Брой 41
1,02 €

18-24.11.2026
Год. 35

ВЕСТНИК

35 години Литературен

● Светлана Стойчева
за Свежа Дачева
● Юлия Йорданова-Панчева
за Георги Лозанов
● Ева Алексиева
за Улф Квенслер
● Калина Николова
за Павел Павликовски

Разговори
● Разговор на Лора Ненковска
с Мариана
Манджуля-Жамон

Психоанализа и литература
● Клод-Ноел Пикман

Поезия
● Богдан Арнаутович
● Туче Шевки
● Ема Боинска
● Цветелина Манова
● Светла Тилева
● Симеон Кърджиев
● Лия Василева
● Пламена Белчева



Фотография Барбара Морган, Марта Греъм, „Писмо до света“ („Ритникът“), 1940

Завръщане, превод, смирение

Разговор около книгата на Галин Тиханов „Господарят и робът: Лукач, Бахтин и идеите на тяхното време“

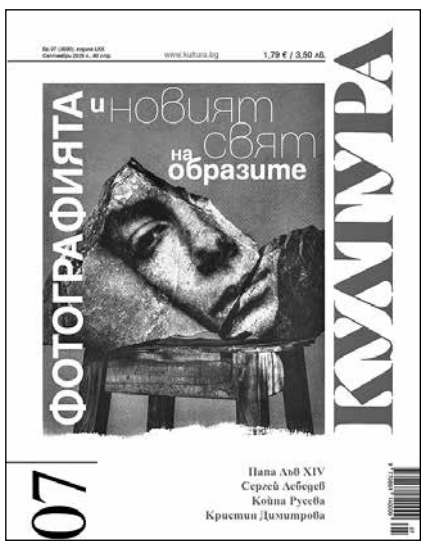
Миглена Николчина: Искам да благодаря на Галин Тиханов, който прие нашата покана да издадем тази негова забележителна книга в поредица „Зевгма“. Идеята беше на Камелия Спасова. Не сме се заричали, но поредицата в момента е фокусирана предимно върху книги, писани на български и от български учени. Но това е случай, в който решихме, че трябва да се направи изключение. „Господарят и робът: Лукач, Бахтин и идеите на тяхното време“ излиза преди повече от двайсет години на английски. Отдавна беше време книгата да излезе на български, но както се казва, по-добре късно, отколкото още по-късно. Тя не е загубила нищо от значението си. Според мен то дори е нараснало. Изследването е огромно постижение като научно откритие, като проблематика, като събиране на две значими фигури, които не са били събирани в единно изследване, като значимост на темите, като индикативна за собственото си време, но и за нашето време с оглед на идеите, на политическата и икономическата ситуация, на задачите пред човешката мисъл днес, а включително и чисто биографически за двамата си герои. В нея има и своеобразен теоретичен роман. Отворете на съдържанието на книгата и ще видите по какъв изумителен начин тя е структурирана: самото съдържание е информационно заредено. Томас Ман има една книга „Размисли на аполитичния“, която не бях чела, защото по-късно той самият многократно се изказва пренебрежително за нея. Така се случи, че четях нея успоредно с препрочитането на „Господарят и робът“, докато готвехме книгата на Тиханов за печат. Ефектът беше поразителен, тъй като изследването на Тиханов хвърля обилна светлина върху цялата тази епоха, чието начало тревожно присъства в книгата на Томас Ман – от Първата световна война до Втората световна война. На едно място Томас Ман казва: не всичко, което е вярно, е еднакво вярно във всеки момент. В настоящия момент много от казаното в „Размисли на аполитичния“ се оказва релевантно, а своевременността на книгата на Тиханов днес откроява ролята на историческите призми, които пораждат винаги живата актуалност на мисълта. Така че огромни благодарности към Галин Тиханов. Огромни благодарности към Еньо Стоянов, който преведе тази книга *pro bono.* Огромни благодарности към Дарин Тенев, който редактира книгата *pro bono*. Огромни благодарности към Камелия Спасова, която в последния момент направи именния показалец на книгата *pro bono*. Благодарности към движещата сила Мария Калинова. Ето я книгата. Точно днес трябваше да бъде това събитие, тъй като с нас е авторът Галин Тиханов. Давам думата на Камелия Спасова, която ще води дискусията оттук нататък.

на стр. 9

ISSN 1310-9561
41
9 771310 956011

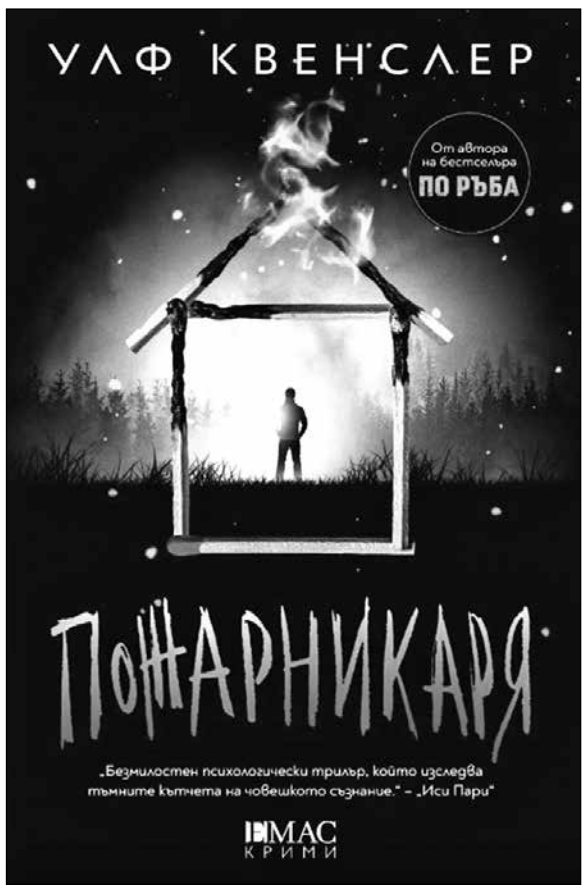


Християнство и култура, бр. 215
В центъра на новия брой 215/Есен на сп. „Християнство и култура“ е темата „Християнство и истина“. В нея са представени текстовете на о. Теодор Стойчев *Мистични измерения на християнския живот според свети Юстин Мъченик*, на Никола Антонов *Ерм и ранният език на богословието,* 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 Емануил 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 Албер Бенбасат.

Когато миналото отказва да остане погребано



В съвременния психологически трилър напрежението все по-често се изгражда не толкова чрез стремително действие и сложна криминална интрига, колкото чрез постепенното разколебаване на представите за реалност, памет и истина. Именно в тази посока се развива и романът „Пожарникаря“ (*Brandmannen*, 2023) на шведския писател Улф Квенслер. В центъра на повествованието са семейните отношения, неизживяното минало, вината и невъзможността човек да бъде напълно сигурен в собствените си спомени. Главният герой Исак живее в Смоланд и работи в сферата на домашните грижи. Привидно спокойният му живот е нарушен от неочакваното завръщане на неговия отчужден баща Фредрик – известен художник, който е напуснал семейството, когато Исак е бил дете. Тежко болен, Фредрик търси контакт със сина си и му предлага наследство, но при определени условия. Заедно с приятелката си Маде Исак се оказва въвлечен в ситуация, в която семейното минало постепенно започва да се превръща в настояща заплаха. Отношенията между баща и син са един от най-съществените центрове на романа. Конфликтът между тях не се изчерпва с обикновена семейна травма или с въпроса за наследството. Между двамата са натрупани години на обида, вина, власт и неизказани истини. С постепенното разкриване на миналото Квенслер променя перспективата на читателя и го кара да поставя под съмнение първоначалните си предположения. Истината не се появява като нещо ясно и еднозначно, а се разгръща постепенно, пречупена през паметта и субективното възприятие.
Тъкмо това превръща „Пожарникаря“ в повече от стандартен трилър. Квенслер изгражда напрежението чрез несигурност. Привидно обикновени ситуации постепенно придобиват зловещо значение, а познатото пространство се превръща в място на тревожност и подозрение. Читателят е поставен в сходна позиция с героя – той разполага с определена информация, но никога не може да бъде напълно сигурен дали тя е достатъчна, за да изгради достоверна картина на случващото се. Особено важен в това отношение е образът на Исак. Той не е конструиран като традиционния безупречен герой, който уверено води читателя към разрешаването на загадката. Напротив, собствените му спомени, страхове и преживявания влияят върху начина, по който възприема настоящето. Това поражда един от основните въпроси на романа: доколко можем да се доверим на собственото си възприятие, когато миналото е свързано с травма и вина? Психологическото напрежение е подкрепено от мрачната атмосфера на романа. Квенслер не разчита единствено на внезапни обрати, а изгражда постепенно усещане за тревожност. Именно натрупването на малки съмнения превръща познатото в заплашително. Границата между действителност и кошмар постепенно се размива, а читателят е принуден непрекъснато да преосмисля информацията, която вече е получил.
Сред водещите теми на романа е и разрушителната сила на тайните. Миналото не остава в миналото, когато не е било осмислено и назовано. Потиснатите конфликти продължават да влияят върху настоящето, а доверието между близки хора постепенно може да бъде заменено от подозрение. В този смисъл семейната история в романа се превръща и в история за паметта – за това какво помним, какво забравяме и доколко спомените може да бъде надежден свидетел на преживяното.
„Пожарникаря“ на Улф Квенслер е психологически трилър, който използва криминалната интрига като основа за по-дълбоко изследване на семейните отношения, вината, манипулацията и субективното възприятие на истината. Романът постепенно премества фокуса от въпроса „Какво се е случило?“ към по-сложния въпрос „Как можем да бъдем сигурни в това, което смятаме, че се е случило?“.
Именно тази несигурност е сред най-силните качества на книгата. След последната страница историята не приключва напълно – тя оставя след себе си въпроси за паметта, доверието и последствията от тайните, които хората се опитват да погребат. Понякога миналото не изчезва. То просто чака подходящия момент, за да се върне.

С подкрепата на Столична община

Програма „Култура“ на Столична община

ЕВА АЛЕКСИЕВА

Улф Квенслер, „Пожарникаря“, прев. от шведски Ева Кънева, изд. „Емас“, С., 2026

Никъдето

Всички казват, че личи, че съм от тук. Не съм сигурна по какво. Може би, че се разбирам с града.
Моят град е нежен. Не мил или свръхлюбезен, а изцяло себе си – уязвим. Парче вселенска енергия, която не се крие от очите на хората, но докоснеш ли я грубо, може да те ухапе. Тук всичко си върви според метафизиката на града и тя не бива да бъде нарушавана.
Тука сме свободни не защото можем да си го позволим, а защото нямаме много избор. И никой не иска нищо от нас. Малките радости са на почит, а и май единствените. Все се намира някой отключен покрив на панелка с гледка към залеза, след работа се измислят една, две, три, пет, десет бири в парка, а с кафето сутрин получаваш и късметче.
Тук като отидеш на бар се влюбваш и свършваш цялата си граматика в разговори до съмване. По други места правят секс. Не че ние не правим. Тука обаче сме романтици. Нищо че не ни личи. Загрубели сме именно защото много обичаме и никога не сме спирали.
Този град е като място, което би трябвало да е преходна спирка, но на няколко чудаци им е харесало и са решили да останат. Без да го правят на твърде голяма философия. То, тук каквото и да правиш, няма да стигнеш далеч. Другите хора казват, че всичко има таван. А хората тук на това му викаме покрив над главата.
В моя град най-интимните разговори се водят на по цигара в безистен, най-интересните часове в училище са тези, от които си избягал, най-запомнящите се вечери са наполовина забравените и най-влюбен си, когато не е споделено. Някакви такива хора, които оценяваме нещата само като ги загубим, сме се събрали да сме загубени заедно в моя град.
Тук кривите форми са на почит. Не харесваме перфектни неща. Тротоарът криви, улукът прокапва, продавачката е нацупена, тролеят закъснява. И ние – леко криви, окапали и нацупени закъсняваме.
Не че не се усмихваме. Усмихваме се много. Просто само истински.
Тук целият ти живот се побира в една градинка. На площадката пред блока, където ме извеждаше да играя баба, за първи път целунах момче, а някой ден и аз сигурно ще бутам количка там. Звучи клаустрофобично, но тука така се правят нещата. Като си се хванал, довършваш го докрай. Криво-ляво, ама го довършваш. Ако кажеш нещо, хвърляш камък, ако имаш пушка, гърмиш я, ако се обичате, обичате се, пък ако трябва, ще се и разведете.
Само ако си тръгнеш, обикновено се връщаш. Поне така направиха всички, които тръгнаха. Аз също. Не знам защо. Може би не е голяма философия.
По-лесно е да сме себе си тук, в никъдето, отколкото други някъде.

АЛИСИЯ СИМЕОНОВА

За книгата на Свежа Дачева „Ритуал по отваряне на сърцето“

За толкова непосредствено и искрено написана книга, каквато е „Ритуал по отваряне на сърцето“ на Свежа Дачева, е трудно да се говори дистанцирано и да се изгражда метатекст. „Ритуалът“ в заглавието няма нищо общо с ритуал на писането – с някакъв скрит писателски механизъм, който критикът трябва да разгадае. Самото заглавие обаче предварително задава начина, по който книгата иска да бъде четена. „Ритуалът“ предполага последователност от смислово натоварени жестове, а „отварянето“ превръща тази последователност в процес на разкриване. Ето защо фрагментарната композиция не разпада цялото, а го изгражда постепенно: всеки текст е отделен жест в разгръщането на интимния опит. Неслучайно някои читатели – и най-вече читателки – са го назовавали пред авторката като „нежно спасение“: определение, което улавя не толкова сантименталността на книгата, колкото ненатрапливото ѝ въздействие върху читателя.

Първият фрагмент, „Упражнение по запознанство“, всъщност е първото отваряне към читателя – въвеждащ жест, с който книгата прави първата си крачка към него; останалите (общо седемдесет и седем) тя извървява, така да се каже, заедно с него. Най-формализираният ритуал в човешкото запознанство за авторката се превръща в изпитание: „По какъвто и начин да се представя, все ми се струва като полуистина“ (с. 7). Всеки възможен отговор се оказва непълен и в някакъв смисъл неадекватен:

> Жена на неопределена възраст? Омъжена, но живееща сама? Някога невъзвращенка? Политическа емигрантка? Българска и шведска гражданка? Майка на четири деца? Баба на три? Литературовед? Етнолог? Поетеса? Писателка? ~~Политик?~~ Съдебна заседателка? (с. 7).

Задрасканото (реторическа епанортоза) още по-ясно показва разколебаната идентичност на човека, който се опитва да даде еднозначен и изчерпателен отговор на въпроса „Кой съм аз?“. След като пробва и смътния отговор на Емили Дикинсън: „Аз никоя съм, а ти кой си?“, Свежа Дачева стига до своя „отражателен“: „Аз съм ти и ти си аз в един огледален свят“. Оттук нататък огледалото вече няма да бъде само образ на отношението между „аз“ и „ти“, а начин, по който се мисли самата свързаност на света. Във фрагмента „Пред огледалото на вселената“ тази лична интуиция се разгръща в по-широка визия:

> Всеки се оглежда в другия като в огледало и отношението му към „различния от него“ всъщност е равно на отношението му към самия себе си. Вселената по всяка вероятност не е нищо друго освен едно огромно, начупено на безброй парчета огледало (с. 64).

А защо авторката се спира точно на това заглавие, извеждайки извън скоби едно от вътрешните заглавия на книгата? Защото самата тя е „ритуална“: живее ритуално – говори, пие и се храни ритуално, практикува йога като източно свещенодействo… може би единствено се смее *не*-ритуално. Защо сърцето? Защото за нея, както и за древните египтяни, тибетците и мислители като Чопра, то е седалището на духа (с. 139). Подобна е и мисълта на Новалис, цитирана в един от епиграфите: „Седалището на душата е там, където се срещат вътрешният и външният свят“. Къде се срещат? Ясно къде. Към същия кръг от препратки можем да причислим и персийския поет и мистик Руми, два пъти включен като интертекст – в мотото към „Коридор на затъмненията 2022“ четем: „Заший си очите, нека сърцето ти стане око“. Ако трябва да претеглим препратките, в книгата очевидно надделява източната мъдрост над западната.

Нека тогава да разтворим текста и да видим колко „ритуална“ е Свежа Дачева: „Ритуал по отваряне на сърцето“ не е преразказ на „Пътеката на любовта“ на Чопра в частта, посветена на отварянето на сърдечната чакра, още по-малко урок по медитация – а опит, чрез медитативното преживяване, да се съгради вътрешната цялост и да се постигне единение с всякога, всичко и всички. Истински впечатлява естествеността, с която го прави, при това с чувство за хумор и изливаща се самоирония, която не позволява сериозността да натежи, духовното да се превърне в поза, а източната мъдрост – в готова рецепта за живеене. Ритуалът тук не е предписана последователност от действия, а начин на вглеждане в себе си и света, така че вътрешният и външният свят отново да могат да се срещнат.

Фрагментът завършва с датата на написването му: „18 май 2023 г., Лилит“. В текста е споменато, че това е името на Черната луна – астрологическото обозначение на лунния апогей. Към нейната езотерична символика авторката очевидно проявява интерес – известни са тежненията ѝ към астрологията и митологията и мистико-езотеричните им интерпретации. В този контекст споменаването на Лилит придобива пряка връзка с ритуала на самоотварянето: Черната луна се свързва със скритото и несъзнаваното, с онова, което трябва да бъде изведено от тъмната непозната страна на личността, за да стане възможна вътрешната промяна. Важно е да се подчертае, че при Свежа Дачева вътрешната промяна има не само психическо, но и физиологическо измерение – тя се случва и се осмисля през тялото. Отварянето на сърцето има и етическо измерение – прошката: готовността най-сетне да бъде поискана прошка за онова, което дотогава е останало неизречено.

След като авторката е преминала ритуала по отваряне на сърцето, спокойно може да каже: „Седя пред вас с отворено сърце“. Но трябва да добавим и: безстрашно. В културата, в която живеем, сякаш по-често чуваме „Отваряй си очите!“, отколкото „Отваряй си сърцето!“. Тъкмо затова фикцията има сравнително малко работа в литературното писане на Свежа: повечето фрагменти са близо до дневниковия запис, до непосредственото фиксиране на преживяното. За нея само детето възприема света направо през сърцето, преди опитът да бъде филтриран от знанието и навиците на възрастния. Това е едно от неочакваните завръщания, които „ритуалът“ прави възможни – завръщането към детството и към изгубения някога цветен поглед към света:

> Изведнъж осъзнах, че виждам света в ярките цветове от детството си. Съзерцавах го без посредничеството на очите, направо със сърцето си и виждах как всичко и всички сме нишки, втъкани в един и същ килим – килимът на битието. Внезапно си спомних, че в детството си слушах винаги без посредничеството на ушите – направо със сърцето – и разбирах всичко в най-дълбоките му дълбини. Чувах, виждах и разбирах неща в света на възрастните, които би трябвало да са съвсем неразбираеми за едно дете. Знаех какво птиците казват на листата на вишната, на току-що разцъфналите розови храсти и на котките, които се протягаха на слънце. Спомних си колко беше просто да слушаш и виждаш със сърцето си – не оценяваш, не сравняваш, не критикуваш, само разбираш. То е като да пиеш вода направо от извор. Как е могла да потъне в забрава за толкова дълго време тази част от мен? Значи наистина съм поумряла (с. 138).

