

ВЕЩНИК

Литературен

на младите

Ненадеждният разказвач

Критика и превод:

- Ралица Тончева
- Елица Христова
- Светлозара Пейчинова
- Андреа Филиповска
- Дария Цекова
- Венета Костадинчев

Разговор с:

- Дарин Тенев

Поезия и проза:

- Елиза Богданова
- Надежда Дюлгерова
- Соня Атанасова
- Габриела Маринова
- Димитър Мангачев



фотограф: Ралица Тончева



фотограф: Ралица Тончева

На какво се доверяваме в литературата? Можем и трябва ли въобще да ѝ се доверяваме? Настоящият брой на *Литературен вестник на младите* ще се занимае точно с тези въпроси – за лъжата, илюзията и доверието в литературата – през тяхното проявление в ненадеждния разказвач. Макар и да съществува като явление още от Античността и да се среща и до ден днешен, най-известната дефиниция за него се появява едва през 1961 г. в „Реторика на фикцията“ на американския литературен теоретик Уейн Буут. В броя е представена неговата дефиниция в превод на откъси от книгата от Венета Костадинчев и Светлозара Пейчинова. Броят съдържа и съвременния теоретичен поглед на доц. Дарин Тенев върху ненадеждния разказвач, неговата позиция във фикционалния наратив и механизмите на въздействие върху читателя. Разгледани са и различни художествени проявления на ненадежността в киното и литературата. Рецензията на Елица Христова върху филма „Последният дуел“ коментира трудността при разбулването на истината, когато тя е пречупена през няколко различни гледни точки. Гледни точки, които принадлежат на хора в много различни позиции – силни и привилегировани или слаби и заглушени. Продължение на подобни неравенства

в съвременността е налице в разказа „Момиче“ на Ямайка Кинкейд, преведен от Венета Костадинчев. Там обаче тяхното влияние се разпространява отвъд стабилния мироглед на зрелия индивид и може да се наблюдава процесът на формиране на личността в тяхно присъствие. Проблемът за изкривяването на действителността през гледната точка е засегнат и в рецензията на Светлозара Пейчинова върху „Момичето от фара“, която интерпретира романа през идеята за маниакалната, нездрава любов, която води до невъзможност за ясен поглед върху реалността. В романа „Остайница“, коментиран от Ралица Тончева, обаче яснотата не е безвъзвратно изгубена. Тя е достигната чрез усилия и от страна на героите, и от страна на читателя. Рецензиите върху „Един от нас лъже“ и „Свършена смърт“ на Дария Цекова и Андреа Филиповска вече разглеждат не просто неосъзната ненадежност, но умишлена лъжа, която цели да влече читателя в мрежите на криминалната интрига.

ВЕНЕТА КОСТАДИНЧЕВ
РАЛИЦА ТОНЧЕВА

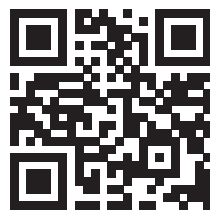


Броят се издава с подкрепата на НФК

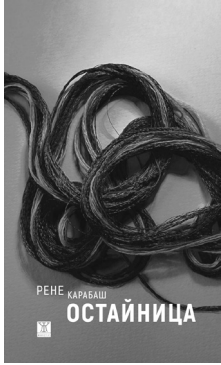
ISSN 3033-2125



9 773033 212504



Остатъкът от истината



„Остайница“ е роман експеримент, в който участват не само героите и тяхната история, а и самият читател. Книгата на Рене Карабаш разказва за живота на Бекиа – една от последните остайници (рядко срещани клетвени девизи, които приемат мъжката социална роля в някои общества на Балканите, когато всички мъже от семейството са убити заради Кануна). Действието се развива в албанско село „само на 537 km от България“, чието общество е крайно патриархално, а най-силната власт е тази на Кануна на Лека Дукагини – полуперсонифициран в романа сбор от традиционни албански правила. В опит да избегне насилствения брак с мъж от добро семейство в селото, героинята полага клетва за девственост и започва да живее като мъж – става глава на семейството си и получава правата на мъжете, от които жените в онова общество са лишени. По този начин обаче тя съзнателно предизвиква убийството на баща си. Защото единственият начин да си възвърнеш честта, след като годеницата ти се е отказала от брака с теб, е да убиеш член на семейството ѝ. *Очевидно.*

В структурно отношение романът е разделен на две части – първата представя затворения свят, в който живее Бекиа, а втората представлява своеобразно преосмисляне на неговите механизми и на мястото на героинята в него. В тази част се осъществява и трансформацията в образа на остайницата, която вече престава да бъде пасивен разказвач на своето минало. Осмисляйки го, тя се превръща в активен творец на

настоящото си. Така тя се изправя пред най-голямото предизвикателство – истината. В хода на произведението се откроява един основен момент – схващането за живота като активен избор, като противопоставяне на смъртта. И макар и по-инертна в първата част, Бекиа прави този избор. Името ѝ, означаващо „оживяла“, има двойствено значение: героинята е оцелелият при раждането близък – затова ѝ е дадено това име – но то продължава да я определя и дълго след това.

Романът на Рене Карабаш определено изпъква с нетрадиционния си стил – фрагментарността, формата на монолог, елементите на разговорна реч. Всичко това, от една страна, пренася усещането за объркване, хаос и уязвимост на главната героиня върху читателя. От друга страна обаче, слабите връзки между различните смислови и езикови единици – включително и особена пунктуация (липсват точки, някои от изреченията са дълги по страница и са вътрешно разделени само от запетаи) – имат и друга функция. Те позволяват една особена неопределеност и многозначност и именно това превръща читателя в активен участник в процеса на конструиране на смисъла. Той сам трябва да определи връзките – дори интонацията, с която ще прочете текста, е от голямо значение. А ако читателят, вече стигнал края на книгата, се върне към някои моменти в началото или в средата, ще осъзнае, че се е осъществила трансформация на смисъла. Макар и на моменти твърде нестандартен, този стил добре изразява емоционалния заряд на историята.

И въпреки необичайния избор на история и художествено пространство, „Остайница“ е опит да се осмисли универсалното, общочовешкото чрез вглеждането в конкретното. Самото заглавие на книгата и част

от епиграфа („Това не е мит, нито приказка. Това е историята на човека.“) насочват към идеята, че разказаното не е просто частен случай, а го надхвърля. Романът поставя проблемите за отношенията между общността и личната идентичност, за традицията и за вписването на индивида в нея, но и за неговия бунт срещу нея. Чрез историята за живота на Бекиа произведението проблематизира идеите за личния избор и за вината, произлизаща от него, като поставя въпроса за свободата, която е „най-ценният метал в Албания“. Тя по необходимост е свързана с отговорност – всеки, който прави някакъв избор, е нужно и да понесе последиците от него. Но има ли наистина свобода, ако тези последици не са съизмерими с избора?

Сюжетната наситеност – най-вече във втората част – и краткият обем, за съжаление, трудно позволяват по-задълбочено разглеждане на тези теми. В края на романа идейната плътност сякаш отстъпва пред сюжетното действие, чието развитие започва да се ускорява. И въпреки силата, дадена на читателя чрез формата, в която е издържано произведението, в края на книгата се долавя съмнение в неговите способности да разбере прочетеното. В самия край – в последните две страници – под формата на епilog (или може би авторова бележка – във всеки случай необезителна и не особено нужна) като че ли са изведени основни идеи и заключения от романа. Така голямата власт, която преди това е дадена на читателя, вече е отнета.

РАЛИЦА ТОНЧЕВА

Рене Карабаш, „Остайница“, изд. „Жанет 45“, Пловдив, 2018 г.

КИНОСКОП

Истината – дуел на гледни точки



Какво се случва, когато три различни гласа разказват една и съща история, а всеки от тях е убеден, че казва истината? В „Последният дуел“ (*The Last Duel*, 2021) Ридли Скот превръща този въпрос в драматична история за паметта, егото и личната истина – арена, в която най-ожесточеният сблъсък се води не с мечове, а с думи и мъчания.

В основата на филма стои реална история от XIV век – последният законен съдебен дуел във Франция. Фабулата проследява драматичното съперничество между двамата средновековни рицари и смъртоносният им сблъсък, предизвикан от обвинение в изнасилване. Но далеч по-интересен от самия дуел и неговата предистория е начинът, по който режисьорът изгражда наратива: чрез три последователни версии на едни и същи събития – от гледната точка на рицаря Жан дьо Каруж, обвиняемия Жак Льо Гри и съпругата на Каруж, Маргьорит. Всеки откъс е субективен, пристрастен и в конфликт с останалите. Така филмът изследва фигурата на ненадежния разказвач – този, чийто разказ не можем (и не бива) да приемаме за чиста монета.

Когато егото разказва

Жан дьо Каруж е персонажът, който открива историята. Той е жертва на несправедливост, но в същото време – и герой на собствения си епос. В неговата версия Маргьорит е мъчалива, почти символична фигура. Истината, която разказва, е пречупена през призмата на накръненото мъжко достойнство. Каруж няма за цел да изопачи събитията, но разказва не за тях, а за себе си. Така той се оказва и първият ненадежен разказвач – неспособен да види случилото се отвъд границите на собственото си наранено его.

Самозаблудата като защита

Втората версия – тази на Льо Гри – допълнително проблематизира идеята за истина. Льо Гри не просто изопачава историята, а искрено вярва в собствената си версия. В нея той не е нападател, а романтичен герой; Маргьорит – съблазнителка, а актът – „по взаимно желание“. Такива разказвачи са най-опасни – не защото целят да заблудят нас, а защото вече са излъгали самите себе си.

2 *Гласът на тишината*
Последната версия – тази на Маргьорит – е и най-силно въздействащата. Тя е разказана без патос, без героизъм. В нейния

разказ няма илюзии или съмнения – само тишина, страх и истина. Тя е не само най-надеждният разказ, но и единственият, който не обслужва нищо егo. Нейният тих разказ описва болезнено реалистичната картина на жена, попаднала в капана на социалната безпомощност. Парадоксално, но именно женският глас се оказва най-истинският. В свят, в който мъжете претендират за монопол върху истината, жената без глас е тази, която поддържа достоверността.

