

ВЕСТИНИК

Литературен

на младите

Критика:

- Далия Делибалтова
- Крум Киров
- Маргарита Лозанова
- Михаил Филков

- Алекс Александрова
за Синелибри 2025

На фокус: Георги Рупчев

Разговор с:

- Владимир Левчев
- Силвия Чолева

Статии:

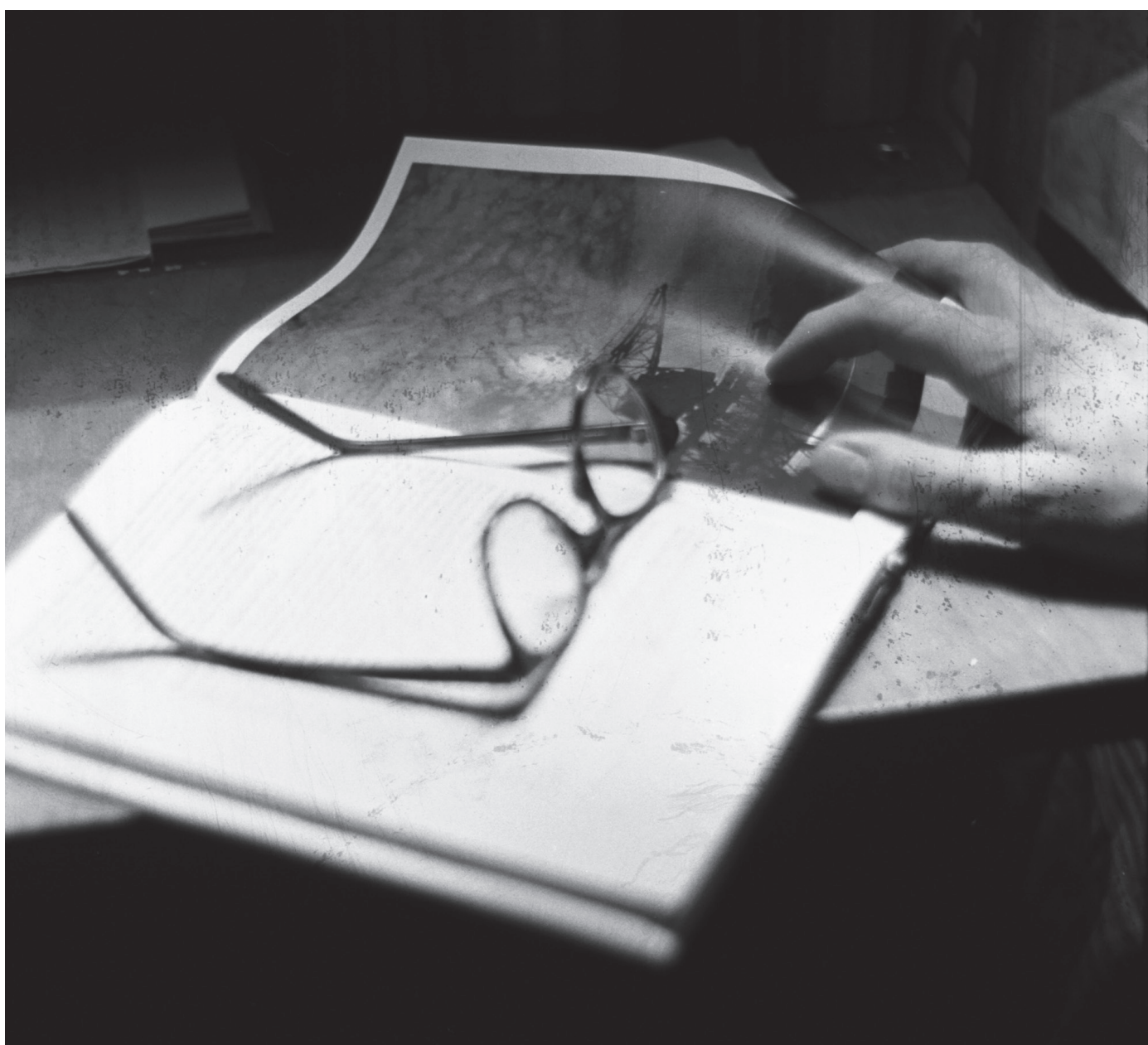
- Златина Дамянова

- Нели Недева-Воева
за Димитър Воев

Поезия:

- Йосиф Бродски
- Анна Ахматова
- Осип Манделщам
- Маргарита Лозанова

Чувство за бавно изчезване



Фотограф: Панайот Бърнев, 1967 г., Източник: Български визуален архив / Милена Николова

Настоящият брой на „Литературен вестник на младите“ обхваща изследвания, свързани със съвременна лирика. По този начин чрез четирите рецензии се оформя една амалгама на схващанията за (пост)модерност, която разгръща темите за търсенето на място на човека в света, контракултурния бунт, връзката с цивилизацията, битието и времето.

Това са основните теми и препратки при книгите, които избрахме да коментираме: „Единствено езикът“ на Васил Балев, „Лоно“ на Радослав Чичев, „Непрочетено“ на Димитър Воев и „Видеоподозрение“ на Георги Тенев изграждат огледало помежду си, в което Димитър Воев фигурира като изключение, защото той е разгледан като субкултурно явление. В този смисъл в броя той изгражда акцент, допълнен от интервю със съпругата му Нели Недева-Воева, както и рецензия на документалния филм „Воев“. Тя може да се разгледа и като прелюдия към основната част за кино – интервюто с изпълнителния директор на филмовия фестивал „Синелибри“ Александра Александрова относно тазгодишното издание. Същинската част е посветена на бележития поет на 80-те Георги Рупчев, разгледан и в критически статии, и в интервюта. В секцията за поезия са публикувани преводи от чужди езици, които представят неговата преводческа дейност от руски и английски език,

спомената и в интервюта. Бяха проведени два задълбочени разговора с Владимир Левчев и Силвия Чолева, които служат като косвени мемоари за Рупчев, описващи живота му, предпочитанията и маниера му, сблъсъците му с поезията и самата му поезия. Тя е интерпретирана детайлно и в 5 статии, които си поставят за цел да проследят влиянията на други автори, пространствата на интериорност и екстериорност в лириката му, връзката на неговото писане с преводческата му дейност и поемите му. Като едни преки свидетелства за него са (пре)публикувани и фрагменти от неговите публикации във вестници, както и снимки от личния архив на семейството му. Художествено убедителни са посветените на Рупчев картини на художника Калин Иванов. Голяма част от останалите фотографии в броя, дело на Панайот Бърнев, са автентични за периода и сякаш успяват да засвидетелстват поетическите реалии на Георги Рупчев. Изказваме специални благодарности на сем. Рупчеви за предоставените снимки и публикации от личния архив. Той се оказва ценен и при подготовката на документален филм, посветен на поета, върху който редакторският екип на ЛВМ понастоящем работи.

КРУМ КИРОВ



Броят се издава с подкрепата на НФК

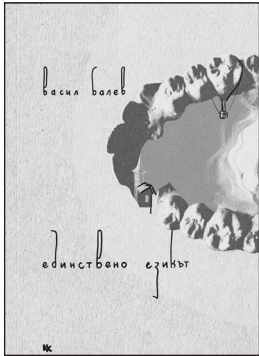
ISSN 3033-2125



9 773033 212504



Езиците на единств(ен)ото



Сянката на словото и словото като сянка са първоизточници на една всеобхватна сетивност, която засяга мястото на човека в трансформационните домове-пространства на пустотата. Това ни разкрива новата поетическа книга на Васил Балев „Единствено езикът“. Авторът е носител на различни литературни награди, а творчеството му се вписва в линията на събирателно-сърцателната лирика, която през призмата на множество реалии и насладвания се докосва до (за) душевността – лична и споделена. Както поетът сам заявява, трябва да мислим „Единствено езикът“ по-скоро като поетическа книга, отколкото като стихосбирка. Това се оказва уместно, тъй като стиховете имат ясна последователност, обединяват различни структури и носят усещането за плътна тематична, стилова и емоционална тъкан, която се усвоява и създава мрежа от препратки и микропронии на вътретекстово равнище. Приближаването към драматургичното ни посеща и за театралния опит на Васил Балев – с пиесата „Свлачище“, поставена в ТР „Сфумато“. Композиционно книгата е изградена от две части и едно независимо стихотворение като своеобразен пролог. То ни въвежда в нощните притихвания, в позицията на съня отвъд мечтанието, в разглеждането на идентичността през самотата. Умилението от картината на една сурогатна естетика и мимическа завършеност се допълва от студения цинизъм в позицията на човека като източник на познание, но и негова жертва: „*какво си ти / оскатен човешки торс, изровен от съня / на който след две хиляди години някой учен / би придал комично завишена стойност*“. Тук иронията може да се отнесе и към творчеството – със скрито намигване към критическата кичозност при определянето на истинската езикова стойност. Въпреки това финалът е утешителен с условна надежда: „*едва едва проблясва в тъмнината*“; такава линия на утвърждаване ще следва цялата стихосбирка.

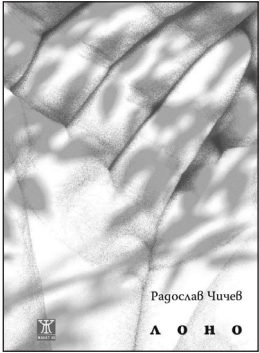
В основата на художественото пространство залягат два основни топоса: природата и градът (домът). Природата е алтернативната установка на нежността, деликатността, мимолетното съзерцание, докато домът е призрачното място на мрака, студенината и мълчанието. Те съществуват паралелно и разчитат на асоциативно вглитащи се образи, които осъществяват връзка. Преходът между природата и дома като част от едно протежение е най-ярко представен в „Завръщане у дома“: „...*От минзухара се излъчва / малко, строго удоволствие (...) Баща ми е съвсем плешив. / И като в рамка. / (Влизам.) / Лъжиците са потъмнели...*“. Влизането заварва декаданс и плешивия баща – портрет на прахосъбиращото безвремие. Преобрънат е идеалът на дебеляновското и е оживотворено опустяването на далчевското. На финала прозвучава вкаменяването в невъзможния отговор: „*Няма ли да кажеш нещо*“; съвременна интерпретация на „Викът“ на Мунк. От друга страна, природният пейзаж представя една еkleктичност, универсалност, дори митологичност на преживяването: „*закрила / ужасява / и скърби*“. Природната картина е въплътена в различни образи – представители на животинския и растителния свят, но най-често се появяват тези на рибата и мъха. Подаващата се рибена опашка на задната корица ни насочва към образа, който ще свържем с библейското чудо, плодовитостта, коварната двойственост и дълбините на несъзнаваното по Юнг. А мъхът съдържа в себе си топлината на допира, събирателността на времето, маргиналността и мистиката в синестезия. Натрупаните усещания се отключват в изследването на обстоятелствата. Този *dasein*, както Хайдегер определя съществуването *тук* и връзката на битието със света, е отправна точка на познанието, а не негова цел. На места сетивността е фокусирана в конкретика чрез самия документализиран акт на съзиране („*Виждам фигура, която чисти сняг...*“) или дочуване („*Чувам гласове от рехави разходки...*“); друг път е разкрито в стихнало напрежение на конкретна фиксация („*рибите в легена, блъскани в коремите от нещо сяло*“). По този начин лирическият аз успява да улови една особена нагнетена протяжност. Но сетивността всъщност е и онова, което провокира обръщането към езика. Тя

е възможност да се потърсят средства за изграждане на един почти херменевтичен метод за въграждане на възприятия и смисли в конкретен знак, както и легитимиране на разбирането и интерпретацията. Затова ще продължим отправеното ни като предизвикателство начало на изречение в заглавието и ще кажем, че *единствено* езикът е способен да придобие нежна форма на абстракциите от фината чувствителност на също толкова абстрактния суров опит. Така той изгражда *защитени места*, които вече не са отделени само за паметта, но и за разширяващия се и философизиран опит като наниз от образи и обобщения: „*аз пуша пред фасадата, издраскана с цветя и курове / вече всяка красота без теб ме уморява*“. Фигурата на *теб* е ключова в тематично отношение и е центрирана около различните проявления на любовта: приглушена, приятнострастна, изолирана, желана и усещана, забулена, отминала, опразнена, горска. Липсата на тази споделеност или невъзможността за нейното задържане е причината за микрокатаклизмите в нощния дом. Но отново се прокрадва възможността: „*излез от себе си. И дишай*“. Осеняването от ангела е продължаващото дихание, възможно отвъд херметичните места на себеизгубването. Сякаш бегло е засегната и темата за смъртта – чрез полуметафоричния образ на мълата като плътски образ на самата смърт; това я прави земна, художествена, снижена и очовечена, дори еротизирана. В своите стихове Васил Балев зряло ни показва желанието за оцелостяване на света. Вътрешната схватка е срещу пустотата на пространствата, която ограничава възприятията от фрагментарната хармония на допира, погледа и вика. Оказва се, че единствено езикът и неговите сенки имат способността да докоснат човека до онова архе на конструирания свят и да го подготвят за продължението: „*сега обаче ще стана и за втори път днес / ще поля лимона / защото това стихотворение не може да завърши така*“.

МИХАИЛ ФИЛКОВ

Васил Балев, „Единствено езикът“, изд. „Критика и хуманизъм“, 2025 г.

Прекрасният нов свят



Търсенето на ойкумени често само по себе си се превръща в един ойкумен, обусловен естествено от самото търсене, което успява да разтърси позицията на човека в света. Тъкмо това загатва и новата стихосбирка на Радослав Чичев „Лоното“, която излезе през месец май тази година. Тази поетическа книга на автора може да се възприеме като най-интимна от всички негови книги и това е може би върхът на една лирика, която се характеризира с изключително снискане и сърцателност, чрез която цялостно се (при)познава светът като съвкупност от собствени домове или не-домове. И в смисъла на сърцателността като последователност, а не като фрагментарни видения, по-скоро книгата представлява сякаш поема от 39 части, които сами по себе си са фрагментарни размишления и прозрения около света – лични, общи и наследствени. За това свидетелства и едва забележимото автоцитиране, и разширяването на смисъла чрез следващите стихотворения. Още отварящото стихотворение „Дом“ задава тона на идилзирането на пространствата, които са обусловени от орнаментиката на унаследяването на една първична ритуалност. Тук се формира изцяло нов бит, ново битие, което естествено започва да се развива времево в този прекрасен нов свят, формиран и от самата природа, и от пребиваването на човека в нея: „*Слънцето прави поляната зелена / бялото се изпарява хълмовете вдъхват спокойствие / ... / капе вода / това е началото*“. Така самата поетическа книга придобива доста прилики с Пенчо-Славейковата „Сън за щастие“. Насетне се появява и самият образ на детето, който създава идеята за един инфантилен ойкумен, инфантилна идилгия, която опосредства комуникацията между хората и природата като първичност, както например се среща при Русо.

И тъй като тази инфантилност задава имагинерността на обстоятелствата, тази обител трудно се превръща в топическо понятие, затова започва все повече да наподобява имагинерността на Едем. А фигурата на детето рядко се

откроява ясно от субекта, което навява въпросът доколко консистентният лирически герой самият не е или поне не си служи тъкмо чрез детето, което от своя страна усилва смисъла на лоното като продължение и наследственост, което, превърнало се в мотив, обуславя постоянния сблъсък между вътре и вън и търсене на място за самото лоното. Няколкото загадени нови начала на съществуване из стихосбирката постоянно променят посоката на оформяне на рецепция за лоното, но това, което цялостно изгражда стихосбирката, е лоното като тяло, субектът, оставащ сякаш най-склонен да съхрани идилличността си вътре в останалите пространства. Така се въвлеча и образът на Ноевия ковчег, който преобразява света чрез едва доловима разруха, затова и тонът натам става още по-детски, смирен и сякаш самото тяло, тъй като е лоното, сублимира в една вечна връзка на всички модуси на света: „*Когато завали съм кораб, / ... / как всичко се е променило тази пролет*“. В самата тематика и звучене изниква сякаш онзи Далчев в снискания си оптимизъм от „Дъжд“ и „Молитва“: „*Къде ме води онзи дъжд / мокрите покриви / капките в джоба / ... / в детството*“. Присъства някакво необозримо страдание, но то не се упоменава дори и в епизодите, които изобразяват смъртта. Напротив, тъкмо звездите, обрисувани като свидетелство за живот, някога са представлявали лоното за живите, а сега те създават хармоничността в света на наследниците, у които тези форми заживяват. Това кореспондира и с природните състояния и назоваването на месеците, например ноември: „*По това време на годината виждаш как домовете се изгълват / с онази жълта светлинка / която е на небето*“. Така чисто асоциативно стихосбирката може да се свърже с „Годишните времена“ на Виалди. Тези моменти разчупват иначе развеселения и олекотен тон на спокойствие чрез смъртта, която е едно ново проявление на обителта. Интересен е впрочем фактът, че етимологически думата обител може да се сведе до загрягащо и спокойно място за пребиваване и в този смисъл в стихосбирката на Чичев смъртта, още повече на местата разгърната и като сън, е изцяло обгръщаща и приемаща безприютните. Постмортално хронотопът на града построява и останалите полета за рецепция на защитеността.