Може би това именно поражда изобщо стремежа към завръщане – към детството, към „себесността“ и отвъд тях – към някакво метафизично първоначало. Още заглавът на първия текст го подсказва: „Душата ми идва от някъде другаде – сигурен съм. И възнамерявам да стигна дотам“ (Румѝ). Свежа Дачева също търси това „друго място“. Един от пътищата за завръщане е сънят, другият – детството. И двата пътя са реално извървени в книгата: сънят чрез разказаните сънища, детството – чрез възвърнатите спомени. Но границата между тях остава пропусклива: понякога сънят се превръща в път към детството. Цялата първа част може да се нарече „отваряне на детството“. През повтарящото се „помня“ тя се връща към собственото си минало, за да ни въведе в запомнящи се емоционално-визуални картини. Паметта по принцип съхранява преживяното в образи и сетивни следи, но тук те се превръщат в плътни времепространства. Детският спомен оживява като сетивен образ, запазил цвета, атмосферата и най-вече непосредствеността на някогашното виждане.



„Ритуал по отваряне на сърцето“ обаче само привидно може да бъде наречена „книга на спомена“. Свежа Дачева определено се дистанцира от мемоарното писане: „Наистина не обичам мемоарите. Може би заради неизбежната „аз“ форма. Отвсякъде ми дават знак, че е време, че е важно да напиша моите. Но някаква вътрешна съпротива не ми позволява…“ (с. 90). И въпреки това именно там се появява образът на колелото, което тя трябва „да измайстори“ от част от своята история и да остави пред „Слънчевите порти“. Това не е жестът на мемоариста, който подрежда живота си в разказ, а на писателя, който превръща преживяното в митопоетичен образ. Ето една февруарска утрин през погледа на нейното дете:

> Небето се е сринало при хоризонта на февруарската утрин. Димните ръце на мъглата са сключили кръг, и градчето, събрано в себе си, не помръдва – като уплътнена с памук коледна играчка в кръглата си кутия. Тя няма да бъде изпратена никога, и никой не знае дали изпращачът и детето, за което е предназначена, съществуват. Но ако тръгнеш по улиците, ще видиш, че къщите стоят строени – войници на пост в овехтелите си червени и сиви гвардейски мундири. Стоят издължени и раздалечени от мъглата, самотни и строги сред графиките на дърветата. Потъмнялото сребро на камбанния звън повтаря още веднъж всичките линии на картината и я превръща в офорт (с. 10).

Ако книгата все пак може да бъде мислена като „книга на спомена“, то може да бъде само в смисъла на стратиевското детство – като детската гледна точка, детското времепространство, които Стратиев разработва в „Самотните вятърни мелници“ – първата му книга, определяна от критиците като образец на лирическа проза. И тук детството е по-скоро режим на виждане и преживяване на света, до който писането отново намира път.

Доколкото в същността си това е книга синтез на духовен опит, фрагментът размишление надделява над разказа. Биографичните следи – паметта за местообитанията на детството и после на зрелостта, за преживяното, премисленото, сънуваното, видяното, „населеното“, както го нарича авторката – са по-скоро картата, върху която се разгръщат нейните прозрения. Това обаче не означава отсъствие на разказното начало. Напротив, то не само присъства, но ражда сцени и разкази, които се врязват в паметта – като този за дядовия ритуал „отиване до бръснарницата“ („Златните облаци на бабината стряха“) или за ритуала „прощаване със старата къща“ („Изгубеният рай“), в който се откроява един от най-силните лирически моменти в книгата:

> Винаги, когато се възземах от долния на горния свят, ослепявах напълно от обилната светлина. Всяко цвете, всеки плод в бабината градина избухваше като нова вселена. Усещах как всичките те са свързани под земята в тайнствен космос, а жужащите гласове на соковете им замайваха главата ми. Тогава в съзнанието ми неизменно изникваше споменът за огненото кълбо, което ми дойде на гости в дъждовния следобед, за да провери дали съм готова да приема безсмъртието. После се оставях във възлестите ръце на старата круша или в гладките глани на вишната да ме хранят със сладки и възкисели плодове, да ме поят с роса, да ми разказват приказките на вятъра и да ме вдигат до небето... (с. 32).

Към запомнящите се разкази трябва да причислим и историите с Пим (кучето на Свежа, с което тя преживява цял отделен живот), оформящи една „малка повест за Пим“, както и историите с „магьосницата“ Михаела, дъщерята, „която преобърна колата на времето“. И тук детството се явява като възможност за отговор на тревогите на възрастния свят – не като бягство от тях, а като друг начин те да бъдат видени. В „Сън от миналото или от бъдещето“ майката е разтревожена за болната си дъщеря. Така, угрижена, тя заспива и сънува собственото си детство: „Спасение в собственото си детство потърсих за своята болна дъщеря. Не се тревожи, мамо, всичко, което ще се случи, вече е станало – чувам я да ми казва“. Детският глас сякаш интуитивно достига до една от големите идеи на книгата – за цикличността и повторяемостта на битието, за свят, в който едни и същи модели се завръщат на различни равнища. Линейното време тук сякаш се разтваря: бъдещето не е напълно ново, а носи в себе си вече преживяното, преобразено в нова конфигурация. Светът се мисли като фрактална, самоподобна структура, в която частта повтаря модела на цялото, а миналото се оглежда в бъдещето. Към тази идея се връща и фрагментът „Кръговратът на рециклирането“, където повторяемостта вече придобива почти космологичен смисъл.

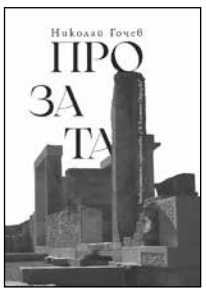
Детската мисъл сякаш интуитивно достига и до онова, което Ланкаватара сутра формулира във философски план – неслучайно именно тя е мото на фрагмента „Завръщане в родния град“: „Нещата не са такива, каквито изглеждат, нито пък другояче“. И тук следва поредният сън-спомен, който отвежда сънуващата към детството, за да потвърди не абстрактно, а конкретно и образно

на стр. 4



„Нашата Коледа 4“, съст. Захари Карабашлиев, изд. „Сиела“, С., 2026

Четвъртият сборник от поредицата „Нашата Коледа“ събира 17 разказа под съставителството на Захари Карабашлиев. Сред авторите са Георги Марков, Ива Дойчинова, Радослав Бимбалов, Невена Дишлиева, Мартин Колев, Богдан Русев, Цветелина Цветкова, Мария Касимова-Моасе, Николай Терзийски и Иван Ланджев. Общата празнична тема среща различни поколения и разказвачески почерци, а поредицата продължава да попълва своята колекция от български коледни истории.



Николай Гочев, „Прозата“, УИ „Св. Климент Охридски“, С., 2026

Как възникват и се развиват прозаическите жанрове в старогръцката литература? Сборникът с лекции на Николай Гочев разглежда историографията, реториката, философския диалог и романа. Предназначена за студентите по класическа филология, книгата обсъжда появата на писмеността в гръцкия свят, първите писмени паметници на гръцки език и ранните прозаически произведения. Представени са съчиненията на Херодот, Тукидид, Ксенофонт, атическите оратори, Платон и античните романисти, придружени от историко-филологически коментар.



Миряна Дърлевич, „Никой не е забравен и нищо не си спомняме“, прев. Русанка Ляпова, изд. „Ентусиаст“, С., 2026

На 9 май в центъра на Белград са открити три млади момичета – голи, неподвижни и без спомени за случилото се. Разследването на инспектор Лепа Видич отвежда към тайните на три семейства и преплетеното им минало. Криминалната интрига свързва личната загуба на памет с общественото забравяне на травмите от 90-те години. На фона на новобелградските блокове романът поставя въпроса как премълчаното от родителите продължава да определя живота на децата им.

За книгата на Свежа Дачева...

от стр. 3

една от идеите, заложени в мотото: че светът, който възприемаме, е неотделим от съзнанието, което го възприема, и че границата между „аз“ и външния свят не е непроницаема.
С особена настойчивост в книгата се налага един психологически мотив – въображаемата идентификация със света, която няма нищо общо с психологическа игра. Първо, струва ми се, в „Освобождаване“:

> Изведнъж откривам, че ако се концентрирам върху отделни неща от пейзажа край пътя – дърво, дом, ограда, скала – прехвърлям се при тях, влизам в тях и дори се превръщам в тях. Започвам да чувствам физически това, което се случва навън. Ето че тръгвам с леки подскоци по ей тази уличка, прескачам онази ограда, приближавам се до бялата къща и почуквам на вратата... Ето, сега съм брезата, вятърът гъделичка клоните ми и ме разсмива... Аз съм птицата, която долита в онова гнездо, и шумките в него шумват под тежестта ми... Рея се по тънката пътека в гората. Чувствам меката пръст под краката си и горчивия мирис на стъпкани треви ... Сетивата ми се отварят така, че виждам и чувствам как тупти лавата в сърцето на земята... (с. 54).

Тук особено важна е думата „физически“. Не става дума просто за въобразяемо превъплъщение в дървото, птицата или скалата, а за промяна в самото телесно усещане за себе си. Тялото сякаш престава да бъде граница, която отделя субекта от света, и се превръща в място на тяхното взаимно проникване. Най-добрата си интерпретация фрагментът получава през феноменологията на Мерло-Понти: възприемащото тяло не стои срещу света като външен наблюдател, а е вече вписано в него, принадлежи му. При Свежа тази принадлежност е изразена образно като „прехвърляне“ – Азът се размества, границата между възприемащия и възприеманото се разхлабва и светът престава да бъде просто нещо „пред“ мен, за да бъде преживян отвътре.
„Престой с пътуване“ довежда това разтваряне до друга степен:

> Сърцето ми се разпада от милост, цялото ми същество се срива в едносъщата светлинна плазма... Иска ми се да вярвам, че и Създателят, като ни гледа отгоре, изпитва същото. За всеки случай и аз, като току-що прокараната листи царевица, вдигам малки издължени длани, обърнати нагоре, към небето“ (с. 96).

Същият мотив се развива и в „Портите на Аза се разтварят“. Но тук единичното „прехвърляне“ вече се разгръща в преживяване на целия свят като продължение на Аза:

> Беше късна пролет и аз стоях пред прозореца на кухнята. Изведнъж усетих физически как една част от мен се прехвърли в прецъфтяващата японска вишна пред прозореца... Почти едновременно с това усетих друга част от мен да се прехвърля във врабчето, което се люлееше на най-горното клонче и сякаш съвсем в небето. […] Бях се разпечатала във всичко – от най-голямото, до най-дребното. […] Чувство за неописуемо освобождение – портите на Аза зееха широко разтворени, а затворът му беше съвсем празен (с. 104–105).

В трите фрагмента може да се проследи движението от „аз съм“ дървото и птицата, през „сриването“ на собственото същество в общата светлинна субстанция, до „разпечатването“ на Аза във всичко. В перспективата на Мерло-Понти тялото е онова, чрез което човекът изобщо принадлежи на света и е във връзка с него; не просто има свят, а принадлежи на света. При Свежа Дачева тази феноменологическа интуиция е доведена до почти мистическа крайност: да се отвориш към света означава да отслабиш границата на Аза, без да го заличиш, и да преживееш себе си като част от една обща, жива тъкан на битието. Тъкмо в този смисъл „отварянето на сърцето“ има не само духовно, но и телесно измерение – то променя самия начин, по който човекът обитава света.
Наричам книгата „уроборос“, защото страниците ѝ в крайна сметка отвеждат към едно и също начало: към безименното и безсловесното, към сърцето, където „изчезват скъпите за нас неща“ (с. 49). „Лентата, която се развива назад“ (от едноименния фрагмент) е може би най-точният образ на това движение: тя се връща не просто към миналото, а към началото, за да затвори кръга.

СВЕТЛАНА СТОЙЧЕВА

Свежа Дачева, „Ритуал по отваряне на сърцето“, изд. „Изток-Запад“, С., 2025

Нова книга за таланта да бъдеш свободен

На книжарските витрини се появи новата книга с арткритика и политически коментари на Георги Лозанов – „По силата на таланта“, продукт на издателство „Фама“.
След титулната страница на мястото на предговора е изписано: „Предговорът на предговорите“. И става ясно – това е малка библия на предговорите, написани от Георги Лозанов в книги на други автори – фотографи, художници, писатели, журналисти... Сборникът е събрал неговото метатворчество като образец на висока публицистична литература и професионална изкуствоведска критика. Книгата се издига като малък литературен остров сред морето от инфлуенсърска врява в полето на културата.
Заглавието на сборника „По силата на таланта“ препраща към творчеството на конкретни български автори. Но този сборник с предговори на други книги говори не само за силата на чуждия талант, а показва и собствения, на автора на тази книга, видян през призмата на представата за таланта въобще. Този труд е посветен на таланта да имаш характер, да мислиш свободно и да умееш да предаваш мислите си с формите на красотата.
На премиерата на книгата си Георги Лозанов посочи спецификата на предговорния жанр като специализирано място за положителна изкуствоведска критика. Това е жанрът на критическото одобрение, което има задачата (и удоволствието) да открои достойнствата на една художествена или публицистична творба, без да бъде рекламен текст и да обслужва външни интереси освен собствения – на коментираната творба. Предговорът като жанр е подплатен с емпатия и съмишленичество, не рядко и с биографично приятелство между автор и критик, но той съдържа преди всичко сериозна аргументация за качествата на създаденото произведение. И най-важното – предговорът дава същинското начало на една книга, като предоставя контекст на текста ѝ, който иначе стои изолиран чрез кориците от заобикалящата го действителност.
На премиерата си Георги Лозанов каза и нещо, което се отнася до самия него като предговорописец. Той призна, че подготвяйки книгата си, е забелязал две основни неща, които са го занимавали в дългогодишната му работа като критик. А това са темата за свободата като основна ценност на човешкото съществуване и въпросът за утопията като предпочитан начин за бягство от несвободата. Изкуството е такова нещо, каза той, място на утопичното мислене. Утопиите на изкуството работят като протестен жест в условията на тоталитарни общества и служат като пример за упражняване на свободата в средата на демократичното съществуване.
Днес обаче ние сме изправени на прага на решителен избор, изтъкна Лозанов, който не е само вътрешнополитически, дори не е и геополитически, а фундаментален, исторически, защото е настъпило време, в което отново трябва да се взимат решения в алтернативен модус – да се избира или това, което не дава повече право на избор, или това, което предоставя самото условие да има избор. На карта е подложена самата възможност да бъдеш свободен.
Тези важни въпроси, свързани с изкуството и свободата, с щастливите или паническите утопии, са основание в сборника с предговори да се включи още един раздел – с публицистика. Тук книгата излиза от предварително оповестения жанр и включва журналистически статии и дневникови записки на автора (последните – постове от профила му в социалната мрежа „Фейсбук“ от 12.05.2025 г. до 12.05.2026 г.). В така наречения „Дневник от май до май“ също няма нищо случайно. Заглавието е препратка към познатото ни „Септември ще бъде май“ с послание към съвременните



читатели веднъж достъпеният „май“, или „земен рай“ на (относителната) социална справедливост и (трудно отстояваната) демократична равнопоставеност в условията на (крехката) правова държава да не бъдат погубвани, за да не попадне новата ни история в режима „май ще бъде септември“.
Така, по естествената сила на таланта, новата книга на Георги Лозанов обединява критика в двата смисъла на думата – изкуствоведска критика и критика на политическата култура на съвременното българско общество. Писана с любов или омерзение, почти по петкославейковски ала „Не пей ми ся“ и „Жестокостта ми се сломи“, тази книга днес има значимостта на отправна точка за стойностното българско изкуство и отговорното политическо поведение.
Приятно четене, приятели, любители на рефлексивната литература!

ЮЛИЯ ЙОРДАНОВА-ПАНЧЕВА

Георги Лозанов, „По силата на таланта. Арткритика и политически коментари с любов и омерзение“, изд. „Фама“, С., 2026

Къде е бащата в „Отечество“ на Павел Павликовски?

Макар Павел Павликовски никога да не е определял филмите си като части от една трилогия, най-новият му филм „Отечество“ идва като естествено продължение на „Студена война“ (2018) и „Ида“ (2013), с които полският режисьор конструира своя черно-бял портрет на следвоенна Европа. И в трите филма срещаме персонажи, които търсят себе си в този нов следвоенен свят. Този път на екрана е Ханс Цишлер – в ролята на Томас Ман, а Сандра Хюлер е дъщеря му Ерика Ман. Всички роли, дори второстепенните, Павликовски поверява на едни от най-добрите съвременни германски актьори. Усеща се колко добре подготвен е този актьорски състав да създаде нещо наистина изключително, което се разгръща в следващите 82 минути. Съвсем заслужено „Отечество“ донесе на Павликовски наградата за най-добра режисура на фестивала в Кан по-рано тази година.

„Отечество“ проследява посещението на писателя в Германия през 1949 г., след като през 1933 г. напуска страната заради установяването на нацисткия режим и емигрира в САЩ. Томас Ман се е подготвил да произнесе две речи по повод връчването на наградата „Гьоте“ – първата във Франкфурт, в американската окупационна зона, а втората във Ваймар, в съветската окупационна зона. Нобеловият лауреат за литература е посрещнат като герой и от двете страни на Желязната завеса, а пътят между двата града подтиква към размисъл за надпреварата между комунистическата Източна и капиталистическата Западна Германия да привлекат на своя страна писателя и да присвоят символично авторитета му. До него винаги е Ерика – негова преводачка, редактор на речите му и важен политически коректив. Но каква Германия заварват героите и доколко тази страна все още може да бъде наречена тяхна родина?

Разделението, което бележи „двете Германии“ в политически и идеологически план, сякаш намира отражение дори в самия език – в двете различни по смисъл думи, с които немците назовават страната си. *Fatherland* е отечеството, разбирано в неговия конкретен географски и исторически смисъл. *Heimat*, от друга страна, обозначава не толкова определена територия, колкото емоционалната връзка на човека с нея. *Heimat* е именно родината – дума, която трудно намира точен превод в други езици заради сантименталната ѝ стойност. Щастливци сме, че в българския език я имаме – *родина*, която побира именно това лично усещане за принадлежност, надхвърлящо географските граници. Неслучаен обаче е изборът на Павликовски да ситуира действието на филма именно във *Fatherland* – в бащината земя, към която Томас Ман се завръща шестнадесет години по-късно. Какво обаче е останало от нея?

