с текстовете на Еманоил Янопулос *Музикалното творчество на архидякон Калиник Митилински в Анхиало (средата на XIX в.)* и на Слава Янакиева *Секуларизация или жанров принцип? Функционални пренареждания в късносредновековната библейска драматургия (Случаят* Prima Pastorum*)*. Броят е илюстриран с фотографии на Николай Трейман от наскоро проведената изложба с дагеротипии.



„Фотографията и новият свят на образите“
е темата на брой 07 на сп. „Култура“. Вътре ще откриете разговор с доц. Георги Лозанов, озаглавен „Фотографическата срещу нефотографическата фотография“, анализ на Лиляна Караджова за тенденциите в съвременната европейска фотография, както и есетата на Вилем Флусер „Жестът на фотографирането“ и Красимир Стоичков „Кой монтира света вместо нас?“.
И още: откъс от енцикликата на папа Лъв XIV за изкуствения интелект, както и анализите на писателя Сергей Лебедев „Съветската окупация на Източна Европа е престъпление“ и на френската политоложка Мюриел Доменак – „Дали Европа е в стратегическа самота?“.
И още: интервюта с Койна Русева, Кристин Димитрова, Едвин Сугарев, Ангел Иванов, Карло Мусо, Луси Крюгер, Дмитрий Курляндски, Саймън О’Нийл, Костадин Бонев. Фотографиите в броя са от времето, когато Варна е била в окото на Кримската война, а разказът в рубриката „Под линия“ е дело на Албърт Бенбасат.

Единството на болката в множествеността на историите

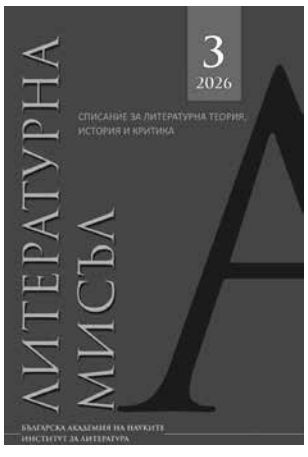


Могат ли да бъдат уталожени болката и травмите от миналото, или засрещането с тях е житейска неизбежност, пред която рано или късно се възправя човекът? Това питане прониква в романа на Ирена Форел „Пъстървата“ и съпътства читателя до последните страници. Надвисналата и унаследена болка се превръща както в тематична, така и в емоционална спойка между отделните наративни цялости на книгата, които разгръщат различно време и пространство и изразяват различна перспектива спрямо голямата история в повествованието. Още встъпителните изречения синтезирано онагледяват авторовото желание за претворяване на художественото време и разместване на неговите пластове: „Тази история започва в бъдещето и ще завърши в миналото. Само болката е винаги в сегашно време“ (Форел, 2025: 6). Така непредотвратимото осезание на болката се оформя като основа на посланието в текста, а успоредно с него акцент е поставен и върху времето или по-скоро върху начините, по които то може да бъде преначертано с оглед на художествените цели на романа.
Ирена Форел се придържа към своеобразна триизмерност на повествователното изложение, като обхваща три дълбинно преплетени женски истории, същностно обвързани с темите за болезнената уязвимост в един свят, наситен с непристъпни бариери, и за правото на самостоятелен избор с всички възпиращи и насилнически рефлекси, които той може да породи. Забраните и непреодолимото чувство на изначална вина са разкрити като двете перманентни характеристики на женското присъствие в действителността, което обуславя самотата и отчужденността като основни емоционално-психологически състояния на централните женски образи. При очертаването на техните драматични съдби авторката наслагва явления и проблеми, присъщи на една агресивно ретроградна и неумолимо враждебна действителност. Собственическото отношение на съпруга със съмнително баснословно състояние към неговата жена, изопаченото възприятие на религиозния морал като сноп от нормативни забрани, мъчителните усилия при приспособяването към живота в чужда страна са някои от обстоятелствата, оформящи травматичния разрив между жените в текста и външната действителност. Така светът надвисва над героините, за да стовари върху тях своето социално-психологическо бреме като следствие от фатално непростимата им красота. Красотата и нежността са онези прегрешения, поради които централните персонажи на Форел се оказват въвлечени във вртопа на насилието. Едно от уязвимите места в текста е склонността му да обрисува злосторниците или носителите на враждебността на външния свят (отец Добромир, доцент Иванов, богатия съпруг и неговата коравосърдечна майка) обобщено и дори схематично. Същинската емоционално-психологическа дълбочина на романа може да се търси на равнището на изображението на трите основни женски персонажа, местоименно щрихирани преди началото на всяка една от главите като Тя, Аз и Ти. Отказът на авторката да даде собствени имена на своите главни героини се оказва провокативен едновременно от социална и художествена гледна точка. Той може да се мисли като импликация на проблема за анонимността, на която принудително или пък доброволно са (само)застaвени жените, жертви на насилие и натиск, а също и като смислов парадокс, при който най-богато нюансираните образи в повествованието са онези, лишени от собствени имена. Трагедията на майката, попаднала в безизходния капан на един социално престижен, но морално оскърбителен брак, по естествен и генеалогичен път прелива в страданията на дъщерята, попаднала под мазохистичното бреме на (само)обвинението, а тази травматична история се доразгръща в принудителната емиграция на 18-годишното момиче в Англия, където социалните трудности допълват личните терзания.
Така бива изтъкано интензивно изследване върху болката, която събира в едно и трите повествователни траектории, периодично разпластяващи се на свои други, малки наративни късове от скръб. Тя не е сводима единствено до външните измерения на неприязън или насилие от външния свят към героините. Болката, както романът внушава, се състои в интериоризирането на тази враждебна обвинителност; в превръщането ѝ в доминиращо вътрешно състояние на самообвинение, което уплътнява преградата със света и задълбочава самотата. Разривът с действителността е надграден от разрива със самия себе си и със собственото присъствие в света, което придава на вглеждането в собствената същност болезнена нетърпимост: „Искам да съм безкрайно далече оттук, но повече от това искам да не съм това, което съм. Всяка друга да съм, но не и себе си...“ (Форел, 2025: 194).
Болката е онова, което успоредява привидно безвъзвратно разклонените пътища на майка и дъщеря в края на романа. Преходът към намерената хармония в началните страници обаче остава неизяснен от повествователния ход, който сякаш завършва в своята най-висока емоционална точка, за да пропусне момента на развръзката – отмъщението на майката. В смислов план финалът изглежда закономерен, доколкото довежда вината до нейната абсолютна непоносимост: „Очите на детето се вглеждат в мен и ме приковават към онзи кръст, от който е невъзможно да избягам“ (Форел, 2025: 194). Така романът удържа своята първоначална заявка, тъй като именно болката се явява като неговата неумолима и всепоглъщаща „сегашност“.

ВЛАДИМИР АЛЕКСАНДРОВ

Ирена Форел, „Пъстървата“, изд. „Фама1“, С., 2025

„Изобретяване на фантастичното: образи, разкази, идеологии“ е темата на новата книжка на сп. „Литературна мисъл“ (2026/3). Публикуваните статии предлагат разнообразни прочити на фантастичното. Изследванията “Epigraphs and Ontology: Divergent Paratextual Functions in Postmodern Novels versus Science Fiction and Fantasy” от Ангел Игов, “Science Fiction as Desublimation. The Case of the Anti-Dystopian City” от Александър Попов, “A Nazi Diagram: Roberto Bolaño’s Pseudo-Alternate History “Nazi Literature in the Americas” от Яким Петров и „Exploiting the Subconscious: Utilitarianism and the Subject(ive) in Ursula K. Le Guin’s ‘The Lathe of Heaven’“ от Михаил Аманасов са насочени към механизмите, чрез които се изгражда фикционалният свят – онтологичната функция на епиграфите, жанровата хибридност, научнофантастичния хронотоп и наративната модалност. Самостоятелен тематичен акцент е поставен върху изкуствените същества в научнофантастичната литература със статиите „Антропологическата митница: роботи и майчини страсти“ от Миглена Николчина, „Вглеждане в Конструктора: доктор Диагор и професор Коркоран“ от Николай Генов и “A Nice Vampire Girl”: Vampirism, Hybridity, and Symbiosis in Octavia Butler’s “Fledgling” от Божидара Бонева-Каменова. Свое място намират и изследванията върху визиите за края и катастрофата. На темата са посветени текстовете „Урбанизацията на смъртта: градската среда в романите на Дж. Г. Балард“ от Стефан Гончаров, „Ко(с)мическият песимизъм: от фантастичния край до субективния хумор“ от Мария Калинова и „Липсващото бъдеще в „Децата на хората“ на Алфонсо Куарон“ от Галина Георгиева. Статията на Божана Филипова „Хаос и форма, въображение и етика. Наблюдения върху главата „Сняг“ от „Вълшебната планина“ на Томас Ман“ проследява трансформациите на въображението, а текстът на Светла Черпокова „Заличаване на романтическата фантазия (Примери от българските литературноисторически и критически текстове – 1944–1956)“ разглежда формирането на представите за фантазията в определени исторически и идеологически контексти. Разгледан е и фендъмът като пространство на колективна идентичност, норми и ценности в изследването на Ангелина Илиева „Началото на българския фендъм: поглед към конструирането на културна история“. Книжката е свободно достъпна онлайн – както на уебсайта на списанието, така и в CEEOL. Печатното издание може да бъде закупено от Института за литература – БАН.



Несъзнавано и предметно в поезията на Венюс Кури-Гата

Венюс Кури-Гата е забележителна съвременна поетеса. Близка до модернистките нагласи на френската поезия, до сюрреализма, до херметизма, тя се развива в елитна интелектуална среда, което личи и от посвещенията в новоиздадената ѝ на български стихосбирка към добре познати и у нас имена като Ален Боске или Рьоне Шар, като Андре Бренкур – писател, поет и журналист, близък до Андре Малро, като Жан Русло – спътник на сюрреализма с интерес към поезията в проза, както и други личности, с които я свързва житейският ѝ и творчески път.

„Лична антология“ от Венюс Кури-Гата (1937-2026) е стихосбирка, действително съставена от самата поетеса. Книгата въздейства с особения поетичен глас на Венюс Кури-Гата. Буди любопитство и формирането на поетесата между две култури, ливанската и френската.

Още от първите стихотворения в „Лична антология“ те поглъща поезия, която не изразява пряко лирични състояния и мисловни пътища. Поетесата създава лирически късове като наблюдава отстрани, обективно, отстранено. Ако мислим за предметност с представата за Аманас-Далчевите стихове, аналогията ще е далечна, защото при Далчев лирическият аз не отсъства, както най-често се случва при френската поетеса. Можем да се сетим и за прочутия „обективен кореlатив“ на Т. С. Елиът. А без съмнение Венюс Кури-Гата влиза в резонанс конкретно с френската традиция, в която обективност и предметност присъстват още през XIX век в Парнаската школа с Теофил Готие, а по-късно и в търсенията на сюрреализма или, още по-близко във времето, у един Рьоне Шар с неговия самотен стремеж към „майнството“ в поезията.

Самата Кури-Гата посочва конкретно в предговора на книгата си понятия като херметизъм, иносказание и стегната форма на поезията, за разликата от прозата (жанр, в който тя също е с отчетливо присъствие чрез романите си – освен трийсетината си стихосбирки е издала и повече от двайсет романа). Като се знае, че авторката носи и културен субстрат от арабската поетична традиция, започваш да се питаш как елегичният тон, който преобладава в книгата ѝ, обединява в едно две лирически системи на изразяване. Отстраненост, херметизъм, докосване до несъзнаваното представляват не само специфика на тази поезия, но и трудност при интерпретиране. Интересно е как преводът на български запазва скритото зад обективната реалност несъзнавано и намира верните предметни и природни съответствия, за да запази вторичния им смисъл.

Лирическото аз най-често отсъства като пряко себеизразяване, но гради смисъла чрез символичната сила на материалното, за да внушава онази неназована с думи тъга, характерна за дълбинното страдание. Външният свят, формално обективно съществуващ, при Кури-Гата е представен от елементи, надарени с човешки страсти, свързващи вселенското с личното. „Невъзмутимостта на въздуха“, „стръвната коприва“, „роптаещите ветрове“, „смутеното мастило“ са среда, в която се движат сенките на близките мъртви в личните ѝ мисловни пространства: провиждаме пожертвователната майка, погубения още в младостта брат, мъртвия съпруг, но и новороденатата дъщеря.

Зависимостта на вдъхновението от сътресенията в живота на поетесата е представена в собствения ѝ кратък предговор, също и в послеслова на преводачката Силвия Вагенщайн. Кури-Гата, посветила се на перото още от ранните си години и младостта си в Ливан, формирана и във френската култура, избира, след преместването си във Франция, да се изразява на езика на втората си родина. Редуването на поезия и проза в творчеството ѝ всъщност е рамкирано от преместването ѝ в Париж и създаването на ново семейство там през 1972 г., от раждането на дъщеря ѝ, от смъртта на съпруга ѝ Жан Гата, учен медик, през 1981 г., от кръвопролитните събития в нейния вече недостъпен за дълго, между 1975 и 1990, Ливан. Творчеството ѝ е високо ценено и Кури-Гата е носител на много отличия, от които Голямата награда за поезия на Френската академия (2009) и наградата за поезия „Гонкур“ за цялостно творчество (2011). Конкретно книгата „Лична антология“, за която става дума тук, получава наградата „Жюл Сюпервиел“ (1997). Поетесата е удостоена във Франция със звание Командор на Ордена на почетния легион (2017) и звание Командор на Ордена на изкуствата и литературата (2022).

Стиховете от 1995-1996 в началото на книгата, от цикъла „Далечно детство“, очертават голяма част от идеите на поетесата: размисъл за поета-пегас, за мъртвите близки, за драмата на мигранта, за копнежа да останеш при своето рождено място, да бъдеш „домосед“. Поетичната форма при Кури-Гата е много освободена и в дължината на стиховете (за разлика от фиксирания по броя на сричките френски класически стих), и по отношение на рядкото присъствие на рима, сведена до редки акценти. На български преводачката Силвия Вагенщайн, вече с богат професионален опит (в случая ще спомена особено публикуваната през 2023 г. в неин превод „Поезия“ от Пол Елюар), подхожда с подходящи за силаботоничното ни стихосложение ритмични решения, най-често ямбични. Присъщото за поезията на Кури-Гата звучи на български със свежи езикови попадения и съответства на бегло маркираната в оригинала римна или асонансна звучност, освобождава текста от препинателни знаци, както е и по оригиналния замисъл.

Тук временно са щъркели и хора
единствено черешата е домосед
туй много пъти майка ми повтори

Костилките похапвахме си ние
нагоре към Вечерницата хвърляхме плътта
в череша всеки да се прероди си пожела
поток рожден да има
и в сумрака четливо име
да може покрай пътя да седи
и с камъчетата да бъбри до зори (с. 25).

Планетарен размах придобива тази „конкретика“ на поезията във втората представена книга, „Сказания за един глинен народ“. Пренасянето в далечни земи и вярвания насища редовете със загадъчност и надежда за чудодейно обновяване подобно на поверията за призоваване на дъжда. Древната цивилизация на олмеките е мястото, където заживяват тези стихове. Човешките фигури се движат сред натоварена със символични значения флора. Юката, къпината, жожобата, мислени като оцеляващи при трудни условия растения, пренасят способностите си да влияят върху съдбовното. С магичната си устойчивост и сила (макар и днес банализирани в козметиката) това са бодливи закрилници и еротични символи. Обективирането включва в стих например дори геодезичния уред екер. Особен епичен дъх присъства в магическите ритуали на обмен на дарове, на любов, в могъщото присъствие на слънце, планини, природни богове и човешки гняв.

Появява се и ти-формата за себе си, която също измества страданието от индивидуалното към дълбинно обобщение:

(…)
Жалон застинал си побит в пейзажа
и само твоето ридание у теб се мести
и от устата ти към твоите нозе прелива (с. 40).

В следващите по-нататък в книгата подборки от стихосбирките „Монолог на мъртвия“, „Препъналото се слънце“, „Сенките и техните вопли“ отново властва личното страдание, но и състраданието. Все така в регистъра на външно наблюдение се стига до границата на раздялата и отвъдното съществуване на мъртвия. Дори страдащата е посочена в трето лице, също като видяна отстрани.

В съвремието ни, когато романи и филми за духове и живите мъртви са част от арсенала на заплашителна фантастика, в лириката на Венюс Кури-Гата присъствието на отсъстващия свидетелства за взаимна неизтляваща привързаност. Стиховете въвеждат в лутане из съновидения, из сюрреални ситуации. А наглед отстраненото наблюдение се вдълбава в страданието и в угризението, че е възможно да живееш, да създаваш творчество, когато най-близкият ти вече го няма. Преводът намира запомнящи се лексикални и ритмични решения.

Завръща се
той сянка кремъчна
от минал образ отражение
неканен в кожата си на землянин.
Бравата брезова насилва
огъва пръстите на парапета
да пие неговата пот и горест иска.
„Сълзите ти стъкло са и скръбта хартия“
крещи той от пукнатина в кръвта ѝ появил се.
И да го задържи ли тя се пита
и тялото му да надене зад вратите окачено (с. 61).

В подбора от „Кой говори вместо ясмина“ прозренията на поетесата поддържат темите за чудото на живота и на творчеството, играят с парадокса, изненадват на места с кошмарни представи. Българските съответствия отново са постигнати пълноценно и в смисловите съответствия, и стихово:

Видяла пътя идещ отдалеч
на пръсти се изправя къщата
с кепенци прави знаци
намига с капандура
а пък стъклата ѝ избухват в плач
в прегръдките на първия завой (с. 117).

Финалният цикъл „Думите“ от стихосбирката „Състраданието на камъните“ (2001) повдигат част от завесата, с която поетесата обикновено предпазва читателя от буквално разбиране на символите и нещата. Защото в тези стихове Венюс Кури-Гата говори за лабораторията, в която се създава поезията. Тя изразява съзнанието си за дългия път, по който човечеството стига до съвременните си поети. Графиката и звукът на словото са показани като първичното градиво на мисълта. Игровият момент в тези размисли прилепя словото към реалностите, без да снема от вниманието сложността в разбирането за тази слепеност. „Отде ли идат думите“ се пита поетесата. И във финалното стихотворение четем отговора „Тогава вълци думите били“. Преводът намира български хармонии, съответни на сложната поетична материя (която чета и в оригинала, за да мога да бъда по-конкретна). И ще дам още един пример за пренасянето на български на специфичния обективен поглед на Венюс Кури-Гата, слял несъзнавани образи, динамики и предметност, в друга силна развръзка отговор, одухотворяваща думите именно в стихотворението, започващо със стиха „Отде ли идат думите“ (с. 135):

(…)
Бръмчене на мълчания е миналото им
рик на стопени естества
гъргорене на зли води

Понякога
във вопъл се стесняват
набъбват в плачове
и в пара се превръщат по стъклата на издъхналите къщи
кристализират в късчета печал по устните на мъртвите
и върху паднала звезда се приютяват
и дупка си изравят в нищото
изсмукват заблудените души

О каменни сълзи са думите
за изначалните врати ключове
роптали в пещерите
и свойта глъч на бурите отдавали
мълчанието си на хляба оживял в пещта.

Финалната част на стихосбирката като цяло звучи манифестно. Откроява се още по-добре поетиката, спойката на думите и обективният свят в дълбинното, прегръдката между същностите, бурята в страданието и хлябът като живот. „Лична антология“ от Венюс Кури-Гата, с отличното си звучене на български, откроява ново поетично име сред обичаната у нас френска поезия.

РУМЯНА Л. СТАНЧЕВА

Венюс Кури-Гата, „Лична антология“, прев. от френски Силвия Вагенщайн, изд. „Колибри“, С., 2026

Миглена Николчина, „Психическа революция на материята. Опити върху Юлия Кръстева“, изд. „Версус“, С., 2026

Тази книга е заредена с експлозивна енергия. Монографията интерпретира цялото творчество на Юлия Кръстева, но минава и отвъд него, за да осмисли интелектуални контексти и философски проблеми, които са решаващи за разбирането на ситуацията ни вчера и днес. През прочити на Юлия Кръстева, Вирджиния Улф, Цветан Стоянов, Венцислав Занков, Филип Солерс и Жак Дерида, Иван Ефремов и Филип Дик, Платон и много други книгата проследява генеалогията на мисълта на Кръстева и заедно с това очертава една материалистка онтология на психическото и една психическа онтология на материята. Една от най-важните книги, писани върху Юлия Кръстева, тази монография е и от най-значимите заглавия в съвременната хуманитаристика.