Така се появява споменът, който сякаш мимолетно антисимволистически се захвърля като не-лоно, не-дом, като нещо, което отбегва лирическия говорител по зловещ начин към безприютността: „*Тътен и дунка в пода. / Миналото пропадна, / ...миналото го няма*“. Така градът, който се появява в края на стихосбирката, започва да бъде възприеман като един приют и шумът навява усещане за ритуално сливане с цивилизацията, което обаче незадължително осквернява изградения вече ойкумен на човешкото тяло. Това разбиране обаче е преодоляно, като отново се загатва темата за детството и присъствието на инфантилността като едно усещане за уют чрез тялото на бабата „по смирненски теменужена“, затова и заглавието на най-значещото за града стихотворение е „Ваканция в София“, което сякаш кулминира в усещането за безприютност и търсенето на спомена; ваканцията е заточение. И така, ако си представим, че съществува някакво излизане извън града подобно извеждането на Христос от Йерусалим, то това би бил един траен, краен изход, влизане на човека в свободата. Самият край на стихосбирката, състоял се след зимата, обрисова представата за връзката на лирическия субект със земята след едно косвено споменато бродене. Така се достига едно ново начало, пролет, зеленина, които сякаш създават представата за идилличност, изпълваща тялото, трансформираща човешкото в съединителната тъкан на природата. Съществува един уседнал окрупнен и приземен *Mitsein*, в който отново всичко е инфантилно и лоното е намерено заради лирическия герой и неговото *Sorge*. Кинематографическата сентенциозност на стихосбирката „Лоното“ на Радослав Чичев в крайна сметка пуска многократно споменатата птица да прелита през прозорците, да носи усещане за идилличност и да съблюдава различните форми на битийност. Това е едно безкрайно (себе)вглеждане: навътре, навън, назад, напред, платонически разглеждащо позицията на човешката обител. Постмодерно; платонично; романтическо вглеждане към лоното спомен... лоното смърт... лоното сън... лоното детство... лоното душа... лоното природа.

КРУМ КИРОВ

Радослав Чичев, „Лоното“, изд. „Жанет-45“, 2025 г.

Старото е добре забравено ново



Стихосбирката на Георги Тенев „Видеоподозрение“ събира в себе си 34 тематично обединени стихотворения, като още паратекстът на книгата – „Старото е добре забравено ново“ – обръща значенията на поговорката, запазвайки визуално максималната отдалеченост между старо и ново. Така темпоралните граници между настоящето и миналото се разместват,

без обаче да се губи цикличността на смисъла. Това придава дълбока рефлексивност на текста поради нуждата от (пре)откриване на миналото като неизвестен знак, а настоящето като време, което вече е забравено. По този начин мотото маркира цялата стихосбирка с усещане за невъзможното ситуиране на времето в някакви логически рамки на случващото се. Цялостното визуално оформление на книжното тяло с пикселни картини и мътни образи предава ясно послание за обезличаване, безформеност, даже цензура или зашеметяващо забързване на видимото до момента, в който то се слива неразлично в една огромна неясна маса; стихотворенията са изключително кинематографични и свързани помежду си и в цялост с множество асоциативни връзки. Георги Тенев е български автор, известен най-вече със своите романи, разкази, пиеси, преводи и поезия. В произведенията си тематично най-вече засяга кризата на смисъла в едно постмодернистично общество, където философия и политика се преплитат в колеблива граница между миналото и настоящето, личното и колективното, реалното и нереалното; в раздробената на отделни фрагменти сегашност. Поезията на Георги Тенев, макар и значително малка като дял, интерпретира с по-висока степен на абстракция, философска плътност и образна езиковост вече познатото от него. Във „Видеоподозрение“ тези теми се надграждат и от силата на словото, насилието, липсата на истинска вяра и проблема за враждебното отношение на човека към природата. В първото стихотворение, „Среща“, човешкият образ е смесен с недостижимото божествено избавление. Така, на фона на ежедневно разгръщащия се град, болното и трудноподвижно дете всъщност осигурява движението

на един по-висш смисъл, на мимолетната надежда за напускане на цикличното време „сега“: „*Върви или ще падне / краката криви в стъпалата / и глезените разглобени / без колене почти / Болзено дори да гледаш това / движение като баланс / пристъпване с придърпване и влачене / походка като върху жiroskop*“.

Всичко е само мимолетен проблясък на сблъсък между нощ и ден, реално и нереално, който дава възможност да съществуват едновременно въпреки „невъзможният колаж между страданието и невинността“. В друго стихотворение, „Болката“, самата болка е олицетворена, по-жива от хората, защото е източник на памет сред потока на масовата амнезия. Наблюдава се едно раздвижване на концентрациите между интро- и екстроперспективното. Цялата стихосбирка всъщност улавя аномалните моменти на пропукване на шаблонното и надграждането му чрез нещо истинско или желано-различно. Наред с това присъства и дебнещият образ на властта, която в същността си е загубила рационалното и човешкото отношение. В програмното стихотворение, което дава име и на стихосбирката, видеонаблюдението улавя движението, то е времева категория и едновременно с това е свързано с авремевия, вътрешен за човека Аз-образ, събирателна лупа за всяко движение, мисъл, за собственото значение. Под наблюдение се оказва самият изследващ се обект, когото механичните уреди не могат да уловят, отразявайки се сами в себе си, без да достигнат до човешката същност. Обикновените примери с улиците, случайностите, детето и кучето са в основата на споения под напора на случайността вътрешен живот, чиято единствена пролука е засенчена от механичното живеене. Това довежда етимологията до тъжния извод, че видеонаблюдението е „черната телевизия на деня“. При механичното наблюдаване всички хора стават еднакви, изгубва се непредвидимостта, случайността, а с това и цялостната концепция за живота. Една от алтернативите на бунта е спасението в лицето на клоуна, артиста, поета – човека, пропит с ирония, който осъзнава цялостно трагедията извън себе си и я осмисля метафигурално през езика.

В книгата се откроява темата за човека и неговата връзка с космическото (глобалното). В стихотворение като „Цялост“ например космосът от пространство се превръща в събитие, на фона на човека, неговата цялост и необятност, потайността и мащабите му изпъкват и

го защитава от чуждата намеса. Погледнат през тази тема, човекът е безпомощен, липсва му достатъчно отговорност за себе си и за мястото му в света. Също така присъства нарушаването на природния ред чрез изкривяването му, трансформацията на гените е своеобразен Франкенщайн, преследващ своите създатели. В „Днес видях“ зимната чистота разкрива невидимото и неопределимо (тайнствено) движение на едно нещо и на всичко едновременно, на материалното и нематериалното през едно обикновено движение в сцената на съзряване (сякаш всичкото знание се концентрира в една избухваща буря от асоциации с едно единствено движение, в един-единствен миг). В този фикционален свят празнотата дава смисъл и свобода, тя е полето на хаоса, от който се ражда смисълът. Готовите линии на геометрията са контрпункт на празника на произволното случване.

Друга сила в борбата с монотонността е любовта. Тя задържа душата в клопката на вечното, като състарява тялото, заклеждайки човека само в неговото духовно Аз. Поради тази причина любовта може да бъде сравнена със смъртта, по-точно с един „страх от обратно раждане“, защото в същността си тази смърт е нематериална и биологично неестествена. В неопределеното пространство на повечето от стихотворенията предметната образност изпъква поради отсъствие на човешкото (или се трансформира през него). Множеството библейски препратки се отнасят най-често до словото, до материализирането на образите и техния разпад, до липсата на вяра и фалшивата такава като елемент на вътрешната разруха. В един такъв свят празнотата е единственият начин нещо да се случи, да бъде създадено. Всичко останало е поставено под съмнение, много от нещата всъщност се оказват илюзия, както и самото време. Философската нишка за времето се удължава от мисълта за него като остатък, като отрицателно съществуване на мъртвите в света на живите, то е липсата, която връща времената и създава минало. Затова липсата създава усещането за нещо близко, едновременно, за нещо свое. Така човекът може да приема света. С неговата история над историчността.

МАРГАРИТА ЛОЗАНОВА

Георги Тенев, „Видеоподозрение“, изд. „ФО“, 2024 г.

СЦЕНА

Синелибри 2025 под мотото „Пяната на дните“

Разговор с Александра Александрова, изпълнителен директор на филмовия фестивал

Как се роди мотото на тазгодишното издание?

Традиционно докато търсехме слоган на фестивала, бяхме обърнати към литературата. Все по-често реалният свят плаши, ранява и грози. Спасението често се крие във фантазмените балони, подобно на тези, създадени от причудливия писател Борис Виан - влюбен в джаза, във фантазиите, в по-красивите реалности. Защото само в изкуството „някои облаци миршат на захар и канела, други — на кориандър и билки, тортите свирят като грамофонни плочи, ъглите на помещениата се окръглят под въздействието на джазови композиции, докато пианото произвежда коктейли...“.

За пръв път фестивалът има и подзаглавие:

„Проекции на действителността“. Как то отразява и съвременния поглед върху киното?

Подзаглавието е заимствано от предисловието на романа на Виан, където твърди, че описаните събития са напълно реални, защото са изцяло измислени. „*Тяхното изграждане може да бъде определено като проекция на действителността, извършена в нажежена и пречупваща атмосфера и върху съотносителна плоскост, неравномерно нагъната и изкривена*“.

Ако трябва да отговорим през фантазия, както Борис Виан изисква да направя, светът на неговите думи е напомняне, че от всеки балон гледната призма е различна и всяка особена чувствителност хваща свои собствени детайли. А неуловимото остава да бъде измислено, съответно да се превърне в реално.

Кои заглавия трябва да очаква публиката в програмата на Синелибри 2025? Как те се вписват в темата?

Тази година ще покажем на голям екран „Франц“ на Агнешка Холанд - портрет на Кафка, който обръща внимание на конфликта с авторитарния му баща, разказва за приятелството му с Макс Брод и не подминава отношенията му с Феличе Бауер и Милена Йесенска. Сред хубавите новини, които вече обяхме, е тази, че Агнешка Холанд ще е сред специалните гости на фестивала тази година. В програмата на фестивала е и „Чужденецът“ на Франсоа Озон. Шестдесет години след Висконти романът на Камю отново ще има своя

екранен прочит. В главната роля близа Бенжамен Воазен, който през 2022 г. получи наградата СЕЗАР за най-добър мъжки дебют за ролята си в „Изгубени илюзии“ на Ксавие Джаноли. Фестивалът ще ни покани в световите и на Томас Ман, Казуо Ишигуро, Джейн Остин. Ще имаме възможност да видим новите роли на две от много обичаните актриси - Изабел Юпер и Джоди Фостър. Филмите са „Най-богатата жена на света“ и „Личен живот“ - любопитни, разтоварващи, интригуващи.



Сред членовете на международното жури тази година е Сергей Лозница и сме доволни, че зрителият ще могат да се срещнат с него в рамките на две прожекции. Режисьорът лично ще представи „Двама прокурори“ – филмът, който беше част от конкурсната програма на кинофестивала в Кан и бе сред заглавията, които със сигурност не бива да бъдат подминати. Другото заглавие от Лозница е „Естествена история на разрушението“ – документален филм, който се уповава на творчеството на големия немски писател В. Г. Зебалд. Президентът на журието Клаес Бенг пък ще представи лично филма „Голямата арка“, в който Бенг близа в ролята на датския архитект Ото фон Спрекелсен, чиито идеи за голямата арка в Дефанс, Париж, се сблъскват с реалността и създават поредица трудности и препятствия.

Какво е културното значение на фестивала като сцена на съвременен световен кино в България?

Когато ни попитат: „Кога започвате да готвите следващото издание“, отговаряме с: „В деня след приключването на предходното“. Лично аз предпочитам публиката да дава оценки на културното значение на фестивала, знаем, че го вижда и оценява, а това може само да ни радва и вдъхновява да продължаваме да вървим в тази посока.

Как се поддържа интересът и какъв тип аудитория привлича Синелибри?

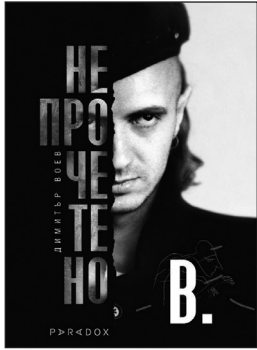
Мисля, че успяхме да си отгледаме и възпитаме публика. Сякаш в по-ранните издания често се водеха разговори дали филмът е по-добър или книгата, но с годините тази посока на дискусия отшумя и публиката вече крачи по моста между литературата и киното, без да ги сравнява. Всяка година се стремим програмата ни да е разнообразна и да съдържа заглавия, които да зарадва децата, които да са добра новина за почитателите на документално кино, да представи филми, за които светът говори (такива, минали във фестивали като Берлинале, Кан, Венеция), да даде възможност да се видят адаптации от различни държави. Вероятно не разочароваме публиката и това поддържа интереса ѝ.

Какъв е диалогът между литературата и киното и как фестивалът ги обединява?

Колко проява на лош вкус ще е да отговоря с „В началото бе словото“? Но това е отговорът. Голяма част от филмите, които излизат всяка година, почиват на литературна основа или са вдъхновени от роман / пиеса / биографична книга / писател. Филмът е повод за разговор за литературата, да прочетем книгата, да се потопим в собствените си умове, да забележим линиите, които режисьорът е решил да изведе, да помислим и за тези, които остават в книгата. Допирът до двете произведения ни приближава до собствената ни фантазмена реалност и издига балона ни все по-високо. Тъкмо по Борис Виан.

Въпросите задава: Редакторският състав на АВМ

Земята на убитите поети



„Поетът винаги е в опозиция. Но само ако винаги си контра, ще се движиш напред. Нещо като она, другия инстинкт – за самосъхранение, само че с обратен знак. Говоря за саморазрушението...“

Георги Рунчев

Невъзможно е побирането на една такава личност като Димитър Воев в описателен текст от две изречения. Би било

грях, или най-малкото неточност, да бъде ограничен в категориите на поет, музикант, композитор, фронтмен и т. н. Той надхвърля значенията на тези понятия, а и на всички останали, с които може да бъде определен. Пък и той не се нуждае от представяне. България знае какво е изгубила, а при едно по-добро стечение на обстоятелствата целият свят също щеше да знае. Но за първи път се дава възможност на публиката наистина да се запознае с Димитър Воев и то по начина, по който той би искал¹: „За себе си / сам искам да разкажа. / Не друг“.