Истина в множествено число

Структурата на „Последният дуел“ не крие своята връзка с класическия „Рашомон“ на Акира Куросава – емблематичния филм, който ясно показва, че истината е нестабилна територия, прекроявана от всеки, който я разказва. Но за разлика от японския майстор, Ридли Скот заема ясна позиция. В последната част – „Истината според Маргьорит“ – той не просто прибавя още една перспектива, а заявява, че именно тя е валидната. И така, без да отрича множествеността на възприятията, филмът ни изправя пред болезнен въпрос: в какъв свят живеем, когато най-надеждният разказвач е и най-лесно заглъшаваният?

Истината като бойно поле

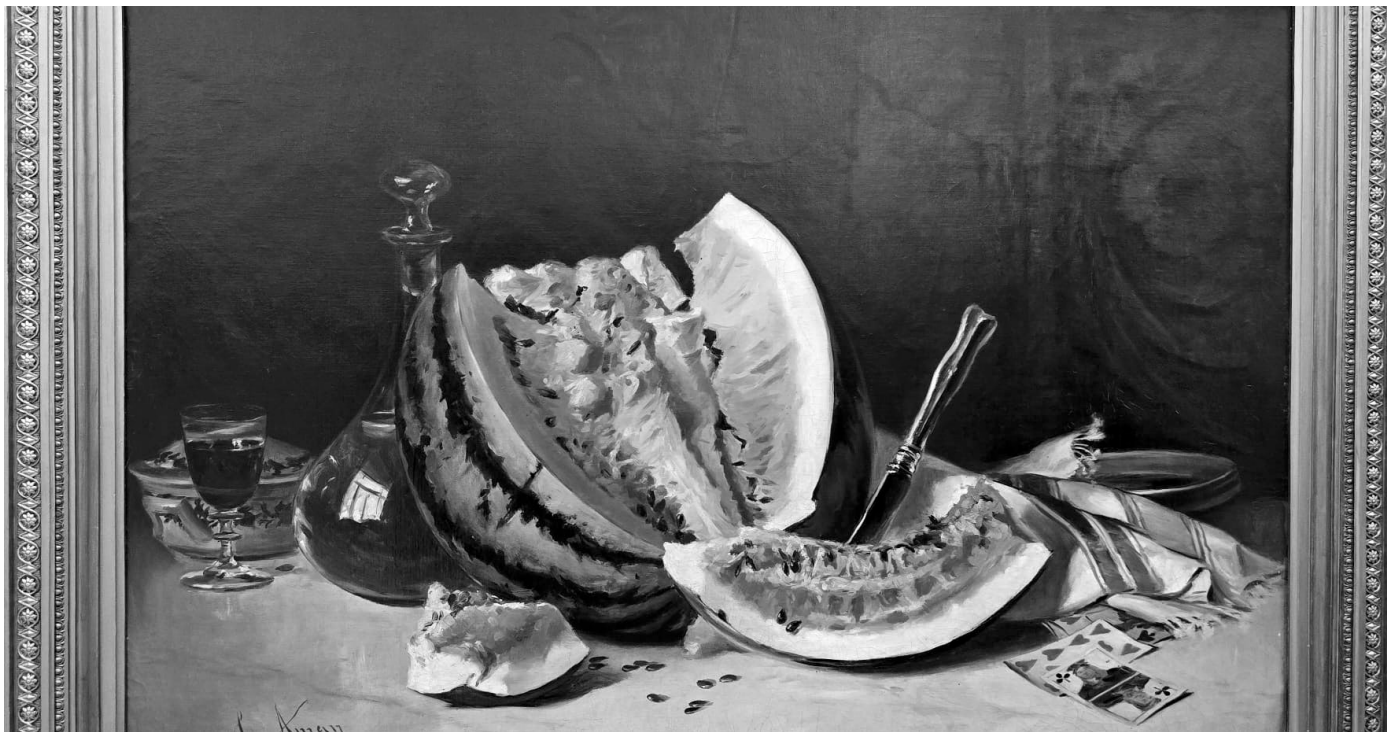
„Последният дуел“ не е просто историческа грама нито само разказ за престъпление и възмездие. Това е филм за

истината като арена, за спомените като бойно поле. Картина на онова, което се случва, когато хората не просто разказват своите истини, а живеят в тях. История за това как възприемаме, понякога изопачаваме и препредаваме случилото се – субективно, през страха, желанието, вината и нуждата да я оправдаем. Всеки от тримата герои вярва в своята версия – и именно това прави разказите им не просто различни, а дълбоко човешки.

В литературата и киното ненадеждният разказвач е нерядко срещан. Но „Последният дуел“ добавя нещо повече: три версии, една истина – и тревожният извод, че дори истината има нужда от тълкуване. Именно в това се крие и най-голямата сила на филма – в напомнянето колко лесно можем да се изгубим в убеждението, че само нашият поглед е верният. Ридли Скот ни напомня, че истината е изменчива и многолика, а това, което се случва и разказите за него много често не съвпадат. В свят, в който думите тежат по-малко от позицията ни в обществото, най-голямото геройство е не да победиш, а да се осмелиш да говориш – дори когато всички мъчат.

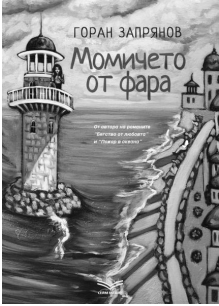
ЕЛИЦА ХРИСТОВА

Ридли Скот, „Последният дуел“, 2021 г.



Фотограф: Венета Костагинчев

Непристъпна Афродита



Момичето от фара не е Рапунцел в кулата и Ерон не е разбойникът, който я спасява от затвора ѝ. Сюжетът не се свежда до обикновената и клиширана структура – момче среща момиче, момиче среща момче и пламенният жар между двамата protagonисти се разпалва мигновено. Напротив, разказана е история за последствията от идеализирането на любовта, манията, водеща до тотално умопомрачение, и преградите, както невидимите, така и видимите, които травмите издигат около сърцатата на хората, за да ги предпазят от повторно опустошение и пълно падение.

В книгата си „Момичето от фара“ Горан Запрянов работи с палитрата на обичта и мелодията на страстта, за да ни представи жестокостта от студената война между прелъстяването и нежността. Съчетаните философски и литературни мотиви, вплетени чрез богат изказ, неизменно ни принуждават да преосмислим стените, които изграждаме, и свободата, от която имаме нужда, за да се чувстваме живи. На фона на представените образи на библиотекаря, търсец еквивалент на Синтия в литературата, на художника, опитващ се да обхване красотата ѝ в бялото платно, и на заможния богаташ, който иска да я постави на рафта си като трофей, изтъква Ерон, който не я вижда като предмет или награда, а като мистериозна богиня с ненадминато изящество и ярка душевност. Душевността на Синтия, от друга страна, ни е представена едва чрез няколко записа от нейния дневник и една-две глави, в които дочуваме нейните мисли. Не е достигната тази дълбочина на нейния образ. Когато стигнем до момента, в който ни е представена болката на нейния живот, оставаме разочаровани, че някак тя продължава да е повърхностна и да смята хубостта си за единственото си оръжие, което противоречи на цялата идея, че момичето от фара е не просто неземно прелестна принцеса, но и многопластов персонаж, който поставя на пиедестал човешката душевност.

Взаимоотношенията между Ерон и Синтия обаче са изпълнени с противоречия. Докато Ерон е романтик, който е убеден, че между тях ще просъществува идеална връзка, Синтия е волна, но и плаха душа, чиято мощ и превъзходство се коренят във влиянието ѝ над мъжете, включително над него, защото чувства, че има контрол, когато я е грижа по-малко и полага значително по-малко усилия, отколкото другия човек. Така разполага със силата да прекъсва всяка връзка, да разбива мечти и да

проваля животи, докато тя остава наглед непокътната. Синтия безскрупулно използва красотата си, за да пленява в мрежата на копнежните своите жертви, които започват да я сънуват дори през светлата част на денонощието. Никой обаче не би я желал толкова силно, ако тя живееше сред смъртните, а не високо в облаците, където се простира нейното царство, което приема формата на фар. Всеки е съблазнен от нейната недостъпност и от предизвикателството да се опита да я има.

Горкият наивен Ерон не може да устои на чара на „принцесата“. Заедно с него ние се опитваме да отгатнем чувствата на Синтия. Дали се опитва да го отблъсне, защото се простира нейното царство, което да бъде уязвима отново? Дали всъщност не предпочита да прекарва време с някой друг от своите обожатели? Дали някога би се осмелила да слезе от фара си за него? Дали би го донесла той да се качи при себе си? И въпреки душевните изпитания тя продължава да бъде самото олицетворение на съвършенство, прелест и невинност. Или поне според Ерон. От друга страна, ако книгата беше от гледната точка на студения реалист Клаудио, Синтия щеше да е ексцентрична отшелница, която не може да се справи с реалността и е твърде надменна, за да изпита истинска любов. Но пък затова имаме Ерон, който е маниакален романтик, успял да надвие тежката си литературна съдба като такъв и да открие малко щастие. Та хилядите сравнения с природни феномени, литературни и митологични образи не са достатъчни за Ерон, за да ни разобличи същността на любимата му. Аналогията му с Дон Кихот и Дусиней е точно попадение. Той е обсебен от Синтия, въобразява си, че тя изпитва чувства към него, макар да няма и най-малкия признак за това. Представа си как той е нейният рицар спасител, който е повече от способен да я избави от „големия лош Едуардо“. Несъмнено всичко това е продиктувано от най-искрени чувства, неговите действия са без задни мисли и с добри намерения, но подобна фиксация не е здравословна.

Като възприемаме събитията през погледа на Ерон, не се досещаме, че може би човекът, който може да му предложи повече искрена радост, не е Синтия, а е Рали. Той несъзнателно описва всяка среща с нея като един от редките мигове, в които се чувства като себе си и може да се усмихне и засмее, докато се терзае по момичето от фара. Като другите мъже, които виждаме, Ерон е също толкова опиянен от това, което не може да има, и напълно обръща гръб на всичко, което до този момент му се е струвало свято и безценно. Та той сам се чува дали Синтия щеше да му се струва толкова неземна, ако вървеше по земята. За разлика от другите Ерон не

иска да освободи Синтия от нейния затвор само за да я постави под ключ в своя. Разбира се, дали Ерон и Синтия са сродни души, зависи от гледната точка. Дали се обичат, не е под въпрос, тъй като никой не би опитвал отново и отново да се докосне до другия по всевъзможни начини, колкото и пъти да бива отблъснат, и никой не би премахнал огромните крепостни стени около сърцето си за другия, ако не съществувахе искрица любов между тях.