Анна Илза Райчева, „Сегашно време“, изд. „Сиела“, С., 2026

Разказите на Анна Райчева са поредица от ненадейни срещи с ярки, нестандартни човешки същества, уловени в мощна сплав на документално и художествено. Монолозите на нейните разнолики персонажи помитат със силата на ударна вълна. Дали като пример за съпротива, устояване, достойнство и бунт, или като свидетелство за деградация, лудост, дъно и жертва (а нерядко тези противоположности съвпадат), тези разкази в „Сегашно време“ разбиват социалните клишета и оголват чудото на съкровената човешка неповторимост. Храбра книга, която ни напомня, че истинското съчувствие е често пъти жестоко.

Едгар Алан По, „Маската на Аленията смърт и други разкази“, прев. от английски Емил Минчев, изд. „Сиела“, С., 2026

Сборникът съдържа десет от най-знаковите разкази на американския писател Едгар Алан По в нов превод от младия преводач Емил Минчев заедно с изящни илюстрации на художника Дамян Дамянов. Сред събраните творби читателят среща „Ямата и махалото“, емблематичния мрачен разказ „Падението на дома Ъшър“ и криминалните случаи на Огюст Дюпен. Страхът, загадката, смъртта и мистерията се преплитат в десет истории, създадени преди почти два века, но все още способни да разколебаят и най-сигурните ни представи за действителността.

В черно-бялата светлина на *ин/ян* романите на Галин Никифоров

Галин Никифоров по време на представянето на романите „Черна светлина“ и „Бяла светлина“ в Дом-паметник „Йордан Йовков“ в Добрич, 06.10.2026 г.

Ако препрочетем „Черна светлина“, романа на Галин Никифоров от 2022 г., в призмата на *ин*/*ян* философията, в която трансформацията на противоположностите се приема като основа на жизнената хармония, появата на „Бяла светлина“ (Сиела, 2026), новия роман на писателя, е очаквана. Ян периодично се връща към своето начало – ин, от мъжката потенция на движението, страстта и твърдостта се преминава към женския покой, чувственост и податливост. Историята за журналиста Тони Телалов, бащата, който не успява да преодолее чувството си за вина в сполетялата го трагедия и се впуска да отмъсти на предполагаемия убиец на сина си, сега е разказана от гледната точка на съпругата му Виктория. В този смисъл „Бяла светлина“ не е продължение на предишния роман на Никифоров, а самостоятелна, завършена творба, която отново повежда читателя по пътеките на скръбта, но в търсене на други, „женски“ мостове към смирението и утехата.

Четени заедно, двата романа затварят цялостен смислов кръг, възстановяват симетрията между черно и бяло, мъжко и женско, присъствие и отсъствие, смърт и живот и предлагат нов за съвременната българска проза художествен конструкт. Точно в духа на коментираната от Амелия Личева тенденция с творчеството си Галин Никифоров да попълва липси.

На пръв поглед този експериментален конструкт изглежда монолитен в претенцията си „Черна светлина“ да бъде изцяло „мъжкият“ разказ за преодоляване на една семейна трагедия, „Бяла светлина“ съответно „женският“, а двата заедно да предложат мъжко-женската макроистория. И наистина първият роман предлага мъжка динамика и съспенс, особено в криминалната повествователна линия, докато вторият е по женски приглушен, интровертен, дори семпъл. Лайтмотивната *ин*/*ян* двойка обаче е предпоставена още в самото заглавие на „Черна светлина“ и обуславя структурирането на романа, мислено в играта на светлина и сянка, на мъжко и женско, на насилие и опрощение. Неслучайно сценарият на Тони Телалов за театрализираната възстановка, която ще го приближи до така жадуваната разплата, са вдъхновени от образа на баба му и нейната склонност да облича мъжки грехи. Собствения си образ травестира и самият Тони, обличайки за ролята си реплика на женски костюм „Сорбе“, изровен от домашния музей. Така театрализираното отмъщение, което трябва да премине към истинско, (не)очаквано се феминизира. За подсъзнателното желание на героя да се смири и връзката му с трансформацията на *ян* в своята противоположност *ин* говори и постепенното натрупване на врязващи се в съзнанието на читателя мъжко-женски афористични послания, в които се утаява първоначалният план: „Ева, интелектуалка: „Да си истински мъж, Тони, това значи да не се страхуваш понякога да си женствен. Нали знаеш – мъжете са незрели жени“ или „Виктория, бивша съпруга: „Най-важни са не циците, Тони, които вие мъжете винаги зяпате, а гръдта – раменете, ключиците“ (с. 167). Именно бившата съпруга е в центъра на новия роман на Никифоров, както и пътят ù до бялата светлина, „събрала в себе си всички цветове на емоционалния спектър“ (с. 254). Всъщност през цялото това време, в хода на повествованието, Виктория така и не припознава черната гама на отмъщението. Образът на разхубавила се жена, облечена в прилепнала дълга пола и керемиденочервена риза не отговаря на мъжката представа за майка, загубила детето си. Съзнателният отказ да носи траур, въпреки упреците на съпруга си, не съвпада с балканския хоризонт на очакване за екстериоризирана женска скръб. Забележката, че „не иска да изглежда като статуя на скръбта“ сякаш репликира образите от известната картина на Иван Милев „Нашите майки все в черно ходят“ или този от емблематичната скулптура „Майка“ в родния дом на Димчо Дебелянов. Потискащо е според Виктория, „а и не знам кой и кога е решил, че трябва да жалееш в черно. Дрехите нямат значение“ (с. 22).

По „мъжки“ осъзнатото безсмислие на външната проява на траур е в унисон с липсата на упование в Библията, където жените са или светици, или грешници. Повествованието не следва шаблона в пресъздаването на женското страдание в опит да достигне до неговата същност отвъд привидното. Това очевидно е свързано с демонстрираното от писателя намерение да излезе от традиционните женски роли, сред които Валери Стефанов откроява три „вечни“ в българската литература – „майката – даричелката на живота, любимата – избраницата на сърцето и стопанката – пазителката на дома“ („Българска литература XX век“, Анубис, 2003 с. 281). Евентуалното превръщане на Виктория в „статуя на скръбта“ би дало обществено приемлива, неподвижна форма на женското страдание и съответно преизговаряне на традиционното концептуализиране на „женското“. Отхвърлянето на траурните дрехи от страна на героинята води до мъжкия отказ да я разпознае в досега успешно играните вечни женски роли – с жестокостта на обвинението „Ти раждаш смърт“ тя вече не е даричелката на живот, отхвърлянето на тялото ù е излизане от образа на любимата. Оттук нататък историята не изгражда фикция за „домоседката“, ако се възползваме от терминологията на Ролан Барт във „Фрагменти на любовния дискурс“. Виктория спира да бъде досегашната „добра съпруга“, домашните ù дейности са разпознати като „очуждаване“ на дома и вече не са обичайното убежище за нея. Връщането към дома се свежда до маниакална неколкократна проверка на домашните електрически уреди. Главната героиня е модерна работеща жена (ръководител на сладкарски цех в хлебозавод), чете Кен Киси и Мишел Уелбек, обича да гледа филми с Фани Ардан, да говори със съпруга си за кино и литература, но и да изпълнява домакинските си задължения. С излизането от гореспоменатите женски роли Виктория демонстрира действеност в търсенето на собствен път към утехата и окончателното приемане на загубата, без „Бяла светлина“ да се превръща в разказ за женската изключителност. В действеността на тази *ян*-трансформация има по-малко динамика и непримиримост, но нейният инстинктивен отказ да приеме случилото се, за разлика от този на съпруга ù, не предполага разплата, а разбиране и осмисляне. Виктория преминава през книги за взаимопомощ, потъване в служебните ангажименти, търсене на утеха в Божието слово, дори през сексуална близост с жена. Но ако на Тони са необходими театрализираните възстановки с криминален сюжет, за да достигне до предполагаемия убиец Личев, тя го постига в откровен задушевен разговор с приятелката му Еми. Окончателното отхвърляне на метафората за черната светлина от страна на главната героиня е нейният обратен път, нейното донякъде шаблонно *ин*-завръщане най-вече към ролята на „даричелка на живот“ в буквален, но и в преносен смисъл – Виктория отново става майка и същевременно дарява опрощение (респективно живот) на „виновника“ за смъртта на детето ù. Доколко в решимостта да роди на всяка цена може да се разчете намиране на утеха в считаната за иманентно „женска“ роля на майката или по-скоро „мъжко“ преоткриване на изключителното в привидно неизключителната женскост, е въпросът за „мълото под роклята“, проблем за същността отвъд видимото. Така и идеята на Галин Никифоров за една макроромановa цялост, нека я наречем условно „Черно-бяла светлина“, съставена от синергичната двойка *ин/ян* романи, е белязана от непрестанната трансформация на противоположностите една в друга, на (представите за) мъжкото и женското, черното и бялото. *Ин* и *ян* превращенията пулсират и в двете творби и дават на читателя възможност да направи избор между „Черна светлина“ и „Бяла светлина“. Така или иначе във всяка от тях ще открие нюансите на черното и бялото.

ВЕСЕЛИНА БЕЛЕВА

Галин Никифоров, „Черна светлина“, изд. „Сиела“, С., 2022
Галин Никифоров, „Бяла светлина“, изд. „Сиела“, С., 2026

Да имаш „окото“: за изкуството, времето и риска да избереш пръв

Този октомври една откривателка на чудати съкровища пренася част от своя „Кабинет на любопитствата“ в сърцето на Мелнишкия край. В прегръдката на лозята край с. Хърсово имението *AYA Estate* става домакин на еклектичната колекция на белгийката Галила Барзилай-Холандер. Вдъхновена и реализирана от Веселина Сариева, изложбата *BETTER WITH TIME* среща 24 творби на 20 международни автори в необичаен диалог за изкуството, виното, хумора и времето.

Галила Барзилай-Холандер е белгийска колекционерка и основател на брюкселското пространство за съвременно изкуство Galila's P.O.C., под чиято абревиатура стоят думите страст, обсесия, колекция. Самата тя предпочита ироничното определение „артхоличка“ пред традиционното „колекционер“ като пътят ѝ към съвременното изкуство започва сравнително късно и е свързан с лична загуба. След смъртта на съпруга ѝ Жак Холандер, с когото в продължение на три десетилетия живее сред изобилна колекция от антики, Галила разпродава всички предмети в търг на *Christie's* и през 2005 г. попада в Ню Йорк на едно от най-значимите изложения за съвременно изкуство *The Armory Show*. Само минути след влизането се сдобива с първата творба в колекцията си – произведение на Том Фаулър, в което думата *WHY?* е повторена 11 522 пъти.

По-късно тя ще описва срещата си със съвременното изкуство като форма на „пренаждане“ и като начин да открие непознати дотогава части от собствената си идентичност. С времето тази лична отправна точка се превръща в самата структура на колекцията, която към днешна дата се състои от хиляди произведения на изкуството и дизайна. Вместо да я организира по периоди, национални или направления, Галила събира произведения около *повтарящи се мотиви* и лични „обсесии“, сред които очи, столове, книги, яйца, чекмеджета, стълби и други символни групи. Понякога поръчва и творби, в които художниците вплитат конкретни символи, детайли и тайни от живота ѝ като по този начин колекцията започва да функционира като своеобразен автопортрет.

Субективността проличава и в отношението на Галила към пазара на изкуства. Тя не изгражда колекцията си единствено около *blue-chip* автори, т.е. художници с трайно установена международна репутация и висока пазарна стойност, а многократно подчертава, че купува интуитивно, на базата на *coup de cœur* (непосредствена емоционална реакция към творбата), а произходът, възрастта, полът или пазарният статус на художника не са водещи критерии за избора ѝ. Именно затова в колекцията ѝ могат да съжителстват световни имена и прохождащи художници, които традиционната йерархия на пазара би поставила на съвсем различни нива.

В *BETTER WITH TIME* тази философия получава конкретно въплъщение в присъствието на дипломната работа на белгийската художничка Елоди Антоан, която впоследствие изгражда успешна художествена кариера. *Chaises à bascules* (2009), два люлеещи се стола, свързани с нишки, днес може да бъде прочетена като свидетелство за ранно разпознаване. Именно това Галила описва като желанието да има „окото“ тоест способността да видиш потенциал, преди той да бъде потвърден от пазара или институциите.

В разговора ни колекционерката подчертава интереса си към младите автори именно в момента, когато художествената им биография все още не предлага гаранции. Тя посещава дипломни защити и ателиета, следи развитието им, придобива работи в началото на професионалния им път и когато може, ги свързва с музеи и галерии. Причината, която посочва, е проста: точно тогава те имат най-голяма нужда от подкрепа.

Тук обаче възниква и един от по-интересните въпроси, които изложбата поставя. Колекционерът само разпознава стойността или участва и в нейното създаване? Покупката, показването, препоръката и достъпът до определени среди могат да се окажат част от механизмите, чрез които художествената стойност постепенно се произвежда и легитимира. Свободата на частния избор позволява риск, който институцията рядко си позволява, но със свободата идва и способността да се определя кое ще бъде видимо.

Откриване на BETTER WITH TIME. Ирена Гергова-Спасова (ляво), Галила Барзилай-Холандер (в средата), Веселина Сариева (дясно). Снимка: Благовест Макулев

В този смисъл *BETTER WITH TIME* може да се чете като изложба за различните начини, по които стойността се натрупва. В единия край стои дипломната работа на Елоди Антоан, а в другия – работи на авторитети като Ървин Пен, Даниел Споери и Чихару Шиота, чието място в историята на съвременното изкуство вече е институционално утвърдено.

Ървин Пен е един от най-значимите американски фотографи на XX век, а в настоящата експозиция е представена фотографията му *Red-Lacquered Lid* (1994). Най-широко е познат с дългогодишната си работа за *Vogue*, но творчеството му далеч надхвърля модната фотография и включва портрет, натюрморт, голо тяло и серии с намерени и изхвърлени предмети. Именно последното го доближава до практиката на другата легендарна фигура в *BETTER WITH TIME* – Даниел Споери. Споери е популярен със своите „картини капани“ (*snare-pictures*), като българската публика има шанс да види една от по-късните му творби от този вид. Най-често „картините капани“ представляват вид асамблаж, при който художникът фиксира група предмети в състоянието, в което ги е заварил. Често това са остатъци от трапези – чинии, прибори, чаши, които той закрепва към плот, след което го обръща вертикално и излага на стената като картина.

Няма как тук да не направим връзка с творбите на Жак Карелман – друг участник в изложбата, известен със своя „Каталог на ненамираемите предмети“, в който преосмисля всекидневни вещи, превръщайки ги в абсурдни, нефункционални или парадоксални дизайнерски обекти. Именно при него хуморът и дизайнът се срещат особено силно, или както е формулирано в текстовете към изложбата: „хуморът е ферментация на мислите“.

Материалите в *BETTER WITH TIME* са от ключово значение като те са носители на собствено поведение, памет и време. В *JK 349 Red* (2006) Джае Ко навива, натрупва, огъва и оцветява огромни количества хартия, докато материалът започне да изглежда почти органичен, напомнящ орган, велур или тъкан. Татяна Волска е представена с характерна за нея скулптура от рециклирани пластмасови бутилки, позволявайки на материята да получи втори живот в изкуството. Трой Маказа усложнява още повече отношенията между материал и идентичност, като разработва собствен медиум от пигментиран силикон, който се държи едновременно като живопис, текстил и скулптура и може да бъде оцветяван, рязан, тъкан и огъван. При Чихару Шиота времето вече се натрупва върху тялото, паметта и отношенията. В *Wall* (2010) художничката изважда кръвообращението извън тялото като лежи гола сред мрежа от прозрачни тръби, през които циркулира червена течност, наподобяваща кръв. Тези линии могат да бъдат прочетени и като предвестник на характерните за практиката ѝ мрежи от червени нишки, чрез които Шиота прави видими невидимите връзки между хора и предмети.

В контекста на *BETTER WITH TIME* това е важна корекция на романтичната представа за времето като спокойно узряване: времето не само натрупва, то и отнема, оставя следи и променя начина, по който разбираме собственото си присъствие в него.

Неслучайно през изложбата преминава и червеният цвят, мислен в текстовете към нея като общ език между виното и изкуството. Червеното е цвят на плода, кръвта, огъня и жизнеността, но носи и времева символика: гроздето се преобразява във вино, живото тяло – в памет, непосредственото преживяване – в следа. Това е цвят на материята в движение, на самата трансформация.

Сборът от различни художествени позиции в изложбата е удържан от усещането за взаимовръзки, което е важно и за генезиса на самата експозиция. Веселина Сариева познава Галила от 2016 г. като професионалното им отношение постепенно се превръща в приятелство. Връзката на Сариева с *AYA* също предхожда появата на *BETTER WITH TIME*, тоест изложбата възниква от пресичането и преобразуването на дългогодишни отношения между хора, място и идеи.

В български контекст присъствието на международна частна колекция в *AYA Estate* има и друго значение. То разширява достъпа до автори и произведения, които иначе трудно биха били видими за местната публика, и премества срещата със съвременното изкуство извън обичайната концентрация на подобни събития в градовете. Но именно когато частната инициатива започне да изпълнява музейна функция, въпросът за избора става още по-важен. Как личният вкус се преобразува в публична културна програма?

BETTER WITH TIME отговаря, че стойността на една колекция не се изчерпва нито с пазарната цена, нито с институционалния престиж на имената в нея. В разказа на Галила постоянно се завръщат отношенията – посещенията в ателието, ранното доверие към художника, приятелствата и продължаващият диалог след придобиването на произведението. Накрая проектът ни отправя едно дръзко предизвикателство: дали виното, изкуството и човекът наистина стават „по-добри“ с времето? И кое от нас всъщност побеждава преходността – материята, която сме натрупали, или невидимите нишки на взаимодействието? В крайна сметка виното отлежава и се изпива, материалите се променят, художествените йерархии се пренареждат, телата изчезват, а контекстите се сменят. Може би затова истинското наследство не е само следата, която оставяме зад гърба си, а също и шансовете за бъдеще пред очите ни.

МАРИЯ-ЕЛЕНА ДЕРМЕНДЖИЕВА

Джорджа Спадони, „В София с Георги Господинов“, изд. „Жанет-45“, С., 2026

Книгата на италианската българистка и преводачка Джорджа Спадони е писана за издателска поредица в Италия, представяща различни градове по света през книгите на известни писатели. Така до Ню Йорк на Пол Остър, Токио на Мураками, Истанбул на Орхан Памук се нарежда и София на Георги Господинов, по чиито улици се прокрадват литературни маршрути. София през историите на Господинов никога не е просто карта, тя е крехкият сетивен архив, които ни възвръща загубените пластове на миналото.

Мария Попова, „Прекосяване“, прев. от английски Паулина Мичева, изд. „Колибри“, С., 2026

Мария Попова е израснала в България, днес живее в Бруклин. Книгата ѝ представлява изследване на революционните открития и дръзновения по пътя към превръщането на едно тяло в личност и осмислянето на живота. Тя преплита съдбите на хора, родени в периферията на своето време и място, които са живели така, че да напишат бъдещето – Мери Шели, Уолт Уитман, Фредерик Дъглас, Фани Райт, Дороти Кроуфут Ходжкин, Мари Тарп, Алфред Вегенер, Хъмфри Дейви, Рут Бенедикт, Маргарет Мийд.

Росица Чернокожева, „Куражът да си уязвим. Литературна анкета с Мария Донева“, изд. „Жанет-45“, С., 2026

В топъл разговор с Росица Чернокожева, поетесата и преводачка Мария Донева споделя своите размисли и преживявания за живота, за любовта, за децата и за литературата с присъщата си поетична чувствителност и цветна емоционална палитра, приканвайки читателите да размишляват върху мястото, функцията и нуждата от поезия в живота на съвременния човек.

В светците ли вярваме, или в красивите им образи?

„Кой се страхува от светците на дома“ е роман на бразилската авторка Сара Дуарте Брандао, носител на Литературната награда на град Алмада за роман (2023) и на Наградата за нов автор (2025) на най-голямата онлайн книжарница в Португалия – *Wook*. С това започват почти всички ревюта за книгата и точно тогава се замислих за образите, които ни се налагат, и за начина, по който започваме да вярваме не просто в тях, а в представата за тяхната красота.

Книгата носи една лекота, пренасяйки читателя назад във времето и едновременно в настоящето, за да изгради историята на Мария Тереза. Същевременно авторката успява да „нарисува“ местата и пейзажите, които са важна част от цялостното изграждане на историята. Романът се определя и като „поетичен“, за което вероятно допринася и самата му структура – състои се от кратки глави, възприемани и като стихове, част от които са само от едно изречение. И на пръв поглед пита за уж очевидни неща: какво е свобода? Какво е любов? Какво е щастие? Какво означава да видиш другия? Какво означава да приемеш другия? Какво е да вярваш и в какво вярваме? Само че това са „простите“ въпроси, върху които е построен целият човешки живот.

