НОВА
ЛИТЕРАТУРА И КРИТИКА

бр. 10, год. 1 — ноември 2026

Чуйте гласовете на младите!

ISSN 3134-1705



фотограф: Светослав Начев, 19 г.

ПОЕЗИЯ И ПРОЗА

Аш Радков
Виктор Тумбев
Николай Стоев
Росита Стойнева
Селин Ариф

ДИАЛОЗИ

Елена Алексиева

КРИТИКА

Елина Генова
Крум Киров
Михаил Филков
Радост Апостолова
Стефания Иванова

ПРЕВОД

Ралица Тончева

Вестникът се издава с подкрепата на Националния фонд „Култура“ по програма „Любителско изкуство“ LI-L-2025-5.

НАМЕРЕНИ В ПРЕВОДА

SYMBOLON, Ан Карсън

Raum greift aus uns und übersetzt die Dinge[1]

Започнахме нашето изследване на горчиво-сладкия Ерос, като позволихме неточния превод на думата glukukpikron, употребена у Сафо. Предположихме, че Сафо поставя gluku- на първо място, понеже сладостта на Ерос е очевидна за всички, горчивината – не чак толкова. После обърнахме внимание на горчивия аспект. Тази преценка беше повърхностна, както можем да видим сега. Сладостта на Ерос е неделима от горчивината му и всяко участва – по начин, който още изобщо не е очевиден – в нашата човешка воля за знание. Изглежда, че има някакво сходство в начина, по който Ерос се държи в съзнанието на влюбения, и в начина, по който знаенето се държи в съзнанието на мислещия. Да се разберат природата и употребите на това сходство, е стремеж на философията още от времето на Сократ. Но не само философите са заинтригувани от това. Бих искала да схвана защо тези две дейности – влюбването и узнаването, ме карат да се чувствам истински жива. Има нещо сякаш наелектризиращо в тях. Те не приличат на нищо друго, но са сходни помежду си. Как? Нека видим дали концепцията на древните поети за glukupikrotēs, както сме я схванали, може да хвърли светлина на въпроса.

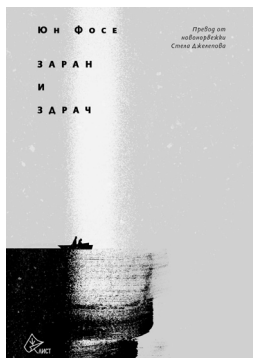
„Всички хора по природа се стремят към познание“, казва Аристотел[2]. Ако това е така, то разкрива нещо важно за дейностите на знаенето и на желаенето. Те съдържат в сърцевината си същата наслада – на стремежа, и предполагат същата болка – на неуспеха и на недостатъчността. Това разкритие може би вече е загатнато от една конкретна употреба у Омир, тъй като епическият стил използва същия глагол (*tnaomai*) за „мисля за, стремя се към“ и за „ухажвам, искам за жена някоя“. Застанал на прага на себе си – или на границата на сегашното си познание, мислещият ум отправя към неизвестното стремеж към разбиране. Така и ухажорът стои на прага на ценността си като човек и предявява иск отвъд границите на друг. Както умът, така и ухажорът се протягат отвъд това, което е познато и действително, към нещо различно, евентуално по-добро, желано. Нещо друго. Помислете как се усеща това.

на стр. 9

[1] Rilke, “Durch den sich Vögel werfen”

[2] Аристотел, *Метафизика. Категории*, прев. от старогръцки Николай Гочев, УИ „Св. Климент Охридски“, 2025 (с. 37)

Простите подстъпи към големите теми



Добре, дори твърде добре сме запечатали в съзнанието си клишето, че основните теми на литературата винаги се свеждат до смъртта, любовта и войната (по Толстой), та в този смисъл ми се струва особено трудоемко едно произведение да обхване едно от тези звена така, щото да не си служи нито с патериците на философията, нито с клишета, нито с (маниерното) носене на смърт от други осем кладенеца. Струва ми се, че в нашата съвременност норвежецът Юн Фосе е един от малкото автори, които успяват да съчетаят оригиналност, естественост и несложност в подстъпите си към смъртта. В духа на съвсем скоро обявените нобелови лауреати за литература няма как да не отбележа факта, че Фосе е отличен от Шведската академия през 2023 „заради новаторската му драматургия и проза, даващи глас на неизразимото“. Във времето на едно по-скоро предумишлено окрупняване на формите и усложняване на дискурсите в литературата неговата проза и драматургия се оказва новаторска в своята чаровна първичност – изключително бедни и негениални фабулно истории се превръщат в далеч по-магнетични и сякаш унасящи наративи.



фотограф: Надя Петкова, 23 г.

Типични за Фосе, както започнах, са смъртта, раждането, бягството в търсене на щастие и отчуждението. В България ние можем да се запознаем с неговото тълкуване по-скоро бегло: чрез романа „Трилогия“ (превод от новонорвежки Стела Джелепова) и чрез негениалната постановка на Народния театър „Някой ще дойде“ (реж. Катя Петрова). В началото на този месец към списъка добавихме и книгата „Заран и здрач“, за която ще стане дума по-подробно в тази статия. Споменавайки превода, се сещам за двете норми на норвежкия език и в този смисъл ми се струва уместно да добавя, че Фосе пише на доста по-рядко употребяваната и почти-синоним на диалект норма Nynorsk (букв. „новонорвежки“). По този начин той изпъква и в норвежкото общество, и в литературния контекст, масово използващ Bokmål (букв. “книжовен език”). В тази връзка би било недоразумение да определим като маниеризъм напевността в езика на Фосе, тъй като тя е закодирана в родния му език.

Със самото начало на романа читателят се сблъсква с нещо съвсем обикновено – раждането на дете. Това събитие не е увенчано от неумерена екстатичност, а от съвсем ежедневна битийност, препращаща чрез дългите и неограничени графично изречения към потока на съзнанието. По този начин всъщност е изграден и целият сюжет: от едно събитие персонажът започва своите дълги и полупроницаеми терзания и размисли, докато не се стигне до следващо събитие, което да прекъсне това езиково омагьосване на битието. Не бих се съгласил, че това е поредният случай, в който потокът на съзнанието за определена ситуация прераства в цялостна фабула; напевният език успява да отвлече постепенно събитието и да го задълбочи на рефлексивно ниво. Но повествованието не се натоварва от безкрайните изречения – то олеква и става по-тайнствено.