СВЕТОЗАРА ПЕЙЧИНОВА

Горан Запрянов, „Момичето от фара“, изд. „Сейм Медия“, София, 2025 г.



Фотограф: Леонард Чиутура

Не съм този, за когото ме мислиш



Далеч в столицата на мистична Шотландия полицията си има работа с опитни престъпници. „Съвършена смърт“ на Хелън Фийлдс обаче не е просто една криминална история. Престъпленията са само върхът на айсберга, подаващ се над повърхността.

Ава Търнър току-що е получила повишение в главен инспектор и тежката задача да поеме три случая. Смъртта на две жени при необичайни обстоятелства озадачава полицейския екип. Читателите обаче успяват да видят връзката между двете впоследствие категоризирани убийства. Това се случва благодарение на полупряката реч на незнайния убиец, появяваща се тук и там из страниците. Тези внезапни появи правят историята още по-интересна. Когато имаме толкова близък контакт с извършителя, е възможно да видим начина, по който мисли, а оттам и да предположим защо изобщо прави всичко. По този начин се оформя основната идея в романа – как миналото ни и това, което сме преживели, ни повлиява и ни изгражда като личности.

Ава е натоварена и с още един случай, имащ връзка със скорошното самоубийство на шефа ѝ. Замесен с мафиоти и престъпник, превърнал се в дългогодишен доносник, Джордж Бегби, укриващ огромна сума пари, изобщо не се оказва човекът, за когото са го мислили всички и най-вече Търнър. Оказва се, че никога не можем да познаваме хората истински.

Люк Каланак, пришелец от Франция, е наскоро прехвърлил в екипа на Ава като инспектор полицаи от Интерпол. Дватама трябва да намерят доказателства, за да окажат влияние на случаите като убийства, и то бързо. Колкото и да са симпатични Каланак и Търнър, както и химията помежду им, други двама полицаи от екипа също

правят много добро впечатление, а именно Трип и Мънро. Те имат ключова роля в разгадаването на случаите. Романът показва колко трудна е всъщност полицейската работа. Излагането на риск, напрежението, недостатъчният бюджет за финансиране на разследванията са само част от препъникащите на професията. Ава осъзнава колко повече отговорности се стоварват върху плещите ѝ с повишението. Въпреки всичко успява да преживее трудностите. Ляга си спокойно, защото знае, че играе в отбора на добрите. Полицай Мънро е една от многото жени, които изпитват затруднения с това да развият кариерата си заради невинаги коректното отношение към тях. Тук се прокрадва и темата за феминизма – да бъдеш жена в една мъжка професия, да градиш кариера, независимо от препятствията, да балансираш успешно личния и професионалния си живот. Пренасочвайки младата полицайка към собствения си екип, Търнър се опитва да помогне, защото разбира случващото се и дори го е изпитвала на собствен гръб, докато Бегби не ѝ е подал ръка.

Отношенията на Люк с майка му не са особено гладки. Несправедливото обвинение, че Каланак е изнасилвал жена, е ябълката на раздора, довела до настоящото положение. Тук отново се вижда как миналото на майката се отразява на изборите, които ще направи в бъдеще. Въпреки това тази сюжетна линия е по-скоро „пълнеж“, отколкото част от главно случващото се в книгата.

Близките на двете жени, намерени мъртви, се сприятеляват с човек, който ги утешава и им помага да продължат напред. Естествено, няма нищо лошо в това, но изпълнените с клишета слова, разменяни помежду им, са трудни за преглъщане. От една страна е незнанието на единия как ще продължи напред, как ще може изобщо да продължи да живее, как се чувства като в затвор, както и самоубийствените мисли, които мъчат съзнанието му. От друга страна е вторият, който уверява отсрещния,

че всичко ще бъде наред, че винаги ще бъде насреща, че е много по-силен/по-силна, отколкото си мисли и така нататък.

Тук обаче идва моментът, в който затворих книгата за момент и си казах: „Леле“. С разкритието на убиеца се замислих дали тези изтъркани думи (поне от една страна) не са ключови, за да разберем държанието му. На едно-две места думите на героите ми напомняха на реплики от училищен мюзикъл по детските телевизионни канали. „Шибаните полицайчета“, казано от главен инспектор под прикритие, звучи по-скоро абсурдно. Това разбира се е повлияно и от превода, тъй като понякога е сложно да се преведе израз от английски език на български така, че да звучи също толкова добре.

„Съвършена смърт“ събира в себе си множество въпроси, свързани с човешкото поведение и междуличностните отношения. Някои черти на романа са в духа на постмодернизма, характерен за голяма част от съвременната литература. Макар и издана през 2018 г., книгата обсъжда теми, актуални и днес, седем години по-късно. Криминалните случаи са измислени по оригинален начин, а обратите те приканват да разбереш финала, пренебрегвайки клишетата и слабите моменти. А все пак, за да е хубаво едно криминале, трябва да има “интересно” убийство.

Оставам на бъдещите читатели да отгатнат причината за избора на заглавие.

АНДРЕА ФИЛИПОВСКА

Хелън Фийлдс, „Съвършена смърт“, превод от английски Майре Буюклиева, изд. „Benitorial“, София, 2025 г.

Съмнението – „Един от нас лъже“ на Карън Макменъс



„Един от нас лъже“ е типичен криминален роман, посветен на търсенето на истината в цялата ѝ многоликост. Действието на романа се развива в гимназията „Бейбю“. А главните герои се припокриват със стереотипните холивудски образи на учениците в американска гимназия – ученичката с безупречен успех, сладката красавица, типичният бунтар, атлетът и аутсайдерът. В тази книга това са: Бронуин – умницата, Ади – олицетворение на външната красота, Нейт – бунтарят, Купър – спортистът, и Саймън – самотникът, който стои зад нашумялото клякарско приложение „Истината“. В понеделник следобед в стаята за наказания на гимназията се оказват точно тези петима ученици, които нямат нищо общо помежду си освен едно малко провинение – внесли са телефонните си в кабинета по природни науки. Строгият учител технофоб стриктно следи за употребата на устройства в клас и винаги прави щателни проверки. Всички ученици са наясно, че нарушителите подлежат

на наказание. Дали обаче те са нарушили наистина правилата? Неочаквано за един от тях наказанието има фатален изход. А другите тепърва ще трябва да носят последствията от него. Саймън е мъртъв, а напрежението в училището расте. Смъртта на Саймън ли е единствената причина за него? Във вторник в гимназията се е очаквала нова вълна от възмутителни разкрития в приложението „Истина“, които да съсият напълно репутацията на „нарушителите“. Дали запазването на репутацията е достатъчен мотив за престъпление като убийството? Изглежда сякаш заподозрените за доказаното отравяне са налице, но предстоят разпити, напрежение и жертви. Четиримата младежи са убедени, че казват истината – те не са виновни за смъртта на Саймън Келехер. Но всеки има своята тайна и полага усилия да я запази скрита, но тези усилия понякога принуждават героите да платят непосилна цена. „Един от нас лъже“ поставя под съмнение дори базови истини. В сложета са преплетени дълбоко стаени тайни, част от самата същност на героите. Те ги пазят с цялото си същество, истината обаче бавно изплува на повърхността.

А с нея се променя всичко – от начина, по който мислят, до това какви се осмеляват да бъдат. Всичко, което знаят, се оказва недостатъчно. Поражда се съмнението – мястото между вярата и нейната липса. В свят, където границата между истината, лъжата и кляката е направо несъществуваща, където доверието е отдавна изгубено, възможно ли е някой наистина да знае всичко? Как следва да се научат отново да вярват, да се доверяват, когато са били в епицентъра на събитията, разрушаващи целия им живот? Хиляди загадки остават неразрешени за младежите, доскоро непознати помежду си, а сега обединени от един въпрос: Кой? Кой стои зад всичко това и носи отговорност? Отговорът винаги изглежда различен, защото зависи от това кой гледа и кой пита. Всеки има собствен подход. Бронуин подхожда към проблема академично, внимателно преценява фактите и упорито се опитва да разреши загадката. Нейт отрича, negliжира и загърбва. Купър стратегически запазва мълчание. Ади търси защита, опира се на чужда подкрепа и сила. Медиите започват да притискат заподозрените, разпитите на полицията ги пречупват – всеки от тях се нуждае

от глътка въздух. Мечтае за „преду“. Съмнението се превръща в неизменен спътник на заподозрените. Напрежението е задушаващо. Отговорите липсват. В този момент всичко изглежда потънало в океан от емоции. И точно когато надеждата започва да изчезва, историята претърпява вълнуващ обрат. Карън Макменъс използва не друго, а най-силното оръжие – обединението. Преплитат страданията и вярата. Превежда читателя през болезнени открития, представя нови разкрития и предизвиква неочаквани чувства. Споделената тишина запълва празнотата, която всеки изпитва. Четиримата обаче не просто се сприятеляват, а създават истинска връзка помежду си. Подкрепата измества съмнението. Частите на пъзела се подреждат и образуват неочаквана картина. Убиецът е разкрит. Четворката е разбита. Съмнението отново бавно си проправя път. Нищо няма да е както преди. „Време е за ново начало“ по думите на героинята Ади.

ДАРИЯ ЦЕКОВА

Карън Макменъс, „Един от нас лъже“, прев. Йоана Гацова, изд. „Егмонт“, София, 2021 г.