Едно от основните събития в романа, което определя последващото развитие на историята, се случва, когато „рибарите махаха с ръце, показваха гордо своите светци и цветя“ и в този празничен ден църквата остава без сградата си, след като кораб се врязва в нея. Разрушаването на църквата не е просто събитие от историята на Афурада – то поставя началото на един от най-интересните въпроси в романа: какво остава от вярата, когато ѝ бъдат отнети формите, чрез които сме свикнали да я разпознаваме? Докато църквата съществува, религиозното преживяване има своето установено място и своя готов език – пространство, изображения, ритуали, жестове, общност. Човек влиза в среда, която предварително му казва: тук се вярва. Разрушаването на сградата отнема именно това сигурна пространство. Вярата трябва да напусне църквата и да влезе в домовете.

Би могло да се очаква, че така тя ще стане по-интимна и може би дори по-истинска. Случва се обаче нещо много по-човешко. Посещенията на свещеника постепенно се превръщат и в социални събития. Значение придобива как ще бъде посрещнат, какво ще бъде сложено на масата, как изглежда домът, какво ще кажат съседите. Молитвата започва да съжителства с демонстрацията на гостоприемство, възможности и обществено положение.

По-късно иначе вярващите жители на рибарското село се сдобиват с помещение, приспособено за църква и то се превръща в своеобразен тест. Общността отново има място, в което да се събира. Бог е същият, молитвата е същата, хората са същите. И все пак помещението не удовлетворява очакването им за място на вярата, защото: „колкото и силна да беше вярата им, не стигаше, за да понесе онова бедняшко и неудобно място и се оплакваха един на друг. В крайна сметка доколко си струваше да се молят на неугледно място?“.

Тъкмо тук духовното и материалното се оказват много по-трудно разделими, отколкото бихме искали да признаем. Не е достатъчно да има пространство за молитва – то трябва да изглежда като пространство, в което може да се вярва, според определените ни от векове представи за това място. В романа авторката казва, че в „голяма част от вярата е традиция, а всяка традиция е съвкупност от навици. Нарушаването им означава пренастройване на мисленето“. Но това включва и възприемането, самото гледане като навик. Не само знаем как да се молим, кога да се прекръстим и как да участваме в ритуала. Знаем и как трябва да изглежда онова, пред което се молим.

Историята, която Брандао вплита в романа, има реална основа. През 50-те години португалският скулптор Алтино Мая създава девет дървени фигури за новата църква „Сао Педро да Афурада“. Те са част от модернистичния проект на храма и съзнателно се отдалечават от традиционния език на религиозната скулптура. Формите са опростени и сурови, цветовете са тъмни. Мая не се стреми да даде на общността познатите изображения, които тя вече знае как да разчита. Тук настъпва конфликтът. Светците пристигат в Афурада тържествено – по река Дору, в украсени лодки, посрещнати от множество хора. Но фигурите предизвикват недоволство. Те са странни, непривични, трудно разпознаваеми и скоро получават прозвището „черните светци“. Десетилетия по-късно са премахнати от църквата и заменени с по-конвенционални религиозни изображения. Тази реална история позволява мотивът в романа да бъде прочетен отвъд простото противопоставяне между красиво и грозно. Светците на Алтино Мая са възприети като грозни, защото не приличат на представата за това как трябва да изглежда един светец.

Така въпросът вече не е само: В светците ли вярваме, или в красивите им образи? Той може да бъде зададен и по друг начин: В светците ли вярваме, или в представата си как трябва да изглеждат светците и красивите им образи?

Религиозният образ не е просто украшение. В продължение на поколения той посредничи между човека и нещо, което по същността си е невидимо. Затова модернистичните светци изискват от общността много повече от това да приеме нов художествен стил. Те я принуждават да се научи отново да разпознава свещеното. И може би точно тук е най-силната провокация на тези фигури: не ти давам образа, който вече знаеш как да почиташ. Трябва да погледнеш отново, отвъд златния обков и хубавите цветове, и да пренастроиш мисленето си.

Историята на светците от Афурада може да бъде поставена и в един по-широк контекст, който показва колко сложно е отношението между вярата и нейния видим образ. В базиликата „Сан Петронио“ в Болоня например се намира прочутият цикъл на Джовани да Модена от началото на XV в., включващ изображение на ада. Следвайки средновековната християнска традиция и Данте, художникът поставя сред наказваните в ада и Мохамед. В края на XX и началото на XXI в. изображението предизвиква протести и искания за премахването му от страна на част от мюсюлманската общност.

На пръв поглед двете истории нямат много общо. В Афурада католиците отхвърлят изображения на собствените си светци, защото те не съответстват на начина, по който са свикнали да ги виждат. В Болоня религиозният образ поражда противоположна реакция – той е неприемлив именно защото една свещена за вярващите фигура е разпозната в унизително изображение. И все пак в основата на двете реакции стои един и същи проблем: образът никога не е само образ, когато представя свещеното.

Илюстрация: Антония Мечкуева

Може би образът е един от начините, по които невидимото изобщо става достъпно за човека. Затова промяната, обезобразяването или оскверняването на образа може да бъде преживяно като посегателство върху онова, което той представлява. Тогава „грозните светци“ на Алтино Мая не разобличават непременно някаква повърхностна или фалшива вяра. Те разкриват нещо много по-човешко: трудността да отделим онова, в което вярваме от формата, чрез която сме се научили да го разпознаваме.

Но светците не са единствените, върху които е наложена предварителна представа за това как трябва да изглеждат. По подобен начин още като дете Мария Тереза се оказва в свят, който вече знае как трябва да изглежда нейният живот. „Ще се омъжиш за добър мъж – чуваш ли?“, крещят вкъщи, а тя, „макар и да не разбираше много, много знаеше, че предопределят нейното фадо“.

Думата „фадо“ тук трудно може да остане само с едното си значение на съдба, участ. Тя неизбежно носи и португалския културен пласт, но за Мария Тереза преди всичко назовава нещо вече определено. Нейната съдба е написана преди тя да получи възможността дори да я започне. Както жителите на Афурада знаят как трябва да изглежда един светец, така светът около Мария Тереза вече знае как трябва да изглежда животът на една жена.

И този предварително създаден образ има своята видима форма. „Понякога това, което не трябва да бъде, има голяма сила. Както корсетът под бялата рокля, с която се бяха женили с поколения и която в онзи ден иронично украсяваше нейната присъда.“ Бялата рокля носи красивия образ на сватбата, но под нея стои корсетът и присъдата. Още по-важно е, че това е роклята, „с която се бяха женили с поколения“ – личният живот е поставен в традиция, която съществува много преди Мария Тереза.

Мария Тереза обаче непрекъснато поставя под съмнение очевидността на тези готови форми. Когато майка ѝ всеки ден целува съпруга си и му благодари, че се е прибрал, тя формулира простото, но радикално възражение: „Само че свободата е право, а за правото не се благодари“. Тя отказва да приеме за естествено онова, което всички около нея са приели за естествено.

Може би затова образът на дървото, от което са издълбани неразбраните светци, придобива особено значение, като метафора за всичко уж познато, и се превръща в едно на пръв поглед елементарно, но ясно обяснение на нещата, в които сме приели да вярваме: „В това се крие красотата на дърветата – колкото и подобни и красиви да са отвън, вътре в тях намираме най-невероятните особености. Както при хората – въпрос на дълбаене е“.

А обществото около Мария Тереза невинаги има желание да дълбае. Когато тя вече не се побира в разпознаваемия образ, получава друг. Един вторник през юни купува продуктите за коледен сладкиш и заявява на касата, че на следващия ден е Коледа. Не обръща внимание на саркастичните коментари на съседите и се прибира, „за да приготви празничната вечеря, както подобава“. Но около нея вече „зейва празнота“ – всички бягат от „лудата на градчето“, а съседите крият децата си от нея.

Така дървото, светците и Мария Тереза могат да се окажат части от една и съща идея: какво се случва, когато се опитваме да наложим предварително измислена форма върху нещо живо и видимо?

Именно оттук мотивът за светците започва да излиза извън религията. Защото същият въпрос може да бъде зададен за дома. Обичаме ли дома или представата си за идеалния дом? За човека – обичаме ли него или образа, който сме създали за него? За семейството – привързани ли сме към действителните хора с техните слабости и противоречия или към историята за това какво би трябвало да бъде едно семейство? За историята – пазим ли миналото или онази негова версия, която можем да понесем и да харесаме? В този смисъл особено важен става друг цитат от романа: „Най-хубавите домове приличат на хора“.

В крайна сметка въпросът за образа се връща и към един от привидно простите въпроси, които романът задава: какво означава наистина да видиш другия? Брандао пише: „Първата ни целувка винаги е с очите. И трябва да е истинска“. Може би именно погледът е първата възможност за истинска среща с човека – но и първото място, на което можем да се разминем с него. Защото да гледаш не означава непременно да виждаш. Светците на Алтино Мая са пред очите на хората от Афурада, но те трудно разпознават в тях светците, които очакват да видят. Мария Тереза също е пред очите на хората около себе си, но твърде често вместо нея те виждат готовия образ на жената, която трябва да стане според създадените стандарти.

Тъкмо тук особено силно прозвучава стихът на бразилския музикант и поет Винисиус де Мораис от *Samba da Bênção*: „Животът е изкуството на срещата, въпреки че в него има толкова много разминаване“. Срещата може би е невъзможна без онова истинско виждане, за което говори Брандао. Да срещнеш другия означава не просто да го погледнеш, а да успееш да го видиш отвъд предварително създадения образ за него. Иначе рискуваме да се разминаваме именно защото вместо човека срещаме собствената си представа за това какъв би трябвало да бъде.

„Кой се страхува от светците на дома“ се оказва роман не просто за религията или за един определен исторически епизод в Афурада. Той е огледало за начина, по който изграждаме целия си свят. Да си зададем въпроса за „грозните светци“ означава да се запитаме имаме ли куража да обичаме живота, хората и дома такива, каквито са – чепати, сурови и несъвършени като дървото – или предпочитаме да останем вярващи единствено на удобния и красив обков, с който сме свикнали да ги покриваме.

БИЛЯНА МИХАЙЛОВА

С подкрепата на Столична община

Програма „Култура“ на Столична община

В детската илюстрация всичко е възможно

Разговор на Владислав Христов с Антония Мечкуева

Снимка: личен архив

Детската илюстрация, кога всъщност реши да се потопиш в нейния свят и направи първите си опити в тази сфера? Илюстрациите на кои книги те привличаха като дете?
О, за мен като дете от онези години, говорим за 80-те, книгите бяха едно от особено важните удоволствия и занимания. Никога не съм ги чувствала като задължение. За мен те бяха свързани с онези тихи моменти, в които се потапяш в различен свят, този, който е описан в тях или пък дълбоко в твоя собствен. Заедно с текста и илюстрациите се превръщат в едно цялостно изживяване. Разбира се, най-важни за мен бяха илюстрациите. До такава степен, че най-красивите от тях тайно ги изрязвах с ножичка и прибирах, заради което доста от детските ми книги са с дупки на тези най-харесвани места. Имах книжка, джобен формат, старо немско издание с готически текстове и илюстрации, от които нищо не разбирах, но ми се струваха тайнствени като заклинания – цялата я бях нарязала с ножичката! Спомням си страшните цветни илюстрации на Любен Зидаров и романтичните и нежни – отново негови, но с туш и перо. Един автор, а толкова различен! Или пък прекрасните чешки издания, до които имахме достъп тогава – с отличен цветен печат и качествено книжно тяло. Това също прави силно впечатление на едно дете. Имах и любими албуми с репродукции на картини. Те също са приказки…

Завършваш специалност „Плакат и визуална комуникация“ в Националната художествена академия при професор Газдов. Големите уроци, които научи от него?
Всеки от преподавателите в академията е дал своите уроци. Да, завърших курса на проф. Иван Газдов. Неговите уроци – да бъдем всестранно развиващи се творци, с мисъл и мнение. Но малко хора знаят, че се дипломирах при проф. Димитър Трендафилов – нашия преподавател по шрифт и калиграфия. Представих авторски шрифт, композиран в голямо декоративно пано, заедно с плакати по интерпретации на букви от глаголицата. Неговите уроци бяха други – освен всичко посочено по-горе, да добавим и страст, и чувство за хумор, и игра. И артистично, цялостно представяне. За проф. Трендафилов изкуството беше празник, но и тайнство. Няма да забравя как притихвахме, когато той взимаше четка или перо и потъваше в свят на красиви букви и знаци.

Жан-Жак Семпе и Петер Сис са сред любимите ти илюстратори, кои автори са повлияли най-много за оформянето на твоя собствен стил?
През годините различни автори са ме привличали. И досега е така. Един ме улавя с майсторско рисуване или техника, друг с невероятни цветове, трети с поетичен или пък нестандартен подход. Някои автори експериментират и показват, че книжното тяло може да бъде изненадващо и смело. Все чудесни уроци и поводи да се връща човек към един или друг автор. Но да, има илюстрации, които обичаш да гледаш често. Семпе – весел, находчив и лек, Сис – задълбочен, вълшебен и красив. Моят стил не мисля, че е пряко повлиян от конкретно име. Опитвам се да намеря точния визуален език за всеки различен текст, така че и техниките, и материалите се променят при мен постоянно. Даже бих казала, че избягвам да работя в един стил дори с риск да не бъда разпознавана. Мисля, че дори това ме забавлява. За мен на първо място е текстът, неговата енергия, какво носи със себе си, какво ще извади той от мен и къде ще се срещнем.

По какво разбираш, че с даден текст ще се спогодите? Кое най-силно те привлича в една книга, за да си кажеш – започвам работа по нея?
Досега предложенията към мен са идвали от авторите на текстовете или от издателството, което ще издава съответната книга, за което много им благодаря. Вероятно след тяхна преценка, че предложеното ще бъде интересно за мен и ще е подходящо илюстрирано от мен. След внимателно прочитане на текста идва и моето решение. Това е вид среща. Зад текста всъщност стои автор, чийто глас чувам. И ако „приказката“ между нас потръгне, точно както при жива среща между двама души, можем да продължим заедно да сътворяваме, изненадваме, откриваме. Въобще, когато срещата е хубава, е много, много приятно. Това се отнася както до илюстрирането на истории за деца, така и при създаването на илюстрации за други издания. Вълнуващо е, когато твоя илюстрация бъде забелязана заради посланието, което носи. Понякога тя може дори да накара някой да промени живота си. Тук визирам илюстрациите, които рисувам като част от кампаниите на фондация „Емпрув“ например. Това е фондация, която се занимава с превенция на жените от домашно насилие и токсични връзки. Илюстрациите, които трябваше да създам, имаха за цел именно това – да бъдат забелязани, да дадат подкрепа, да подсетят, че човек може да действа. Имахме отзиви, че наистина точно така са били възприети, което много ме радва.

Така че илюстрацията, освен за забавление, може да има и специфична социална функция. Тук не ме е водил текстът, а контекстът на заданието. Всъщност, ако текстът е богат, ако има нива под горния пласт думи, това още повече обогатява и визията, която го следва.

При детската илюстрация детайлът е много важен. Твоят начин да „уловиш“ детайла? Откъде започваш?
Моят начин да „уловя“ детайла е на първо място да преценя дали това ще помогне на илюстрациите ми. Например в историята за Пане Кашкавале на Иван Раденков избрах да създам почти средновековна среда за героите. Имаме цар, принцеса, рицари, битки. За модели на сгради и природа ми послужиха пейзажи от иконографията и стенописите от нашето средновековно живописно наследство. Те изобилстват от приказни детайли – гънки на дрехи, драперии, коне, воини, дръвчета, скали. Използва се обърната перспектива, позиционираща зрителя като част от изображението. Разбира се, при мен тези неща са само загатнати, колкото да заживеят героите в подходяща за тях среда.
В „Юху-буху-измислячус“ на Петя Кокудева се опитах чрез детайлите да разкажа повече за характера на героите. Също така те подпомагат детето да разгадае и хумора от текста. В илюстрациите за учебна литература имаме друг пример. Детайлите трябва да концентрират вниманието на детето, да не го уморяват, да пестят времето му при решаването на конкретната учебна задача. Затова са внимателно премислени и се появяват само там, където биха били нужни. Детайлът може да стане повод за история в историята. Ето, в книжките за Петсън и Финдъс на Свен Нордквист имаме безброй малки фантастични същества, които нямат отношение към текста, но са чудесна възможност четящият да създаде свой собствен разказ по тези малки детайли. Използвайки фантазията си, да стане автор. А понякога детайлът описва по-скоро характера на художника. Неговото чувство за хумор или желанието му да добави още нещо от себе си, да се заиграе.

Работиш с автори като Петя Кокудева и Иван Раденков, лесно ли постигаш компромис по оста автор – илюстратор?
Да се работи с тях е радост! И не се е налагало да правим каквито и да е компромиси. С Петя в началото имахме разговор в каква посока на илюстрациите да тръгна, предлагайки ù различни техники. Тя имаше визия за своите герои. Искаше да бъдат живи, весели, леки. Така избрахме жива линия, направена с мек молив и акварелно оцветяване. Моят прочит на нейните текстове създаде втори план в илюстрациите, тоест не се опитвах да нарисувам точно описаното от нея, а създавах персонажи, които си имат и още чудатости. Нарисувах доста крави в зелените детелинови полянки от нейните стихове, докато изберем нашата си крава. Мисля, че и на Петя ù беше забавно да гледа процеса по скицирането и да избираме заедно успешните образи. Подобна беше и работата по създаването на бебешката книжка за изд. „Пурко“ с автор Десислава Йорданова. А с Иван-Раденковите герои пътешестваш и приключенстваш рамо до рамо. Там Иван не се налагаше да дава посоки, той изцяло ме остави да рисувам както чувствам текстовете. Неговите истории са епични, преминават през перипетии и обрати. Битките там са, за да се пребори лошото. Избрах техника, която е по-декоративна, темперна и тежка. Сериозна работа, не някаква си акварелна. Художник, автор и литературни герои заедно преминават през всичко това. Книжното тяло е мястото на тяхната среща, там те създават общата си история. Благодаря и на издателствата, които търпеливо очакваха резултата от тази хубава среща.

Преди две години беше сред избраните художници, представляващи българските илюстратори на Международния панаир на детската книга в Болоня през 2024 г. Къде би поставила българската детска илюстрация, сравнявайки я със световните образци? Има ли моди в илюстрирането на детските книги?
Имаме чудесни илюстратори! Според мен повечето не отстъпват по никакъв начин на световните образци. Намирам, че всеки един от тези автори има собствен стил, който развива. Не цитирам имена, защото са наистина много и всеки дава от сърцето си в своите илюстрации. Някои от тях работят и за чуждестранни издателства и ако човек не е прочел името, не би разпознал, че става дума за български художник. Това мое мнение още повече се затвърди след посещението ми на панаира в Болоня. Искрено пожелавам на всеки илюстратор да отиде и види с очите си невероятното разнообразие от образи, техники и експерименти в детската книга.
Да, има моди в илюстрацията. Има моди в избора на теми, както и в начина на писането на текстовете. Това е съвсем логично – нещо, което е пробило и дало добър резултат, води след себе си подобни примери. Все пак книгата е продукт, който, ако се продава успешно, пазарът веднага търси да предложи още от него. Но този пазарен подход изтънява нишката с творчеството. То изначално е некомерсиално, продиктувано от вътрешната потребност на човек да създава заради самото удоволствие от създаването, заради смисъла, който влага, заради радостта да го споделя с другите. Бих се радвала, ако повече издателства търсят именно тези специфики в издателските си проекти. Това огрмотява и облагородява публиката.

Напоследък в България все по-често срещам детски книги, илюстрирани с изображения, генерирани от AI, какво мислиш по този въпрос? Доколко изкуственият интелект е приложим при създаването на една детска книга?
Тази тема тепърва ще става все по-важна. За мен AI е инструмент. Но категорично не е моят инструмент. Намирам, че на този етап, каквото и да е създадено с негова помощ в книгоиздаването е извън добрия вкус. Предполагам, че това се случва, защото хората създаващи илюстрации по този начин не са художници, те нямат никакво понятие какво всъщност е илюстрацията и затова резултатът е изображения без художествена стойност. Лошото е, че тези книги се продават и вероятно купуват, зад което стои и другият проблем – културата на публиката. За мен по някакъв начин тези изображения компрометират сами себе си, бързо омръзват, може би защото в тях липсва онази невидима светлинка, която само човешкият дух може да запали. В момента, в който човек отстъпи творческата си роля на инструмента, с който работи, се чудя защо ли му е въобще да се нарича автор. И къде остава радостта от създаването и удовлетворението от положеното усилие. Наистина се надявам хората да се наситят бързо на създаваните по този начин изображения и това да отмине като една поредна мода, а използването на AI да бъде осъзнато, уважаващо авторския труд и ясно регламентирано.