В този заряд се крие магичността на творчеството на Юн Фосе – читателят е посветен в тайнството на неотвлечената завръзка и започва да изпитва сюжета и размишленията на синтактично ниво. Така някак подсъзнателно и имплицитно ние разбираме събитията, които остават споменати мимоходом, и в този ред на мисли това е една книга за алтернативната изразителност на мълчанието и неговата устойчивост. Чрез тези синтактични ремарки за тревожните емоционални състояния и размишленията произведението извежда свръхестествени схващания за битието и небитието, респективно действителността, илюзията и спомена. Така например въпросът за Бог и неговата инициация спрямо човешкото съществуване изгражда композиционна рамка, в която се оказва, че и присъствието, и отсъствието се проявяват чрез чувство за по-висша субстанция, която ни поглъща; битието ни кара да възприемем небитието като по-висша същност и да се потопим в него. Основен топос на това гранично поглъщане често се оказват риболовът, морето и отдалечената къща, които спокойно можем да обявим за триумфален лайтмотив на скандинавската литература. Морето увлича своите персонажи, потапя ги в свят, в който те са по-скоро само сенки и мъждеещи състояния на нещо, което преди е било действителност, но с оглед настоящето не бихме могли да отнасяме конкретни категории спрямо такива явления. Тази неопределеност навява особената тайнственост в текстовете на Фосе; нашето езиково съзнание вече е отъждествило представите за битие и небитие и те губят своя реален смисъл, макар сюжетно да сме се озовали в съвсем обикновена ситуация, която определяме като битие. Така



фотограф: Дебора Маринова, 24 г.

и в тази книга срещаме най-характерния мотив на автора – вялото и протяжно преминаване към други (аморфни) измерения, които заживяват в съзвучие с действителните. Ехотата на тези два дуалистки свята се чуват чрез проницаемостта на спомена и съзнанието, навяващи тревожна саморефлексия. В контекста на напевния език това създава впечатление за цикличност и повторяемост, които омагьосват света на персонажите. В този смисъл заглавието „Заран и здрач“ прекроява идеята на устойчивата опозиция между живот и смърт, като по-скоро романът се явява метонимия за конфликта между рождението и гибелта. Тази вторична отправна точка изостря схващането за ежедневното съществуване като живот в предел и несигурно размишление. Повествованието акцентира всеобхватността на смъртта, безприютността на битието и идеята за живот в предела на силите и представите. То използва раждането и смъртта като устойчиви рамки на несигурност и аморфност – в тези иначе съвършени моменти се открояват най-добре реципрочната добронамереност, тревожното съзнание и грижата.

Думата, или по-скоро съюзът, с който най-съществено бих запомнил творчеството на Фосе, е „и“ – той осъществява постоянно въвличане в градиращите терзания. За монументалното творчество на норвежеца може да се говори много, но най-завладяващото в неговите романи сякаш е размиването на границата между определеност и неизвестност: въпреки че сме пренебрегнали нейното присъствие, все пак я разбираме имплицитно. По този съвсем обикновен, но в същото време ритуален и напевен начин, ми се струва, че същностно изглежда обредността и образността на смъртта.

КРУМ КИРОВ

Юн Фосе, „Заран и здрач“, изд. „Лист“, прев. от новонорвежки Стела Джелепова, 2026 г.

Аз, която не познах хората



Измежду стотиците произведения, безпричинно придобили популярност в социалните мрежи, понякога се откриват и стойностни творби. Нашумял 21 години след първото издание на български, „Аз, която не познах мъжете“ на Жаклин Харпман е един от онези романи, които заслужават както медийно внимание, така и по-устойчивото внимание на читателите.

Малката – главната героиня и разказвачка, е още дете, когато е затворена в бункер с още тридесет и девет възрастни жени. Първоначално те съжителстват в една стая, наблюдавани от мъже пазачи и стига да спазват правилата им, получават всички необходими средства за живот. Един ден обаче чуват сирена, надзирателите изчезват и жените осъзнават, че най-сетне са свободни. Съвсем скоро разбират заблудата си и една по една губят надежда.

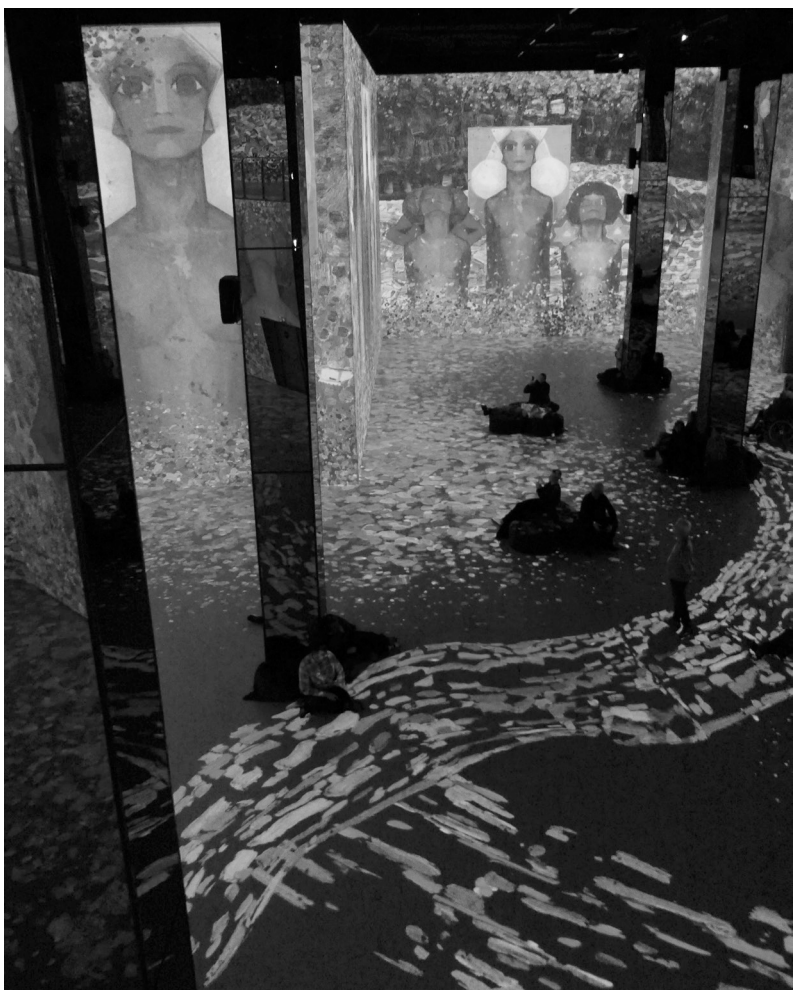
Макар и да е определяна като антиутопия, фантастика и феминистки роман, „Аз, която не познах мъжете“ не може да се сведе до една или няколко категории. Тя е на първо място фикционален мемоар на изстрадала жена, бореща се за яснота в един абсурден, нечовешки свят. Огромно достойнство на книгата е именно липсата на ситуираност във време-пространството, която я кара да звучи универсално.

Изкушаващо е да наречем „Аз, която не познах мъжете“ феминистки роман, но това определение не би било точно. Абсурдният, изцяло женски свят, в който Малката израства, я кара да потисне представите за социалния си род. Останалите жени, пазещи откъслечни спомени за миналото, познатата ни реалност, продължават да спазват социалните очаквания към пола. За разлика от тях Малката е пример как в един стерилен, лишен от социални правила свят, жената може да заема всякакви



графика: Надя Петкова, 23 г.

