

ВЕСТИНИК

Литературен

ВЕСТИНИК

Фундаменти и фрагменти

- Франц Кафка
- Илиас Хури
- Явор Гърgev
- Красимир Христкаев
- Владимир Шумелов
- Велислав Д. Иванов

и още:

- Александра Александрова
за „Пумпал“
на Владислав Тодоров
- Георги Гочев
за „Хавра“
на Захари Карабашлиев



Фотографията е на Пламена Георгиева, стажант в „Литературен вестник“ по програма „Студентски практики“ на МОН

ГЕОФРАГМЕНТИ

Из „Цюрауските афоризми“

Франц Кафка

16

Тръгнал един кафез да гири птица.

17

На това място не съм бил никога – по друг начин се диша, по-ослепителна от слънцето блести до него една звезда.

18

Ако бе възможно да се построи Вавилонската кула, без тя да бъде изкачена, щеше да е разрешено.

19

Не се оставяй злото да те накара да повярваш, че можеш да имаш тайни от него.

20

Леопарди нахлуват в храма и изпиват до дъно жертвените стомни; това се повтаря отново и отново; най-накрая може да се пресметне с точност появата им и тя става част от церемонията.

32

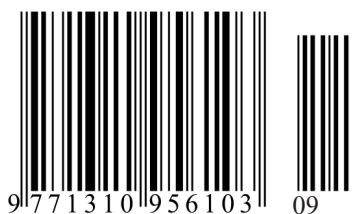
Враните твърдят, че една-единствена врана стига, за да унищожи небето. Това несъмнено е вярно, но не доказва нищо срещу небето, защото небе означава именно това: невъзможност от врани.

33

Мъчениците не подценяват тялото. Оставят го да се извиси на кръста. По този въпрос са единодушни с противниците си.

34

Изтощението му е същото като на гладиатора след битката. Работата му бе да варосва кьошето в една канцелария.



С подкрепата на Национален център за книгата



Превод от немски: ПЕТЯ ХАЙНРИХ

Цялата колекция четете на стр. 12-13

ХРИСТИЯНСТВО КУЛТУРА

Година XVI (2019) / брой 1 (128)



Разговор с отците М. Илєк, Яр. Фова, Ир. Свобода и П. Църкл	Мисията на селезианите сред ромите в България
Димитър Спасов, Лев Зандер, Ханс Урс фон Балтазар	Шарл Пеги и мистериите на вярата
Светослав Риболов	Диалогът между протестанти и православни през XVII век
Галерия	Иконата в модерното българско изкуство
Издава фондация „Комунитас“	128

друга тема в броя. Представени са гледните точки към този въпрос във Франция - в интервюто с отец Матию Руже и есето на Пиер-Анри д'Аржансон, както и в немскоезичното пространство - Германия, Австрия, Швейцария. В броя може още да прочетете „Шарл Пеги – по пътя към Дамаск“ – текстове за поета от Димитър Спасов и Лев Зандер, както и откъс от творбата му „Мистерия за милостърдната любов на Жана д'Арк“ (1910 г.). Темата „християнство и история“ е представена с две статии за Реформацията: „Диалогът между протестантите и Вселенската патриаршия през XVII в.“ на Светослав Риболов и „Мартин Лутер – икуменическо признание“ на Петер Нойнер. Броят е илюстриран с произведения от изложбата „Иконата – символ и образ в модерното българско изкуство“ с куратор Любен Домозетски.

Социалната дейност на Църквата е в центъра на новия 128 брой на сп. „Християнство и култура“. На тази тема е посветен разговорът с отците селезиани Мартин Илєк, Ярослав Фогл, Иржи Свобода и Петър Църкл, които разказват за дейността си сред ромите. Свещеник Илиян Василев се спира на „политическите измерения на социалното противопоставяне Църква-държава“, а темата на „кратките есета за размисъл и молитва“ на Калин Михайлов е „закъсняването“. Новият католически превод на „Отче наш“ е



ПОРТАЛ „КУЛТУРА“
www.kultura.bg/web/ – нова територия за гледни точки, видеointervюта и дебати с колумнистите Иван Кръстев, Калин Янакиев, Теодора Димова, Деян Енев, Тони Николов, Андрей Захариев и Даниел Смилов.

Вижте: Теодор Ушев – „Като в тъмно огледало“.
Прочетете: „Трудният разговор за социализма“ – разговор с Даниела Колева и Александър Кьосев; Иван Кръстев, Глеб Павловски – „Русия след Путин“.

Портал Култура обявява годишния си конкурс за проза и хуманитаристика

- Отличията са учредени през 2014 г. от Фондация „Комунитас“ и предвиждат раздаването на годишни конкурсни награди в следните раздели:
 - **проза** (сборник с разкази, повест, роман);
 - **хуманитаристика**;
- А също и на следните **специални награди**:
 - **две специални награди** (определят се от журито за цялостно творчество или за изключителен принос в областта на литературата и хуманитаристиката);
 - **една специална награда** за принос към гражданското общество (върчва се от Фондация „Комунитас“).

В конкурса могат да участват само творби, публикувани в периода **1 януари – 31 декември 2017 г.** Наградите ще се връчат на **1 ноември 2018 г.** в Деня на народните будители.

- В двата конкурсни раздела се присъждат:
 - **I награда** (в размер на 5000 лв.)
 - **II награда** (в размер на 3000 лв.)

За да е валидно заявлението за участие в конкурса – до **30 март 2018 г.** кандидатите трябва да **предоставят безвъзмездно 2 екземпляра** от предложените от тях книги, придружени от **формуляр**, който може да се изтегли от сайта (<http://kultura.bg/web/>).

Адрес за изпращане по пощата на книгите и на формуляра за кандидатстване: София 1000, ул. „Неофит Рилски“ 61 – за **Годишните награди на Портал Култура**.

Телефон за контакти: Портал „Култура“ 02/434 10 54.

П О К А Н А

Ημέρες
 Κωνσταντίνου
 Καβάφη
 στη Σόφια Дни на
 Константинос
 Кавафис
 В София Days of
 Constantine
 Cavafy
 in Sofia

Πανεπιστήμιο
 «Άγιος Κλήμης της Αχρίδας»
 Τμήμα Νεοελληνικής Φιλολογίας
 Πέμπτη, 8 Μαρτίου 2018, ώρα 17:00
 Conference Hall & Αίθουσα AULA, ώρα 19:00
 Πανεπιστήμιο Σόφιας – Университет
 „Св. Климент Охридски“
 Специалност Новогръцка филология
 Четвъртък, 8 март 2018, 17:00ч.
 Нова конферентна зала & АULA, 19:00ч.
 Софийски университет – University
 of Sofia “St. Kliment Ohridski”
 Department of Modern Greek Studies
 Thursday, 8 March 2018, 17:00
 Conference Hall & AULA Room, 19:00
 University of Sofia

ПОСОЛСТВО
 НА ГЪРЦИЯ
 В СОФИЯ

ГЪРЦКА
 ФОНДАЦИЯ
 ЗА КУЛТУРА

В сътрудничество

СОФИЙСКИ УНИВЕРСИТЕТ
 “СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ”
 СПЕЦИАЛНОСТ НОВОГРЪЦКА ФИЛОЛОΓΙΑ

СЪРУЖЕНИЕ АΡΙΣΤΟΤΕΛΗ-
 ΚΑΛΤΟΥΡΕΝ ΜΟΣΤ



Bulgarian Library Days at the European Commission

Luxembourg — 12 March '18
 Brussels — 13 March '18

[SubLingual]

Type Images
by Damyan DAMYANOV

„Под езика“ пътува

Графичният експеримент на художника Дамян Дамянов, посветен на кирилската азбука, ще бъде представен на 12 и 13 март в Люксембург и Брюксел в рамките на проекта Bulgarian Library Days at the European Commission. Наскоро излезе от печат и второто издание на книгата „Под езика“ (изд. „Сиела“), обогатено с нови думи и символи.

Халище, или защо писателят трябва да има повече доверие в себе си

Пиша този текст за „Хавра“, втория роман на Захари Карабашлиев, донякъде и за да разбера колебанието ми по отношение на тази книга – кое е онова в нея, което ме увлече да я прочета въпреки големия ѝ обем, и кое е другото, или може би същото, което ме разочарова. Не искам да звуча нито заядливо, нито изболително. Оценявам личното усилие, което Захари Карабашлиев е вложил в тази книга – да привлече повече интерес към осмисляне на българския живот тук и сега, както и да припомни един малко нетипичен, дошъл отвън, герой на нашето Освобождение. В същото време обаче и като писателско изпълнение, и като осмисляне на онова, за което писателят говори, тази книга, смятам, е дължник на своите читатели. В нея едновременно има прекрасно написани страници и страници, които всеки сериозен редактор би трябвало да промени; има проникновени наблюдения върху българския живот и заедно с тях изненадващо повърхностни констатации и клишета; има, най-сетне, автентично доверие в мисленето на писателя, и като контрапункт на това доверие, едно усещане, че написаното от него трябва да угоди на всички читателски вкусове.

Започвам от стила, от есенцията на писателското майсторство. То действително личи. Личи на конкретни места като дългото описание на Варна (с. 127) или сцената със злополучното изтупване на рогопското халище в океана (с. 644-646), но личи и в по-общото умение да се пише за различни неща в различен стил. Изтъквам това умение не от естетически, а от екзистенциални съображения. Ако стилът е знак за определен вид живот, употребата на повече стилове означава да се допусне свободното съществуване на различни типови живот, да се приеме възгледът, че животът и човекът са нещо принципно неочаквано и небанално. От тази гледна точка „Хавра“ е един демократично построен текст – текст, който на ниво стил внушава на читателя, че разнообразието е нещо хубаво, нещо радващо, и само по себе си нещо точно толкова смислообразуващо, колкото и строгото, едностилово послание. Писателят влиза успешно в ролята на човек, който умее да се превъплъщава, да говори на различни езици, да се движи леко и свободно между различни места и времена. Той е гласът на реговия съвременен човек, който ако не друго, пътува по света и наблюдава с радост различно устроения бит.

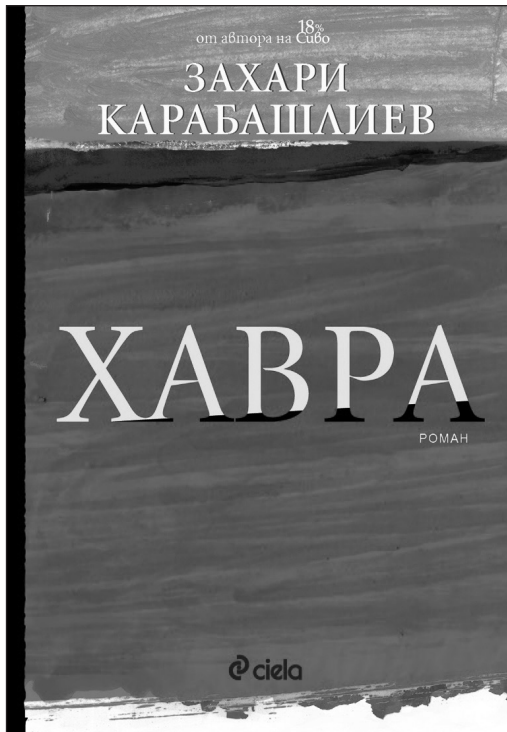
От друга страна, в това редуване на стилове личи и нещо самоцелно, бягането от баналността води често до декоративност. Какво разбирам под „декоративност“? Това са заигравания със стила, които не са обосновани от самото действие, преднамерено разкрасяване на неща, които е естествено да се кажат просто. Може би най-яркият пример за това е на страница 133, където четем изключително поетично описание на сексуален акт, който по логиката на сюжета е по-скоро маловажен – редови сексуален акт между млад мъж и млада жена, привлечени един от друг. Декоративно и малко като имитация на Реймънд Чандлър стоят и иначе ироничните и точни сентенции, с които се завършват често несъстоятелни разсъждения или случки. Декоративни са и по-голямата част от диалозите, в които изказванията повече маркират желание за реализъм и психологическа достоверност, отколкото казват нещо. Изобщо не е нужно да чуваме празните разговори между главния герой и неговата сестра, която настойчиво се обръща към него с „брат ми“, за да разберем, че те общуват

неформално, както и не е нужно във всеки разговор на героя с варненските мутри той да остроумничи, за да разберем, че е напрегнат и изплашен.

По-сложно разработен е стилът в т.нар. историческо повествование за американския кореспондент Макгеан. Не мога да преценя доколко е постигната стилова достоверност на личен и културен документ от втората половина на XIX в., но веднага се усеща, че особенният стил не е в разнобой с личността, събитията и ситуацията, за които авторът говори. Парадоксално, но именно в тази част от романа, която героят чете на своята възрастна приятелка, изцяло липсва усещането, че някой произнася реплики, написани от друг – което усещане често доминира в съвременната част. Тук авторът не иска да демонстрира литературно майсторство, а просто разказва и текстът е много по-убедителен, отколкото другаде. Приключенията на Макгеан в пустинята Къзълкум, перипетиите му в България, атмосферата в Петербург и руската войска – всички тези сцени са от най-добрите в романа и според мен читателят само може да съжалява, че тази част, която е много по-ясна като концепция, герой, сюжет и стил, не е станала основа на книгата, а ѝ е отредена скромната роля на един вид историческа пауза. Всъщност тя е тази, която притежава по-естествено качествата на голям социологически и авантюрен роман.

Ще обясня защо. Много повече Макгеан, отколкото Никола може да бъде герой на такъв тип роман. Той, кореспондентът на световните вестници, а не барманът и нереализиран писател, е този, който по-естествено може да стане агент на справедливостта в едно общество. Опитът на Макгеан да помогне на българите е естествен и достоверен, докато опитът на Никола да се пребори с руската и българската мафия е напълно изкуствен и разчита изцяло на популярната медийна идеология, че и обикновеният човек – особено онзи, който претърпява голяма лична несправедливост, – има право на голям гняв и геройство. Затова и би било по-убедително истинският герой на този роман да бъде Макгеан, а Никола да бъде просто онзи, който се интересува от него в съвременността, давайки му глас. Никола – такъв, какъвто е представен от писателя – не е образ от истински литературен роман, а образ от комиксите, един стилизиран медиян образ на добрия среден човек, чиято борба с лошите в крайна сметка завършва с хепиенд.

Ако главният герой на романа е Никола – което е изборът на Карабашлиев, – тогава неговият сюжет трябваше да завърши по друг начин. Позволявам си да напиша това, защото виждам, че и самият автор мисли така до страница 646, където е логичната и много силна поанта на романа. Как трябваше да завърши този сюжет? Може би с осъзнаването, че не можеш просто така да се завърнеш в една страна, от която си отсъствал твърде дълго, за да я откриеш отново същата; с осъзнаването, че тази, поне в твоите очи, опустошена родина, тази т.нар. хавра, изобщо не се нуждае от теб и твоето спасяване, за да продължи да съществува; с осъзнаването, че истината е нещо по-сложно от личното ти желание за справедливост; с осъзнаването, че някои тежести, с които по незнайно какви причини си се натоварил, в един момент просто трябва да бъдат пуснати – да изгорят, да отлетят, да потънат; с осъзнаването, че нещо, което обичаш – баща, любима жена, родина – може да



умре и горчилката от това умира не означава край на живота; най-накрая, с осъзнаването, че все пак човешкият живот не е като живота на гървото, че човек живее вкоренен, но и като се отмества.

Какво има на страница 646? Големият писател личи по това, че умее да събере целия си сюжет в историята на някакъв символ. В романа на Карабашлиев това обаче не е хаврата, на която е наречена книгата, а едно рогопско халище, което Никола някога е купил заедно с бившата си съпруга Камелия и което – въпреки тежестта и неудобството – е мъкнал навсякъде при постоянните си премествания в Щатите. И така, на страница 646, след като е станало ясно, че любовта с Камелия е мъртва, след като е станало ясно, че връзките с родината са до голяма степен разрушени и единственото, което може да се направи, е да се забрави, героят решава да изтупа в океана халището, напоено със спомени. Отнася го до самата вода, разгръща го и тогава, в един приказан миг, тежкото халище е поето от вятъра, лита и потъва във водата. Тежестта, буквална и символична, е отнесена – без самообвинение, естествено, кротко, по най-нормалния и жизнен начин.

Романът трябваше да завършва тук, а не след 50 страници с един бутафорен финал, в който Никола ще се пребори последователно и с руската, и с българската мафия, и отгоре на това ще открие, че е отново лек и влюбен. Без този финал Никола би изглеждал като убедителен герой на роман; с този финал е като герой на комикс. Коемо – в заключение – беше и основната причина да кажа в началото, че писателят остава дължник на своите читатели. Дължник, защото ги е лишил от едно ценно разбиране, което спокойно е можел да им даде, но дължник и защото, струва ми се, ги е подценил. Не съм убеден, че ако пред българския читател стои избор дали да прочете дайджест от различни жанрове, или по-сложен, но консистентен роман за своето време, той би избрал дайджеста. Всъщност не съм убеден, че изобщо този избор би могъл да се състои. Ако се състоява изобщо, той се състоява само и единствено в главата на писателя. Захари Карабашлиев може би е трябвало да се довери малко повече на талантливия писател в себе си.

ГЕОРГИ ГОЧЕВ

Захари Карабашлиев, „Хавра“, София, „Сиела“, 2017

Гинка Билоба

„Ако следваме теорията на Маркс и Енгелс, в България се случи диктатура на антипролетариата. Тоест имаше държавна, а не колективна собственост и я дадохме в частни ръце. Нека да вдигне ръка този, който смята, че процесът предизвиква удоволствие и буржоазен оргазъм...“, **из коментар на Александър Симов в личния му блог, alexsimov.blogspot.bg, 25 февруари, 2018 г.**

„Девствената проститутка“, **заглавие на новата книга на режисьора Николай Волев (изд. „Колибри“, 2018 г.), в която, според издателския анонс, говори между другото и за своето „псевдосътрудничество с ДС“.**

„И при разправията около Истанбулската конвенция мършавите му Боримечки нищо не постигнаха, обаче бяха пределно арогантни. И въвлякоха Падишаха в подобие на Сталинградската битка, напълно излишно. Само дето не му казаха, че са му възложили ролята на фелдмаршал Паулус“, **из коментар на Кеворк Кеворкян за обкръжението на Бойко Борисов, epicenter.bg, 3 март, 2018 г.**

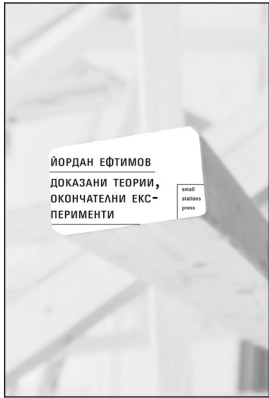
„Вече някъде бях писал, че родените в Северозападна България освен неуспешни Септемврийски въстания друго не могат да направят. Е, оказа се, че са направили и вас...“, **из писмо на писателя Христо Стоянов до Корнелия Нинова, публикувано на сайта pik.bg, 2 март, 2018 г.**



Кадр към позицията на Илиана Раева за 3 март, източник blitz.bg

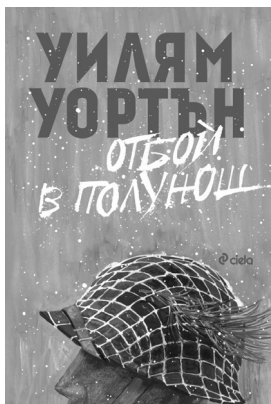
„Защото ако още някой не е разбрал ТАЗИ ЗЕМЯ Е СВИЩЕНА, а не днешният народ, който я ТЪПЧЕ БЕЗСРАМНО В НЕВЕЖЕСТВОТО СИ, АЛЧНОСТТА СИ, ЗАБРАВИЛ ГЕНЕТИЧНИЯ СИ КОД... имал могъщи ЦАРЕ-ЖРЕЦИ във времена, в които дори византийските императори не са били такива!“, **из позиция на Илиана Раева, разпространена от сайта blitz.bg на 3 март, запазен е оригиналният правопис.**

„Оказа се обаче, че това огромно хапче Гинка Билоба е трудно за преглъщане, да не говорим за възможността то да разстрои цялостния български метаболизъм. Пиело се, казват, на тъмно и гладно. Ужас!?!“, **из коментар от Николай Коев във в-к „Дума“, 2 март, 2018 г.**



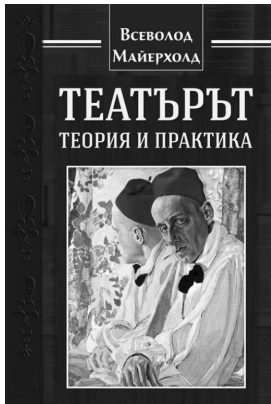
Йордан Ефтимов, „Доказани теории, окончателни експерименти“, С., „Small Stations Press“, 2018, 89 с., 12 лв.