Останките от следвоенния свят се оказват зловещо отражение на предвоенния: съветските детски хорове напомнят тези на Хитлерюгенд, фашисти все още бродят по улиците нощем на пиянски тълпи, рецитирайки нацистки песни, а концентрационните лагери са получили ново, но не и толкова различно предназначение под властта на друг тоталитарен режим. „Отечество“ разказва за следите, оставени от войната, но преди всичко за белезите от политическия разпад на една страна – за поляризацията на обществото и затварянето му в черно-бялото идеологическо мислене. Камерата на Лукаш Жал постига забележителен баланс в това светът на филма да изглежда едновременно художествено естетизиран и документално автентичен. Кадрите на хаоса по улиците, митингите и кичозните посрещания на героите съществуват редом с премереното осветление и прецизно композираните черно-бели кадри. Впрочем в изграждането на визуалния стил на филма Павликовски не разчита на предварително изготвен сториборд. Вместо това режисьорът прекарва месеци наред в огледи на локации, които заснема. Сетне събира фотографиите и ги подрежда до различни сцени от сценария. Постепенно създава своеобразен колаж от думи и образи, чрез който оформя представата си за света на филма. Резултатът е изключително добре обмислена и разпознаваема визуална концепция. А на въпроса защо се обръща (за трети път) към този период от европейската история, Павликовски казва: „Аз съм заклещен в миналото, но мисля за настоящето“. Макар ситуирана в друга епоха, историята отново ни се струва болезнено позната – поляризацията на обществото е проблем, пред който е изправен един творец, стремящ се да остане над нея, да я игнорира или дори да опита да я излекува – един в крайна сметка безнадежден опит.



Намерението на Павликовски обаче не се изчерпва с изграждането на портрет на една страна – постепенно режисьорът навлиза във взаимоотношенията между героите, черпейки вдъхновение от реални събития в техните биографии. Именно този личен пласт от историята позволява на филма да надхвърли конкретния исторически и национален контекст и да разгърне по-универсален размисъл за принадлежността. Възможно ли е Томас Ман отново да я почувства към място, което вече не споделя същите ценности, а Ерика Ман – към семейството си, което все по-рядко говори на общ език? Пътуването тук не цели да проследи възстановяване на принадлежността, макар героите Ман да са тръгнали с подобно намерение или поне с такава надежда. Напротив, то разкрива колко дълбоко е разминаването между представата за родината и нейната действителност, разминаване, което намира отражение и в отношенията между писателя и дъщеря му. В това пространство на разколебана принадлежност се разгръща личната драма на Ерика. След като научава за смъртта, по-точно самоубийството на брат си Клаус, дуализмът започва да бележи и нея – раздвоена между скръбта по Клаус, любовта и отговорността към баща си, с когото споделя това пътуване, тя също преживява своеобразно изгнание, но не толкова в географското, колкото в личното си отечество, в онази *бащина земя*, в която разстоянията между нея и баща ѝ стават все по-далечни и непреодолими. В основата на това раздалечаване стои и едно силно его – актьорът Ханс Цишлер по много деликатен и все пак осезаем начин пресъздава жаждата за признание, за внимание и за потвърждение на собствената значимост на своя герой Томас Ман. Сандра Хюлер умело пропуква първоначалната студенина и затвореност на Ерика, разкривайки, че сдържаността ѝ, граничеща със стоицизъм, е всъщност нейният начин да укроти бушуващите у нея чувства. Макар и изпълнена с почит към баща си и към всичко, което той представлява и е постигнал, тя не се страхува да заяви собствена позиция и критично мислене.

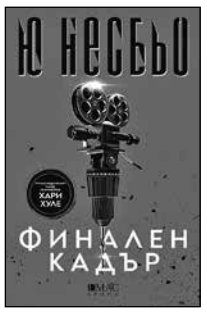
Едва на финала виждаме бащата и дъщерята истински заедно, приседнали сред останките на една църква. Да, от отечеството са останали само руини, но сякаш именно тук Томас и Ерика разбират колко важно е човек да опази душата си от разрухата и за първи път си позволяват да изпитат дълго премълчаваната болка. Под звуците на органа и кантатата на Бах, сред разрушената църква, в сълзите на героите се прокрадва надежда за спасение – през любовта, близостта и възможността отново да намериш път към другия.

„Отечество“ си позволява някои отклонения от историческата достоверност на събитията. Пътуването на Томас Ман действително се е състояло през юли–август 1949 г., но писателят е придружаван от съпругата си Катя Ман. Обвинения към Павликовски, че не се е уповавал на фактологията са излишни, защото именно тези режисьорски волности превръщат един исторически фрагмент в красиво и завършено художествено произведение за паметта, изгнанието, семейството и идентичността, отвъд епоха и биография. Вплитайки семейната драма между бащата и дъщерята, позовавайки се на реалната кореспонденция между тях, ситуирайки я в контекста на следвоенна Германия и на това конкретно пътуване, Павликовски позволява на съвременния зрител да преживее тази история, да направи съвременен паралел с проблемите на времето, както и да бъде съпричастен към вътрешния конфликт, който Томас Ман е преживявал през този период от живота си, а защо не и да го преоткрие през книгите му.

„Отечество“ имаше своята българска премиера в рамките на кино-литературния фестивал Cinelibri, последвана от разговор между Павел Павликовски и писателя Георги Господинов – забележителна среща на двама творци в общ разговор за „възможните и невъзможни завръщания, за търсенето на лица от друго време, за дома и отечеството“[1].

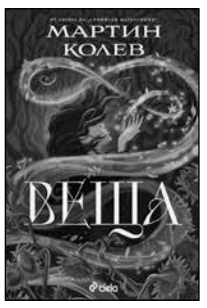
КАЛИНА НИКОЛОВА

[1] Цитатът е част от изказване на писателя Георги Господинов по повод срещата му с Павликовски след прожекцията на филма „Отечество“ през ноември 2026 г.



Ю Несбьо, „Финален кадър“, прев. Ева Кънева, изд. „Емас“, С., 2026

„Финален кадър“ е четиринадесетият роман от поредицата за Хари Хуле на норвежкия писател Ю Несбьо. Книгата продължава един от най-разпознаваемите цикли в скандинавския ноар, започнал през 1997 г. с „Прилепът“. Съчетаването на криминално разследване с продължителното проследяване на личната история на централния персонаж е сред отличителните черти на поредицата. Българското издание отново е в превод на Ева Кънева.



Мартин Колев, „Веща. Сага за Стопан“, книга 1, изд. „Сиела“, С., 2026

С „Веща“ авторът на „Софийски магьосници“ поставя началото на новата поредица „Сага за Стопан“. Романът отново среща фантастичното с разпознаваемата българска среда, като съчетава магия, криминална загадка и хумор. Всекидневното и необикновеното съжителстват в свят, в който вещиците и вампирите са част от местния живот. Книгата продължава интереса на Мартин Колев към възможностите на фентъзито на българска почва.



„Тримата срещу потъпкването на Чехословашката пролет 1968 г.“, съставители Стефан Дечев и Кета Мирчева, изд. „Жанет 45“, Пловдив, 2026

През 1968 г. тримата студенти историци Едуард Генов, Александър Димитров и Валентин Радев разпространяват позиви срещу българското участие във военната интервенция в Чехословакия. За публичното си несъгласие заплащат с присъди и затвор. Сборникът на Стефан Дечев и Кета Мирчева събира документите за техния протест и последвалите репресии. През съдбите на тримата изданието насочва вниманието към личната отговорност и цената на съпротивата срещу политическото насилие.

Чрез езика градим реалността, която споделяме

Разговор с Мариана Манджуля-Жатон



Мариана Манджуля-Жатон

Мариана Манджуля-Жатон е литературен преводач, езиковед и дългогодишен университетски преподавател, посветила близо четири десетилетия на изучаването, изследването и преподаването на български език и литература в Букурещкия университет. От около 15 години тя превежда на румънски език произведения на водещи съвременни български автори, издадени от престижни румънски издателства – Георги Господинов и Елена Алексиева („Трей“ / колекция „Ананси“), Иван Станков и Емил Андреев („Хуманитас“), Йоанна Елми („Полиром“), Костадин Костадинов („Ейкон“), както и драматургия на Теодора Димова (текстът на пиесата „Змийско мляко“ е включен в специална антология с пиеси, представени в секцията „Спектакли-четения“ в рамките на Международния театрален фестивал в Сибиу). През ноември 2026 г. в София тя бе отличена с престижната литературна награда „Перото“ в категория „Превод от български на чужд език“ за преводите си на романите „Ловецът на пеперуди“ от Костадин Костадинов, „Градинарят и смъртта“ от Георги Господинов, „Вулкан“ от Елена Алексиева и „Направени от вина“ от Йоанна Елми.

Наскоро получихте престижната награда „Перото“ за превод – високо признание за майсторството, с което представяте на румънски език произведенията на значими съвременни български писатели. Какво означава това отличие за Вас и как всъщност започна пътят Ви като преводач на художествена литература?

Бях изключително радостна и поласкана при новината, че съм в краткия списък с номинации за наградата „Перото“ – отличие, чиято значимост в българската литературна и културна среда ми беше добре позната. Само по себе си това вече беше признание за труда ми като преводач. Можете да си представите колко щастлива и развълнувана бях, когато научих, че съм носител на наградата за превод. Въпреки че бях на около 2000 километра от София, сърцето ми биеше толкова силно, все едно се намирах в залата на церемонията в НДК. Прави ми впечатление, че независимо на каква възраст е човек, получаването на награда винаги носи огромна радост. Личният ми живот, професионалният ми път и преводаческата ми дейност неизменно са протичали между Румъния и България. Винаги съм се смятала за своеобразен посланик на българския език, литература и култура в Букурещ. Тази награда ме накара да се почувствам удовлетворена и възнаградена за усилията си. Що се отнася до дебюта ми като преводач на художествена литература от български на румънски, трябва да призная, че не аз направих първата крачка. Основателят на великотърновското издателство „Фабер“ Нейко Генчев познаваше моята научна и преподавателска дейност, тъй като през 2007 г. там бях публикувала в съавторство с Илиана Павлова румънско-български разговорник. Предполагам, че с посредничеството на проф. Иван Станков, по онова време лектор по български език в Университета в Крайова и прекрасен преводач на Мирча Картареску, бе поставено началото на сътрудничество с издателство „Хуманитас“. Българската страна, в лицето на „Фабер“, предложи за превод романа на Емил Андреев „Стъклената река“, който беше истинско литературно събитие в България и предстоеше да бъде екранизиран. И отново българската страна настояваше преводач на романа да бъда именно аз – за изненада на колегите им от „Хуманитас“, които не бяха свикнали да им посочват преводача. Така или иначе бях готова да направя пробен превод. Този първи превод, който беше приет много добре, ми вдъхна увереност. Беше предизвикателство, но и вълнуваща и приятна работа, различна от преподавателската.

След дълга и богата университетска кариера, посветена на строгите академични изследвания и лексикологията, през последните години се отдадохте активно на превода. Какво ново като усещане и предизвикателство Ви донесе преводът на художествена литература, което чисто преподавателската работа не можеше да Ви даде?

С казаното дотук осъзнавам, че вече се доближавам до отговора на този Ваш втори въпрос. Трудът на литературния преводач се върши в тишина, в усамотение, за разлика от този на преподавателя, който се гради върху общуването, пряката връзка със студентите, предаването на знания, обмена на мнения и кипежа от идеи. Но и двете дейности трябва да се вършат със страст и обич, със сериозност, прецизност, подготовка и талант – педагогически или преводачески. Работата, емоциите и вътрешните състояния са различни, но са еднакво благодатни. Изпитвам еднакво голямо удовлетворение, когато мой студент полага усилия под мое ръководство, постига достойни резултати и намира работа според подготовката си, както и когато направя добър превод и книгата събуди интереса на читателите.

Как оценявате от Ваша гледна точка и от прекия си опит на литературен преводач реалния интерес и рецепцията на българската литература сред читателите, издателите и критиката в Румъния в момента? Как изглежда тази динамика отвътре, на самия румънски книжен пазар?

По-трудно ми е да преценя в цялост интереса на румънските читатели към съвременната българска литература, тъй като не съм пряко ангажирана с издателска дейност или културен мениджмънт. Въпреки това по мои преки наблюдения този интерес нарасна особено много, след като романът „Времеубежище“ на Георги Господинов беше отличен с престижната международна награда „Букър“. Интересът към книгите на Георги Господинов, но и към тези на други съвременни български писатели се дължи на умението им да преплитат специфично българските с общочовешките теми, както и на близкия исторически, социален и културен опит на българи и румънци. Както в съвременните румънски творби, така и в българските се поставя силен акцент върху индивидуалната и колективната памет, върху осмислянето на комунистическото минало и проблемите на идентичността в периода на прехода и след него. И в двете литератури се откроява силна тенденция към преоценка на живота по време на социалистическия режим.
Фактът, че България беше страна – почетен гост на тазгодишното издание на Панаира на книгата „Букфест“ в Букурещ, присъствието пред многобройна публика на двадесет български писатели и културни дейци, представянията на книги и дискусиите между румънски и български интелектуалци свидетелстват за изключителна отвореност към българската литература. Надявам се това сътрудничество между българския и румънския литературен свят да се задълбочава в полза и на двете страни и за по-доброто ни взаимно опознаване. Що се отнася до отзвука от преведените от мен книги сред румънските читатели, неведнъж съм чувала топли думи и признателност лично от тях. Освен това следя и читателски сайтове, където ме изненадват приятно интересните коментари и като цяло положителните оценки на хора, които четат за удоволствие, без да са професионални литератори. Появата на български книги на румънския пазар не остава незабелязана и от литературната преса, която често им посвещава отзиви и статии.

Как подхождате към текстовете, които Ви се предлагат директно от румънските издателства? Как решавате дали да приемете дадено издателско предизвикателство и кое е най-важно за Вас, когато преценявате дали една книга резонира със собствения Ви вътрешен свят?

Трябва да Ви призная, че не съм си задавала всички тези въпроси по този начин. Румънският читател познава българската литература най-вече чрез преводите, излезли преди 1989 година. На румънски език са преведени произведенията на всички значими български класици – от Петко Р. Славейков, Любен Каравелов, Христо Ботев, Иван Вазов, Алеко Константинов, Пенчо Славейков, Пейо Яворов и Димчо Дебелянов до Емилиян Станев, Димитър Талев, Димитър Димов, Елисавета Багряна, Йордан Радичков, Павел Вежинов, Блага Димитрова и други. След 1990 година румънската литература, подобно на българската, се освободи от идеологическия контрол на комунистическата партия, но челният сблъсък с консуматорското общество, натискът на прохождащия капитализъм и пазарната логика я изтласкаха в периферията на жизнените нужди. Преходът се оказа труден период за издателствата и изглежда хората имаха по-важни грижи от четенето на литература.
В литературния обмен между двете ни страни последваха няколко години затишие без преводи, но след 2000 г. интересът отново се съживи и от двете страни на Дунава. На българския книжен пазар се появиха преводи на книгите на Мирча Картареску в изключителния превод на Иван Станков. Вие, Лора Ненковска, преведохте множество съвременни румънски писатели като Андрея Расучану, Богдан-Александру Станеску, Матей Вишниек, Клаудиу Комартин, Симона Попеску, Елена Владаряну и други. Откроявате се също преводите на Ванина Божикова, на Румяна Станчева, която запозна българския читател с творчеството на Габриела Адамещяну, както и на Христо Боев, превел румънски автори от началото на XX век като Ребряну, Джиб Михаеску и Михаил Себастиан, но и романите на Йоана Първулеску. В Румъния също започнаха да се превеждат значими съвременни български автори, а когато приемам дадено издателско предложение, се водя от естетическата стойност на текста, неговата изразна сила и способността му да гради истински мостове между двете култури.

Доколко е важно прякото общуване с авторите, които превеждате? Как реагират те в работния процес, колко различни са в отношението си към преводаческите въпроси и как лавирате между различните писателски темпераменти?

Не знам как ще прозвучи, ако кажа това, но не съм общувала особено много с авторите, които съм превеждала, а с двама от тях – изобщо. Не мога да твърдя и че съм срещала трудности или неясноти, за да имам нужда от разяснения от тяхна страна. Не виждам причина да се преструвам на скромна – имам широка обща култура, владея пет чужди езика, пътувала съм много и съм любознателен човек. Умея да върша изследователска работа, знам къде да потърся онова, което не знам, а понякога, дори когато съм убедена, че знам нещо, предпочитам да го проверя.
След като предадох превода на „Времеубежище“, научих от издателството, че Георги Господинов е бил изключително изненадан, че не съм се свързала с него и не съм му задала нито един въпрос. Тогава му написах писмо, в което се представих, обясних му коя съм, откъде идвам, какъв професионален и житейски опит имам, дълбоката ми връзка със София и с реалностите на социализма и прехода, които описва в романа, както и колко всеотдайно съм работила цяла година върху текста. Той ми благодари за писмото и добави, че е убеден, че преводът ми е прекрасен. Вярно е, че при „Градинарят и смъртта“ имах три неясни места и тогава му писах, а той ми отговори веднага, пространно и подробно. Впрочем добре известна е тясната връзка, която писателят поддържа със своите преводачи, и това е напълно разбираемо. Знам докъде се простират знанията ми и когато се натъкна на нещо неясно, не се колебая да попитам авторите, румънски и български колеги, други преводачи, а понякога и студенти или деца на приятели – особено когато става дума за съвременен жаргон.

Съвременната проза често поднася дълги, мелодични и наситени с детайли изречения, които понякога налагат синтактична деконструкция или използване на специфични глаголни форми. Как решавате кога една българска синтактична структура трябва да бъде разделена, за да не се прекрачат границите на търпимост на румънския език?

Повече от 30 години преподавах във Факултета по чужди езици и литератури в Букурещ курса по съвременен български език с всичките му дялове: фонетика, морфология, синтаксис, лексикология, стилистика. Същевременно майчиният ми език е българският, а в румънския се чувствам в свои води. Голяма част от световната класическа и модерна литература – от руската, източно- и западноевропейската до южноамериканската – съм чела на румънски език. Тези преводи, дело на компетентни и вдъхновени преводачи, са оставили трайна следа у мен. Съществува и особен начин да „усещаш“ езика, на който превеждаш – това е съчетание между интуиция и знания.

Например Иван Станков има афинитет към разгърнатите, мелодични изречения, изпълнени с нюанси и детайли, което понякога ме е карало да разделям сложните изречения или да използвам деепричастие на мястото на личен глагол. Обратно, наличието в българския на сегашно деятелно причастие налага в румънския предаването му чрез подчинено изречение, както се вижда в края на този откъс от „Млякото“: „Когато слънцето си проправи път между бръчките, клепачите и миглите на баба, черното около зеницата става прозрачно-кафяво и вътре проблясва неподвижен златист прашец, а самата зеница остава напълно безразлична, като страшен тунел, водещ навътре.“
В румънския вариант разделих изречението на две и превърнах причастието в определително изречение. Елена Алексиева също понякога гради богати, разклонени фрази, които придават особен стил на писането ѝ, и съм се старала да запазя тази нейна специфична конструкция – тя е своеобразен отпечатък на писателя, с който преводачът трябва да се съобразява.