В новото издание на „Парадокс“ от 2021 г. творчеството му (както продължение на самия него) извършва тази дейност. Съставителката, дъщеря му Димитра Воева, събира и организира в „Непрочетено“ цялото ръкописно наследство на артиста и то по забележителен начин. Заг структурата на сборника проличава огромният труд, положен за създаването му и изключителната запознатост с материала. Все пак подреждането на 12 тетрадки с произведения, писани в период от 10 години, в организирани и смислено свързани раздели и подраздели, като се избягва полесната алтернатива на хронологическо съставяне, печели възхищението на всеки читател. Книгата е със задължителен характер за колекцията на всеки един фен, а и не само, и поради своя дизайн, дело на Артур Панов, познат като създателя на емблематичното лого на „Нова Генерация“, и единственият човек, който може да предаде естетиката на „кристалните късчета лег“. Разбира се, тези почти 300 страници нямаше да бъдат пълни и без най-интимната част от архивите – фотографите на Нели Недева-Воева, а и на самия ѝ съпруг. Всичко около текстовете – оформлението, дизайна, фотографите – превръщат сборника в своеобразно произведение на книгоиздателското изкуство. Пример за това, че най-добрите неща се създават от съчетаването на различните изкуства. Същото нещо прави и Воев – слива музиката и литературата, за да създаде историята на едно поколение. Неговото творчество е като че ли едно завръщане в началото на лирическото изкуство в Древна Гърция, когато музиката е неизменна част от лирическите текстове. Точно тази изначална връзка между поезията и музиката въплъщава и Воев. Така

един концерт на „Нова Генерация“ може да заприлича на модерен вариант на древногръцки ритуал, с фигурата на музиканта поет в центъра. А като се вземе предвид античното мислене, че поетът винаги се съотнася с някой бог, аналогията може да се продължи, когато се забележи едното „постоянно присъствие“ в неговото творчество: *В началото се страхувах от теб. Свързвах те с тъмнината. Много по-късно разбрах, че ти си навсякъде, където има живот. (...) Постепенно започнах да свиквам с твоето постоянно присъствие. Винаги съм искал да те видя. Виждах само твоите произведения. Но за мен ти стана най-добрият творец.* Така нишката може да прозвучи Сафо–Афродита, Анакреонт–Дионис, Воев–Смъртта. Тя дебне зад всяка страница, хвърля сянката си върху всяка дума, виси като бесило над творбите дори когато не се споменава пряко. Като че ли моментите на спокойствие, в които тя не присъства, се случват защото тя самата се оттегля, оставя на своята жертва секунди живот само за да може да напомни за своето присъствие изневиделица. Явява се самата тя, но се и видоизменя – най-често е просто „госпожа Нещастие“, друг път е „страх“, „демон“, а понякога е „Човекът в мен“:

*Кой си ти, ти който в мен стоиш
и живота с мен делиш?
Двойник ли си или брат,
или пък роден си в ад?
Питам те защо си в мен
и крадеш ми всеки ден.
Искаш в мене да живееш
и злорадо да се смееш
на нещастията ми.
О, кажи ми кой си ти?*

Тя се загнездва вътре, съществуването с нея е вече ежедневие, чувството е тлеещо, но никога неизгасващо. Разбира се, показва се и чрез своите разклонения – „себеоткачането“, кошмарите, чувството за вина, за незначителност, отчуждението, самотата. „Рядко сме чували текстове като тези на Димитър Воев, от които толкова силно и искрено да крещи самотата. Текстове със силна социална позиция, защото именно самотата е една от най-страшните болести на младия човек днес“,² казва Доротея Монова, която е и автор на предисловието на сборника, в интервю с твореца през 1989 г. Оксиморонно точно споделеното чувство за самота е нещото, което привлича хората към Воев – в този случай отчуждението събира отчуждените. По същата причина музиката на „Нова Генерация“ е и толкова устойчива, защото винаги ще съществуват освободените души, които да се асоциират с текстовете. Независимо от факта, че самотата е „поколенческата болест“ на 80-те, единици в бъдещите години все още не могат да се отърват от нея. Често обаче не се и опитват. Удобно е на „самотните острови“. Дистанцията от другите оставя място за самата личност, дава подходяща

позиция, от която да се съзерцава. Разстоянието те прави безпристрастен, саможостатъчен, проникателен. Така понякога се случва дистанцията да се почувства вертикална, т.е. самотата те издига нагоре, кара те да се чувстваш неуязвим, недосегаем, невъзмутим. Неволно се загнездва мисленето, че страданието те прави повече от тези, недокосващи се до полярността на човешкото състояние и напращивите пориви. Те те оставят неразбран, защото не могат да те разберат, а и защото не искат. Това те прави специален, или поне различен от останалите. Ти си над тях, отделил си се от масата, докоснал си се до неща, за които те не могат да знаят:

*Аз съм гол, погнусен
и безкрайно отвратен
от безбройните тънаци,
които са ме обградили,
впили устни в моите жили,
и изпивайки кръвта ми,
искат да ме победят.*

Обществото пречи със своите измислени закони, с несъществуващия си морал, с ограничаващите си норми, с омразата си към всичко, непасващо в тях. Дистанцията е двустранна – масата избутва „странните“, а самите те гали искат въобще да са част от това „Общество“: *„Цяло хорско стадо / води парников живот. / Искаш ли и ти да бъдеш / като всеки скот?“*.

Точно за тях, отчуждените, неспособните да пречупят себе си, за да бъдат приети, пее Димитър Воев. Те са представителите на „новата генерация“. Типично за него е смяната на лица, числа и родове, разказва от гледните точки на всякакви образи, диалогизира във всяка творба, но точно поемата „Нова Генерация Завинаги“ е зенитът на полифоничността. В многогласието се различават отделните образи със своите гледни точки, третоличният наблюдател, гласове, принадлежащи незнайно на кого, надписи, откъслечни диалози, докато всичко това не се превърне в едно общо „ние“, което да изkreши своето недоволство, за да стигне до боговете. В това „ние“ намират място тези, за които няма място другаде. Тук е „живата материята на свободата за свободните хора“³, както казват самите фенове. Тук е земята на убитите поети. Земята на Димитър Воев:

*Днес посрещнах изгрева,
в цяла нощ чака и ти.
Време е да отплуваме
за страна, в която не сме сами.*

ДАЛИЯ ДЕЛИБАЛТОВА

Димитър Воев, „Непрочетено“, изд. „Парадокс“, 2021 г.

¹ Всички цитати са от посоченото издание. Страници в ред на появяване – 202, 262, 121, 73, 36

² Доротея Монова, интервю с Димитър Воев и Кристиан Костов, сп. „Ритъм“, брой 2/1989 г.

³ Мартин Симов, фен бюлетин „Нова Генерация“, брой 1/1991 г.

КИНОСКОП

Подземиата на алтернативното

В съзнанието на много зрители със споменаването на документално кино изникват образите на евтините телевизионни продукции или аматьорски запълващото съдържание в платформи за видеосподеляне (Youtube). И доколкото широката достъпност на изкуството безспорно е важна, то тя се използва някак „погрешно“, тъй като качествените продукции продължават да съществуват „в периферията“. Ограничената трибуна на стойностни български документални филми остава в рамките на филмовите фестивали – София филм фест, Синелибри, Златна роза и гр. Това предполага и присъствието на по-конкретна и професионално насочена публика. Впрочем именно поради тази непопулярност на жанра изглежда особено и писането на рецензия от такъв тип. Въпреки това в последно време повече продукции стават достъпни за широка аудитория – например тази година филмът „Жестокият път“, освен че напълни прожекционните зали, ни напомни и за автентичността на представянето, високото естетическо качество на продукцията, преобръщането на устойчивите стереотипи и най-вече съвестното използване на потенциалите на екрана именно в полза на историята. Към тази своеобразна (не съм сигурен доколко може да се определи като „нова“) вълна на документалното кино се вмести и филмът „Воев“, който излезе през 2022 г., но сякаш е напълно уместно да се завърнем към него предвид 60-годишнината от рождението на Димитър Воев, която отбелязахме тази година през месец май. Филмът проследява живота на известния музикант и поет,

самобитен представител на контракултурата във времето на прехода. Хронологията на историята (която на моменти може да натежи) е споена в определена сложност и тематичност чрез присъствието на фрагменти, размишления и откъси от интервюта. Те прозвучават в комбинация с поредица от архивни 8-мм кадри, които придават допълнителен пласт на художественост. В първите минути виждаме и родителите на Воев в неформална домашна среда; включени са разкази и спомени на съпругата му, неговите приятели, съмишленици и колеги. Обстановката, в която са поставени, ни потопява в духа на ъндърграунда в изкуството: изоставената и разрушена сграда, насоченото осветление и естетическото качество на операторската работа. За историята допринасят фотографии на Нели Недева-Воева, както и откъси от музикални видеа, концерти и изпълнения. Във филма присъстват песни от творчеството на Воев: като част от групите „Воцек и Чугра“, „Кале“ и „Нова генерация“. Така се изгражда атмосферата около цялостното битие на човека музика. Въпреки че филмът до някаква степен разчита на емоционалността, той не е изцяло пропит от характерния за много биографични филми сантиментализъм. Често в онези продукции прозвучават готови формулировки, продиктувани от носталгията и от нуждата на самите близки да покажат своята висока оценка и признателност спрямо човека, за когото говорят. Всичко това създава един идеализиран образ, фалшива митологема, увенчаваща корона на величието. Разбира се, такъв подобен подход по-скоро е избегнат, което добавя



Фотограф: Панайот Бърнев, 1975 г.
Източник: Български визуален архив / Милена Николова

стойност на филма и го прави обективен. Въпреки предрасъдъците спрямо документалното кино филмът като този е важно да присъства не само поради значението им като съхранители на памет, но и като код, който да отключи зрителския път към задълбочен поглед върху конкретния човек. Популярността на „Воев“ отчасти се дължи и на интереса на младите хора към музиката на „Нова генерация“, в която припознават универсалното свободолобие и бунтарство. Това, което всички съзираме в тунелите на алтернативното, е пламъкът на непримиримостта и на опитите изкуството във всякакви форми да бъде продължител на индивидуалното в погледа-за-света. Защото често именно тунелите се оказват най-извисените наблюдателници.

МИХАИЛ ФИЛКОВ

На фокус: Георги Рупчев

Авторът за себе си

Няма да скрия, че вместо да пиша откровения на „авторът за себе си“, много повече би ми допаднало нещо като „авторът в себе си“, тоест не толкова битийно-битови характеристики, а онова, което в последна сметка не може да бъде познато напълно. Убеден съм, че всеки автор, дори най-бездарният, е доведен до безизходица от своето „себе си“, от бездарността си например. Все по-често през последните години се улавям, че мисля за собствените си стихове като за чужди, писани от някой друг, възползвам се от името, биографията и личността ми, докато той броди някъде другаде, далеч, не тук и не сега, в пространства, които изглеждат по-скоро въобразени и все пак са пределно ловко маскирани като реални. Друг, притежаващ изживяното и от мен и свободно разполагащ с него, нехаейки за моите всекидневни кошмарчета... В такива моменти се чувствам наистина изоставен. Та нали литературата, периодично пробъзгласявана за мъртва, е и общуване, и най-вече общение, а моя, другият,

я превръща в единачество. Когато успея да го спинам, конфликтът е неизбежен; преча му и го размотавам колкото мога, оплитам го в житейския хаос. Така му се пада, автор такъв. Едва ли имаме какво да си кажем. Но той като че не обръща внимание; способен е да изкаква с години, с години да си реди мозайките, та да ми стовари пореден, все по-обеман и обременяващ текст, с който май нямам много общо. Ето защо никога не съм мислил, че поезията била позиция и त्याм подобни – тя е другото, другостта на и за битийното, изкуството и изкусително изкуство, което тъй рядко допускате до себе си (автора), но и то – нас. Каквото и да говорим за автора и поезията, за привлечеността към другото, те все някак се изплъзват. Бихме могли да опитваме наистина... Поглеждам към стената и улавям погледа на старицата на Дечко Узунов, прозряла, че прозрение всъщност няма.

Г. Р.



На снимката: Георги Рупчев, личен архив

Езикът на превода и на поезията при Георги Рупчев

Маргарита Лозанова

Анализът на преводите, които поета и преводач Георги Рупчев създава, изисква подход, в който да са разгледани следните перспективи: какво е влиянието на тези преводи върху собственото му поетично творчество, какви са стилистичните и лексикални особености при трансформацията на оригиналния текст в преводен, с какво тези преводи са важни за времето, когато са направени, и не на последно място, да се установи какво ги различава от утвърдените преводни образци на времето. В творчеството на Рупчев преводите на текстове от руския и английския модернизъм, както и поетичният превод на „Песен на песните Соломонови“, направен заедно с Даниел Хаким, оказват имплицитно, а на моменти и зримо влияние върху собствената му поезия. Доказателство за това са модернистичните търсения на поета, както и стиловите и тематични сходства. Според мнението на запознати с преводаческите творби на Рупчев, в преводите, които прави, той влага много от смисъла, скрит зад текста, историята на първоизточниците, трагизмът, исторически и личен, който вътрешно присъства в много от произведенията на представителите на руския акмеизъм и символизма. От тях са познати преводите на Анна Ахматова, Марина Цветаева, Николай Гумилев, Осип Мандельштам, както и отделни преводи на Йосиф Бродски и Вероника Тушнова. Разнообразието от идеи и понятия се експлицира в няколко насоки. В случаят с акмеизма общото между творчеството на поета и преводите е отхвърлянето на символизма, макар в произведенията на Рупчев да се наблюдават и някои директни препратки към български символисти като Дебелянов. От руският модернизъм в стихотворенията и преводите присъства стремежът към яснота и прецизност в поетическия изказ и осезаемо обръщане към света на предметите – както е при Далчев – и разкриването на същността на човешкото, макар при Рупчев да има една размитост по отношение на времевата дистанция (както е при „Смъртта на Тибалт“) и разколебаване на човешкото съществуване в рамките на пространството („Стереомузика“).

В поезията на Николай Гумилев педаггично се сменят фантазмата и конкретната образност и то с такава бързина, че обичайните действия се трансформират в „поезия на потока на мисълта“. Както в поезията на Рупчев, при Гумилев „нито един образ няма самостоятелно значение и е потребен единствено за да се представи възможна по-пълно душата на поета“¹. Характеристика на преводите на Рупчев от руски е централното предаване на смисъла и звученето, без обаче да се нарушава емоционалната и тематична наситеност на оригиналния текст, а напротив: много често естествено звучене на преводите идва от баланса между метричните особености на оригинала и внимателно подбраните думи, с които преводачът предава смислово както текста сам по себе си, така и голяма част от контекста, в който се вписва творбата, както ясно личи в „Реквием“ на Анна Ахматова, където от оригинала е запазен трагизмът и истинският смисъл на произведението, както и експерименталната смес от класически метрични форми и речева интонация.

*Узнала я, как опадают лица,
Как из-под век выглядывает страх,
Как клинописи жесткие страницы
Страдание выводит на щеках,
Как локоны из пепельных и черных
Серебряными делаются вдруг,
Улыбка вянет на губах покорных,
И в сухоньком смейке дрожит испуг.*

И

*Видях аз как лица се стоят
И как личи под клепките страхът,
По бузите жестоко как вдълбават
Страдания клинописа твърд.
И къдрите от черни или руси
Как посребряват изведнъж, видях,
И как увяхват във покорство устни,
В смеха насилена потръпва страх.*

Друго влияние в преводите на Рупчев идва от неговата страст към музиката. Наред с музикалността на неговите стихове се нареждат преводите му на Т. С. Елизъм, Лорънс Фърлингет, Робърт Пен Уорън, Джон Ленън. Времето когато са правени преводите – 80-те и 90-те години на миналия век, ги прави изключително актуални и дори може да се каже, че те са едно от свързващите звена на поета Рупчев със световната литературна и музикална сцена. Между късният Елизъм и него има множество паралели в идейно-философски план. В преводи като „Пустата земя“ и „Два хора на кентърбърийските жени“ с голяма точност е предаден езикът на високия модернизъм в съчетание с цялата многопластовост от интертекстуални препратки и алюзии в културния контекст. Както е характерно и за самия Рупчев, който е силно повлиян от Елизъм, в поезията е централизиран мотивът за липсата, изчезването, неустойчивото съществуване на реалното. Преплитането на разговорен и висок стил не буквалистично предадено, а смислово и стилово отговарящо, допълват личният принос на Рупчевата поетическа чувствителност към преводите на английския поет на български. Особено внимание може да се обърне на препратките от френски, немски и гр. езици които са запазени автентични спрямо оригинала и пояснени с бележки.

Относно музикалния принос на преводите, Рупчев превежда на български както текстове на песни, така и проза и на световноизвестния музикант Джон Ленън. „Чуднодръвко – долу слез!“ е сред най-смелите и мелодични преводи на Ленън у нас. Неговият смисъл като почти сюрреалистична фантазия на моменти е предаден с множеството образи, наподобяващи детска лирика. Текстът изобилства от измислени думи, които обаче на български звучат също толкова изгрибо-шеговито, както и в оригинал, а на много места смисълът и атмосферата на текста излизат на преден план в превода. Срещат се характерните за Рупчевия превод разговорни конструкции, предадени спрямо ситуацията и интериоризиран тон – спрямо конкретното звучене на английски. Друга интересна връзка в контекста на музикален езиков трансфер е преводът на текстове на Булат Окуджава. Жанрът, в който той пише, авторска песен², който събира в едно лирическо звучене и допълваща го авторска музика. Тези специфики се превръщат през 20. век в един



Фотограф: Панайот Бърнев, 1967 г.
Източник: Български визуален архив / Милена Николова

тих протест срещу насилието на тоталитаризма през погледа на обикновения, осланящ се донякъде на фолклорните традиции и ренесансовата европейска музика човек. В превод на Георги Рупчев тези песни достигат до българския читател с адекватно предаване на особеностите на културния и историческия контекст, както и с богатството от библейски препратки.

*Пускай моя любовь, как мир, стара, —
лишь ей одной служил и доверялся.
Я — дворянин с арбатского двора,
своим двором введенный во дворянство.
За праведность и преданность двору
пожалован я кровью голубою.
Когда его не станет, я умру,
пока он есть — я властен над судьбою.*

И

*Като света е стара мойта страст,
На нея служих с вярно постоянство.
Дворянин от арбатского двора съм аз,
От своя двор съм посветен в дворянство.
Удостоен съм аз със синя кръв
За праведност и преданост към двора.
Ако загива той — ще падна пръв.
Но жив ли е — със всичко ще се боря.*

Както личи и от дадения откъс, преводът следва музикалността на оригинала, но без да го предава дословно, което придава на песента пластичност и усещането, че текстът изначално е писан на български. Непосредствено след коментара върху преводите на други поети от Георги Рупчев е логично да разгледаме въпроса превеждан ли е самият той на други езици. Както и човекът в творчеството му, тук отговорът е разколебан поради няколко причини. Стихотворенията и поемите на Рупчев са с множество редакции, което прави изказа им прецизен и трудната задача за намиране на еквиваленти в другите езици е довела до единични преводи на някои стихотворения и поеме на английски и някои други европейски езици (сред които руският отсъства). Същите обстоятелства, които възпрепятстват широката публичност на поета Георги Рупчев, са причина и за стойността на неговите преводи в контекста на времето си.