Колкото и банално да звучи, тази поезия е наистина експеримент. С какво? С възможността да се пише поезия, без да се говори за чувства. С възможността да се създаде перфектното перформативно стихотворение, което говори... единствено за себе си. И, да, една изгрява, хвърковата црония. Премиерата е на 29 март в галерия „Фотосинтезис“.



Уилям Уортън, „Отбой в полунощ“, прев. Х. Кочемидова, С., „Сиела“, 2018, 256 с., 14.90 лв.

Аргенските гори, замък, пълен с антики, и едно странно, лично примирие между група американски и нацистки войници в навечерието на Коледа. Нещо като „Лизистрата“ на Аристофан, но с гротесковия провал на един самодостатъчен мъжки свят. Браво на „Сиела“ за инициативата да преиздаде творбите на Уортън, при това с твърди корици.



Всеволод Майерхолд, „Театърът: теория и практика“, прев. В. Игнатовски, С., „Изток-Запад“, 2018, 584 с., 33 лв.

Сборникът съдържа най-доброто от отзивите, студиите и коментарите по различни театрални и филмови теми на великия режисьор и теоретик на т.нар. биомеханика в театралната игра, писани в периода 1902 - 1940 г. Излизаща за пръв път на български език, книгата е в компетентния превод на проф. Владимир Игнатовски.

4

Литературен вестник 7-13.03.2018

„Пумпал“, или една криптирана гаргара с бъдещето

Автор на няколко книги през 90-те, но познат най-вече като автор на „Дзифт“ и „Цинкограф“, Владислав Тодоров бавно, но сигурно придобива популярност сред българските читатели. Въпреки че тенденциозно се опитва да се скрие от жълтия интерес, фигурата му нашумя благодарение на двете успешни филмови адаптации („Дзифт“ и „Цветът на хамелеона“). През 2017 г. В. Тодоров предложи на българската публика романа си „Пумпал“ – образцова дистопия, която е част от своеобразната трилогия „Дзифт“ – „Цинкограф“ – „Пумпал“, посветена на гранични моменти от българската история. Освен това в рамките на последното издание на Софийския международен литературен фестивал авторът разкри, че над екранизацията на дистопията работи в момента Тео Ушев.

Ако в „Дзифт“ и „Цинкограф“ са тематизирани периодите преди и след 9 септември и 10 ноември, то в романа „Пумпал“ авторът създава дистопичен образ на българското общество в далечното бъдеще. В. Тодоров играе с жанра на антиутопията почти като „по учебник“. От една страна, заигравката с жанра се превръща в негово съзнателно изопачаване и книгата започва да функционира като гротескова антиутопия. От друга страна обаче този специфичен саркастично-гротесков дискурс трудно може да позволи на романа да бъде нареден до екземплярните за жанра антиутопии на Дж. Оруел, Р. Бредбъри, К. Чапек. Романът е подходящ по-скоро за по-ерудирани читателска публика, която би могла да оцени по достойнство интелектуалните игри на автора.

„Пумпал“ изобилства от неологизми, нонсенс и алюзии, които отключват неочаквани асоциации и смисли. Всичко е толкова нелогично, че чак става логично. Главният герой се нарича Криптон. Той е един от изкуствено създадените биотитани, чиято цел е да пренесат човешката цивилизация в космоса чрез Пумпала. „Пумпала“ от своя страна е „омазъосан хронотоп, затворил в себе си края на света“. Криптон се занимава с преписването на



човешката цивилизация в космоса чрез Пумпала. „Пумпала“ от своя страна е „омазъосан хронотоп, затворил в себе си края на света“. Криптон се занимава с преписването на



човешкия книжен фонд с т.нар. мѣстило и с унищожаването на книгите. В негова спътница в предстоящите приключения се превръща Гаргара, оживялата забранена книга. Тук е един от примерите за лингво-интелектуалните игри на автора – Гаргара на санскрит означава „вихрена“, а Криптон, от своя страна, от старогръцки може да се изведе като „скрит“, „спотаен“.

Друг идеен акцент от фикционалния свят на В. Тодоров е изгубената функция на жената. Биотитаните са безсмъртни и като такива те са безполови. У тях липсва еротичното намерение. По този повод Гаргара ще каже, че безсмъртието е бездарие, безсмъртните са бездарни, защото смъртта осмисля живота, следователно е дар.

Освен изобилстващата лингвистична игра между древни езици, модерност, неотехнологизми и ежедневно-вулгарната реч, авторът апликира върху бъдещото дистопично българско общество някои съвременни реалии. Още корицата на книгата заявява това намерение. Тео Ушев създава мрачен образ на един от

символите на комунизма – Бузлуджа. Кръглата сграда с високата кула вдъхновява въображението на Тодоров, който изгражда своя космически кораб „Пумпал“ именно под формата на тази сграда. Върху образа на спящата полупрозрачна жена, бившата чалга певица Белогърла, В. Тодоров успява да наслои няколко конотации – от една страна, тя е препратка към зората на чалгата, а от друга, Белогърла е продукт на нашето съвремие с всичките си хирургически и силиконови подобрения, но не на последно място, името ѝ натрапчиво се асоциира с „Изворът на Белоногата“ на П. Р. Славейков. Образът ѝ се усложнява с прибавянето на нейната особеност, че е „спяща красавица“, като в романа постоянно се споменава и Шарл Перо. Редуването на неочаквани комични пасажи с различни образи на грозното, нечовешкото, деформираното и внасянето на естетиката на ужаса са някои от положителните качества на романа. От друга страна, всички тези културно-исторически и езиково-литературни алюзии, интелектуализми и свръхзаиграване с жанровете на гротеската и дистопията по-скоро превръщат романа в трудноразбираем и на моменти скучноват. Затова и текстът се чете по-скоро трудно и трмаво, макар че поради малкия си обем и изобилстващата пряка реч и третолично несвидетелско разказване би трябвало да се чете бързо. Сюжетът на места е увлекателен, но е възможно у читателя да се породят и усещане за невъзможно идентифициране с героите и т.нар. хронотоп.

Все пак бих препоръчала книгата на феновете на антиутопията, най-малкото за да оценят един от първите опити за български антиутопичен роман в епохата след бума на постмодернизма. Освен това не бива да забравяме, че текстът е създаден, за да бъде екранизиран. Успех на Владислав Тодоров и Тео Ушев във визуалното престъждане на тази криптирана гаргара с бъдещото българско общество!

АЛЕКСАНДРА АЛЕКСАНДРОВА

Владислав Тодоров, „Пумпал: брутална приказка“, София: „Колибри“, 2017 г.

ПРОЧЕТЕНО ДНЕС

Ние, фините прахови частици

Драстично завишените нива на фините прахови частици във въздуха е една от най-обсъжданите теми напоследък, но колко от нас са действително разтревожени от проблема? Дали защото той е някак невидим като емиграцията или пък незабележим като фините механизми на популизма и задкулисните политически игри?

На тези въпроси обръща внимание Ангел Игов в новия си роман „Фини прахови частици“ (2017 г.) – една съвременна история, разказана с много црония и умела словесна игра. Авторът е решил сюжестът в книгата му да започне с труден и като че ли недостатъчно разработен от литературата ни период – осемдесетте години на двайсети век и аварията в Чернобил. Разказвачът обаче често сменя времената, рее се в близкото или по-далечното минало, връща се в настоящето, за да очертае позитивното бъдеще на този „нещо като щастлив край“. Отново като в „Кротките“ (2015 г.), предишния роман на Игов, главните герои са трима – Кирил Сарафов, Елица и Мартин. Отново са приятели и отново приятелството им започва в травматичен етап от историята. В

„Кротките“ съдбата на Емил Стрезов, Лиляна и Коста е представена по време на Народния съд, под дъжд от смъртни пристъпи, докато във „Фини прахови частици“ дъждът е радиоактивен и пада на също толкова „светло“ събитие – първوماйската манифестация. Ехото на „Кротките“ се долавя във „Фини прахови частици“ и по друга линия. В първата част на романа главният герой Кирил Сарафов прилича именно на съвкупния образ на „кротките“ – страничен наблюдател на събитията. И все пак, за разлика от „кротките“, които са по-скоро мъчаливи, Кирил прави хапливи и цронични коментари, дори астматичната му кашлица (този негов „личен чернотилски дар“) звучи хапливо. Често обаче цронията прераства и в гротеска, Кирил се движи в двата полюса на читателското възприятие – в един момент буди симпатии, в друг – раздражение. Последно сравнение с „Кротките“: по подобие на Емил Стрезов, когото случайно са натикали в състава на Народния съд, и Кирил Сарафов влиза по случайност в държавна институция, този път в състава на Народното събрание. За разлика от Стрезов обаче,

Сарафов използва тази случайност за нещо положително, за да прецака системата отвътре. Към края на романа Кирил наистина се отдалечава от Емил Стрезов, той вече не е сред „гратисчиите на историята, снишените и незабележимите“, а по-скоро сред „неизчезналите, неизличените“. Добрият роман поставя читателя си пред избор и Ангел Игов прави именно това с нас, читателите от поколението на т.нар. преход. Можем да сме като емигранта, който се възмущава отдалеч на абсурдите в страната и се включва в онлайн подписки и задочни протести; можем да украсяваме реалността с истории ала Барон Мюнхаузен, а когато действителността е прекалено драгнеща, да се спасяваме в собствения си свят; но можем и да сме като онзи, който прецаква системата – в лицето на Кирил виждаме бунта на един от наследниците на „кротките“, който е овладял случайността и я е превърнал в необходима закономерност.

МИХАЕЛА ИЛИЕВА

Ангел Игов, „Фини прахови частици“, Пловдив, „Жанет 45“, 2017.

Сега ти си Язон, а ти си Медея

Пловдив, квартал Столипиново, 17 февруари 2018 г., около 10.30 часа. Първото дете, с което се запознаваме, се казва Мелек. Разбираме от медиатора Милко, че името ѝ означава „ангел“. Пожелаваме си да ни пази ангел през целия проект.

Помещението, в което ще протече играта, се намира в т.нар. цигански мол: малък търговски център на един етаж с отделни магазинчета, в които се продават предимно маратонки и спортни дрехи (наричани от местните хора „екипчета“). Едно от помещенията е свободно и домакините от фондацията, с която работим, са залепили картон по вратите, за да не се вижда отвън какво се случва вътре. Помещението е около 12 кв. метра. През прозореца се вижда златното кубе на църква. Децата пристигат едно по едно и се настаняват на някое от столчетата, подредени в кръг. Питаме ги за училището и как се казват. Между тях има и съученици.

В следващите два часа ще разиграем древния мит за Медея, използвайки методи на социодрамата и театралното обучение. Целта на проекта е двойна: от една страна, децата, които обикновено са пасивни наблюдатели в семейните конфликти, ще получат активна роля и чрез нея ще отработят възможни психологически решения за по-добро и пълноценно реагиране в конфликтна ситуация; от друга страна, реакциите на децата са ценни за възрастните като огледало за собствените им възгледи и реакции в преживяването на конфликти. Не на последно място сме любопитни да видим и по какъв начин децата ще поставят на сцена драмата на Еврипид, която след година екипът ни ще постави само на няколко километра от тук, в античния театър на Пловдив.

Но преди играта е запознаването. Повечето деца имат по две имена – турско и българско. Някои от тях се представят с турското, други – с българското. С нас е и журналистът Найо Тицин, който снима документален филм за проекта, той също е поканен да се представи чрез своето име и научаваме, че е наречен по прякора на баща си Атанас. Децата го преименуват на Наско. Изреждаме отново всички имена: Зия, Наско, Панар, Анелия, Мелек, Лимонка, Пламена, Митко... Очакваме още две деца – Янко и Албена, брат и сестра, които, изглежда, са се успали. Когато пристигат, подавам ръка на баща им, който ги води, той притеснено извързва очи, отговаряйки на поздрав с „не, не“. Казват ми, че е местният ходжа, който не може да докосва друга жена освен своята. Накрая се представят Снежина и Георги. Снежина Петрова става Снежинка, аз съм госпожа Алекс, а Георги е Георги.

Първата задача, след като сме се запознали, е да се върнем в миналото. Завъртаме се в посока, обратна на часовниковата стрелка, започваме да тичаме бавно, после по-бързо и когато енергията на децата се покачва, стигаме до следващата задача – да се построи дребен град с театралния реквизит, който сме донесли – платове, бутафорни камъни, възета, плъшени играчки, цветя, черепи, корони. Скоро древният град е маркиран. В двата края на стаята се появяват дворец с високи стени, направени от няколко шалтета, и хотел за гостите на града, украсен с цветя, червена драперия и ветрила. Групата някак естествено се е разделила на две: около двореца с високите стени са се събрали момчетата, подпомагани от Георги, който е в ролята на

строител; около хотела са се събрали момичетата, подпомагани от Снежина, която е едновременно в две роли: на магьосница и на чистачка в хотела.

Следват историята и самата игра. Язон е изоставил Медея и общите им деца в хотела, в който до този момент са живели. Преместил се е да живее отсреща, в двореца, където ще се жени за царската дъщеря. Медея – изиграна от едно от момичетата, – е бясна, кълне Язон и изобищо отравя празничната атмосфера. Язон – изигран от едно от момчетата, – се страхува, че Медея ще му отмъсти, и иска да я прогони от града, за да се наслади на бъдещия си брак.



Пловдив, 17 февруари, 2018 г., личен архив

Енергията е висока и след като двете групи са достатъчно настроени една срещу друга и конфликтът е налице, всяка от тях е поканена да измисли план как да се справи с другата: тази на Медея трябва да отмъсти на Язон, тази на Язон да изгони Медея от града. Жребият ще реши коя от двете групи ще изиграе първа своя план; другата е задължена да следва нейните инструкции, но има право да отиграе своята реакция както намери за добре.

Найо вече е включил камерата и като един вид репортер, изпратен от телевизията да отрази конфликта в града, разпитва за планове на двете враждуващи страни. Планът на групата около Язон е да изпрати нов жених на Медея, а ако тя откаже да го приеме – да я „страхува“, като ѝ изпрати убийци през нощта. Планът на групата около Медея е да изпрати отровен хляб на Язон, той да се влюби отново в нея и когато се влюби, тя да го отхвърли. По жребий, който тегля, влизайки в ролята на съдбата, първа осъществява своя план групата около Язон.

На Медея, под съпровода на музика, изпълнявана на малък акордеон от едно от децата, е изпратен жених. За да покаже любовта си, женихът е въоръжен с голямо плъшено сърце. Медея първоначално отказва да го приеме, но след съветствие със своите приятелки се съгласява. Да, но тук планът удря на камък. Медея приема жениха, но не желае да напусне града и продължава да кълне Язон. На сцената се появява вторият план, Медея трябва да бъде изплашена, докато спи. Стражите, които пазят пред хотелската ѝ стая, са прободени с нож, Медея се буди, вижда пред лицето си череп и побягва с писък. В крайна сметка тя е прогонена от града. На въпроса към Медея какво ще стане с децата тя отговаря спокойно, че за тях ще се грижи новият ѝ мъж. По-късно разбираме, че това е практика в местната общност – при развод децата остават при мъжа.

Сега да видим какво ще направи групата на Медея. Язон получава опакован в празнична хартия хляб, който трябва да изяде.

Хлябът е напоен с отрова, младоженецът отново се влюбва в бившата си жена, но когато пада на колена пред стаята на хотела, тя го прогонва. Не му остава друго, освен да се върне обратно в двореца, но изненадващо за него е прогонен и оттам, новата му булка – единственото момиче в мъжкия дворец, – не го иска. Язон се оказва нежелан от двете групи, сам на своеобразно бойно поле, защото междувременно двете групи са започнали война с плъшени играчки, насъсквани едни срещу други от Георги, сега в ролята на бог на войната. В престрелката с играчки Язон е уличен в лице и за миг малкият инцидент, който детето претърпява, се слива с емоционалния и социален статут на неговия персонаж. Цялата група усеща, че Язон е загубил.

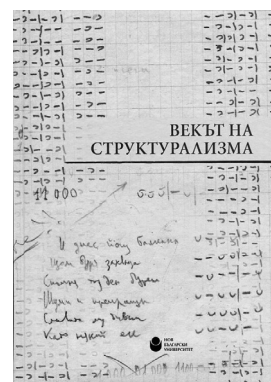
Следват „разомагьосване“ на сцената, символично връщане в съвременността, подкрепа с храна и напитки, споделяне кой какво е видял и почувствал и, най-сетне, разказ как античният поет Еврипид е завършил историята на конфликта. Когато децата научават, че за да отмъсти на Язон, Медея е убила децата си, първата реакция е изненада, заместена веднага след това от

оправдаване на Медея, която според децата е имала право да постъпи по този начин. Най-неочаквано Медея е видяна от всички – и от участниците в нейния лагер, и от тези, които изиграха групата на Язон, – като положителен герой. Няколко часа по-късно, когато децата ще бъдат поканени да нарисуват своите преживявания от разиграването на мита, тя ще бъде нарисувана светла, усмихната, триумфираща, с дъга над главата.

Какво виждаме ние, възрастните? Че в нито една ситуация децата не прибъгват до институции – конфликтите се решават от самата общност, без намеса на съд, полиция, управа. Че когато са в ролята на възрастни, децата много лесно стигат до насилие и убийство, това са лесни решения, които оставят у всички усещане за тъга, но и облекчение. Че конфликтът, освен трудна ситуация сама по себе си, е и своеобразен инструмент за по-ясно дефиниране на ролите и позициите в едно общество и че след неговото преживяване в игра следва видимо усилване на социалното чувство – в края на обучението доверието между участниците в групата е нараснало неимоверно, езиковата и културна бариера е преодоляна, децата, които не са се познавали, са се смесили и изявяват желание да участват и в следващи обучения.

АЛЕКСАНДРА ГОЧЕВА

Еврипидовата „Медея“ в новия превод на Георги Гочев и Петя Хайнрих ще бъде поставена на сцената на античния театър в Пловдив под режисурата на Десислава Шпатова през юни 2019 г. В спектакъла ще участват: Снежина Петрова, Владимир Карамазов, Владимир Пенев, Алмут Цилхер и др. Музиката е на Асен Аврамов, костюмите – на Юлиян Табаков. Работата с децата от малцинствени групи се провежда под ръководството на Александра Гочева (психодраматист) и Цвети Спиридонова (художник). Проектът е финансиран от ЕС и частни организации и е част от официалната програма на „Пловдив: Европейска столица на културата, 2019“.



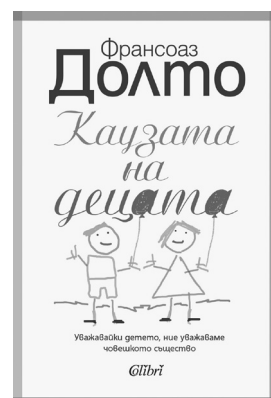
„Векът на структурализма“, Васил Гарнизов (съст.), С., Изд. на НБУ, 2017, 264 с., 22 лв.

Този сборник е посветен на 100-годишнината от излизането на „Курс по обща лингвистика“ на Фердинанд де Сосюр и 65-годишнината на лингвиста проф. Иван Касабов. Разделите са три: коментари върху теорията на Сосюр; прочити, вдъхновени от структуралистката теория; история на рецепцията на структурализма в България. Последният раздел действително заслужава внимание.



Рени Янкова, „Семиотични орбити. Навик, норма, ритуал във философията на Чарлс Пърс“, С., Изд. на НБУ, 2018, 279 с., 19 лв.