НАЦИОНАЛЕН ФОНД КУЛТУРА

Симеон Дамянов е кошмарът на Стивън Кинг в сценичната интерпретация на романа му „Гняв“

„Гняв“ от Елизабет Динкова, по романа на Стивън Кинг, режисьор Стефан Спасов, Театър „Българска армия“, 2026, фотограф Борис Урумов

„Гняв“
от Елизабет Динкова, по романа на Стивън Кинг
Режисьор Стефан Спасов, сценография Нина Пашова, музика Явор Карагитлиев, *сценичен бой Емил Видев, фотограф* Борис Урумов
Участват: Симеон Дамянов, Тигран Торосян, *Владимир Матеев,* Климентина Фърцова, Луизабел Николова, Рада Христова, Мартин Методиев, Мартин Великов, Веселин Ранков, Георги Къркеланов, *С*тойко Пеев, Радосвета Василева
Театър „Българска армия“, *премиера на 14 и 15 октомври 2026 г.*

Любимият на поколения американски писател Стивън Кинг трудно намира своето място на театралната сцена. От една страна, може би поради сюрреалистичните светове, които изгражда в текстовете си и които са предизвикателство за пресъздаване в конкретността на театъра, от друга – поради неудобните, често крайни теми на сюжетите му. Кралят на ужаса е доказал майсторството си в това да провокира любопитство, последвано от страх. Анализирайки човешката психика, историите му съчетават параноичен ужас, постигнат в психологически реализъм. Авторът употребява героите си като ход за сближаване между реалността и художествената измислица. Те са съвременници, чийто живот не се различава по нищо от този на читателите му, с това уточнение, че са поставени в екстремно необикновени ситуации, граничещи с нереалното.
Не точно такъв е скучаят с първия роман на автора – „Гняв“. Историята е затворена в класна стая, а ужасите са провокирани от стрелбата на ученика Чарли Декър по учителката му и задържането на съучениците му за негови заложници. Поводът за това убийство е обобщен в темите за неуспешния диалог между поколенията и за неразбрания млад човек в семейната и обществена среда. Чарли Декър е юноша, малтретиран от баща си, и ученик, тормозен от съучениците и преподавателите си, който решава да сложи край. Убийството, което извършва, се превръща в мотивация за една болезнено откровена среща между тези млади хора. Бариерите помежду им се вдигат, всеки от тях успява да свали маската на фалшивата представа за себе си пред другите, за мястото си в миниобществото на гимназията и най-вече всички успяват да преборят собственото си его. Абсурдно, но именно това е пътят към тяхното сближаване. Колективно осъзнават, че ролите, които изпълняват, са породени от примера на техните родители и точно те са повод за разногласията в средата им. И въпреки че до този извод достигат посредством многобройни заплахи и изстрели напосоки от страна на Декър, те преобръщат ситуацията и сякаш забравят за трагичното начало. През бунта на групата ученици Стивън Кинг умело създава нещо истинско, което до този момент не съществува в гимназиалния им свят. Сюжетът успява да засегне наболяла за днешната действителност тема, към която е нужно да се подходи много внимателно и отговорно. Романът е спрян от преиздаване от самия Стивън Кинг след поредица от действителни случаи в САЩ, вдъхновени от деянията на главния персонаж.
Под режисурата на Стефан Спасов историята от емблематичния роман на Стивън Кинг намира своето място в Театър „Българска армия“. Екипът работи по сценичната адаптация на Елизабет Динкова, която се отличава от оригинала с добавения персонаж на автора. Представлението проследява два паралелни сюжета. От една страна това е сюрреалистичната среща между Стивън Кинг и героя му Чарли Декър, а от друга – реалистичната история на романа. В ролята на Стивън Кинг е актьорът Тигран Торосян – силово и агресивно начало, което прави опит да демонстрира съпротивата и позицията на персонажа на автора спрямо трагичните събития, следващи в сюжета. Така изведено, изпълнението поражда известна неяснота и повод за дистанция. Създаденото впечатление за персонажа е по-скоро в посока на това, че агресията на Декър е не по-малко жива и в самия Кинг. С помощта на осветлението и атмосферата, която създава музикалната среда, дело на Явор Карагатлиев, е постигнат момент на изненада, когато изведнъж зад автора се появява неговото творение. Похват, изграден като ход така, че посредством музиката усещането за страх от неизвестното бива проведено през сюжета на цялото представление.
Сценографията на Нина Пашова, представя класна стая, а в последната сцена създава усещането и за клиника. Пространствено е умело изградено така, че да разграничава учениците от техните преподаватели, от директора и от психолога – от възрастните. След убийството комуникацията на Чарли Декър и съучениците му, затворени от него в класната стая като заложници, с външния свят се осъществява чрез радиостанцията на гимназията. Режисьорското решение е тези разговорите да се излъчат на живо, чрез видео. Човекът отвън е заснет в близък план, така че да изглежда многократно по-голям от учениците вътре. От една страна, това подсилва усещането за поддържаната от възрастните представа за недостижими власт и авторитет, разглеждана в романа като основен проблем. От друга страна, видеоизлъчването ограничава палитрата от възможности за изпитване на страх, които публиката може да наблюдава в класната стая. Видеата са кратки, което е повод и изпълненията на персонажите, заснети на живо, да са изведени като типажи на поведение, без собствена характерност – подмолният директор, властният шериф, остроумният психолог. Решението за видеоизлъчването пренасочва вниманието в същината на някои сцени, изваждайки зрителя от случващото се при учениците, в стаята. А тя е мястото, тепихът, употребен от автора за абсурдния обрат, който в представлението младият актьорски екип успява да постигне.
В ролята на Чарли Декър е актьорът Симеон Дамянов – впечатляващо, бих го нарекъл, плашещо реалистично изпълнение, изградено в спецификите на жанра по безкомпромисен начин. И в комуникацията си със своя създател (автора на романа), и в класната стая образът на Декър е цялостен, плътен и мотивиран за деянията си. В поведението му се усеща колебанието на младия човек, но и зареденото с гняв тяло – баланс между плахия поглед и категоричния изстрел. Отличаващо се е и изпълнението на актрисата Луизабел Николова, в ролята на Ирма Бейтс. Подобно на персонажа на Чарли Декър и при Бейтс е намерен точен момент на пречупване във вътрешния сблъсък между притеснението на интроверта и желанието за гласност и доминация. Най-ясно това проличава в сцената на изкуствено създадения дуел между две съученички. Бейтс не успява да контролира гнева си, докато мълчото ѝ издава противоположните притеснение и неувереност. Моментът, в който Луизабел Николова достига актьорски до същината на разглеждания проблем – мълчото се гърчи под взаимоизключващите се команди на мозъка в емоционално напрегнатата до крайност сцена, онагледяваща неконтролируема омраза и насилие между подрастващи. Младият актьорски екип, включващ освен вече коментираните Симеон Дамянов и Луизабел Николова, и Владимир Матеев, Климентина Фърцова, Рада Христова, Мартин Методиев и Мартин Великов, успешно пресъздават характерния гняв на младия човек. Още повече че успешно успяват да го превъзмогнат и пречупят така, че в следващия момент враждебната среда на училището да е по-комфортна и сигурна за тях, отколкото светът отвън. И въпреки много добрия резултат достоверността на ситуацията на моменти се губи. Усещането за страх от непредсказуемите действия на Декър в съучениците му бавно се изпарява. Комфортът на споделянето го предполага, но въпреки това усещането за несигурност и опасност за живота би следвало да остане. Декър е диригентът на всяка ситуация, особено в началото, когато под негово настояване биват изпълнявани различни команди. Дори и с намален интензитет, той запазва тази своя функция до края, но не докрай в съучениците му е проведено чувството за притеснение и мнителност в изключителните обстоятелства. Създаденото усещане за удобство не би следвало да е статичен резултат, а неустойчиво променлива заплаха, която във всеки един момент може да коства нечий живот.
„Гняв“ по романа на Стивън Кинг е смел и любопитен избор на заглавие, въпреки някои колебания в режисьорската инт ерпретация. Представлението ярко се отличава с актьорската игра на младите изпълнители. Посредством тях успява да засегне и изведе темите, разглеждани в романа. А изпълнението на Симеон Дамянов и работата на Явор Карагитлиев са ключови за моментното улавянето на жанра на ужаса.

МИХАИЛ ТАЗЕВ

Сцена от спектакъла

Симеон Дамянов в ролята на Чарли Декър в „Гняв“ от Елизабет Динкова, по романа на Стивън Кинг, режисьор Стефан Спасов, Театър „Българска армия“, 2026, фотограф Борис Урумов

Какво предаваме с психоанализата?

Разговор върху книгата на Андре Мишелс „(О)Ставащото. Предизвикателства пред една възможна психоанализа на бъдещето“

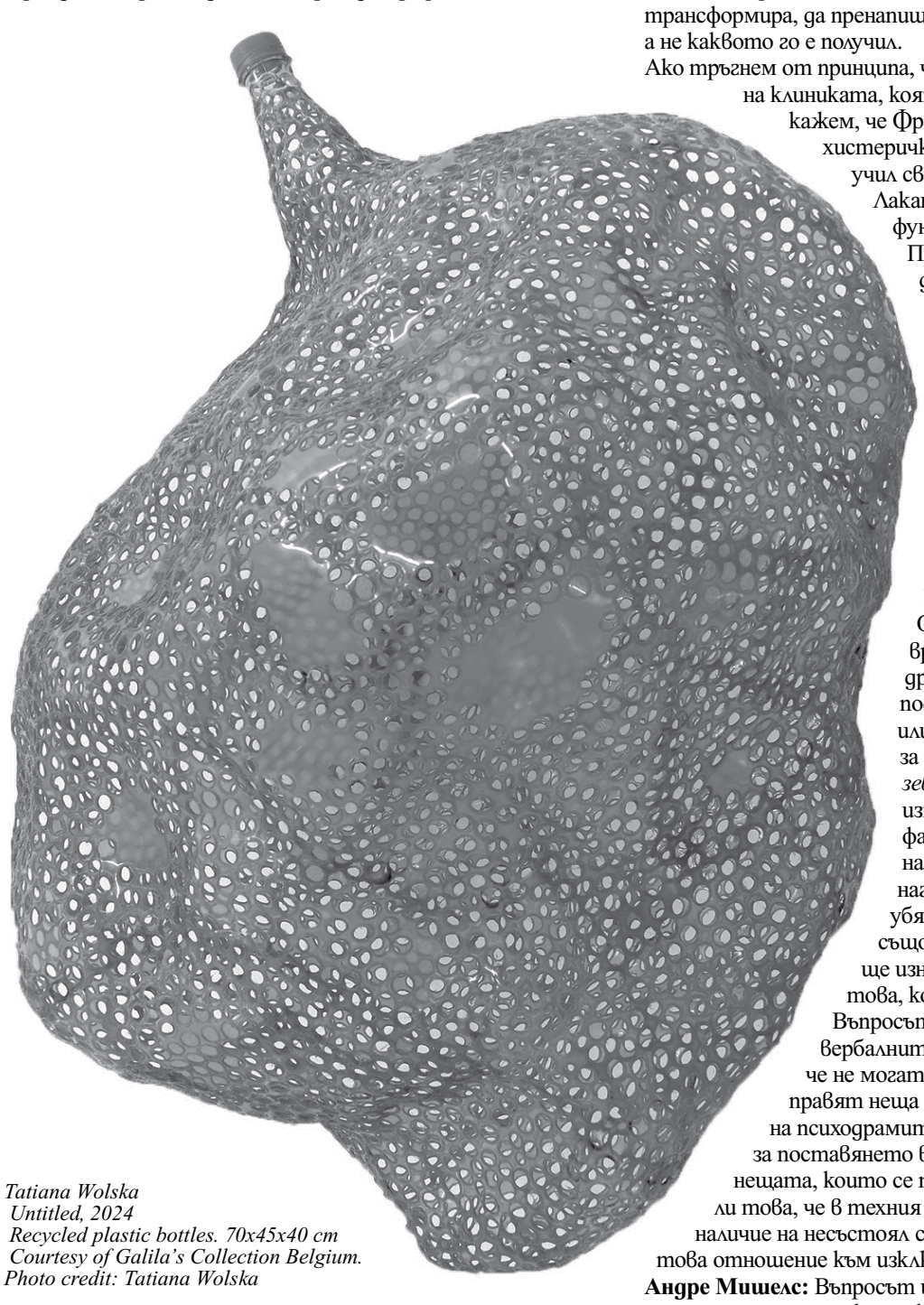
Милкана Лазарова: Поздравяваме с „добре дошли“ д-р Андре Мишелс, почетен член на нашата Асоциация „Българско психоаналитично пространство“. От 2008 г. с д-р Мишелс и с неговата колега Клод-Ноел Пикман работим върху семинарите на Жак Лакан. През 2024 г. публикувахме сборник с текстове от д-р Мишелс, озаглавен „(О)Ставащото. Предизвикателства пред една възможна психоанализа на бъдещето“, статиите бяха преведени от доц. Асен Чаушев, графичното оформление и корицата бяха дело на Иво Рафаилов, а съставителството и редактирането – на нашия колега Иван Дулов. Концепцията, размисълът върху проблемите, тяхната разработка, които са в основата на този труд ще ни помагат да задълбочим разбирането си за понятията на психоанализата.

Розалина Дочева[1]: Иван Дулов предложи да открие интервюто с няколко думи за качествата на нашата работа, която да ни насочи към факта, че достъпът до психоанализата не е даденост веднъж завинаги, че психоанализата изисква постоянно преоткриване – за подобен увод ни подготвиха въпросите, повдигнати във Вашите текстове.

Иван Дулов: Може би една от най-ценните черти на авторовото учение и писане е именно това – той не бърза да обяви за решен въпроса за едно знание, каквото и да е то. Ето защо ние не гледаме на „(О)Ставащото…“ просто като на сборник от статии на признат психоаналитик, какъвто несъмнено е д-р Мишелс. За нас излизането на тази книга на български е преди всичко възможност да чуем отново един глас – с който сме свързани от много години, – но този път по множеството от въпроси, за които ни говори: тези именно за езика и писането, за работата на Фройд, Лакан и Кафка, както и за травмите и за свидетелствата, за наследството и предаването, за това, което психоанализата може да запази и това, което тепърва трябва да открие.
Първата част от заглавието на книгата – „(О) Ставащото“ – ни дава особено уместна отправна точка. Между това, което *остава* и това, което *става*, има нещо, което никога не е само повторение: *предаването*. Какво предаваме с психоанализата? Какво у Фройд трябва да остане живо, а не да се превърне в догма? Как можем да четем Лакан, без да превръщаме ученето му в система от клиширани отговори? И какво неизбежно убягва на всяко предаване, но е това, което тъкмо поради тази причина я прави възможна? Това са въпроси, които книгата поставя, без да ги мисли като решени. А може би другояче не може и да бъде. Защото една от големите заслуги на Андре Мишелс е да ни напомни, че психоанализата не е наследство, което получаваме веднъж завинаги. Тя е нещо, което трябва непрестанно да се препрочита, разпитва, изпитва, оспорва и предава. Нещо, оставащо живо само ако в него има място за това, което още не знаем. Ето защо днешната среща е повече от разговор, посветен на сборника с текстове от д-р Мишелс. Тя е повод да продължим разговора, който той води с нас от дълго време за съдбата на психоанализата.
И може би бихме могли да започнем с въпрос, който сборникът сякаш оставя отворен: Как психоанализата може да остане вярна на встъпителния си жест, като същевременно остава отворена към сътресенията на настоящето и към предизвикателствата на бъдещето? Къде бихте ситуирали границата или по-скоро точката на равновесие между верността спрямо Фройд и нововъведенията, откритията на Лакан?
Андре Мишелс: Благодаря за сърдечното посрещане, за чудесната работа по превеждането на текстовете и за замисъла на този сборник. Иван постави много интересен въпрос, той подчерта разликата между *наследство* и *предаване*. Въпросната разлика не е откритие на психоанализата, но тя работи с нея; разликата невинаги бива формулирана по този начин, но е съществена. Тази разлика правим с всички наши пациенти: когато някой от тях започне да говори, поставя се въпросът не само на нивото на съдържанието на неговото слово, но и за това откъде идва то.
Преди да минем по-нататък, бих искал да ситуирам нещата в техния контекст и за целта ще поставя няколко принципа, които намирам за фундаментални, които заслужават да бъдат развити, но които ще представя като отправна точка на определен размисъл, определено мислене. В еврейската традиция например е казано, че Тората не е наследство, а пренасяне; същото може да се каже за културата изобщо или за нашата цивилизация, която е едновременно гръцка, юдео-християнска и римска. На културата обикновено се гледа като на наследство. Учудващо е, че в момента *Одисея* е част от нашата актуалност и то във връзка с един филм. Може да се каже, че *Одисея* е част от нашето наследство. Можем обаче да пристъпим към нея другояче, казвайки: от *Одисея* произлиза гръцката трагедия, Омировият преход от епоса (épos) към трагедията (trágos). Това е начин за преформулиране, пренаписване на нещо много древно.

[1] Розалина Дочева прави консекутивен превод по време на интервюто.

Специалистите, които работят върху трагедията, казват, че тя взема най-голямата част от материала си от епоса, т.е. от Омировата поема. Този пункт заслужава да се развие, но това, което ме интересува, е да поставя следния въпрос: какъв е статутът на трагичното и на трагедията? Въпрос, който добива още по-голям интерес поради това, че дължим раждането на психоанализата на трагедията. Тук правя скок много назад във времето, за да се запитам за нещо много актуално: нашето рефериране към трагедията, например към *Едипа*, който е централен за психоаналитичния дискурс. Как Фройд е допринесъл за реактуализацията на един древен мит? Друг въпрос: как е допринесъл, пренаписвайки го? Фройдовият Едип не е идентичен с този на Софокъл, Фройд е направил нещо друго. Но Фройдовият Едип нямаше да бъде възможен без този на Софокъл, така че Фройд има огромен дълг към трагедиографа. Лакан, който



Tatiana Wolska
Untitled, 2024
Recycled plastic bottles. 70x45x40 cm
Courtesy of Galila's Collection Belgium.
Photo credit: Tatiana Wolska

идва след Фройд, ни показва как да си послужим с мита за Едип по различен начин. С напредъка на аналитичния дискурс той е обвързан по необходимост с препрочитане, реинтерпретиране по различен начин от всяко следващо поколение. Ние продължаваме да говорим за Едип, защото той е в сърцевината на нашата практика, защото нашите пациенти – с това, което те успяват да ни кажат за него – са тези, които ни показват как този мит се предава за тях по нов начин и какво те съумяват да направят с него. Психоанализа ще има, докато субектите продължават да говорят за своята история и за това, което трансцендира историята, а и докато има аналитици, съумяващи да ги разбират. Има нещо, което изначално е вписано в историята, което няма да се разтвори в историята, което следователно я прекосява и трансцендира. Психоанализата е едно от привилегированите места, където въпросната „трансцендентност“ може да бъде разбрана. Онова, което прекосява историята, е свързано, можем да кажем в съгласие с Фройд, с *Едипа*, или с Името-на-Бащата[2], това, което по-късно според Лакан става власт за назоваване (*номинативна власт*). Именно в течение на всяка анализа, ако има такава, се появява нещо от този порядък.
Лакан говори за „трансцендентни означаващи“, които притежават функцията да прекосяват историята на даден субект.
Има обаче други традиции освен западната, например будизма, в които отношението към името се конкретизира от факта, че се трансформира в някои моменти, както и от смъртта на субекта. Името остава след смъртта, но то е друго име.
Ще спомена и това, на което ме научиха трансджендър пациентите – по тази тема публикувах текст, включен в сборника[3]. За трансджендър пациента е необходимо не само да трансформира тялото (това е абсолютно съществено в отношението му към образа на тялото), но в същото време има също толкова важна необходимост да трансформира, да пренапише името, да го разбира другояче, а не каквото го е получил.
Ако тръгнем от принципа, че от пациентите си се учим на клиниката, която упражняваме, можем да кажем, че Фройд е учил клиниката си от хистеричките, точно както Лакан е учил своята от психотиците (за Лакан до края психозата останала фундаментална референция). При това положение можем да поставим следния въпрос: от кого учим днес нашата клиника? Оставям отворен този въпрос.