роли – в нейния случай тя поема тежките физически задължения, взима важните решения и единствена има смелостта да евтаназира болните си спътнички. Но с това се изчерпва феминисткото в романа. Най-същественият въпрос, загатнат и от заглавието – човек ли е Малката, ако не е способна да се възпроизвежда и да обича – е онтологичен, а не просто феминистки. Непълноценността на Малката е на екзистенциално ниво. Тя вижда мъжете, умрели в други бункери, и научава за секса от своите спътнички, макар че действително „не познава мъжете“. Но дори случаят да не беше такъв, Малката пак щеше да бъде отчуждена – и именно това е ценното в романа на Харпман.



фотограф: Надя Петкова, 23 г.

Главната героиня е различна, защото не е израснала в човешкия свят, а в стерилна, нелогична реалност, която дори останалите не могат да си обяснят. Дългите скитания на жените се случват в пустош, почти изцяло лишена от горска растителност и водни източници: „Аз крачех най-отпред, изгаряща от нетърпение да видя какво има от другата страна, но вечно оставах разочарована, защото откривах само голо поле, плитка долчинка или поредния полегат склон“ (стр. 85). Оцеляването на жените в нея се дължи изцяло на подземията, които намират по пътя си. Те почти нищо не изобретяват, защото са свикнали да получават всички блага наготово. Този свят, лишен от човешка следа, населен единствено от мъртъвци в подземията, е абсолютно чужд за жените – с изключение на Малката. Тъй като не познава друга реалност, тя много по-умело се справя с проблемите и се учи бързо. Затова и е поставена в средна позиция – тя не е изцяло човек, защото не живее сред общество и го познава единствено от разказите на останалите, но в същото време е родена като човешко същество. „Как бих могла да се нарека човек аз, която познавах само тридесет и девет души, и то жени?“ (стр. 172), се пита тя в края на разказа си. Когато изпада в състояние на горчив плач за първи път в живота си, тя смята, че това най-накрая доказва човешката ѝ същност.

Основна е темата за знанието, което се свързва с човешката природа. Познанието е онова, което разделя Малката от останалите – единствено тя не притежава спомени за човешкия свят от първо лице, а учи от разказите на жените. Няма емпиризъм в нейното познаване. Основният конфликт между нея и останалите от самото начало на книгата е именно конфликтът за правото да знаеш. Малката настоява да ѝ бъде обяснено какво е любов, но винаги получава отговор, подобен на: „За какво ти е да знаеш, щом така или иначе, това няма да ти се случи?“ (стр. 12). Докато останалите жени се опитват да живеят прагматично, както в миналия си живот в цивилизацията, Малката се стреми към познанието, защото то ѝ носи смисъл и хем насища, хем подхранва любопитството ѝ. Освен това то е извор на власт. Йерархичната структура в затвореното общество се обръща, когато Малката решава да скрие тайна от останалите и по този начин да притежава „собствено“ знание напук на жените. Героинята успява и в бунта си да се научи сама да пресмята часовете и дните – умение, което помага на жените да разберат, че няма установено време в подземието. Така знанието и паметта се оказват онези умения, които лишават главната героиня от здрава идентичност.

Фикционалният топос на романа напомня на поле на експеримент, в което Малката бива тествана. И опитът явно е успешен, защото героинята показва, че може да е емпатична в най-трудните моменти – смъртта на единствените ѝ близки, може да е любопитна въпреки тежката безнадеждност, може да устои на ужасяващата самота дори когато смята, че е човек. „Аз, която не познах мъжете“ подтиква към размисъл за надеждата, любопитството и същността на човека, съществуващ в един лишен от човешкост свят.

ЕЛИНА ГЕНОВА, 20 г.

Жаклин Харпман, „Аз, която не познах мъжете“, прев. от френски Красимир Кавалджиев, изд. Сиела, 2026 г.

Светът не ни побира, езикът не ни спасява: поетиката на Мария Вирхов

Апокрифната, бунтуваща се и „нелегална“[1] Мария Стефанова (Вирхов) пише особено, накъсано и категорично. Поезията ѝ е белязана от проблемите на времето на прехода от социализъм към демокрация. В контекста на конюнктурата на този сложен период младият човек в стиховете ѝ е маргинализиран, принуден да се впише. За да се утвърди, той попада в „танца“[2] на дълбоката несигурност, ценностния разпад и неизбежното усещане за непрекъснат хаос. Чрез силно образен, почти телесен, натуралистичен език, поетесата създава свят, в който реалността е разпадната, тялото е ранимо, а речта – бунтуваща се.



графика: Надя Петкова, 23 г.

Фрагментацията на езика е свойствен похват за поезията на Мария Вирхов. Творбите ѝ са изградени от кратки, накъсани стихове, които не следват логическа или синтактична цялост. Житейските преживявания на основната фигура в поезията ѝ – младия човек, обикновено са в центъра на поетическото внимание на авторката:

безсилни сме да минем преко края
на тази плът на сивите ѝ жили (...)
дали ще паднем или още ставаме
е без значение не ще преминем прави[3]

Финалният стих на стихотворението говори за нещо повече от преход от една форма на управление към друга – за тотален разпад, белязан от идеологически, социални, политически и икономически трансформации.

Фрагментарната структура на стиха създава особено значение в поезията на Мария Вирхов: „Стиховете за мен са не само мелодия, те са и визия. Когато думите се напечатат, аз държа да няма главни букви. Те замърсяват чистотата на листа, графично нарушават красотата му в черните и бели пространства.“[4]

Стиховете на Вирхов звучат като откъслечни мисли или фрагменти от съзнание, което не успява да изгради цялостен разказ за себе си. Пример за това е стихотворението „чичо страх“:

моят пъп е цял
цял е побелял
моят път е свещ
черна като пещ[5]

Образът на „пъпа“, традиционно символ на връзка и принадлежност, е „побелял“ и е станал знак за остаряване и прекъсната връзка с живота. „Пътят“ като „свещ, черна като пещ“ съчетава противоположни образи (светлина и мрак) и подсказва липсата на ясна посока, характерна за времето ѝ. Фрагментарният език тук отразява разпадането на идентичността на младия човек. В условията на преход той не разполага с устойчиви социални структури, които да му дадат смисъл и на които да принадлежи. Езикът, подобно на живота, е накъсан, несигурен и нестабилен. По този начин формата на стихотворението става пряк носител на съдържанието – маргинализацията не е само тема, а преживяване, вградено в самата структура на текста.

В поезията си Вирхов често използва шокиращи образи, чрез които е изразено вътрешното напрежение и отчуждение на лирическия субект. В стихотворението „йо“ тялото и природните сили се сливат в експресивна, почти насилствена образност:

като лъвица плячката прегръща
да впие зъби във косматото ѝ гърло
а плячката трепери но се сдържа[6]

Тук телесното преживяване е представено чрез метафора на хищническо напрежение, в което липсва ясно разграничение между активното и пасивното начало. Впиването на зъби и треперенето на тялото внушават постоянна заплаха и принуда, като телесността се превръща в поле на конфликт, а не на сигурност. Тази образност отразява състоянието на младия човек, поставен в агресивна социална среда, в която оцеляването изисква потискане и самоконтрол. Използването на груби, телесни метафори нарушава традиционната поетическа естетика и представлява форма на бунт срещу литературните и социалните норми, които изключват подобни гласове от културния канон.