Макар че е слабо познат в България с оригиналните си текстове, Чарлс Пърс е един от най-изследваните и коментирани философи у нас, като интересът към него датира още от времето на проф. Иван Сарълиев. Книгата на Рени Янкова може да се прочете и като увод в семиотичната философия на Пърс, и като принос към разбирането на знаковата природа на ритуала.



Франсоаз Долто, „Каузата на децата“, прев. Р. Желев, С., „Колибри“, 2018, 560 с., 24 лв.

Долто несъмнено е тази, която революционизира представата за психологията на децата. В България нейните трудове обаче са ценни не само като наука, но и като социален стимул за промяна в институционалното отношение към най-малките. Това е четвъртата и най-важна книга на Долто, която излиза със знака на „Колибри“, оригиналната публикация е от 1985 г.

Бахтиновият Рабле в „Проблеми на поетиката на Достоевски“ – ретроспективната перспектива

Красимир Христатиев

Позовавания и препратки към Рабле в монографията на Бахтин за Достоевски¹ се появяват едва във втората редакция от 1963 г. след повече от три десетилетия. Тук ги проследяваме (макар не в изчерпателен вид), като неизменно изпробваме един теоретичен анализ на самата концепция, която изследването изгражда за прекия си обект, с оглед нейното значение за следващите разработки на Бахтин, достигащи и обхващащи проекта „Рабле“. Установените различия в етапите, разкъсванията между вече осъществени изводи и предприети нови тълкувания указват реципрочно наличието на вътрешна връзка между тях и изискват теоретично адекватно осмисляне.

На първо място, имаме ли право да допуснем, че прозата на Рабле стилистически принадлежи към същностните видове полифонично – диалогизирано, двугласово – слово, характерно според Бахтин за романите на Достоевски? Ангажира ли се самият Бахтин с подобен извод? Дали в областта на стила Рабле се оказва за него своеобразна предстепен на Достоевски? Отговорът, както може да се очаква, не е еднозначен. В своето противоречиво разгръщане идеите на Бахтин не изясняват нещо единно, лесно сводимо към себе си, готово сякаш отнапред и оставащо валидно през цялото време. Напротив, в решаващи моменти от това разгръщане те се подлагат на мълчаливо премоделиране, разклоняват се в предсказуема или изненадваща посока, придавайки съществени изменения на вече постигнатото. През 1929 г. в „Проблеми на творчеството на Достоевски“ това, което по-горе хипотетично предположихме, още не съществува. Тук в замяна откриваме едно много различно по смисъл и любопитно изказване, разположено освен това на теоретически значимо място. С оглед на централния теоретичен ангажимент на изследването, феномена на вътрешно диалогизираната реч, Бахтин пише: „Такава реч не само е двугласа, но е и двуакцентна, тя трудно се интонира, защото **живата гръмка интонация прекалено монологизира речта** и не може да бъде справедлива към чуждия глас в нея” (222). Всеки, който веднъж е прочел Бахтиновия „Рабле“, мигновено би разпознал в „живата гръмка интонация“ един от неговите типични словесни ходове. При все това синтагмата е произведена гузина години по-рано и още не е експлицитно (или по друг начин) обвързана с Рабле. Какво се оказва? Отчитана в ретроспективна перспектива, главната характеристика на езика на карнавалната смехова култура е въобще противоположна

на полифонизма, при нейните условия гумите по необходимост стават едногласи – **амбивалентното** слово е **монологично**... Горецитираното ранно изказване влиза в противоречие² със смисъла на добавките във връзка с Рабле, които Бахтин прави в по-късното издание от 1963 г. Вземайки повод от това важно концептуално засичане, си позволяваме да твърдим, че те изглеждат в значителна степен изкуствено пришити. С тях карнавалната амбивалентност намира място в стилистичната теория на полифонизма, ала преди всичко като скрито активира **неговата** понятийна структура за осъществяване на **своите** съвсем нови цели. В „Проблеми на поетиката на Достоевски“ Бахтин по своеобразен начин признава това. Поне по отношение на Рабле, тази книга фиксира края на едно мълчание...

Първото позоваване на Рабле Бахтин вмества към края на първа глава. Коментирайки статия на А. В. Луначарски, той разисква възможността Достоевски да има значими предходници в отношението си към словото: „някакви елементи, зачатъци, зародиши от полифония могат да се открият в драмите на Шекспир. Шекспир, наред с Рабле, Сервантес, Гримелсхаузен и други принадлежи към една линия от развитието на европейската литература, в която са зрели зародишите на полифония и завършител на която – в това отношение – е станал Достоевски” (46). С други думи, Рабле подготвя, създава благоприятни условия с опитите си върху езика, но не успява да се домогне, както и Шекспир, до „напълно оформила се и целенасочена полифоничност” (46). Амбивалентното слово на народната култура, кулминиращо у Рабле, тук е определено като ранна и не докрай осъществила се форма на полифонизъм – връзката между двете обаче е безспорно направена. Уточнени са и началната точка, поставена в XVI в., на процес, който неотклонно напредва, за да завърши много по-късно по силата на една еволютивна зависимост, и дори културният ареал – литературна Европа, към която едновременно принадлежат опитващият се Рабле и успяващият Достоевски...

Всички останали (преки и косвени) позовавания са от добавената четвърта глава „Жанрови и сюжетно-композиционни особености в произведенията на Достоевски”. В преобладаващата си част те са добавки в строгия смисъл на думата, добре познати още от стилистичните студии на Бахтин за романа, и от по-късния проект „Рабле”, затова на тях се спираме накратко. За нас по-важни са предложените изводи, формите на обвързване между прозата на Достоевски и „Гаргантюа”.

Менипея, карнавал, полифония – романът „помни” през какво преминава, жанровата форма пази информация дори от периода, в който още не е кристализирала. Рабле е звено в това хилядолетно движение³. „Романовият

жанр има три основни корена: е п о п е е н, р и т о р и ч е н и к а р н а в а л е н... Именно в областта на сериозно-смеховото трябва да се търсят изходните точки за развитие на... третата, т.е. **карнавалната линия на романа**, в това число и на тази нейна разновидност, която води към творчеството на Достоевски..., която ние условно ще наречем „**диалогична**“ (125). Казано е ясно – диалогичното слово има карнавален корен. Според Бахтин този нов вид отношение към езика се формира още през Елинизма чрез отказ от задължителното за високите жанрове едностийе и чрез преминаване към „многогтонност”, „пародийно преосмислени цитати”, „непосредствено двуезичие” (124-125). Особено предстатителна за сериозно-смеховите жанрове е менипеята, тя „е станала един от главните носители и проводници на карнавалното светоусещане в литературата чак до наши дни” (130). Кои са главните ѝ характеристики: нарушаване на обичайното правдоподобие, подлагане на изпитание на определена жизнена идея, драстичен натурализъм, философски универсална ангажираност с „последните въпроси”, избор на настоящето за основен обект на изображение, редуциран в различни степени смях – съчетаването им (или на някои от тях) „е забележителна особеност...”, запазваща се и през всеки следващ етап от развитието на диалогичната линия в романната проза чак до Достоевски” (132). Например специфичната „експериментираща фантастика продължава... през следващите епохи – при Рабле, Суифт, Волтер...” (133). И като цяло „това е един и същ жанров свят, но в менипеята той е даден в **н а ч а л о** т о на своето развитие, а у Достоевски на своя **в р ъ х**...”, обективната памет на самия жанр, в който е работил той, е запазвала особеностите на античната менипея” (138-139)⁴. Карнавализираният тип гревни жанрове все „още не познава полифонията” (139), макар вече да създава условия за нея. „Но явлението карнавализация в творчеството на Достоевски... е много по-широко от менипеята” (178). От разсъжденията на Бахтин за спецификите на средновековния карнавал, които са пренесени непосредствено от изследването за Рабле, тук трябва да споменем най-вече „самото ядро на карнавалното светоусещане – патосът на смени и промени, на смърт и обновяване” (142), както и основната му характеристика – „всички моменти от самия церемониал, и символите на властта... стават амбивалентни, придобиват отсянка на весела относителност” (142). Достоевски неведнъж усеща силното въздействие на карнавалната традиция: „Основен източник за карнавализацията на литературата от... XIX в. са писателите от епохата на Възраждането – преди всичко Бокачо,

Рабле, Шекспир” (179). Следователно карнавалът веднъж може да влияе непосредствено като оцеляваща традиция и втори път – главно чрез Рабле. Самият Рабле може да въздейства пряко – „всички споменати... основни източници на карнавализация на европейската литература са били твърде добре известни на Достоевски” (179-180) – както и чрез авторите от следващи епохи, които се влияят от него⁵. При това „ние говорим тук... за по-дълбокото влияние на самото карнавално светоусещане, т.е. на самите форми за виждане на света и човека” (180), които се превръщат в „особен език” с „изключителна сила за символично обобщение... в дълбочина” (179). Действително, между карнавала и Достоевски съществува вековно отстояние, но „карнавализацията е въздействала върху него предимно като литературножанрова традиция” (178), „жанрът притежава своя органична логика, която може в някаква степен да се разбере и творчески усвои... дори и по фрагменти” (179).

Още по-важна с оглед развитието на по-късния стилистически проект „Рабле” е идеята за „редуцирания смях”. Самото отношение между смях и слово е фундаментално за Бахтин и той го подлага на подробно тълкуване. На смеха съответства определен тип слово, приложено смислово-интонационно за него, което затова не може пълноценно да изрази неговата опозитивна съответка – едностранчивата сериозност. Смеховото слово излъчва чрез усъмняване и насмешка всяко лицемерие, насочено срещу времевия земен живот, всяка претенция за увековечаване, всяка самозабрава. Според Бахтин с това слово въобще не може да се лъже, защото то открито казва смешната облекчаваща истина за сериозната патетична лъжа, защото умее по много и забавни начини да се преструва, че ѝ вярва. Ако решим (а според нас решително трябва) да изразим тази по-късна „раблезианска” постановка посредством терминологията на по-ранното изследване за Достоевски, трябва да заключим – това слово твърде **силно обективира чуждата реч**, доближавайки се по тип до ироническите и пародийните употреби. То не спори, не „става развълнувано, вътрешно нерешено и двулико” (222), с каквито именно фрази Бахтин определя полифоничната скрита полемика, то отнапред знае кое е истина и кое лъжа и също така отнапред отхвърля лъжливата претенция за истина. То не общува с нея – не прави никои от сегментите си общи с нея.

За тази изключително тънка разлика в изследването за Рабле (в окончателния му вид от 1965 г.⁶) не се говори – карнавалното слово на народната култура, с което Бахтин решително обвързва смеха и в теоретичен, и в исторически план, не подрива своята семантична и интонационна увереност чрез сравнение с друго равностойно слово и поради това **не може да се диалогизира**

⁵ „още при Сорел и Скарон ние наблюдаваме... силно въздействие на карнавализираната литература на Възраждането (главно Рабле и Сервантес)” (150).

⁶ Бахтин, Михаил, Собрание сочинений. Том 4 (2). Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, Языки славянских культур, 2010. Български превод: Бахтин, Михаил, Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на Средновековието и Ренесанса, София: Наука и изкуство, 1978.

¹ Автентичното заглавие на първата публикация от 1929 г. гласи: „*Проблеми творчества Достоевского*”. През 1963 г. излиза второ, в значителна степен допълнено издание със заглавие „*Проблеми поэтики Достоевского*” (вж. Бахтин, Михаил, *Собрание сочинений, Том 6*, Москва, Русские словари, *Языки славянских культур*, 2002). Тъкмо то е преведено на български език, вж. Бахтин, Михаил, *Проблеми на поетиката на Достоевски*, София, Наука и изкуство, 1976 (цифрите в скоби в текста указват номерата на страниците по това издание).

² Пред нас е не просто едно (измежду други) текстово противоречие, то указва принципиално различия теоретичен избор, направен при разработката на проекта „Рабле”. В него Бахтин сякаш скрито продължава да говори за същото, като решително сменя понятията.

³ Конкретно менипеята „през епохата на Възраждането... се вмъква във всички големи жанрове (при Рабле, Сервантес...” (155).

⁴ Тази формулировка с много награвства конкретния си повод и смисъл, тя става показателна за общия методологически и въобще теоретически ключ, с който Бахтин си служи, впоследствие разкрит и подложен на критика: „Бедата с теорията на Бахтин е, че той е обвързан с една почти платонична или поне „реалистическа” концепция за жанра. Той изглежда приема, че съществува такова нещо, което нарича „менипея” или „карнавалност”... **оставащо едно и също** през цялата история” (Wellek, Rene, *Bakhtin's View of Dostoevsky: 'Polyphony' and 'Carnivalesque'*, *Dostoevsky Studies I*, 1980, p. 37). Затова „той може да каже, че Достоевски работи в „обективната памет на жанра”, каквото и да означава това...” (Ibid.).

вътрешно: да го нарече „амбивалентно“, позволява всъщност на Бахтин да скрие неговата радикално едностранна специфика. Може би най-късно тук трябва да си дадем сметка не само какво съдържа карнавалното слово (неговата вътрешна двойственост), но и на какво то се явява съдържимо (не е ли то самото твърд, монолитен елемент в по-обхватна двоичност). Защото, оказва се, свойството „амбивалентност“ също може да бъде **нечие** абсолютно притежание и следователно да изпълнява точно определени задачи, вместо други – да прокарва своя монологична позиция. Нещо, което Бахтин не пожелава да теоретизира: смеховото слово на ниските социални слоеве взема себе си достатъчно на сериозно (не по-малко от самото сериозно слово, което пародира), то не е полифонично по принципа си, за да може да се надсмее със същата сила и над себе си, над своята собствена вяра. Кое то в социално-политически аспект означава, че е не по-малко идеологизирано от което и да било друго слово, а в генетичен аспект напомня за древните си корени в мита⁷, където автосубверсията е също така невъзможна.

В „Проблеми на поетиката на Достоевски“ обаче това карнавално слово е експлицитно обвързано с принципа на диалогизма, като поне на пръв поглед Бахтин опитва да смекчи противоречието: от Ренесанса насетне и чак до Достоевски интонационната откритост на смеховото слово постепенно се редуцира, за да излезне почти напълно, като остави само следа в структурата на образите. Така да се каже, публичните права на смеха като непосредствено проявяващ се фонически феномен с течение на времето намаляват: „при Рабле той звучи по площадному високо. При Сервантес вече няма площадно звучене..., в карнавализираната литература на XVIII и XIX в. смехът по правило е значително приглушен“ (187-188). В този ред на мисли може би трябва да се запитаме дали диалогизмът на Достоевски не израства от един вече укротен карнавал, затихващ, исторически изразходил силата си? Дали карнавалният смях не става съпоставим с полифоничното слово тъкмо и само в качеството си на редуциран? Все пак, нека не забравяме, той е редуциран именно по „звучност“, а не по едностранчивост или „монологичност“, обвързването остава противоречиво, защото остава принципно: „най-главния, може да се каже, решаващ свой израз редуцираният смях получава в последната авторска позиция: тя... изключва всяка едностранчива, догматична сериозност, не позволява да се абсолютизира нито една гледна точка, нито един полюс на живота и мисълта“ (188). В пародийния контакт с други гледни точки обаче амбивалентният смях е абсолютен, затворена гледна точка – за него дори небето е винаги приземено, дори слънцето е ечемичено зърно...

Оттук и противоречивото сравнение Гогол – Достоевски, и впоследствие – Рабле. „Гогол е възприел същественото непосредствено влияние на украинския карнавален фолклор“ (178) и следователно подпомага възникването на диалогизма. В същото време за Гогол се твърди, че създава обектни герои, присъщи

за монофоничния роман, от който Достоевски ясно се разграничава. „Това, което е било дадено в кръгозора на Гогол като съвкупност от обективни черти, изразени в твърдия социално характерологичен облик на героя, се въвежда от Достоевски в кръгозора на самия герой и става предмет на неговото мъчително самосъзнание“ (60). За Рабле се твърди, че е носител на западноевропейската карнавална традиция⁸, която прави възможна полифонията. Ако зачатъци от последната може да бъдат открити още у Рабле, а остатъци от карнавалния смях – чак у Достоевски, тогава по какво Гогол се различава от тях двамата?.. Солидни връзки и раздалечавания едновременно – тази мрежа от съпоставки трудно издържа строга логическа проверка.

В крайна сметка не е трудно да се забележи какво най-вече не е наред при всички късни добавки. Пред нас по същество са две ясни сами по себе си, почти диаметрално разположени тези. Първата: „Карнавалът е празник на всеунищожаващото и всеобновяващо **време**“ (142). Втората: „Възможността за едновременно **съвместно** съществуване, възможността явленията да бъдат едно до друго или едно срещу друго представлява за Достоевски като че ли критерий за подбор на същественото от несъщественото“ (202). Наблюдаваната тук принципна раздалеченост Бахтин изненадващо обявява за връзка, неясна, оставена да функционира постулативно: „Карнавализацията е направила възможно създаването на **откритата** структура на големия диалог“ (202). Нека разгледаме отблизо следствията от тази постулативна връзка. Диалогизмът на Достоевски с характерния за него стремеж да се вижда светът в разреза на един-единствен неподвижен миг намира най-благоприятната среда за своето възникване в карнавалното слово, характерно преди всичко за народната култура, което се опиянява, обратно, от времевите смени и обновявания, от самото безкрайно протичане на времето, от неизбежната промяна на всяко настояще? Един чисто топологически усет за абсолютно едновременното съществуване на убежденията и идеите се поражда от историческия усет за тяхното последователно отминаване? Как това замръзнало мигновение, в което се открояват едни спрямо други неизменните, дадени от самото начало съзнания и слова, се оказва производно от едно непрекъсващо движение във времето, което поражда само незавършена човешка идентичност и винаги подвижна мисъл⁹? Бахтин не забелязва или не желае да смекчи така оголеното противоречие. Той срества аргументите на двете трудно съвместими положения, предпочита да заявява един и същи извод, независимо от характера на предпоставките.

И така, нека обобщим направените досега наблюдения и предложим в аванс бегло скициран отговор на въпроса, който те настоятелно поставят и който според нас изисква самостоятелно изследване¹⁰ – какво прави възможни и затова може да обясни множеството добавки по



Ян Фабр, *Chapters*, 2010 г.

отношение на Рабле във второто издание на монографията за Достоевски (където Бахтин настоятелно твърди, че полифонията на езика израства от карнавалната амбивалентност). Още през 1929 г. (в първото издание) той въвежда няколко основни (и нерядко противоречиви¹¹) теоретични положения и постановки, които подема отново, за да претълкува в по-късното изследване за Рабле. Измежду тези ранни понятийни опори особено значение притежават *двузласовото слово* и *надхарактерният незавършен образ*, които в проекта „Рабле“ неоповестено¹² се трансформират в *амбивалентно слово* и *темпорализиран гротесков образ*. Така от една страна, първите разкриват пълните си концептуални възможности едва с изразждането на вторите – едва с активирането на динамично-темпорален вид аргументация, те успяват да придобият целия си смислов захват и обем, освободени от противоречивото обвързване с жанра „роман на изпитанието“ и следващата го навсякъде логика на статиката. Но сякаш за сметка на това тогава се активират нови редукции, които правят да изпъкне

напредващото разплитане на смисловите нишки между двата проекта: карнавалният гротесков образ се оказва силно темпорализиран еквивалент на полифоничната пространственост. Почти всички **негови** концептуални сегменти формално съвпадат с **нейните**, но смисълът на всички е систематично редуциран – например по признака последна (при Достоевски) / вътрешна (при Рабле) двоичност на образите. Така амбивалентността мимикрира в монологичен феномен, който при това през 1963 г. се мисли и заявява като диалогичен. Всъщност става обратното – тъкмо в теоретично по-късната „амбивалентност“ по-ранната „полифония“ се свида понятийно и става нечия – сега вече само „народът“ умее да „хули и хвали“ едновременно... Така онова, на което непрекъснато се натъква анализът, са смислови точки на пречупване, неотклонно работещи в дълбочина премоделиращи операции – мъгачливо изоставяне на ръководни понятия, при запазване на техните структурни схеми, преместване в нов контекст на отработени видове аргументация, накратко – едно раздалечаване на изводите, което ги сближава.