Българският език притежава сложна глаголна система, белязана от категорията вид на глагола, преизказното наклонение и загубата на инфинитива – особености, които липсват или са дълбоко различни в румънския. Отвъд граматическата трудност, как компенсирате на чисто стилистично ниво тези специфични отсенки – като опозицията свършен/несвършен вид или дистанцирането на разказвача от събитието – за да постигнете плавна и естествена румънска фраза?
За румънците, които изучават български език, съм написала тритомно изследване по морфология, като посветих отделен том на българския глагол именно защото той е най-богатата и сложна част на речта и е доста труден за разбиране и правилна употреба от носителите на романски език. В статия, публикувана през април 2025 г. в „Revista de traduceri literare“, илюстрирах с примери от книгата „Спомени за вода“ на Иван Станков различните начини за предаване на тези граматически категории на румънски.
Румънският език не притежава система от граматически средства за формално изразяване на глаголния вид, а румънските представки и наставки имат само лексикална стойност. И въпреки това предаването на българския глаголен вид на румънски е не само възможно, но и многообразно, като ангажира всички езикови равнища: морфологично, синтактично, лексикално и стилистично. Различните начини на противопоставяне на действието намират съответствие в румънския чрез семантично еквивалентен глагол, глаголни словосъчетания, обстоятелствени пояснения, описателни конструкции или фазови глаголи. Например предаването на свършения вид чрез глаголен израз: „Затичах след тях“ става „Am luat-o la goană după ei“; чрез обстоятелствено пояснение: „(...) беше обходил из цялата страна“ става „(...) a străbătut ţara în lung şi-n lat“; или чрез конструкция, означаваща началото на действието.
Що се отнася до предаването на българското преизказно наклонение, и тук има решения. Румънският език може да прибегне до форми на условно наклонение, бъдеще предварително време или презумптивно наклонение, за да подчертае, че говорещият не е получил информацията пряко или за да натовари изказа с нюанс на недоверие. Също така можем да използваме перифрази и конструкции от типа на *se pare că* (изглежда, че), *cică* (уж, казват, че), *pasămite* (видиш се), *chipurile* (ужким), *am auzit* (чух) и други подобни.

В изследванията си по лексикология сте анализирали задълбочено румънските заемки в книжовния български език. Доколко това научно познаване на общия лексикален пласт Ви помага в ежедневната работа, предпазвайки Ви от автоматизми или семантични капани в литературния текст?
Въпросите Ви са много точни и признавам, ме карат да се замисля. Това са неща, на които не съм обръщала съзнателно голямо внимание. Вярно е, че подготвих задълбочено докторската си дисертация и писах статии за румъно-българските езикови контакти. Тези изследвания са се натрупали някъде, съществуват в определени „чекмеджета“ в съзнанието ми, които се отварят, когато е необходимо при превод. Чела съм в един български роман, преведен на румънски преди 1989 г., как двама от героите седели в антрето (hol), пушели и разговаряли. Само че не ставало дума за антре, а за всекидневна, за хол. Това е грешка, която аз не бих допуснала.
Например Георги Господинов обича да си играе с думите, със съгласните и гласните в тях, да създава нови думи, да прави звукови и смислови сближавания, и в такива случаи езиковите познания, вдъхновението и въображението на преводача са поставени на изпитание. В „Градинарят и смъртта“ бащата имал навика да произнася погрешно определени думи – я нарочно, я по навик: „...облачам, вместо обличам, сякаш обличаш облаци, слатък вместо сладък, което оставя една по-силна фонетическа сладост на небцето...“. На румънски запазих елемента на сравнението и намерих звукови двойки, отговарящи на посланието на автора: „îmbrânca în loc de îmbrăca, de parcă hainele trebuiau înghiontite ca să se lase îmbrăcate, dolce în loc de dulce...“ (сближаване между îmbrăca – обличам, и îmbrânci – блъскам, побутвам, както и между dulce и италианското dolce). В друг откъс, където в бележника „смешните истории“ се прочитат като „спешните“, направих сближаване между румънските прилагателни amuzante (забавни) и ambulante (подвижни/бързи), въвеждайки малка контекстуална адаптация. Моето „предателство“ е привидна изневяра, защото всъщност се стремях да остана вярна на духа на оригинала. Това е само кратък пример за творческата работа на преводача – макар че все пак говорим за ограничено творчество.



Мариана Манджуля-Жатоп (вляво)

Били сте „първа под чертата“ при кандидатстването си в Театралната академия в Букурещ, а знаменитият Дем Радулеску е бил убеден във Вашия талант. Колко от тази интуиция за сценичния дух, от способността да влезете под кожата на героя и да чуете живия диалог влагате днес в превода на литературни текстове?
О, това беше преди почти петдесет години, сякаш в друг живот... Не знам дали синът ми си спомня, но вечер преди сън ми доставяше удоволствие да му чета книжки, като влизам в роли, променяйки гласа си според героите. В мен все още е жив споменът, че когато превеждах пиесата на Теодора Димова „Змийско мляко“, четях на глас всяка реплика, а после и целия текст. И при други текстове чета превода на глас, за да се чуя и да преценя по-добре как тече фразата. Очевидно не мога да се абстрахирам от интелектуалния багаж, който нося като личност, като читател, като литературен преводач. В романа „Вулкан“ има една необичайна пикарескова двойка новобогаташи – единият „американизиран“, а другият типично български. Описани са толкова добре от Елена Алексиева, че мога с лекота да си ги представя във всичките им действия, сцени и пози. Много би ми харесало да изиграя единия от тях – Дуньо, мисля.

Говорите и двата езика още от детството си, има ли нюанси или понятия, за които усещате, че единият език може да изрази по-ясно или по-дълбоко от другия? Има ли писатели – от румънската или от българската литература – които са повлияли особено силно на Вашето отношение към езика?
Не съм размишлявала как толкова дълбоко дали има понятия и нюанси, които единият език може да изрази по-добре от другия. Да, да кажем, че едно и също човешко преживяване може да бъде изразено в двата езика чрез различни емоционални и културни отсенки. Но не мога да твърдя, че единият език е абсолютно по-богат от другия, а по-скоро, че всеки има зони, в които определени смисли се изразяват по-пряко, по-естествено или по-образно и дълбоко. Например в изречение като: „Връзката им продължава от години“, като се има предвид и контекстът, ми се струва по-подходящо на румънски да преведа българския глагол не с a continua (продължавам), а с a dăinui (трая, пребъдвам), което има по-поетично звучене и внася идеята за постоянство и емоционална вярност. Румънският може би има известно предпочитание към по-разгърнати, нюансирани и експлицитни формулировки, докато българският понякога позволява по-концентриран, по-пряк изказ. Но това не е абсолютно правило.
В литературния превод истинската трудност не е да намериш еквивалента на една дума, а да уловиш какво точно чувства, събужда или внушава тази дума в оригиналния език, и да намериш в целевия език формулировка, която да породи съпоставима емоция. Бих казала, че преводачът не трябва винаги да бъде верен на думите, а на преживяването, което думите предават. И за да отговоря на другия Ви въпрос – сега, на прима виста, за румънския език бих посочила Никита Станеску, при когото езикът е като жив организъм, нещо абсолютно завладяващо. От българската литература отново бих избрала поет – Елисавета Багряна, заради поетичната чувствителност и свободата на изказа.

Има ли съвременни български книги или автори, които все още не сте превеждали, но много бихте искали да представите пред читателите в Румъния в близко бъдеще?
Да, разбира се. Съвременната българска литература е разнообразна и изпълнена с жизненост. Вярвам, че има още автори, които могат да поднесат много приятни изненади на румънския читател. Мисля си за Теодора Димова, Тодор П. Тодоров, Захари Карабашлиев, Деян Енев, Здравка Евтимова, която тази година получи наградата „Перото“ за цялостен принос.

Доколко смятате, че литературата играе съществена роля във формирането на езиковото мислене и в осъзнаването на дълбоката значимост на езика в едно общество?
Безспорно литературата играе фундаментална роля във формирането на езиковото мислене и в осъзнаването на значимостта на езика в обществото. Бих казала дори, че именно в пространството на литературата един език открива и разгръща най-добре своите изразни възможности. Езикът не е просто инструмент за комуникация. Той моделира нашето мислене, възприятието ни за света и за ближните, помага ни да изградим собствената си идентичност. А чрез четенето обогатяваме не само речника си, но и ума и душата си. За съжаление, в днешното общество, в което общуването е все по-бързо, опростено, пълно с клишета и емотикони, думите често се използват повърхностно, без да се обръща достатъчно внимание на смисъла им, и езикът често обеднява. Литературата ни дава необходимата глътка въздух, за да слушаме, мълкуваме и разбираме. Тя ни напомня, че начинът, по който използваме думите, не е без значение: чрез езика градим реалността, която споделяме. Да отглеждаш любов към литературата означава да отглеждаш свобода на мисълта, памет, емпатия – означава да отглеждаш човешко достойнство. Литературата, подобно на превода, ни учи да прекрачваме отвъд границите на езика и идентичността, за да открием онова, което ни сближава. В този смисъл словото се превръща не просто в средство за общуване, а в пространство на солидарност, взаимно опознаване, толерантност и човешко помирение.

Разговора води ЛОРА НЕНКОВСКА
Превод от румънски: ЛОРА НЕНКОВСКА

Непосилната лекота на средната класа



„Нора“ по „Куклен дом“ от Хенрик Ибсен, режисьор Нела Витошевич, Градски театър – Любляна, 2023; гостува в Народния театър в София на 10.10.2026

„Нора“
по „Куклен дом“ от Хенрик Ибсен, 1879, превод Дарко Чуден
Постановка Нела Витошевич, драматург на постановката Петра Погоревц, сценография Урша Видиц, костюми Тина Бонча, осветление Боштян Кос, звук Гашпер Зиданич, асистент на драматурга Манка Липоглавшек
Участват: Нора – Айда Смрекар, Торвалд Хелмер – Матей Пуц, Нилс Крогстад – Йерней Гашперин, Кристине Линде – Моика Функл / Нина Раковец, Доктор Ранк – Яка Лах / Юрий Древеншек
Градски театър – Любляна, Словения, премиера 3 март 2023
Гостуване в Народен театър „Иван Вазов“, София, 10 ноември 2026

Наскоро гостуващият в София спектакъл „Нора“ по „Куклен дом“ на Хенрик Ибсен, реализиран на сцената на Градския театър в Любляна ни припомня, че 147 години по-късно класическата пиеса на Ибсен продължава да разкрива дълбоки социологически пластове, в които се разгръщат мощни противоречия. Така ни бе показано как дребнобуржоазният морал може да превръща закрилата и любовта в инструмент за контрол и дехуманизация.

Спектакълът, режисиран от македонската режисьорка Нела Витошевич разкрива по необичаен начин социологическите пластове на пиесата на Хенрик Ибсен в днешния ден, изпълнен с духа на свръхиндивидуализма, но и завръщащите се колективистични нагони. В началото на представлението светът на семейство Хелмер изглежда като триумф на онова състояние, което може да бъде окачествено като защитеното пространство на социалното благополучие. Това е реализираният фантазъм на средната класа, която се стреми към богатството, но иска да се утвърди и като морален компас за обществото. Именно в тази перспектива в представлението за мен се оказват вълнуващи не конкретните постановъчни ходове, които не изненадват с радикално нова интерпретация, а паралелът между дребнобуржоазния ред в Централна Европа (към която и самата Словения се самоидентифицира) и този в Скандинавия. Паралел, който изглежда, че разкрива дълбоки структурни сходства, но и съществени разлики в моралната легитимация на ежедневието. Онова, което прави спектакъла любопитен са именно мотивите на персонажите, които задвижват техните действия, а не последствията, които ги застигат след тяхната реализация. Моралната легитимация на тези човешки действия ни отвежда към просвещенските идеали, които в Ибсеновата драма са помрачени от еснафското лицемерие и стриктните социални роли, които европейският север оформя във века на индустриализацията (XIX век).
Ибсен черпи вдъхновението си за написването на „Куклен дом“ от истинската житейска драма на своята близка приятелка Лаура Килер; практически истинска дребнобуржоазна трагедия, оформена от стереотипите за половите роли, легитимността на достойнството и семейството като морален център на този ценностен конгломерат. Събитията в нейния брак, послужили за структура на действието на „Куклен дом“, почти изцяло съвпадат със сюжета на пиесата. Съпругът на Лаура боледува тежко от туберкулоза и за да плати животоспасяващото му лечение в Италия, тя тайно изтегля банков заем, разбира се, без неговото знание. С единствената разлика, че когато Лаура се опитва да фалшифицира един чек в отчаяния си опит да върне заема, съпругът ѝ отнема децата ѝ, въдворява я в психиатрична клиника, а накрая тя го моли да я приеме обратно. В Ибсеновата пиеса, обратното, женският образ на Нора е четен често пъти през призмата на екзистенциалната еманципация на жената от стриктните полови роли на семейството и като вдъхновяващ предвестник на първата вълна на феминизма в Европа.

В представлението на Витошевич обаче образът на Нора (Айда Смрекар) се оказва не чак толкова централен в концептуален план, въпреки че на него му е дадено най-много сценично време. Торвалд Хелмер (Матей Пуц) всъщност се оказва много по-централен, отколкото Нора. Тя се явява като огледало, в което той се оглежда и което скрива в края на действието на спектакъла от него. Така, лишен от изображението, в което той да намира потвърждението както на своите мисли, така и на своите страхове и надежди, всъщност се оказва детрониран от своята автократична позиция. Структурата на действието го представя като олицетворение на патриархалния авторитаризъм, прикрит зад маската на буржоазния закрилник. Той е добър, мил, дори внимателен към своята мила, но неразумна (според него) съпруга, но изпълнен и с предразсъдъци спрямо женското присъствие в дома; убеден в наследствеността на пороците, както и в своята роля на „контролиращ“ отклоненията. Властовите отношения в семейство Хелмер тук се разгръщат през призмата на неолибералните социални механизми, валидни за средната класа в края на XX и началото на XXI век.
Някогашният дребнобуржоазен морал от края на XIX век е пренесен на територията на социалната сигурност, която се явява единственият символен капитал. Затова и закрилата тук е инструментализирана като съблазън, съблазън за сигурност. Властта над Нора се упражнява от Торвалд благодарение на това, че той държи ресурсите на дома под контрол. В сценичен план тези неща са инструментализирани през средата (сценография Урша Видиц), която прилича на излязла от каталог на ИКЕА или друга скандинавска верига, убеждаваща потребителите във философията на дизайна, че „по-малкото е повече“. Така и играта с надуването на балони, любовните закачки са някак лишени от еротизъм, от страст, те са една приятна миловидна картина. Дори сцената, която иначе е оригинално решена, с Нора във ваната, не ни дава гледка към тялото на актрисата – тя се потапя в един напълно условен план, по бельо. Но сякаш всичко тук е условно, дори любовта на Торвалд е условна, тя съществува само докато Нора функционира безупречно в зададените от него координати – дом, мебели, приятели, работа.
Торвалд получава директорското място в банка. Това е върховният символ на дребнобуржоазния успех. Но това не е светът на онези еснафи, описан от Адам Смит, в който отговорността към собствения занаят е поставяна преди всичко, защото от усилията на трудещия се зависи неговото благосъстояние. Това е свят, в който моралът се измерва с платежоспособността, с липсата на дългове и спазването на социалния протокол. Моралът на тази средна класа не се опира на професионалните им качества и егоистичното желание да се конкурират, за да доказват себе си. Техният морал е основан на желанието да постигат успеха си чрез мрежовото влияние върху другите, където фасадата на добрия живот е доказателство за благополучие, следователно и за добър морал. Заслугите в този живот не са плод на личните усилия, а са резултат на това колко добре се играе ролята, която се изисква от социалните актанти. Тази културна хегемония, както би казал Антонио Грамши, оставя твърде ограничено и предварително очертано пространство за индивидуалността, но и ни препраща към колективистичните структури, които днес избуяват в корпоративната култура. Разбира се, част от темите, които са характерни за натурализма – болестта, наследствеността (непрестанните упреци за сходството на характерите между Нора и баща ѝ), упадъкът на нравите, тук продължават да седят в текста; те не могат да бъдат избегнати, но са пренесени на територията на „естествения“, „природния“ ред на морала на средната класа, който презира изявата на индивидуалността отвъд класовата принадлежност. Затова и галените имена и нежните думи, които Торвалд използва, са унизителен език на дехуманизиране на жената Нора.
Този психологически контрол се разгръща в действието и като контрол върху тялото ѝ (когато става дума за танците или желанието ѝ да си легне), това се отнася в общ план и до поведението ѝ, както и дори до личното ѝ време, поставяйки я в непрестанна инфантилна зависимост от неговото одобрение. Затова и когато става ясен назряващият скандал с подправения подпис от Нора, Торвалд се тревожи повече за това как изглеждат в очите на обществото и как ще се отрази скандалът на неговия социален статус, отколкото за самата същност на човешкия проблем между тях, а и това, което засяга и собственото му съществуване.
Режисьорката е пропуснала да подчертае още в самото начало как децата са виждани в перспектива на своето развитие чрез специалните подаръци, които Нора им е купила – за момчето – момчешки играчки, за момичето – момичешки; тези неща се споменават само като сюжетна експозиция, но като цяло и мястото на децата в представлението остава неясно. Намирам това за съществен пропуск, защото двойката се държи сякаш децата нямат място в живота им, а на ниво диалог те са обект на коментар. Останалите персонажи (д-р Ранк, Кристине Линде и Крогстад) също следват своята структурна обусловеност в действието, без да се поема в някаква радикална концептуална посока.
„Нора“ на Нела Витошевич в Градския театър на Любляна не прави революция в прочита на Ибсен, но и не пропуска най-важното – показва как буржоазната илюзия за щастието се срива под тежестта на собствените си роли и ни позволява да мислим за структурата на тези проблеми през социологията на срещата между един скандинавски текст, превърнал се през последните 140 години в класически репертоарен избор, и средноевропейския конформизъм. Спектакълът не разчита на режисьорския експеримент, а на актьорска плътност. И така печели зрителя.



Сцена от спектакъла

ПЕТЪР ДЕНЧЕВ

Завръщане, превод, смирение

Разговор около книгата на Галин Тиханов „Господарят и робът: Лукач, Бахтин и идеите на тяхното време“

от стр. 1

Камелия Спасова: Добър вечер на всички! Изключително съм радостна, че в залата няма въздух от вълнение. И толкова много хора сме се събрали на този празник, за да говорим за книгата „Господарят и робът: Лукач, Бахтин и идеите на тяхното време“ от Галин Тиханов. Ще започна с една кратка лична история. Запознанството ми с текстовете на Галин Тиханов е свързано с книга, която е задължителна за всеки филолог: „Жанровото съзнание на кръга „Мисъл“: към културната биография на българския модернизъм“ (1998). Четенето ѝ ме остави без думи. Подчертавах, правех бележки. Признавам, в библиотеката с лъвчетата книгата е подчертавана и надраскана от мен – който я поръча, може да се увери. И след като прочетох книгата, бях толкова развълнувана, че написах стихотворение. Днес продължавам да чета Галин Тиханов с една извънредна група филолози, наречена „Philologia Futuri“, конкретно този семестър се занимавахме с книгата, издадена от „Кралица Маб“ – „Световна литература. Космополитизъм. Изгнание“ (2022).