ИНТЕРВЮ

Ненадеждният разказвач – симптоми, проблеми и дилеми: интервю с доц. Дарин Тенев

Интервюиращи: Венета Костадинчев и Ралица Тончева



Има ли необходимо условие, което позволява наличието на ненадежден разказвач? Има ли случай, в който е невъзможно разказвачът да бъде ненадежден? Този въпрос е важен, но дори и в първата си част вече е двоен, защото необходимото условие и невъзможността за ненадежден разказвач, от една страна, питат за това какво текстът позволява и не позволява, а от друга страна, говорят за интерпретацията. Ще започна с втория въпрос. Ако това е въпрос на интерпретация, тогава трябва да се питаме дали има интерпретации, които, независимо от данните на текста, могат да четат разказвачите като ненадеждни. И историята на литературознанието показва, че има. Такива са прочитите, които принадлежат на нещо, което Пол Рикър нарича *херменевтика на подозрението*. Херменевтиката е дисциплината, която се занимава с разбирането и интерпретацията, а херменевтика на подозрението представлява онези подходи, които предполагат, че има нещо скрито, и че трябва да се положи допълнително усилие да се види как стоят нещата. Според самия Рикър представители на херменевтиката на подозрението са хора като Фройд, като Маркс – психоаналитиците никога не вярват на това, което чуват дословно, винаги търсят втори смисъл, търсят как работи несъзнаваното, което винаги предполага различна история от разказаната. Това е страната, свързана с интерпретацията. Тя е засилена във втората половина на 60-те и 70-те години в така наречените подривни прочити. Има интерпретации, които принципно не вярват на текстовете. Разбира се, ако всички текстове са ненадеждни, ако всеки разказвач е ненадежден,

тогава самото понятие става безсмислено. И това е втората страна на въпроса – има ли неща, които не зависят изцяло от интерпретацията, когато говорим за ненадежден разказвач? Именно тук се появява собствено територията на това, което е наричано в литературознанието ненадежден разказвач, което е свързано с това как работят знаците, как си пасват вътре в текста. Това обаче предполага едно питане за това как произведенията изграждат модел на самите себе си, за да ни предложат един или два плана. Когато имаме ненадежден разказвач в литературата, обикновено се мисли, че има два плана, които леко се разминават, и това е забележимо по симптоми вътре в текста, които трябва да разгледаме. Но не може да се каже изобщо дали даден текст не позволява да бъде четен като съдържащ ненадежден разказвач, тъй като втората част на тези условия, интерпретацията, може да бъде такава, която винаги се съмнява. **Какви могат да са симптомите на ненадеждния разказвач?** Уейн Буут, американски литературовед, изследва именно симптомите. Той самият въвежда понятието за ненадежден разказвач през 1961 г. в книгата „Реторика на фикцията“ в една глава, която разглежда типове разказване (Types of narration) и конкретно то се появява в една подглава, занимаваща се с вариации на дистанцията. Под „дистанция“ Буут разбира разстоянието, което може да дели четири елемента: автор, разказвач, персонажи и читател. Под автор той няма предвид реалния човек, а начина, по който се създава представа за автора през текста – със стил, с избор на какво да се разкаже, какво да не се разкаже и т. н. Но тъй като това не е живият човек, той го нарича „имплицитен автор“. И ако може да има разминаване между четирите споменати елемента (имплицитен автор, разказвач, персонажи и читател), това позволява появата на процени в текста, които могат да се използват, за да се окаже разказвачът ненадежден. Буут изброява възможни дистанции. Например, повествователят може да е на по-голямо или по-малко разстояние от имплицитния автор, от персонажите, от читателя или от нормите му, имплицитният автор може да е далечен на нормите на читателя, имплицитният автор може да бъде далечен на персонажите. За да се появи каквато и да е дистанция, е нужно да има норми или автори рамки. Има една теория на рамката или рамкови анализ, въведен от Ървинг Гофман, който може да се използва, когато говорим за ненадежден разказвач. Интересното е, че много често

нито нормите, нито рамките собствено са в текста. Тоест, когато се питаме какви са симптомите в текста, ние трябва да се питаме как текстът се отнася към това, което не е казано в него. Ненадеждният разказвач винаги предполага игра между това, което е казано, и това, което не е казано. Но това е и особената трудност – всичко казано извиква фон от неказани неща. И спрямо този фон ние можем да го съдим. Това предполага, че обикновено съдим произведението според два критерия за правдоподобие – единият е свързан с отнасянето на текста към извънтекстова реалност, а другият – с вътрешната кохерентност на текста. Това са двете нишки, по които търсим симптоми. Първата нишка е дали текстът ще е кохерентен, а втората е какви рамки, какви норми извиква текстът. Рамките и нормите са нещо извън текста, но спрямо тях читателят съди текста и по текста може да съди за тях. Да си представим разказвач, който е престъпник или разказвач, който е с някакъв умствен проблем. Може разказът да върви кохерентно, тоест да няма симптом вътре в текста, но да се препраща към неща, които се мислят по друг начин в съответното общество, което кара читателите да си кажат, че разказаното не е окей, че тук има нещо. Но не защото е в текста. Ние отнасяме текста към една рамка, свързана с някакви ценности. Винаги когато – това е отбелязано от Уейн Буут – когато говорим за ненадежден разказвач, има някакви ценности. Те могат да са морални, естетически, могат да са интелектуални; нормата предполага нещо такова като ценност. И така според мен ние следваме тези две нишки. Едната е на нивото на съгласуваността на частите вътре в текста, дали имаме вътрешни противоречия, разминавания. Втората е към какъв фон отнасяме текста. **Кога гледната точка вече спира да е просто гледна точка и се изменя в нещо ненадеждно?** Според мен ненадеждният разказвач има своя гледна точка. Тя може да е ненадеждна, защото не е адекватна, може да е ненадеждна, защото самият той не ѝ вярва. Примерно има такъв роман на Агата Кристи с разказвач, който се чуди кой е убиецът, но после се оказва, че той е убиецът и той го е знаел през цялото време. Тоест той не вярва на собствената си гледна точка. Но тази гледна точка не изчезва поради неверието, тя няма да стане несъществуваща. За мен този въпрос е свързан с типовете ненадеждност на гледната точка спрямо разказването. Тук моето мнение следва един от изследователите на ненадеждния разказвач, който се казва Пер Кроу Хансен. В своя статия (*Reconsidering the*

unreliable narrator от 2007 г.) той различава четири типа ненадеждност. Има интранарационна, или вътреразказна, ненадеждност – когато неща в разказа не са съгласувани, разказът се разпада, има противоречия. Втория тип недостоверност Хансен нарича междуразказна, или интернарационна. Това е случаят, когато има един разказ и после друг, който противоречи на първия. Това позволява да се забележи, че с някой от разказите нещо не е наред. Ще ви дам следния пример, той е много обсъждан в литературоведските среди, когато става дума за този проблем – романът „Врява и безумство“ на Фокнър, в който се разказва историята на едно семейство и има четири разказа. Първият е много обръкан, не става ясно кога се случват нещата. Той е от гледната точка на Бенджи, едно от децата в това семейство, за когото постепенно се досещаме – а после от другите разкази е допълнително изяснено – че е с умствена изостаналост, не може да мисли подредено. Така че първо има вътреразказна неконсистентност – първия тип ненадеждност – а после ненадеждността се засича при разказите и на другите трима от героите. Не всеки знае всичко – читателят си го сгласява като пъзел. Първият повествовател е абсолютно ненадежден – не можеш да си подредиш кое след кое става, не знаеш дали той си измисля, или не си измисля, нищо не знаеш. Стигаме до третия тип ненадеждност в типологията на Хансен. Ако първата е вътреразказна, а втората е междуразказна, третия тип той нарича интертекстуална, или междутекстова – когато не е вътре в текста, който четем, а е между текста и други текстове, които са познати и ни помагат да се ориентираме. Примерно, ако вече сме чели „Врява и безумство“ и някой напише роман, в който персонажът по сходен начин говори малко несвързано, тъкмо връзката между двете книги ще ни каже: „Ахаа, този е като онзи, значи...“. Независимо че в новата книга може да няма трите други разказа. Това вече е основано на съответствие, на някакви връзки между текстовете. И най-сетне, последният тип ненадеждност е екстратекстуален, извънтекстови, където неща, свързани с обичайния ни опит, социални норми и т. н. попадат в разказ, който ни се струва странен, не му вярваме.

Ние се запитахме защо може някой разказвач да бъде ненадежден – защото ни лъже; може да е ненадежден, защото има някаква много изкривена морална представа за света; може да е много наивен; може да е луг.

Може да е извънземен.

Възможна ли е аналогия между тези проявления и категориите на Хансен?

Литературоведите са се опитвали да изброят типове на ненадежни разказвачи и какво може да им има, за да са такива. Но тези класификации за мен не са много удовлетворителни, защото те могат да кажат само какво е написано до този момент, а не принципно. За мен подобни обобщения не работят добре. Не може да имаме предварителна класификация на видовете ненадежден повествовател. Дали е искрен, или не е искрен – настрана от това аз не виждам друга възможност за строга таксономия.

Как се разполага в процеса на четене съмнението в надеждността на разказвача?

В процеса на четене трябва в някакъв момент да се отлепи начинът, по който се говори за нещата, от самите неща. Ние в литературата нямаме друг достъп до света освен през думите на произведението, което четем. И все пак трябва думите така да сработят, че нещо да ни накара да ги отлепим. Това нещо може да е, както споменахме, нещо вътрешнотекстово – несъгласуваност, разминавания, противоречия. Може да е това, че в контекста, в който обикновено се употребяват, тези думи означават други неща. И затова ние привличаме външен контекст и казваме: „Това едва ли е така“, както е при Хумберт Хумберт. При всички положения ние минаваме през думите, но при ненадежния разказвач – това е едно от най-любопитните неща – се създава силно усещане за разминаване между това, което се случва, и това, което ни се разказва, т.е. ние усещаме, че ни разказват нещо, което не отговаря на фикционалния свят, който се описва. При създаването на това разместване има елемент на интерпретация, но всички произведения със или без ненадежден разказвач искат активност от читателя. Винаги има някои неща, които не са казани и без които текстът не може да бъде разбран. Тогава трябва читателят да си ги доведе. Той ги води със своя опит, с това, което е чел по-рано.

А конструирането на представата за ненадеждност винаги ли се случва външно от разказа?

Повествованието при наличието на ненадежден разказвач е такъв тип, че винаги по необходимост има преплитане между външно и вътрешно. В това преплитане се въвлечат неща, които не са казани и читателят трябва да си осигури, но разминаването се вмъква и в изграждането на модела на произведението от самия текст. Ще дам пример с „Разни хора, разни идеали“. В третия от текстовете става дума за митничар, който казва: „Защо не ми дадоха солунската митница? На солунската митница цях много да забогатеея“. Използван е сказ, което значи непосредствен начин на говорене, който обикновено употребява някакъв жаргон или диалект и така предпоставя устно общуване с близост между този, който говори, и този, на когото говори. В текста

на Алеко Константинов митничарят говори за себе си като патриот, но четейки произведението, виждаме, че той не мисли за доброто на България, а за това как да забогатее. Текстът е написан така, че когато този човек говори, той е компрометиран от самия себе си. Затова разграничаваме имплицитния автор от разказвача. Но ето че чрез използването на сказа и нелитературния език литературата вътрешно прокарва граница между литературното и нелитературното и ни казва да не вярваме на този човек. Така в своето моделиране творбата произвежда не едно цяло, а създава пукнатини, така че да включи в себе си своето външно. Това за мен е предварителното условие за ненадежден разказвач.