Освен личната, поезията на Вирхов изследва и социалната маргинализация. В стихотворението „леля смърт“ смъртта е персонифицирана по ироничен и почти гротесков начин:

ужасна лелка представи ме
с коса и череп украси ме[7]

Тази персонификация превръща смъртта в част от „семейството“, но ако семейството е утеха, тук тя е неизбежен и плашещ спътник. Образът на „лелята“ подкопава традиционната символика на смъртта като абстрактна сила и я прави тривиална, почти ежедневна. Това може да се прочете като отражение на социална среда, в която насилието, бедността и загубата са нормализирани. Фрагментарният завършек „ще има нещо като смърт“ допълнително подсилва усещането за несигурност и безизходица. Изразът „нещо като“ обезценява дори самата смърт, което показва до каква степен животът е лишен от яснота и смисъл. Социалната маргинализация тук се изразява чрез иронията – младият човек е принуден да съжителства с идеята за края като с нещо обичайно.

Бунтът в поезията на Мария Вирхов не се проявява като директен политически протест, а като разрушаване на езиковите и жанрови норми. В стихотворението „стърчиховече“ цикличната структура и повторението създават усещане за затворен кръг:

черното ходи по бялото
бялото ходи по цялото
цялото ходи по верното
верното връща се в черното[8]

Бинарните опозиции „черното“ и „бялото“ се редуват циклично, без окончателен изход. Светът е представен като затворена система, в която всяко движение води обратно към началото. Бунтът тук е екзистенциален – отказ от приемане на наложения смисъл. Чрез логическата цикличност Вирхов показва, че за маргинализирания млад човек промяната често е илюзорна, а движението напред привидно.

Изолирането на младия човек надхвърля регионалния контекст и конкретното време. Връзката, която Вирхов прави с албума *Rain Dogs* на Том Уейтс[9], е показателна за това. Самият термин *rain dogs* обозначава хора, загубили принадлежност и е метафора за социално изключените. Подобно усещане присъства и в онези стихотворения на Вирхов, в които лирическият субект често е бездомник в преносен смисъл – лишен от стабилна идентичност и со-

[1] Бодаков, Марин. „ДО МАША ВИРХОВ, КРАЛИЦА ПАЛЕСТИНА“. *L'Europeo*, vol. N.64, Nov. 2018. *В ЗЕМЯТА НА УБИТИТЕ ПОЕТИ*.

[2] Вирхов, Мария. *Танци*. ЕИ “LiterNet” Варна, 2005.

[3] Вирхов, Мария. *безсилни сме да минем през вратата*.

[4] Интервю на Светлана Янева с Мария Вирхов по повод стихосбирката „Вятърът мъртъв език“

[5] Вирхов, Мария. *чичо страх*.

[6] Вирхов, Мария. *йо*.

[7] Вирхов, Мария. *леля смърт*.

[8] Вирхов, Мария. *стърчиховече*.

[9] Waits, Tom. *Rain Dogs*.

циално място. Тя пише стихотворението си „ар фата“, с посвещение „по Том Уейтс“, което е наситено с бунт и вътрешен хаос:

излитнат ято зли стрелите ангели
и мият безпощадния ми взор[10]

Поезията на Мария Вирхов отразява и напрежението, произтичащо от двуезичната специфика на творчеството ѝ. Разпадът на съветското културно влияние в България след 1989 г. засилва усещането ѝ за отчуждение:

аз съм последен след мен
плисва неделя[11]

Тук ясно се откроява и абсолютната самота в това да си „последен“. Обикновената неделя е превърната в метафора за рязко приключване. Минимализмът и фрагментарността пораждат усещане за поток на мисълта, който е прекъснат и така отразява преобръщанията у младия човек.

Всяка форма на бунт е израз на свобода, тя се отразява в независимия от парадигми изказ. Поезията на Вирхов събира в едно отчаяната липса на посока и всеобхватния страх от утрешния ден:

тук краят идва необмислен
разхвърля дрипи по канавките[12]

Езикът сам по себе си се превръща в поле на бунт – срещу литературните норми, срещу социалното изключване и срещу илюзиите за стабилност и ред, със своята особеност, експресивност и образност. Вирхов не предлага утеха или решение. Тя регистрира болката, хаоса и загубеността, но именно това свидетелстване се превръща в акт на съпротива:

виж небето как се е сепнало:
тая бъчва край няма ли?[13]

Реторичният въпрос засилва емоционалната конотация на стиха, а сравнението с „бъчва“ създава усещането за тривиалност на живота, за нелепа повторяемост и безкрайност на прехода. Става ясно, че ще продължим да сме в преход, докато истината за режима не бъде напълно изречена и осъзната.



фотограф: Светослав Начев, 19 г.

В българската културна история многократно се повтаря мотивът за обезценяването на талантливия и критично мислещ човек. Не като пряко насилие, а като системно социално и институционално изключване, което често води до мълчание, бедност или преждевременен край:

да ви припомня сладкото терзание
което за поета е избрано
да го венчае със венец страдален[14]

Това културно самоунищожение се свързва с вечната тема за неизбежната неволя на артиста. Мария Вирхов е социално невидима, това свидетелства за неспособността на обществото да разпознае и защити собствените си поетически гласове. С това поезията ѝ се вписва в по-широкия проблем за творците, за които талантът се оказва не ресурс, а уязвимост. Младият човек във време на преход е напълно изгубил вяра и сляпо търси Обетованата земя. Той се върти в порочен кръг, в който му е трудно да намери как да се себеизразява:

и моята любов свенлива строга
едва ли е призвана да смути[15]

Лирическият говорител съзнава незначителността на чувствата си. Любовта, която по принцип е освобождаваща сила, тук е поле за маргинализиране и колебание. Поезията на Мария Вирхов превръща фрагментарния език в художествен израз на изолацията и екзистенциалната несигурност на младия човек във време на преход. Той е неразделна част от посланието на поезията ѝ. В нейното творчество езиковият разпад не е само стилов похват и новаторски креативен подход, а форма на съпротива на младия мислещ човек срещу социалната и културната маргинализация. Гласът на Мария Вирхов остава актуален и днес – като напомняне, че маргинализацията не е пренебрежимо явление, а централно преживяване за поколения млади хора, изправени пред разпаднал се свят.

[10] Вирхов, Мария. *ар фата.*
[11] Вирхов, Мария. *първа кръв.*
[12] Вирхов, Мария. *тук краят идва необмислен.*
[13] Вирхов, Мария. *скея.*
[14] Вирхов, Мария. *писмото на ундина.*
[15] Вирхов, Мария. *писмото на ундина.*

РАДОСТ АПОСТОЛОВА, 19 г.