Ще кажа няколко думи и за интелектуалния профил на Галин Тиханов. Как бихме го определили – като културолог, социолог, теоретик? Всъщност въпросът как определяме дадени мислители и как те самите се самоопределят е сред проблемите, които занимават Тиханов и в настоящата книга за Лукач и Бахтин. Преди всичко Галин Тиханов е историк на идеите. Той с едно спокойствие наблюдава как едни идеи се появяват, променят се и преминават в други форми.

Той е титуляр на катедрата по сравнително литературознание в университета „Куин Мери“ в Лондон и е гост-професор в множество университети из цяла Европа, Северна и Южна Америка, Китай. Той е член на Британската академия, което е голямо признание и един от водещите учени в Харвардския институт за световна литература.

Първата му книга е „Тълкувания. Текстове върху българската литература след Възраждането“ (1994), после е тази върху кръга „Мисъл“. Тя всъщност е неговият филологически докторат, защитен тук през 1996 година. След това Тиханов защитава втора докторантура върху „Бахтин и Лукач: теорията на романа като социална философия“ в Оксфордския университет. Изследването, публикувано през 2000 г. на английски език, прераства в това, което днес стои пред нас на български. Чрез него можем да проследим по какъв начин интелектуалните траектории на Бахтин и Лукач продължават да бъдат актуални днес. Книгата представлява съпоставително изследване на интелектуалните биографии на двамата мислители. Тя извежда на преден план един своеобразен *мълчалив диалог* между тях – диалог, който в рецепцията на Бахтин често остава встрани, особено що се отнася до връзката му с Лукач.

Искам да открои и един по-ранен текст на Галин Тиханов, който за мен е особено носещ. Това е статията от 1995 г. „Литературният жанр, възможности за теоретизирането му“. Често подчертавам на студентите от първи курс, че това е основополагащ текст. В него Тиханов внимателно проследява историята на концептуализирането на литературния жанр и различните възможности за неговото теоретизиране. Тук ясно се открояват идеята за връзката между жанра и състоянието на обществото. Тиханов свързва Лукач и Адорно чрез метафората за историко-философския пясъчен часовник, която те използват, за да покажат, че жанрът е неотделим от социалните условия на своето възникване. С други думи, жанрът трябва винаги да бъде мислен като социално кодиран в конкретен исторически контекст. В същия текст Тиханов привлича и друг важен мислител в теоретизирането на жанра: Дерида. Надявам се, че Дарин Тенев ще има възможност да развие тази линия през статията на Дерида „Законът на жанра“ (1979), в която жанрът е мислен не само във вътрешнолитературен план, но и като особена динамика между литературната творба и онова, което остава извън нея – историческата тъкан, контекста. Така жанрът се оказва натоварен със социални значения и преобразувания, които настоящата книга проследява с особено внимание.

С огромно удоволствие ще дам думата на Еньо Стоянов, който е преводач на книгата. Той е човек, който може не само да представи преводаческия процес, но и да проследи в теоретичен план всички концептуални завои в текста – а това е сложно и рядко умение.

Еньо Стоянов: Благодаря за думата. Това, което поде Камелия тук, е очевидно: празнуваме празник. Направо ще цитирам едно от последните изречения от книгата на Галин Тиханов: там става дума за „празник на завръщането у дома“ (с. 477 – с препратка към Бахтин). В случая празнуваме завръщане не само защото първата англоезична книга на Тиханов най-сетне се появява в превод на български език. „Господарят и робът: Лукач, Бахтин и идеите на тяхното време“ е книга, която предначертава, бих казал, това, върху което Галин Тиханов и в момента работи. Още в това изследване отпреди 25 години вече се очертават някои траектории на мислене, в които той упорства и до днес. Нещо повече, това е и книга за друго особено завръщане. Поне със сигурност и двамата автори, разглеждани в книгата, са изиграли странна историческа роля както в собствения си контекст, така и в начина, по който се развиват както културни, така и политически процеси и у нас.



Галин Тиханов. Фотография Франческа Земярск

От една страна, има една нишка, свързваща някои от идеите на Лукач с развитието на дисидентски процеси от шейсетте години на XX век в България, най-вече онези, които се обръщат към един неофициозен и подчертано хуманистичен вариант на марксизма. И разбира се, не трябва да забравяме, че по особен начин поне отчасти образът на Михаил Бахтин във варианта на тази интелектуална фигура, която циркулира днес в рецепцията на Запада, сама е донякъде българско изобретение. Този образ донякъде е изобретен от български учени. Цялата тази сложна динамика е процес на обмен, който стои като някакъв невидим фон на това, което всъщност се опитва да постигне това изследване. В него този фон е съпътстван и от една особена критика, особена корекция, която изследването се опитва да направи по отношение на западното четене на тези автори, свързани с източноевропейския контекст. Това е особено видимо по отношение на Бахтин, който по времето на написването на книгата още се радва на безпрецедентна популярност. В този текст Галин Тиханов не само реконструира разглежданите от него идеи в контекста на динамиката на епохата, в която Лукач и Бахтин са развивали своите концепции, но също така ги критикува и откроява определени слепоти, свързани с начина, по който биват коментирани и използвани отвъд историческите им обстоятелства.

Редно е да говорим за завръщане особено днес, във времето, в което дори сполуките и несполуките на тази рецепция вече изглеждат девалвирали. Лукач дълго време бе някакъв стожер на западната практика на четене, наричана може би най-често „западен марксизъм“, първоизточник на специфична форма на подемане на нещо, идващо от Маркс – в социологията и дори икономиката, но най-вече в културната теория. Този дискурс по времето на написване на книгата на Галин сякаш е вече в някакъв залез. След това Бахтин, който в края на шейсетте години присъства в съзнанието на западните академични среди като един от първопроходците на възгледи и идеи, които особено във френскоезичния контекст мощно ще движат онова, което постепенно ще почнат да наричат просто „Теория“ (с главно „т“), поле, което днес става все по-оспорвано, заглушавано, маргинализирано. В тази съдба, в тези актуални отмествания можем да открием видимо сходство. Това, което Галин Тиханов предлага, е преразглеждане и в двете посоки: от една страна, критикуване на този сякаш чезнещ днес прекомерно висок и автоматичен престиж, а от друга страна, по особен начин някаква поне частична, бавно постигана, но със сигурност реабилитация на двамата автори и сред тях най-вече и сякаш неочаквано, на идеите на Лукач. Задълго засенчван от своя косвен събеседник Бахтин, през последните десетилетия и особено след финансовата криза от 2008 година може да се долови известна актуализация на концепциите на унгарския мислител в западния академичен контекст, което прави тази книга на Тиханов днес да изглежда изпреварила времето си.

Разбира се, всичко това в самата книга е въвлечено, изложено под шапката на организиращата концептуална метафора от прочутата диалектика на Хегел за господаря и роба, задействаща знание и идеи както за Лукач, така и за Бахтин не само в тясно биографичен, но и в интелектуален план. Господарят е Лукач, а робът, разбира се, се оказва Бахтин. Известно е, че в разгърнатата от Хегел диалектика всъщност господарят заема неблагоприятно положение в конфигурацията. Ситуацията, към която указва Тиханов, накратко може да се опише така: Лукач се радва на завидно положение и престиж в центъра на дебатите, предопределящи съдбините на мисленето за литература и култура в Съветския съюз, докато междувременно Бахтин е силно маргинализиран, с ограничен достъп до публичността в контекста, в който пише. Но затова пък е принуден да бъде много по-продуктивен. Първо той се вдъхновява от Лукач, а постепенно започва и да се съревновава с него, както Галин Тиханов много аргументирано показва.

От една страна, става дума за нещо, свързано директно с техните интелектуални предпоставки, вярвания, духа на времето, изградил ги като интелектуалци, свързани с контекста на немскоезичната философия от края на XIX и началото на XX век, с неокантианството и философията на живота, които оказват огромно влияние върху ранното развитие на Бахтин, върху ранното творчество на Лукач. Разбира се, интересът и фокусът, които двамата поставят върху романа, стъпват върху процеси дори по-назад във времето, водещи своето начало от немския романтизъм.

Към това мога да добавя, разбира се, и много важната нишка, която вече подчерта и Камелия, която е важна за самия Галин, а именно преплитането на пръв поглед на чисто естетически възгледи и вътрешнолитературни категории – като жанровете – със социални сили и процеси. Това се оказва съществено за пресечните точки помежду им – например споделената нагласа да се мислят социални категории като категорията за „класа“ като един особен еквивалент на категорията „жанр“. Книгата внимателно очертава паралелните разработки по тази ос на обвързване, които Лукач и съмишлениците на Бахтин от неговия кръг правят по едно и също време. Понякога, напротив, дистанцията е единственият момент на взаимодействие и обмен между идеите им.

Както вече подчертах, метафората за господаря и роба в изследването придобива функционалност в различни мащаби, на различни равнища едновременно. Лукач има наистина престижна, овластена позиция. Както споменахме, той принадлежи към ядрото на партийните органи, свързани с културни политики в Съветския съюз. От друга страна, Лукач е контекст за Бахтин. Бахтин го е познавал, полемизира скрито с негови идеи, докато Лукач е нямал никаква идея за текстовете на Бахтин и няма никакви следи за някаква негова запознатост, за някакво негово четене на руския автор. Наистина, това е една от асиметриите, които спомагат за приложимостта на тази метафора за господаря и роба в книгата на Тиханов.

От друга страна, отвъд институционалното и житейското, метафората за господаря и роба в изследването на Тиханов придобива и по-интригуващ резонанс в плана на сродни проблеми, към които интелектуалните герои в него насочват усилията си. Разбира се, тази диалектика, както вече споменах, става своеобразен вход към начина, по който се разгръщат определени теми в тяхното творчество, които те споделят, заемайки мотиви от цяла серия традиции, в които и двамата вече са въвлечени. Нека спомена някои от онези пресечни точки, върху които изследването се съсредоточава: проблемът за *Bildungsroman*-а, за компенсирането на една загубена тоталност, ключов залог в концепциите на Лукач, засегната косвено в настояването за отношението на преплетеност между автора и героя в ранните текстове на Бахтин и пр.

на стр. 10

Завръщане, превод, смирение

от стр. 9

Прибягвайки до метафората за господаря и роба, Тиханов при това изрично обръща внимание на един прочит на Хегел от Дерида. Прочит, в който Дерида показва, че тези позиции – господарят и робът – са доста по-нестабилни, те непрекъснато се заразяват помежду си. От една страна, нишка, която разгръщат и други читатели на този епизод у Хегел: робът се оказва онзи, който господства над господаря по силата на това, че бивайки непризнат, е принуден да се еманципира. Това му дава възможност за разгръщане на работа и чрез тази работа той осъществява своята еманципация.
В интерпретацията на Тиханов именно Бахтин е онзи, който мисли определени категории на автономия. Това е единият момент на заразата.
Другият момент е, че едновременно с това еманципиране робът е твърде голям длъжник на своя господар, на неговите теми, на идеите на Лукач.
Разбира се, важно е тук също да се почертае, че метафората за господаря и роба има залог, засягащ не само обекта на изследване, но най-вече изследователската призма на самия историзъм. При Хегел диалектиката на господаря и роба е едновременно моментът на първично полагане на самосъзнание, но същевременно и мигът на установяването на самата историчност в един много специфичен смисъл, където, бих казал, има сякаш някаква особена апория. Става дума за този парадокс, според който ние сме едновременно продукт на историята и нейни производители, самите ние се оказваме източник на собствената си историческа предопределеност, в положение на взаимно преплитане между позициите на господаря и роба. Това, разбира се, е и донякъде нишката, която Тиханов се опитва да развие. Той се опитва да разбере начина, по който различните проблемни звена на тези двама автори си взаимодействат. Лукач, от своя страна, и Бахтин, от своя страна, се опитват да се обърнат към проблемите, произтичащи от модерното самосъзнание за историчност, което ни сблъсква с този специфичен парадокс, който те се опитват някак да компенсират и да преодолеят.
И като че ли именно тук диалектическата фигура на Хегел заплита и логиката на самото изследване на Тиханов в своя обхват. Тиханов винаги, не само в това изследване, акцентира, че изкуството, литературата, културата са въвлечени в един неизбежно исторически, променлив процес и във всички социални структури, които го снабдяват с динамика – нещо, което го сродява по-скоро с Лукач и го кара често да проблематизира категории в мисълта на Бахтин, които последният твърде често разгръща като трансисторични – романът, карнавалът и пр. Оттук и усещането за упоменатото по-рано от мен измерение на реабилитация на Лукач в изследването – частична, критична и все пак незаобиколима.

Камелия Спасова: В брой 23/2026 г. на „Литературен вестник“, чийто редактор е Мария Калинова, има един нов текст на Галин Тиханов – „Бахтин отваря философския речник и се натъква на статията „Космополитизъм“. Това е нещо, върху което той е работил в последно време, донякъде напомня историята на дадаистите, които случайно попадат на детската дума „дада“. Тук става дума за една дума, която Бахтин никога не е употребявал: „космополитизъм“. Вместо нея той предпочита друг термин – „универсализъм“, който обаче не е напълно тъждествен по значение. Галин Тиханов прави една ревизия на този контекст. Препоръчвам ви тази статия. Сега ще дам думата на доц. Мария Калинова. Тя има книга от „Екзотопия: за външния контекст на дискурса“ (2021), която се занимава с връзката между Бахтин и Лакан.

Мария Калинова: Благодаря ти, Ками. Аз съм от читателите, които се припознават в едно място от „Господарят и робът: Лукач, Бахтин и идеите на тяхното време“. Във въведението Тиханов отбелязва, че Бахтин често е бил „присвояван, интерпретиран, прилаган и разпространяван“ (с. 21), но не винаги четен в историческия му контекст. Аз чета Бахтин през психоанализата, Лакан и въпроса за субекта – все през въпроси от друго време и друга интелектуална сцена. Затова днес съм тук като неизбежно анахроничен читател.
И все пак виждам прилика между анахроничния читател и историка на идеите. Ще прибегна до прочутата сцена от „Завръщане в бъдещето“ (1985) на Робърт Земекис: попаднал по погрешка в миналото, героят се опитва да събере родителите си, за да направи възможно собственото си раждане. Той носи снимка, от която постепенно изчезва, защото условията за възникването му още не са осигурени. Нещо подобно се случва и в историята на идеите. Връщаме се към миналото не защото е окончателно установено, а защото търсим в него условията на днешните си въпроси. Историята на идеите е миналото на нашето бъдеще.
Затова се запитах: кои са онези проблеми в книгата за Бахтин и Лукач, публикувана през 2000 година, които могат да се окажат миналото на бъдещите занимания на Галин Тиханов със световната литература, космополитизма и изгнаничеството?
На първо място е въпросът: струва ли си да вярваме в абстрактната идея за света – или за човечеството – като цяло? Пред лицето на екологична катастрофа, войни, неравенства, икономически кризи отново сме изкушени да заявим цинично: светът такъв, какъвто е, не си струва усилието. Голямата драма в „Господарят и робът“ е драмата на тоталността. Лукач и Бахтин стоят от двете страни на една и съща рана на модерността. Техният общ учител, както показва Тиханов, е Георг Зимел. При него модерният свят се характеризира с нарастваща диференциация: животът произвежда форми, които се откъсват от него и започват да господстват над него. За Античността космосът е очевиден, за средновековния човек очевиден е Бог, за класическата философия е очевиден разумът. Целостта на света е предварително гарантирана. Модерността започва, когато тези очевидности се разпадат.
При младия Лукач това се превръща в знаменитата формула за „трансценденталната бездомност“ и се отнася до копнежа на всички души по мястото, където някога са принадлежали, и до носталгията по утопично съвършенство като единствената истинска реалност. Светът и субектът повече не съвпадат. Романът е епосът на един свят, който повече не може да обитава собственото си единство, но не престава да го търси. Ако при Лукач въпросът е как да бъде възстановена тоталността, то при Бахтин този въпрос е как да я мислим, запазвайки вътрешния ѝ антагонизъм? Като по-добрия ученик на Зимел според Тиханов, Бахтин разбира културата не като автономна територия, а като непрекъснато договаряне на границите ѝ. Културата, пише той, няма вътрешна територия, тя е изцяло разположена по своите граници. Там, в обмена между живот и форма, собствено и чуждо, минало и настояще, възниква смисълът. Като Лукач и Бахтин се разделят. За Лукач задачата е да възстанови хоризонта на цялото, а за Бахтин е да покаже как всеобщото може да съществува незавършено. Тук се появява понятието *Bildung*. Според Тиханов Бахтин вижда в него не толкова нравствено или интелектуално усъвършенстване, колкото историческа практика за приспособяване към нова и обезпокоителна реалност. Модерният свят трябва да бъде „сглобен на нова основа“ и наново „очовечен“. *Bildung* посредничи между човека и света, станал прекалено голям, сложен и разнороден, за да бъде естествен дом.
Тиханов показва и едно вътрешно напрежение у Бахтин. Романът е исторически жанр на ставането, незавършеността и развитието. Същевременно Бахтин говори за него, сякаш той притежава първична и вечна другост. Романът е „от друго място“, „от друга порода“, носител на различие, което не може да бъде исторически обяснено, а само констатирано. Тук историцизмът на Бахтин се огъва под тежестта на собствената си метафизика. Романът е продукт на историята и същевременно сякаш изначална чуждост на самата литература.
Затова романът не може окончателно да се интегрира в литературния ред. Дори като господстващ жанр, преобразяващ останалите, той остава странник. Функцията му е да разстройва всяка постигната хармония. Романът е външното, което обитава литературната система отвътре и не ѝ позволява да съвпадне със себе си. Той е Другият, без който литературата не би могла да се разпознае като литература.
В този смисъл романът напомня онова, което Лакан ще мисли като изключение, вписано в сърцето на цялото. Понятието *pas-tout* („не-всичко“, „не-цялото“) се появява в началото на 70-те, най-вече в *Семинар XX: Encore*. То е свързано с женската позиция спрямо символното. Тя не е „извън закона“ на символното, а е *pas-toute*, т.е. не изцяло подчинена на него. Оттук идва идеята за една радикална тоталност: всичко, което не се затваря в себе си. Романът сякаш е белязан от подобна радикална тоталност: цяло, което може да съществува единствено чрез собствената си вътрешна невъзможност да бъде напълно цяло. Подобна „женствена“ позиция, каквато има романът по отношение на литературноисторическия закон, обаче не е подсигурена на поезията. За Лукач поезията не е напълно обезценена, но не притежава същата познавателна и историческа функция като романа, защото е по-субективна и по-слабо свързана с изобразяването на обществения свят. При Бахтин противопоставянето е още по-ясно. Неговите ключови понятия „диалогизъм“, „хетероглосия“, „полифония“ не се отнасят към лирическата поезия и тя се явява по-скоро като пример за монологичен дискурс. Тиханов показва, че и при Лукач, и при Бахтин вторичността на поезията е свързана и с отказ от идеята за литературната автономност, и с търсене на „хетерономен“ модел на литература.