Силвия Чолева: Георги Рунчев имаше съзнанието за това, че е поет

Какъв е бил Вашият първи сблъсък с Георги Рунчев?

Ние сме приятели, съседи. Живеем много наблизо. От едно училище сме, но не сме съученици. Той е малко по-голям от мен. Но за мен винаги е бил така... една височина спрямо мен. Не само защото на години бях по-малка. Знаете, в една такава възраст, когато си ученик още, тия разлики имат значение. А пък още повече Жоро така пишеше, че съм изпитвала винаги от самото начало респект спрямо него самия и писането му. Интересното е, че той беше човек, който има съзнанието за това какво пише. За това, че пише много различно. Съзнанието за това, че е поет. Докато поне аз за себе си ще кажа, че съм изпитвала неудобство, притеснение, съмнение дали това, което правя, е добро, дали става за нещо. Но у него имаше една увереност. Това може би беше, с днешна дата си давам сметка, нещо като защитна реакция. Във всеки случай, на някои даже изглеждаше високомерен, но това идваше оттам: той имаше съзнание за ценността си. И то се усещаше във въздуха.

Как се общува с Рунчев?

Какви невероятни разговори сме водили! Често пъти по телефона, особено вече когато беше болен, с много, много цитиране на поезия, слушане на музика. Тогава телефоните бяха с шайба, стационарни и като минеше един час, ги прекъсваха и пак набираме. Иначе ние бяхме като всички тогава млади: пушим, пием. Много пушихме. Жоро, въпреки че не биваше да пуши, той много пушеше. Честно казано, аз винаги съм предпочитала разговорите vis-a-vis с него, когато сме били двамата. Много по-концентрирани бяха. На мен тая стая ще ми остане пред очите, докато съм жива. Леглото му, което беше преместено после на другата страна, пианото, пишещата машина, която стоеше на бюрото към прозореца.

Как в тази атмосфера се заражда неговата поезия?

Жоро умееше от дребен факт, чисто житейски, да направи голямото обобщение, да направи стихотворение, да мине много пластове отвъд и нагоре от това, което разказва. И това не се научава. Или го носиш, или не го носиш, но той го култивираше в себе си. Георги беше изключително ерудиран човек. И сега някои ще кажат: да, поемите му са велики. Аз ще кажа, че от самото начало, от първата му книга „Уморени от чудото“, която излезе през 1982 г., просто личеше тази дълбочина, дори в най-„обикновени“ стихотворения, които на пръв поглед разказват примерно как се пренася една семейна двойка от едно жилище в друго. И от такъв един факт той правеше цял свят. В един свой текст Иван Теофилов беше видял театралността в неговите стихотворения. И музиката... Мисля, че той, ако нямаше това заболяване, не знам, може би в тази посока щеше да се развива. Той беше свирил на пиано, но беше прекъснал. Музиката беше в него. Беше в начина му на изразяване, това личи в стихотворенията. Но макар да изглеждат много лесни тия стихотворения, да изглеждат така изляти, той много ги работеше. Много работеше върху редакцията на стихотворения. Въобще отнасяше се с дълбок респект към поезията. И именно затова искаше всичко да е прецизно.

Какви са тематичните и стилистичните специфики на поетиката му?

Той има стихотворения, които са си в рима, четиристишия и т.н. Но има едни вътрешни рими, които за мен са виртуозни. И това е част от големия му талант. Тази музикалност, през която минава един текст. Има едно стихотворение „Отдалечаване на въздуха“, което е от „Уморени от чудото“, от поранния му, да речем, период. Това стихотворение, като го прочетох, си казах: ето, това е едно от няколкото стихотворения, в които можеш да разпознаеш нашето поколение. Ние наистина, както се казваше: *родихме се уморени, живеем, за да си починем* – това беше мисъл на Джеймс Динли. И тази умора идваше от това, че ти нямаш перспектива. Това, дори да не си такъв, те алиенира, то те прави донякъде и безразличен към всичко, което става наоколо. Но това е само привидно, това е начин да се съхраниш. Например Жоро Рунчев, макар че беше затворник в тая стая, но той имаше абсолютни сетива и изострено чувство за това, което става. Той просто знаеше какво става отвън.

Сега има една вълна в поезията, която за нашето поколение е доста чужда, да не кажа стряскаща в някакъв смисъл, на публицистичност, на лозунзи, да кажа дори, на едно така ясно открояване на позиция. Тогава не се пишеше така. Така пишеха за партията. А за да кажеш наистина нещо, трябваше да го кажеш по друг начин. Жоро умеше

да го вкара в тъканта на стихотворението и когато четеш „Голямата земя“, ти знаеш за какво става въпрос. Да не забравяме, тогава излязоха филмите на Тарковски, Антониони. И някои книги се промъкваха през тая Желязна завеса.



Георги Рунчев (вдясно) с приятели, личен архив

Какви са били предизвикателствата в по-късните години?

Жоро беше много силен характер. А да се пише в това състояние, ти ако не си здрав, един грип да те повали и край с писането. Ти нямаш сили да мислиш. Но той прояви невероятна сила, особено накрая. Беше много тежко. Не можеше да си запали цигарата, диктуваше на съпругата си, за да пише вместо него. Казвам го това не за да говорим колко е бил болен. Казвам го за него... Той сякаш знаеше, че времето му е ограничено, и искаше да го използва до последно в посока на литературата. Въпреки че Жоро не пишеше много. В едно интервю каза: *аз пиша най-много по 10-12 стихотворения на година.*

Можем ли да кажем, че поезията му е код за бунт?

На Жоро поезията е отвътре буквално взривяваща. Дори в едни много дистанцирани такива стихотворения, усещаш вътре напрежение. Докато го четеш, всичко е като едно езеро, от което всеки момент очакваш да изкочи нещо и да те залее водата. Това беше особен вид вик със стиснати зъби, мога да кажа. Трагичен вик, защото всъщност трагичен му беше животът. Когато чета, усещам тая мощ на един човек, който няма сила. И това, което и досега, и сигурно никога няма да го разбере, е за мен някакъв таен код, който има неговата поезия: сякаш той те пуска да го разгадаеш донякъде и ти затваря вратата. И тогава ти като читател не само разбираш какво ти казва, но ти разбираш отвъд тия думи, които са казани, то близо в теб и го осмисляш. Защото именно заради моя таен код, който той ми казва: няма, дотук ще ти кажа, отсега нататък те оставям сама да четеш, сама да мислиш. Но за мен тази... някои я наричат недоизказаност. Аз казвам някаква... от там идва магичността на Жоро, защото той те приковава с думите. А в едно време, в което ние се опитвахме всички да пишем без рими и да пишем бял стих, това беше начин да се освободиш от досегашното. Но с този език, с тия същите думи той успява да ме вкара в един свят, от който аз не искам да изляза. Искам да остана под тази магичност или вътре в тая тайнственост на поезията. Тук мога да го цитирам от едно интервю: *сигурно в поезията има нещо тайно, скришно, греховно, самотно.* Това греховно, ако се замислим, нали, можем да видим каква чувственост има неговата поезия. И то е също част от тази енергия, за която говорих преди малко. Ами „Смяна на нощната стража“? То е все едно Рембранд, просто невероятно стихотворение, всеки път се вълнувам, като го чета. Но какво продължава в това интервю? *Всъщност да пишеш в известен смисъл е противоестествено. Поетът винаги е бил измишен и изключение, но се оказва, че не могат без него.* И тук казва: *поезията е инстинкт за неприспособимост, а сега времената са за приспособяване.* И нещо, което не бива да се забравя, е невероятната му ирония и самоирония. И в живота, той така се майтапеше със състоянието си, със себе си, с всичко. И оттам понякога така като изтърси нещо... Разбира се, човек, ако има чувство за хумор, въобще няма да се обиди или притесни, но Жоро беше

такъв. И понякога в стихотворенията му, познати стихотворения, чела съм ги толкова пъти, и изведнъж откривам нещо, което е именно тази ирония. И казвам: ах ти, хитрецо, къде ме пръзляш! Много обичаше и в разговорите така да те подхлъзне, но широтата му идваше от тия познания.

Той много четеше и превеждаше, разбира се, от руски, от английски. Но, пак казвам, тая болест ти изпива силите. А и за писане, и за превод се иска да си здрав. Пак казвам, много важно влияние имаше музиката за него и всички групи, които се сетихте от моя период. И класическата музика, разбира се. Колкото до преводите, за него това беше все пак не основна дейност. Той превеждаше покрай писането, а и разбира се, не забравяйте, че в това време той нямаше средства. Но той превеждаше това, което му харесва на него.

В този контекст, по какъв начин неговата поетика се унаследява и след него?

Той имаше абсолютно самостоен глас, който не само не прилича на нищо дотогава писано, който според мен, нека критиците и литературните теоретици да кажат, но според мен той създаде някаква абсолютно нова поетика, затова тя и не може да бъде копирана, не може да напишеш нещо ала Георги Рунчев.

Сега могат да се правят анализи, въпреки че не мисля, че са се счутили да пишат за него, напротив, може би тъкмо затова, защото е трудно да се влезе там. Но съм сигурна, че неговата поезия ще остане и много след вашето поколение и нататък. Както Иван Методиев. Ето колко са различни. По едно и също време пишат. В Издателство за поезия „Да“ издадохме „Песен на песните“ в превод на Георги Рунчев и в превод на Иван Методиев. Там всеки един от тези двамата много таланти-ливи хора е сложил своя отпечатък. И е много интересно да се проследи, защото тук даже не става толкова въпрос за преводачески умения, колкото за поетическите таланти на двамата. И сравнението е невероятно.

Не трябва ли да се обърне повече внимание върху творчеството на Рунчев?

Това, за което много ме боли, е, че освен че малко е написано за такъв поет, трябваше да има дисертации, да има книги с анализи. Да не говорим, че Жоро не е превеждан навън, освен отделни неща. Това са автори, които би трябвало да бъдат преведени, да присъстват все пак в друга езикова среда. Особено на английски, за да може да се прочетат. Не може да ни познават единствено с Христо Ботев и Иван Вазов. Макар и трудно, има възможност да се вземат част от стихотворенията, поемите и да се направи една много хубава книга на английски, дано някой се заеме с това. За мен това би било престиж на нашата литература в Европа и в света. Но наистина е тежка работа.

Как усещате неговото присъствие и като човек, и като поет?

Знаеш, че има някой там, който диша и е на твоята честота. И се разбирате с няколко думи. За мен всяко негово стихотворение звъни като златен звънец, ако има такъв. Просто то е излято, то е структурирано, то е мислено. Но това, че ти не го усещаш като читател, а просто четеш и близаеш вътре, вече говори много за таланта му. Мисля си, че в крайна сметка стойността оцелява по някакъв начин и изплува от масата. Много съм радостна, че следващите поколения откриват пък свои неща в неговата поезия. Но ние тогава изцяло си откривахме нашето време.

Въпросите задава: Редакторският състав на АВМ



Фотограф: Панайот Бърнев, 1967 г.

Източник: Български визуален архив / Милена Николова

Приглушаването на трагизма у пластмасовите човечета, или за повлияните реалности при Рупчев

Крум Киров

Не можем да твърдим, че поети като Георги Рупчев са се опитвали да пишат като другизо, тъй като той сам създава поетиката си. Но това предизвикване и образуване на един изначално нов лирически хронотоп неминуемо минава чрез въглеждането в „старите“ , тяхното акумулиране, округняване и комплициране. Тези отсенки на поезията на Дебелянов, Вутимски и Далчев са въградените елементи, които кристализират като настроения и тематика в творчеството на Рупчев. В контекста на периодите в литературата той вероятно има влияния и от съвременниците си – Константин Павлов, Едвин Сугарев, Владимир Левчев и т.н, но статията ще се концентрира върху предшествениците му. Ако започнем от разглеждането на Дебелянов като един върхов символист, неминуемо трябва да минем и през влиянието на субективния трагизъм в атмосферата, теглото на спомена, осквернението на душата, търсенето на неизвестното, комплицирането и свръхчувствителността на Аз-овете. Тъкмо върху това стъпват терзанията на лирическите субекти на Рупчев и Дебелянов от „... Тристан фон Демениус...“ и „Легенда за разблудната царкния“. Но сякаш при Рупчев, дори на морфологично и фонетично ниво чрез липсата на протяжност на думите, поезията е непредолагаща патос и химери въпреки модерното търсене на неизвестното, което тематично ги обединява. Това, наред със самата обстановка, говори за едно приглушаване и обективизиране на трагизма в търсенията на лирическите герои, сливане на героя с търсенето. Рупчев е извънлък сякаш цялата дебеляновска трагическа и съзерцателна кротост и я е положил в своите екстериорно насочени стихотворения, като в тях почти липсва абстрактност. Подходящ пример за това ми се струва „Двамата“, което в определен аспект надмогва болката на спомена. Такъв паралел можем да открием и между „Спомен за пристанище“ и „Гора“ на Дебелянов. Стихотворението „Къщата“ пряко цитира „Сиротна песен“ и е доста въгъбено автобиографически не в поета, колкото в рисунъка на Дебелянов и в този смисъл има едно съсредоточаване върху Дебелянов-човека, който е загинал и неговата отсянка се е вкаменила и изстинала. То сякаш преследва и съзерцателите на статуята, чезненето, вкаменелостта и финалното „мълчим“, което евфемизира и отпуска с едно ново напрежение трагичността и освободеността на хронотопа бележи издигането и потенциалното превръщане в статуя. Приземяването към екстериоризираниите пространства на приглушените улици ми се струва повлияно не толкова от онзи градски и отчужден и изнемощял по разум Дебелянов, колкото от Вутимски. Вутимски военният и болнавият, който съзерцава кризата на обществото по необществен път, както можем да говорим и за Рупчев и скритите социални отсенки от „Зоната“ и „На границата“. И тъй като Вутимски чрез своя наглед обективизира трагиката и това връща към напрегнат покой в страстващи се с града реалии, бихме могли да строим паралели с Рупчев в стихотворения с посочената тематика. Разглеждайки топоса на улицата, бих коментирал „Улични котки“ и „Силните на нощта“ на Рупчев и „Неврастеничен залез“ и „Призраци“ на Вутимски. Обективното премазване и последвалото мъждеене на хората от града в „Улични котки“ кореспондира с ръждивите и оранжеви нотки на

„Неврастеничен залез“. Зорката примка на залеза върху посярналите (от „Вечерен спомен“) улици се е вселил и във „*фасадите като набрали цирей*“, като при Рупчев вклинените фигури на вещици обрисуват ритуален ореол сред мъглите, който ще се пренесе във вътрешните пространства, но ще продължава да витае из нощните скитници като отсянка на човешкото.

В още по-силно урбанистичен план се забелязват паралели в изграждането на образите на хората, съпътстващи пространствата на вътре и вън – лудите, охтичавите и инвалидът във „Фабрика за пластмасови човечета“; с тази разлика, че при Рупчев чезненето и неформалното бягство от света се случва в мрачни и заключени помещения, навяващи усещане за подземност, докато при Вутимски екстериоризацията не липсва, макар също да е обезличаваща. За сравнение отварящите стихове на „Фабрика...“ и „Лудият“ на Вутимски: „*В мазето си работи инвалидът / ... / понякога се случва хлапетиите да отидат / ... / да позаят куция съсед*“; „*В безкрайната и пуста равнина / в олющената потъмняла лудница / до много късно някой тихо стене... / А тук срещу света живее лудият / и съзерцава дълго равнината*“.

И ако бихме могли схематично да заключим, че Рупчевият Аз цели да достигне до запечатаните и заглушени пространства, то единствената връзка между вътрешното и външното битие би била способността за наблюдение. Зрителното поле става още по-изрисувано със сива креда, което обуславя и общата за Рупчев и Далчев склонност за извърщане на погледа към вътрешните пространства. Погледът назад може да се онагледя с образно сходни стихотворения и при двамата: „Прозорец“ на Далчев и „17 май, заранта“ на Рупчев. Връзката с външния свят е представена единствено чрез прозореца, който създава у съзерцателя астигматизъм, диаболизирац битието. Очевидно е сходството в пречупването на перспективите между стиховете: „*Заваля / и във твоя прозорец градът се размести*“ и „*Ето нашето зимно стъкло. / То не е, то не е сякаш същото...*“. Започва прокрадването на жалостен писък, който косвено цели досег с външното чрез гращенето по стъклото.