В СВЕТЛИНАТА НА ПРОЖЕКТОРИТЕ

Отраженията на тъгата

„Физика на тъгата“ – Народен театър
по романа на Георги Господинов
Режисьор: *Йерней Лоренци*
Драматург: *Дино Пешут, Йерней Лоренци*
Сценограф: *Бранко Хойник*
Костюмограф: *Белинда Радулович*
Композитор: *Жига Хрен*
Участват: *Албена Ставрева, Александър Тонев, Анета Иванова, Валентин Ганев, Василена Винченцо, Дарина Радева, Димитър Николов, Веселин Мезеклиев, Константин Еленков, Параскева Джукелова, Радена Вълканова, Стелиан Радев, Теодора Духовникова, Христо Петков*



фотограф: Стефан Здравески

Често се връщам към едно от най-въздействащите за мен въплъщения на *детето* в изкуството. Сцената е от филма „Бялата лента“ (2009) и представя следния прост сблъсък: някъде в гората едно момче крачи по парапета на висок мост. Селският учител го вижда, укорява го за постъпката и го запитва защо се излага на такава опасност. Отговорът е пронизващ и невинно предизвикателен: „Дадох на Бог възможност да ме убие. Той не го направи, значи е доволен от мен“. Без да осъжда, филмът представя детето като жертва на своето обкръжение, но и като бъдещ, също толкова жесток проводник на нарастващо насилие. Примката се стяга и никъде по средата не остава място за човешка топлота. Далеч от горския мост, сцената на Народния театър е тъмна и оголена. Една бала сено е поставена в средата, почти усещаме селската миризма, която добре познаваме. *Ела, спри тук, отиди в центъра, поклони се на хората, още малко.* Дошло е момчето Минотавър, безпомощно и трагично изоставено, поемащо скритата тъга на света. За разлика от персонажа във филма, то няма да има възможността да усвои жестокостта, а ще си остане завинаги *детето*, жертвата. Трудно е да пропуснем множеството вариации и употреби на темите за детството и бабите в изкуството. Една от основните причини, поради които те се превръщат в предъвкан наратив, е близостта на изградените образи до човека. Сладникавият сантимент към детството и драматичната носталгична любов към възрастните прародители не са чужди никому. Липсата на естетическа мяра често превръща илюстрацията на тези обстоятелства в евтина демонстрация, която се движи на ръба на емоционалната манипулация. Така в текста е закодирано кой момент трябва непременно да ни разтърси и авторът влага всички възможни средства, за да постигне целта си, без да усети кога е смазал и малкото останали нюанси.

Но зрителите на премиерата на „Физика на тъгата“ в Народния театър плакаха по различно време. Всеки се оказа разтърсен от различен персонаж, от различна история, което е показателно за постижението на режисьора Йерней Лоренци – да остави врати, да допусне

зрителя до този съкровен свят, без да го заглушава с коварни хватки от конвенционалния театър. Словенският режисьор е познат на българската театрална сцена най-вече с авторския спектакъл „Орфей“, а тази година Народният театър беше домакин на гостуващата му постановка „Престъпление и наказание“ (Хърватски национален театър). В силно фрагментарните му представления актьорите образуват сценична група, която не се стреми да проиграе текста, а открито се заиграва с неговата литературност, докато театралният акт се развива в полето на ритуала и на постепенно изграждащата се сценична поетика. Постановката „Физика на тъгата“, вярна на тези художествени средства, може да се нарече събитие за нашата театрална сцена, която все повече отправя поглед към образци на съвременния европейски театър. Както Лоренци сподели на предварителната среща с Георги Господинов, това, което го интересува, е демитологизирането на мита, разравянето му и достигането до чисто човешката история. Това е линия, която Господинов особено подробно очертава в своя роман. По отношение на чувствителността към света и свободата на разказвателната форма можем да открием множество допирни точки в естетиката на двамата творци – „братя по тъга“, по думите на Господинов.

Разказвачът в романа събира различни фрагменти в своите кашони и тефтери, за да ги представи от гледната точка на един (както се оказва, с годините все пак леко закоравял) емпат, което позволява на читателя постепенно да се довери на описаното, за да достигне до вътрешно пулсиращата меланхолия. Физическата плътност на тъгата се изгражда през натрупването на конкретни детайли и привидно незначителни ежедневни ситуации. В своята театрална адаптация Йерней Лоренци не се опитва да постави романа в драматургична рамка, а по-скоро пресъздава автентичната атмосфера на литературния оригинал. Затова откъсите от романа са прочетени от актьорите, които държат разтвореното издание в ръцете си.

Същинското ядро на спектакъла е свързано с личните истории на актьорите за тяхното детство, за бабите и дядовците, за първите романтични чувства, за израстването им. Сами по себе си тези разкази не са твърде рафинирани по форма, но тъкмо в това е тяхната сила, защото по този начин прозвучават непосредствено близо до нас. Когато се съберат парчета от животите на толкова много хора, се открояват уязвимостта на тези, които се отразяват в историите си. Някои от разказите са трагични и болезнени, други са иронични или забавни, така че публиката има възможността да премине през наситена поредица от емоции, в която също да намери частица от своите преживявания. Обичайно съм концентриран зрител и се изненадах, че провокиран от споделеното, се унесох и успях да си припомня фрагменти от детството си, които бях забравил и които ме разтърсиха. Постепенното разгръщане на актьорските откровения ни дава възможността да се оставим да ни завладеят.

Един от въпросите, които са актуални в сферата на театъра и киното, е относно автентичността на актьорското присъствие. Как ще бъдеш себе си с цялата емоционална искреност, когато повтаряш вече отдавна формулирани думи? Все пак тук смятам, че по-важна е самата концепция за разголването, за изкарването на дълбоко скритото от себе си, което Йерней



фотограф: Стефан Здравески

Лоренци е успял да улови по време на репетициите. А подреждането на този опит и повтарянето му не би следвало да попречи на преживяването на зрителя, тъй като спектакълът разчита и на рефлективните умения на актьорите. Трудно е да се изградят образи на базата на автофикцията, без това да звучи сантиментално или плакатно, обаче тук отново трябва да похвалим прекрасния екип, който успява да запази мярката в отношението към личните преживявания. Някои зрители възприеха спектакъла като групова терапия, но театралният пърформанс не си поставя за цел да провокира преодоляването на травмите, въпреки че не е изключено зрителят да достигне до катарзис; основният фокус остава върху изследването на спомените сами по себе си.

За да бъде пълноценно това изграждане, Лоренци постепенно задейства сценичните изразни средства. Натрупват се снимки, игри и предмети от детството, показани в детайл от камерата – всичко това ни напомня за изпразнените шкафове от вкъщи и натрупаните (отново оценностени) вещи, останали като материално доказателство по мазетата и таваните. Музикалните изпълнения на живо от актьорския състав прозвучават в хармония с изградената атмосфера. Церемонията по „погребване“ на устройства от миналото, които вече са били заместени от други, сблъсква различни поколения артисти с техните технологични революции – от 70-годишния Валентин Ганев до 25-годишната Дарина Радева. Особено въздействащ е ритуалът по убийството на Минотавъра, който запечатва кървавата жестокост, породена от дълбок страх, от непознатото зло.