Еньо Стоянов. Фотография Франческа Земярска

Интересно е, че днес, при режима на релевантност на световната литература, наблюдаваме възпроизвеждането точно на този „хетерономен“ модел на литература, който търсят Лукач и Бахтин, и като резултат – каноничния профил на романа и маргинализацията на поезията.
На представянето на „Черешата на един народ“ в Пловдив тази година, тридесет години след появата ѝ, Георги Господинов подчерта, че книгата трудно ще бъде разпозната от днешните читатели. А трудно можем да кажем, че тя не е диалогична. Напротив, диалогичността усложнява нещата: според Господинов именно интертекстуалността като форма на диалог днес е неразбираем прийом поради разпадането на общата литературна памет. Спрямо световната спекулативна тоталност поезията е не толкова изгнаник, колкото дори пълен аутсайдер. И това се вижда по преводите, рецепцията, липсата на авторитет на наградите за поезия. Това е видимо днес. През 2000 г., когато излиза „Господарят и робът“, поезията още носи културния си статут от 90-те. Само две години по-рано Тиханов е публикувал книгата за жанровото съзнание на кръга „Мисъл“, посветена на общностите (дифузни или компактни), но и на поезията. Защо точно тогава той поставя въпроса за литературен модел, породен от жанровата другост на романа? Дали още тогава е убеден в изчезването на режима на релевантност, свързан с литературната автономия, а оттам и с литературната теория – теза, която ще заяви почти двадесет години по-късно в „Раждането и смъртта на литературната теория: режими на релевантност в Русия и отвъд“ (2019)? И защо в края на „Господарят и робът“ се дистанцира и от Лукач, и от Бахтин, оставяйки ги в спекулативно-любовна прегръдка? Ако се вгледаме в тази прегръдка, карнавално преобръщаща Фукуямовата идея за края на историята, не става ли очевиден отговорът на въпроса: културата господар или роб е на историята? Днес отговорът е особено видим: разбира се, роб. Историята не може да съществува без наратив. И Хегел, и Лукач, и Бахтин знаят това. Мисля, че лириката днес не може да служи добре на историята не защото не създава цялост, както мисли Лукач, или не е диалогична, както твърди Бахтин, а защото не е наративна. Това е централното: поезията е прекъсването, паузата, цезурата в историята. Романът ни спасява от монологичността, асоциирана с поезията. Тя е структурирана в единствено число, доколкото истината винаги говори от първо лице. Днес нуждата от наратив расте, защото живеем във времето на цезурата: едни наративи са си отишли, а други още не са дошли.

Продължава в следващ брой

Събитието е осъществено с финансовата подкрепа на Национален фонд „Култура“.

Какво иска жената?

Лакан, психоанализата и литературата

Клод-Ноел Пикман

„Какво иска жената?“: при проведен с Мари Бонапарт в началото на 30-те години разговор, по време на големия дебат около фалическата фаза при момичето, Фройд признал, че „след повече от тридесет години изследване на женската душа“[1] за психоаналитика в негово лице, отговорът на въпроса остава загадка. Наистина ли го е казал? И това остава загадка. Във всеки случай биографът му, Джоунс, който не последвал неговата позиция по въпроса, предал тези думи, а Лакан увековечил изказването като въплъщаващо Фройдовия въпрос пар екселанс[2]. Трябва да отбележим, че Фройд започва да си задава този въпрос още в зората на откриването на несъзнаваното, и то благодарение на своите хистерични пациентки. Наистина, те много бързо го научават, че женското остава въпрос без отговор, който образува дупка в знанието, тъй като знанието на несъзнаваното го игнорира, доколкото познава единствено фалоса като представител на сексуалното. Затова не е никак изненадващо, че загадката на женското е в самата сърцевина на полето на психоанализата. Още повече че хистеричката от незапомнени времена не спира да подлага на изпитание знанието на господаря там, където то среща своите граници и не знае как да отговори: „Какво е жена?“, пита тя. Въпрос без отговор и тъкмо поради това измъчва човешките същества, независимо от техния биологичен или социален пол. И ето защо всеки има своя привилегирована представа за жената, изградена и отгледана в сърцевината на своя фантазъм – майката или блудницата, светицата или звездата, Лолита или повелителката, сестрата или врагът и т.н. … представа, която се налага на субекта точно на същото място, където *Жената не съществува*, според провокативното твърдение на Лакан от началото на 70-те години. Чрез него той напомня – като същевременно придава логически характер на това отсъствие, – че в несъзнаваното не се открива представна репрезентация за нея; в несъзнаваното знание няма означаващо за женския пол. Това, разбира се, не пречи на жените да съществуват. Днес те не само съществуват, но в мнозинството си са излезли от анонимността и оковите, в които патриархатът ги е държал. Те вече не оставят на мъжете задачата да определят какво е жената и какво иска тя, а сами вземат думата по въпроса. И психоанализата, която винаги е подхранвала, често в дух на разногласие, феминистките борби на XX век, има съществен принос за това. А Фройд в своето време е първият, който дава думата на жените[3]. Това не бива да се забравя!

И все пак твърдението, че Жена~~та~~ не съществува – като се зачертава определителният член, който би могъл да ѝ придаде универсална характеристика, показва, че липсата на нейна представеност в несъзнаваното може би е в самия произход на всяко творчество. На първо място – това на поетите. От Данте до Морис Сев, от трубадурите до Сервантес, от Маларме до Ив Бонфоа те неуморно възпяват жената и нейната недостъпност или непостижимо изобразяване. Но същото е в сила и за творбите на останалите творци, независимо от тяхното изкуство и област на изразяване. В новелата си „Неизвестният шедьовър“ Балзак разказва за невъзможния стремеж на един прочут художник да нарисува портрета на онази, която се намира в сърцевината на неговия фантазъм. В края на новелата само едно изящно стъпало изплува от хаоса, в който се е превърнало платното, ала от жената, която все пак му е служила за модел, няма да се види нищо. Разбираемо е защо Пикасо припознава себе си в тази история – той, който неуморно рисува жените, които е обичал, една след друга, през целия си дълъг път. Така се появяват безбройните изображение на „художника и неговия модел“, които бележат творчеството му и в които той материализира търсенето на онази, която го кара да желае безкрайно. Нима той, който се е хвалил, че не търси, а намира, не е самият пример за онзи, който цял живот е търсил Жена~~та~~, без никога да я намери? През 1931 г., в същия момент, когато във Виена Фройд пише своя текст „Женската природа“ и работи върху единствената си уводна лекция в психоанализата по въпроса, в Париж, по молба на своя галерист Антоан Волар, Пикасо става илюстратор на новелата на Балзак. Няколко години по-късно той успява да устрои ателието си на точния адрес, на който сто години по-рано Балзак е ситуирал своята



Официален плакат на 79-ия кинофестивал в Кан, 2026 г.

новела[4]. Именно там той рисува „Гернika“ през 1936 г. и прекарва всички военни години.
Фройд обаче, поради своя изключителен интерес към хистеричката, още от самото начало се изправя пред въпроса за наслада и по-специално пред тази, която тя разкрива в своя симптом. За да се убедим в това, е достатъчно да прочетем която и да е страница от главата, посветена на историята на пациентките в „Изследвания върху хистерията“.
Същевременно обаче и независимо че цялата негова втора топика отваря път към едно „отвъд принципа на удоволствието“, Фройд така и никога не успява експлицитно да допусне, че една жена може да не бъде изцяло подчинена на фалическия закон на бащата; че когато оспорва неговата норма до степен на нейното подриване, тя не се намира непременно и единствено в разочарованието. Неговата разработка се препъва в загадката на женското и непроницаемостта на „тъмния континент“, както сам признава през 1936 г. в текста си „Завършеното и незавършеното психоаналитично лечение“. Лакан ще го упрекне за това, казвайки, че макар Фройд винаги да се е държал на висотата на дискурса, който въпросът за наслада изисква, все пак съществува област, в която се оттегля и ни изоставя. „Той изоставя въпроса около женската наслада“, казва Лакан през февруари 1970 г.[5], точно в момента, когато е на път да завърши разработването на формулите на сексуацията. Така Лакан се захваща с въпроса именно в пункта, в който Фройд го е оставил отворен поради своята безизходица. За целта той самият се оставя да бъде учен от жени – но по-скоро от женски образи, почерпени от литературата, и то още от самото начало на своите разработки, когато се намира в най-дълбоката фаза на своето завръщане към Фройд, целящо да върне психоанализата към остротата на Фройдовото откритие. Вижданме го как първоначално той ги следва, там, където тяхното женско желание се показва неукротимо, когато цялото им същество казва „не“ на фалическата норма, чиято принуда ги гнети чак до равнището на тялото. По-късно, през 70-те години, самият той пристъпва отвъд пределите, за да придружи мистичките в техния път към безбрежната шир. Той ги следва там, където тяхната наслада не се обременява с наложените от фалическата норма граници. Защото мистичките наистина свидетелстват как се освобождават от нея, за да се отворят по-пълно пред празнотата, която центрира структурата, и да се отдадат на една особена наслада, която не познава граници и се изживява в тялото. Именно в това отношение те са пар екселанс фигури на „не-цялата-във“ [*pas-toute*].
През 1972 г. Лакан отграничава тази наслада, като заявява, че тя е допълнителна спрямо най-поделената сред човешките същества наслада – фалическата наслада, и я нарича женска, или още – Друга наслада, поради това, че не е наслада на Един-ното [l'Un]. Но не защото е запазена за жените, макар да изглежда, че някои от тях имат по-свободен достъп до нея, отколкото повечето мъже, а защото се среща само отвъд фалоса, само когато се прекрачи бариерата на фалическото. Признаването на тази бариера означава да поставиш граница на фалическото. То не е всичко, тъй като ек-систира [ex-siste] едно поле отвъд, поле, в което неговото значение вече няма валидност. Именно там, в тази точка на свързване между символното и реалното, Лакан в крайна сметка ситуира женското, и именно за да го отрази[6], ще разработи парадоксалното понятие „не-цяло“ [pas-tout], въз основа на което се преподрежда цялостното функциониране на фаличното. И трябва да подчертаем, че именно там и само там, с това позициониране на една Друга наслада, полето на наслadата става лаканианско.
По този начин Фройдовият въпрос „Какво иска жената?“ ориентира Лакановата разработка още от началото на 60-те години и привлича като магнит човека Лакан до края на дните му. Доказателство за това е вярната му привързаност към определен брой женски литературни фигури, които са му показвали посоката по пътя. Това е един „Лакан в Училището на жените“, ако заимстваме заглавието от книгата на Мари Пезанти[7]. Именно тук проличава един жив, трептящ Лакан, който ни докосва, като ни прави съпричастни понякога със своята емоция; защото именно когато извиква тези женски фигури, Лакан се въодушевява и се впуска в „стихоплетстване“, макар и да се оплаква, че не е достатъчно поет. И точно както Клод Леви-Строс е дълбоко разтърсен от срещата си с жените от племето кадувео и е написал най-хубавите си страници в тяхна чест, така и Лакан изглежда истински разтърсен от някои женски образи. Например когато ни говори за Лол В. Щайн, героинята от романа на Дюрас, на която признава заслугата да отвори непознато топологическо пространство, от което впрочем той ще черпи вдъхновение до края на дните си. Така в неговата „Почит към Маргьорит Дюрас“, която пише през 1965 г., четем: „Ако ускорявайки крачки след крачките на Лол, в чийто ритъм отеква романът ѝ, ги дочуваме зад нас, без да сме срещнали никого, дали това не означава, че нейното създание се движи в раздвоено пространство? Или че единият от нас е преминал през другия, и кой тогава – тя или ние – се е оставил да бъде пронизан?“[8].
В това отношение, допълва той, „артистът винаги изпреварва [психоанализа] и му проправя пътя“[9].
Подобно на Фройд, който се е оставил да бъде воден от знанието на жените в зората на своето откритие, Лакан се е оставил да бъде учен от тях. И за да хвърли светлина върху загадката на женското – първо за себе си, а после и за своите слушатели и читатели – в хода на своите семинари той създава истинска антология от женски образи – всички, или почти всички, почерпени от литературата, и в които е разпознал онова, което нарича „истинска жена“.
И така, какво е една истинска жена за него? „В една истинска жена винаги има нещо малко изгубено“[10], казва той.
Ето защо в първата част на неговия семинар можем да срещнем тези героини с малко изгубен вид: Офелия – ефирната, Медея – трагичната, Антигона – чистата, Лол – похитената от любов, Елена – размирната, както и поредицата от пожертвани героини от трилогията на Клодел, на която Лакан посвещава четири лекции в Семинара за преноса[11]: Син и Пансе дьо Куфонтен, и двете завинаги непомирени с Другия, а сетне и Изе, ненаситната, „истинската“ жена от фантазма на Клодел. Към тях можем да прибавим и Мадлен, съпругата на Жид, която изгаря всички любовни писма, писани ѝ от великия мъж, на които той толкова държал, понеже били част от творчеството му – когато открива, че не тя е истинският обект на неговата страст. Нейният акт, подобно на този на Медея, е отговор на непоправимото предателство на Другия на любовта, чиято цел е да го уязви в най-скъпото и ценното за него, но също и в това, което дотогава – както за едната, така и за другата – е било белег за неговата любов: децата за Медея, писмата за Мадлен.
Общото между всички тези жени е тяхната непреклонност – дотолкова страстно са отдадени на абсолютния характер на желанието. Това ги кара да изглеждат като героини на несъкрушимостта на желанието, което се стремят да възвисят до силата на чистото желание.
Общото между всички тези жени, както разбираме, е, че се явяват фигури на екстремното. Те не искат – или не

[1] Смята се, че самата Мари Бонапарт го е споделила с Джоунс, който на свой ред го пише в книгата си за Фройд.

[2] „Was Will das Weib?“ В първата сесия от семинара „Етиката на психоанализата“ (с. 18 в изданието на Seuil) Лакан поставя отново този Фройдов въпрос в авангарда на предстоящото за разработване аналитично знание, като същевременно напомня, че обхватът му далеч надхвърля психоаналитичното поле.

[3] В „Изследвания върху хистерията“. И независимо че Фройд разказва как по молба на своята пациентка, известна като Еми фон Н., „се съгласява“ да не я прекъсва повече с въпроси и да я остави да говори свободно (с. 48 в изд. на Puf, 1956), всички случаи, които той представя в тези „Изследвания“, показват колко много, докато ги изслушва, той се учи от тяхното знание.

[4] Става дума за ателието на Пикасо, разположено между р. Сена и Сен Жермен де Пре, на ул. „Гранз Огюстен“ № 7, в VI район на Париж, днес превърнато в музей.

[5] Lacan, Le Séminaire, Livre XVII, L'envers de la psychanalyse, éd. Seuil, p. 81.

[6] Което може да се отчете само посредством логиката.

[7] Marie Pesenti-Irrmann: *Lacan à l'école des femmes,* coll.Point hors ligne, Érès, 2017.

[8] Lacan: *Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein* (1965), in Autres Écrits, Seuil, p. 191.

[9] Ibidem, p. 192-193.

[10] Lacan : Le Séminaire, Livre V, les formations de l'inconscient, Seuil, p. 195.

[11] Lacan : Le Séminaire, Livre VIII, Le transfert, Seuil, p. 311 à 367.

на стр. 12

Какво иска жената?

от стр. 11

искат повече – да имат нищо общо с Друг, който е показал своите ограничения и отхвърлят всичко идващо от него – както обектите, така и опустошения му свят, които той предлага. Ала вместо да се окопаят в своето разочарование, те отправят категорично „не“ както на искането, така и на света на този паднал Друг, когото преди това са издигали до достойнството на Друг на уповаването, на закона и на любовта.

Срещаме всички тези жени в онзи особен момент, когато са поразени от липсата у Другия и трябва да се изправят пред един изпаднал от своя статут Друг, изгубил цялата си легитимност, който не гарантира нищо и не може да бъде издигнат до достойнството на Голям Друг, бил той Баща, любовник или Бог. Всички те са преживели това изоставяне от Другия, неговото „отмятане“, неговото „неспазване на обещание, в името на което всичко вече е било отказано“, според красивата формулировка дадена от Лакан[12], за да опише катастрофата, която опитът влече след себе си. Защото не иде реч само за лична катастрофа – тя засяга цялата вселена. Ако Другият се провали, ако субектът изживее неговото изоставяне, целият свят се оказва завинаги разкъсан, окончателно белязан от възможността за злото.

Това са женски фигури, които, вместо да възвисят отново Другия, да продължат да го поддържат съществуващ, както при неврозата, го оставят да се сгромоляса радикално, за да се осланят единствено на себе си, в отсъствие на Друг. Именно тук можем да открием една женска „разноистина“[13] на начините за справяне с това място на Другия, което не само е изпразнено от неговата фигура, ала и завинаги белязано от неговото „предателство“.

Един от тези начини следователно се явява отказът – радикален отказ от отстъпки.

Именно в това „предадено“ място, чиято крайна несъстоятелност представя „подигравката над самото означаващо“, пристъпва, съвсем сама, в абсолютния си отказ от всяко примирение, Син дьо Куфонтен, героинята от „Заложникът“ в трилогията на Клодел. „Всичко в нейното поведение – пише Лакан – ни показва, че е изпила чашата до дъно, без да срещне в нея друго, освен това, което е: абсолютната запокитеност, самото преживяно изоставяне от божествените сили, решимостта да доведе докрай онова, което в тази степен едва ли вече заслужава името саможертва … В последната сцена, преди жеста, с който приема смъртта, Син ни е представена като разтърсена от лицев тик, който по някакъв начин подписва съдбата на прекрасното. Тъкмо това ни показва, че тук е надмината онази граница, за която миналата година ви посочих, че е уважавана от самия Сад – на красотата, нечувствителна към поругаване“[14].

Накърняването на красотата, което показва, че всичко е било пожертвано – този миг, в който бариерата на прекрасното е прекрачена – бележи същевременно абсолютния, окончателен отказ на героинята да се предаде на Другия, да се остави в неговите ръце в мига на своята смърт, понеже е превърнала своя отказ в самата опора на своето желание. Тя казва „не“ на всяко възможно изкупление, избирайки съзнателно небитието, вместо да се обвърже с един Друг на предаденото обещание. „Тук сме отвъд всякакъв смисъл“, твърди Лакан[15].