С далчевското въглеждане и „нагъването на домашния сладкиш“ човекът спира да бъде толкова ясно заявен, колкото е при първообраза, където нагледът е модус на един ясно заявен субект („Повест“), докато тази способност при Рупчев е толкова обострена, че тя съществува самоцелно и няма реалистичен обуславящ Аз. Паралелно на „Повест“ може да се разгледа „Отсъствие“, в битовизираната и обтегната атмосфера говорителят е сянка, дух. Така обтегнатостта на обстоятелствата създава еднообразност, която се просмуква и у Рупчев и неколкократно се обостря чрез ограничения брой на предметите. И докато при Далчев те все още запазват вторичния си смисъл на идентичностни проекции и обтегнатостта се обуславя от саморефлексията, при Рупчев освен остатък на битуването и белег за чезненето и смъртта предметът е причина за отдалечаването от въздуха и поглъщането, създаване на изключително плътна атмосфера, фотографска реалия на смъртта, с която се слива животът. Тази еднообразност невинаги зависи от топосите на стаите, болниците, улиците, пример за екстериоризирано такова е „Излизаиш“, а за интериорно – „Кесия с картофи“. „*Ти тръгваиш пак и пътят ти е същият: / неясни очертания, които вечерта поглъща, / ... / в които после вечерта се свида...*“; „*Чува се как*

сред разрастващото се, плавно, плътно безмълвие / съседката трака с неизмитите съдове. /...накрая дори не усети смъртта си“. Можем да говорим за ритуалност и банализиране на смъртта чрез монотонността, съзерцанието (на не-човека).

Все пак пространството на „Тресащице“-то, където Далчев е цитиран чрез „Повест“, е гранично. Тъй като стигнахме до заключението, че Далчев ясно заявява присъствието на субектите си, то присъствието на полуматериалните рупчевски симулакруми кулминира и в затворените пространства, и в самата способност на града да обезличава. Най-лесно може да се онагледя тази съдбовност чрез „Смяна на нощната стража“, където настъпването на нощта може да се асоциира с надделяването на сянката като в „Силните на нощта“. Има образ, който отказва да бъде ситуиран в конкретен топос, а живее в рамките на портретите. Това преместване също задава една силно вълшебна и ритуална атмосфера; сянката на човешкото и кулмиращата липса се оформя сред неситуираността в опозициите горе–долу и вътре–вън, в времевите пространства. По темата за времето при Далчев би било релевантно да се каже, че то е застинало и по този начин задушава героите си в „Болница“, същото можем да споменем за „Болнична градина“, „Кесия картофи“ и „Превъртане на световете“, където връзката между време и пространство е преобърната така, че сянката създава впечатление за изпреварване на времето след условната смърт с въглеждането в „любимото“: „*мъглата как от Витоша се спуща*“.



Фотограф: Панайот Бърнев, 1972 г.
Източник: Български визуален архив / Милена Николова

Ако мога да обобщя, най-вече бих коментирал обостреното чувство на Рупчев за живот в сенките, за липсата на сантименталически трагизъм, усамотяването и освирепяването на обстановката и изключителния съзерцателен размах. Тъкмо чрез този размах по толкова интересен, загадъчен и нов (не конкретно постмодерен) начин творчеството на Георги Рупчев, повлияно силно от Далчев, Дебелянов и Вутимски, остава дълбока следа в поезията на 80-те.

Барът, нощта, пътят: пространствени сливания в поезията на Георги Рупчев

Михаил Филков

В стихотворението „Сънища“ на Едвин Сугарев се сблъскваме с една обременяваща констатация: „*участвам в безкраен пир, / който е започнал отдавна и все не приключва*“¹. С изваждането на откъса извън контекст е уместен въпросът дали може да считаме поезията като именно такъв *безкраен пир*. Бележите на своеобразното празненство тук са различните модуси на претворяването, въвлечането на множество гласове (свои и чужди), обръщането към онова универсално познание и разбира се, някаква форма на съхранение. В литературното наследство освен чрез устойчивото музикално присъствие Георги Рупчев се разгръща и в различни театрални и изобразителни роли: като драматург на човешката, битовата и социалната поставеност, като художник на различни пространствени структури и атмосферни натрупвания и най-вече като режисьор на динамиката и мизансцена. Заглавието на статията предполага един привидно

бохемски прочит, но тези образи ще послужат като опора в улавянето на специфично Рупчевата сетивност, като се проследи как тя концентрира мястото и действието в определени характерни или не толкова форми. Още първата му стихосбирка „Уморени от чудото“ събира няколко пространствено съгстени стихотворения. Интериорите изграждат усещане отвъд света: изпразнен, застинал, носител на зловеща рефлексия: „*Таванът се надвесва, става дяволско / и даже весело ти става, дяволе*“². Въпреки че битието на стениите и вещите е автономно, наличието на субекта е вкаменено в тази атмосфера. В „Стереомузика“ наблюдаваме трансформация чрез поглъщането: „*и от човек / как ставаш / дявол*“, а в „Превъртане на световете“ преизказните форми предполагат условност (даже повторителност), породена от хипотетичната картина: аз съм-аз не съм. Постепенното анихилиране освен чрез ритмиката и формите се постига във финалното заключение, което сякаш ритуално приканва смъртта като акт на себеизличаване: „*Това е стаята, леглото е приготвено*“.

Центърът на по-нататъшните литературни въглеждания в двете произведения се крие в също толкова граничното „Чувство за бавно изчезване“: „*Слязохме в бара. Посрещна ни вяло / дансингът като вдовец*“. Може да кажем, че образът на бара обединява смислово атмосферата на интериорите. Там присъстват приглушената музика („*На нощния ти грамофон върти се / единствената плоча*“ – „*въртял се е на празни обороти грамофона му*“ – „*Магнитофонът, невидим, броеше*“), алкохолът, цигарите, сдавените опити за някакво движение, онова чувство за потъване в средата. Барът е опитът да се намери убежище и прикритие от разочарованията на света, но сякаш в този *дом* субектът се чувства открито най-несигурно. Макар стаите в „Ателие“, „Превъртане на световете“ и „Стереомузика“ да не са маркирани с чисто социалната и образна обре-мененост на бара, те се сродяват: при Рупчев барът не е пълен с глъчка и шумни разговори.

на стр. 8



Той е призрачното задимено мазе, в което се откроява единствено образът на самотното лирическо Ние. Въплъщенията на това Ние са от отделната фигура, през неясните сенки, до картината на хората, които играят карти и ядат сандвичи в „Ателие“. Сякаш екзистенциалната самота търси различни начини на запълване. Така *баровото* е едновременно в статиката (седенето), но и в динамиката (влизането на Мария, картите). А връщайки се към поглъщането, ще кажем, че танцът (под звуците на хардрока) в „Чувство за бавно изчезване“ синтезира цялата безизходица в анонимността и ритуалността на изтпяването: *„Ние танцувахме... С последни сили / обикаляхме дансинга в кръг. / Някъде долу се движеха нашите сухожилия, / кости, / мускули, / стави / и кръв“*. Сетивата на лирическия герой не остават запечатани между четири стени, а се простират и навън: *„Отворен е прозорецът към лятната градина“*. Доколкото пейзажът може да бъде различен и подстъпът към него също, то има едно постоянно обрамчване за обекта на



Фотограф: Панайот Бърнев, 1967 г.
Източник: Български визуален архив / Милена Николова

Г Л А С О В Е Т Е И М Ч У В А М Е

Владимир Левчев: При всеки поет винаги нещата по някакъв начин са автобиографични

Бихте ли ни разказали за начало някои от спомените си с Георги Рупчев?
Аз се запознах с него някъде края на 70-те години, там, където сега е Студентският дом в Клуба на младите писатели, и той вече имаше славата на един добър млад поет. Спомням си, че някъде 1981 г., когато Цветан Тодоров за първи път се върна в България от Франция, имаше някакъв конгрес по българистика и ходихме с Жоро, той имаше нужда леко от подкрепа, но още се движеше. По-късно вече започна много сериозно да се парализира заради мултипленната склероза. Той живееше в кв. Гео Милев, в една къща на третия етаж, без асансьор. В стаята му имаше пиано. Той вече не можеше да свири на това пиано, но така сме стояли до късни добри с него, тогава беше и времето на хардрока. Макар че слушахме и класическа музика, и джаз. Той пушаше доста. И така сме си говорили до много късно през нощта и по телефона.
Вие имате стихотворение, посветено на него, както и той на Вас. Как е станало така и имало ли е други причини освен Вашето приятелство?
Мое то стихотворение, което е посветено на него, съм го писал една нощ, прибирайки се от него към къщи. Може би беше след 12 часа. Беше една зимна, но много ясна нощ, с пълна луна и с чист въздух, така че цялата Витоша се виждаше. Професор Михаил Неделчев твърди, че е емблематично за цялото ни поколение, но то беше посветено на Жоро.
„Уморени от чудото“ излезе 1982 година, горе-долу тогава, когато ви говорих и в началото, когато се запознахме. Той с тази си стихосбирка направи голямо впечатление. През 1989 г. излезе книгата „Силните на нощта“, заглавието идва от едно мое стихотворение, той ме беше попитал тогава дали може да го ползва и аз казах „разбира се“, за тази игра на думи: вместо „Силните на деня“, „Силните на нощта“. Това заглавие сякаш започна да определя всички нас, цялото поколение на 80-те.
Как присъства по-конкретно музиката в поезията му? Какво той самият е обичал да слуша?
Както казах за пианото в самото начало, неговата поезия е много музикална, много свързана с музиката, макар че и много образна. Всъщност, музикалната поезия не може да се превежда. При Жоро обаче има един баланс. Той е много образен и много музикален едновременно. Музиката на неговата поезия е доста особена и дори автобиографична. Обаче, ако погледне човек по-внимателно метриката, това не е изцяло силаботонически стих. Редовете са различно дълги. Ударенията не съвпадат. И все пак звучи изключително музикално. Това за мен

поетическото. В „Голямата земя“ под въпрос е поставен кризисът: необходимостта от откриване на нов Ханаан. Тази бездомност и нуждата от търсене на нови колективни послони са представени в една мащабна, поколенческа, човешка нужда от промяна. Защото в Рупчевата поезия едно от най-важните неща е това движение, протокът на личността. И макар неговият поетически дух много често да е затворен на терасата, в рамките на дома, в улиците на града или в тъмните ъгълчета, той винаги се оглежда за алтернативни места, за нови хоризонти, за подслон.
Външните пространства присъстват като урбанистични картини и природни пейзажи, които често са алегорични. Но градът не предлага избавление, а също предполага изличаване. В „Разходка“ между тротоарите, снега и закусвалнята се прокрадва въпросът: *„...защо ли към десет / ти се ще / да изчезнеш безследно“*. В „Силните на нощта“ освен замрял в безвремето, субектът е потънал в едно странично свидетелство и философизиране: *„градът под нас / се състарява бързо“*. Но тази граница между вътрешното и външното най-ясно е изчертана в „Смяна на нощната стража“. Интересно е да се наблюдава преходът: затварят се залите, в които вече се е *смрачило*. Отново присъства и откъснатостта от случайната тъпа: *„наоколо се шият посетители“*. Оказва се, че всичко се притваря в мрака и остава единствено нощта, която е саморефлексиивната алтернатива на всичко, единственият изход. В тази визуалнопластична среда нощта се обособява като отделна ниша и отделно пространство: *„видян единствено от мрака“*. Това е мястото, където героят може да се скрие. Доколкото и интериорът, и екстериорът се оказват потискащи и ограничаващи, то именно това мимолетно спасение се осъществява в невидимостта на тъмнината, в граничните полета. Разбира се, притегателният глас на мрака присъства като наратив в много голяма част от творчеството му, смесвайки се с различните постановки, но тук ясно се откроява като автономен. Това цялостно затваря визията за поетиката на Георги

по-скоро го приближава до тонически стих. Така е при Борис Христов също. Точно тези несвършенства на метриката го правят всъщност по-музикален. Спомням си, две групи, които доста слушахме, говорях за края на 70-те години, Foreigner и Cockney Rebel, любимата му песен беше „Sebastian“. Хардрокът беше на мода тогава все още. И той много слушаше музика, още повече, че не можеше да свири и вече се слушаше на касетофон. Както казва Езра Паунд в своя манифест на имажистите относно ритъма: да следваме не ритъма на метронома, който е абсолютно математически изряден и точен, а да следваме естествените каденци на речта. И това прави до голяма степен Жоро Рупчев, въпреки че особено по-късните му и мащабни неща като „Смъртта на Тибалт“ са писани в свободен стих. Обаче, както пък казва Елиът: *Никой стих не е свободен за поета, който иска да свърши добра работа*. Неговият свободен стих е също много музикален. Да не говорим, че „Смъртта на Тибалт“ започва с епиграфа: *Ако едно музикално произведение може да послужи за епиграф към поема, то в случая това е „Смъртта на Тибалт“ от балета на Прокофиев „Ромео и Жулиета“*. Тибалт е убит от Ромео. И е много интересно, че той е главният герой в тази изключително силна образна и музикална поема.



На снимката: Георги Рупчев, личен архив

Има мотиви, които се повтарят, които ги подема един инструмент или друг. Тези удари на тимпана, както завършва поемата: *„Един. / Два. / Три. / Четири. / Пет. / Шест. / Седм. / Прозорците. / Прокобите. / Прокофиев. / Пркфв. / Чух, че Тибалт бил умрял“*. Разбира се, ако чуете тази част от балета, има ги тези тимпанени удари, които са много странни в пълна тишина.
Освен че вие сте превеждали Рупчев на английски, какво е превеждал самият той на?

Рупчев, която не задава предварителни пространствени ориентири, а ги изгражда и разрушава на момента. Въпреки че Рупчев сякаш е известен с по-затворената и мрачна поезия, редно е да се отбележи наличието и на друг тип стихотворения, които са по-отворени към света и простора. Присъстват различни мотиви и образи: битови, импресионистични, породени от пътя и странстването. „Спомен за пристанище“ започва с асонансите на често завръщащия се образ на лятото: *„Огромно беше лятото на юлското пристанище“*. Още по-асонансно прозвучава началото на „Отдалечаване на въздуха“, в което застиналото се преплита с характерната реквиемна ритуалност: *„Отзвъняваше лятото с бавни лилави камбани“*. Пътят може да бъде разглеждан и в контекста на градските странствания, за които вече стана въпрос, но и на спонтанните опити за бягство. В „На пътя, някъде“ сякаш Рупчев отново прокарва фундаменталната анонимност през неотговорените въпроси: *„Коя е тя, / къде отива тя, / какво е сторил?“*.
В тази условна схема *местообитанията* в поезията на Георги Рупчев са интериорната пустота на бара, странстващата призрачност на пътя и граничната ниша на нощта. Доколкото не е прекалено грубо подобно обобщение, може да се каже, че в по-ранната му лирика преобладава схватката на приклепването, докато в по-късната върлува дистанцията на нощното, мистичното. И ако се върнем на стихотворението на Едвин Сугарев, с което започнахме, то завършва така: *„Остава ми единствено коридорът, / остава ми единствено да минавам между / разните други животи“*. С творчеството си Георги Рупчев надскача празнотата на изначално безкрайния пир; своеобразно го апострофира именно с поезия: защото тя е онова тайнствено гранично прохождане в тесните коридори, между различните пространства, между различните животи. Разбира се, в булото на нощта.

¹ Е. Сугарев, „Тезей в лабиринта“, изд. “Знаци“, 2025 г., с. 15
² Г. Рупчев, „Стереомузика“, „Уморени от чудото“, 1982 г.

Жоро беше също и преводач и от руски, и от английски. Чудесни преводи има на Гумилов и на Ахматова. Аз тогава работех в издателство „Народна култура“, точно като преводач на поезия от английски, редактор. Те направиха заедно с Калина Филипова преводи на Ферлингети и на Джон Ленън. Не само песни. Джон Ленън имаше и кратки леко сюрреалистични сатирични разказчета, които също бяха преведени. По-късно и Робърт Уорън е превеждал. Има и други преводи, които е правил вече след като заминах за Америка. Превеждал е и Елиът след това. Аз съм преводач на Елиът също, имам едно издание от 80-те години и второ, което излезе през новия век, но се оказа, че и той е правил превод на Елиът на „Пустата земя“, тогава, когато ме е нямало тук. Той изцяло живееше в този свят, който не бих казал, че не е реалният, това е по-реалният свят. Това е духовният свят, който всъщност съществува вътре в материалния или може би и не само вътре, но във всеки случай това беше неговият. С годините той беше все повече прикован към стаята си, в която някак можеше да се помести и Верона, и София, и „Ромео и Жулиета“, и цялата световна литература, и Прокофиев да звучи.
Какви бяха спецификите на периода на 80-те?
Това е последното десетилетие на комунизма, както знаете. По онова време не беше задължително да има стихотворение, посветено на Партията или на другаря Живков, или на Ленин. Но при всяко положение една по-модерна поетика, по-мрачна, не беше подходяща за ушите на критиката. Говорим за критиците, стожери на социалистическия реализъм. Затова казвам, че „Силните на нощта“ вероятно е едно заглавие, което някак определя и Жоро, пък и цялото ни поколение от 80-те години. Много от останалите поети – Едвин Сугарев, Ани Илков, Данила Стоянова, която за съжаление е много малко-известна – останаха без издадени книги. Книгата на Данила излезе след смъртта ѝ, тя почина на 21 години. Но тези, които имахме книги, включително и аз, не сме били силните над деня, които са сочени за пример. Иван Теофилов публикуваше много от тези поети. Примерно Борис Христов е малко по-възрастен от нас, макар че горе-долу пак по това време излезе първата му книга, „Вечерен тропет“.
От каква поезия се е впечатлявало цялото Ви поколение? Как е било „модерно“ да се пише?
Интересно е, че в началото на 80-те години ние много се впечатлявахме от битническата поезия. Аз съм превеждал Алън Гинсбърг, по-късно имах щастието да се запозная лично с него в Америка, но още в началото на 80-те съм го превеждал. Тогава той по политически причини нямаше за какво да бъде цензуриран, защото е доста ляв, обаче имаше много нецензурни думи и образи в поезията му, които бяха цензурирани в издателството.