⁷ В този ред на мисли е необходимо да бъде проследена степената на привличане на „раблезианския“ проект на Бахтин от палеосемантичния анализ на античните смехови форми, осъществен от Олга Фрейденберг, по този повод вж. също: Moss, Kevin, Response to Nina Perlina, Ol'ga Freidenberg on Myth, Folklore, and Literature, *Slavic Review* (50), 1991. Пълната версия вж на: (<http://community.middlebury.edu/~moss/CV.html>).

⁸ „В пародиите от епохата на Възраждането (при Еразъм, Рабле...) карнавалният огън е пламтял още“ (146).
⁹ „Народно-карнавалните «фразисквания» върху смъртта и живота..., непозволяващи на мисълта да спре и да застане в едностранна сериозност...“ (150-151).
¹⁰ Настоящият текст представлява фрагмент от по-пространно изследване, посветено на критическия образ на Рабле.

¹¹ „Ако, да речем, човек се опита да разбере какво значат в книгата „Проблеми на поетиката на Достоевски“ думи като *поетика*, *автор*, *роман*, *архитектоника*, *художествен модел на света*... та ако човек си зададе безнадеждната задача да разбере поне това, няма да го разбере и ще се съгласи, че е чед нещо luxuriously inefficient. Ако ли обаче, без да придира, се отпусне върху словесния поток на книгата и я възприеме in toto, стилът ѝ може да му се стори highly efficient и да я хареса повече дори от...“, Георгиев, Никола, Заекващият диалог, Литературна мисъл, 1999, бр. 2. В някакъв смисъл това наблюдение се отнася и за централните понятия на книгата: *двузласово слово*, *полифония*, *диалог*.
¹² Както се знае, там понятията „диалогизъм“ и „полифония“ въобще отсъстват.



„Което остава“

Документален пърформанс-променада
Режисура Неда Соколовска; **участват** Пламена Пенчева,
Петко Каменов, Георги Налджиев, Стойка Стефанова;
сценография Иван-Александър Тодоров
Проект на екологично сдружение „За Земята“ и Студио за документален театър „VOX POPULI“

Неотдавна се озовах в Мюнхен – в краен квартал, в дома на непозната, която още с посрещането ми каза, че след малко очаква човек, който ще вземе стъкленише бутилки от терасата ѝ. Рециклатори – звучи като супергерои и не е далеч от истината, – тези хора ежедневно ни спасяват от масивните обеми боклук, който създаваме. Дали все пак разделното хвърляне не е абстракция, а по-скоро нужна мярка? Проблемът с боклуците, разбира се, съществува най-вече в големите градове. Казусът за замърсяването и рециклирането вълнува политици, икономисти, еколози, модни дизайнери. Освен тях и театърът изказа позицията си, като излезе на улицата (в случая – буквално), за да се заяви като медия, заинтересувана от случващото се днес и сега, и да ангажира и провокира размисъл по социално значими теми.

Става въпрос за спектакъла „Което остава“ – съвместен проект между екологично сдружение „За Земята“, Студио за документален театър „VOX POPULI“ и студенти от специалност „Културология“ в Софийския университет „Св. Климент Охридски“. Представлението е документален пърформанс-променада. Това съвсем не е първият проект със социална насоченост на театралното студио. Още с основаването на „VOX POPULI“ през 2012 г. спектаклите им са обвързани с наболял социален казус (поредицата „Невидимите“, „Яце форкаш“, „Майките“, „Але, хоп! - по високо опъната тел“, „Отпука започва България“, „Мир вам“ и гр.).

И така – „Което остава“ е най-новият им проект, който се различава от останалите по това, че през по-голямата част от времето е на открито. Публиката не е на уютно и топло в театрален салон, а се разхожда по няколко софийски улици (маршрут не повече от 300 – 400 м, – една от траекториите на рециклаторите). След по-малко от час бива настанена на нетрадиционно място, където се случва и края на спектакъла. Тук спирам за миг, за да кажа, че силно впечатление прави идеята за зрителското възприятие – от една страна, то е воайорско – на улицата освен актьорите виждаме и случайни минувачи, от друга – биваме наблюдавани от същите тези минувачи с недоумение, и от трета страна – спираме да се чувстваме като публика поради факта, че абсолютно всеки би могъл да види това, което и ние виждаме. Тази особеност е по-скоро характерна за спектаклите тип „променада“ (разходка) и все пак именно това усещане за група, която наблюдава и бива наблюдавана, но през цялото време остава група, е много ценно в спектакъла от гледна точка на развиване на зрителските възприятия и наласи – посока, която е устойчива в работата на „VOX POPULI“.

Представлението започва пред Центъра за култура и дебат „Червената къща“, където разбираме, че сме част от малка група (могат да присъстват не повече от 15 души), на която ѝ предстои обиколка с гид. В ролята на екскурзовод е Рада Езекиева. Тя е човекът, когото следваме и не само ни показва сгради, в които са живели знаменити българи, в радиус от стотина метра от „Червената къща“, и ни разказва интересни факти, но и ни отвежда до живите, но и никому известни – рециклатори. Както и в останалите си проекти, режисорката Неда Соколовска работи с вербатим техника (вече по-позната на българската публика) – а именно актьорите/изпълнителите са със слушалки и възпроизвеждат това, което чуват – интервюта с хора, направени и обработени предварително. Интересното в този спектакъл е, че поради особеността на темата – рециклиране, интервюта са направени с хора, които се занимават именно със събиране на отпадъци, за да изхранват себе си и семействата си. Държа да уточня, че не винаги става дума за бездомни хора. Пред кварталното магазинче на ул. „Любен Каравелов“, където най-често има футболни фенове, които обсъждат или гледат мач, този път бяха вътречени с недоумение в човек (Петко Каменов), който говори на група хора (зрителите) за Ботев (на стената зад него има графити с неговия облик, както и този на Любен Каравелов, Гео Милев, Иван Вазов и гр.). На ул. „Юрий Венелин“ жена (Пламена Пенчева) изглежда като да се е излегнала в контейнер, от чието дъно излиза светлина, и ни разяснява казуси с микроби. В двора на

„Което остава“... а какво (ни) остава?



галерия „Класика“ на същата улица бавно се появява мъж (Георги Налджиев) от неочаквано място, а на няколко метра друга дама яде изхвърлена храна до контейнер и ни споделя за ежедневието си (Стойка Стефанова). Може би най-впечатляващи за мен остават сцените, които се случват на бул. „Евлози Георгиев“ – мъж, буташ огромна количка (отново Петко Каменов), а зрителите в нишка вървят зад него бавно. В същото време звучи музика и някак започваш да се чувстваш като част от необичайна и едновременно приповдигната процесия, но когато на стълбите недалеч от Националния стадион „Васил Левски“ забележиш скокливия, почти като изваден от стар ням филм танц на бездомник с торба на рамо, излъчваща светлина, разбираш, че не през чувство на тъга, смут, съжаление или познуса би следвало да гледаме на тези хора. Може би тук е моментът да спомена прекрасната работа на сценографа на спектакъла – Иван-Александър Тодоров, който с много голяма точност улавя визуалната страна на темата, която не бяга от реалността, а я използва максимално „в полза“ на спектакъла. Посредством светлина или с необичайността на последното пространство на

случване предлага на зрителя един еднакво реалистичен и приказно необичаен поглед върху дискутираната тема. Контейнери, подземни помещения, чувалът на танцуващата на стълбите и дори количката, бутана по бул. „Евлози Георгиев“, излъчват светлина. Именно това напомня лъчът надежда в живота на персонажите, но и помага да видим озареността на тези хора – не толкова като външен вид, колкото в душевен план. Може би репликата, която остана да отеква в съзнанието ми и след края на спектакъла, беше: „Вървим само напред!“. Усещате ли иронията в това изречение? Това вечно „напред“, което ни отвежда до поредната история на човек, чието препитание е свързано с това да прекарва ежедневието си в контейнерите; човек, който освобождава място за следващата партида боклуци, задаваща се сутрин или вечер от поредния вход на поредния блок. И ако историите за знаменит архитект, писател или футболист, които чуваме по време на „тура“ са нещото, „което остава“ след тези личности, то иронията е, че това „което остава“ след рециклаторите, със сигурност не е боклук, но не е и признание.

Ето и една кратка статистика, базирана на проучване на сдружение „За Земята“ – около 24% от отпадъците в София се рециклират благодарение на рециклаторите. Според проведените интервюта (екипът на „VOX POPULI“) тези хора обаче не са подготвени за обсъжданата идея от 2019 г. пунктовете за отпадъци да бъдат изместени извън централната част на София. Един от персонажите в спектакъла казва: „София ще затъне в боклук, ако не сме ние“. Дали не е прав? Спектакълът не носи усещането за дидактичност, а по-скоро оставя едно необичайно чувство за среща с реалността, но под друга форма; предоставя гледна точка, която съвсем целенасочено изягваме в забързаността на ежедневието си, а именно - да помислим за последиците от действията си, но и да чуем мислите на хората, които чистят това, „което остава“ след нас.

СВЕТАОМИРА СТОЯНОВА

ПРЕДСТОЯЩА ПРЕМИЕРА

НеоДачници

(„Дачници“) на Максим Горки

на режисьора Иван Пантелеев в Народния театър



Иван Пантелеев по време на репетициите на „НеоДачници“

Един от най-успешните български режисьори в чужбина – Иван Пантелеев, се завръща след 20-годишно отсъствие на родната театрална сцена. На Голямата сцена на Народния театър „Иван Вазов“ той поставя пиесата на Максим Горки „Дачници“. Премиерният спектакъл, който публиката ще види на 24 и 25 март, носи провокативното заглавие „НеоДачници“.

Подборът на Иван Пантелеев на актьорския му екип включва едни от най-изявените имена от трупата на Народния театър – Юлиан Вергов, Владимир Карамазов, Иван Юруков, Теодора Духовникова, Радена Вълканова, Александра Василева, Стефания Колева, Дарин Ангелов, Деян Ангелов, Христо Петков, Николай Урумов и Рашко Младенов.

„Дълго умувах как да променим заглавието и в крайна сметка с помощта на актьорите се спряхме на този работен вариант. „Дачници“ е пиеса, много играна и поставяна в България, но това заглавие не означава абсолютно нищо, на български език такава дума не просто не съществува. Аз не си спомням у нас да е имало хора, които живеят по вилите си, тези „дачнику“, както е на руски език. И така, към старата грешка, сега ние прибавяме още една. Като добавим и фонетичната близост с думата „неудачници“, получаваме един конгломерат от грешки. Който абсолютно точно отговаря на момента, в който сме се срещнали и

работим. Заглавието „НеоДачници“ няма претенции да звучи интелектуално, напротив – то има много общо с шегата, с недоразумението, с това живеене на кръстопът, когато една много стара култура, античната, се припокрива със символност от близкото минало и се получава нещо, което не е нито едното, нито другото. Не зная защо хората имат предрасъдъци към Горки – той всъщност е много модерен автор, тъй като се занимава с едно общество в преход, в което никой не е подготвен за новото. Новото просто се надушва, то е като пролет, то е духът на утопиите, на надеждите, на момента, в който седиш пред прага със запретнати ръкави и не знаеш откъде да започнеш... Денят, в който на практика живеем и ние“, обясни Иван Пантелеев избора си на тази именно пиеса за завръщането си на родна сцена. Написана през 1904 г., „Дачници“ на Максим Горки не е нито трагедия, нито комедия. Жанровото ѝ подзаглавие е „сцени“, а ние най-често я възприемаме като драма, в която по думите на един от героите „никой няма да умре“. Всички остават живи, но за някои животът е тежко бреме, а за други продължение на търсенето на „пътя към по-добър живот“. Всички герои в пиесата съществуват сред илюзиите за самите себе си и за околните и всъщност са се превърнали в комични герои, които Горки с тъга и сарказъм нарича „дачници“, т.е. временно пребиваващи на това място, прекарващи живота си тихо и безсмислено на вилата. Но в същото време вътре в себе си тези образовани, но нестабилни и неуверени в себе си хора, разбират, че този живот не ги устройва, че той не е истинският, но не са в състояние да променят нищо. Всички те са недоволни от настоящето си, което по думите на един от героите прилича на „чудовище, изискващо от тях жертви и невъзможни усилия“.

Иван Пантелеев завършва Театрална режисура в НАТФИЗ, след което реализира проекти в София, Рига, Авиньон, Шутгарт, Цюрих, Люцерн и гр. В Германия е режисьор в две от най-легендарните театрални пространства в Берлин – Дойчес театър и Фолксбюне. През 2016 г. постановката му „В очакване на Гого“ с участието на Самуел Финци беше представена и пред българска публика като част от платформата „Световен театър в София“.

Родината ти предлага винаги много повече, макар социално да ти предлага по-малко

Явор Гърдев

Лекция на режисьора, произнесена на 19 февруари 2018 г. в галерия UniArt на Нов български университет при откриването на втората Лаборатория за писане на пиеси в рамките на конкурса за нова пиеса, организиран от НБУ. Тема на тазгодишното издание на конкурса беше „Родината“. В него постъпиха 60 пиеси, между които академично жури на НБУ отличи две: „Исмаил“ на Ясен Василев и „Пет“ на Таня Шахова. Наградата в размер на 3000 лв. и право на сценична реализация беше връчена на двамата автори от ректора на университета проф. Пламен Бочков на 26 февруари.

Много се радвам и благодаря на Нов български университет, че ме покани да водя драматургическата лаборатория в тазгодишното издание на конкурса за нова пиеса. Аз съм човек, който винаги се пита има ли смисъл от неговото присъствие някъде: и в алтруистичен, и в егоистичен план... Дали за някого бих могъл да бъда полезен и няма ли това нещо, с което се заемам, за мен самия да бъде неангажиращо? - веднага си зададох този въпрос. И понеже аз имам много съмнения преди да се включа в каквото и да било проект, включително такъв, който може да изглежда ангажиращ за кратко време или с неособена плътност и дълготрайност, запитах се възможно ли е от моето участие да произтече нещо полезно? Отговорих си, че има някакъв начин аз все пак да бъда полезен на този конкурс и той е именно начинът на човека, който идва от *другата* страна.

Обикновено драматургията, схващана в нейния класически смисъл, идва от една зона, която е поле за университетска академична дейност; поле на хора, които се опитват да осмислят света в ключовете на класическото хуманитарно образование и на образованието като такова. След това идва практиката и тя би трябвало да е логично следствие от всичко това. Моят опит обаче показва, че има една много голяма пропаст, зона на несвързаност между академичното образование и театралната практика в България, която пропаст, между другото, се задълбочава. Такава свързаност има, но тя е по-скоро чисто институционална и протича по линията на това каква практическа реализация очакваме в момента, в който се създаде някакъв тип образование. Този инструментален и прагматичен момент в образованието все повече и повече се налага в нашата действителност и измества в хуманитарната сфера онзи на чистото образование, който беше характерен за късната тоталитарна епоха. От моя гледна точка тази връзка е много проблематична, тъй като българската драматургия има сериозен проблем със своята сценична реализация в момента, т.е. има един органичен театрален живот, който, за съжаление, в много малка степен е свързан с нея. Оттам би следвало да се запитаме: защо тази връзка е разкъсана, защо е разхлабена, ако го кажем по-меко, и какъв е начинът това състояние да бъде преодоляно?

В България има много интензивна театрална практика, която консумира огромно количество драматургия. Всъщност България – може би доста неочаквано за много хора – консумира в театралния си живот огромно количество драматургия, много по-голямо от далеч по-големи страни. Тя има голяма продукция – отново неочаквано. И има голямо търсене за тази продукция. В този смисъл, когато ние попаднем в режим на самоокайване, което много често ни се случва – че всъщност ценното се загърбва в драматургията, че нашият театрален живот буксува, – ние назоваваме нещо, което е по-скоро в зоната на идеалните очаквания за това какъв театрален живот би трябвало да имаме, но не отчитаме една много важна характеристика: че той самият притежава много сериозен потенциал и много сериозна обратна връзка. В България има изключително много публика за театър, много повече, отколкото в много други страни. И това не е статистически факт, който съм прочел някъде, а нещо, което по някакъв начин ни изненадва ежедневно.

Веднага се появява един въпрос. След като има толкова голямо търсене - а търсене има! – защо тогава театралната връзка трябва да се случва с публиката много повече чрез потребление на чужда драматургия, отколкото на българска? Защо българските теми не са силно отразени в театъра, не са в неговата основа, а по-скоро се прибъгва до употреба на пиеси, които са в голямата си част едни просто добре направени пиеси? Даже не бих казал и добре направени; това са пиеси, които изпълняват занаятчийска, даже не драматургична функция; пиеси, които биха могли да бъдат написани,



Явор Гърдев, фотография: Петя Драгомирова, 2018 г.

след като човек посети курс за творческо писане, или пък вземе няколко курса онлайн, или пък научи как се пише пиеса в два или три акта, като научи основните структурообразуващи елементи на пиесата. Българският театър е склонен да използва множество пиеси, за които трудно може да се каже, че прескачат в някаква особена свръхреалност на собствената си фабула. Те по-скоро изпълняват една нужда от среща – среща с публиката.

За моя радост, в последните години забелязвам, че има и някакво осъзнаване на тази потребност от събиране, потребността от „съборно“ изкуство – изкуство, което няма никаква медия, опосредяваща видяното. Има някаква среща на хора с други хора. И именно там и в този момент, когато се осъзнае, че такава нужда от среща има, тогава става ясно, че българската драматургия има огромен потенциал, който предстои да бъде реализиран. Той се реализира в някаква степен, но мисля, че е значително по-голям, отколкото всъщност се вижда. В това отношение аз съм оптимист, защото мисля, че тук има едно животрептущо поле на необходимото театрално общуване.

В момента сме в един много благотворен момент за българското общество: периода на изсяняване на политическите възгледи. Имаше един много дълъг период на неизяснени политически възгледи, които сега през основни въпроси на етиката, не толкова на икономиката, започват да се изсяняват. Т.е. започва да се пренарежда социалното и политическото поле, започва да се пренарежда по някакъв начин ценностното поле и осъзнаването на това кой къде и как стои. С това възникват много въпроси, свързани с идентичността. И когато възникнат много въпроси, свързани с идентичността, тогава се отваря и възможност тези въпроси да бъдат третираны на драматургическо ниво и да бъдат съобщени на това ниво. Да има реално възникваща публика, която да е в пряка връзка с тях. Защото драматургията и театърът имат едно много важно свойство и то е непосредственото свързване, нещо много важно за всички пиеси. Пиесите могат да бъдат много добре написани, много добре скроени и при все това да останат с публиката си в далечна връзка, която да бъде абстрактна или въобще да не съществува. Но има и възможност те да влязат в непосредствена връзка със своята публика. По този въпрос веднъж Едуард Олби се изказа много точно. Той каза, че едно от най-важните качества на пиесата е това, което бихме могли да наречем *immediacy*, „непосредственост“ на български. Нещо, което директно засяга хората, с които пиесата е във връзка.

Тук в Европа преди няколко години се случи един театрален факт, който мисля, че ни връща към една изконна функция на театъра, за която аз мечтая от поне 30 години. Това се случи в един спектакъл на Ян Фабр, озаглавен „Планината Олимп“. Става въпрос за 24-часов спектакъл, който прави опит за антично мистериално действо, работещо на нивото на

директната идентификация и довеждащо публиката и собствените си изпълнители до това, което древните наричат „екстаз“ – в онзи смисъл на излизането от себе си, което би могло да доведе до очистителен ефект. В ерата на постдраматичния театър това е малко еретично да се споменава, защото то отвежда до един класически корен на драматургията, който обаче за мен е изключително валиден. Това е коренът на драматургията, който напипва може би най-важната функция на театъра в общността, а именно да събира индивидуалните, атомизирани субекти в колективен субект. Театърът осъществява едно такова събиране за известно време, събира, така да се каже, всички тела в едно тяло. Това едно тяло претърпява известни стресения, през перипетиите на нещо, което можем да наречем драматургическо действо, и стига до пречистване, което древните наричат катарзис. Това е едно класическо предположение, което е добре развито, и предполагам, всички сте запознати с него. То е развито и от Аристотел, и от цяла плеяда модерни философи, но то сякаш нямаше своята манифестация поне в последния един век. Аз не съм гледал спектакли от 50-те години, такъв тип въздействие, което има поразяващ ефект за общността и след като свърши този 24-часов спектакъл, следва 40-минутен аплауз и публиката не желае да си тръгне – не просто защото ѝ е харесало, а защото влиза в един ритъм на колективно взаимодействие, в който ритъм се осъществява трептенето на единната общност в колективен субект, след което тя се разпада на индивидуалните си субекти – такова нещо аз не съм виждал, или поне не знам да е имало през последния век. Може и аз да не знам достатъчно, но за мен това е достатъчно симптоматично, защото то показва, че завръщането към един театър, в който общността функционира като единно цяло и който в крайна сметка има оздравителен ефект, е възможно.