Изненадващо, в контраст с тези жени жертви, изригващи срещу патриархалните закони, в Лакановата антология от същото време се появяват други женски образи – Изе, героинята от „Раздяла в зенита“ [Partage de midi][16], която в пиесата стои в сърцето на фантазма на Клодел като онази, която открай време за него вече е била фатална. В началото на пиесата тя се появява като надарена с всичко жена: дете, съпруг, красота, интелигентност, съблазън. Нито един мъж не може да ѝ устои и тя ще има всички мъже в пиесата, но само за да ги накара да се сгромолясат още по-убедително. Разбира се, тя изпепелява всичко, което притежава, но не и преди най-напред да го е консумирала … докато се отегчи. Дори Меза, който, при все че я обича със земна, плътска любов, за миг ѝ устоява, понеже обича другаде със завидна, абсолютна, предполагаемо безупречна, необременена със сексуалността любов: той обича Бог, на когото се е посветил. След като среща Изе, Меза се оставя да бъде докоснат, дори въвлечен в скверността на плътта. Тогава Бог става по-малко близък за него, налага му се да го търси. В сферата на любовта Бог, както и Изе се оказват неотстъпчиви партньори, които не приемат да бъдат съсподеляни. И в известен смисъл „не-цялата-във“ [pas-toute] е самият той, който се наслаждава мистично в Другия,… макар и появата на Изе да го връща незабавно към неговото мъжко битие, битието на желание.

Колкото до Изе, от какво е запленена тя, отвъд всичките си блага? Лишена от възможността да срещне мистичната любов, самата Изе се превръща в мистичка на любовта: тя иска да бъде обичана с любов, която може да възникне само там, откъдето любовта на Меза към Бог би се оттеглила. Това е обзетостта от една толкова всеобхватна, толкова абсолютна любов, че се превръща в задушаваща: да я обича така, както е обичал Бог и както само Бог би могъл да я обича. Ето защо тя без съмнение иска Меза – невъзможния и недостъпен мъж, тъй като вече е избрал да се отдаде на Бог. Именно този белег на неговата недостъпност го превръща в безусловно желания за нея. С него Изе – жената, която никога не е можела, нито знаела как да обича дори собствените си деца – е в състояние най-сетне да се наслаждава да обича и да бъде обичана. И за да го постигне, тя се заема да пренесе любовта в регистъра на абсолютното – единствения регистър, в който любовта би могла да съществува и където Изе е разбрала, че трябва да я отнесе, за да се окаже на висотата на пленяващото за Меза, отвъд самата нея. Така, чрез благодатта на любовта, Изе най-сетне е въздигната до среща с Другия… ала само за миг, до падението на Меза, който, приемайки да я обича и желае, отпада от мястото на изключение, тъй като незабавно е принизен до ранга на обект. Така в известен смисъл тя ще се окаже фатална за него. Защото може да се случи нищо да не изглежда прекомерно за една жена, когато е решила да достигне до своя Господар, тоест „да го принуди да слезе“, по думите на Леон Блоа в „Бедната жена“[17] – друга Лаканова препратка. В резултат на което, след като най-накрая е свела този Друг до ранга на обект, тя разкрива истината на подобие, като същевременно заплаща за това с цената на собственото си разочарование. Принизяване на този „поне-един-мъж“ [l'hommoinzun], който, превърнат в обект без стойност, може да бъде изоставен: такъв е хистеричният сценарий, разгърнат от Изе в пиесата, без самият Клодел, уловен в нейните мрежи, да си дава сметка за това.

И все пак поради невъзможността да обича Бог, в когото не вярва, с какъв друг партньор освен с Меза – Божия човек – Изе би могла да изиграе партията, която иска да играе с абсолютния Друг, единствения, който си заслужава? Ето защо се отдава на Меза, после се отдръпва, както е постъпвала с всички останали, щом са дали да се разбере, че не са Другият-на-любовта, онзи „поне-един-мъж“, когото тя очаква. И в края на пиесата, когато вече е отегчена от самата себе си, тя избира да се предаде и да последва онзи, който ще умре. Първоначално решава да последва Амалрик, после, когато обстоятелствата се обръщат, избира Меза, именно той е повален на земята, смъртоносно ранен. Едва тогава тя склонява да изиграе своята партия докрай, да навлезе в регистъра на абсолюта – чак до споделената смърт. Сякаш само смъртта може да я избави от ограничената наслада, която е изпитвала в това да се изплъзва, и най-после да я срещне с Другия, този абсолютен господар, когото тя открай време е търсила и който се среща единствено в смъртта. Страст към Един-ното [l'Un], която я владее дотам, че я отвежда до часа на нейната истина.

А след това имаме и Антигона, „хлапачката“[18], вдъхновила толкова много коментари, разкази и пиеси. Тази, която не отстъпва от своето желание и така се превръща във върховен израз на човешкия закон, отвъд всякакъв провъзгласен от хората закон; тя сияе с целия си блясък в небосвода на жените, осмелили се да престъпят границата на живота, ала с тази особеност, че поемайки върху себе си вината на бащите, Антигона я превръща в личен избор. Лакан ѝ посвещава три лекции в края на Семинар VII, „Етиката на психоанализата“, за да я превърне във фигура на чистото желание par excellance. Защото: „Антигона ни позволява да съзрем прицелната точка, определяща желанието. Тази насоченост е отправена към образ, който съдържа незнайно каква неартикулирана дотук загадка, понеже е принуждавал окото да трепне в мига, когато го погледне. И все пак този образ е в центъра на трагедията, понеже е пленителният образ на самата Антигона… Именно тя ни запленява, с непоносимия си блясък, с онова, което ни привлича и същевременно възпира, в смисъл ни смущава с объркващото в нея – тази така ужасно доброволна жертва“[19].

Невъзможно е човек да не се трогне от откритието, че Лакан е смутен от Антигона до степен да я види като „жертва“, каквито са и героините от трилогията на Клодел.

И все пак Лакан ни казва, че Антигона ни запленява толкова силно, защото „се намира на мястото, което заема, в промеждутъка между две символно разграничени полета“ – между доброволно приетия живот и смърт, на границата между *Atē* и нейното отвъд. В това отношение Антигона се отличава – тя не води борба срещу безчовечния и безчестен закон на Креон, нито е поставена пред единствената възможност да му се подчини. Напротив, тя е тази, която – понеже прави „избор, немотивиран от никакво благо“[20] – вече не зависи от тиванските закони, били те Креонови или на някой друг, а единствено от своето желание: да погребе брат си Полиник, за чието тяло Креон е решил да гние непогребано пред градските врати, изоставено на милостта на лешоядите. Тя го погребва, защото в света на говорещите-същества [parlêtres] така постъпваме с нашите мъртъвци, като съпровождаме полагането им в земята с думи и ритуали, които откриват възможността за траур и ни позволяват да ги пуснем да си идат. Това е универсален човешки закон, който никой не бива да нарушава, казва трагедията, без да си плати цената за това. А Креон не само издава указ, който го погазва, но осъжда Антигона на мъчението да бъде погребана жива заради своето неподчинение. И самият той ще заплати висока цена, като изгуби жена си и сина си, който обича Антигона: и двамата се самоубиват, оставяйки го сам, обзет от разкаяние за престъпното деяние, извършено в заслепение на гордост [hubris] и непритежаващ друго, противно на Един, освен очите, за да плаче.

Колкото до Антигона, когато тя прави избора да умре, след като е погребала брат си – крачейки в пълна самота към прекосяване на границата, отвъд която ще се озове в света на мъртвите, – тя не е подвластна на никакъв човешки закон, тя вече е в едно отвъдно на живота, недостъпно за познание, освен чрез неговото прекрачване в мига на смъртта.

Ето защо Лаканова Антигона, в неговия фин прочит на трагедията, се явява по-скоро фигура на женското приемане на структурата и нейния разлом, докато в общия случай бива отъждествявана с окончателното „не“, което противопоставя на Креон, и по този начин драстично свеждана до фигура на отказа, определяна като „непреклонна“ и „непоколебима“ подобно на своя баща[21]. Именно това я отличава от всички останали женски фигури, взети от литературата, които занимават Лакан в този момент на неговото теоретично разгръщане и го насочват към по-нататъшното разработване на въпроса за женското.

Но общият пункт между всички тях е, че се ситуират твърде далеч от върховното благо. Ето какво оставя Лакан „без дъх“, както самият споделя, когато разпознава в тях една етика на неотменимото – изборът на смъртта пред това да се подчинят или направят и най-малка отстъпка пред искането на Другия. Ето защо те изглеждат толкова нечовешки в своята непреклонност.

Приемайки битието-към-смъртта, за Лакан те се явяват фигури на чистото желание, така че именно тук, според тезата му от този период, се оказваме в точката, в която желанието и женското битие могат да се срещнат.

Ето защо в радикалното лишаване, което Антигона приема за себе си, както и в абсолютния отказ, в който Син дьо Куфонтен удържа окончателната си позиция, Лакан съзира самата фигура на „надхвърлянето, на пробива, направен отвъд всяка стойност на вярата“, отвъд всяка гаранция на означаващото. Тези образи, изведени от трагедията отвъд



Анселм Кифер, „Женски екстази“, 2014
Маргьорит Порет, 2012 г.

[12] J. Lacan, Le Séminaire, Livre VIII, Le transfert, Paris, Le Seuil, 1991, p. 353.

[13] „Varité“ – изобретен от Лакан неологизъм, за да създаде смислова игра между „разнообразие“ [variété] и „истина“ [vérité].

[14] Ibidem, p. 324 и 325.

[15] Marie Pesenti-Irrmann, *Lacan à l'école des femmes,* Érès, Toulouse, 2017, p. 104.

[16] Paul Claudel: Partage de Midi, Paris, 1906.

[17] Léon Bloy: *La femme pauvre*, Paris, 1887.

[18] Лакан ни напомня, че в трагедията на Софокъл тя винаги е определяна така [pais].

[19] Lacan : Le Séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse, p. 290.

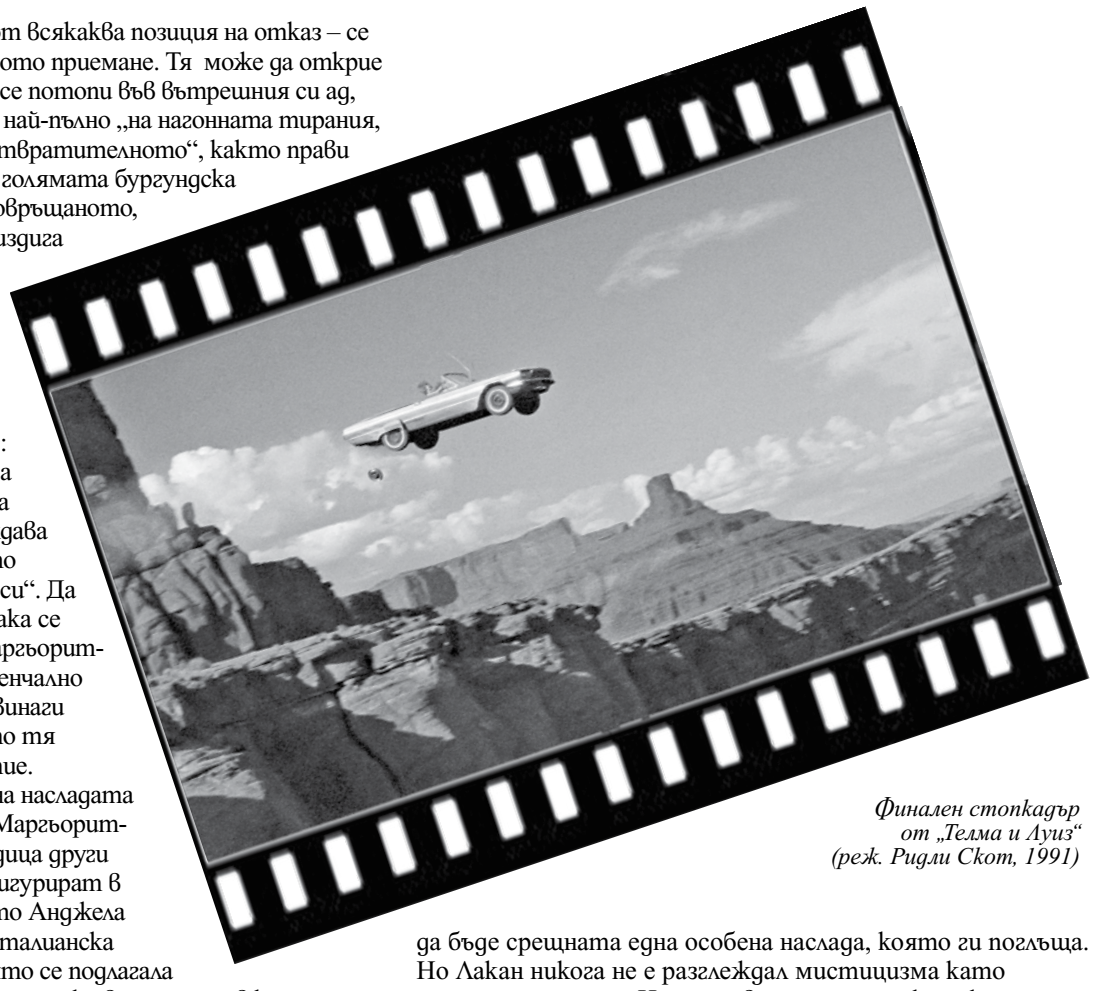
[20] Ibidem, p. 281.

[21] Такъв е и прочитът на Анри Бошо във великолепния му роман „Антигона“ (Actes Sud, 1997).

пределите на живота, изглежда могат да разгърнат своето битие – своето женско битие – единствено там, където то се слива със своето унищожение. И Лакан е нарекъл „наслада“ това поле, в което те се самозаточават и което също така е полето, където нагонът към смъртта излъчва мрачния си блясък. Няма никакво съмнение, че тъкмо тези женски образи са го въвели в измерението на насладата, в контрапункт на онова, което е разработвал в първата част на своето учение относно желанието и далеч преди въпросното измерение да заеме полагаемото му се място в неговата теория. Когато женското желание се устреми към тези крайности – там, където разширяването на пътя на желанието се доближава до безкрая на насладата, – то съвсем не се явява защита срещу насладата, напротив: преминава в нея, в една непрекъснатост с нея, подобно на Мьобиусова лента. Насладата обаче може да бъде достигната единствено по този път на липсата, чрез този провал на символното и само при условието на този разлом. Това ще рече, че тя идва от точката, в която символното ни изоставя.

Може ли тази пукнатина в символното да бъде поправена, или тя е от структурно естество? – такъв е въпросът на Фройд в края на неговите търсения[22], който оттук нататък Лакан няма да престане да разработва. По този въпрос отново жените му сочат пътя. Така през 70-те години Лакан се обръща към мистичките и техния опит в качеството им на фигури на една Друга, отиваща отвъд фалоса наслада. Лакан я определя като допълнителна спрямо фаличната наслада, която човешките същества споделят помежду си.

Ала мистичката – далеч от всякаква позиция на отказ – се явява фигура на доброволното приемане. Тя може да открие своето блаженство като се потопи във вътрешния си ад, за да се подчини възможно най-пълно „на нагонната тирания, която влече след себе си отвратителното“, както прави Маргьорит-Мари Алакок, голямата бургундска мистичка от XVII век. Повръщаното, кървящото сърце (което издига в култ), екскрементите са чудесата, които я водят в мрачния ѝ устрем към божията воля – към онова, което Другият иска от нея. Тя е тази, на която казва Бог: „Искам отсега нататък да бъдеш играчката на моята любов, която да се наслаждава от теб по своя воля, както децата правят с куклите си“. Да бъдеш куклата на Бог – така се означава съгласието на Маргьорит-Мари към Бога, нейното венчално „да“, което я превръща завинаги в играчката на Бог, в което тя открива женското си битие.



Финален стопкадър от „Телма и Луиз“ (реж. Ридли Скот, 1991)

Но далеч не подчиненост на насладата на Другия характеризира Маргьорит-Мари[23], а заедно с нея и редица други мистички, чиито имена фигурират в Лакановите семинари (като Анджела от Фолиньо, прочутата италианска мистичка от XIII век, която се подлагала на умъртвяване на плътта, пиейки водата, в която е умила нозете на прокажените), а напротив: решителният избор на доброволно робство. Именно в това доброволно робство те откриват абсолютната си свобода. Откриват я в обрата, осъществен в самото лоно на този тип отношение с Бога – преходът от доброволното робство към насладата от безбрежната шир, превръщането на подчиненността в избрана свобода. Да подчертаем в този обрат близостта, която забелязваме между насладата на Другия и Другата наслада. Тя поставя мистичките върху изопнато въже, поради което могат да ги вземат за луди и да се отнасят с тях като такива, ако не се зачете специфичното и автентично мистично измерение на техния опит. Това представлява ценно клинично указание, което далеч не се отнася само до мистичките и ни служи съществено във всекидневната клинична работа.

По този начин мистичките са научили Лакан на онова, което навремето хистеричките на Фройд напразно са се опитвали да го накарат да чуе – че съществуват наслади на битието, които се случват извън всякакво отношение към фалоса, без при това да бъдат наслада на Другия, без да са от порядъка на транзитивистичната наслада (каквато може да бъде психотичната наслада), и че една жена се среща с тях при условието на това предварително детрониране на Другия. Детронирането на Другия дава достъп до радикално разнородна наслада – наслада от непознаваемото, от онова, което остава завинаги радикално Друго за субекта: възторзи, екстази или „обикновени бездни“, ако заемем термина от Катрин Мийо – всички онези сингуларни изживявания на субектно отстъпване, които могат да бъдат изпитани в изоставеността от Другия, както и в безкрайното мълчание на Бог. Тогава „душата се освобождава от Бог (да добавим – и от всяка фигура на Другия), от самата себе си и от своя ближен“, както пише Маргьорит Порет[24]. Как да не чуем в това върховно откъсване, че се открива Друг път – загадъчен за общността на простосмъртните – чието име би могло да бъде „свобода“?

Свободна – именно такава е била Маргарита Порет, използвайки се като бегинка както от религиозната власт, така и от мъжкото господство. Тя сама е описвала своя опит, утвърждавайки, че за една проста душа не е необходим посредник – изповедник или секретар – за да бъде в пряк досег с Бог и казвайки за себе си, че е „не против Добродетелите, а отвъд тях“[25], защото „душа, съединена с Бог, не се нуждае от правила“. Разбираме е защо изказаното от нейния глас, женски при това, трябва да се е сторило прекалено подривно и дори еретично за религиозния ред. Нейната първа книга „Битието на пречистената Любов“ е изгорена в края на XIII век, с наложена ѝ забрана да пише отново. Но възможно ли е да бъде възпряна една мистичка да изговори своеобразния си опит, за да го сподели? Следващата ѝ книга, „Огледалото на простите души“ е изгорена най-напред през 1306 г. И понеже продължила да я разпространява, е трябвало да се изправи пред съдиите от инквизиционния съд. И след като останала безмълвна през целия процес[26], е изгорена жива, заедно с нейната книга, на 1 юни 1310 г., на площад „Грев“ в Париж.

И все пак именно това освобождаване на душата дава на мистичките дързостта да отстояват необяснимото в реалното на любовта, както и да се отправят сами в онази лишена от всякакви ориентири зона, където може да бъде срещната една особена наслада, която ги поглъща. Но Лакан никога не е разглеждал мистицизма като еднородна цялост. Напротив, той е подхождал към мистичките една по една, в тяхната своеобразност и в тайнството на техния достъп до една толкова загадъчна за повечето хора наслада.