Д-р Десислава Гъдева:
В статията си за неизобразимото[4], по-специално в „Геометрията на неизобразимото“, разглеждате раждането на сина от баща, което е единствен случай, в който синът е равен на бащата. От тази идентичност се ражда времето и оттогава несетне другите творения са прилики, подобия, включващи различието или различни поколения. Намеквате за различните *структурни зевове* в реалното, изначалното изтласкване, изначалния фантазъм, което е от областта на повторението и произлиза от нагона (Trieb). Казвате, че нагонът убягва на видимото, като в същото време определя това, което ще изникне в полето на визуалното, това, което може да бъде оформено. Въпросът ми се отнася за случая с вербалните аутисти, които казват, че не могат да играят „на лъжа“, т.е. да правят неща *наужким* и на които по време на психодрамите предлагаме „патерици“ за поставянето във форма (mise en forme) за нещата, които се поддават на изобразяване. Значи ли това, че в техния случай не може да се говори за наличие на несъстоял се нагон или фантазъм? Има ли това отношение към изключването на Името-на-Бащата?
Андре Мишелс: Въпросът има много аспекти. Нека най-напред уточним контекста, в който се намира отношението на бащата към сина: то се ситуира в писмо на св. Августин за Триединството (Светата Троица). Лакан казва, че е чел писмото на св. Августин за Триединството и че намира това четиво за „разочароващо“. Говорихме за *Едипа* като класическа референция за психоаналитиците. Въпросът, който ни занимава сега, е следният: как според различните култури става предаването между поколенията? Въпреки известно недоверие по отношение на религиозното, християнската култура още доминира на Запад, в наши дни отпечатъкът на християнството остава много значителен, така че той трябва да се взема под внимание. Лакан е много близък до християнското

[2] *Име-на-Бащата (Nom-du-Père)* е понятие в психоаналитичната теория на Жак Лакан, обозначаващо функция на бащата, чрез която се въвеждат законът, забраната и редът на Символичното. Тази функция структурира отношението на субекта към желанието и езика и го въвежда в символичния ред. Тя не се свежда до реалния баща като конкретна личност, а обозначава функция, която може да бъде изпълнявана независимо от него. В по-късното си учение Лакан преосмисля понятието и говори за *Имената-на-Бащата (Les Noms-du-Père*). – Бел. Иван Дулов.

[3] Касае се за текста, озаглавен „Клинични и политически залози на транс въпроса“. – Бел. Иван Дулов.

[4] Референцията е към текста от сборника на Андре Мишелс, включен под заглавие „Неизобразимо или забрана на изображението?“. – Бел. Иван Дулов.

на стр. 12

Няма нищо по-устойчиво от човешкия стремеж към добро

Кариса Орландо е едно от новите имена в хорър жанра на световната сцена. Дебютният ѝ роман *The September House* излиза през 2023 г. и достига до българските читатели под заглавието „Кървав септември“ благодарение на издателство *Benitorial*. Американската писателка има докторска степен по клинична психология и работи с деца в юношеска възраст. Макар неколкократно да уточнява в интервюта, че първият ѝ роман не отразява реални случаи от практиката ѝ, Орландо извършва умела психологическа дисекция на едно разбито семейство, изтерзано от насилие, зависимости и отчужденост. Настоящият анализ е продукт на всички мои чуденки в процеса на превод на романа, а както знаем, преводачът е един от най-фините тълкуватели.

„Кървав септември“ често е причисляван към навлезлите напоследък жанрове тип *cozy*, тоест носещ уют (например уютна мистерия, уютно фентъзи, а в случая и уютен хорър), заради привидно носталгичната атмосфера на семейното пространство, невинната мистерия около изчезналия съпруг, която добавя и лек трилъров нюанс, и почти апатичната главна героиня, Маргарет, чието стоическо търпение и дори насмешлив подход ѝ помагат да живее в къща, обитавана от призраци.

Жанрът на хоръра естествено предразполага към „задължителните“ елементи на къщата с духове – страшните проскърцвания, паранормалното присъствие в лицето на няколко дори симпатични призрака (и други недотам сговорчиви като Господаря Вейл) и „оживяването“ на същата тази къща, която причинява или сама е източник на всичко странно от свръхестествен порядък и се превръща в самостоятелен герой, определян в самия роман като хищник, който впримчва и променя обитателите си. Всичко това обаче Орландо умело съчетава с разкриването на добре отлежалите психологически травми на героите, къкрещи зад привидното спокойствие на Маргарет, зад гнева на дъщеря ѝ Катрин, която изненадващо пристига на улица „Хоторн“, за да открие изчезналия си баща, зад сочещите детски ръчички на пакостниците (както Маргарет нарича съществата в къщата) към мазето, където се таи най-голямото зло.

Сюжетното развитие на романа по-скоро бихме определили като *slow burn* – равномерната динамика на случващото се, при която на читателя му се струва, че действието започва с по-бавно темпо и постепенно се забързва, всъщност е добре обмислен похват от авторката. Първо, с него се имитира цикличното време на самата къща, където усещането за хронологично протичане добива илюзионни величини – смесват се часове, дни, събития, особено с наближаването на най-кървавия месец – септември. Второ, чувството на застиналост е начин да влезем в кожата на Маргарет, която в процеса на „оцеляване“ сама не осъзнава как правилата, които си е наложила, я вкарват в необратим кръговрат от действия: да почисти кръвта от стените, да изрови костите на майката на Елайъс, да пренареди хаоса, който Фредрика е създала, да събере птичите трупове от двора и т.н. Поради това е нужно сами да изпитаме какво е да потънеш в апатичността на ежедневното, в което Маргарет плува от години. Само така бихме могли да разберем нейната почти саморазрушителна природа – все пак кой нормален човек би избрал да живее в къща, обитавана от духове, когато може просто… да си тръгне? Най-впечатляващото от цялата своеобразна имитация обаче е, че тя служи и на чисто езиковото равнище на романа – повторяемостта на думи и фрази, умелото превключване на епизоди с ретардация и ретроспекция, при които на читателя му се струва, че Маргарет е в един непрекъснат обяснителен режим, който обаче е до болка необходим, за да успеем да добием реална представа какво е да живееш в постоянното състояние на „бий се или бягай“. Употребата на собствената ѝ философия и безпомощност през всичките години на тормоз като наративна техника постепенно разкрива един живот, белязан от необходимостта да оцелееш: насилието и алкохолната зависимост на съпруга ти, страха да не загубиш детето си, отчуждаването от близки и приятели, липсата на принадлежност към място или друг човек, което води до безнадеждна самота, приличаща на „навлизането в леденостудена вода – тялото ти постепенно свиква с нея и в някакъв момент спираш да ѝ обръщаш внимание“ (Орландо 2026: 183).

„Компулсивното повторение е една от главните характеристики на травмата“ (Schönfelder 2013: 32), а методите на Маргарет, свързани с това да следва нелинейния времеви цикъл на къщата, започват в някакъв момент да ѝ тежат повече от преди, тъй като в пространството навлиза чужд човек и разбърква досегашната хронотопна монотонност. Трябва да отбележим, че монотонността е присъща и на живота ѝ преди къщата. Може да се каже, че в техниките за оцеляване на Маргарет има известен паралелизъм: тя се справя с паранормалната ситуация в настоящия си дом, както се е справяла и с избухливостта на съпруга си Хал – чрез поредица от правила, които педантично следва за сметка на собствената си свобода и воля, защото „рано или късно човек трябва да спре да задава въпроси, да приеме нещата такива, каквито са, и да действа според ситуацията“ (Орландо 2026: 17).

Трябва да се отбележи паралелизмът и между съдбата на мъжките персонажи спрямо женските. Най-често хорърът употребява децата, старците или жените като съсъди на нечия зла сила, тъй като обезобразяването или изкривяването на хора от тези групи има далеч по-отблъскващ ефект върху читателя или зрителя. В романа на Орландо мъжете: Хал, Джаспър и Тиодор Вейл, обичат да са във властовата позиция и да налагат контрола, а жените и децата търпят последиците от фанатичното величаене на текущия „господар“ на къщата. Всъщност пред очите на Маргарет постоянно изникват кръв и окървавени детски личица, при отдалечаването си от къщата, когато с Катрин поемат на детективска мисия да открият Хал, тя усеща притеглянето на дома, чува имената на обитателите му – тези особености говорят, че къщата, в частност Вейл, се опитва да я привлече, подобно на Джаспър и собствения ѝ съпруг, към лудостта на пространството. Парадоксалното обаче е, че именно мъжките персонажи впоследствие губят контрол над тялото и ума си и се поддават на „ласките“ на къщата – Джаспър например в лудостта си убива по особено жесток начин Фредрика (прислужницата на къщата) и собствената си съпруга Блайт. Тук е моментът да спомена, че призраците обитават къщата във вида, в който са умрели, и олицетворяват най-големите травми на живота си: малката Анджелика например обикаля със сплесканата си от чук глава, Блайт пълзи по стените с овъгленото си тяло, тъй като съпругът ѝ я изгаря жива, друго дете се разхожда с разпилени в краката си черва и т.н. Именно травматичният опит сближава пакостниците и самата Маргарет – решението ѝ да остане в къщата не е наивитет или инат, тя е възприела пространството като свое, свикнала е с него и с обитателите му, защото те разбират самотата ѝ, споделят нейния „копнеж да се установиш и да придадеш ритуална форма на живота“ (Aureli 2016: 105) и освен това за първи път ѝ позволяват да установи контрол върху нещо. Въпреки че Маргарет посочва как „желанието [на Катрин] тя да определя правилата“ (Орландо 2026: 100) сближава дъщеря ѝ и Хал, всъщност устремът да наложиш себе си е още един фактор, разкриващ другото лице на домашния тормоз – онова на детето, което е трябвало да порасне прекалено бързо и за което налагането на контрол върху себе си и другите е техника за справяне с реалността. Катрин признава „Страх ме е, че ще стана точно като него“ (Орландо 2026: 104) – и наистина, това е един от най-големите страхове на привидно измъкналите се от травматичните си спомени деца. Въпреки че се опитва да си обясни по рационален начин обсесията на Маргарет с подреждането на паранормалния свят (въпросът дали всичко не е просто халюцинация държи читателя до самия край), Катрин все пак знае през колко трудности е преминала майка ѝ, за да достигне това състояние на апатия. Романът изобщо засяга голямата тема за ролята на бащата и майката.

Незаинтересоваността на Маргарет към случилото се със съпруга ѝ е напълно логична – призраците ѝ се струват далеч по-поносими и дори предразполагащи към спокоен живот. Неслучайно първото нещо, което Фредрика ѝ предлага, когато дори още не се е материализирала пред нея, е чай – символ на гостоприемство в романа. В крайна сметка е важно кой се стреми да ти донесе комфорт (дори когато самата домашна помощница „се освобождава“ от нуждата си да бъде в постоянна услуга на другите).

Връзката между Маргарет и Фредрика е може би най-искрената и чиста в цялата книга. Двете много си приличат – силни и устойчиви жени, които макар да потискат гнева си, го изразяват по сходен начин. Всъщност всички пакостници са движени от гнева си, който има различни проявления с нарастваща интензивност – да сочат, да хапят, да убиват. Самата им паранормална природа обаче не им позволява да се държат волево като хора, въпреки че често постъпват така, сякаш сами правят избор (това са и моментите, в които Маргарет се изненадва – например помощта на Елайъс в мазето, разразилата се ярост у Фредрика и т.н.).

Финалът на романа представя една умиротворяваща картина, в която всички композиционни кръгове се затварят: първата жертва на Вейл, Анджелика, ще нанесе финалните удари, тя ще смачка главата му, както Тиодор някога е раздробил нейната. А Фредрика ще подаде брадвата на Маргарет, първият пакостник на последния човек, и двете ще я разцепят като сочна диня. Думите на Маргарет в сцената в мазето – „Това е моята къща и отказвам да я споделям с чудовище“ (Орландо 2026: 350) – всъщност са насочени не само към Господаря Вейл, а и към самия Хал, чието тяло лежи на пръстения под с разкривени крайници. Това е заявка, че във времето *тук и сега* вече няма да властва сковаността на мускулната памет. Смъртта на Тиодор, изпаряването на тялото му от локва черна слуз, е тотална доминация на доброто над злото. Градината на къщата се превръща в своеобразна картина на Бош – в нея се разхождат дечица с откъснати крайници и дълбоки рани, които обаче скоро ще заздравеят и жертвите на Вейл ще получат нов шанс да бъдат живи. Отплатата на всеки един пакостник е сладка и за първи път в този малък техен космос някой ще възкликне: „колкото и ужасен да станеше животът – а някои неща в него наистина можеха да се объркат, – накрая всичко се нареждаше. Това можеше да е новото ни правило, ако изобщо имаше място за правила в прекрасния ни нов свят“ (Орландо 2026: 373).

ИВА АНАСТАСОВА

Използвана литература

Aureli, Pier Vittorio, and Maria Shéhérazade Giudici. “Familiar Horror: Toward a Critique Of Domestic Space.” *Log*, no. 38, 2016, pp. 105–29. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/26323792. Accessed 18 Sept. 2026.

Schönfelder, Christa. “Theorizing Trauma: Romantic and Postmodern Perspectives on Mental Wounds.” *Wounds and Words: Childhood and Family Trauma in Romantic and Postmodern Fiction*, transcript Verlag, 2013, pp. 27–86. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/j.ctv1wxrhq.5. Accessed 18 Sept. 2026.

Кариса Орландо, „Кървав септември“, прев. Ива Анастасова, изд. „Benitorial“, С., 2026

Chiharu Shiota
Wall, 2010
HD DSLR video (3 min 39 sec)
Courtesy of Galila’s Collection Belgium.Photo credit: Yana Lozeva

Жив творчески процес

Разговор на Невена Милева с Ростислав Костов

Ростислав Костов

Ростислав Костов е млад актьор от Добрич, който следва своя артистичен път с отдаденост и вдъхновение. През 2024 г. завършва Руския държавен институт за сценични изкуства в Санкт Петербург, където натрупва ценен сценичен опит, включително на сцената на Болшой драматичен театър „Г. А. Товстоногов“. Днес Ростислав продължава своето професионално развитие в Драматичен театър „Йордан Йовков“ Добрич, връщайки се към родния град, за да бъде част от неговия жив и развиващ се театрален живот.

Невена Милева: Завършихте актьорско майсторство в Санкт Петербург – град с дълбока театрална традиция, свързана със Станиславски, психологическия реализъм и вниманието към вътрешния свят на персонажа. Какво от тази класическа школа продължава да бъде живо в съвременното обучение и сценична практика? Възможно ли е традицията да остане вярна на себе си, без да се превърне в канон, който ограничава актьора?
Ростислав Костов: Първо нека определим какво е това „Станиславски“ и неговата система. Станиславски открива, не създава, а именно открива законите за правдиво актьорско съществуване на сцената. И ги формулира в своята „система“. Система, която ще бъде основополагаща за развитието на всички последвали актьорски и режисьорски подходи и методологии, нещо като кирилицата за славянските езици. Ще бъдат променени немалко елементи, но никой успешен подход няма да отмени най-важното – абсолютната и безусловна вяра в предложените обстоятелства.

Как изглеждаше един ваш типичен ден в академията?
Започвахме в 10 сутринта с балет или урок по сценично движение, продължавахме с лекция по теория (имахме над 10 теоретични предмета), после фехтовка или музикален ансамбъл, като дисциплините се променяха през семестрите. После следваше обяд и кратко време за репетиции и в 16:30 започваше актьорското майсторство до 22:00. Така всеки ден без неделя. Тя беше почивката ни за индивидуални репетиции.

Театърът никога не съществува напълно извън времето, в което се създава. Как политическата обстановка в днешна Русия се отразява върху културната сцена?
Неблагоприятно. Цензурата се засилваше постоянно, а и в момента не е утихнала. Ние имахме свален спектакъл и уволнен педагог заради антивоенна позиция. И не бяхме единствени, това се случваше навсякъде в културните среди при „по-смелите“ творци. Затова и много от тях заминаха. Което също повлия на културния дух в страната.

След обучението си в Петербург решихте да се върнете в родния си град. Какво стои зад този избор?
Желанието ми да се върна в България и обстоятелствата в театъра, които ми дадоха възможност да си задам въпроса какво наистина искам и да взема окончателно решение. Още след първата година осъзнах, че е само въпрос на време да се върна обратно в България. Един артист може да твори истински единствено на родния си език пред своя народ като публика. А и да живее истински според мен може само сред свои. Мислех обаче, че ще се задържа повече в Русия. Но сега, вече година тук, изобщо не съжалявам за решението си, а обратното – чувствам се много щастлив и благодарен.

Имало ли е момент, в който сте се съмнявали дали актьорството е правилният път за вас? Какво ви накара да продължите?
Странно, но никога не съм се съмнявал, че актьорското майсторство е моят път. Имал съм много съмнения и все още имам – къде ще ме отведе този път, какъв е смисълът му. Но всички колебания са временни, важната е вярата. В крайна сметка смисълът е в самия път.

Ако можехте да излезете на сцената тази вечер в роля по свой избор, кой персонаж бихте избрали и защо?
Искам да запазя в тайна ролята на мечтите си от чист суеверен страх да не „изпортя“ нещата. Но ако един ден ми се удаде да я изиграя – тогава вече ще кажа: „Ето! Тя е!“

Кой е най-големият мит за актьорската професия, който искате веднъж завинаги да разбиете пред хората извън гилдията?
Не знам много актьорски митове. В момента театърът, киното и въобще изкуствата са се превърнали в развлечение. Истинската култура е вече мит. Това е нещо, което спешно трябва да развенчаем.

Живеем във време, в което образите са непрекъснато около нас, а вниманието се раздробява между екраните. Какво все още може да направи театърът, което киното и дигиталната среда не могат?
Да ни обединява в жив творчески процес. Веднъж направен, филмът не може да се промени. А всеки спектакъл, успешен или не, е различен. И публиката е незаменим участник в този процес. Това прави представлението живо. Истинско. Ново. В това е неговата „магия“.

Защо наричаме актьорската работа „игра“? Доколко е важно един актьор да запази детската си способност да вярва в измислени светове?
Всичко е игра. Самият живот е една игра. А театърът е огледало на живота. И без вяра в него – в живота, в театъра… няма да успеем нито в едното, нито в другото.