В много разговори с хора, които са вътре в театъра, това нещо беше подложено на критика, т.е. поставяше се под въпрос социалната функция на театъра. Някои хора считат това за лекционно действие, други – като мен – го изживяват като откриване на една основна функция на театралното действие. Функция на съединяване в единен субект, чрез която индивидът може да се освободи в една общност, да преживее нещо заедно с нея и това единение да доведе до политическо оздравяване на общността. Много от вас ще кажат, че политическото оздравяване на общността чрез театрално действие е утопия, но ако проследим сериозно този момент, ще видим, че навсякъде в континентална Европа има връщане към подобен тип театралност. То се случва на терена на постдраматичния театър, този театър, който не борава с драматургията в точния, класически смисъл. Когато обаче усещаме такова възвръщане, според мен ние придобиваме една нова перспектива към класическите корени на драмата и започваме да виждаме начина да се свържем с нея като нещо, което не е предмет на школко изучаване, като нещо, което само крайно заинтересуваните специалисти, класически филолози или хора, които се занимават с Античност, виждат като интерес за себе си. Тогава драмата става нещо, което въздейства на тотално ниво, тя става възможност за някакъв тотален театър, който почива на свързването с общността.

Какво ще правим в тези няколко дни в лабораторията? Това, с което аз мога да помогна, и това, което ми се струва, че е важно да възприемем като перспектива, е подход към пиесите от гледна точка на театралната практика. Това, което много лесно може да се направи с пиесите, е те да бъдат подложени на стресест. Тест, на който се подава нещо, за да се провери дали то издържа на критика – не на теоретична критика, не на дискурсивна критика, а на театрална интерпретация от определен вид. Разбира се, нещо, което не издържа на театрална интерпретация от определен вид, винаги има възможност да бъде интерпретирано по друг начин, т.е. да издържи театрална интерпретация от друг вид. Но тази, която аз ще приема като стресест, е една „класическа“ проба на пиесите. Това е нещо, което ние обикновено правим в първите репетиции. Проверяваме дали това, което е написано, би могло да бъде изиграно. Да издържи на любопитството на собствените си автори. Защото един текст, когато излиза от страниците, на които е написан, и трябва да бъде изпълнен, той претърпява много сила и понякога дори трудно разпознаваема след това от собствения си автор форма. Най-важното, което ми се струва възлово за всяка работа, е да се опитаме да постигнем някаква честност спрямо собствените си текстове – извън пристрастността от това, че сме го написали ние самите.

на стр. 10

Родината ти предлага винаги много повече...

от стр. 9

Аз много уважавам авторите, които силно настояват на това, което са написали. И ми прави впечатление, че именно тези автори са най-смели в проверката на това, което са написали. Говоря за един момент на социализация, но театралната социализация е малко по-различна от социализацията в литературните среди, ние, на територията на театъра, работим в много по-близка емоционална и телесна връзка. Нашата социализация предполага друг вид стоеене в едно цяло, отколкото социализацията на автора, защото той е все пак човек, който работи сам или във взаимодействие с някой друг, отколкото в близко взаимодействие с преки съмишленици. В общия случай това е един ритуал.

Когато текстът на драматурга бъде разпръснат в една динамична среда, обикновено преживяванията му са болезнени. Това важи и за много утвърдени драматурзи, защото човек вижда как неговият замисъл и неговата гениална идея буквално се сблъскват и претърпяват крушение в средата си; те винаги са по някакъв начин разочаровани при първия сблъсък. Мръсната работа по този преход, която е именно на режисьора, е нещо, което може да даде на драматурзите изключително точна представа за това по какъв начин техният текст може да се свърже с театъра, и може ли изобщо. Това е нещото, с което аз бях могъл да помогна, и разбира се, от тази перспектива драматургията изглежда по много различен начин.

Едно нещо не засегнах до този момент, това е темата на драматургичния конкурс, а именно родината. Преди 20 или 25 години, ако някой беше предложил такъв конкурс с подобна тема, аз щях да се изсмея саркастично. По една проста причина – човек се увлича от моментната конструкция на идеологическите картини. Ние бяхме доста увлечени в това да деконструираме абсолютно всичко, и най-вече родината. При това с особено настървение, защото тя присъстваше изключително много в плакатната зона, в зоната на плакатните пропаганди. Т.е. тя изкушаваше много силно към това ти не просто да я деконструираш, а направо да я взривяваш. И сега, като своя грешка на растежа, отчитам, че ние за много дълго време се изтеглихме от една зона, в която можехме да конструираме нови значения. Като казвам „ние“, нямам предвид хората от театъра, а имам предвид всички хора, които се занимават с някаква интелектуална дейност.

Сред нещата, които бяха добили одиозно значение, беше и родината. Да, но в последно време реалността, която възниква, геополитическата реалност включително, ни възвръща към тази тема с една особена далновидност. Темата „Родина“ вече е тема, която не може да бъде заобиколена, но причина на това, че светът, който навлиза в силни дебати около всякаква тематика, свързана с политиките и публичността, започва да пита за всичко, което е свързано с идентичност. И започва да пита много сериозно за това нещо. Толкова сериозно, че то става основната линия на идеологическите войни и тя даже не е толкова геополитическа, т.е. тя вторично се превръща в геополитическа, но първично тя очаква отговор на определени въпроси, които ние трябва да дадем и не можем вече да замажем; не можем с вторични идеологически или геополитически дискурси да замазваме отговорите на въпроси, на които трябва да си дадем личен отговор. Това според мен в момента е абсолютно очевидно и неизбежно. Тук вече ние нямаме опора в никаква идеология, защото в крайна сметка отиваме към първите въпроси и те винаги са свързани - особено когато са въпроси на идентичността – с това по какъв начин ние сме свързани със собствения си произход. И когато ние избягваме да отговорим на този въпрос, това, което се случва, е, че след време, а днес след много кратко време, ние получаваме обратна връзка, която има екстремнен характер. И започваме да се чудим как стана така, че от едно такова спокойно общество като нашето по време на прехода се стигна до радикални крайности в един определен момент. На мен ми се струва, че това се случи, защото ние избягвахме отговори на лични въпроси, оставихме място тези отговори да получават нелицеприятна форма и да се връщат с цялата инерция на махалото, което е отишло в другия край. Заради това си мисля, че темата „Родина“ е чудесна.

Въпрос от публиката: А Вие защо избрахте да останете в родината? Имали сте възможност, пътували сте много. Какво Ви свързва вас да останете и да работите толкова години тук?

Явор Гърдев: Аз си мисля, че не мога да отговоря докрай на този въпрос, тъй като първоначално смятах, че той е решен ситуационно, т.е. ще се окажа някъде, ще имам

тази възможност и ще взема това решение. Доста пъти се оказах някъде, доста пъти имах тази възможност и доста пъти не взех това решение. Доста пъти се питах защо не съм



Ян Фабр, сцена от спектакъла *Belgian rules/Belgium rules*, 2017 г.

взел това решение и нито един път не успях докрай да си отговоря на този въпрос. Аз нямах възможност да рационализирам отговора до такава степен, че да ме удовлетвори емоционално. Точно затова ми се струва, че темата „Родина“ е сложна и благоприятна тема, защото тя освен всичко друго поставя и въпроса за връзките, които не се случват на рационално ниво; за връзките, които дори в най-смелите си пожелания много трудно можем да рационализираме. Според мен това са връзки извън зоната на аргументацията, и поне в моя случай в много голяма степен те са цялостни – в този смисъл, че аз не мога да се отчуждя интелектуално и логически от импулса си и аргументите си да извърша едно или друго нещо.

Аз лично винаги съм имал някакъв импулс към Родината, който не мога да разбера защо съществува и защо е наличен, мога да се опитвам да си представям защо е така, но никога не мога да си дам сметка докрай. Аз имам някакви зони на привързаност, които на всичкото отгоре са много силно противоречиви, те са на привързаност и отбращение едновременно. Те съществуват в една динамика на махалото: зная, че когато бъда попитан за принадлежност, не мога да отрека принадлежност поради отбращение и мога да потвърдя принадлежност поради пристрастие. И това касае цялостната конституция на личността, а не карьерните възможности, не усещането за това дали в дадена добре изградена функционираща среда човек има повече или по-малко възможности; напротив, в един момент даже се оказва, че по-малкото възможности в една по-зле изградена среда по някакъв начин могат да бъдат стимул за търсене на някакъв фундамент. Защото човек – така ми се струва на мен, може да звучи консервативно, но нямам нищо против – има нужда от това да стъпи на някакви основания, независимо какви. Това, което знам, е, че определящите победенето мотивации е трудно да бъдат разчленени като вид и изтеглени като чисто практически или чисто емоционални. Те винаги се явяват в някаква сложна заедност, в която нещо надделява и това нещо постоянно те дърпа назад и едновременно с това те и изхвърля. Имаше един много силен период от живота ми, в който трябваше да се връщам, за да пожелая да си отида, и да си отида, за да пожелая да се върна.

Аз никога не съм бил за повече от година и половина-две извън България. Но година и половина-две са достатъчен период, в който да преминеш от туристическата към емигрантската логика на мислене и да изпитаеш някакви липси. Тези липси бяха свързани със самота, която надхвърля границите на тривиалната социална самота при липса на социални контакти. Напротив, такава самота може да се изпита и в хиперинтензивност на социалните контакти в чужда среда, при това с хора, с които много добре се разбираш и с които имаш работно взаимодействие, защото човек не се чувства емигрант, когато се социализира дотам, че да има работни взаимодействия с хората. И точно в този момент може да се породи и се е пораждала, аз съм забелязал по себе си, един вид самота, която тук не изпитвам и която не може да бъде изпитана тук. А тук изпитвам друга, която пък иска това излизане.

В тази динамика решенията винаги са резултат на някакви лични емоции и привързаности. Те доведоха до оставането ми. Обаче това не значи, че нямам необходимост постоянно да търся някакви други, по-широки контексти. Аз съм все пак от поколение, силно повлияно от късната фаза на просвещенския проект, аз съм човек, който постоянно и винаги учи. Но не е необходимо това да се случва през някакъв тип среда-балон, която е специфична – да кажем университет или нещо такова. До един момент се е случвало така, но от един момент нататък то се случи през контекстуализиране на познанието в професионална сфера. Но ако трябва да се сме честни, тук е и най-големият проблем: можеш ли да комуникираш докрай в други среди, или не можеш. Трябва да призная, че аз най-много разбирам родината си. Всичко друго го изучавам, опитвам се да вникна в него, за да го разбера, то може да се превърне в среда, в която аз да функционирам, но никога с такава висока степен на компетентност, с която функционирам в собствената си родина.

Не, не говоря за професионална компетентност, а за познание на средата, и това нещо започва от самото детство. Примерно аз имам спомени от квартал „Младост-1“ през 72-ра или 73-та година, когато съм бил на три години; спомени как се строяха панелни блокове. Помня пейзажа и съм сигурен в това, че пейзажът на квартал „Младост-1“ през 1973-4 г. в много голяма степен определя всичките ми естетически фрустрации от българската среда, но и познанието на тази среда. Една пустош, която съществува на едни полянки с блокове, е нещо, което като пейзаж може да се окаже фундаментално като усещане за принадлежност и като усещане за липса едновременно. Защото е едно да си роден в „Младост-1“, друго е да си роден в Равена и да излезеш и да видиш площада на Равена като първо впечатление. В тази съпоставка на средите има нещо, което винаги те изтласква и те връща.

Реалността, която ти е дадена непосредствено, е реалността, в която ти си най-компетентен, независимо от това дали желаеш да си компетентен в нея. Другата компетентност, тя е въпрос на известно наваксване, тя е въпрос на ограмотяване, но тя винаги идва след, добавяйки нещо към един опит, който вече съществува, и именно в антагонизма между тези опити ти можеш да се състоиш фактически. Аз имах възможността моят активен работен живот да се случи точно във време, в което бяха много силни взаимодействията с много страни – с Франция, Германия, САЩ, Русия. Страни, които през цялото време се променят. Това е един вид отворено общуване. Ти виждаш границите на отвореното общуване. Аз вече знам, че има една граница, която, колкото и да се старая, няма да мога да премина в други контексти. И граница, която абсолютно мога да премина, при добро стечение на обстоятелствата и добро желание, в собствената си страна. Родината ти предлага винаги много повече, макар социално да ти предлага по-малко. Битовият живот може да е на много по-ниско ниво, но едновременно с това да знаеш нещо повече, което нещо повече е онова, с което работим в творчеството. То представлява една сфера, която не винаги е съвсем съзнавана; една сфера, в която ти или се осмеляваш, или не се осмеляваш да стигнеш докрай, но когато се осмелиш, тогава започваш да се свързваш по много директен начин с другите хора, а свързването с другите е много голям проблем, то е много важно и за театъра, и за драматургията.

Някои казват: „Не, не, не, аз трябва да остана на определено ниво, не трябва да се пада под това ниво“. По този начин се осъждаме на невъзможност да се свържем. Аз си мисля, че като презираме ниските жанрове и презираме хората, които идват да гледат ниски жанрове в театъра, ние отрязваме една възможност за връзка с действителността, която е много важна, защото макар и ние да не споделяме общи вкусове, ние имаме общи полета на взаимодействие, чрез които бихме могли да се свържем много пълноценно, но не го правим. Всичко това е следствие от особена гнусливост, от тенденция да живеем в балон. Цялото мое израстване е протекло в балон, балонът на Класическата гимназия, балонът на Софийския университет, балонът на НАТФИЗ, на театъра, на международните проекти. Това всичко са балони, в които ти можеш да функционираш добре, но нямаш проникване със собствената си среда, те не се взаимпроникват. Склонни сме да обвиняваме за това нещо непълноценността на тази среда. Но всъщност според мен – и то напоследък мисля така, – това е затваряне на собствени валенции, които ти дават възможност да комуникираш на нивото, на което ти можеш да създадеш общност с някого, независимо от предразсъдъците за култура, ниво на степен на образованост, вулгарност, ако щете. И това презрение произвежда според мен много тежки ефекти – най-вече политически, защото всяка среда, която е балон, се оказва изолирана. Тя се оказва и политически изолирана, и политически неефективна.

Проф. Михаил Неделчев: Не ми се иска думите на Явор да останат самотни, като монолог. Искам да ги поставя в една диалогична среда, защото у мен те просто предизвикаха една ретроспекция, която съвсем накратко

ще споделя. Казах си: „Кога ми се е случвало и на мен това, за което Явор говореше? Това усещане за общност на една театрална публика. И кога аз съм изпитвал глад да участвам в такава общност?“ Това е нещо, което, струва ми се, всеки от нас би трябвало да си зададе като въпрос, защото аз лично си признавам, че не съм от най-редовните театрални зрители. От време на време имам глад за театър, а от време на време имам паузи, когато ходя по снобски причини, така да се каже, на едно или друго представление. Но от време на време имам глад за театър, а това, за което Явор говореше, това усещане за общност на една театрална публика, съм го изпитвал най-вече през 60-те години във връзка с три постановки. Едната беше „Посещението на старата дама“. Ние бяхме една дружина, която ходеше на това представление. Аз съм ходил 13 пъти на представлението „Посещението на старата дама“ с Леда Тасева и един път, за сравнение, отидохме, за да видим и Антония Чочева, която също беше добра актриса, но Леда Тасева беше магическа. Ние знаехме реплики и ходехме там именно за да бъдем общност, да присъстваме, да участваме. Другото представление, разбира се, беше знаменитият „Хамлет“ отново в Театъра на армията, а третото беше „Старчето и стрелата“ на Никола Русев, защото там имаше и съответни политически конотации, които ние съпреживяхме пак като общност.

Последното, което искам да кажа, е всъщност да благодаря на Явор за това, което той каза за темата „Родина“, за деконструкцията на тази тема. Аз съм преживял последните 27 години драматично, защото бях от тези НЕполезни изкопаеми, които се съпротивляваха на споменатото отвлечение срещу родината. На това отвлечение срещу понятието, констелацията родина. Писал съм книги по тази тема, имам една книга, която се казва „Размишление по българските работи“, както и една друга малка книжка, която се казва „Нашите национални държави ли се оказаха големата злина“. Много съм щастлив, че чух това, което Явор днес каза, защото на мен това ми показва, че можем да изплуваме от блатото, в което бяхме потопени.

Въпрос от публиката: Всяка нация си има своите различни културни разбирания, различна история и понякога би било трудно една нация да е заинтересувана от историята на друга нация. Какво трябва да съдържа една творба, за да може и международна аудитория да има интерес към нея?

Явор Гърgev: Аз не вярвам в предпоставянето на необходимостта да се постигнат някакви цели. Т.е. дайте да направим едно нещо, да напишем едно нещо, което обаче и международната аудитория може да разбере. За мен това е стъпачо, и го казвам не защото имам предрасъдки към него, а защото твърде много съм се сблъсквал в подобна ситуация с някакви решения, които имат предполагаемо универсален характер. Аз по-скоро вярвам в това, че нещата съдържат универсалния характер имплицитно в себе си – ако те са изпълнени така, както трябва да бъдат изпълнени, независимо от това дали ще ги прочете или види международна аудитория. Предварителното опосредяване на каквото и да е произведение на изкуството по някакъв начин не му помага.

В момента, в който възприемам себе си като обслужващ някакъв тип предпоставка на контекста, аз предприемам интервенция в свободата на това, което искам да направя. Затова и не мисля, че когато човек тръгва да пише, той трябва да възприеме универсализма. В някакъв случай някаква национална идентичност не може да бъде и не трябва да бъде слагана като предпоставка. Защото тогава таванът на целта става външен на произведението. Аз съм против това да се слагат външни тавани на произведението. Ако то е написано по поръчка и тази поръчка стои като ограниченител, тогава произведението става посредствено по отношение на въпросната цел. То става действие, което е определено от някакъв административно фиксиран подход или задача. И все пак винаги, дори и в такава ситуация, може да се напише много хубаво произведение – когато външната цел бъде снета. Произведението може да бъде по определена тема, зададена от жури, и въпреки това да няма подобна цел в себе си. Произведението трябва да трансцендира тази тема, да я прескочи и по някакъв начин да се отнесе към нея като към някакъв репер в пространството и нищо повече.

От 10 години насам аз спокойно жертвам износимостта на собствените си спектакли. Защото на мен ми е предварително ясно кое от тези неща, които правя, няма да става за изнасяне в чужбина. Преди това не беше така, ние сме работили в проекти, в които реализирахме дълги турнета в Холандия, в Германия и на други места. Това в момента в някакъв случай не бих го направил. Макар да изглежда като свобода, това нещо е проблематично, то ограничава свободата.