Заслужава си да отбележим обаче, че мистичният жест е своеобразен пърформанс, насочен към произвеждането на разлом в мястото на Другия, към окончателното му изпразване от символния Друг, за да може там мистичката да се отдаде изцяло – с тяло и душа. Така те създават един Бог без консистентност и в същото време – място, изпразнено от всякаква представа, показвайки, че не иде реч за трансгресия, а за акт на надмогната граница. И тяхното отдаване е ту наслада от Божието изоставяне, ту наслада от безбрежната шир. Именно в това мистичките най-често са еретички – те си изфабрикуват, една по една, бог по мярка, онзи, който не съществува, за да се изгубят в него. Те сами си налагат лишаване от всички земни наслади, за да се съгласят напълно със своя кръстен път. Тяхната наслада е в най-висша степен лична, но наслада на битието – тази „Gelassenheit“, за която ни говори Майстер Екхарт като за състояние на съвършеното единение.

По-безумно ли е това от колективния път, поет от всички онези мъже – строители на катедрали, които столетия наред обединяват усилията си, за да издигнат шпилове, призвани да достигнат Бога и да го възславят в абсолютен устрем към Един-ното?

Насладата на мистичките запленява. Мнозина мъже – художници, поети, скулптори, както и писатели – свидетелстват за това. Клосовски, подобно на Лакан пред статуята на света Тереза, изваяна от Бернини, Пиер-Жан Жув пред света Катерина на Содома, Батай, разбира се, Чоран и много други. Жан-Ноел Вюарне казваше, че мистичките пробуждат мъжкото желание, като същевременно го надхвърлят, защото „карат да проблесне недостъпното *Erlebnis*“[27], сиреч едно недостъпно за мъжа преживяване. „Отново и отново – пише той – екстатичките ни въвеждат в тайната на своята преливаща интимност и свръхестествени венчавки. Те ни превръщат в свои довереници, поети, художници, секретари.“

За Лакан „това желание за благо от втора степен“, както го нарича в семинар XX („Още“), – благо, което не е породено от обект, а от желанието да се заеме позиция спрямо празнотата, центрираща структурата, – надхвърля всеки разум и го довежда до признанието, че някаква страна на Другия, онази, с която мистичките си имат работа, се поддържа от женската наслада; именно това го принуждава да добави ново място в Другия – мястото на неговата неконсистентност [записано като (S(Ⱥ) в лаканианската алгебра]. И само съгласието за отстъп от фалическото битие отваря достъп до този хоризонт.

Не показва ли това, че в любовта, към която жените призовават, има друго измерение, различно от неистов копнеж по фалическото – измерение, което ги надхвърля и е повик да бъде признато непознатото в тяхното битие, неизвестното дори за самите тях, техния дял на несводима загадка?

Днешните жени вече нямат много общо с онези от времето на Фройд, нито дори с героините на Дюрас или Клодел от XX век, които толкова силно са очаровали Лакан. И без съмнение не всички могат да се разпознаят в тези героини от друго време. Защото днес жените са разклатили, дори съборили преградите, които патриархатът до неотдавна е издигал пред тяхната реализация. Те са завладели цялото фалическо поле, запазено дотогава за мъжете; вземат думата в него наравно с тях и често блестят далеч по-ярко.

Наскоро приключилият кинофестивал в Кан постави тази година на челно място в своя афиш една възхитителна снимка на жени, въплъщение на самата женственост в оставащата завинаги слънчева красота на Телма и Луиз – по шорти, с изправена осанка, седнали с преметнат крак върху вратата на кабриолета от смъртоносното им пътешествие[28]. Те олицетворяваха по възможно най-добрия начин еманципиращата грация на жените в края на XX век, дори и днес. С неуловимия им поглед, насочен към безкрайността на американските простори – към каква Atē се отправят те? Имаше нещо смущаващо в техния образ, който властваше над целия фестивал, извисявайки се над червения килим, по който като мравки се суетяха звездите на съвременното кино, облечени за случая в пищни и често чудновати одежди, ала съвършено съобразени с изискванията на изтънчения фестивален дрескод в Кан.

Не са ли Телма и Луиз – подобно на Маргьорит Порет в нейното време – нашите съвременни Антигони? Също като нея, те вече са прекрачили границата на това, което наричаме желание, за да съзерцават мястото, което не може да бъде видяно, освен ако човек не се съгласи със смъртта.

Наистина, те са казали „не“ на мъжкото фалическо насилие и утвърдили чрез акт онова, което отказват: да бъдат вкарани, само защото са жени, в капана на последните канони на патриархално господство, възпрепятстващи свободата им на субекти и тяхната наслада на жени. И за да сторят това, те поставят себе си извън закона. Именно там откриват най-висшата си свобода. После заедно решават да умрат – свободни в своя избор. Преследвани от цяла армия полицейски коли, след като си разменят целувка, Телма и Луиз настъпват газта и в едно последно ускорение кабриолетът им полита над каньона. Тук образът застива.

Подобно на Антигона в нейното време, именно в разлома на символното, където желанието и насладата могат да се съединят, те откриват исканото: опора, за да полетят към безбрежната шир – там, където се разкрива полето на една друга наслада, наслада от реалното, която се среща само при условие, че си готов да се изправиш пред разлома на символното.

Софийски университет, 5 юни 2026 г.

Превод от френски: РОЗАЛИНА ДОЧЕВА

---

[22] Фройд, „Завършеното и незавършеното психоаналитично лечение“ (1936). В края на статията той признава, че не знае как да разреши въпроса и го завещава на бъдещите аналитици.

[23] Lacan : Le Séminaire, Livre VII, L'éthique de la psychanalyse, Seuil, p. 221.

[24] Marguerite Porete : *Le miroir des âmes simples et anéanties, et qui seulement demeurent en vouloir et désir d'Amour*, Paris 1290, réédition chez Albin Michel, coll. Espaces libres, Paris 2026.

[25] Ibidem, глава 103.

[26] Защото не за всички е написана книгата. Тя се обръща само към „онези, за които Любов направи тя да бъде сътворена, и за онези, за които я написах. Ала вие, които не сте от тях, нито сте били, нито някога ще бъдете, бихте похабили сили да я разберете. Не ще вкуси нищо онзи, който или не е в Бог, без да бъде, или бъдейки, няма в себе си Бог.“ Глава 83.

[27] Jean-Noël Vuarnet : Extases féminines, Editions Arthaud, Paris, 1980.

[28] „Телма и Луиз“, американски филм на Ридли Скот от 1991 г., с участието на Джина Дейвис (Телма) и Сюзън Сарандън (Луиз) по оригинален сценарий на Кали Коури, спечелил награда „Оскар“.

Цветелина Манова

Страстна седмица

В понеделник
времето
ще е благоприятно за умиране.

Във вторник
ще кървиш обилно
на благодатни вади по паважа.

В сряда
Господ-Бог ще се почеше
въздесъщо по престилката:

Може да е цвете,
може да е гном,
може да е фибром.

В четвъртък
ще захвърлиш тялото си
на килима до пижамата.

В петък
ще забравиш
да отидеш на работа.

В събота
ще глътнеш нож,
ще посадиш в гърдите си
дърво.

В неделя ще спреш
да го поливаш.

Ще дойде онзи взрив

след който
ще окапят птиците.

А после
ще летим
ужасно дълго.

Страх ме е до смърт

от тишината под прозорците:
някъде между седмия и четвъртия етаж
винаги съществува вероятност
да размислиш.

Ти само приседни до мен

ей тук – на ръба на опустошението.

Аз клечката
сама ще я запаля.

Обяснение в лук

Ако някой ден се срещнем отново,
препоръчително е
да си носиш лук –

така поне ще имам
някакво логично
обяснение.

Икар

Не ме плаши
с изгаряне
от седма степен –

ти не познаваш
болката
от падането.

Многофасетъчно

Прашинка космос
в хаоса
на многофасетъчно око :
цикада.

Гол(г)ота

Да си свалиш бронежилетката пред някого.
Не просто дрехите.

Светла Тилева

Малки черни мислички

Малки черни мислички,
подлички, ехиднички,
никак симпатичнички,
с острите си кукички,
в сърцето ти са спрели.
И душата ти превзели,
безвъзвратно я разяждат.
Отгдето са се сврели,
неживели, невидели,
искат вън да излязат,
други мислички да чуят,
други хора да оплюят,
да изплашат, да обидят,
и като бумеранг бързо
и внезапно да се върнат.

Мимолетки върху салфетки

***
Събрах си голотата и срама,
надянах си светлата рокля.
Сама пристъпих да се заявя,
че имам нужда от мъничко
розова реалност.

***
Футболно поле с гълъби.
Седянка си правят.
Приказват, но повече
наблюдават.

***
Дървото имаше очи.
Спрях се да го прегърна
и то ми заразказва.

***
Автобусът днес пътуваше за мен,
децата още спяха в леглата.
Имах си личен автобус и шофьор.
Погледнахме се и се засмяхме.



Ай Лянан, „Боец в дъжда“

Симеон Кърджиев

***
Аз съм този, който пристигна,
чието завръщане е обещано на страна,
която забрави да съществува.

Паметта ми се обляга на дима –
бъдещето е рана,
надявам се на това, което
земята вече погълна.

тук часовниците нямат стрелки
те са някъде пред мен,
въртят се в стая,
в която още не съм стигнал.

Някъде пише за мен:
той присъстваше веднъж,
за малко.

Признание

светът е
бяла стая без врата,
луната резенче лимон,
приготвена на дъската,
поднасям вечерта на теб

Утро

капки светлина
се стичат по върбите
във водата – кръг

Лия Василева

Писмо до Шанхай

上海 (Shànghǎi, Шанхай) – „над морето“

Денем всяка наша среща
е влюбване отново.
Захвърлям тревогите
като стари дрехи
и се намятам с увереността
на горски летен ручей.
Разливам се из улиците ти,
притихвам в зеленината ти
и се вливам в светлините ти
нощем.

Няма никой никога да те обича

Мислите ми на рояци се тълпят,
като канибали
всяка сянка в мен намират,
удвояват,
утрояват и
събират безпощадно,
докато се самоизядат.

Пламена Белчева

Разминаване

Познавах те, когато знаеше малко –
малко те и познавах.

Познавах те, когато знаеше повече –
повече те и познавах.

Познавах те, когато знаеше всичко –
тогава вече не исках да те познавам.

Но продължавах.

Защото ти ме познаваше най-добре.

на стр. 15

от стр. 14

Лъжичка захар

Лъжицата ми се изплъзна
и падна от масата.

Хладната ѝ форма приличаше
точно на теб –
изваяна до най-малкия детайл.

Блестяща отдалеч,
по-простичка отблизо.

Студена в самотата си
и топла, когато бива придружена.

Устните ти – като синя тъга,
с вкус на желязо.

Недей да падаш от масата и ти.
Само ми сложи малко захар
в кафето.

Аз ще ти правя компания,
да не ти е студено.

Туче Шевки

Кърджали

Пред мечката* срещнах две баби.
Шептяха – *Evet, evet, herkesin Allah\ bambaşka.***
В кафето насреща ѝ
попът цъкаше карти –
сякаш мечката тъпчеше различията,
събираше разбиранията.
– *Allah bilir****,
измърмори дядото,
бързо подминавайки я.
А в парка пред общината –
автобуси с местни туристи.
Какъв балотаж да има –
всички сме за едно
бездейно
ново
начало
постарому.

* Мечката – паметник в центъра на Кърджали.
** „Да, да, всеки си има съвсем различен Аллах“ (тур.).
*** “Аллах знае“ (тур.).

Стара Загора

Разцъфналата липа се раздава.
Полените не жалят.
Няма тротоар,
само велоалея.
Тротинетката минава почти през мен.
А мислите ми водят единствено по
правите ти улици.

Ема Боинска

Дементен каруцар

Каруцарят, след това магарето.
Отзад се учиш да водиш.

Белеше ябълки, докато
ми разказваше за воините в рода.

Посегна за още една ябълка.
Щеше да прави пита
в кухнята, която вече я няма.

– Помниш ли, като отидохме за риба,
а хванахме котка?
– Викахме ѝ на баба ти *Светицата.*
– Молеше ѝ се да подмине
квасеното мляко.

Продължи да реже първата ябълка.
Беше дете, докато ми говореше като дядо.

– Ако не ме беше измъкнало
онова добиче от реката,
нямаше да цъфнеш и ти.

От думите му изплуваше река,
чието дъно само копитата помнеха.
Оттогава държал юздите,
но не смеел да върже
свободата на спасителя си.

Търся каруцарят и магарето,
докато чета името му на мрамора.

Деменцията му вече беше преминала.

Последният кукловод

„Не ме събуждай преди 33-та“ –
пишеше на бутилка от 23-та.

Виното си спомняше
за гроздето.

Под тапата отлежаваше
десетгодишен сън.

Старата изба се беше напила
от сънища, които не бяха нейни.

Всяка вечер по стълбите
слизаше някой,
който не искаше
да стига до утрото.

Пресъхнали бъчви
люлееха в тишина
марионетка с чужди очи.



Барбара Морган, „Граница“, 1935 г.

Люлката спря,
но светът продължи да се върти.

От конците се беше измъкнала
една шепа човек.
Нямаше кой да я дърпа.
Клечеше пред старата изба.

Отсъди вместо мен, моля,
защото аз не мога.

Олтар

Нямам пари.
Аз съм голтарят,
който ще ти разкаже за свободата
пред олтара.



Ли Минвеи, Нашият лабиринт, 2015. Кадър от пърформанса в „Тейт Модърн“, 2022 г. Фотограф Оливър Каулинг

Богдан Арнаутович е хърватски поет, прозаик, журналист и издател, роден през 1961 г. във Велика Ясеница, Босна и Херцеговина. Учи право в Загребския университет. Работи като журналист и редактор в Сисак, а от 2000 г. ръководи семейното издателство „Aura“. Дебютира през 1981 г. със стихосбирката „Ранно побратимяване“, написана в съавторство с М. Паджен. Автор е на книги с поезия, проза и публицистика, а негови творби са превеждани на английски, словенски, словашки и македонски. Носител е на редица литературни отличия, сред които наградите „Весна Парун“ и на „Ратковичевите вечери на поезията“. Членува в Хърватското дружество на писателите. Представените тук стихотворения в превод от хърватски на Людмила Миндова са от книгите „Меридианът на лозята“ (2023), „Легло за гаубица“ (2023) и „Щедрата земя“ (2026), както и от ръкописа „Момичето не може да бъде поет“.

Делба

Едно за теб.
Едно за мен.
Едно за дрозда.

Остатъкът от грозда – в кофата,
после в коша за грозде,
а после в гроздомелачката.

Чаша. Две. Три...
и от страха ми –
като от мръсния език на стара селянка –
почти нищо.

6,2 по скалата на Рихтер

Моята къща вече няма стена към улицата.
Нито стена към градината.
Срутени са и двете фасадни стени.
Няма вече и врати, прозорци, комин,
даже кучешка къщичка вече си няма моята къща.

Мястото, където беше някога, е обрасло с къпини.
Известно време вървях в една посока, а се озовах в друга.
Сякаш тъгата в мен разпознаваше родния край,
докато не вкопах новата си къща в земята.
Бъчва от седемнайсет хиляди литра.
А в нея – друга, по-малка, само за приятели...
И още една по-малка, за дните, когато си спомням къща-та си.

Сега най-сетне живея спокойно, като преждевременен старец.
Вече не чувам дори камбаните за утринната служба.
Само дано не прекъсва мирът,
за да мога да излизам нощем, като енот, без страх.

4

Нашият съсед има
скреж в краката,
казва момиченцето
с кафяви очи,
докато кашлицата
разкъсва слабото гласче.

Изречението звучи
като заседнало
в кравешка глава.

През прозореца
тя гледа мъж
в инвалидна количка.
Той напуска сградата,
за да чуе бойното поле.

В моите войни
никой не бива да умира,
казва момиченцето
и с език полюшва
млечния си зъб.



Фотография Барбара Морган

Няма по-сочна
псувня
от нашата:
когато не улучим
цепеницата
върху пъна,
когато ни повали
вятърът,
когато потънем
в снега,
когато позволим на жена
да извади малко нежност
от нашите сърца.

Крехката мелодия
от детството
е твърде слаба,
за да приспи
този бункер.

29

Мелодично е
името на войната.
Земя и кръв,
фалцет на два гласа.

Когато започне,
обещава
да промени света.

И наистина:

Триумфалната арка от черепи
става все по-голяма.
Първо идват
онези, които воюват
с правописа,
онези под височината
на стайния вентилатор.

Ритъма в краката
им го задава черният
клавиш на клавиатурата,
изсвирен форте.

Онези, които си предават
рецептата за войната
от коляно на коляно,
идват последни
и вдишват барута
като сладкар пудрата захар.

Те казват:
Войната е джаз
без стени,
трябва да я спасим
от изчезване.

Точковидни корозии

Баща ми умря убеден, че Земята
не е кръгла. Майка ми умря
убедена, че вещиците не са вълшебни
***същества, понеже са** врата до врата!*
Чичо ми умря убеден, че пасището
си почива, след като вълкът убие цялото
стадо. Баба ми умря убедена, че
хармонията на пианото започва с черния клавиш.
Дядо ми умря убеден, че саламурата придава
послевкус на всичко, което се разкъсва
като пилешки гърди...
Ето това са точковидните корозии във фините човешки взаимоотношения на моето семейство.

Чичото

Да отиде до обора
в дъното на градината
и да срещи конете.

Не му трябваше
***друго от** белия свят.*

Благодарен за това
чудо, в мрака,
който година
след година се сгъстяваше,
измисляше истории
и чакаше внуците си.

Гърди

Белият люляк,
населен с чинки,
полюшва дните.

Моята любима
с гърдите си така
люлее Екватора.

Гледам тези гърди,
не по-големи от компас,
не по-малки от име.

Бог върху тях
отмаря ръцете си,
преди да хване
въжето на съня.

Среща с поета

На тротоара до Ботаническата градина
ме връхлетя поетът Луко Палетак.

През септември земята е все още топла,
а бамбуковият бастун, лесно забележим,
е визуално напомняне за мястото на срещата.

Луко беше в процес
на отхвърляне на предишното си аз.

Хвана ме под ръка
и се наведе към ухото ми:
Мъжът рискува най-много,
ако никога не рискува – отивам
да гледам как спи малкото стадо овце!

Всеки, който ме научи нещо,
остава в паметта ми.

Разходка из шафрана

Бих искал да бъда от пола на Мартина Видаич.
Когато нещо я удари, унизи, нарани,
натъжи я дотам, че да поиска
да отиде при предците си, тя влиза в шафрана
и брои дъждовните капки, събрани в плодника.
После се разхожда из шафрана,
все едно не е роден от сухата земя,
докато не намери семето на силен мъж.

Превод от хърватски: ЛЮДМИЛА МИНДОВА

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ: Амелия Личева (гл. ред.)
Пламен Дойнов, Ани Бурова, Камелия Спасова,
Мария Калинова, Емануил 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 Мария Калинова