Сезонът на сезонните бащи

Какво значи да си баща, и то не само на теория? Как се заема тази отговорна позиция и какво се случва, ако подходящи претенденти липсват? А нужни ли са въобще такива? Това са част от въпросите в автофикционалния роман „Моите седем бащи“ на Андрев Валден. Роден през 1976 г. в Швеция, Валден чака дълго, докато се почувства готов да претвори шантавото си детство на хартия, а контекстът на времето му прозира през историята на малкото момче, което за седем години израства покрай, благодарение на и въпреки седемте бащи в живота си. История колкото човешка и истинска, толкова и магична, защото, по думите на самия автор, той не се интересува от реалността. И най-вече история, чиито тъжни моменти несъмнено могат да те разплачат, но само и единствено от смях.
Начало на повествованието е зимата на 1983 г., а главният герой и разказвач е дете на име Андрев (нищо учудващо предвид жанра на книгата). Първият му баща ни е представен като Биомагьосника – с такива фантастични прозвища, всяко изразяващо конкретно качество на притежателя си, ще се сдобият и останалите „кандидат-татковци“, както ги нарича самата преводачка в интервю. В случая Биомагьосника е заслужил своето поради познанията си за природата; същите обаче обхващат и опита с определени субстанции, правещи го дори по-агресивен и нестабилен, отколкото е по принцип. По време на поредния семеен скандал момчето научава, че той не е истинският му баща, което е и катализаторът на действието в книгата. Следва раздяла, а с това се завихря и поредицата от мъже, които майката на Андрев приема в своя живот и в този на сина си. Някои от тях, също като пастрока, проявяват склонност към насилие и така белязват наивното и силно възприемчиво дете. Измежду несполучливите връзки проблясват периоди на хармония и щастие, в които майката често ругае противоположния пол – „Проклети мъже“ – каквото е и значението на оригиналното заглавие *Jävla karlar*. Иронията не убягва на Андрев. Макар грижовна към него и жертва на собственото си минало, майка му е също така отговорна за отпечатъка, оставен от любовниците ѝ. Оттам и насмешливото посвещение на книгата: „На мама (Важно: без пасивна агресия)“.
Пасивна агресия сякаш липсва и в отношението на разказвача към акостиращите в детството му бащи; разстоянието на времето ги е показало като хора с разбираеми, човешки слабости. Колкото повече узрява главният герой, толкова по-немощни и невзрачни са те в очите му, като от един момент нататък започва да обвързва редуването им със смяната на сезоните, а окончателната присъда за ролята на татковците гласи: „Винаги минава и заминава“. Дори бленуваният истински баща, наречен Индианеца, постепенно губи митологичния си образ, което проличава от признанието във финалните страници: „Какво ли прави баща ми в момента?“ Преди тази мисъл ме спохождаше няколко пъти седмично, но сега вече почти не ме навестява“. Защото поначало не бащата е от значение, поне не колкото в представите на сина – важен е човекът, в когото неминуемо ще се превърне малкото несигурно момче, както и всички знакови събития от юношеството му, протичащи на фона на големите семейни сътресения. Андрев сменя не само бащи, а и домове и приятели, понася се по любовните и сексуални влечения на пубертета, работи, съзрява. Постепенно детският глас от началото на книгата се изменя в този на млад мъж.
Но дори и като малък Андрев ни най-малко не смекчава бруталността на случващото се около него. Именно чрез наивността си той с малко думи и по имплицитен път пресъздава сцени на домашно насилие, които, макар и не напълно разбираеми за него, явно оставят дълбока диря в съзнанието му. Езикът на романа има безспорен ефект: като читател проумяваш тежестта на тези моменти за невръстния разказвач и същевременно неусетно прелиташ през тях просто защото са описани с такава лекота и хумор. Вместо да поражда дисонанс, подобно предаване на събитията е достоверно за дете, особено когато същото е свикнало да вижда насилие. В съзнанието на Андрев постепенно се формират два вражески лагера, провокирани от контраста между непредсказуемите и опасни бащи с любящата майка; в резултат той започва да възприема като щастливо само семейството, в което първите отсъстват.
В рамките на последните десетилетия нагласите спрямо домашното насилие се променят драстично както в Скандинавия и на Запад, така и при нас. Ако през 80-те то е все още пренебрегвано на много места, то днес се определя като тормоз и често води до правни последици. По този параметър романът на Валден отразява не само съзряването като общочовешко преживяване, но и специфични за края на XX век идеи и условията, в които израстват тогавашните деца. В културен аспект се промъкват и имена на звезди, филми и групи, белязали периода във и извън Швеция. Българските читатели, чието детство се помества преди началото на новото хилядолетие, вероятно ще разберат щастието на Андрев при вида на първия му телевизор или безкрайните премеждия с едва крепящия се автомобил „Сааб деветдесет и пет“. Но дори и следващите поколения ще бъдат очаровани от чувството за хумор на разказвача и безпристрастните, комични описания на заобикалящия го свят. Така майка му, която обича да проветрява, е определена като „световната шампионка по правене на течение“, а жената от порнографското списание „се извива със старанието на дете, което брои на колко места са го ухапали комари“.
Редно е да се отбележат и факторите около представянето на романа в България. Отговорно за него е издателство „Емас“, добре познато със скандинавската си проза, а преводът е дело на Ева Кънева, дългогодишна преводачка от шведски, норвежки, датски и немски език. Българското заглавие е заимствано от нидерландското *Mijn zeven vaders* и макар да омекотява грубостта на оригинала, то също така отразява централната роля на бащите в книгата, която е дори разделена на седем глави – по една за всеки баща. Друг любопитен детайл са гъбите като мотив в дизайна, тъй като те са един от интересите, останали на детето от Биомагьосника. Под заглавието на всяка следваща глава е добавена по една гъбка, уникална с формата си и символизираща следващия мъж, който ще нахлуе в семейството на Андрев. Гъби красят и началната буква от всяка подглава. Освен с тях корицата е обагрена с множество растения и така се придържа към земния облик на шведския дизайн, при който е изобразен богът на промените Вертумн с лице от различни зеленчуци. Всеки един избор по оформлението свидетелства за личното отношение на издателите към романа.
Съзнателно не представих книгата първо с нейните отличия, защото качествата ѝ са достатъчни сами по себе си. Въпреки това заслужава да се спомене забележителната ѝ рецепция на родна земя, където печели шведската награда за литература *Augustpriset* през 2023 г., както и в множеството държави, в които е вече преведена. Романът също така е екранизиран, а на 6 ноември тази година излиза едноименният филм *Jävla karlar*. Имайки предвид, че творбата е литературен дебют, намирам този факт за повече от красноречив относно стойността ѝ. Дали в основата на нейния успех е вроденият писателски талант, или просто детството на Валден е толкова фантастично, че да заслужи вниманието на зрителите по цял свят, предстои да разберем от евентуалните бъдещи проекти на автора (макар че подобен майсторски изказ рядко позволява съмнения в първото). Засега нека просто оценим богатството, което носи със себе си „Моите седем бащи“. Така или иначе няма да усетите кога сте я прочели.

МИНА ПАНАЙОТОВА

Андрев Валден, „Моите седем бащи“, прев. Ева Кънева, изд. „Емас“, С., 2026

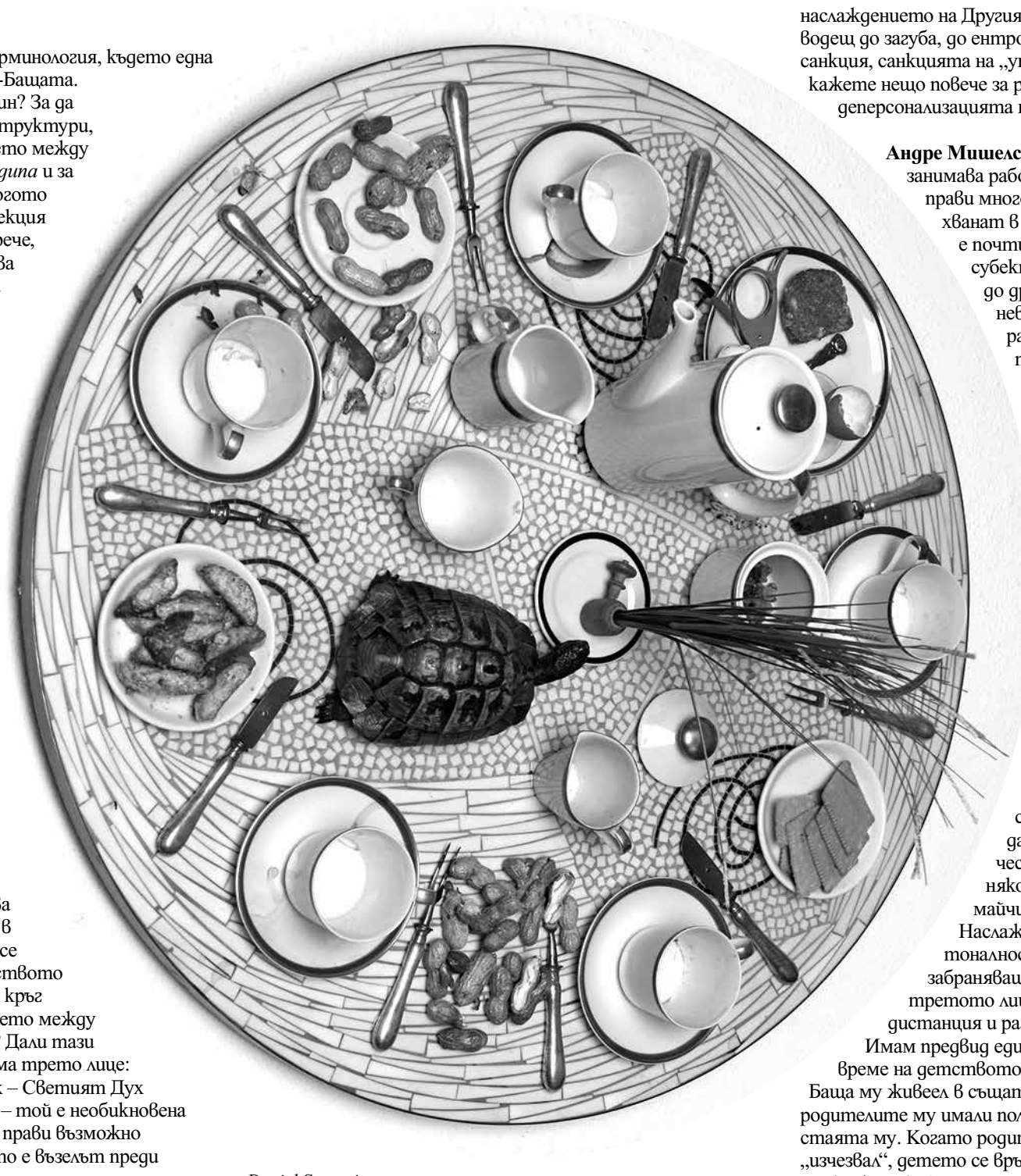
Какво предаваме с психоанализата?

от стр. 9

мислене и черпи от него своята терминология, където една от най-важните теми е Името-на-Бащата. Защо е позоваването на св. Августин? За да каже, че имаме работа с различни структури, различни констелации в отношението между поколенията, когато се говори за *Едипа* и за Авраам. Авраам от Библията, за когото Лакан говори на единствената си лекция за „Името-на-Бащата“, което ще рече, че е търсел друг начин да мисли това отношение. През 1963 г. Лакан иска да води семинар за Името-на-Бащата, семинар, който не можал да проведе, защото бил изключен от IPA (Международната психоаналитична асоциация).[5]
По време на лекцията станало дума за Авраам и за принасянето в жертва на Исаак. В традицията не се говори за жертвоприношението на Исаак, а за неговото връзване – той е вързан; на иврит това е Akéda.[6]
Терминът обозначава връзването, което замества човешкото жертвоприношение, поне в този конкретен случай.
Защо Лакан търси тук откъм страната на християнската култура? За да направи друг прочит на *Едипа*, различен от Фройдовия прочит. И Лакан посочва нов път, който предстои да се разработи, както и поставя друг въпрос, който ни предава: каква е функцията на Името-на-Бащата в християнството? Интересно е да се види, че в даден момент християнството се конституира, тръгвайки от цял кръг теологически въпроси за отношението между сина и бащата. Как са свързани те? Дали тази връзка може да издържи само ако има трето лице: това е откритието за Светия Дух – Светият Дух може да бъде наречен по друг начин – той е необикновена находка! Наличието на трето лице прави възможно просъществуването на връзката, то е възелът преди Буквата.
Как да се мисли отношението между бащата и сина? Моята хипотеза – по времето, когато започнах четенето на този огромен въпрос, – е, че синът и бащата са равнопоставени, което е начин да се каже, че има изключение, което е извън времето.
Важно е да се подчертае, че отношенията между поколенията предполагат колкото майката, толкова и бащата. Бащата е представителен само за едно поколение, също както синът е представителен за едно поколение. При това положение как да се мисли разликата по отношение на това, което казах за наследството и за пренасянето? Как да се мисли *разликата* е в много голяма степен клиничен въпрос, пред който винаги сме изправени. В това, което анализантът казва, вече се появява разлика по отношение на дискурса, който му е бил предаден. Трудността в този начин на мислене е да се знае къде да се ситуира тялото, защото, ако духът прави връзка, тя не минава ли през тялото преди всичко?
Десислава реферира към нагона. При Фройд тялото се появява с посредничеството на нагона. С това Фройд ни дава възможност да мислим тялото по различен начин: нагонът е неговото най-голямо откритие. Разбира се, несъзнаваното е откритие, но тъкмо несъзнаваното в неговото отношение към тялото. А това, което свързва тялото и несъзнаваното, е нагонът.
За всяка клинична структура при всяка анализа си поставяме следния въпрос: но как се установява отношението към тялото или отношението между несъзнавано и тяло? Отношението към тялото, към неизобразимото в него? Към продупченото в него ли?

[5] Семинарът „Имената-на-Бащата“ (*Les Noms-du-Père*) е замислен от Лакан за академичната 1963/1964 г. Той е прекъснат след единственото занятие, проведено на 20 ноември 1963 г. в болницата „Сент-Ан“ в Париж в контекста на конфликтите между френската психоаналитична

[6] *Akedah* (ивр. – „връзване“, „свързване“) – название на библейския разказ за Авраамовото връзване на Исаак преди принасянето му в жертва (Бит. 22:1–19). В юдейската традиция терминът обозначава самото събитие, при което Исаак е вързан върху жертвеника, но в крайна сметка е пощаден, а вместо него е принесен овен. – Бел. Иван Дулов.



Daniel Spoerri
Faux tableau piège - Serie Mosaïque année 50, 2010
Fifties mosaic table and porcelain assemblage. 85x85x45 cm
Courtesy of Galila's Collection Belgium. Photo credit: Barbara Räderscheidt

Защото тялото ни изправя пред въпросните *дупки* и *зевове*, пред това, което не е изобразимо.
Говорих за позицията на трансджендър субекта, който се различава от хистеричката и от психопата. Десислава спомена случая на аутиста, дефиниращ се с много особено отношение към тялото, като се започне от образа на тялото. Аутизмът също играе важна роля в размисъла върху отношението към тялото, върху начина ни да мислим психоаналитичната клиника и най-вече нейните граници. Действително, при аутизма клиниката е изправена пред своите граници, което е вярно, може да се каже, за всеки клиничен случай.
Всеки клиничен случай ни учи на нещо: имам предвид онзи пациент аутист (чиято диагноза е доказана), който иска да смени пола си. Следователно искането на този пациент е от порядъка на трансджендър проблематиката. Въпросният пациент аутист твърди, че е трансджендър, но това е [процес на] ставане (devenir). Какво търси аутистът в отношението към образа на тялото? Какво може да впише в него? Трансджендърът иска да пренапише тялото. Той казва: „Тялото, такова, каквото съм го получил, не е моето или това тяло има необходимост да бъде пренаписано“. Пациентът трансджендър е подложен не на избор, а на императив за пренаписване на тялото, което ще рече: да има достъп до тялото, докосвайки границата му. Търсят ли някои аутисти изход откъм тази страна? Да намерят подкрепа, преживявайки (докосването) на граница на тялото, което може да бъде „реартикулирано“, пренаписано? И в двата случая, за аутиста, както и за трансджендъра, сблъсъкът с образа на тялото е дълбоко травмиращ.

Милкана Лазарова: В статията си от сборника, озаглавена „Смисъл, наслаждение и симптом“, пишете, че наслаждението (jouissance) на Другия е неизбежно и фундаментално мазохистично: „Трябва да се уточни, че мазохизмът е най-сигурният и най-постоянният „адрес“ на наслаждението на Другия, което пациентът най-често има склонност и необходимост да персонифицира, т.е. да свързва с напълно реална инстанция, например с бащината или майчината функция. Работата на аналитика се състои в това да прекъсне тази връзка, да деперсонифицира наслаждението на Другия, за да може то да влезе в процес, водещ до загуба, до ентропия, след като е получило санкция, санкцията на „унарната черта“. Може ли да ни кажете нещо повече за работата на аналитика, засягаща деперсонализацията на наслаждението на Другия?

Андре Мишелс: Това е необятна тема, която занимава работата на аналитика и често я прави много трудна, защото субектът е хванат в наслаждението на Другия. Той е почти „залепен“ за него: все едно че субектът слепва означаващите едно до друго, така че на това място е невъзможно да се въведе някаква разлика. Това е например ставащото при множество депресии – или това, което наричаме така, – където субектът е подвластен на императива на наслаждението, забраняващо му да се чувства по-добре.
При натрапливата невроза, друг хипотетичен пример, субектът е под влиянието на друг императив на наслаждението, забраняващ му да изостави нещо от това наслаждение. Това често е последица от много голяма близост с единия родител, на син с майка – син много рано свързван с нещо от порядъка на наслаждението на майката. Може да бъде също и връзката между майка и дъщеря. Казва се, че функцията на бащата е да забрани майчиното тяло. Тук често се има предвид синът, но в някои случаи е важно да се забрани майчиното тяло и на дъщерята.
Наслаждението има огромна власт, тоналност, обхват при отсъствие на забраняваща инстанция, на инстанцията на третото лице, която е в състояние да въведе дистанция и различие.
Имам предвид един пациент, разказващ, че по време на детството си спял в едно легло с майка си. Баща му живеел в същата къща, но на друг етаж. Когато родителите му имали полови сношения, изпращали го в стаята му. Когато родителите му свършели, бащата „изчезвал“, детето се връщало на мястото си при майката. Може би такива ситуации се срещат по-често днес, във време, когато дете живее само с майка си; когато тя има любовници. Дори детето да бива отпращано в стаята си, то се сблъсква с наслаждението на Другия.
Подобни ситуации представляват препятствие за сексуалния живот на възрастния човек, при някои хора за цял живот. Други се сблъскват с форми на сексуалност, които са нетрадиционни, принудени да понасят въпросния императив за наслаждението, който са понасяли много рано. Той на първо време не е бил много разбираем за тях и най-вече по отношение на който не са имали инстанцията на третото лице, която да им даде, определи място в този сценарий.
Не че психоанализата няма средствата, с които да въздейства на тези структури, но е трудно да се накара да функционира друга инстанция, чиято функция е да въведе различие. Казах, че означаващите на субекта са като заедно „слепени“. Как тогава да ги отлепим? Как да въведем различие? Сблъскването на субекта с наслаждението на Другия в много ранна възраст оставя следи, които се проявяват например в натрапливата невроза, форма на наслаждение, от която субектът не си дава правото да се откаже или му трябва много време, за да го направи.
Въпросът на Милкана е интересен, защото пита как да се деперсонифицира наслаждението? Деперсонифициране на наслаждението означава то да не се свързва с бащата или с майката. При това положение залогът, както при всяка анализа, е да се установи правилната дистанция, да се въведе прекъсване (coupure), което е още по-трудно, ако въпросният родител е много близък; ако има твърде много обич или твърде много омраза. Анализантът трябва да си разреши да развенчае човека, представляващ Другия.

Мимоза Димитрова: Най-напред ще направя коментар за Фройдовия Едип, който нямаше да съществува без трагедията на Софокъл и това, че Фройд е в дълг към гръцкия автор. Същото може да се каже и за дълга на Лакан във връзка с връщането му към Фройд. Как мислите различието между християнството и юдаизма в края на Лакановия семинар за „Имената-на-Бащата“, там, където той говори за различно отношение към желанието в юдейството, както и в гръцките митове?

Андре Мишелс: Тази тема е толкова обширна и важна! Така че това, което ще кажа много накратко, ще бъде много незадоволително. В споменатия семинар Лакан само в една лекция се опитва да установи отношение между юдаизма

и християнството, което е много интересно и не много лесно. Малцина поемат риска да изложат вижданията си по тази тема. Но въпросът е много актуален и действително е предмет на многобройни съчинения от големи философи (не духовни лица), трудове, посветени не на Исус, а на св. Павел. Така че *цезурата* (прекъсването), обратът не е Исус, а св. Павел.
По повод на Фройдовия Мойсей често се забравя да се спомене, че това е и книга за Павел, за раждането на християнството. С Мойсей имаме раждането на юдаизма, появата на доктрина (учение), което е фундаментален момент. Но книгата на Фройд за Мойсей е и за раждането на християнството.
В семинара Лакан установява разлика между християнския и еврейския мистицизъм. Християнският мистицизъм препраща към Божието наслаждение (jouissance). Тук не сме много далеч от въпроса на Милкана, отнасящ се за наслаждението на Другия. Това е абсолютно фундаментален вид прочит. Развил съм тази хипотеза в труд върху св. Тереза Авилска, голямата християнска мистичка от Испанското средновековие. Тази хипотеза, за която може би ще говоря в близко бъдеще, е интересна, защото се отнася за жена, от една страна, а от друга страна, за жена, която представлява фигурата на предвестница на хистерията. Разликата, установена от Лакан, е следната: еврейският мистицизъм, който също е много важен от гледна точка на юдаизма, препраща към Божието желание. Защо мистицизмът е толкова важен? Той намесва тялото, Божието тяло. За нас е важно да знаем това, защото то е един от аспектите, които откриваме в нашата модерност, в това, което пациентите ни казват. Разликата между християнството и юдаизма обаче си остава огромен въпрос, защото е оформила нашата традиция в същата степен, както гръцкият и римският принос. Нашите учители са присвоили този въпрос, което означава, че ни дават мисия или нещо като дълг да продължим тяхната рефлексия, която не е само културна, тя засяга и нашата клиника, начина, по който днешният субект се опитва да се справя с отношението към тялото си, с поколенията, с наслаждението, които са въпроси, стари колкото човечеството.