Впрочем същият случай е със „Смъртта на Тибалт“ на Георги Рупчев. Интересното е, че аз започнах със свободен стих, а вече към края на 80-те минах повече към класически стих. Имаше един консервативен ренесанс не само в политиката от времето на Рейгън, а също така и в литературата. Томас Елиът се върна на мода – един много странен, но огромен поет, който е едновременно модерен и консерватор, който сам за себе си говори като за класицист в литературата. Той, разбира се, е модернист, но се върна на мода 80-те години, говорим вече и за американската и световната литература. Но и римуваният стих. Мисля, че това бяха важни неща за нашето поколение. Но не може да се каже, че има някаква стилистична тенденция, обща за различни поети.

Имаа ли сте някакви свои си субкултурни групи?
Ако се върнем към началото на разговора за Кабинета на младите писатели, там бяха Румен Леонидов, Миглена Николчина, Георги Рупчев, аз. След това Ани Илков, който не беше там, но горе-долу се познаваме от същото време. Едвин Сугарев, Силвия Чолева, тя е малко по-малка, първата ѝ книга не излезе през 80-те години, но може да я включим. Също така, пак казвам, Данила Стоянова. Изпускам имена, говоря главно за хората, с които бяхме близки приятели. Но може би характерното за нас е, че ние не бяхме площадни поети, въпреки че много от нас се включиха доста активно в т. нар. неформални групи – Екогласност, Клуба за гласност и демократия, списанията „Глас“ и „Мост“. Жоро говори в поемата „Смъртта на Тибалт“ за тези революции, които се състояха във взимане на наркотици, носене на дълга коса, което беше забранено от милицията и така нататък. Това бяха някакви опити за бягство от системата, не говоря непременно за нас, за пишещите хора, а за нашето поколение в по-широкия смисъл.

От кой български поет сте били по-силно повлияни?
Константин Павлов е един такъв поет, когото аз имах щастието да познавам.

Но той, след 65-та година, когато излиза втората му книга, нищо ново не беше публикувал до 89-а. Атанас Далчев е поет, когото ние, разбира се, всички знаехме, но той тогава не беше в учебниците, така като е сега. Далчев е поет, който винаги е бил някак маргинализиран преди 44-та година, защото не е символист. Той дори пише против символизма, дори и против Яворов. Мисля, че доста е повлиял на нашето поколение със своята предметност. Но разбира се, имаме влияние и от другата тенденция – Яворовата и символистичната, може би по линия на тъмната поезия.

Има ли някакво влияние върху по-нататъшната поезия Георги Рупчев? Как оценявате изобщо неговата публичност като поет?



Фотограф: Панайот Бърнев, 1967 г.
Източник: Български визуален архив / Милена Николова

Е, това вие ще кажете. Надявам се, че има. И сигурен съм, че има, защото той е едно име, което някак в перспектива нараства. Някои имена изчезват след 20 години, а други нарастват като значение. Той е точно този случай. Той след смъртта си става всъщност по-известен поет, отколкото беше. Той беше известен и преди това, но между по-тесен кръг хора, пишещи и четящи, защото поезията не е популярен жанр. Възможно е да бъде. Пак казвам, че неговата поезия е доста трудна за четене, защото той непрекъснато прави препратки, скрити цитати и т.н. към литературата, освен смисловите игри, които не са просто омоними. Въпреки това се оказва, че той има сравнително широка публика вече. Може би с течение на времето вкусовете се развиват, променят се. **Има ли нещо, което изключително силно да го е повлияло поетически, да му е дало вдъхновение, така да се каже?**

Аз мисля, че при всеки поет, пък да не кажа при всеки писател, винаги по някакъв начин нещата са автобиографични. В поезията това е абсолютно неизбежно – да се комбинират реални спомени и неща, които си виждал самия и са останали у теб. Защото всъщност поезията е твоят вътрешен живот. Твоят духовен живот, който е истинският ти живот. Абсолютно мисля, че всяко негово стихотворение може да се тълкува в някакъв такъв смисъл, не непременно свързан с парализата, но с някакви събития от личния му живот.

Въпросите задава: Редакторският състав на АВМ

ПОЕЗИЯ

Доклад за симпозиум

Предлагам ви кратък трактат за автономността на зрението. Зрението е автономно поради зависимостта си от обекта на внимание, неизбежно разположено отвън; околото никога не вижда себе си самото. Присвито, околото отплува след кораба, хвърква от клона заедно с птичката забулва се с облак от сънища като звезда; околото никога не вижда себе си самото. Да уточним тази мисъл – да вземем някоя красавица. На известна възраст разглеждате красавиците без надежда да се съвкупите с тях, без практически интерес. Ала без да му мигне околото, околото като неугасен телевизор, забравен в апартамента, все така има образ. Пита се – за какво ли? Следват някои тезиси от една лекция за прекрасното. Зрението е средство за приспособяване на организма към враждебната нему среда. Дори и напълно да сте се приспособили към нея, средата остава абсолютно враждебна. Враждебността на средата нараства

пропорционално на времето, прекарано в нея; и зрението се изостря. Прекрасното не е заплаха за нищо. Прекрасното не крие опасност. Статуята на Аполон не хапе. Белият чаршаф също. Хукватے след прошумялата фуста в търсене на мрамора. Естетическият усет е отливка от инстинкта за самосъхранение и е по-сигурен от етиката. По-трудно е да превърнеш грозното в прекрасно, отколкото да обезобразиш прекрасното. За да направиш опасното безопасно, са необходими сапъори. Трябва да се поощряват такива опити, да се подкрепят по всякакъв начин. Обаче отдели ли се от тялото, околото най-вероятно ще реши да се засели нейде в Италия, в Холандия или пък в Швеция.

ЙОСИФ БРОДСКИ, 1989 г.

Превод от руски: ГЕОРГИ РУПЧЕВ

Източник: Алманах за изкуство *Et cetera*, 1993 г.

„Пунк Флойд“ — техни розови сиятелства

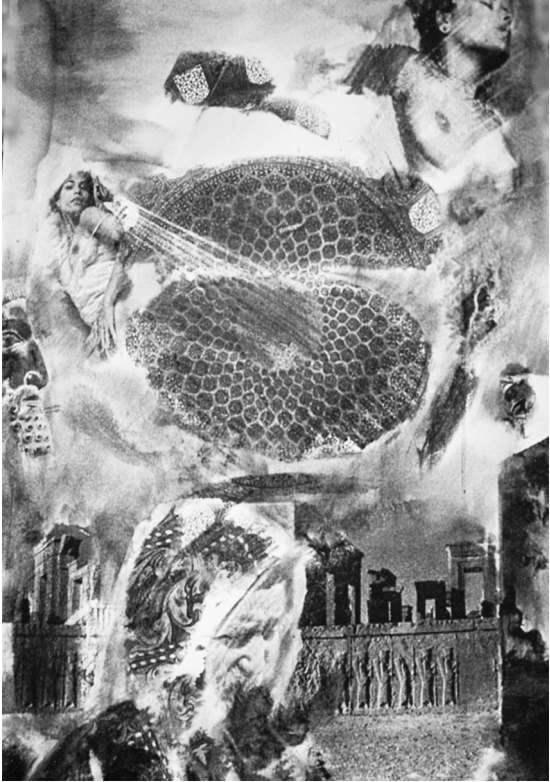
Георги Рупчев

Поканата за неделното шоу „Спонтанен ъндърграунд“ – една от първите публични изяви на „Пунк Флойд“ в онези ранни, още експериментални дни – уведомява, че там ще присъствуват поети, поп певци, американци, хомосексуалисти (понеже са 10 на сто от населението), 20 клоуни, джазмузиканти, скулптори, политици и неподдаващи се на описание момичета. Извън шеговитата ѝ екстравагантност публиката на „Флойд“ още някое време ще бъде предимно от средите на авангардната интелигенция и студентите. През октомврийската вечер на 1966 г. в някогашния локомотивен хангар и бивш склад за джин, придобил известност под името „Раунд Хауз“, никой не разпознава преоблечения като арабин Пол Маккартни сред изобилието на анонимност, засвидетелствувано чрез маските от сребристо фолио, костюмите на горили и вещици, хусарските униформи и кафтаните. Подобен късмет обаче нямат Моника Вити и Микеланджело Антониони, които също участвуват в полунощното изяждане на планината от желе, но не възсядат паркирания в средата на залата мотоциклет: Американски поет, озовал се там, твърди, че е умал чувството, че се намира на „Титаник“. Към апокалиптични усещания предразполага и лавината от усилен до крайност звуци, шумове и кръсъци, които карат непросветените да мислят, че „Пунк Флойд“ още не са пристигнали и концертът не е започнал чак до почти символичния му завършек, предизвикан от изгарянето на бушоните. Атмосфера, подказваща съзнателен отказ от самоличност, дълбоко гмуркане в преднамерено търсена превъзбуда без предварително поемане на дъх, застигане в леко нереалното настояще на моментната амнезия, пожелание за определяне на посока, еуфория от липсата на ориентация. (...)

Все още предпочитат да свирят на живо – преди да влязат в студиото, те многократно „изпробват“ подготвения материал на все по-грижливо обмислените си концерти и въпреки че додето се изкачва на сцената, тъмносребристото морско чудовище дружески потупва зрителите по раменете и се вътрещява в жълтите нарциси, раздавани от мениджъра, „Флойд“ са все по-вглъбени, макар и невинаги разбираеми. Превалили

„хребета на столетието“ (както А. Вознесенски нарича 60-те години), техни розови сиятелства навлизат в десетилетие, което според Л. Фърлингети е ревизионистично, а според тях гибелно, с убеждението, че посоката им винаги е била случайна (...) Антониони не приема всичко, а подир петнадесет години Гилмър признава, че са разбрали какво е очаквал от тях

режисьорът едва след „Тъмната страна на Луната“. Те още не са поели по следите на изгубеното време и е съвсем обясним провалът на идеята на известния френски хореограф Ролан Пети за балетен спектакъл по мотиви от книгите на Пруст – замисъл, обречен на неуспех не само поради неохотата им да изчетат обемистите поредици, но сякаш и от прегусещането на нещо идещо и по-значимо от всичко досега. Остават неосъществени и други мащабни хрумвания. След период на сравнително незначителни занимания се появява „Тъмната страна на Луната“, албум, в който може би липсват лудешките мистични прозрения на Барет, но изпълнен с откровени и изчистени послания за самотата и несигурността, за страховете, с които съвременността населява човешкото съществуване, за лудостта и бизнеса, действително концептуален албум, непрощаващ нищо и всеопрощаващ, осъществил връзката индивидуално и колективно подсъзнание чрез думи и образи, които и при най-баналната си употреба съдържат неосъзнавани и несъзнателни внушения. Ако отидем отвъд езика на символите, към трансформацията на архетипа в образите, психологически предпоставени в своето съществуване да акти vizират въображението и да доведат душевните събития до спонтанен изказ на езика на безсъзнателното, ще открием оси на кристала, с които Юнг отличава архетипа, преди да е започнало



„Изгаряне на хашиш“, худ. Калин Николов

допълването му с привидно по-ценни образувания и наслагвания, създали сиянието на „Безумния диамант“. Екскурзията в съгъстеното пространство на човешките фобии и потиснати енергии, по-скоро подозирано отколкото потвърдено, се оказва съвсем не безобиден излет... Малцина поемат рисковете, съпътстващи преодоляването на езика на културните символи

и наанасянето им върху архетипната матрица, не само моделираща и размножаваща ги, но и влагаща скрити и рядко желани значения, способността да различиш рая от ада, сияйните небеса от болката, зелените поля от студените стоманени релси маркира тъкмо онова движение на душевни пространства, което като изминава етапите на субективното и групово подсъзнание, ги свежда към най-дълбокия им пласт – колективното. (...) Албумът е мрачен, но не и заплашителен, още един албум фиксиращ графиката на психосоциалното отсъствие. Нарочно търсената тривиалност алегоричност само подчертава направените без снизхождение и сантименталност констатации за кризите и отговорностите към края на 70-те. „Никога не сме се старали да веселим“ – заявяват Флойд, те внушават, настойчиво и изисквайки,

съпричастие. Еклектичността, „анархията на естетиката“, сближаването, дори съединяването на взаимноотблъскващи се елементи, разместването им – все неща, които занимават изследователите на съвременната култура – говорят за неприспособимостта ѝ към едно въздържано разбиране – задължително за класичната.

в. „АБВ“, бр. 10, год. 12, 6 март 1990 г.

Изкуството да умираш

<i>Далия Делибалтова</i>

<i>„Searching for the truth among the lying and answered when you’ve learned the art of dying.“</i> <i>George Harrison</i>

Тибалт – пътешественик през времената, преминал през всички малки и големи сцени, опери, театри, читалища и актови зали по цял свят от създаването си преди 5 века, намира свое трайно убежище в софийския апартамент на Георги Рупчев. Този безсмъртен смъртник, често забравян, подминаван, нехаресван заради човешките си качества, които го превръщат в злодей в историята на героите на високите морали, е преоткрит под писеца на поета „на границата” в поемата на живота между тимпанените удари „Смъртта на Тибалт”. Поема, която е цяла житейска философия, своеобразен наръчник на израстването, мемоар на едно съществуване и тагнит opus на едно велико творчество. „Страх“ е думата, която описва процеса на обсъждане на такова произведение и въпреки стремежа да бъде обхванато, то просто надхвърля възможностите на езика, а и на мозъка, но това се пренебрегва поради наложителността на разговора. Всичко бледнее пред емоционалните състояния, в които те хвърля неговото четене, порива за тяхното изразяване те тласка към стената, задължен си да оплачеш Тибалт заедно с всички жени на Верона и покрай него да оплачеш и себе си, прииждащата смърт и недоостоверния живот. Успокоението е, че поне Тибалт е поживял, *„бил най-прочутият фехтовчик“*, *„мятал се във всевъзможни гнусотии / и изричал гласно и проклинал“*, *„изливал семето си в чуждо гърло“*¹. Това са неговите възможности, така е живял, необременен от мислите за края. След всяка възможност на Шекспировия герой в текста се поставя възможност на Аза, противопоставят се тези крайности на човешкото съществуване, докато Тибалт *„с немигащи очи разравял гробове, / ограбвал просяци, бичувал ги до кръв“*, Аз-ът трябва:

<i>да заучавам Шекспир наизуст,</i>
<i>да го цитирам при добре наметен повод,</i>
<i>за да сплотявам със снимките в семейния албум</i>
<i>и между тях да си почиствам очилата с кожено парцалче.</i>

Цивилизацията ще каже, че е по-добре така, Тибалт е намерил своя заслужен край за живота, който е водил, но тогава идва въпросът „А ние?“. Парализирани, непригодни за живот, капсулирани в уплаха от самия него, чакаме неизбежното като спасителна сила, единственото сигурно нещо в преживяването на съвременността:

<i>Страхът-свещенодействие, полегнал между теб и мен</i>
<i>като добре обучен пес-пазач,</i>
<i>ще ни спаси от всички истини на истинския свят</i>

Истините на Тибалт остават непонятни за нас, затова живеем във фалша – фалшиви маниери, етикети и бунтове, фалшив живот, фалшива смърт. Не като тази на Тибалт, обявена окончателно от оглушителни тимпани, изненадваща, незаслужена, трагична, честна смърт в опълчването срещу лъжата, благородна в името на рода на Капулетите. На този фон изглеждаме нищожни в смешните начини, по които умираме:

<i>умират пред бараки на гета или концлагери,</i>
<i>умират в асансьорите, пребити с автомобилни вериги,</i>
<i>умират за всеобща полза,</i>
<i>умират безполезно, казват, че красиво,</i>
<i>умират с мозъци, размазани върху асфалта,</i>
<i>умират изнасилени в телефонни кабини</i>

<i>умират в асансьорите, пребити с автомобилни вериги,</i>
<i>умират за всеобща полза,</i>
<i>умират безполезно, казват, че красиво,</i>
<i>умират с мозъци, размазани върху асфалта,</i>
<i>умират изнасилени в телефонни кабини</i>

Но това знаем, с това сме свикнали, *„обучени сме как да се умира, / едва сега ще трябва да се учим да живеем“*. Как се живее, когато нещо те притиска, когато часовникът туктака, когато няма смисъл, когато сме прекалено заети да преживяваме? Кой е пропуснал да ни научи, докоза ще тече това самообучение? Кога съдбата ще спре да отминава край вратата?² Тук идват различията, в отговора на последния въпрос се проявява житейската философия на всеки. Рупчев отговоря с гласа на Аполинер: *„Отворете ми вратата, на която чукам с плач“*. Невъзможността и безсилието надделяват над изначалния порив за живот, парализирани, сме поставени с пасивна позиция в собственото си съществуване, колкото и сълзи да бъдат проляти, трябва вратата да ни бъде отворена от някого, докато изтощени, не спрем да чукаме. Неслучайно обаче в творбата може да се разграничи и още една житейска философия – тази на младия Рупчев. Все пак 10 години израстване се четат между страниците. Като че ли за Рупчев в края, възможността е само да се преживява, нещото, от което младият Рупчев най-много се плаши. Той, младият, се надява същата тази *„единствената възможност“* да е животът, истинският живот: *Не вярвам, че това е нашият реален свят: просъница*. Той вярва повече, иска повече, не приема, че неговият живот е както в изначалните варианти на текста, само *„живеене“*. За съжаление, надеждата винаги остава атрибут на младия човек. Примирението дебне заг вратата. За обръщация се назад: *„А раницата, дългата коса, герданчетата и следите от инжекции / са спомен от игри на революции“*.