Текстът беше записан и обработен от Роберта Стойнева, стажант в „Литературен вестник“ по програма „Студентски практики“ на МОН

Наблюдения върху греха, страданието, надеждата и истинския път (Цюрауските афоризми)

Франц Кафка

Точно един век ни дели от написването на Цюрауските афоризми между септември 1917 и април 1918 г. В един отрязък от време, който Кафка по-късно определя като най-щастливия от живота му. В късното лято на 1917 г. той се разболява от туберкулоза, но вместо да се отправя към санаториум, решава да отиде на село при сестра си Отла в западнобохемското селце Цюрау (оттам и названието на колекцията), днешното Сирем. Там Кафка решава да не се отдава на литературни занимания, води единствено дневници и изписва няколко тетрадки. По-късно той изважда от тези тетрадки 109 фрагмента и ги номерира. Макс Брод събира афоризмите и им дава заглавието „Наблюдения върху греха, страданието, надеждата и истинския път“, под което през 1931 г. те излизат в изд. „Кипенхойер“, седем години след смъртта на Кафка. Цюрауските афоризми разкриват идейната близост на Кафка с Шопенхауер (конкретно с философския му труд „Светът като воля и представа“) и с Киркегор (и по-точно с интерпретациите му на грехопадението). Във фрагментите се разискват метафизични теми – за доброто и злото, живота и смъртта, грехопадението и прокуждането от Рая и други. Това са и единствените текстове на Кафка, които засягат теологически проблеми.

1
Истинският път минава по въже, което не е опънато нависоко, а минава ниско над земята. Изглежда, че предназначението му е по-скоро да спъва, отколкото да се върви по него.

2
Всички човешки грешки са от нетърпение, преждевременно прекратяване на методичната дейност, привидно ограждане на привидния обект.

3
Има два основни човешки гряха, от които могат да се изведат всички други – нетърпение и нехайство. Заради нетърпението им хората са прокудени от Рая, заради нехайството си не се завръщат. А може би е само един основният грях – нетърпение. Заради нетърпението хората са прокудени, заради нетърпението си не се завръщат.

4
Много от сенките на умрелите се занимават само с това да облизват разделите се води на реката на смъртта, защото тя идва от нашите земи и още носи соления вкус на моретата ни. С погнуса реката се отдръпва, протича наобратно и изхвърля мъртвите отново в живота. А те пак са щастливи, пеят благодарствени песни и гаяят възмутената река.

5
От една определена точка няма вече връщане назад. Тази точка се достига.

6
Решаващият момент в човешкото развитие е перманентен. Затова революционните разбунвания на духа, които наричават всичко минало за непотребно, са прави, понеже още нищо не се е случило.

7
Един от най-успешните методи на злото за съблазън е предизвикването на борба.

8
Той е като борбата с жените, която приключва в леглото.

9. 10
А. е много нагут. Има се за доста напреднал в добродетелта, понеже в очевидното си качество на притегателен обект се усеща изложен на все повече изкушения, напирани от непознати до този момент посоки. Правилното обяснение на случващото се обаче е, че у него се е настанил един голям дявол, а множеството дребни дяволчета пристигат, за да служат на големия.

11. 12
Различните погледи например към една ябълка: погледът на малкото момче, което трябва да протегне врат, че едва да зърне ябълката върху масата, и погледът на домакина, който взима ябълката и волно я подава на сътрапезника си.

13
Един от първите знаци за започващото прозрение е желанието да умреш. Този живот изглежда непоносим, един друг живот – непостижим. Не се срамуваш вече, че искаш да умреш. Молиш да те преместят от старата килия, която мразиш, в нова, която тепърва ще се учиш да мразиш. Храниш последната надежда, че по време на преместването случайно ще мине Господ по коридора, ще огледа затворниците и ще каже: „Този не го заключвайте отново. Той идва при мен“.

14
Ако ходеше през равнината със силна воля да вървиш, ала се окажеше, че правиш крачки назад, то това би било отчайваща работа; но тъй като катериш стръмен склон, толкова наклонен, колкото си ти самият, погледнат отдолу, може би стъпките ти назад са предизвикани от естеството на повърхността, и не трябва да се отчайваш.

15
Като есенна пътека: току-що пометена, а вече е покрита отново със сухи листа.

16
Тръгнал един кафез да гури птица.

17
На това място не съм бил никога – по друг начин се гуша, по-ослепителна от слънцето блести до него една звезда.

18
Ако бе възможно да се построи Вавилонската кула, без тя да бъде изкачена, щеше да е разрешено.

19
Не се оставяй злото да те накара да повярваш, че можеш да имаш тайни от него.

20
Леопарди нахлуват в храма и изпиват до дъно жертвените стомни; това се повтаря отново и отново; най-накрая може да се пресметне с точност появата им и тя става част от церемонията.

21
Тъй здраво, както ръката стиска камъка. Държи го здраво, за да го захвърли още по-надалеч. Но и към тази далечна цел води един път.

22
Ти си задачата. Никакъв ученик надлъж и шир.

23
От истинския противник се влива безгранична смелост у теб.

24
Да осъзнаеш късмета, че парчето земя, на което стоиш, не може да е по-голямо от двете стъпала, които го покриват.

25
Как иначе да се зарадва човек на света, освен ако не потърси убежище при него.

26
Скривалищата са неизброими, спасението – само едно, но пак възможностите за спасение са толкова много, колкото и скривалищата.

*
Цел има, но няма път. Онова, което наричаме път, е колебание.

27
Да вършим отрицателни дела ни е възложено все още. Положителните са ни вече гадени.

28
Приел ли си веднъж злото у себе си, то вече не настоява да вярваш в него.

29
Задните мисли, с които приемаш у себе си злото, не са твои, те са на злото.

Наблюдения върху греха, страданието...

от стр. 11	*	невъзможно, – ами прокъсването на ремъците и лекият, празен ход след това.	61	Този, който в света обича ближния си, не постъпва нито повече, нито по-малко справедливо от другия, който в света обича себе си. Остава само въпросът дали първото е възможно.
	30	Немската дума „sein“ означава и двете: да си и да му принадлежиш.	62	Фактът, че няма друг, освен духовния свят, ни отнема надеждата и ни дарява с увереност.
	31	Бе им гаден изборът да станат крале или вестоносци. Също като децата, всички пожелаха да са вестоносци. Затова е пълно с вестоносци. Те обикалят по света и понеже няма крале, подвикват един на друг обезсмислените си съобщения. С радост биха сложили край на жалкия си живот, но не посмяват – заради клетвата да служат.	63	Изкуството ни е битие, заслепено от истината. Светлината, която пада върху извърщащото се, изкривено от нея лице, само тя е истинна, нищо друго не е.
	32	Да вярваш в напредъка не означава да вярваш, че напредъкът вече е постигнат. Това не би било вяра.	64. 65	В основната си част прогонването от Рая е вечно. Прогонването от Рая по същество е окончателно, а да се живее в света – неизбежно, но вечната продължителност на действието (или с оглед на времето – вечното повторение на действието) ни позволява не само постоянно да оставаме в Рая, но и означава, че ние действително постоянно сме там, независимо дали това го знаем тук, или не.
	33	Човек не може да живее без постоянната увереност, че носи у себе си нещо неразрушимо. При това и неразрушимото, и увереността могат бъдат трайно скрити от него. Възможен израз на това скрито е вярата в един личен бог.	66	Той е свободен и защитен жител на планетата – сложена му е верига, достатъчно гълга, че той свободно да достига до всеки земен кът, но само толкова гълга, че нищо да не може да го изтегли извън пределите на земята. Едновременно с това той е също свободен и защитен жител на небето, понеже му е сложена и небесна верига, чиято дължина е премерена по подобен начин. Поиска ли да стъпи на земята, души го небесният нашийник; поиска ли в небето – земният. Въпреки това той има всички възможности и усеща веригите, и даже направо отказва да сведе всичко до допусната грешка при първоначалното оковяване.
	34	Змията бе нужна за посредник – злото може да прелъсти човека, но не може да стане човек.	67	Преследва фактите като начинаещ кънкьор по лега, който при това се упражнява на забранен терен.
	35	В своя дуел със света бъди негов секундант.	68	Какво по-ведро от вярата в едно домашно божество!
	36	Не е позволено никого да мамаш, дори и света за неговата победа.	69	На теория съществува една абсолютна възможност за щастие – да вярваш в неразрушимото у теб и да не се стремиш към него.
	37	Няма друг, освен духовния свят. Онова, което наричаме сетивен свят, представлява злото в духовния. А онова, което наричаме зло, е необходимостта от един миг из вечното ни развитие.	70. 71	Неразрушимото е единно. Всеки отделен човек е неразрушимото и едновременно с това то е във всички заедно. Ето я причината за неповторимата сплотена връзка между хората.
	38	Можем да стопим света при силна светлина. Пред слабите очи той се втвърдява. Пред още по-слабите свища бойни юмруци. Пред още по-слабите започва да се срамува и премазва онзи, който дръзне да го наблюдава.	72	У един и същи човек се намират разбирания, които дори да са изцяло различни, все пак принадлежат на един обект, от което може да се заключи за наличието на различни субекти у един и същи човек.
	39	Има въпроси, с които не бихме могли да се примирим, ако не бяхме по природа освободени от тях.	73	Облиза трохите под масата, пагнали от собствената му трапеза. Така за известно време е по-сит от другите, обаче загубва навика да се храни на масата. Така обаче спира да има трохи.
	*	Всичко е измама – да търсиш минимума на заблудите, да останеш в границите на приетото, да търсиш максимума. В първия случай мамаш хем доброто, като се опитваш да го постигнеш твърде лесно, хем злото, като поставяш прекалено неизгодни условия в битката. Във втория случай мамаш доброто, като нито веднъж по земния си път не се стремиш към него. В третия случай мамаш пак и доброто, като се оттегляш възможно най-далеч от него, и злото, като се надяваш, че въздигайки го, ще го обезсилиш. От всичко това следва, че втората възможност е за предпочитане, понеже доброто мамаш винаги, а лошото в този случай, поне така изглежда, не го мамаш.	74	Ако онова, което е разрушено в Рая, е било рушимо, тогава то не е било от значение. Ако пък е било нерушимо, значи живеем в една лъжлива вяра.
	39а	Всичко, което е извън сетивния свят, езикът може само да загатва, но никога не може да изрази нещо дори само близко до сравнението, понеже в съответствие със сетивния свят той урежда единствено притежанието и неговите отношения.	75	Изпитай себе си върху човечеството. Усъмняващите се ще са принудени да се съмняват, вярващите – ще вярват.
		Човек лъже възможно най-рядко само когато възможно най-рядко лъже, а не когато има възможно най-малко поводи за това.	76	Това чувство: „тук няма да хвърля котва“. И се усещаш заобиколен от вода, която те носи и люлее.
		Едно стъпало, което не е издълбано от стъпки, погледнато със собствените си очи, е само един скучновато скован дървен предмет.	*	Обрат. Дебнеш, страхлив и изпълнен с надежда, отговорът се ускува около въпроса, отчаяно се опитва да проникне в недостъпното изражение на лицето му, следва го по най-безсмислените пътища, тоест – по онези, които водят възможно най-далеч от отговора.
		Този, който отхвърля света, трябва да обича всички хора, защото той отхвърля и техния свят. С това той започва да предусеща истинската човешка същност, а тя може да бъде само обичана и нищо друго. Това предусещане е възможно само при условие, че той е на висотата с човешката същност.	77	Общуването с хората мами към самонаблюдение.
		Този, който отхвърля света, трябва да обича всички хора, защото той отхвърля и техния свят. С това той започва да предусеща истинската човешка същност, а тя може да бъде само обичана и нищо друго. Това предусещане е възможно само при условие, че той е на висотата с човешката същност.	78	Духът ще стане едва тогава свободен, когато престане да бъде опора.
		Колкото повече коне впрегнеш, толкова по-бързо се случва. Но не изтръгването на каменния блок из основите става по-скоро – то е		

79

Сетивната любов прикрива от нас небесната любов. Сама не би успяла, но понеже несъзнателно носи у себе си частица от небесната любов, тя умее това.

80

Истината е неделима. Значи – не може да опознае сама себе си. Който иска да я опознае, трябва да е лъжа.

81

Никой не може да копнее за нещо, което в края на краищата му вреди. Ако изглежда, че за един човек това все пак е възможно (а май то така изглежда винаги), то това се обяснява с факта, че някой вътре в човека копнее за нещо, което му е от полза, но на един друг обаче, привикан да вземе частично участие в оценката на случая, то силно вреди. Ако човек още в самото начало беше застанал на страната на втория, а не едва след отсъждането, то тогава първият щеше да бъде изличен, а с него – и копнежът.

82

Защо се жалваме заради грехопадението? Не заради него сме прокудени от Рая, а заради Дървото на живота – за да не ядем от него.

83

В грях сме не само защото сме яли от Дървото на познанието, но и защото от Дървото на живота още не сме. Грях е състоянието, в което се намираме, независимо от вината.

84

Създадени сме да живеем в Рая. А Раят е бил създаден да ни служи. Предназначението ни е било променено. А дали се е променило и предназначението на Рая, това не се казва.

85

Злото е излъчване на човешко съзнание в определени междинни форми. Не самият сетивен свят е кука обвивка, а неговото зло, което в нашите очи обаче представлява самият сетивен свят.

86

От грехопадението насам сме почти равни в умението си да различаваме доброто от злото. Въпреки това точно тук търсим изключителните си способности. Ала едва откъд това познание започват истинските различия. Че изглежда да е обратното, се дължи на следното: никой не може да се задоволи само с познанието, а трябва също да се стреми към съответстващи на него действия. Но силата за това не му е дадена. По тази причина той трябва да се саморазруши, дори с риска именно така да не получи необходимата сила. Ала няма друг избор, освен този последен опит. (Това е смисълът на заплахата със смърт при ядене от Дървото на познанието, а може би и изначалният смисъл на естествената смърт.) Човек се страхува да опита; би предпочел да се върне обратно в момента преди знанието за добро и зло (понятието „грехопадение“ произхожда от този страх). Но случилото се не може да бъде отменено, а може само да се позамъгли. С тази цел възникват подбудите. Целият свят е преплънен с тях, нещо повече – целият видим свят може би не е нищо друго, освен една подбуда на човека, пожелал миг покой. Един опит да се подмени фактът на познанието; познанието да бъде превърнато първо в цел.

87

Вяра като гилотина – тъй тежка, тъй лека.

88

Смъртта е пред нас подобно на окачена в училищната стая картина, изобразяваща битката на Александър Македонски при Иса. Целта е още в този живот чрез делата си да потъмним картината или дори да я изличим.

89

Човекът има свободна воля, и то тройна. Първо, бе свободен, когато пожела този живот. Сега обаче не може да го върне обратно, защото вече не е онзи човек, който едно време желал, освен дотолкова, доколкото изпълнява предишното си желание живеейки.

Второ, той е свободен, тъй като може да избира хода на живота и жизнения път.

Трето, той е свободен, понеже в качеството си на онзи, който той отново някога ще бъде, проявява волята при всякакви условия да се остави да го преведат през живота и така да пристигне в себе си, и то по един път, който, макар и избран из други, при всички случаи е толкова заплетен, като лабиринт е – минава отвсякъде и никое кътче от този живот не остава недокоснато.

Това е тройната природа на свободната воля, но тъй като тази тройственост се проявява едновременно, тя е и единство, всъщност е толкова силно единство,

че не оставя място за никаква воля – нито за свободна, нито за несвободна.

90

Две възможности: да се превърнеш в безкрайно малък, или да бъдеш такъв. Второто е съвършенство, значи – бездействие. Първото – начало, значи – дело.

91

За да се избегне една словесна заблуда: онова, което следва да се разруши, трябва преди това да бъде държано здраво; а което се разтрошава, то се разтрошава, но не може да бъде разрушено.

92

Първото преклонение пред божества със сигурност е било срах от нещата, но с него е свързан и страхът от нуждата от нещата, а с него – страхът от отговорността за нещата. Толкова чудовищна е изглеждала тази отговорност, че човек не се осмелявал да я възложи на единична, дори извънчовешка същност, защото посредничеството на едно същество нямаше да успее достатъчно да облекчи тежлото на човешката отговорност, обхуването само с едно същество щеше да е твърде опетнено от отговорността. Затова човекът даде на всяко нещо отговорността за самото него. И не само – даде на тези неща и една добре премерена отговорност за човека.

93

Никога отново психология!

94

Две задачи в началото на живота: да затягащ все повече обръча около себе си и все да проверяваш дали не си се скрил някъде извън личния си кръг.

95

Злото лежи понякога в ръката като инструмент. Има ли човек волята, може да го остави настрана; разпознато или пък не, то няма да се противи.

96

Радостите в този живот не са неговите, те са страхът ни от възкачването в един по-висш живот; мъките на този живот не са неговите, те са самоизмъчванията ни заради този страх.

97

Единствено тук страданието е страдание. И то не че страдащите следва да бъдат въздигнати другаде заради тукашното си страдание, а защото това, което в този свят се нарича страдание, в един друг свят, непроменено и само освободено от своята противоположност, то е блаженство.

98

Представата за безкрайната ширина и пълнота на космоса е резултат от изведеното до крайност смесване на устрдно съзидание със свободно себеосъзнаване.

99

Колко по-потискаща от най-непоклатимата увереност в сегашното ни греховно състояние е дори най-крехката увереност в някогашното ни вечно оправдаване заради преходността ни. Само силата, вложена в понасянето на тази втора увереност, включваща в чистата си форма изцяло и първата, е мерило за вярата.

*

Някои предполагат, че наред с голямата първична измама при всички случаи им се предлага и една по-малка, специална измама само за тях, тоест, че когато на сцената се играе любовна сцена, актрисата, освен лъжливата усмивка към възлюбения си, отправя и една особено коварна усмивка към точно определен зрител от последната ложа. Ето това означава да прекаляваш.

100

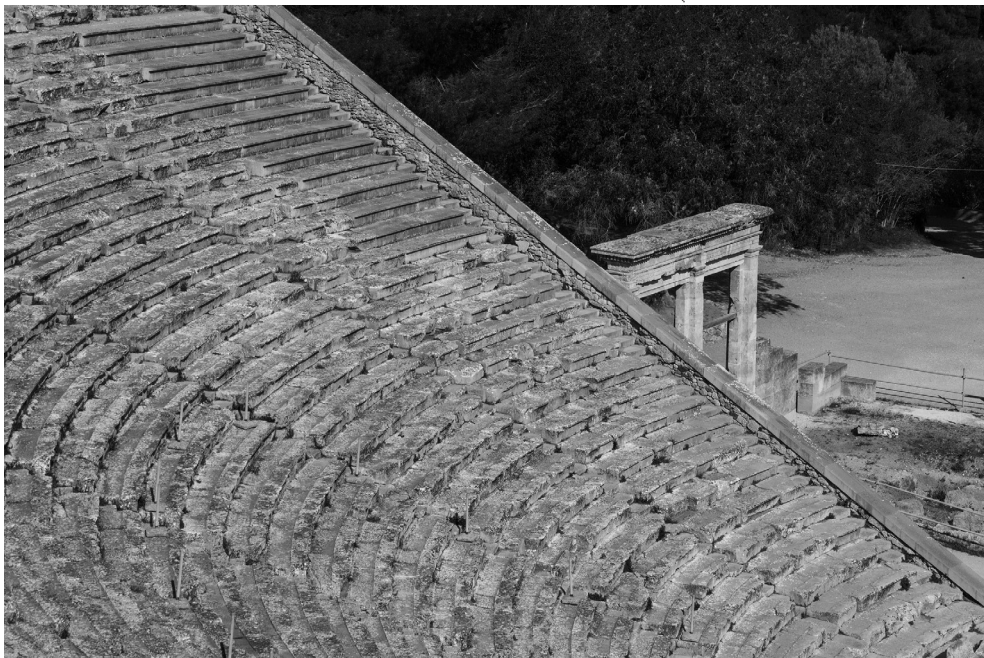
Може да има познание на дяволското, но не може да има вяра в него, защото повече дяволско от наличното тук – няма.

101

Грехът идва винаги открито и бързо се улавя със сетивата. На корените си върви и не е нужно да бъде изтръгнат.

102

Трябва да изстрадаме и всички страдания около нас. Нямаме единно тяло, но единен растеж и това ни води



фотография: Пламена Георгиева, 2018 г.

през всички болки, в една или друга форма. Както детето се развива през всички жизнени етапи до старостта и смъртта (и в основата си всеки етап изглежда на предхождащия го недостижим по степената на копнеж и ужас), по същия начин ние се развиваме (не по-малко дълбоко свързани с човечеството, отколкото със себе си) през всички страдания на този свят. Няма място за справедливост в тази взаимовръзка, но няма място и за страх от страданията, нито за разглеждане на страданията като нечия лична заслуга.