Камелия Спасова: В „Нови уводни лекции в психоанализата“ (1933) Фройд коментира как образованието на детето трябва да намери своя път „между една Сцила, която позволява и една Харидба, която забранява“. Но след „Одисея“, която споменахме, знаем, че среден път няма. Трябва да се направи избор между Сцила и Харибда. Според Вас какво е по-опасно за децата днес – всепозволеността (толерантност, отстъпчивост) или забраната?
Андре Мишелс: Често ни поставят този въпрос, а и всеки си го поставя: къде са границите? Всичко прекалено, всяка прекомерност в пермисивността или в забраните са вредни или най-малкото – неструктуриращи. Въпрос е на мярка, но е труден въпрос. Коя е „точната мярка“? Как да се намери „точната мярка“? Още повече като знаем, че прекомерността, хюбрис, е в центъра на античната трагедия. Трагическият герой е дефиниран от някакъв хюбрис. Никой не е предпазен от хюбристичен жест, той може винаги, в даден момент, да се появи. Виждаме, че всеки път, когато отиваме твърде далеч в един или друг смисъл, може да има последици, които са разрушителни, особено когато човек е в отговорна позиция като родителската или други позиции. Въпросът бива поставян в най-древните текстове и на цар Соломон се приписва способността да отсъжда с точната мярка.
Можем да кажем за всички дискурси, които споменахме, че са подплатени с измерение, което не се появява още от самото начало и което е правното измерение. Същият въпрос може да се постави и за психоанализата: какво е отношението между *психоанализата* и *правото*? Или какво от този порядък се проявява в индивида? Когато говорим за Свръхаза, знаем, че той упражнява функцията на съдник, но върши това напълно несправедливо. Което ще рече, че носим в себе си най-несправедливия съдия. Можем да кажем на пациентите си, че в страната няма съдия, който да ви съди по-строго от самите вас. Пациентите съдят себе си с такава строгост…
Лакан говори за „императив на наслаждението (jouissance)“. Тази формула е особено добра находка. Всеки анализант, всяко дете, защото всеки пациент говори за детството си, е страдал(о) от несправедливостта на Другия. Така че всеки търси справедливост не като основание за обезщетение, а като признаване на претърпяна несправедливост.
Признаване: това е само дума, нищо друго. Пациентите искат от Другия, от големия наслаждаващ се Друг, в несъзнаваното, да бъде справедлив, да въведе мярка. Това най-вече се изявява в трите „невъзможни професии“, казва Фройд, в отношението към *възпитанието*, в отношението *родители – деца*, но и на нивото на *управлението*. Психоанализата също е невъзможна професия, но психоаналитикът не е в позиция на съдник. Той се отличава от другите двама. Във всички страни упрекват правителството в злоупотреби, неумереност, несправедливост… и т.н. Цялата борба се ситуира там, на нивото на политическото; великото откритие и огромната надежда с Монтескьо и разделението на властите промениха напълно обществото.
Но виждаме колко е трудно да се намери „точната мярка“, колко трудно е да се намерят границите. Трябва ли да се позволява или да се забранява? Когато човек забранява – френският език, произлязъл от латинския, позволява да се наблегне на понятието „казвам“ (dire) – в „забранявам“ (inter*dire*) има едно *dire* в inter-dire. Забраненото (l'interdit) установява „казване между“ (dire entre), създава се междинно пространство, откъдето и разлика, това е казване, позволяващо да се живее, иначе човек полудява, това е мястото, където човек е на границата на лудостта и на войната.

Десислава Гъдева: В статията си „Бъдното несъзнавано“ казвате, че хистеричката е единственият субект[7], който в края на лечението има достъп до „изтласканите трансцендентни означаващи“. Свързано ли е това с риск от психосоматично заболяване след края на анализата?
Андре Мишелс: Не мисля, че може да се каже, че хистеричката е единственият субект, който има достъп до тях, най-напред трябва да уточним какво значи „трансцендентни означаващи“, един от големите въпроси у Лакан.
Свързвам „трансцендентни означаващи“ с буквите на Името-на-Бащата, които са означаващи, които не изобразяват непременно някакъв субект, а чиято роля (на означаващи) е да премахнат смисъла. Лакан прави следната хипотеза, плод на дълга работа, на продължителен размисъл върху това, което се вписва, т.е. върху функцията на буквата, функцията на писането. Вписващото се е това, което установява отношение към тялото, начинът ни да бъдем в тялото. Това е най-важният урок от хистерията – в този смисъл се казва, че Фройдовата психоанализа основно се позовава на хистерията. Както се е казвало през определен период: анализа, която е форма на „хистеризация“ на дискурса. Могат ли днес нещата да се казват по същия начин, или трябва да се намери друга формулировка, за да говори за пътя, изминаван от дадена анализа? „Хистеризация“ ще рече развиване на отношение към тялото, което отчита еротичната функция на буквата, а може и да се каже, на нагона и на буквата. Функцията на буквата е да еротизира тялото, доколкото тя се вписва в някаква граница: границата на изобразимото на тялото.
Тъкмо при тази граница може да се извърши някакво преобръщане – момент, в който субектът да мине към нещо друго в живота си. Там той се докосва до границата, до непредставимото (неизобразимото) на тялото – понятие толкова важно, че го откриваме в сърцевината на изкуството, на художественото търсене.
Именно в центъра на преживяването на анализата има цял един размисъл за изкуството, размисъл, който е още по-важен днес, когато се казва: „Изкуството се е позаблудило, изкуството се е изгубило“. Може да се предполага, че изкуството отново ще намери посоката чрез контакта с границата на изобразяването, където тялото, по един или друг начин, отново се появява в художественото творчество. Въпросът за изобразяването се поставя на всички нива, поставя се и на социално ниво: какво от социалния живот е изобразимо?
За да се върнем на *Одисея*, срещат се прочити, които са изключително чувствителни към това, което можем да научим от един толкова древен текст за неговото време, за изобразяването на обичаите, на някои практики. Например на едно място е написано, че: „Копията им забити [в земята] с петите“[8], този пример често се цитира. Аристотел споменава тази практика, описана у Омир, на която се връщат съвременни коментатори. Какво казват тези практики, тези обичаи за дадена епоха? Защо говоря по този въпрос? В практиката си се сблъскваме с навици, отличаващи се според областта, страната, от които идват пациентите. Което ни отвежда към въпроса: какво представлява (изобразява) този навик за този субект? Въпросът за изобразяването ни изправя пред въпроса за границата, т.е. за разликата, която може да се появи, за това, което може да се разбира като нещо ново за даден субект. Границата функционира като острие, което може да причини болка, което реже и може да остави следи по тялото. В такива моменти, при промяна на репрезентацията, на мястото, където човек докосва граница на вписващото се, допиращото се до реалното тяло, може да се появи нещо, за което намеква Десислава – проявление, наречено „психосоматично“.
Това са хипотези, предположения, защото нямаме доказателство, но винаги биваме учудени от въпросните психосоматични проявления, например по кожата – това е нещо, което се пише, несъществувало преди и което няма да съществува след това – не е появяваща се болест, а тялото, „което говори“.
В психоанализата сме изправени, най-вече при хистерията, пред това, което Лакан нарича загадката на говорещото тяло. Формулировка, към която се връща в „Семинар XX, Encore“ („Още“), казвайки, че загадката на говорещото тяло е несъзнаваното като реално. Загадъчна формулировка, според която „това казва нещо за несъзнаваното“. Несъзнаваното говори, но в своето отношение към реалното (би могло да се каже, говори на реалното), към нагона и към това от реалното, което се вписва в тялото. Тази формулировка заслужава да бъде „обработена“, за да се разбере нещо от нашата психоаналитична клиника, която не е медицинската клиника, която подчертава нещо съществено на нивото на залога в изкуството. Какъв е този залог в различните епохи? Това може да бъде следа за изследване: как се е появило тялото в западното изкуство? Християнско, различно от гръцкото изкуство. Как тялото е било пропъдено от исляма? А юдаизмът? Как се появява тялото в средновековното християнско изкуство? Средновековното християнско изкуство се конституира главно около Христовото тяло във функцията му едновременно на страдание, т.е. на наслаждение, и на фундаментална теологична референция. Цял един дискурс отпраща към тялото, което влиза в Евхаристията, което се консумира… От трудовете на юристите знаем, че това тяло е в началото на правна теория, която намираме в книгата „Двете тела на краля“ (*The King's Two Bodies*) на Ернст Х. Канторович, немски евреин, емигрирал в САЩ, където е написал тази изключително важна книга за средновековното право. Така че тъкмо от Христовото тяло се е развила правна теория. Психоаналитичният дискурс е подплатен и от правно измерение. Няма нищо ново, но това позволява да се препрочетат другояче някои неща, защото всичко, което научаваме от психоанализата за тялото, има, разбира се, отражение върху правното мислене – нещо, което би трябвало да се развие, защото това са само хипотези.

Иван Дулов: Благодарим Ви, че приехте нашата покана и също така за Вашето забележително и богато изложение.
Андре Мишелс: Благодаря ви много за предложението да обсъдим моите текстове, за мене това е удоволствие и чест.

Превод от френски: АСЕН ЧАУШЕВ

Irving Penn
Red-Laquered Lid, 1994
Silver dye bleach print 52,6x50x1 cm
Courtesy of Galila's Collection Belgium.

[7] Коректният и конкретен цитат от реферирания текст на Андре Мишелс е: „Хистеричката е единствена от субектите, научили основния си език (Grundsprache), която достига в края на лечението до трансцендентните означаващи, изтласкани преди всякакво изтласкване“. – Бел. Иван Дулов.

[8] Пета, или долен накрайник на копие, на старогръцки – сауротер (σαυρωτήρ), конкретното място в превода на Александър Милев и Блага Димитрова е „Техните копия бяха забити отвесно в земята“ („Илиада“, Х, 153). – Б. пр.

„Надеждата има яка душа“

Мисля си какво е първата ти стихосбирка да е излязла през 1975 г., когато си на 32 години, и това сега да е втората ти поетична книга, и то на една чудесна достолепна възраст. Това, че между двете книги лежат 51 години, на мене ми говори само за една изключителна прецизност към словото, книгите и собствения избор. Този факт като че ли е прецедент или поне се среща много рядко.
Руси Русев е утвърден и всепризнат поет. На книгата стоят кратки впечатления за поета и книгата му от 8 известни български творци, но не ги прочетох в началото, защото не обичам да се влияя от други мнения. Само ще цитирам написаното от проф. Боян Биолчев: „Изографисване с думи, слово и образност в единство. Монолог на заобичал живота тъжен наблюдател. Поезия, приютена в прегръдката на всички сетива“. Проф. Биолчев, както винаги е лаконичен и точен.
За мен това не е лесна книга. Не е лесна като архитектоника, като слог, като ритъм, като чувства. Това, което ми направи първо впечатление бе амбивалентността на чувствата. А това е опит човекът, поетът, творецът да се опита да опознае цялото свое Аз. Да се опита да приюти под единния покрив на Аза си и своето несъзнавано, и Свръхаза си. Неслучайно Фройд говори за това, че човек е слуга на трима господари и че там, където е било несъзнавано, да стане Аз.
Руси Русев като че ли има стремежа да обедини всички роли на себе-то под Аза, всички части и роли на личността ни. В стихотворението **„Ключ“** авторът има такъв стих: „Но навярно надеждата има яка душа…“ и малко по-долу откриваме: „щом денят се надигне, накърмен от моите рани?“.
Ето я амбивалентността. Да си припомним един израз на Фройд. В книгата си „5-те случая: Малкият Ханс. Анализа на фобията на едно петгодишно момче“ (1909) Зигмунд Фройд пише: „...нека нашият мъничък изследовател преждевременно добие опита, че всяко познание е само частица и че на всяко стъпало на познанието винаги остава нерешен проблем“. За тези нерешени въпроси Руси Русев се обръща към читателя със следното стихотворение:

Докато

И ето ме сега пред вас:
с туптящи слепоочия – невиден някой прекосява
моите обраснали градини,
с очи, в които се обозначават контурите на
скритите значения…
Ръцете си не мога да разтворя и да ви прегърна –
прегръщам себе си, запушвам
трескав кръвналите кратери на своето сърце
сломено;
внимавам в тишините, в колебанията на света се
вслушвам… мъча се да
проумея какво ми казват скупчените сенки на
удавници и прогласът на
времето усойно, докато
змията хапе своята опашка и хастарът на
живота ми се преобръща сетен
докато
душата на планетата
виси
на
косъм.
прах и пепел,
прах и пепел,
всред които в жива кръв душата ми като
заклан петел се мята.

Тежки са думите на поета, нелицеприятни, с драстични метафори, които се къпят в кръв, но… верни. И всяка дума си тежи на мястото. По хамлетовски звучи въпросът в стихотворението **„Покрита с тайни“**: „вдън глъбината сепнал ме въпрос: Какво съм аз, отронката, защо съм?“.
Полифонична е тази поетична книга на Руси Русев. Всяко стихотворение е като една мелодия, започваща с интродукция – по-често заявяваща темата с въпрос, после развитие на мелодията, с ясни и силни акорди акценти и края обобщение.
Ето какво ще (се) запита поетът: „с какво дървото помни плодовете и въздухът с какво запомня птиците?“. И ще се запитаме и учудим – та нали всеки ден минаваме покрай това дърво, а не сме забелязали нищо от това. Ами това е да имаш сетива на поет. А Руси Русев има тези сетива за поетичното в изобилие. И струва ми се и още – че всичко, до което се докосне, става поезия. Един път нежна и ефирна, друг път – громовна и кънтяща, трети – тъжна и депресивна.
Книгата на Руси Русев се откроява и с една колкото земност, толкова и космогоничност. И както казва Яков Леви Морено, бащата на психодрамата: „Светът не е отличаваща се хаотичност, а една подредена креативност“. Тази креативност я има и в новата книга на Руси Русев.
Книгата на Руси Русев „Гнезда до поискване“ ще бъде празник за българската поезия. Рядко в българската поезия думите отекват с такава сила като в тази поетична книга. Еталонът години наред бе поезията на Борис Христов. Ето че и Руси Русев умее да използва думите като такова градиво, че те да оставят ехот и громовност след себе си. И наред с това – смирение и нежност. А за това се иска талант. Във всичките 53 стихотворения на Руси Русев две неща се открояват: полифоничността и куражът да бъдеш уязвим. Стихотворението **„Дошло е време“** започва така: „Дошло е време пред отворената порта на полето даже камъкът да заридае“. Това стихотворение ми стана любимо и с антитезата, която декларира: „Ведно спасение и гибел ще изстрадва твоята душа…“. Това е изключително стихотворение, събрало толкова болка, смирение, любов, нежност, същността на живеенето. И ще завърша с неговия край:

А ти ще трябва да намериш пътя и пак да тръгнеш:
ужасен и
очарован – пак да тръгнеш
Към друга болка.
Към друга болка.

РОСИЦА ЧЕРНОКОЖЕВА

Руси Русев, „Гнезда до поискване“, изд. „Библиотека България“, С., 2026

В това екзистенциално стихотворение като че стъпваме по жаравата на световните и човешки събития. И правейки си това харакири пред нас, Руси Русев откъртва думите като отломъци от неоформено парче глина с разкървавени ръце, докато изважда образа. В творбите си Руси Русев не дава винаги отговорите. По-важно е, че задава правилните въпроси. Колко талантливо и лаконично по елинпелиновски и яворовски го изразява поетът в **„Покрита с тайни“**:

Селяк ощавен, нивата орах и сях и грижих се до дъх
от моя за моя посев.
Поникна в тръни и обилно засия поле не с отговори,
но с въпроси.
И светлина се спусна. Чух отгоре глас. Спасителят
настави и отмина.
Какво ми каза, не разбрах. Все този глад, все тази в
браздулица от сълза, пустиня.

Урбанистиката, която затисна населението, е друга тема от поетичната книга на твореца. В **„Окръжени от отсъствия“** – заглавие, което е почти оксиморон, Руси Русев казва: „в стълпени градове осамотяхме, а е пророняло помежду ни от прекрасни намерения…“ и ето я поантата:

Ана Бландиана

Огледала

Трудно ми е да кажа
колко важно беше за мене бистрото огледало
докато излизах
от водите му сякаш от небитието,
то ми показа коя съм
и как да се запомня,
надвесена над опасните му дълбини.

Трудно ми е да кажа
дали без него щях да разбера
смисъла на погледите, влачещи се едва-едва след мене
или защо никога нямах избор
между онова, което е забранено и това, което е редно.

Трудно ми е да си представя
свят без огледала,
в който да виждаш единствено другите
и да вярваш на думите им,
че съществуваш докато погледите им са отправени
към тебе и зависиш
от лицемерно насочените клепачи към земята.

Превод от румънски: МАРИЯ КРЪСТЕВА

Мирча Картареску

За да почувствам действителността

За да почувствам действителността,
която иначе изобщо не усещам,
често използвам обикновен трик, лесен за всеки

пипам ухото
на моята котка

отвън кадифе
отвътре сияйна кожа

тогава знам,
че светът е реален,
защото ухото на котката ми не може да бъде
подправено
от нито една технология

това продължава,
за съжаление,
малко,
защото моята котка не обича
да ѝ пипам ухото
и обръща въпросително
слепите си очи към мен.

Превод от румънски: МАРИЯ КРЪСТЕВА

Сестра Мария де ла Провиданца

(фрагмент)

Ана Бландиана

Произхождала от бедно селско семейство от Мирчещ, от онази зона на Молдова, посещавана от францискански монаси още от времето на Александру чел Бун, и като станала католичка, била избрана заедно с още няколко девойки да бъде пратена в един от най-известните манастири в Италия. Била на малко повече от 15 години, най-голямото от 8 деца (6 момичета и 2 момчета). Никога не била напускала селото, не знаела къде е Италия и дори какво всъщност означава живот в манастир. Пътували първо в каруци, после с карета, после им съобщили, че ще бъдат качени на влак. Не знаела какво е влак и дори не можела да си представи, че такова нещо съществува на земята. Когато го видяла с очите си, помислила, че вижда чудовището на Апокалипсиса. Вкаменила се от страх и когато била насила напъхана в железния му корем, не се съмнявала, че е дошъл последният ѝ час. Но било само началото. Останалото от историята, която щеше да ни повтаря, заедно с други подробности през цялото ни приятелство, беше описанието на това пътуване, което продължило повече дни и което беше единственото наистина важно нещо, случило се на сестра Мария де ла Провиденца през целия ѝ живот. Слушах я като не можех да повярвам, че онзи разказ, със селски думи от сърцето на Молдова, на остарял език, с мек и мелодичен акцент, се разказва от една монахиня в непогрешимия ѝ костюм на Францисканския орден от Асизи и докато я гледах, се опитвах да си я представя в носията и вълнениците на девойката Родика, от селото на Александри. Двата образа бяха толкова несъвместими, че след първото чувство на забавно удивление, усещането, което остана, беше един вид тревожно състрадание спрямо самотата ѝ. Струваше ми се, че всичко, което можех да направя за нея, беше да ѝ разкажа и аз за себе си, за съпругата, детето, живота, бедността, мъката по родителите. Благодарих ѝ за супата минестроне и усетих, че срещата беше като едно разтоварване, което се отрази добре и на двете. Обещах, че ще я потърся пак, когато отново дойда да работя в абатството, и ѝ дадох адреса ни. Беше станало късно, трапезарията започваше да се пълни с черно-белите силуети на монахините. Помня, че на вратата пак си обърнах главата да ѝ помахам, но вече не я различих в тълпата, наподобяваща ято лястовици, от които знаех, че една е от селото на Василе Александри.

Превод от румънски: МАРИЯ КРЪСТЕВА

Автобиография на Червен: роман в стихове

Ан Карсън

„Автобиография на Червен“ – една от най-известните стихосбирки на Ан Карсън – с едно движение обхваща и смесва множеството стилове, с които майсторски борави канадската поетеса: есеистичното и поетичното, епическото и лирическото, преводното и оригиналното, древното и съвременното. „Автобиография на Червен“ разказва за множеството форми, които автобиографията на чудовищно крилатото момченце Герион приема през годините, ту като статуетка, скалъпена от угарки и хартийки под меко апатичния поглед на майка му, ту като героично-трагични поеми, ту като снимки: на алени мъжки обувки, на червени зайчета, на мухи по первазите. Тук публикуваме самото начало на книгата с всички встъпителни и коментарни текстове.

ОГИ ТЕНЕВ

Съдържание

• Червено месо: Какво прави Стезихор така важен?
• Червено месо: Фрагменти от Стезихор
• Приложение А
• Приложение Б
• Приложение В
• Автобиография на Червен

ЧЕРВЕНО МЕСО: КАКВО ПРАВИ СТЕЗИХОР ТАКА ВАЖЕН?