Сега тези моменти на бунт, които са били единствен начин на изразяване на мирогледа на недоволството преди, изглеждат като детски игри. Улегналото примиренчество изтрива златния филтър на тези спомени. С приемането на откровеното незнание за това как действа света, се преминава към несигурното кретане на преживелицата. Така младият човек се опитва да избяга от смъртта, да забрави за нейното съществуване за да може да се отгаде на истинския живот, а зрелият пребивава в тази оставена му от смъртта ниша, чиито стени се приближават все повече. Зрелият човек умира смачкан между стените, младият умира когато се превърне такъв. В контекста на 80-те един друг закъснял модернист също твърди, че *„съдбата винаги е минало“*, но поне дава малко повече шансове за живот:

<i>Разбираш ли, някой, който е преди теб,</i>
<i>някой, който оставя подаръка на входа,</i>
<i>звъни и си тръгва</i>
<i>и ти тичаш към вратата, отваряш</i>
<i>и животът започва.</i> ³

За Иван Станев единственият начин животът да започне, е, ако човек сам направи крачката навън, личната отговорност да вземеш решението обаче е зависима от провокацията. Актът на осъзнаване е нещото, което провокира движението навън. Когато

се отговори на нуждата от подобно изясняване на представите, възможността за спасение се отклочва. Но ще се окаже, че дори желанието за живот да се осъзнае, живот днес няма. Съвременният човек уби живота, като че ли вече само симулираме неговото съществуване:

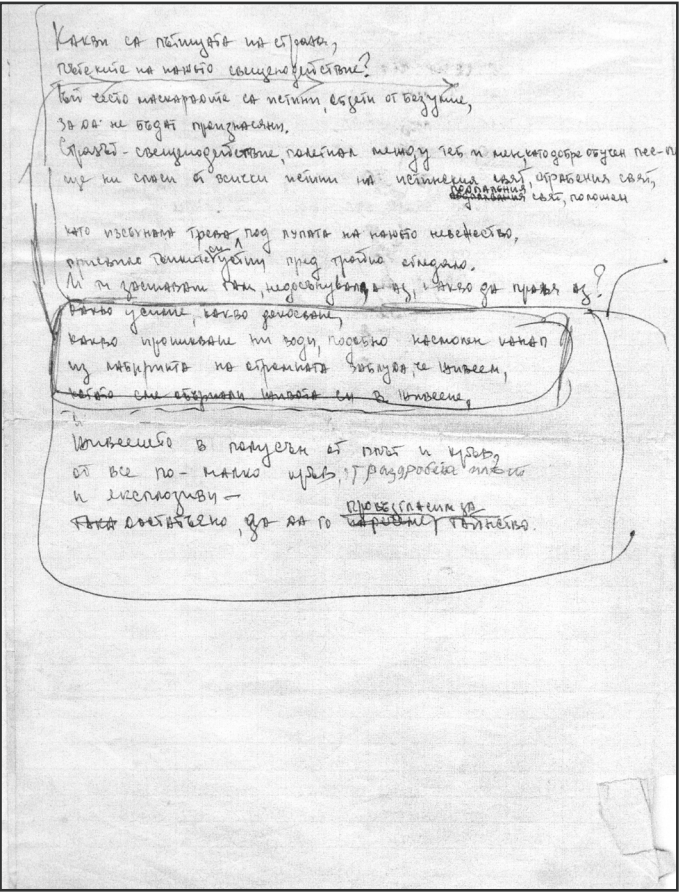
<i>какво ни води като насмолен канак</i>
<i>през лабиринтите на блудката вяра, че живеем,</i>
<i>когато преобрнахме живота в преживелица,</i>
<i>а преживелицата в полусън от кръв и плът,</i>
<i>от все по-малко кръв, от раздробена плът и експлозиви</i>

Въпросителните не помагат. Отговори не се намират. Сигурно е само фикционалното. Тибалт е сигурен, неговата смърт също. Пиесата „Ромео и Жулиета“ е сигурна, хардрокът е сигурен. Изкуство е тайнство, а *„тът често непонятното и маскарадите са истини“*. Захванати за тези две истини, смъртта и изкуството, преживяваме в незатворения кръг от възможните невероятности:

<i>в кръга на нашите възможности,</i>
<i>на нашата единствена възможност</i>
<i>да преживяваме между тимпанените удари.</i>

Също като Тибалт. Доближаваме се до истината.

- Цитати от поемата „Смъртта на Тибалт“, Георги Рупчев, „Приковаване на огъня“, изд., Факел Експрес“, 2001 г.
- Перифразиран цитат отново от „Смъртта на Тибалт“: „Така съдбата отминава край вратата“.
- От стр. 23 „Ударите, безобразните удари.“, Иван Станев, „Избхитите обитатели (из тетрадките на един закъснял модернист)“, изд. „Вирга“, 1994 г.



„Смъртта на Тибалт“, ръкопис, личен архив

Модерните търсения на един средновековен човек.Тристан фон Деменциус и бълнуванията на 80-те

<i>Златина Дамянова</i>

Литературният текст често е склонен да казва също толкова с това, което липсва в него, колкото и с онова, което присъства – както твърди и Никола Георгиев в анализа си на „Андрешко“ – „белезите на творбата винаги носят значение на подбор – нещо е предпочетено, друго е отхвърлено“¹. Това твърдение е подходяща изходна точка за обсъждане на онова, което е в центъра на настоящото изследване. То ще се фокусира върху поемата на Георги Рупчев „Бълнуванията на славния, високоблагороден, многотрадален и достопочтен рицар Тристан фон Деменциус...“, като ще бъде направен опит да се отбележи, интерпретира и контекстуализира онова, което досега не е било споменавано от изкушилите се от Рупчев и конкретния текст. Тристан фон Деменциус е ситуиран и времево, и пространствено в Средновековието още в заглавието –

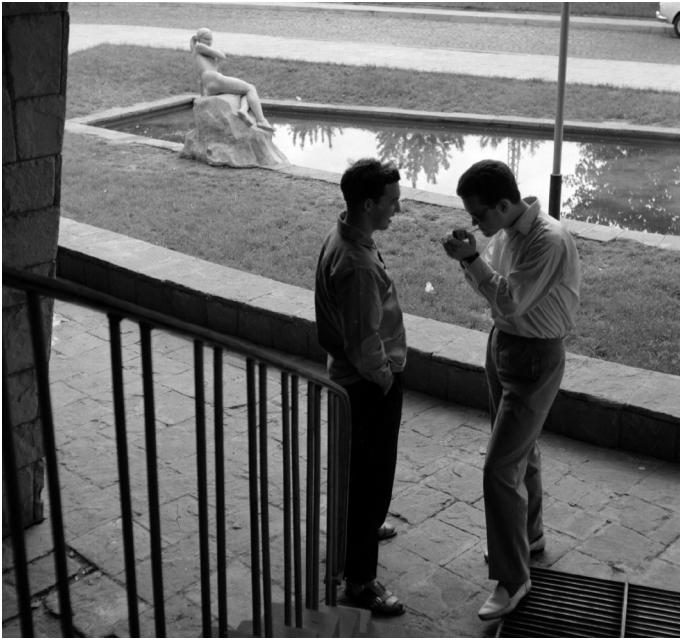
намира се в планинската си крепост Ирренбург, а с бълнуванията си ни е удостоил на 11 ноември 1183 г. Това, което виждаме при прочита на поемата

обаче, е един средновековен човек, на когото му липсва средновековното усещане за време и пространство. По светоусещане Тристан всъщност е най-близо до модернистката естетика. В продължение на цялата поема той стои, чака кораба си, разговаря с него, но корабът не идва – на практика не се случва нищо, освен едно, буквално и преносно, трескаво очакване, придружено от изповедни мисли за света, вселената и идентичността на Аза, дори за познанието, спасението или недостижимата романтическа мечта под формата на вестта, която чака с кораба. Именно този отказ от зададеното от заглавието на творбата очакване за нещо средновековно поражда въпроси като: „Защо на Тристан фон Деменциус му е отказано Средновековието?“ и „Защо един уж средновековен човек е натоварен с метафизичните вечни въпроси, „които никои век не разреши?“?. С настоящия текст ще опитам да потърся възможно обяснение на този анахронизъм. Поемата за Деменциус може да се разглежда като хипертекст, изграден от мрежа от хипотекстове – очевидна, а и вече многократно отбелязвана и изследвана е връзката с легендата за Тристан и Изолда, затова само ще я спомена в контекста на интертекстовете. Би могъл да се направи продуктивен съпоставителен прочит и с „Дон Кихот“ на Сервантес – освен темата

за лудостта, обща между двете произведения е и тази за удвояването на живота в легендата или романа, за металитературността. Подобно на Дон Кихот, който обсъжда написаното за себе си, Деменциус заявява: „Защото те измислиха легендата за мене – / легендата за вечната любов.^{3“}, както и: „Жените все така легендата повтарят, / прекръстят се и се разбягат в смут“. Разлика-та е, че при Тристан фон Деменциус идентичността е разколебана – „Дали на онзи кораб аз съм бил тогава? / Като че ли не бях, но може и да съм...“, а лирическият субект е разкъсан между своя живот и този на Тристан от легендата за Тристан и Изолда, което е знак за още една връзка с модернизма – това разслояване, тази множественост на субекта и загуба на съзнанието за самия себе си, които присъстват в не едно произведение. Добре известно е откъде се появява влиянието на литературата на модернизма върху Рупчев, самият той преводач на Томас Елиът. Интересна тук обаче е друга връзка – тази с Димчо Дебелянов, на когото можем да приемем, че е посветено стихотворението „Къщата“ от първата стихосбирка на Рупчев поради алюзиите към него, а и към поезията му с конкретни цитати – „Ако загина на война...“. Това е важно като показател за две неща: 1) добро познаване на текстовете на Дебелянов; 2) авторовото отношение

с жеста от поета към поет. В тази връзка – третият хипотекст, върху който е положена поемата за Тристан фон Деменциус, е „Легенда за разблудната царкinya“⁴. Всъщност Георги Рупчев трансформира един от често използваните от символистите образи⁵ – този на Тристан (и Изолда), опирайки се на „Легендата“ на Дебелянов. Освен сходството на ниво образи – най-вече царкinyaта и Тристан като чакащия и бгящия, при Дебелянов се появяват синекдохи на кораба като онова, с което ще дойде очакваното – „мачти“, „весла“, „бели корабни платна“. И в двата текста присъства образът на запустяващия замък като алегория на тленното в човешкия живот, на подчиненото на времето пространство, което обитава лирическият субект. В текстовете е използвана сходна лексика за изграждането на този образ – стени и сводове, прояждани и гнетени от мъх при Дебелянов, а при Рупчев – рушащи се гранитени сводове и самотни стени, където се протягат плесен, сбръчкани бръшляни и хилави лози. Към образа на мъртвия чертог при Дебелянов и мъртвия одър при Рупчев можем да добавим и обхванатото от смъртта водно пространство: „и в мъртвата вода на мъртвите фонтани“ при Дебелянов срещу „над езерцата ми с цвeта на кръв пролята“ у Рупчев. Общ момент е и пиенето на отвари от бгящия – при Дебелянов: „Аз пих сладостта на упойни треви...“, у Рупчев: „...и пих отварите на всякакви треви“, като Рупчев по-скоро преобръща протипопоставянето между „трезвост“ и „опиянение“ от „Легендата“ на Дебелянов, тъй като от текста разбираме, че Деменциус по-скоро ги пие, за да остане буден. По-задълбочено изследване на приликите и отликите между двата поетични текста предполага груго изследване, затова ги споменавам, доколкото е нужно да се онагледят и докаже близостта между тях. Тук е важно да се отбележи, че Тристан от легендата за Тристан и Изолда също пие отвари и също е стоял в крепост, така че най-правилно и коректно би било да се изгради един паралелен прочит между трите текста. Дотук добре, но всеки анализ на тази поема би останал в пространството, ако се пренебрегне фактът, че текстът е дълбоко ироничен – Тристан фон Деменциус очаква кораба си в планинската крепост, т.е. в планината, а многократно повтаряният с вариации рефрен гласи, че морето е така далече – море всъщност изобщо няма. Остава отворен и въпросът с какво едни бълнувания на измъчван от треска рицар заслужават да бъдат записани, какво се случва с героичното, с епическото – щом е рицар, няма ли приключенски живот, по-достоеен за разказване? Също така не бива да пропускаме, че в поемата е преобръщаната ролята на мъжкото и женското – ако Димчо Дебелянов избира царкinyaта, женски персонаж, за целите на „Легендата“, тук отново се появява мъжки персонаж в една по същество женска позиция, позната още от Пенелопа⁶ насам. Позиция, в която няма нищо мъжествено, героично и господарско. Ироничният пласт все пак не обезсмисля поемата, макар Тристан сам да заявява за себе си: „Защото тука аз съм господарят / и мога да съм колкото си искам луг“. Напротив – един луг без проблем може да е натоварен със задачата да изрича истината, а нерядко в литературата е и единственият, който разполага с нея. Както става ясно, поемата за Тристан не предполага еднопосочен прочит и може да бъде разбрана пълноценно единствено в множествеността на възможностите, които предлага – а именно да бъде четена в поне три контекста. Можем да останем на нивото на самия текст, да прочетем това болезнено чакане и очакване в контекста на модернизма, от който Рупчев е бил силно повлиян. Можем да вземем предвид и саморефлексивния момент – самият Рупчев в интервю за Литературен вестник споделя⁷, че поемата е писана в тежък за него период. В статията си „В часа на вечерното свиране“⁸ Албена Бакрачева извежда като една от основните характеристики на поезията на Рупчев именно уносказателната изповедност, уносказателното и преизказно превъплъщаване на лирическия Аз в литературни и културни митологеми, в някои „той“ и „ние“. Пак там тя отбелязва: „...личното страдание на поета заглъхва в безмълвие – безмълвието не толкова на художественото, колкото на илюзорното обобщение, та дирите на Аза да избледнеят сякаш съвсем в белотата на едно „боледуващо“ пространство, принадлежащо едновременно на всички и на никого“. А можем и да разширим контекстуалното поле и да потърсим обяснение на реалиите от поемата в диалог с поезията на поколението от 80-те години и историческата ситуация, в която се създава тази литература. Поемата на Георги Рупчев побира в себе си – доколко скрито, доколко явно – немалка част от познатите от литературата (и не само) механизми за справяне с някаква травма – лудостта, граничните състояния като бълнуването и бгението, болестта, състоянието на треска, идентификацията с друг, отчуждаването от себе си, от света, дори самият ироничен пласт в текста работи в тази посока. Всъщност още в заглавието е заявено, че бълнуванията на Тристан фон Деменциус са „записани прилежно, с подходящо смирено усърдие и с Божия помощ от неговия несъщ брат“, а отговорът на въпроса кой стои зад това значение, не е еднопластов. По-важно е това, което можем да изведем от начина на записване на бълнуванията, а именно – някой друг има достъп до бълнуванията ми, до мен, някой друг ме контролира, някой друг живее моя живот, някой познава