103

Можеш да се въздържиш от страданията на света, свободен си в избора и то е в съответствие с природата ти, но може би точно това въздържание е единственото страдание, което би могъл да избегнеш.

105

Средството, с което този свят ни приласкава, както и клетвеният знак, който гарантира, че този свят е само един преход към друг, са едно и също. И правилно, защото само така този свят може да ни изкуши и това съответства на истината. Лошото обаче е, че след успешното изкушение забравяме за клетвата, и ето че доброто ни е приласкало в злото, погледът на жената – в нейното легло.

106

Смирението носи на всеки, дори на самотния отчаян човек, най-силното отношение към ближния, и то веднага, но само пълното и постоянно смирение. То има тази способност, защото е истинският език на молитвата – едновременно е и измолване, и най-здрава връзка. Отношението към ближния е отношение на молитвата, отношението към себе си – отношение на стремежа. От молитвата се черпи силата за стремеж.

*

Нима можеш да знаеш друго, освен измамата? Ако някога се разруши измамата, не се обръщай да погледнеш, иначе ще станеш на стълб от сол.

107

Всички се държат много мило с А. По подобен начин човек се опитва да опази един отличен билиард дори от добрите играчи, докато не дойде най-големият играч, който внимателно оглежда билиардната маса, не търпи прибързани грешки, но когато започне да играе, той се развихря по най-безскрупулния начин.

108

„И тогава той се върна към работата си, сякаш нищо не се бе случило.“ Това е едно изказване, познато ни от множество истории, неизвестно колко, въпреки че може би не се намира в нито една.

109

„Не може да се каже, че ни липсва вяра. Дори само простият факт, че живеем, не успява да изчерпи докрай стойностните залежи на вяра.“ „Стойностни залежи на вяра ли имало? Нали човек никак не може да не живее.“ „Имено в това „никак не може“ се съдържа умопомрачителната сила на вярата. В това отрицание тя получава форма.“

*

Не е нужно да излизаш от къщи. Остани на масата и слушай. Даже и не слушай, само чакай. Даже и не чакай, бъди сам и в пълен покой. Светът ще ти се предложи да свалиш маската му и да го оголиш. Той друго не може – в екстаз ще се заизвива пред теб.

Превод от немски:
ПЕТА ХАЙНРИХ

Литературен вестник 7-13.03.2018

13

Вратата на слънцето

(откъс от роман)

Илиас Хури

Илиас Хури е роден през 1948 г. в Бейрут. Писател, граматург и литературен критик, той е автор на около 30 книги, 15 от които - романи. Работил е като редактор в емблематични за арабската литература и култура издания – в сп. „Мауакиф“, заедно с Агонис, Хишам Шараби и Махмуд Даруиш, сп. „Ал-Кармел“ и „ас-Сафир“. Един от малкото писатели, еднакво ценени и на Запад, и в арабския свят, днес той чете лекции в Американския университет в Бейрут, в Колумбийския и Нюйоркския университет. Произведенията му са преведени на иврит, холандски, английски, френски, немски, италиански, португалски, норвежки, испански и шведски. Романът „Вратата на слънцето“ („Баб аш-шамс“) е изграден върху истински истории, които Илиас Хури събира в лагерите „Бурдж ал-Бараджина“, „Шатила“, „Мар Илиас“ и „Айн ал-Хауа“. Всеки ден главният герой в книгата г-р Халил ги разказва на своя приятел Юнус, изпаднал в кома, като вярва, че тези истории ще го спасят от смърт.

...
Слушай сега. Бях в кабинета (вече имам собствен кабинет с телефон), когато дойде Зейнаб и ми каза, че трима чужденци питат за доктора. Доктор Амджад не беше тук, както обикновено. Казах ѝ да ги покани. Защо не? Някакви чужденци търсят лекар. Аз също съм лекар. Бяха трима – двама мъже и една жена. Заговориха ме на френски, отвърнах им на китайско-английски, те продължиха на френско-английски и се разбрахме. Високият плешив мъж, който, изглежда, беше главният сред тях, каза, че са френски актьори и са дошли в Бейрут да посетят бежанския лагер „Шатила“. Срещнали се с Абу Акрам, водача на Народния фронт, който ги посъветвал да гойдат в болницата. Искали да видят как стоят нещата в лагера. Зейнаб им поднесе чай, запалиха цигари и усетих аромат на изискан френски mignon. Най-възрастният каза, че играят в една френска трупа и подготвят представление по текст на Жан Жьоне със заглавие „Четири часа в Шатила“, че са решили, преди да започнат репетициите за постановката, да гойдат в Бейрут, за да видят с очите си бежанския лагер. После ми представи французойката, която щяла да бъде единствената актриса в пиесата.

– Това е монодрама – каза ми.

Момичето се усмихна, виказа ѝ Катрин. Имаше бяла кожа и къса черна коса, която сякаш едва се крепеше на главата ѝ. Всичко в нея като че ли ей сега щеше да се разпадне, частите на тялото ѝ изглеждаха неестествено прикрепени една към друга, очите ѝ израеха, докато гледаше към мен и изследваше обстановката.

– Актрисата – каза високият плешив мъж. - Това е представление с една актриса, ето я – и посочи към Катрин: Ще разказва историята сама на сцената.

– Представление без актьори? – попитах.

– Има само една актриса. Искаше ни се да запазим духа на текста, да не изкривяваме Жан Жьоне, сигурно го знаете. Отвърнах, че го познавам, въпреки че чувах това име за първи път.

– Това е френският писател, живял с фedaишите в Йордания, написал е една много хубава книга за тях,

„Влюбеният пленник“. Срещали ли сте се с него?

– Не, но много съм слушал.

– Чели ли сте книгите му?

– Не, не съм, имам обаче някаква представа за творбите му.

– Той е велик писател – възкликна високият плешив мъж.

- Написал е най-добрия текст за кланетата в Шатила.

– Знам.

– Той е ваш поддръжник.

– Знам.

– Затова Ви молим да ни помогнете.

– Аз ли?

– Господин Абу Акрам ни предложи да започнем от болницата. Каза, че разговорът с доктор ... - извади едно листче от джоба си и прочете името: доктор Амджад, Вие ли сте доктор Амджад?

– Не, аз съм доктор Халил.

– Вие ли сте завеждащият?

– Нещо такова.

– А дали ще можем да се срещнем с доктор Амджад, господин Абу Акрам каза, че той знае много.

– Ако минете утре по това време, ще бъде тук.

Казах „утре“, макар да знаех добре, че той няма да гойде нито днес, нито утре, защото се канеше да започне работа в болницата на доктор Арбид в Бейрут. Там щеше да получава солидна заплата, не като нас тук, но какво

да кажа? Няма да се излагаме пред чужденците!

Високият мъж искаше да зададе няколко въпроса, но актрисата го прекъсна, каза му нещо на френски с

повелителен тон и той млъкна.

Режисьорът се извини и ме помоли, ако е възможно, да ги придружа.

– Катрин предпочита да види, преди да чуе – добави.

– Но аз не мога да напусна болницата – отвърнах.

– Моля Ви – каза той.

Каза „Моля Ви“ и знаеше, че ще приема. Тези чужденци си мислят, че само фактът, че са ни посетили, е достатъчна саможертва от тяхна страна, за да приемем всичките им искания. Аз не смятах така, но си казах, че това ще е удобен случай да се измъкна от проклетата болница. От три месеца съм като затворник тук, време ми е да изляза. Защо пък да не си опитам късмета. Ще бъда защитен донякъде, ако се движа с тримата французи, никоѝ няма да посмее да ме убие пред тях. Добих кураж, приятелю, и се съгласих. Казах им да ме изчакат малко, за да довърша някои неща. Звъннах на сестрата, Зейнаб дойде и я помолих да приготви три чаши кафе. Отидох в стаята си и се изкъпах. Бях като малко дете, което ще извеждат на разходка. Измих се, облякох си чисти грехи и се върнах при тях. Момичето ми се усмихна, изглежда забеляза промяната във вида ми и усети мириса на сапун, който се носеше от шоарената ми коса.

Казах им:

– Да вървим, обаче какво искате да видите?

– Всичко – отвърна момичето.

Режисьорът предпочиташе, ако може, да разговаря със семействата на жертвите. Разбрах, че има предвид жертвите от убийствата през 1982, не кланетата след това.

– Гробището – каза вторият мъж, чието име научих после, когато го изгубихме в уличките на лагера. Виказах му Даниел, беше художник на декорите и говореше малко арабски.

– Гробището – каза Даниел.

Трябваше обаче да уточним нещо. Обясних им, че масовото гробище на жертвите от кланетата вече не е тук, че е останало извън границите на лагера, които са се стеснили заради постоянните разрушения във войната. Обясних им също, че гробището на мъчениците от бежанския лагер, убити след клането, е на мястото на джамията. Попитах ги откъде искат да започнем.

– Ти реши, ние ще те следваме – каза най-възрастният. Излязохме от болницата. Умишлено вървах между тях. Даниел ни водеше, нисичкото момиче постоянно си сменяше мястото и подтичваше край нас, държеше в ръка молив, вдигаше го към устата си, сякаш му се искаше да говори, но млчеше.

Щом стигнахме до главната улица, посочих натам и им казах:

– Това е улицата, труповете бяха скупчени тук и на съседните пресечки.

Момичето се приближи, вдигна молива до устните си и повтори зад гърба ми:

– Това е улицата.

После се облегна на мен, сложи глава на рамото ми и притихна на мястото си. Опитах да се отдръпна леко, подобни движения тук, в бежанския лагер са недопустими, но тя продължи да стои така. Помислих, че плаче, защото усещаш как трепери на рамото ми. Извърнах се към нея и тя прислони глава на гърдите ми. Прихванах я за раменете, издърпах я назад и казах: „Да вървим“.

Даниел ме попита дали труповете са били разположени вертикално, защото Жан Жьоне ги описал, наредени по този начин.

– Разбира се, разбира се – отвърнах. – Всичко се случи тук.

Но не им казах за мухите. Усетих, че не мога, не знам защо премълчах, въпреки че бях решил да им разкажа историята. Докато се къпех, си мислех, че тя ще бъде основната ни тема за разговор. Щях да им разкажа как излязох от болницата, как бомбите на израелската армия подпалиха нощта в бежанския лагер, как кръвта и страхът превърнаха онази нощ в ден.

Тогава казах на въоръжените, които нахлуха в болницата, че съм турчин. Говорих с тях на английски и им казах, че съм турски лекар. Не им позволих да осквернят мястото. И те ми повярваха! Знаеш какво правеха с медицинските помощници от Палестина, но ми повярваха, или ме забравиха! И аз излязох тичешком от болницата, знам, че трябваше да остана, но излязох, изгубен в онази нощ, осветена от огъня. Боже! Нищо не помня от нея, само сенките. Бяхах, къщите изплуваха от мрака в светлината, после отново потъваха в тъмното. Тичах към дома на Ум Хасан и треперех от страх. Разказвам ти това сега и се срамувам. Сякаш в такива екстремни ситуации човек става самия себе си, после забравя. И аз забравих онзи плач, който ме превърна в канки вода в дома на Ум Хасан. Тя също плачеше, но нито веднъж после не ми припомни страха и риданията ми. Дори когато, помниш ли, когато най-накрая успяхме да построим ограда за масовото гробище и когато жените се събраха да оплачат мъртвите си. Тогава Ум Хасан се изправи, съблча ги. Каза: „Стига сте плакали! Слаба Богу успяхме

да ги съберем в смъртта, както съдбата ги беше събрала в живота“.

Каза: „Не плачете!“ и всички млъкнаха.

После Ум Ахмад ас-Саади нагаде пронизителни радостни викове и изкрещя: „Хора, победихме, ние победихме, имаме си гробище!“.

Жената подскачаше и крещеше. В клането тя беше изгубила седемте си деца, съпруга и майка си. Беше ѝ останала само дъщеря ѝ Дуня. Ум Ахмад подскачаше и крещеше от радост, после започна да плаче.

Хората оставиха гроба и се скупчиха около нея.

Ум Ахмад ас-Саади беше по-тъжна от гробище. Каза, че утробата ѝ е гробище. Каза, че усеща смъртта вътре в себе си, че подгушва миризмата на кръв.

Хората се скупчиха около нея, а дъщеря ѝ стоеше, подпряна на патериците. Онзи ден видях Дуня отново. Цялата беше само две очи, окачени върху едно бледо, продълговато лице. Изглеждаха като залепени върху този пясъчен лик, сякаш бяха паднали от някакво далечно място. Лицето ѝ беше бледо, восъчно, смугло. Седеше така, с отворени очи, с патериците под мишница и се оглеждаше с надеждата някой да я заговори. Приблизих се до нея, попитах я как е. Каза, че си търси работа и ѝ предложих да дойде в болницата. Отвърна, че мрази болници, беше прекарала две години там. Искала да отиде в Тунис и ме попита дали мога да ѝ съдействам.

Онзи ден не знаех историята ѝ. Тогава за мен тя беше купчина окървавено месо, захвърлено на входа на болницата. Опитах се да я лекувам, после предложих да я транспортират в Американския университет, защото не разполагаме с нужната медицинска апаратура за лечението ѝ. Беше потрошена, със счупвания на таза и гърдния кош, надупчена от куршуми, кървеше отвсякъде. Откарах я в болницата на Американския университет, където остана около две години и не ми хрумна да я посетя. Защото и аз като другите бях ужасен от ударите, които понасяше майка ѝ. Ум Ахмад беше легенда, но странното е, че тя не споменаваше дъщеря си, сякаш Дуня беше загинала с другите. Дуня седеше пред оградата на гробището, а аз – до нея. Попитах я как е, каза ми за идеята да пътува до Тунис и да работи там в някой от офисите на Организацията за освобождение на Палестина.

Вървахме един до друг.

– Ще те изпратя до болницата – каза.

– Аз ще те изпратя до вас – отговорих.

Усмихна ми се и добави, че сега е силна.

Попитах я как се е случило. Отвърна, че не помни нищо, не, отвърна, че си спомня как тичали по улиците и дошла на себе си едва в болницата.

Разказах ѝ как хората от Ливанския червен кръст открили, че не е мъртва. Стояли над рова, изкопан за масов гроб, ръсели труповете с гасена вар, когато онзи деbel мъж я открил, взел я и тичешком я отнесъл в болницата, как застанал пред мен, ридайки като дете.

– Докторе, докторе, не е мъртва, ще се оправи, докторе. Откарах я в спешното. Онзи млад ливанец стоеше в белия си бурнус, който сякаш щеше да се скъса под напора на плътта, и ме молеше да отида с него. Каза, че трябва да огледаме гроба, че може да има погребани живи, каза: „Моля ти се, докторе, ела с мен!“.

Поведе ме за ръка, отидох с него, носеше се воня, имаше мухи. Нищо друго не помня, само мухите. Не виждах труповете. Ръсеха вар над скупчените подпухнали трупове. Мухите бръмчаха, издаваха вуддяващи звуци, младежът ме водеше за ръка, а аз се навеждах от страх. Бяха като облак, като жълто-черно жужащо вълнено покривало. Навеждах се, той ме водеше, заобикаляше телата и подскачаше. Подскачах и аз. Ръката ми се изплъзна от неговата, паднах в пръстта, овъргалях се в онова бяло нещо, после, опирайки ръце по земята и варта, се изправих и хукнах към болницата.

Бяхах и се обръщах назад, защото се страхувах да не тича след мен. Бяхах и варта се сипеше от тялото ми. Изтрих очите си с ръка, за да виждам, мухите се бяха заплели в косата ми, бяха свили гнездо вътре в мен. Триех лицето и косата си и тичах. Когато Зейнаб ме видя да влизам в болницата, побягна. В онези дни се страхувахме от убитите. Не от убиците, от убитите. Страх ни беше от гасената вар, страх ни беше, че ще станат, ще хукнат след нас с варта, която ги покриваше, с облаците мухи, които хвърляха сенки над тях.

Така живееха бежанците, така умираха хората.

Посипваха ги с гасена вар, за да убият паразите, заличаваха лицата им, преди да ги хвърлят в онзи ров, който после стана футболно игрище.

Не разказах на Катрин и колегите ѝ тези истории, не им разказах за Дуня. Крачех с тях по уличките на лагера, заведах ги до масовия гроб, който вече беше извън пределите на лагера, и там видяхме три деца да играят футбол. Катрин се приближи до оградата, облегна глава на края ѝ. Помислих, че ще се разплаче, но тя не го направи.

– Наистина ли е гробище? – попита.

Кимнах, но в очите ѝ се четеше недоверие. Високият мъж, чието име забравих, ме попита за броя.

– Хиляда и петстотин – отвърнах.

Разказах им, че сме построили стена около гробището, но по време на войната се е срутила и сега за компенсация са направили тази ограда.

Високият мъж каза, че иска да разговаря с хората.

– Разбира се, разбира се – рекох.



фотография: Пламена Георгиева, 2018 г.

Върнахме се на главната и свихме в първата пресечка вдясно. По улиците тичаха деца, пред къщите седяха жени, миеха зеленчуци и си бърбеха. Спряхме пред едно жилище.

– Заповядайте – каза жената.

– Благодаря – отвърнах. - Водя трима френски актьори, искат да говорят с теб за малко.

– Добре си дошъл, доктор Халил. Боже колко време не сме се виждали, как си, надявам се, че си добре. Обясних ѝ, че французите искат да им разкаже за клането.

Когато жената чу думата „клане“, лицето ѝ помръкна.

– Не, синко, ние тук не сме кино, не.

Тя влезе в къщата и тръшна вратата.

Засрамах се, защото бях казал на французите, че хората тук са гостоприемни, че говорят непринудено, че трябва само да потропаме на нечий праг и да влезем.

Първата врата се хлопна пред нас, после хлопнаха всички останали, никой не искаше да говори.

Четвъртата и последна жена, пред чийто дом спряхме, беше много любезна, но заяви, че няма да разказва.

– Моята история, не, докторе, няма да разказвам за децата си. Елате, ще си говорим за нещо друго. За децата ми, не.

После се приближи към мен и прошепна: „Ще ти споделя нещо, не им го казвай, тайна е, можеш ли да пазиш тайни? Всеки път, когато разказвам за тях, или им говоря, удват при мен нощем, чувам гласовете им като вятър, който шепти, не разбирам думите им, но ги познавам по гласовете, знам, че не искат да говоря за тях, сигурно всеки път, когато разказвам, си спомням клането, мъртвите помням, а спомените болят като рани от нож“.

– Права си, сестро, нека бъде както искаш – така ѝ казах и дадох знак на французите да си вървим.

– Не, за Бога, ще ви направя чай.

Пихме чай в хола, на стените висяха снимки с траурни ленти по краищата. Катрин стана, наведе се над дивана, за да разгледа една фотография отблизо. Беше портрет на малко момиче, което си играеше с плитката, беше на около десет, със сандали и къса рокличка, повдигната леко над лявото коляно. Актрисата се наведе още малко, лицето ѝ почти се залепи за снимката, тогава жената я гръпна назад, нареди ѝ: „Сядай“. Катрин едва не падна, но седна без да продума. Когато излязохме, мъжът ме попита какво е казала. Отвърнах, че е поускала да се гръпне от снимката.

– Защо? – попита той.

– Не знам.

– Разбирам ги, ние ги притесняваме.

– Не биваше да удваме – добави Катрин.

Излязохме от къщата и повървяхме малко. Даниел беше изчезнал някъде.

– Къде е Даниел? – попитах.

Режисьорът каза, че той е такъв, обичал да разглежда сам разни места.

– Искате ли да го изчакаме?

– Няма нужда – отговори мъжът. - Той може да се оправи и да се върне сам в болницата.

– Това ли е всичко? – попита Катрин.

– Там е джамията, превърната в гробище – отвърнах.

Обясних им, че по време на дългата обсада на лагера сме превърнали джамията в гробище, защото истинското е било окупирано и разрушено.

– Не искам да ходим. Nous sommes des voyeurs – обърна се Катрин към режисьора.