Фотограф: Джим Кросли, „Unreliable Witness 02“, детайл

Когато се появи тази дистанция между разказа и историята, възможно ли е тя да се окаже непреодолима за читателя и да имаме ненадежден разказвач, но без да присъства някакъв начин да си изградим по-надеждна представа?

Да, може да ни остане колебането, че нещо не е така, но да няма алтернатива. Всъщност този въпрос е свързан с един от любимите ми примери. Става дума за Казуо Ишигуро. В един от неговите романи – „Неутешимите“ – той представя как големият музикант, г-н Райдър, отива в малък средноевропейски град, където не познава никого, за концерт. Тогава започват да се случват странни неща. Едно от тях е, че портнерът в хотела го моли да му помогне да се сдобри с дъщеря си. Ще ви прочета откъс, в който са се разбрали, че ще се видят на кафе и г-н Райдър говори от първо лице:

„Обърнах се и видях жена и момче на една маса недалеч от мен. Жената ми махаше. Двамата очевидно отговаряха на описанието на носача и не можех да си обясня как не съм ги забелязал досега, освен това те явно ме очакваха и минаха една-две секунди преди да вдигна ръка за поздрав и да се отправя към тях.

„Е?“ – вдигна глава към мен Софи – „Няма ли да седнеш?“

„Да, да. Стига да нямате нищо против, разбира се.“

„Разбира се, че нямаме нищо против, нали, Борис?“

Борис поздрави г-н Райдър.

„Здравей, Борис!“

„Защо го покани да седне, тъкмо ти обяснявах нещо?“

„Това е г-н Райдър, Борис. Той е наш много близък приятел.“

Е как така много близък приятел, като те сега се запознават? Още на следващата страница срещаме следното:

„Съжалявам за последния ни разговор по телефона. Дано не се сърдиш още.“

„Сърдя? Не, не.“

И оттам героият започва да говори сякаш се познават. Няма обяснение какво се случва. В романа нямаме никакъв начин да разберем реално Райдър живял ли е дълго време преди това в града, или не. Познава ли всички тези хора, или не?

Говорейки за тези случаи, в които няма начин да се сглови надеждна представа за събитията, идва следният въпрос. Това не оставя ли самата логика на разказа незабършена?

Да, в такива случаи интересното е, че можем да приемем едновременно за вярно и А, и не-А. Тоест едновременно Райдър за пръв път се запознава със Софи, но и са имали дългогодишни отношения.

Това би ли означавало, че се чупи логиката не само на разказа, но и на самата история?

Ами донякъде. Появява се въпросът – има ли една история? Има разлепяне.

Тоест ние имаме това разлепяне, без обаче да знаем какво от какво разлепяме?

Така е. Тук, ако приемем, че има разказ и история и те се разлепят, единственото останало от тях е самото разлепяне.

Каква според вас е целта на ненадежния разказвач и има ли той такава? Винаги ли има стремеж читателят да бъде измамен?

Всъщност мисля, че целта е по-скоро на автора, който иска да излъже чрез разказвача. Тогава трябва да се каже, че има някои разкази, които наистина се опитват да заложат капан на читателя и така ненадежният разказвач се превръща в примка. Важно е обаче, че тази примка е така направена, че той после да разбере, че се е хванал. Няма да е забавно, ако читателят просто вярва на разказа. Дори когато разказът се опитва да измами читателя, е нужно той да бъде разкрит – има двоен жест.

Съответно целта на разказа няма как да е окончателна измама на читателя?

Всъщност в редки случаи е възможно, за което ще дам пример накрая, но при повечето идеята е читателят да се досети. Въпросът според мен е по-сложен обаче, защото ненадежният разказвач винаги мами читателя. Понякога става дума за побъркване, както е в случая с Бенджи от „Врява и безумство“. В такива случаи целта е по-скоро да се представи как говори човек, на когото не можем да вярваме. Според мен измамата не е основната цел. И дори когато е сред целите, тя не може да е абсолютна – в такъв случай би липсвал литературният похват на ненадежния разказвач, а би имало просто лъжа. Тъй като става дума за фикция обаче, не може да има лъжа сама по себе си.

Тук мисля, че може да задам въпроса за това как ненадежният разказвач се вписва в представата за самата фикция като нещо лъжливо.

Аз мисля, че за фикцията не може да се говори като за нещо лъжливо, при положение че ние не мислим за нея през действителните ни критерии за истинност. Едно определение на фикцията от Колридж говори за *suspension of disbelief* – умишлено въздържане на недоверието. Така се отваря едно пространство, различно от нашия свят, в което може да има дракони или извънземни, каквито се приема, че няма в нашия свят. В този фикционален свят обаче може да има всичко. Фикцията сама по себе си не е лъжа, а начин да ни се даде едно алтернативно пространство, където вече се мисли за истина и лъжа. Ако кажа, че в произведенията на Агата Кристи Еркюл Поаро е възрастна негърка, това би било неистинно твърдение за фикционалния свят. В действителността обаче Еркюл Поаро не съществува, съществуват само описания на фикционален герой и затова твърдението, че той е негърка би било със същата стойност чкато твърдението, че е белгиец. Критериите за истина в този случай лежат във фикцията, а не в някакво съответствие на твърдение във фикционалната творба с извънтекстовата реалност. Тези вътрешни критерии позволяват ненадежния разказвач.

Вече мисля, че приближаваме края на интервюто, но по-рано споменахте за още един пример, който бихте искали да ни споделите?

Да, подготвяйки се по темата, се сетих за класически примери като „Животът и мненията на Тристрам Шанди“ на Лорънс Стерън, но исках да дам и нещо по-съвременно и си мислех за Борхес и неговия разказ „Тълон, Укбар, Orbis Tertius“. Иска ми се да прочета началото: *Откриването на Укбар дължа на връзката между едно огледало и една енциклопедия. Огледалото тревожно блестеше в дъното на коридора в една вила на улица „Гаона“ в Рамос Мехия; енциклопедията измамно се нарича “The Anglo-American Cyclopaedia” (Ню Йорк, 1917) и е буквална, но и закъсняла препечатка на Енсyclopedia Britannica от 1902 г. (...) Бийо Касарес беше вечерял с мен и двамата се впуснахме в дълъг спор за възможността да се напише роман от първо лице, като разказвачът премълчава или изопачава някои факти и изпада във всевъзможни противоречия, което позволява на неколцина читатели – само на неколцина читатели – да прозрат една ужасна или банална истина. От далечния край на коридора ни дебнеше огледалото. Открихме (късно през нощта такива открития са неизбежни), че в огледалата има нещо чудовищно. Тогава Бийо Касарес си спомни, че един от ересиярите в Укбар бил заявил: „Огледалата и съвкуплението са отвратителни, защото умножават хората.“*

Впоследствие те търсят източника на тази бележка, но така и не го намират. Забележителното тук обаче е, че разказът, написан в първо лице, започва с предположението за разказ от първо лице, на който не може да се вярва. И започва с огледало и енциклопедия. Какво прави огледалото? Отразява всичко, което има. Какво е енциклопедията? Всичко е описано и отразено чрез думи. Макар и за този разказ рядко да се мисли като пример за ненадежен разказвач, според мен има точно това изграждане на капан. На читателя се дават определени следи и после трябва да се оправя сам. Така произведението може да се разглежда като пъзел. При Борхес това е често срещано – пъзели и лабиринти.

Борхес, Х. А. *Тълон, Укбар, Orbis Tertius* – Във: Борхес, Х. А. *Измислици*. София: Колибри, 2010.
Ишигуро, К. *Неутешимите*. София: Лабиринт, 2019
Колридж, С. Т., „Биография литерария“, прев. Ю. Стефанова, В: *Въображение и свобода*, София: Наука и изкуство, с. 130-177.
Константинов, Алеко, „Разни хора, разни идеали (3)“, <https://chitanka.info/text/3711-razni-hora-razni-ideali-iii>
Кристи, Агата, *Убийството на Роджър Акройд*, прев. Б. Миндов, Бургас: Селекта, 1996.
Рикъор, Пол, *Конфликтът на интерпретациите*, прев. И. Райнова, София: Наука и изкуство, 2000.
Фокнър, Уилям, *Врява и безумство*, прев. Кр. Дянков, Пловдив: Христо Г. Данов, 1988.

Booth, Wayne, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1961.
Goffman, Erving, *Frame Analysis*, Boston: Northwestern University Press, 1974.
Hansen, Per Krogh, “Reconsidering the Unreliable Narrator”, *Semiotica*, Vol. 165, 2007, pp. 227-246.
Sterne, Lawrence, *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1759-1767), London: Penguin Books, 1967.

Откъси от „Реторика на фикцията“, Уейн Буум

Превод от английски: Венета Костадинчев и Светлозара Пейчинова

На практика в критиката може би най-важната от тези дистанции¹ е тази между грешащия или ненадежден разказвач и имплицитния автор, който „носи“ читателя със себе си в преценките си за разказвача. Ако причината да разглеждаме гледната точка, е да разберем как тя се отнася като литературен ефект, то със сигурност моралните и интелектуалните качества на разказвача ще бъдат по-важни за преценката ни от това дали е назован с „аз“, или „той“ и дали е привилегирован, или ограничен. Ако бъде установено, че той е ненадежден, то тогава целият ефект на предадената от него творба е променен. Терминологията за този вид дистанция при повествователите е твърде ограничена. Поради липсата на по-точни названия съм нарекъл един разказвач надежден, когато говори или действа според нормите на произведението (което ще рече нормите на имплицитния автор), и ненадежден, когато не спазва тези норми. Вярно е, че повечето известни надеждни разказвачи се ползват с големи количества ирония и по този начин могат да се окажат „ненадеждни“, в смисъл че потенциално заблуждават. Сложно устроената ирония обаче не е достатъчно условие да направи един разказвач ненадежден. Ненадежността не е въпрос и просто на измама, макар и умишлено подвеждащите повествователи да са често срещан похват при някои модерни и постмодерни автори (Камю – „Пагането“, Колдър Уилингам – „Естественото дете“ и др.). Най-често тя се дължи на това, което Джеймс нарича „неосъзнатост“. Разказвачът греши за нещо или вярва, че притежава качества, които авторът не му признава. Пример за това е „Хъкълбери Фин“, където разказвачът твърди, че повествователят е лош по природа, но авторът прикрито хвали неговите добродетелите зад гърба му. Така ненадеждните разказвачи могат силно да се различават в зависимост от това колко и в каква посока се отклоняват от нормите на имплицитния автор. Остарелият термин „тон“ и по-актуалните „ирония“ и „дистанция“ покриват множество ефекти, които трябва да бъдат оразличени. Някои разказвачи като Бари Линдън са поставени колкото се може по-далеч от имплицитния автор и читателя по отношение на всякакви добродетели освен може би една особена жизненост, която ги обединява. Други като Фелда Веч, рефлектора² от „Трофеите на Пойнтън“ на Хенри Джеймс, се приближават до авторовия идеал за вкус, разсъдък и морална преценка. Всички те обаче изискват повече от интерпретативните възможности на читателя, отколкото надеждните разказвачи.