Друго централно за спектакъла решение е активното включване на публиката, което дава възможност да се разгърне мотото „аз сме“. Естествено последствие от откровението на актьорите е да чуем усещанията и тревогите на хората в залата. Постепенно всички настоящи и бъдещи зрители оставят посланията си в общата капсула на времето, която запечатва разнородни впечатления за хората от следващия век.

Когато става въпрос за време, основният свидетел на преходността е дигиталният часовник на сцената, който през цялата постановка неумолимо отброява минутите и секундите. По принцип не приемаме твърде насериозно традицията да се жалваме за неизбежно отминалите години от живота ни. Но когато стигнем до кулминацията на постановката и когато няколко часа сме наблюдавали движението на секундите, размислите за времето стават плашещо близки до нас – някак успяваме да доловим движението на целия свят. Същото това движение, в което героят на Господинов приема всички форми на живот, в което няма точно определена възраст. А продължителността на постановката от 4 часа е плашеща само като число, понеже тъкмо толкова време е необходимо, за да усетим плътността на тъгата, да се отделим от притесненията за контрола върху времето и да се оставим да бъдем впечатлени от извънвремевото.

Така своеобразната полифония запълва сценичното пространство с човешка топлота. Все пак най-важната инструкция за оцелели след края на света е как да прегърнем човек, ако го срещнем. Фината чувствителност на Георги Господинов намира отзвук в работата на Йерней Лоренци и в отдадеността на актьорите. Тъй като режисьорът избира да завърши поетично своето произведение, може би е редно и ние да се опитаме. Отвъд изтичащото за всички нас и във всички невидими форми време, най-прекрасни са моментите на нищонеслучване – пренебрегнатите и незначителни ситуации, които всъщност са чиста форма на живот. А останалото е въпрос на съхранение и най-вече – на разказване.

МИХАИЛ ФИЛКОВ

Поколение XXL – между гротеската и ежедневието

XXL – Топлоцентрала
Режисьор: *Боян Крачолов*
Участват: *Биляна Георгиева, Симона Здравкова, Димитър Крумов, Иван Николов, Йордан Ръсин*
Костюми и сценография: *Никол Трендафилова*
Композитор: *Явор Милчев*
Плакат: *Христо Христов*

Непрестанните преходи и промени са оставили след себе си политически и икономически изменения, както и поколение, принудено да изгради представата си за света сред постоянно разминаване на ценности, идентичности и ориентири. Поколение, за което несигурността не е временно състояние, а естествена среда на съществуване, а алкохолът, баровете и купонът се явяват неизменна част от живота и единствена форма на утеха. Именно това усещане за свят без устойчива опора се превръща в отправна точка на спектакъла *XXL,* вдъхновен от романа „Гаргантюа и Пантагрюел“ на Франсоа Рабле, с режисьор Боян Крачолов. Представлението създава мозайка от натрупванията на прехода, в която купонът, страхът, гротеската, алкохолните делириуми и опитът да намериш мястото си, се превръщат в обща основа на едно поколение.

Този колективен опит намира отражение и в начина, по който спектакълът изгражда своите персонажи. Вместо конкретно характеризирани герои, на сцената се появяват събирателни образи на обикновените хора от поколение, което няма дом.



XXL, реж. Боян Крачолов

Това надскачане на строго очертаните индивидуалности отразява и историческия контекст. Именно тук спектакълът може да бъде поставен в диалог с епохата на Ренесанса, където преходът разклаща установените йерархии и предизвиква гротеска и смях. Но докато при ренесансови автори като Рабле този преход има характер на историческо прераждане, „отваряне“ към нови възможности и възприемане на гротеската като освобождаваща и жизнеутвърждаваща, в XXL той изглежда повече като наследено състояние, в което границите са трайно разколебани, зачеркнато е миналото и са останали само надеждата за бъдещето и тревогата на настоящето. Най-съществената разлика обаче е във възприемането на карнавала и пира. През Ренесанса хората участват в тях и след това се връщат към ежедневието си, докато в *XXL* карнавалното е престанало да бъде събитие и се е превърнало в единствената позната форма на живот. Тази постоянна липса на мяра намира своя най-ярък израз още в заглавието на спектакъла. Заглавието *XXL* насочва към идеята за прекомерността. Това проличава най-ясно в сцените на пируване, пиене и непрестанно движение, които изграждат свят, в който липсата на мяра се е превърнала в норма. Тук отново спектакълът влиза в диалог с Франсоа Рабле и романа му, където гротеската също се изгражда чрез преувеличението. При Рабле гигантските тела, безкрайните пиршества и необузданият смях разрушават стария ред и се превръщат в символ на свободата и новото. В *XXL* обаче гротеската не носи обещание за ново начало. На няколко пъти актьорите слизат от сцената и разливат алкохол на зрителите, превръщайки ги в участници в действието.

Това може да бъде тълкувано чрез теорията на Михаил Бахтин, който анализира творчеството на Франсоа Рабле. Когато артистите осъществяват контакт със зрителите, те счупват четвъртата стена. Това е характерно за понятието *карнавал* на Бахтин – време, в което установените роли се разколебават, а хората се срещат извън обичайните йерархии. Разколебаването на социалните роли обаче не е последната граница, която спектакълът поставя под въпрос. В своята условна кулминация той се насочва към най-съществения разграничение – това между театъра и реалността.

Кулминацията настъпва в сцената, в която персонажът на Йордан Ръсин изважда пистолет и се обръща директно към публиката. Той пита зрителите защо са убедени, че оръжието е фалшиво, и сам предлага най-очевидния отговор – защото се намират в театър. Това класическо разграничение между сцената и реалността постепенно започва да се пропуква. Дори когато става



XXL, реж. Боян Крачолов

ясно, че пистолетът е фалшив, най-съществения вече се е случило – зрителят е бил принуден да се усъмни в собствените си представи за това къде свършва театърът и къде започва реалността. След като през цялото представление се наблюдават фрагменти от живота, тази сцена подсказва, че самият факт, че ги наблюдаваме в театрална зала, не ги прави по-малко истински. Подобно на произведението, което го вдъхновява, спектакълът изисква от зрителя да погледне отвъд установената форма.

В предговора на романа си Франсоа Рабле пише: „Четейки забавните заглавия на някои от нашите книги, вие лекомислено заключавате, че се касае само за глуми, за весели басни и занимливи лъжи, с други думи, вие обръщате внимание само на външния показател (заглавието) и не вниквате в същината на нещата. Но за човешките творения не бива да се съди с такава лекота (...). Ето защо вие трябва да разтворите тази книга и внимателно да прецените онова, за което се говори в нея“. По подобен начин спектакълът представя поредица от купони и пирове, гротескни образи и неудобен смях. Но зад тази привидна хаотичност стои опитът да бъде уловено поколението на прехода, израснало между разпада на стария свят и несигурността на новия. Именно затова *XXL* не предлага готови отговори, а поставя въпроси, които продължават да звучат и след края на представлението. Ако зрителят, подобно на читателя на Рабле, вникне в същината на постановката, ще открие откровен портрет на едно поколение, което все още търси своето място в свят на крайности.

СТЕФАНИЯ ИВАНОВА, 16 г.