Той се опита да ми преведе думите ѝ. Каза, че това е истинска трагедия за интелектуалците и хората на изкуството, че трябва да отидем, да видим, да го преживеем, после да забравим. Каза още, че когато чел текста на Жьоне за кланетата тук, бил като поразен

от гръм. Не четял думите, а ги виждал. Те излизали от страниците и се разхождали из стаята му. Затова решил да гоиде.

– Трябваше да видя хората, за да върна думите обратно в книгата, за да станат отново само думи.

Не му възразих, не разбрах какво има предвид с цялото това словоизлияние. Знаех какво значи воайор и казах, че не е нужно човек да е интелектуалец, за да бъде воайор. Всички сме такива. Че то воайорството е едно от най-големите удоволствия за човека. Да разкриеш тайните на другите е нещо, което оправдава собствените ни грешки и прави живота ни по-поносим.

Катрин сподели, че хората имат право.

– Защо да говорят с нас? Защо да ни разказват? Какви сме им ние? Срамота.

Не им казах какво ми прошепна четвъртата жена, чувствах, че нямам право да разкривам тайната ѝ и изпитах нещо като гордост, повярвай ми. Когато скриваме болката, значи, че разбираме нейния смисъл. Нищо не може да се сравни с нея, освен моментите, в които я скриваме.

Ти ще се съгласиш с мен, че мълчанието им е достойна позиция, нали? Трябваше да говорят ли? Ние един на друг не си разказваме тези истории, защо трябва да го правим пред чужденците? Каква полза? А онези гласове? Вярно ли е, че гласовете на мъртвите нощем бродят по уличките на лагера?

...

Да предположим сега, че Катрин емигрира в Израел, омъжва се за Джамал и дълги години след това я спохожда Ангелът на смъртта. Къде ще поиска да бъде погребана? При баба си еврейката, при майка си католичката, или при децата си мюсюлмани?

Господи, нашите истории са безкрайни!

Къде се събират всички мъртви?

Дали всички ние не сме роби на езика?

Дали езикът не е наша земя, наша майка, наше всичко?

Катрин се върна в своята страна и не изигра ролята си в онзи спектакъл. Тя остави спектакъла на нас, да продължим да играем ролите си на жертва. А спектакълът продължаваше, откакто мъжът-птица падна от минарето на джамията в ал-Габисия, откакто мъжете от селото се промъкваха под пороиния гръд по пътя си към смъртта.

Френската актриса остави на нас да играем нашите роли. Тя се върна в страната си с историята на Сара и нейния син Джамал. Не откри онези имена, изгуби ги. Нищо не исках от нея. Просто се оказахме заедно в леглото. Говореше ми на френски, аз не разбирам френски. А когато се събуди, си сложи маската и се върна във Франция.

Дойде заради деветте еврейки, убити в кланетата, а се върна с историята на Сара.

Имаше право, но аз не разбирах.

Сутринта си сложи червило и стана друга. Сложи си маската на французойка, целуна ме хладно. Имаше право. Ако и аз имах подобна маска, нямаше да я сваля и да влизам в лабиринта, наречен Палестина. Но съм принуден, защото съм роден в лабиринт, както и ти, както и Джамал, и братовчедка му, и Сара, и безброй други имена оттук, там и оттамък. Нашият лабиринт е без изход, ние нямаме маски. Войната е нашата маска. И дори тя не е достатъчна да скрие кръвта, в която сме потънали. Те и ние, както виждаш, те станаха като нас, ние станахме като тях. И вече нямаме друга памет. Всички истории от войната се заличават, остават само кланетата. Дали ние имитираме враговете си, или те имитират палачите си и ни карат да си сложим тази маска?

Превод от арабски: НЕДЕЛЯ КИТАЕВА

Самоубийството

Владимир Шумелов

В отплатъшната стая скринът отново изскърца и почувствах как ме обзе оная тръпка на любопитство, същата, която ме накара да изляза тихо, на пръсти да приближа вратата и напрягайки мускули, безшумно да я открехна.

Всъщност нищо не видях: старецът обърна главата си точно в този миг; стори ми се, че е тукът му, появяващ се често при силно вълнение. Притворих мълчаливо, отидох и си легнах. Какво ли очаквах от скрина на стария самотник?

Към един ме събуди съскане и пукане. Погледнах по навик електронния часовник, после скочих. Под вратата на стареца светеше по-силно от обикновено. Миришеше. Открехнах леко вратата, натискайки я с цялото си тяло, след това влязох...

Не беше нищо особено – прозорецът беше затворен, затова стаята беше пълна с дим. От скрина не беше останало почти нищо; други мебели нямаше, като изключим един старомоден шкаф на отсрещната стена и леглото до прозореца. Скринът бе изгорял спокойно и тихо, почти без други щети, само изкуствената настилка тлееше и смърдеше отвратително. Бях дошъл късно, но и гядката си беше свършил работата. Наоколо беше мокро и лепкаво... Потърсих.

Старият човек беше в тоалетната. Обесен с кабел от антената. Краката му почти достигаха пода от едната страна на тоалетната чиния. Не знаех какво да предприема. Фигурата му, сега сякаш смалена още, се беше изпънала право надолу, а откритите части на тялото – посинели, с морав оттенък около кабела... После позвъних.

Дойдоха към два и трийсет. Не бързаха. Бях петима, поканих ги. Мъчех се да изглеждам спокоен и същевременно разстроен, което не бе кой знае колко трудно. Попитаха ме кое къде е. Показах им стареца, после попитаха за стаята му. Надникнах след тях: единият разбърка това, което бе останало от скрина, и изрови нещо отдолу. Взеха проби от всичко. От гъното на скрина извадиха почерняла ютия с изгорял бакелит. Направиха снимки, взеха отпечатъци, откачиха тялото, положиха го в антрето, като го покриха с чаршаф. „Ние ще се погрижим за останалото.“ На вратата не забравиха да ме поканят сутринта в управлението. За тях суицидът бе юридически проблем.

Отново сам. Този път съвсем. Имах чувството, че случаят е приключил.

Случаят бе приключил, но за стареца.

Бе решил да напусне света и го стори. Неотложността на постъпката му не търпеше съмнение. Парите? Добре. Но смисълът на човешкия живот какво е? Може би дребни, неясни на вид факти са в състояние да обърнат колата. Може би старецът е решил, че съм видял какво има в скрина в краткия миг, когато тукът му изви лицето му към мен... Всъщност тук нямаше нищо криминално; и като че ли мъничко съжалявах за това. Но повече мислех за човека: беше живял (но как, не знаех) необходимото и беше приключил – самоволно (отново се върнах към началото). Загубата на парите, които е трупал скрито от хорските очи и които се оказваха смисъл на живота му, е решаващият аргумент. Смисъл на живота! Тъпотия някаква, измислена от хората, за да оправдават безсмисления си живот. Това, което е смисъл на един човешки живот, е глупост за другите, но е достатъчно за скъсването на „оная светла нишка“... Тогава ме учуди фактът, че колкото повече изтънява тази нишка, свързваща ни с „отвъдното“, толкова по-силно става желанието ни да „живеем“. Тук случаят беше друг: бягството от света на светлината бе започнало много назад във времето; аз съм се оказал неволен свидетел на трагичната развръзка на една игра, която старецът бе започнал сам със себе си. И сигурно не се бе замислял за безсмислието на живота; в един момент се е почувствал „примирен“... Помислих какво ли пишеше Емил Дюркем по въпроса? Аномия? Бях забравил основното. А какво да кажат Емпедокъл, Сократ, Петроний, Есенин, Цветаева, Силвия Плат, Джон Беримън, Хемингуей, Яворов, Димитър Бояджиев, Никола Ракитин, Пеньо Пенеv, Минко Николов, Росен Босев, Петя Дубарова, Веселин Андреев...? Но те бяха пишещи, мислители, личности. Съставяха един обществено значим мартиролог. Старецът бе господин Никой. Запалих цигара и отидох в стаята му. Едно от чекмеджетата в стария бюфет беше заключено. Отне ми не повече от десетина минути и още толкова, докато прегледам документите. Пипах с носната си кърпичка и това ме бавеше. Намерих го. Забещанието на къщата бе на... Когато свърших, кварталът бе обялн от розовото сияние на първите утринни зари. Излязох в коридора. В ъгъла се въргальаше на топка захвърлен мръсен чаршаф.

Легенда на едно съзвездие

Велислав Д. Иванов

Наричах я Ло, една от сричките на името ѝ; днес не помня дори как изглежда. Вероятно съм отдал години; изживял съм най-голямата си любов с жена, която *не беше мой тип*. Щом на екрана случайно изникне нейната снимка, чертите ѝ за миг се подреждат в ума ми, след което отново се разгръщат в пространството. За пръв път я видях, когато от скука блуждаех сред абсурда в музей за съвременно изкуство; тя бе с поличка плисе на чудни шарки и съзерцаваше някаква огромна безвкусица със заврънтулки и звездички, като че начената от дете в минути на скука и оставена недовършена при първия гразнител. Застанах в сянката, която хвърляше, и с насмешка попитах, как бихте я кръстили? Шифри и съзвездия, отвърна, а вие? Влюбен в жена, предположих, а като че ли и двамата бяхме еднакво близо до истината. Така духовито обсъдихме и останалите картини от изложбата, коя напомняща на охלוъв, коя на екзотичен плод; всъщност всички малко или повече подобни на безформени цветни петна, които, подхвърлих, лесно бих могъл да подправя. А откъде сте сигурен, че самите те са автентични, възкликна тя. След последното платно тя понечи да се сбогува, и в прилив на смелост предложих да се срещнем за обяд някой път; утре. Защо не, отвърна с усмивка, а и приятелят ми ще говори за планинското си пътешествие в клуба същата вечер, моля те, заповядай, сподоби радостта ми преди да мога да я изразя. Нямаше как да откажа; уточнихме и двете уговорки, а като останах сам, се почувствах сякаш съм срещнал някое свръхестествено създание.

На другия ден подбрах ресторант, където ястията наподобяваха абстрактни картини. В минутите, които траеше срещата ни, чиниите бяха платна; подносите – рамки, а охлювите и екзотичните плодове не бяха вяла метафора. Блюдата не бяха безвкусни и за препинателен знак на всяка находчива реплика поглъщахме апетитен залък, подправен с екзотични нюанси. Преди да отлети обратно към ежедневието – струваше ми се, не докосвайки земята, – се сетих да попитам за името ѝ, а тя отговори с хармония от гласни и съгласни звуци, които дълго след това повтарях сам на себе си. Ще те наричам Ло, ако никой досега не го е правил, предложих закачливо. Хубаво е, каза, сърцевината на името ми. Когато влязох в салона по-късно, събитието вече беше започнало. Без да си давам сметка, бях очаквал да видя строен и изискан фронт – полубожество, което да приляга на моята наяд; каква бе изненадата ми, щом на подиума до платното с проекция на камениста планина зърнах нисък и неугледен мъж с рошава прошарени коси и рехава козя брадичка, облечен в тон с остарялата младежка мода – свлечен дънков панталон и крещящо едри кецове, – сякаш беше спрял да отмерва календара и възрастта си някъде преди дваседет години. И като че карикатурата на зримото не бе достатъчна, тембърът и интонациите му изневиделица препускаха по необятните пътеки на октавите като незавършен юношески глас. Тряббаха ми усилия, за да въздържа напирания в мен кикот; отне ми време и да насоча вниманието си върху неговите думи. Речта му бе разхвърляна – не можех да разбера кое от казаното бе причина и кое следствие, – а истористите му се въртяха в кръг, чийто център неминуемо бе местоимението *аз*. Оглеждах се – немалко хора слушаха как величае въображаемите си подвизи с ялови думи и ги илюстрира със смътни фотографии. Всъщност снимките надали бяха такива; от последния ред, където бях седнал, трудно отличавах образите на платното и планинският наклон често ми приличаше на някоя от онези картини. Когато неловкият епизод приключи, ръкоплясках по-силно от всички, а иронията ми можеше да бъде доловима единствено за Ло. Причаках я в коридора; уверен бях, че ще иска да се освежи, преди да приеме всички притворни поздравления на неговото рамо. Както предполагах, тя застана пред огледалото над умивалника, а аз изникнах зад нея, вгледан в отражението ѝ. Защо не разкараш планинския козел, казах саркастично; тя замълча. Използвах случая да се приближа и да я целуна. Ло не се отдръпна. Довери ми се, добавих, не можеш да откажеш щастieto си. Без да отговори, набързо начерви устните си и се върна в салона.

На другия ден обаче, както и на няколко от следващите, тя не отговори на обажданията ми, хвърляйки ме в дълъг меланхолен унес. Знаех, че не мога да се надявам да остави граденото с години поради случайна среща и шепа остроумия, и все пак седмици наред очаквах всеки миг двете букви да проблеснат на екрана. С времето

копнежът отстъпи на горчивината, която бях чувал други да наричат зрялост.

*

Сезоните се смениха няколко пъти преди в заснежен следобед Ло без предупреждение отново да нахлуе в ума ми. Тя просто пожела да се видим начаса с изречение без пунктуация – заглавна фраза на най-щастливия период в дните ми дотук. Не след дълго заживяхме заедно. Предпочитахме ранна споделена закуска пред късния сън поотделно; разходките по утъпкани пътеки се превръщаха в приключение, а пътешествията към непознати пространства в чудо като от детството; струваше ни се, че самите ние сътворявахме красотата на фестивалите и представленията, които посещавахме, че без нашето благоволение артистите, изгубили вяра в таланта си, щяха да напуснат сцената, заривайки животите си в скука. А нощем – задъхвам се дори когато си припомням, – щом душите ни се унесяха, извивките на плътта ни се влитаха във всевъзможни възли, обтегнати до скъсване. Щастieto ни бе така всецяло, че мислех единствено как да се отлъчим от времето; как всеки следващ ден да бъде малко по-споделен от предишния, докато достигнем съвършения, който да повтаряме безспир. Но когато чувствах, че изпълнението на бляна е на пращинка разстояние, блясъкът в погледа на Ло отслабна, и скоро там откривах единствено съмнение. Трябва нещо ново, за да върнем равновесието помежду си, каза тя, дете, което да ни осмисли. Това със сигурност не присъстваше във вижданията ми за безвремие и отпук насетне разногласието измести хармонията в дома ни. Наместо да шептим, нощем се раздирахме в кавги; тя – вживяна в хрумването за рожба, докато аз отблъсквах нейното желание с всевъзможни аргументи. Веднъж бях чел някаква румънска книга, писана на френски, и рекох, че е несправедливо да раждаме дете, без то да се е съгласило. Но как ще каже *да*, отвърна, без да се е появило; нима си бил съгласен татко ти да те зачене. Но ако то не иска, повтарях и попретвах, за него вече ще е късно и вината ще лежи върху нас. Къде го чу това, как ти гоиде на акъла, викаше през сълзи тя. Прочетох го в една книга, казах тихо, и мнението ми се промени; не, не само мнението, и аз самият. Подизравах ли ми се, не искаш дете заради книга? Не, съвсем не се надсмивам, няма книга, няма ред и дума, дори и сричка, която да не ни променя. Значи тъй било, всяка сричка, изкрещя, грабна вестника от масата, прочитайки заглавията поре. Промени ли те това? – политиканство от провинцията – Нов човек ли стана? – спортен куриоз – Вероятно вече мислиш като мен? – цинична интрига...

Не зная дали това бе единствен разговор, или в ума си свързах фрагментите от седмици наред. Друг път, помня, опитах да изглеждам разсъдлив, да опиша колко трудно би било да отгледаме дете в средата, в която живеехме; да възпитаме у него усещане за справедливост при толкова примери, сочещи противното. Оглеждай се, виж какъде са тръзнали нещата, в такъв ли свят искаш да го излюпим? Но щом се появи, ще го направи по-добър, отвърна.

Постепенно проумях, че Ло бе неотстъпчива. Отчаян от вероятността никога да не доближим предишното блаженство, бях обзет от безсилна ревност, на която дадох глас в последния ни спор. Защо не пробваш пак с предишния си ухажор? Защо гоиде при мен? Защо изобщо беше с него? Не бе очаквала подобен низък удар; обви в длани лицето си и почна да ридае; трябваше ѝ време, за да се съвземе и да заговори. Не заслужавах да ти споделя, но беше заради насладата; сексуалната наслада, добави след известно мълчание. Искахме дете, но с месеци не се получи; отидохме на лекар и открихме, че... Той носи речесивния ген на сатира. Не се смей; не се шегувам! Това е всичко, не искам да раждам гечица с копита! Занасяш ме, Ло, просто бъди откровена. Не те лъжа, отвърна, но няма как да разбереш.

Засапхмe в плач и безнадеждност, а на другата сутрин изрекохмe това, което и двамата вече бяхме решили за



Ян Фабр, Chapters, 2010 г.

себе си – да не губим времето на другия и да си кажем сбогом с целувка. Стори ми се излишна като съзлив край на повърхностен филм; днес съжалявам, че това е последният щрих от Ло в паметта ми.

*

Излизаха се десетки страници от календара, а Ло, дочувам, изпълнила своето желание с трети човек, когото познавам само заочно. Били портрет на семейното щастие; дано е така, романът ни е далеч загърба ми. Развързката на тези събития обаче се случи последната зима, когато чертаех безцелна тъмна следа по тънкия сняг, покрил пустите пътеки на парка. В далечината съзрях силует, който разпознах за секунди – това бе планинецът на Ло в своите нелепи грехи. Без друга причина освен любопитството, го проследих от разстояние – вървеше бързо и някак накриво; като карикатурна походка от телевизионен водевил. Скърцането на кецовеите му по снега бе така шумно, че в него можех лесно да сподавам звука на собствените си стъпки. Явно добре познаваше преките алеи, а няколко пъти без малко да го изгубя. Несъзнателно ме поведе към безлюдна гора от брези в края на парка, която не ми беше позната. Бялото на brezите се сливаше с това на снега, изличавайки усещането за дълбочина в пространството, и ми изглеждаше сякаш се гоним пред дълъг киноекран, на който проектират забравен черно-бял филм. След секунди или часове, не зная, той се спря в дъното на тесен път – помня и най-гребните подробности от тези мигове; те забинази са запечатани в ума ми – опря се на едно от дърветата – не може да става и дума за зрителна измама, виждах всичко съвършено ясно върху снежнобелия фон – едри облачета пара заизлизаха от дъха му – няма как да съм халюцинирал, нито пък съм бил опит – извади своя крак, завършващ с копито, от едната си обувка – не сънувах, освен ако животът ми не беше сън, – почеса с него рунтавия си прасец на другия – тогава сцената ми се струваше напълно естествена, едва сега, когато я обрисувам, се съмнявам в нейната действителност, – след което отново се обу и продължи да крачи из гората. Рецесивен ген – друг път!, прошепнах, тръгвайки в обратната посока. Насаме със снега, размишлявах повече за полуистината, споделена от Ло, отколкото за фантастичното същество, което бях зърнал. Дори да ми бе разкрила тайната, не бих ѝ повярвал; сега съзнавах, че винаги сме били еднакво отдалечени острови в океан от неразбирателство. Коя бе тя? Дали наистина не бе наяда; или пък абстракция на моето въображение? За кратко, подсмихнах се в студа, бе намерила своето полубожество – безплоден Пан, лишен от дарование.

РЕДАКЦИОНЕН СЪВЕТ: *Юлия Кръстева (Париж), Богдан Богданов (София), Кристиян Редер (Виена), Боян Биолчев (София), Ханс Улрих Рек (Жьолн), Никола Георгиев (София)*

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ: **Амелия Личева** (гл. ред.)
Пламен Дойнов, Йордан Ефтимов,
Ани Бурова, Бойко Пенчев, Камелия Спасова, Мария Калинова, Георги Гочев
Малина Томова

Печат: „Нюзпринт“
ISSN 1310 – 9561

Адрес: **СОФИЯ 1000 ул. „Цар Шишман“ 7**
Банкова сметка: BG56BPBI79401049389602, BIC – BPBIBGSF
„Юробанк България“ АД
Издава Фондация „Литературен вестник“
http://litvestnik.wordpress.com;
www.bsph.org/litvestnik
ВОДЕЩ БРОЯ **Георги Гочев**