(...)

Контрол върху яснотата и заблудата

Ако предоставянето или отнемането на привилегията да бъде основният наблюдател, може да определя емоционалната дистанция на читателя, то това може да бъде също толкова ефективно и в очертаването на интелектуалния му път – често придружаван от определен емоционален ефект. Много разкази изискват създаване на заблуда у читателя и най-ефективният начин да се постигне тя, е да бъде използван разказвач, който е също толкова заблуден.

(...)

Умишлено объркване на читателя за основополагащите истини в разказа:

Създава се различен ефект, когато несигурността на разказвача служи не просто за да създаде съмнение около специфични факти от историята, но за да разкласти предварителните представи на читателя за истината, като по този начин го подготви да усвои истината на творбата, когато му бъде предложена. За да може читателят да пожелае истината на разказа, трябва да бъде убеден, че не я притежава предварително. Подобно на добре написано философско изследване, всяка творба, която зависи от това желание, трябва да използва свежа форма, за да повдигне значим въпрос, ако иска читателят да се интересува от намирането на отговора или да усети неговото значение. Дали отговорът е еднозначен, или умишлено неясен както в много модерни романи, не е от значение за същността на подобно читателско преживяване. А колкото се отнася до литературния ефект, твърдението, че отговор няма, е отговор само по себе си.

Читателят на ХХ век е станал свидетел на стотици произведения като „Сърцето на мрака“ на Конрад (1902), „Вълшебната планина“ на Ман (1925), „Замъкът“ на Кафка (1926), „Сидхарта“ (1922) и „Степният вълк“ (1927) на Хесе, които завият значително от усложнението на идейния план. Авторите на някои от тези творби – като Конрад – дори възприемат себе си като конкуренти на философите

и учените, като тези, които „осветяват истината“, макар и никога да не е описана като нещо, до което може да се достигне чрез формален дискурс. Други отричат и най-лекия намек за дидактика в произведенията си. Всички тези творби обаче имат повече сродство с философски диалози като „Пир“ или алегории като „Пътят на пилигрима“, отколкото биха имали романи като „Том Джоунс“ на Хенри Филдинг или „Сбогом на оръжията“ на Хемингуей. Във всяка от тях герой или група от герои, подобно на Християн (от „Пътят на пилигрима“), поемат на пътешествие към някаква висша истина и собственият интерес на читателя към нейното откриване играе ключова роля. Разбира се, има значителна разлика в литературния ефект спрямо това дали читателят чувства, че вижда истината, към която се стреми главният герой от самото начало, или е принуден да изостави бреговете на познатото, за да плава из неизследвани води към незнайно пристанище. Бънян не очаква от своите читатели да научат, че трябва да дирят „вечния Божи дар“ от „Пътят на пилигрима“. Напротив, те още от първата страница са наясно какво трябва да искат и за Християн, и за себе си. В нито един момент няма съмнение дали Християн трябва да се опитва и дали ще успее да достигне „райските порти“.

(...)

Модерният роман на търсенето обаче рядко позволява подобна сигурност. Никой в „Замъкът“ не ни казва каква е целта на „К“, постижима ли е тя и въобще достойна ли е за преследване. Предвидено е ние да сме също толкова объркани, колкото е и „К“. Когато Християн започва да се отклонява от правия път, изпитваме класическа драматична ирония – ние наблюдаваме от безопасно разстояние как героят се препъва. Но когато „К“ се препъва, ние падаме с него. Иронията работи срещу нас със същата сила, с която действа и срещу него. В подобни произведения не откриваме какво е било истинското значение на събитията до самия край, а често такова разкритие може и въобще да не се случи. Без значение от гледната точка в тесния теоретичен смисъл, моралният и интелектуалният светоглед са умишлено замъглени, обезпокояващи и дори потресаващи. Умишлено объркване при отношенията между изкуство и реалност:

Вече наблюдавахме част от забавлението, което Стърн може да извлече, като обърка представата на читателя за написаната творба. Много модерни творби използват същия вид обърквач, ненадежден начин на разказване като осъзната полемика срещу конвенционалните представи за реалност и като подкрепа на една по-висша реалност, достигната през света на книгата.

(...)



Фотограф: Жоао Кабрал

Още по-комплексна атака върху обичайното възприятие за реалност прави Унамуно. Творба като неговата „Мъгла“ (1914) не би могла да съществува без множеството от наративни неизвестности, върху които е изградена. У читателя умишлено е създадено чувство за неопределеност на граничната линия между фикцията и реалността. Пример за това е прологът, „написан“ от Виктор Гюти, който разсъждава дали събитията от финала на книгата са се случили „действително, а не само като идея“, последван от отговор, даден сякаш от самия Унамуно: „Много бих искал тук да обсъдя част от твърденията на моя съавтор Виктор Гюти, но понеже съм наясно с тайната

на неговия живот, предпочитам да оставя на него цялата отговорност за написаното в пролога.“³ В цялата книга се намират подобни диалози, които кулминират в дълъг спор за това дали героят трябва да бъде убит, като се самоубие. Изходът от тази полемика е той да умре чрез самоубийство, както се и случва накрая. „Помислих си дали да не го възкреся.“ „Унамуно“ заспива и сънува, че героят идва, за да му обясни, че не може отново да бъде съживен. Разказвачът му отговаря: „А ако те сънувам отново?“. Тогава героят се обръща към „Унамуно“ и му казва: „Не може да се сънува два пъти един и същи сън.(...) слушайте, скъпи дон Мигел, може би вие сте измислено същество, може би вие не съществувате в действителност нито жив, нито мъртъв; може би ще се окаже вярно, че вие сте само поводът, за да може моята история и други истории като моята да станат достояние на света. А после, когато умрете окончателно, да носим в себе си вашата душа.“⁴ (стр. 252-54) Това хумористично подбиване на обикновената действителност и издигането на идеен свят никога не би могло да бъде успешно, ако у читателя няма съмнение – поне през по-голямата част от творбата – за това кой от героите представя действителен разказ и дали въобще има такъв. Ако реалността не е това, което изглежда, и един въображаем герой е по-истински от собствения си автор и неговата „действителност“ извън въображението му, то читателят трябва да е бил насочен към поредица от грешни изводи, довеждащи до фалшиво разбиране за реалното. Няма надежден разказвач, който да му даде истината, защото самата тя надхвърля буквалното, невъобразено формулиране. Разказвачът „Унамуно“ не знае истината. Дори авторът – Унамуно – не би имал възможността да даде директен израз на тази истина извън диалозите между неговите герои и разказвачи, нито един от които не може да говори изцяло от негово име.

(...)

Объркване относно морални и духовни проблеми – (...) Стретър („Посланиците“, Хенри Джеймс) не е първият герой, търсещ морална истина, която да разреши противоречията в общоприетите и повърхностни ценности. Но той предшества множество творби, които с премахването на установените рамки в драматичния жанр, засилват усещането за изолация на героя, изправен пред морална дилема, като така се усилва същото чувство и у самия читател. Надеждният разказвач в по-стари произведения като „Големите надежди“ може да осигурява нравствена опора за заблудения Пип, но за Пол Морел или Стивън Дедал няма такава възможност. В това отношение, както и в много други литературата на ХХ век се е опитала да се доближи до действителността в по-голяма степен, отколкото в по-ранни периоди. Като остави читателя да избира за себе си и го принуди да взима решенията си заедно с протагониста, той ще почувства много по-силно значението на истината, ако тя бъде достигната, или нейната загуба, ако героят се провали.

В много литературни творби на моралното търсене то завършва с провал. При някои въобще не се стига до задоволително заключение: читателят умишлено е оставен в неведение за решенията на един или повече от въпросите, поставени от творбата. Последното дадено просветление, ако може да се ползва такава гума при толкова мътни теми, е идеята за абсолютната безсмисленост. Човек би могъл да си представи роман, в който дори не се прави опит за достигане до някакво заключение или просветление. Такава творба лесно би могла да създаде всеобхватното чувство, че нито една вяра не е възможна, че всичко е хаос, че никой не може ясно да види пътя си, че всички сме „на път до края на нощта“. В такъв вид творба разказвачът и читателят не просто биха се сблъскали с нерешените въпроси заедно, но и имплицитният автор би се придвижвал с тях; никой не би станал по-нравствен след такова произведение. Авторът трябва да остави историята незавършена, защото каквото и да е заключение би внушило наличието на нравствен стандарт, според който една ситуация би могла да бъде повече или по-малко решаема. Само незавършеното чувство за безсмислено безкрайно продължение би могло да достигне до толкова съвършен нихилизъм.

Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, University of Chicago Press, 1983

¹ Става дума за различните начини за поставяне на разстояния в отношенията между читателя, автора, повествователя и останалите герои от творбата.

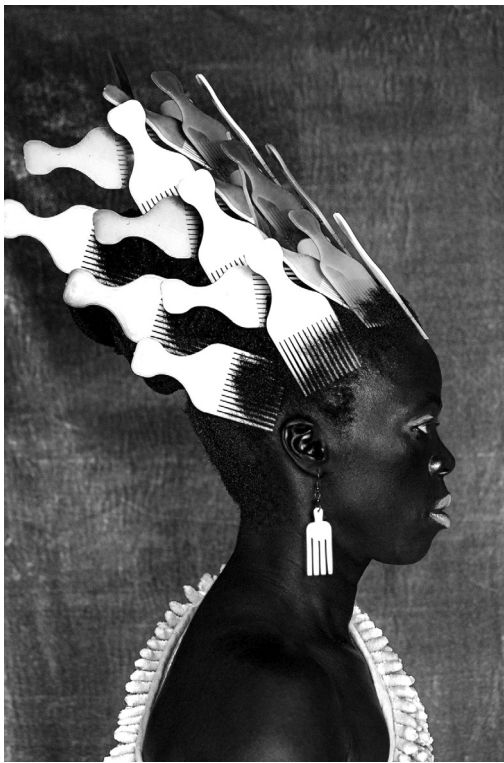
² Терминът е въведен по-рано като обособява вид повествования от трето лице, в които разказвачът наподобява по-скоро „център на съзнание“, отколкото ясно и конкретно обособена фигура. Той е най-вече филтър за повествованието.