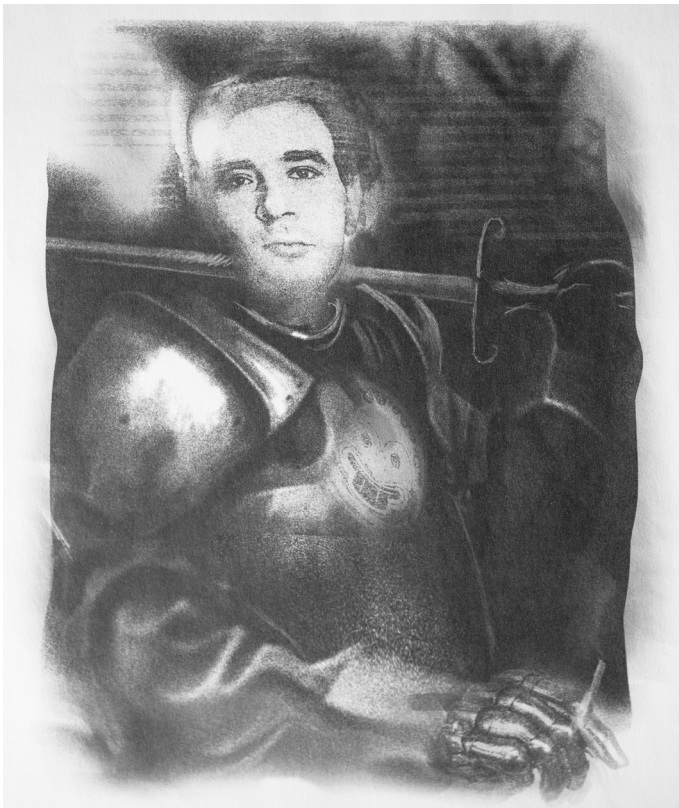
състоянията ми по-добре от мен. Освен това самото травматично и болезнено преживяване може по-лесно да бъде изговорено, ако човек се отстрани от него, ако възможността за изговаряне се предостави на някой вън-поставен спрямо Аза, в случая – на някой „несъщ брат“. Именно това актуализиране на болезненото и травматично светоусещане на модернистката естетика е свързващото звено между трите възможни контекста за четене на поемата, които вече споменах. Обръщането към модернизма от страна на поетите на 80-те години е исторически и социално обусловено. Както отбелязва и Елка Димитрова в статията си „Кой изобрети нашите бащи?“⁹: *Модернизмът, прекъснати през 40-те години, продължават да избиват и през 60-те, и през 80-те – при всяко „затопляне“ в границите на режима. А след него – като знак за търсене на идентичност в традиции, алтернативни на тоталитарната*. В книгата си „Поколение и поезия 1956–1989“¹⁰ Пламен Дойнов доразвива тезата си за двете поколения поети на 80-те години в България. Първото от тези поколения е ориентирано към западноевропейските литературни традиции и митологии с цел изграждането на лирически субект с наднационална културна идентичност. Второто поколение на 80-те черпи теми и образи предимно от българската литературна традиция и изгражда субект, обвързан с лично-родовата история и уюта на детството. Във вече споменатата книга, при очертаването на характеристиките на поколенията, Дойнов извежда и фигурата на Рупчев като трудноопределима за принадлежаща само към едно от тях. Според Дойнов Рупчев е „литературна личност, която изгражда мост между стилистиките и езиковите поведения на поетите от двете поколения на това десетилетие“¹¹. Поемата за Тристан фон Деменциус е показателна и в това отношение – тя побира в себе си западноевропейската традиция с легендата за Тристан и Изолда, с възможния паралел с „Дон Кихот“, но в същото време я прави разпознаваема и близка и за второто поколение на 80-те с пренаписването на сложеята от „Легенда за разблудната царкinya“. По този начин свързващата фигура на Георги Рупчев става изключително подходяща като сборен пункт на теми и мотиви, присъстващи и у останалите поети на 80-те години. Иван Христов в публикацията си за Литературен вестник „Поезията на 1980-те – дрямка, сън, бълнуване“¹² поставя Рупчев и Тристан фон Деменциус до лирическите субекти в стихотворението на Миглена Николчина – „Дрямка“, и това на Владимир Левчев – „Кой сънува моя живот?“. Обяснението, което той дава за повишения поетически интерес към тези гранични състояния, е следното: *В условията на тоталитаризъм субективният Аз бива до такава степен социално конструиран, че престава да съществува. Подобно на цензурата в човешката психика от теорията на Фройд и тоталитарното общество се превръща в потисник. Цензурата на тоталитарното общество спира неща, които то не иска да бъдат видени, да се знаят. Но както вече споменахме, това, което е потиснато, се връща в сънища, в неврози, в истерия, може да сублимира и в изкуство. Чрез навлизането на територията на съня тези творби набавят спасителна доза субективност*.



Фотограф: Панайот Бърнев, 1962 г.
Източник: Български визуален архив / Милена Николова

За да не повтарям написаното от Иван Христов, ще си позволя да изведа още един възможен паралел между вече споменатото стихотворение на Владимир Левчев и поемата за Тристан фон Деменциус. Общо място между двата текста е и самата идея за чакането и очакването на нещо, което няма да дойде, за тревожното сънуване или бълнуване на живота на лирическия субект. Ще приведа една част от стихотворението на Левчев¹³:

*Защото целта е и самото чакане.
Защото обещаното блаженство
е в самата мъка.
Защото Бог съществува
само в нашата вяра, че съществува.*



„Смяна на нощната стража“, худ. Калин Николов

*Аз чакам. Без да знам кого.
Аз виждам и не разбирам
Животът може би наистина е сън...
Но кой
така тревожно сънува
моя живот?*

Това болезнено очакване образува своеобразен диалог между историческите 70 и 80 години в България – десетилетия на очакване нещо да се случи, години на безсъбитийно настояще, копнеж по промяна, която трябва да дойде отнякъде, но също като кораба на Тристан вероятно се е изгубила в зеленеещия дим и ще остане вест, която може би не ще научат. Именно това състояние на субекта Александър Кьосев в есето си „Чакане и надежда. Опит за мислене заедно с Бекет и Еслин“ нарича „преживяване на празния екзистенциал под формата на чакане, което не е надежда“¹⁴. Това обособяване на един друг свят тип „симулакрум“, свят, където лирическият субект заявява: „сънувал съм живота, живеел съм съня си“¹⁵, е онова, което прави поетиката на Рупчев разпознаваема и неподражаема. В нея с тънки и прозрачни, но все пак осезаеми нишки е прокарана една вакуумна представа за поезията, която свиwa и поема в себе си всяко време, всеки топос, за да ги обезличи и обезформи и така да се прибере по-навътре в самата себе си, в самотата и отчуждеността си. Ако мога да си позволя да обобща казаното дотук – поемата на Георги Рупчев предлага една нескончаема поредица от културни и литературни асоциации за четене с непрестанната поява на нови и нови контексти. Пред нас е христоматиен за неговото творчество пример за сливането на времената и епохите, осъществено през културните кодове и скритите, но исторически обусловени реалии. Принадлежащ времево към поезията на 80-те, с нейното актуализиране на поетиката на модернизма, Рупчев изгражда едно Средновековие, което не е Средновековие, Романтизъм, който не е Романтизъм, и естетика на модернизма, която обаче е само актуализация с определена цел, но не и пренаписване или точно повторение. Продължавам да считам обезпокояващото присъствие на Тристан фон Деменциус за съвременно.

¹ Н. Георгиев, „Литературни похождения. Автори, творби, анализи“, „Изток-Запад“, 2018, с. 240.
² Цитирам Яворовото стихотворение „Маска“.
³ Всички цитати от Г. Рупчев са по изданието „Отдалечаване на въздуха“, Книгоиздателска къща „Труд“, 2002.
⁴ Текстът е цитиран по „Черна песен“, изд. „Захарий Стоянов“, 2015, с. 61 – 70.
⁵ Виж напр. „Тристан“ на Емануил Попдимитров.
⁶ Под „женска“ позиция следва да се разбира тази на чакащия.
⁷ Г. Рупчев, „Отдалечаване на въздуха“, Издателска къща „Труд“, 2002, с. 152.
⁸ Албена Бакрачева, „В часа на вечерното свиране“: Георги Рупчев – В: „Заложби на отвореността“, ЕИ „LiterNet“, 15.07.2000: <https://liternet.bg/publish/alba/zalozhbi/grupchev.htm>
⁹ Е. Димитрова, „Кой изобрети нашите бащи?“, „Култура“, бр. 12, 31.03.2017: <https://newspaper.kultura.bg/bg/article/view/25895>
¹⁰ Пл. Дойнов, „Поколение и поезия 1956-1989“, „Кралица Маб“, 2018.
¹¹ Пак там, с. 243.
¹² И. Христов, „Поезията на 1980-те – дрямка, сън, бълнуване“, Литературен вестник, бр. 16, 21-27.04. 2021, с. 10.
¹³ Вл. Левчев, „Кой сънува моя живот?“ – В: „София под луната“, ЕИ „LiterNet“, 12.08.2004: https://liternet.bg/publish11/v_levchev/sofia/koj.htm
¹⁴ А. Кьосев, „Чакане и надежда. Опит за мислене заедно с Бекет и Еслин“ – В: „Индиго на Гьоте“, 2008, с. 69.
¹⁵ Цитатът е от „Неапол“ на Г. Рупчев.

Нели Недева-Воева за гласовете на контракултурата

Всички имат оформена представа за образа на Димитър Воев като артист и за неговото влияние в българската музика. Но какъв беше той като съпруг, баща, приятел? Кои бяха неговите човешки, битови, дори досадни, навици? Още в самото начало той ме спечели с внимателното си отношение на истински приятел. Разговаряхме за всичко: за изкуството, за живота, за връзката между мъж и жена. Приятелите за него имаха специално значение. Каза ми: вече няма да бъдеш самотна, моите приятели ще станат и твои приятели. Честно казано, беше твърде млад, не смятах, че имаме перспектива като семейство и че едва ли е готов да бъде съпруг. Просто бях щастлива, че имам приятел, на когото мога да се доверя и разчитам. Впоследствие се оказа най-прекрасният съпруг и баща – нежен, грижовен. Измисляше игри, разказваше на дъщеря ни измислени от него приказки. Всеки наш ден започваше с музика, която той подбираще според общото ни настроение. Интересното е, че в него няма разминаване между личността и творчеството. Познавам много артисти, които не изпълняват в живота посланията от творбите си. При Митко всичко беше едно цяло – героят от лириката му се покрива едно към едно с делата, мислите и думите. Преди излизане винаги се оглеждаше внимателно в огледалото с едно характерно леко свиване на устни. Дори в болницата, когато му отрязях плитката, съетно се разгледа в огледалото, коленичил, защото вече нямаше сили да стои прав. Нищо във външния му вид не беше случайно. Едновременно беше човек, който се идентифицира с пък културата, но имащ съзнанието за аристократичен произход. И не пропусна да ми разкаже, че има в рода си баба графиня. Не харесваше хипарията, обичаше чистота и изисканост. Фин в поведението си. **Кои бяха влиянията на Воев от целия широкопектърен свят на изкуството? От кого и от какво се е възнувал?** В изкуството не обичаше натруфените неща, харесваше минимализма, японско хайку. Сред любимите му групи

и музиканти му бяха Джenezис, Йес, Джими Хендрикс, Блек Сабат, Уедър Рипорт, Ян Гарбарек, Кинг Кримсън, Джапен, Руиши Сакамото. Беше ми малко неудобно да му призная, че харесвам гласа на Ваня Костова, защото тя беше от естрадната музика, а новата вълна беше контра на естрадата. Но за моя изненада се оказа, че Митко също я харесва, както и Маргарита Хранова. От класическата музика – Прокофиев, Бах, Вагнер, Шьонберг, Стравински. В литературата любими му бяха Борис Виан, Херман Хесе, Кафка, Камю, Ричард Бротиган, Хулио Кортасар, Рудолф Шайнер. Възхновяваха го Бунюел, Салвадор Дали и като цяло сюрреалистите от 20-те години на XX век, импресионистите, авангардистите. Интересно е, че харесва вманиачените хора. Хора, които са маниаци в това, с което се занимават. **Освен спътница в живота на Димитър Воев и негово възхновение, Вие сте и виновникът най-запомнящите се фотографии, както от концерти, така и от личния живот. Какво е провокирало у Вас желанието да се захванете с фотография? Какво Ви възхновява?** Защо се занимавам с фотография – това е въпросът, който и Митко ми зададе още в началото. Тогава за пръв път се замислих. Фотографията беше едно от нещата, с които се занимавах като ученичка, после отидох да уча и стана и моя професия. Възнуваше ме светът около мен, наблюдавах и „улавях“ моменти и ситуации, красиво композирани предмети и хора. По това време се появиха т.нар. неформални, които ме провокираха с атрактивния си и необичаен външен вид, както и любопитството ми да разбере какво се крие зад това – дали има идея, философия, или е просто поза и желание да са различни. Снимките ми бяха добре приети. В цялата тая еуфория ми попадна една касета със записи на Вход Б и така открих текстовете и музиката на Воев. Скоро се запознахме и с Митко и вече като част от хората около Воев фотоапаратът ми започна да гледа с очите на поезията на Воев и да отразява и композира сюжети, пресъздаващи ги като визия. На разположение винаги бяха интересни модели – музикантите от групата и приятели, които бяха пълен контрапункт на

соцдействителността, която ни заобикаляше. **Какво е да бъдеш артист, и то контракултурен артист по онова време?** В действителност истинският протест дойде от цялото ново поколение музиканти от края на 80-те. Все пак те имаха надеждата да изместят сладникавата естрада, да докажат, че са по-добри и достойни за слушане от младежта. Такава беше и целта на Митко с проекта НГ. Нова генерация, по думите на Воев, е комерсиалният му проект (шегува се, като казва, че свирят детски песнички). За да може поне част от неговото творчество да стига до хората. Радиотелевизионната мафия обаче не допускаше песни на странични автори. Митко много страдаше от това, че няма възможност да изкарва парите си от творчеството. Ако говорим за контракултура – истинска такава бяха приятелските формации на Митко. Кале с Васил Пуров и Кирил Манчев – по това време всички свирят хардрок, искат да правят нещо по-различно, без стилово ограничение. **Кои са Вашите любими песни, или като цяло любими творби, от творчеството му? Може би тези, посветени на самата Вас?** В действителност само един текст е с посвещение за мен („Заснежени гори“). Усещам, че съм го провокирала за много от песните, но всъщност те биха могли да бъдат за всеки друг. В някои стихове разпознавам факти и действия, свързани с мен, но звучат така, че може да бъдат за всеки, който открива свои състояния в тях. Все пак любими са ми „Нарцис 88“ – в нея разпознавам Алина след моята поява в живота на Митко. Друг любим текст ми е „Безнадеждност, моя любима“. Алина каза, че за нея Митко е бил почти безплатно същество, едва след като се е оженил се е материализирал. **Какво е „Нова Генерация Завинаги“?** За мен Нова Генерация Завинаги е формула, която всеки може да тълкува според собственото си духовно ниво/ израстване, която може да следва и да решава.

Въпросите задава: РАЛИЦА ДИМИТРОВА

ПОЕЗИЯ



Фотограф: Елица Петрова

Ще се лутам край лагера на улицата тъмна...

Ще се лутам аз край лагера на улицата тъмна, зад черешова вейка в черната карета, зад прясна сняг и шум от воденици.

Аз помня вече само кичурите кестеняви на засечката, опушени с горчилка – не, с мравчена киселина, от тях по устата остава кехлибарена сухота.

В такива мигове и въздухът ми става кафеникав и пръстените на очите се обличат с лека лента и това, което знам за ябълковорозовата кожа.

Но пак проскърцваше шейната на шофьора, от плетени рогозки гледаха бодливите звезди, а копитата тропаха несвързано по хладните клавиши.

И само светлина – на звездната бодлива истина, а животът се носи като кокошник по пяната и няма с кого да се сподели, че „край лагера на улицата тъмна“...

ОСИП МАНДЕЛЩАМ, 1925 г.

Превод от руски: МАРГАРИТА ЛОЗАНОВА

На всяка книга страницата сетна...

На всяка книга страницата сетна обичала съм винаги с превес – когато вече са съвсем безинтересни героят, героинята и са изтекли годините безжалостно до днес. И авторът тогава сякаш вече е името на вестта изтрил и даже „на вечността косата ѝ е сива“, както е казано в една чудесна книга. Но ето сега, сега всичко свършива и авторът отново ще бъде необратимо сам, а той все още се опитва с остроумие или язвителност – прости го, боже! – предчувствайки огромен свършек, като например: И само в къщи две във този град (със име неизвестно) остава профил (с очертания нежни върху стена от снежнобяла вар), ни женски, нито мъжки, пълен с тайни. И казват, че лъчите на луната – зелена, ниска, средноазиатска, по тез стени че се среднощ промъкват особено в новогодишна вечер ту някакъв несетен звук се чува, който на тях за плач се струва, а други в него разпознават думи. Омръзнало е чудото на всички малцина идват, другите са свикнали, говори се, в една от тези къщи е със килим покрит ненавистният профил.

АННА АХМАТОВА, 1943 г.

Превод от руски: МАРГАРИТА ЛОЗАНОВА



МАРГАРИТА ЛОЗАНОВА