Среща с Елена Алексиева: кратката проза в съвременната литература



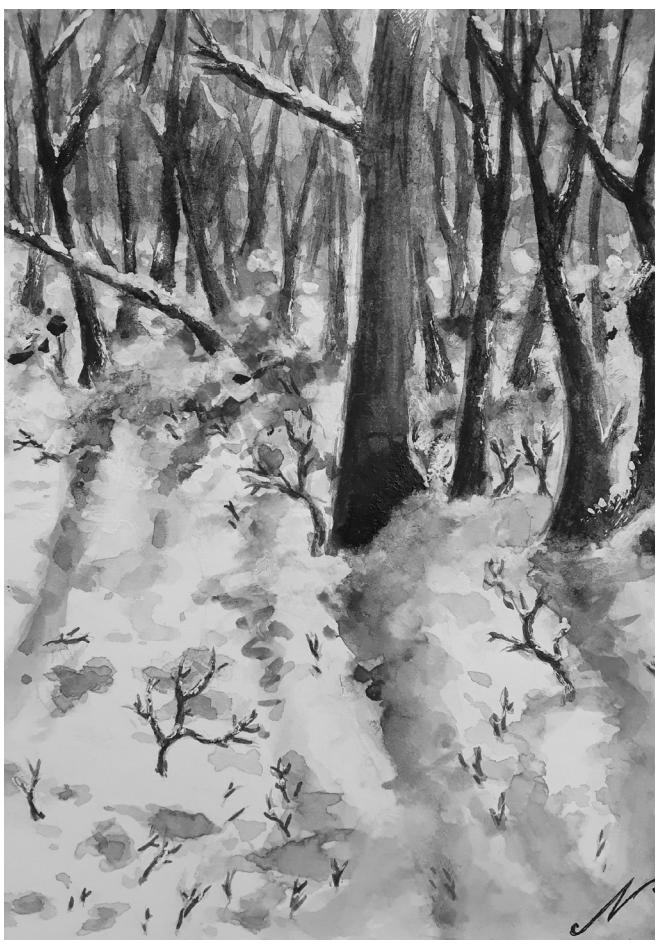
Откъс от разговора, организиран от екипа на „Нова литература и критика“, с награждаваната писателка Елена Алексиева.

Как да гледаме на изграждането на обстоятелства и описания в разказа?

Обстоятелствата са случки, събития, факти, условия и други такива елементи от дадена история – на някого или нещо. Описанието, на каквото и да било, спокойно може да се отнася и до обстоятелства, тоест, да бъде описание на факти, случки, събития и прочие. Не смятам, че е добре и дори възможно да се подхожда схематично, когато говорим за художествено писане, което е доста по-различна територия от часовете по български. Когато се чете много и внимателно, се разбира и за обстоятелствата, и за описанията, и като цяло защо литературата работи по-другояче от писането на есе в час, например.

Каква е според вас ролята на редакционните екипи?

Редакционните колегии решават какво да допуснат за публикация в изданието или издателството, за чиято редакционна политика отговарят. Това е първата им



графика: Надя Петкова, 23 г.

и най-важна задача, която те изпълняват с помощта на формулирани и приети от самите тях критерии. Друга задача, която е желателно и дори наложително да изпълняват по-скоро отделните редактори по жанров принцип, е да дават обратна връзка на авторите на текстове, които имат нужда от допълнителна работа за евентуална публикация, или такива, които не са приети за публикуване, но при все това подобна обратна връзка би била полезна за авторите им. За тази цел обаче е задължително редакторите да са солидно подготвени и напълно в състояние да предоставят валидни и обективни аргументи за решенията и препоръките си, а не да действат на принципа „така повече ми харесва / по-добре ми звучи“. И тъй като авторите, особено младите, са порядъчно честолюбиви и чувствителни към критика, добре е да знаят, че добронамерените и професионално направени препоръки са в тяхна полза и работят за конкретния и за бъдещите им текстове.

Какви са опасностите от автофикцията?

Във всяко писане винаги има голяма доза от личността на автора. Това е неизбежно и не непременно лошо. В крайна сметка човек гледа света от една определена гледна точка и дори когато изглежда, че в писането си е способен да я сменя с най-различни други гледни точки, изходната позиция си остава валидна и по-скоро влиза в отношения с всички останали, отколкото да се отделя от тях. Автофикцията, разбирана най-общо като писане, при което пишещият се превръща в свой собствен главен герой, е както привлекателен, така и рискован подход. Той може да даде блестящ резултат, когато е подплатен с талант, ум и достатъчно иронична дистанция от самия себе си. Но може да се превърне – и често се случва точно това – в тягостно занимаване на читателя с баналностите на собствения неособено забележителен бит и живот. От такава „автофикция“ е останало само „автото“; „фикцията“ като творческо действие е изчезнала напълно. Ясно е, че не всеки е Хенри Милър, Чарлс Буковски или дори Едичка Лимонов, но може би тъкмо заради това е добре да се прочете поне някой от тях, за да се види автофикционалното с цялата му крайна, до саморазрушителност, честност и със смелостта му да експериментира, понякога пределно жестоко, със собствената си разпознаваемост. Да правиш истинска литература от себе си изобщо не е толкова лесно, колкото изглежда. Напротив, изключително трудно е и онези, които действително го могат, са малцина.



фотограф: Светослав Начев, 19 г.

Някои казват, че прозата по-трудно звучава естествено на български. Можете ли да се съгласите?

Намирам това твърдение за поразително и крайно екзотично и нямам абсолютно никаква представа откъде може да е дошло. Връзката между литературата и езика, на който се създава тя, не е въпрос на „звучаване“, а на метафизика. Трябва да се чете за литературата – какво всъщност е тя, защо е такава, каквато е – но не в учебникарски, а във философски и критически план. И още повече четене на качествена проза на български – както българска, така и в добър превод.

Има различни тенденции при прохождащите писатели, но едно от най-често срещаните явления е темата за бабите. Как трябва един млад писател да подходи към тези предъвкани наративи?

Младият, пък и по-опитният автор, е добре да е достатъчно честен пред себе си, за да пише тогава, когато действително има какво да каже или разкаже, а не просто когато му се иска. Тук няма да се впускам в хипотези как именно изглежда „темата за бабите“, защото допускам, че мога да се досетя за какво иде реч. За да има човек какво да каже, първото и най-важно условие е да умее да вижда света. Не просто да го гледа, а действително да вижда и да се опитва да разбира видяното. Бабите несъмнено са част от света, но не особено голяма. Ако един млад автор иска да иде по-нататък, тоест, да излезе от съчиненията в училище и да се пробва в нещо малко по-близко до литературата, добре е да откъсне поглед от баба си и да се опита да види по-надалеч или просто да смени посоката. Преди да е страшен, сложен и непознаваем, светът все пак е преди всичко интересен. Такъв е и човекът в него. Но ако той или тя предпочитат да стоят на сигурно и уютно в своята родна домашна среда – разбирано както конкретно, така и метафорично – тогава може би срещата с по-голямото и по-сложното просто не е за тях.