Харесва ми усещането как думите вършат
каквото искат да вършат и каквото трябва да вършат.
Гъртруд Стайн

ИДВА след Омир и преди Гъртруд Стайн – тежък период за един поет. Роден около 650 г. пр. Хр. на северния бряг на Сицилия в град на име Химера, живял сред бежанци, които говорели смесен диалект между халкидийския и дорийския. Едно население, състоящо се от бежанци, е жадно за език и наясно с това, че всичко може да се случи. Думите отскачат. Думите, ако ги оставиш, ще вършат каквото искат да вършат и каквото трябва да вършат. Думите на Стезихор са били събрани в двадесет и шест книги, от които са ни останали десетина заглавия и няколко сбирки фрагменти. За професионалния му живот не се знае особено много (освен известната история за това как е бил ослепен от Елена; виж *Приложения* А, Б, В). Изглежда е пожънал немалко успех сред публиката. Как са се отнасяли към него критиците? Много хвалебствия от древността са свързани с името му. „Най-Омировият сред лирическите поети“ казва Лонгин. „Кара старите истории да изглеждат като нови“ казва Свидас. „Движен от желание за промяна“ казва Дионисий Халикарнаски. „Ненадминат гений в употребата на прилагателни!“ добавя Хермоген. Тук стигаме до сърцевината на въпроса „Какво прави Стезихор така важен?“. Едно сравнение може би би ни било полезно. Когато на Гъртруд Стайн ѝ се наложило да обобщи Пикасо, тя казала „Този работеше“. Така може да се каже за Стезихор „Този правеше прилагателни“.

Какво е прилагателното? Съществителните именуват света. Глаголите задействат имената. Прилагателните идват от някъде другаде. Думата *прилагателно* (*епитетон* на гръцки) самата е прилагателно, означаващо „поставен отгоре“, „добавен“, „прилепен“, „внесен“, „чужд“. Прилагателните изглеждат като сравнително безобидни допълнения, но погледни отново. Тези малки вносни механизми отговарят за прикрепянето на всичко на света, за мястото му в особеното. Те са закопчалките на битието.

Разбира се, има различни начини да бъдеш. В света на Омировата епика например битието е стабилно, а особеното е вкоренено в традицията. Когато Омир говори за кръв, кръвта е *черна*. Когато се появят жени, жените са *гиздавоноги* или *светлооки*. Посейдон винаги има *сините вежди Посейдонови*. Смехът на боговете е *незатихващ*. Човешките нозе са *бързи*. Морето е *безродно*. Смъртта е *страшна*. Черните дробове на страхливците са *белезникави*. Епитетите на Омир са установен слог, с който Омир скрепява всяка субстанция на света към атрибута, който най-добре ѝ прихожда, след което ги задържа така за епическата им употреба. Има страст в това, но какъв вид страст? „Употребата не е страст по субстанцията, а страст по кода“, казва Бодрияр.

И така, насред застиналата повърхност на този код е бил роден Стезихор. И Стезихор изучавал повърхността неуморно. Тя се отдръпнала от него. Той се приближил. Тя спряла. „Страст за субстанцията“ изглежда като добър начин да се опише този момент. Без причина, явна за когото и да е, Стезихор започнал да разкача закопчалките.

Стезихор освободил битието. Всички субстанции на света се зареяли из въздуха. Изведнъж нямало какво да препречи конете от това да бъдат *кухокопитни*. Или някоя река да бъде *среброкоренна*. Или някое дете *ненасинено*. Или адът *тъй дълбок колкото е слънцето високо*. Или Херакъл *силен като премеждията си*. Или някоя планета *среднощно застинала*. Или някой безсъница *отвъд радостта*. Или убийствата *кремавочерни*. Някои вещества се оказали по-сложни. За хубавата Елена например е била скачена традиция прилагателни на блудство, самата вече стара по времето, когато Омир я използвал. Когато Стезихор отделил епитета ѝ от Елена, се изляла такава светлина, че да го е заслепила за момент. Това е важен въпрос, въпросът за ослепяването на Стезихор от Елена (виж *Приложения* А, Б), въпреки че цялостно отговор не може да има (но виж *Приложение* В).

По-обозрим пример би бил този за Герион. Герион е името на персонаж от древногръцката митология, за когото Стезихор пише дълга лирическа поема в дактило-епитретическа стъпка и с триадическа структура. Оцелели са около осемдесет и четири фрагмента от папируси и пет-шест цитата, които носят името Гериониада („Въпросът за Герион“) в стандартните издания. В тях се разказва за странно крилато червено чудовище, което живеело на остров на име Еритея (прилагателно, което значи просто „Червеното място“), където то кротко се грижело за стадото си магични червени крави, докато един ден героят Херакъл прекосил морето и го убил, за да се сдобие с кравите. Имало е много начини да се разкаже такава история. Херакъл е бил важен гръцки герой и отстраняването на Герион представлявало един от знаменитите му Подвизи. Ако Стезихор беше по-конвенционален поет, е можело да заеме гледната точка на Херакъл и да представи вълнуващ разказ за победата на културата над чудовищното. Но наместо това запазените фрагменти от стихотворението на Стезихор ни предлагат завладяващ напречен разрез на сцени, както горди, така и жалки, от личния опит на Герион. Виждаме червения му момчешки живот и малкото му кученце. Сцена на буен зов към майка му, който прекъсва. Разпръснати кадри на Херакъл, който прекосява морето. Момент, в който боговете от небесата сочат участта на Герион. Самата битка. Мигът, когато всичко изведнъж се забавя и стрелата на Херакъл разцепва черепа на Герион. Виждаме как Херакъл убива кученцето с известния Си боздуган.

Но толкова встъпление стига. Можеш сам да си дадеш отговор на въпроса „Какво прави Стезихор така важен?“ като се обърнеш към шедьовъра му. Някои от ключовите фрагменти са представени по-долу. Ако намериш текста за труден, не си сам. Времето се е отнесло сурово към Стезихор. Няма откъс по-дълъг от тридесет стиха, който да е бил цитиран където и да е, а късовете папируси (все още биват откривани: най-скорошните фрагменти са намерени в картонаж в Египет през 1977) скриват толкова, колкото и ни разкриват. Цялостният корпус фрагменти от Стезихор, на изначалния гръцки, е бил издаван към момента общо тринадесет пъти от различни редактори, започвайки с Берк през 1882. Никое издание не съвпада точно с което и да е друго в съдържанието си или в подредбата на това съдържание. Берк казва, че историята на един текст е като дълга ласка. Както и да е, фрагментите от самата Гериониада създават впечатлението, че Стезихор е написал обхватна повествователна поема, след което я е накъсал на парчета и е заровил парчетата в кутия редом с текстове от песни, с бележки от лекции и с късове месо. Номерата указват само грубо в какъв ред фрагментите са се изсипали от кутията. Можеш, разбира се, да продължиш да разтърсваш кутията. „Повярвай ми за месото и за мен самата“, както казва Гъртруд Стайн. Ето. Разтърс**и**.

ЧЕРВЕНО МЕСО: ФРАГМЕНТИ ОТ СТЕЗИХОР

I. ГЕРИОН

Герион беше чудовище всичко по него беше червено
Покаже муцуна из от завивките сутрин беше червена
Колко скован червеният пейзаж по който кравите му
стържеха
Прикуцванията им в червения вятър
Заравяше се в червеноизгревното желе на Гериновия
Сън

Сънят на Герион започна червен и след това се изхлъзна
от съда и побягна
Нагоре платното пусне сребърно изскочи сред кориите му
като пале

Тайно пале В предния край на пореден червен ден

II. МЕЖДУВРЕМЕННО ТОЙ ИДЕШЕ

Връз буците сол беше Той
Знаеше за домозлатото
Бе мернал червен дим над червените шпилове

III. РОДИТЕЛИТЕ НА ГЕРИОН

Ако продължаваш да си носиш маската по време на вечеря
Лека нощ Значи Тогава го пришпориха нагоре по
Онези кръволеещи стълби към горещите сухи Ръце
Към тиктакащото червено такси на инкуба
Не искам да тръгвам искам да остана Тук долу и да чета

IV. СМЪРТТА НА ГЕРИОН ЗАПОЧВА

Герион обходи червената длъж на ума си и отговори че Не
Убийство беше И разкъсан да види кравите легнали
Всички тез геленици каза Герион И сега аз

V. ВЪЗВРАТИМАТА СЪДБА НА ГЕРИОН

Майка му забеляза майките са такива
Довери ми се каза тя Инженер на мекотата му
Няма нужда да решаваш отсега
Зад червената ѝ дясна буза Герион виждаше как
Намотката на котлона започва да свети

VI. МЕЖДУВРЕМЕННО НА НЕБЕСАТА

Атина гледаше надолу през пода
на стъклодънната лодка Атина посочи
Зевс се обърна към *Него*

VII. НЕДЕЛЯТА НА ГЕРИОН

По-късно да по-късно си тръгнаха от бара отидоха при кентавъра
На гости кентавъра имаше чаша направена от череп
Държеше три
Мери вино Държеше я и отпиваше Ела тук можеш да си
Донесеш собствената напитка ако те е страх да дойдеш
сам Кентавърът
Потупа дивана до себе си Червеникаво жълто малко живо
животно
Не пчеличка приплъзна нагоре по гръбнака на Герион отвътре

VIII. БАЩАТА НА ГЕРИОН

Тихият корен може да знае как да вика Обичаше да
Смуче думи Ето една всесилна която казваше понякога
След дни стоене на прага
НОЩУШУЛКАХЪРКАШЕ

IX. ВОЕННОТО ДОСИЕ НА ГЕРИОН

Герион лежеше на земята запушил ушите си Звукът
На конете като рози изгаряни живи

X. ОБУЧЕНИЕ

Онези дни полицията беше слаба Семейството беше силно
Ръка за ръка първият му ден майката на Герион го заведе на
Училище Тя поспретна червените му крилца и го побутна
Да влезе през вратата

XI. НАЛИ

Има ли много момченца които си мислят че са
Чудовища? Но в моя случай съм прав каза Герион на
Кученцето седяха отгоре на зъбера Кученцето го изгледа
Радостно

XII. КРИЛЕ

Прекрачва ръба на изстъргано мартенско небе и потъва
Нагоре в сляпата атлантическа сутрин Едно мъничко
Червено кученце подскача по плажа километри надолу
Като освободена сянка

XIII. УБИВАЩИЯТ БОЗДУГАН НА ХЕРАКЪЛ

Малко червено кученце не видя усети го Всички
Събития носят освен едно

XIV. СТРЕЛАТА НА ХЕРАКЪЛ

Стрела значи смърт Раздели черепа на Герион като гребен
Накара
момчешкия врат да клюмне Под странен бавен ъгъл
настрани както когато някой
Мак се посрамва в шибване Гол бриз

XV. ОБЩ БРОЙ НЕЩА ИЗВЕСТНИ ЗА ГЕРИОН

Обичаше светкавиците Живееше на остров Майка му бе
Нимфа на река приток на морето Баща му бе златно
Сечиво Стари глоси казват че Стезихор казвал че
Герион има шест ръце и шест крака и криле Беше червен и
Странните му червени крави подбуждаха завист Херакъл
дойде и
Го уби заради кравите

Кучето също

XVI. КРАЯТ НА ГЕРИОН

Червеният свят И съответстващите червени бризове
Си продължили Герион не

на стр. 16

Автобиография на Червен: роман в стихове

от стр. 15

ПРИЛОЖЕНИЕ А

СВИДЕТЕЛСТВА ПО ВЪПРОСА ЗА ОСЛЕПЯВАНЕТО НА СТЕЗИХОР ОТ ЕЛЕНА

Свидас s.v. *palinodia*: „Противопесен“ или „казване на обратното на това, което си казал по-рано“. Напр. за писането на обидни стихове за Елена Стезихор е бил ослепен, но след това ѝ написал енкомий и си получил обратно зрението. Енкомият дошъл от съновидение и се казва „Палинодия“.

Изократ „Елена“ 64: В желанието си да покаже собствените си сили, Елена направила на поета Стезихор нагледен урок. Тъй като истината е, че той започнал стихотворението си „Елена“ с малко богохулство. Тогава, като се изправил, той открил, че са му отнели очите. Осъзнавайки незабавно защо, съчинил така наречената „Палинодия“ и Елена му възвърнала собствената природа.

Платон „Федър“ 243a: В митологията съществува тази древна тактика за пречистването на престъпници, която Омир не разбирал, но Стезихор разбирал. Когато Стезихор се намерил ослепен за кощунство против Елена, не останал (както Омир) просто там без ума и дума – не! че даже обратното. Стезихор бил интелектуалец. Разпознал причината и тозчас седнал да съчинява [своята „Палинодия“].

ПРИЛОЖЕНИЕ Б

ПАЛИНОДИЯТА НА СТЕЗИХОР ОТ СТЕЗИХОР
(ФРАГМЕНТ 192 РОЕТАЕ *MELICI GRAECI*)

Не не е истинската история
Не ти така и не се качи на корабите със скамейките
Не ти така и не дойде при кулите на Троя.

[Не е истина тая легенда,
ти не си се качвала
на красивите кораби,
нито си стигала
във троянската крепост.

Превод от старогръцки: Борислав Георгиев]

ПРИЛОЖЕНИЕ В

РАЗЯСНЯВАНЕ НА ВЪПРОСА ЗА ОСЛЕПЯВАНЕТО НА СТЕЗИХОР ОТ ЕЛЕНА

1. Или Стезихор е бил слепец или не е бил.

2. Ако Стезихор е бил слепец или слепотата му е била временно състояние или е била постоянна.

3. Ако слепотата на Стезихор е била временно състояние или това състояние е имало ясна причина или не е имало никаква.

4. Ако това състояние е имало случайна причина тази причина е била Елена или тази причина не е била Елена.

5. Ако причината е била Елена Елена си е имала своите си доводи или не е имала.

6. Ако Елена си е имала своите си доводи тези доводи са възникнали вследствие от някакво изказване което Стезихор е направил или не са.

7. Ако доводите на Елена са възникнали от някакво изказване което Стезихор е направил или то е било силно изказване за сексуалното провинение на Елена (да не споменаваме неприятното му последствие Падението на Троя) или не е.

8. Ако е било силно изказване за сексуалното провинение на Елена (да не споменаваме неприятното му последствие Падението на Троя) или това изказване е било лъжа или не е.

9. Ако не е било лъжа или ние сега се връщаме назад и продължавайки в този ред на размисъл рискуваме много вероятно да се върнем в началото на въпроса за ослепяването на Стезихор или не сме.

10. Ако сега сме обърнати наобратно и продължвайки в този ред на размисъл рискуваме вероятно да се върнем в началото на въпроса за ослепяването на Стезихор или ще продължим така без спънки или ще срещнем Стезихор по пътя на обратно.

11. Ако срещнем Стезихор по пътя на обратно или ще си замълчим или ще го погледнем в очите и ще го попитаме какво мисли за Елена.

12. Ако погледнем Стезихор в очите и го попитаме какво мисли за Елена или ще каже истината или ще излъже.

13. Ако Стезихор излъже или ще знаем отведнъж че лъже или ще бъдем заблудени тъй като сега сме се обърнати наобратно и целият пейзаж изглежда обърнат отвътре навън.

14. Ако сме заблудени тъй като сега сме обърнати наобратно и целият пейзаж изглежда отвътре навън или ще открием че нямаме и стотинка в себе си или ще се обадим на Елена и ще ѝ кажем добрите новини.

15. Ако се обадим на Елена или тя ще е седнала с чашата си вермут и ще го остави да иззвъни или ще вдигне.

16. Ако вдигне или ще (както се казва) оставим нещата на мира или ще пуснем Стезихор на високоговорител.

17. Ако пуснем Стезихор на високоговорител или той ще настои че вижда по-ясно от всякога истината за блудството ѝ или ще признае че е лъжец.

18. Ако Стезихор признае че е лъжец или ще се слеем с тълпата или ще останем да видим как ще реагира Елена.

19. Ако останем да видим как ще реагира Елена или ще се окажем приятно изненадани от диалектическите ѝ умения или ще бъдем отведени в центъра за да ни разпита полицията.

20. Ако бъдем отведени в центъра за да ни разпита полицията или от нас ще се очаква (като свидетели) да разрешим веднъж и завинаги въпроса за това дали Стезихор е бил слепец или няма.

21. Ако Стезихор е бил слепец или ще излъжем или ако не не.

АВТОБИОГРАФИЯ НА ЧЕРВЕН

I. ПРАВДА

Герион научи за правдата от брат си още като доста малък.
———
Ходеха понякога на училище заедно. Братът на Герион беше по-голям на ръст и на възраст
той ходеше отпред
на моменти се затичваше или падаше на коляно да вземе някое камъче.
Камъчетата радват брат ми,
мислеше Герион и изучаваше камъчетата докато подтичваше отзад.
Толкова много различни видове камъчета,
трезвите и обезпокоителните, легнали едни до други в червената пръст.
Да спреш и да си представиш живота на всяко!
Сега плаваха през въздуха от щастлива човешка ръка,
каква съдба. Герион се забърза.
Пристигат двора на училището. Съсредоточаваше се дълбоко върху краката си и стъпките си.
Деца се изливаха около него
и непоносимият червен щурм на трева и миризмата на трева навсякъде
го придърпваше към себе си
като могъщо море. Можеше да усети очите си как се надвесват изот на черепа му
на малките си конекторчета.
Трябваше да стигне до вратата. Трябваше да не губи брат си от поглед.
Тези две неща.
Училището беше дълга тухлена постройка на ос север – юг.
Юг: Главен Вход
през който трябва да влязат всички момчета и момичета.
Север: Детска градина, големите ѝ кръгли прозорци загледани в шубрака
и заобиколена от плет високостеблени калини.
Между Главен Вход и Детска се простираше коридор. За Герион той беше
сто хилияди километра
громки проходи и неонови небеса на закрито, разтваряни с трясък от великани.
Ръка за ръка на първия учебен ден
Герион беше прекосил този чужд терен с майка си. След това брат му
изпълняваше задачата ден след ден.
Но като септември преминаваше в октомври някакво неспокойствие се надигаше в брата на Герион
Герион винаги е бил глупав

Пюстав Доре. „Герион“, илюстрация към „Ад“ на Данте

но тези дни погледът в очите му караше човек да се чувства странно.
Заведи ме още само веднъж ще го науча този път,
казваше Герион. Очите ужасни дупки. *Глупав*, каза братът на Герион
и го остави.
Герион не се и съмняваше че *глупав* беше вярно. Но когато правдата възтържествува
светът остава на заден план.
Стоеше на малката си червена сянка и се чудеше какво да прави оттук нататък.
Главен Вход се издигаше пред него. Може би –
взрян внимателно навътре Герион си проправи път през огньовете на ума си докъдето
трябваше да бъде картата.
На място на карта на училищния коридор се намираше дълбоко светещо празно.
Гневът на Герион бе абсолютен.
Празното се запали и изгоря до основи. Герион побягна.
След това Герион ходеше на училище сам
Не приближаваше Главен Вход изобщо. Правдата е чиста.
Продължаваше нататък,
заобикаляше дългата тухлена стена,
подминаваше прозорците на Седми Клас, Четвърти Клас, Втори Клас и Момчешката
до северния край на училището
и се настаняваше в храстите пред Детска Градина.
Оставаше там
неподвижен
докато някой вътре не забележеше и излезеше да му покаже пътя.
Не жестикулираше.
Не тропаше по стъклото. Чакаше. Малък, червен и изправен чакаш,
стиснал здраво новата си чанта
с една ръка и пипайки късметлийска стотинка в джоба на палтото с другата
докато първите снегове на зимата
се спускаха по миглите му и покриваха клоните край него и смълчаваха
всяка следа от света.

Превод от английски: ОГИ ТЕНЕВ
Редактор: АНГЕЛ ИГОВ

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ: Амелия Личева (гл. ред.)
Пламен Дойнов, Ани Бурова, Камелия Спасова,
Мария Калинова, Еманоил А. Видински
РЕДАКЦИОНЕН СЪВЕТ: Бойко Пенчев, Галин Тиханов, Георги Господинов,
Дария Карапеткова, Йордан Ефтимов, Мирела Иванова, Михаил Неделчев
Печат: „Нюзпринт“
ISSN 1310 – 9561

Адрес: СОФИЯ 1000 ул. „Георги С. Раковски“ 108
Банкова сметка: BG56BPBI79401049389602, BIC – BPBIBGSF
„Юробанк България“ АД
Издава Фондация „Литературен вестник“
https://litvestnik.com/;
http://litvestnik.wordpress.com
ВОДЕЩ БРОЯ Камелия Спасова