³ Мой превод – В. К.

⁴ Унамуно, Мигел, *Мъгла*, прев. Боряна Цонева, София: Захарий Стоянов, 2011

Момиче

Превод на *Girl от Ямайка Кинкейд: Венета Костадинчев*



Zanele Muholi *Qiniso, The Sails, Durban 2019* © Zanele Muholi Courtesy of the Artist and Yancey Richardson, New York

Пери бялото пране в понеделник и го суши на купчината камъни; пери цветното пране във вторник и го суши на простора; не ходи с непокрита глава под горещото слънце; пържи тиквените ханки в гореща сладка мазнина; накусвай белъто си веднага след като го съблечеш; като си купуваш памук за хубава блуза, се увери, че в него няма съгъстяваща гума, защото иначе ще се разпадне, като го переш; накусвай осолената риба от предната вечер, преди да я готвиш; вярно ли е, че си пяла бена¹ в неделното училище?; не яж така, че да разстроиш чуждия стомах; в неделя ходи като дама, а не като курвата, в която държиш да се превърнеш; няма да пееш бена в неделното училище; няма да говориш с негодниците около кея, дори само за да ги упътиш; не яж плодове по улиците – мухите ще те погнат; *но аз въобще не пея бена в неделя и още по-малко в неделното училище*; така се зашива копче; така правиш дупка за копчето, което си зашила; така зашиваш подгъва на роклята си, когато се разшие, за да не приличаш на курвата, в която виждам, че държиш да се превърнеш; така гладии ризата на баща си, за да няма и една гънка; така гладии панталоните на баща си, за да нямам и

една гънка; така садиш окра² – далече от вкъщи, че ократа привлича огнени мравки; като гледаш таро, трябва много да го поливаш или гърлото ще те сърби, като го ядеш; така измитаеш в тъгъл; така измитаеш цялата къща; така измитаеш двора; така се усмихваш на човек, когото не харесваш особено; така пък се усмихваш на човек, когото въобще не харесваш; така се усмихваш на човек, когото харесваш много; така слагаш масата за чай; така слагаш масата за вечеря; така слагаш масата за пред важни гости; така слагаш масата за обяд; така слагаш масата за закуска; така се държиш около мъже, които не познаваш добре, за да не разберат веднага, че си се превърнала в курвата, която те предупредих да не ставаш; мий се всеки ден, ако трябва дори да е със собствената ти плонка; не клякай, за да играеш на топчета – не си момче; не късай чуждите цветя, може да пипнеш нещо лошо; няма да хвърляш камъни по черните птици, че може да се окаже, че са нещо съвсем различно; така ще правиш хлебен пудинг; така се готви доукона³; така се готви пепернот⁴; така правиш отвара срещу настинка; така правиш отвара, за да изхвърлиш дете още преди да е станало

дете; така се хваща риба; така изхвърляш риба, която не ти харесва, за да не те сповети нещо лошо; така тормозиш мъжа; така мъжът тормози теб; така обичаш мъжа, а ако това не сработи, има и други начини, ако и те не сработят, можеш да се откажеш; така плюеш нагоре във въздуха, ако ти се прииска, а така се отместваш бързо, за да не падне върху теб; така се свързват двата края; винаги трябва да стиснеш хляба, за да провериш дали е пресен; *ами ако пекарят не ми позволи да титам хляба?* искаш да кажеш, че след всичко това все пак ще бъдеш видът жена, на която пекарят не би позволил да припари до хляба?

¹ Музикален жанр, произхождащ от Антигуа и Барбуда, който използва техниката за респонсорно пеење, за да създаде усещане за споделяне на кълони между участниците. В миналото се е използвал като форма на комуникация между поробени чернокожи. – бел. пр.
² Друго име за бамя, идващо от Западна Африка и разпространено в Карибския регион – бел. пр.
³ Вид десертен пудинг, популярен в Карибския регион
⁴ Ястие, характерно за Гвиана и Карибския регион – бел. пр.

ПРОЧИТИ

Израстване под натиск

Билдунгсроман е едно от най-често срещаните в критиката определения за наративи, където идеята за израстването е централна. Макар и творбата „Момиче“ на Ямайка Кинкейд да няма общо с втория от двата корена на понятието, изследването на отношението ѝ към първата идея за *Bildung* може да доведе до някои стойностни изводи. Самото название *Bildung* буквално би могло да се преведе като „образование“, но зад него стои една по-дълбока и специфична немска концепция, свързана с корена на думата, а именно *Bild* – картина, образ. Идеята за *Bildung* се свързва най-често с образователния модел на Вилхелм фон Хумболт и включва не просто придобиването на определен набор от знания, а цялостно израстване на личността, съчетаващо и получаването на конкретни знания, и развитието на собствените възгледи през философията. Тя цели изграждането на хармоничен, всестранно развит човешки образ. В литературата тази идея е отразена в романи като „Вълшебната планина“ на Томас Ман и „Демиян“ на Херман Хесе. Не само в тях обаче се разглежда процесът на развитието и израстването на една личност. Той е в основата и на текста на Ямайка Кинкейд, където обаче е проблематизиран през наставляващата фигура, вероятно на майката, и социалния контекст. Основната тема в „Момиче“ е зададена още със заглавието. Разказът се фокусира върху превръщането от дете в жена и очертава задълженията и дейностите, свързани с този процес. Представата за него обаче се изгражда не през изживяванията на израстващото момиче, а през доминиращите в текста наставления. Това отличава творбата от повечето произведения, съсредоточени върху идеята за израстването, защото вместо да се проследяват промените, които настъпват под определени външни фактори, във вътрешния свят на героя, фокусът е върху външните влияния и очаквания, като по този начин се засилва акцентът върху културната и социална обстановка, в която се осъществява съзряването. Това променя и значението на заглавието, защото то вече не препраща просто към женското израстване, но и към очакванията и рамките свързани с него. Те са поставени чрез нарежданията и назиданията в текста, които от своя страна могат да бъдат интерпретирани по два начина, които придават различни нюанси на разказа, но все пак са съвместими и се допълват. Първият е тези наставления да бъдат приписани на майчина фигура, което е подкрепено от наличието на известна диалогичност – например в задаването на въпроса: „Вярно ли е, че си пяла бена в неделното училище?“¹. При такава интерпретация заповедите могат да се разглеждат и като част от опита на самата майка със собственото ѝ израстване и така заглавието да препраща и към самата нея. Другата възможна интерпретация е, че наставленията са пряко отражение на социалните норми, на които се очаква всяко момиче да отговаря. Този прочит е по-обобщаващ и поставя още по-силен фокус върху обществения и исторически контекст на произведението, но този анализ ще работи с идеята за майката, защото през нея

идеята за социалното все пак присъства, без да е твърде централна и да изисква по-задълбочено културологично и историческо проучване, което не е сред целите на тази статия.

Обръщайки се към самия текст, едно от първите неща, които правят впечатление, е специфичната пунктуация, а именно употребата на малки букви и знаци за точка и запетая вместо обособяването на отделни изречения. Тази освободеност на формата може да се свърже с разговорност и всекидневност, която превръща текста по-скоро в една нишка от отделни ежедневни команди, отколкото в едно обединено, завършено цяло. Точката и запетаята не отделя абсолютно, както ако се разделят изреченията. Чрез нея фрагментарните наставления се наслояват и съдържанието им започва да изгражда по-общата картина на израстването. Езикова особеност, отнасяща се до съдържанието на нарежданията, която прави впечатление, е високата повторемост на глаголи като „готвиш“, „пери“, „зашиваш“, което насочва към ежедневност, но осмислена като ограничен кръг от действия, който затваря и потиска героите. Комбинацията на тези езикови особености допринася към изграждането на един безкраен цикъл на всекидневието, който противно на идеята за развитието затваря и момичето, и майката в ограничен набор дейности. Тези ежедневни действия обаче не са просто препоръки – те са задължения и отговорности. Те очертават очакванията за житейския път на момичето, превръщащо се в жена, и рамките, в които трябва то да се впише. Интерес представлява обаче и самият набор от задължения, защото освен простите домакински такива („пери бялото пране в понеделник“) присъстват и социални, при които момичето трябва да отговаря не само за собствените си действия, но и за тяхното потенциално възприятие. Пример за това виждаме в следния откъс: „Вярно ли е, че си пяла бена в неделното училище?; (...) в неделя ходи като дама, а не като курвата, в която държиш да се превърнеш; няма да пееш бена в неделното училище; няма да говориш с негодниците около кея, дори само за да ги упътиш; не яж плодове по улиците – мухите ще те погнат; *но аз въобще не пея бена в неделя и още по-малко в неделното училище*“. Появата на названието „курва“ за пръв път в текста и пространството на неделното училище въвеждат социалния аспект на разказа. В текста етикетът „курва“ изгражда чувство за страх от социално отлъчване, което майката цели да предотврати за момичето. То функционира като оградител на развитието, защото, за да бъде избегнато, е нужно спазването на всички очаквания за живота на една жена, дори те да си противоречат със собствените ѝ желания. В текста това напрежение между желание и задължение се проявява чрез пеенето на бена, традиционен карибски фолк жанр, което е проблематизирано от религиозното пространство на неделното училище. То е силно свързано с ценностите на обществото и следователно там те имат най-голяма сила и е най-важно да бъдат спазвани. Порядките на тази формална обстановка изключват

възможността за себеизразяване, която намира момичето в музиката. Така вече те и наставленията на майката за тяхното спазване стават проблемни, защото чрез тях се налагат строги ограничения върху развитието на личността. В този момент растежът в годините и израстването на личността започват да се разделят. Тук за пръв път се появяват думи на момичето, чрез които то прави опит да се защити не като отроча, че пее, макар и това явно да е против официалните норми, но като отроча, че това се случва пред очите на обществото. Тя прави опит да запази песента си, като я отделя от правилата на общността. Това обаче е невъзможно, защото присъства силно преплитане между двата вида задължения, които бяха споменати по-рано. Езикова свързаността между тях може да се проследи чрез употребата на еднакви глаголи, както личи при „зашиването“ на копче и подгъва на рокля, който отново е свързан с възприятието на момичето като „курва“. В този случай изпълнението на определено ежедневно задължение води до определени социални последствия, в текста обаче е налице и обратният случай, в който чуждата представа влияе върху изпълнението на битовите заръки: „винаги трябва да стиснеш хляба, за да провериш дали е пресен; *ами ако пекарят не ми позволи да титам хляба?* искаш да кажеш, че след всичко това все пак ще бъдеш видът жена, на която пекарят не би позволил да припари до хляба?“. В този финален откъс е налице не само взаимодействието между частното и общественото, но и отражението на тяхната нееднородност върху личността на момичето. Думите ѝ се преобразяват и приоритет става не опитът за запазване на личната воля, а справянето с наставленията на майката. В тях се появява и значителна несигурност, защото в хода на разказа тя бива убедена, че не би могла да прикрие своите действия от очите на социума. В текста на Ямайка Кинкейд се наблюдава растеж, но не този, познат ни от билдунгсроманите. Развиващата се личност, която се нуждае от свобода, е задушена от редица потискащи битовизми и стриктни социални норми, които обхват постоянно се разраства. Този регрес поставя проблема за влиянието на условията, в които израства един човек. Ако разказът се разглежда през рамката на сравнението с традиционния билдунгсроман и самата концепция за *Bildung*, за тях се появява нов прочит. Такъв, който се фокусира не върху вътрешните процеси в младия човек и абстрактните идеи, които повлияват светогледа му, а върху реалната, материална и социална обстановка, която също дава своето отражение в неговото развитие. Докато Вирджиния Улф настоява за собствена стая за пишещата жена, в „Момиче“ става ясно, че от същото има нужда и всеки млад човек

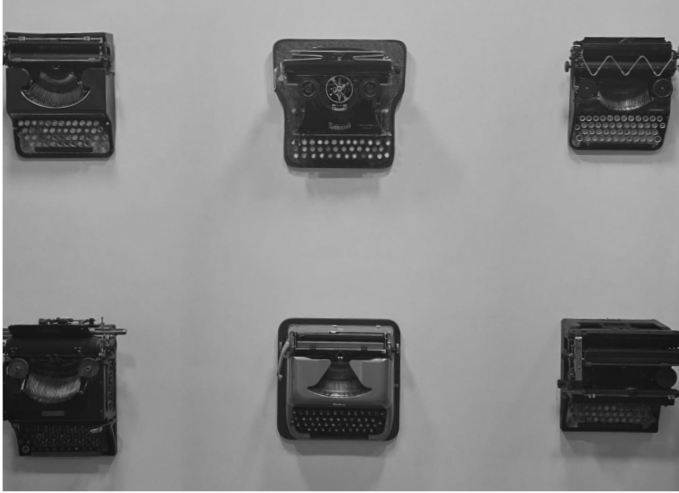
ВЕНЕТА КОСТАДИНЧЕВ

¹ Всички цитати в статията са от „Момиче“, Ямайка Кинкейд в превод на Венета Костадинчев. Вж. по-горе, стр. 7

Зелените стъкла

През зелените стъкла се виждат зелените ми очи,
зелената ми коса, зелената ми кожа, зелените ми устни.
През зелените стъкла се вижда и кръвта,
през тях тя е червена,
през тях и тяхната кръглоа,
аз виждах теб и само лошите неща,
само обидите, само шегите,
на които бодлите пробождаат през гърдите,
през хартиения допир на плътта,
която също беше лъжлива,
тя също беше отровна и зелена,
ти се опитваше да я направиш бежова,
но Тя я правеше гореща и червена,
защото допусна само Нея под твоята кожа,
защото искаше само с Нея
да се допират устните от грях,
а с мен по телефона на разстояние,
защото съм страшна,
сложи край, въпреки че чувах сълзите,
които пронизваха твоят глас.
Дори през слушалката аз те чувах и виждах,
очите ти ми говориха думи,
които после се превърнаха в лъжа,
но...
През зелените стъкла на очилата ми
ти се счупи, твоят образ, всичко,
те паднаха на земята,
разпилени, не ставаха за нищо.

СОНЯ АТАНАСОВА



Фотограф: Венета Костадинчев

От последната чаша на баща ти
до първата ти цигара
празните обещания
не ще те изоставят
винаги накуцват край теб
като нагли шарлатани
буцащи в ръцете ти
чудотворната отрова
на едно никога

всичко започва с едно никога
и завършва
с поредица от малки убийства

от престъпена дума
към престъпление
този унизителен свят
с цялата си безизходност
ще продължи да те затваря
оставил ти единствена пролука
– да замълчиш.

ЕЛИЗА БОГДАНОВА

Къде си, душичке? Мой огън, мой свят...
Къде са ти зайците с козини бели,
къде ти е припева на морската песен
и вълшебството детско от мечти отлетели?

Къде е смехът ми? Този истински смях,
който пълни ме цяла с горещи звезди...
А усмивката – слънчевата, дето крадах
от светлото слънце на любими очи?

Спомних си. Макар да не помня кога
и изобщо не помня конкретно момента,
когато издигнах оная ти стая
с ъглите жестоки, хлътнали в цимента.

Защото, разбираш ли, ти си опасна,
не си винаги мила, звездите, смехът.
Понякога ставаше буря ужасна
и омиташе всичко по светлия път.

Затова си във клетка. Затова ти си сянка
от дъгата предишна. Затова не си ти.
Тъй страшна ми бе и от тебе болеше,
но без теб, мила моя, по-страшно боли.

НАДЕЖДА ДЮЛГЕРОВА

Куришум

Крилата ми внезапно се сковаха,
жигосани от думите парливи.
Копнежите летящи изгоряха,
превърнати във спомени горчиви.

Съблечени пред погледите чужди,
оголени пред тяхната присъда.
Красивата ранимост е оръжие,
отхвърлено за слабо от осъдени...

Очите ми се крият от лъжите,
засрамени от своята невинност.
Вината, отредена от звездите,
е моята нестихваща лавина.

ГАБРИЕЛА МАРИНОВА

Когато всички сме си отишли
мълчаливо към тишината на вечността
тепърва забравени,
отдавна изгубени в земните негра,
ще ми липсваш и тогава
във времето и пространството
отвъд смъртта.
Ще те откривам
в тишината на забравени гласове,
в светлината, която не хвърля сенки,
в сянката, която помни топлината ти.
Ще бъдеш в пулса на вселената,
в движението на приливите,
в невидимите нишки,
които свързват всичко
дори отвъд времето.
Ще ми липсваш
дори когато липсата ти се разтвори
в нищото.

ЕЛИЗА БОГДАНОВА



Чакам те с нетърпение, мамо!

Мама не е с нас от няколко години. Тамко казва, че е отишла на дълга ваканция. Знам, че лъже. Тя е мъртва. Помня, че последния път, когато я видях, бяхме в болницата. Ходехме на посещение при нея всеки вторник и четвъртък, докато един ден просто спряхме. Тогава бях твърде малък, за да вържа две и две. Не си спомням много добре повечето от тези посещения. Едно от малкото неща, които си спомням, е, че веднъж мама не се чувстваше никак добре и докторът ми каза да я накарам да се засмее. Аз започнах да правя някакви смешки. Не помня точно какви. Май че говорих с патешкия ми глас... Каквото и да е било, то явно беше достатъчно нелепо, за да разсмее мама. Получи ми се доста добре, защото тя започна да се смее от все сърце. Наистина тя се почувства по-добре, въпреки че беше за малко. Тогава си помислих, че наистина ще мога да я излекувам. Знаете ли, никога не съм се чувствал толкова горд през живота си. Тогава продължих да се шегувам още и още. Тя много се смя. Искаше ми се този момент да продължи вечно... Друг път пък помня, че бях седнал на леглото до нея и гледахме телевизия, говорейки си за детското предаване, което даваха. Не помня как се казваше или за какво беше, освен че имаше някакъв гарван. След това мама започна да си говори за нещо с татко. Не знам за какво. След това с татко си тръгнахме. И това беше последният път, в който я видях. Тогава много пъти питах татко защо не отидем при мама. Той ме излъга и аз взех, че му повярвах. Впоследствие започнах да чувствам нещо странно. Това чувство остана у мен през идните месеци и все още си е у мен. Моментът, в който научих истината, беше една неделя. С татко отидохме на служба в църквата както винаги. Излизайки от църквата, не бях забелязал, че татко бе останал вътре. Когато се върнах, видях че той

си говореше със свещеника. Не разбрах за какво си говореха. Само чух думата „вдовец“. Питах го какво означава. Той ми каза, че не знае. Отново ме излъга. Мина немного време, докато гледах един уестърн, където жената на главния герой беше убита и той каза, че това е моментът, в който той е станал вдовец. Когато филмът свърши, започнах да плача. Разбрах всичко. Мама не беше отишла на ваканция. Филмът имаше щастлив край, но просто когато героите изчезнаха от екрана, разбрах какво е това чувство. Беше самотата от липсата на мама. Така е, имам си татко, но той не се държи като мама. Никога не съм го виждал да плаче или да се ядосва. Обикновено няма никаква емоция на лицето му, освен когато сядаме вечерта на телевизора да гледаме един комик. Не знам името му, но този човек е прекрасен, защото успява да накара татко да се засмее всяка вечер. Факур! Не знам как той успява да го направи. Опитвам се от години да накарам татко да се засмее, но така и не успявам. Преди шоуто да свърши, татко ме изпраща да си лягам, но аз не си лягам веднага, ами отивам да се моля на Господ пред иконата в стаята ми. Откакто разбрах, че мама е мъртва, започнах да се моля всеки ден. В църквата научих, че молитвата е една крачка по-близо до Спасението. Моля се за мама. Моля се на Господ да я възкреси. Нали е успял е да го направи с Лазар? Значи може да възкреси мама. Все още не го е направил, но знам, че това ще стане някой ден. Наистина, много е самотно без нея. Понякога ми се струва, че съм се молил по-дълго, отколкото на службите. След това отивам да си лягам. Понякога, преди да заспя, ми се струва, че чувам гласа ѝ. Не знам какво ми казва. Сигурно, че скоро ще се върне. Чакам те с нетърпение, мамо...

ДИМИТЪР МАНГАЧЕВ



Madhur Dhingra, „0221s“