от стр. 1

Когато се опитаме да мислим за собственото си мислене, както и когато се опитаме да усетим собственото си желание, се оказваме в позицията на сляпо петно. То е като точката, където наблюдаващият „Камериерките“ [*Las Meninas*] на Веласкес стои, докато гледа картината. Картината изобразява Веласкес, рисуващ краля и кралицата на Испания. Но кралят и кралицата не са част от изображението. Или пък са? Има много хора, включително и Веласкес, на картината, но никои от тях не изглеждат да са кралят и кралицата, и всички са втренчили поглед в някого другиго извън рамките на картината. Към кого? Когато погледът ни срещне образите на тези хора, първоначално си представям, че са се втренчили в нас. След това виждаме някакви лица в огледалото, намиращо се в дъното на стаята. Чии са тези лица? Нашите собствени? Не. Това са кралят и кралицата на Испания. Но къде точно се намират кралят и кралицата? Изглежда, че те стоят точно където стоим ние, докато се взираме в тяхното отражение там. Тогава къде сме ние? Що се отнася до това, кои сме ние?

Ние не сме никой конкретен човек и се намираме в сляпо петно. Мишел Фуко е анализирал картината на Веласкес и нейното сляпо петно в своето изследване на археологията на човешкото познание „Думите и нещата“. Фуко нарича сляпото петно „това много важно скривалище, където се крие заради самите нас нашият поглед в момента, докато гледаме“[3] (с. 40). Не можем да видим това петно така, както не можем да мислим самата мисъл или да желаем самото желание, освен чрез хитрост. В „Камериерките“ [*Las Meninas*] виждаме как тази хитрост се явява в огледалото, намиращо се в дъното на стаята. По думите на Фуко това огледало осигурява една „метатеза на видимостта“ (с. 46), тъй като около него картината образува умишлена празнота: „... линиите, които пресичат дълбочината на картината, са незавършени; на всички им липсва някаква част. Тази празнота се дължи на отсъствието на краля – отсъствие, което всъщност е един трик на художника“ (с. 54).

Трикът на Веласкес задава триъгълна форма на възприятието ни така, че почти да не виждаме себе си как гледаме. Тоест той е композирал картината си по такъв начин, че постепенно, докато гледаме картината, да ни осени тревожен факт. А именно, че празнотата, отразена от огледалото, не е в отсъствието на крал Филип IV и кралица Мариана. Отсъствието е на нас самите. Стоящи като дубльори на мястото, където трябва да са кралят и кралицата, разбираме (смътно разочаровани), че лицата, отразени в огледалото, не са нашите собствени лица и че ние почти виждаме (ако ъгълът не спираше да се разфокусира), че точката, където се оттегляме в себе си, за да можем да гледаме. Точка, разположена в пролуката между нас и тях. Опитите да се фокусираме върху точката, причиняват замайване на съзнанието, докато в същото време присъства една определена пронизителна наслада. Копнеем да видим тази точка, въпреки че това ни разкъсва. Защо?

В тази точка няма спокойствие. Съставните ѝ части се разцепват и раздалечават всеки път, когато се опитаме да ги фокусираме, сякаш вътрешни континенти се изместват и изкривяват в съзнанието. Това не е точка, в която можем да се взираме по такъв начин, че спокойно да се слеем с краля и кралицата в един образ, едно съществително име. Тази точка е глагол. Всеки път, когато я погледнем, тя извършва действие. Как?



фотограф: Светослав Начев, 19 г.

Нека имаме тези въпроси предвид, докато разглеждаме друга важна точка от пейзажа на човешкото мислене, точка, която също е глагол – и то глагол, който създава триъгълна форма, който ни разцепва, раздира и ни доставя наслада, всеки път, когато извършва действие. Нека разгледаме точката на глаголно действие, наречена *метафора*.

„Названията, които се дават на неизвестни предмети, трябва да се вземат не отдалече, а от сродни и едновидови предмети“[4] – така Аристотел описва метафорите. В съвременната теория този процес най-често се описва като взаимодействие между субекта и предиката на метафоричното изречение. Метафоричният смисъл се поражда от цялото изречение и действа чрез това, което един критик[5] нарича „семантична неуместност“, тоест нарушение на принципа за уместност или релевантност, който управлява приписването на предикати в обичайната езикова употреба. Това нарушение позволява – вследствие на разпадането на обичайния или буквалния смисъл – да възникне нова уместност или съответствие, което представлява и самото метафорично значение. Как възниква новата уместност? В съзнанието настъпва промяна или отместване на дистанцията – това, което Аристотел нарича „епифора“[6] [в българския превод – „пренасяне“] и което сближава две разнородни неща, за да разкрие тяхното родство. Иновацията на метафората възниква при това преминаване от далечно към близко разстояние и се осъществява чрез въображението. Един виртуозен акт на въображението събира двете неща, долавя тяхната несъвместимост, след което открива ново съответствие, като междувременно продължава да разпознава първоначалната несъвместимост чрез новото съответствие. В думите на метафората едновременно присъстват както обичайният, буквален смисъл, така и един нов смисъл; както обичайното, описателно отнасяне към обекта, така и едно ново отнасяне, и те се поддържат в състояние на напрежение от начина, по който метафората възприема света.



фотограф: Светослав Начев, 19 г.

Следователно това мисловно действие се определя от остро и неразрешимо напрежение. То изисква от съзнанието „стереоскопична визия“[7] или „раздвоена референция“[8], това е способността да пазиш равновесие между две перспективи едновременно. Пол Рикьор нарича това състояние на умствено напрежение състояние на война, в което съзнанието още не е постигнало концептуален мир, а е уловено между дистанцията и близостта, между еднаквостта и различието. Според Рикьор подобна война белязва полето на цялото човешко мислене:

> Можем да говорим заедно с Гадамер за фундаменталната метафоричност на мисленето,

[3] Фуко, М., *Думите и нещата: археология на хуманитарните науки*, прев. от френски Веселин Цветков, изд. *Наука и изкуство*, 1992

[4] Аристотел, *Реторика*, прев. от старогръцки Александър Ничев, изд. *Наука и изкуство*, 1986 (с. 162)

[5] Cohen, J. *Structure du langage poétique*. Paris, 1966

[6] Аристотел, *За поетическото изкуство*, прев. от старогръцки Александър Ничев, изд. *Захарий Стоянов*, 2013 (с. 106)

[7] Stanford, W. B. *Greek Metaphor: Studies in Theory and Practice*. Oxford, 1936.

[8] Jakobson, R. “Linguistics and Poetics”. *Language in Literature*. London, 1987, p. 85

доколкото езиковата фигура, която наричаме „метафора“, ни позволява да видим общия механизъм, по който създаваме понятия. Това е така, тъй като в метафоричния процес движението към рода е възпряно от съпротивлението на различието и така да се каже, пресечено от реторическата фигура.[9]



фотограф: Дебора Маринова, 24 г.

Актът на спиране и пресичане, който раздвоява съзнанието и го поставя в състояние на вътрешна война, е акт, наречен „метафора“. Нека да сравним с този акт нашето преживяване на „Камериерките“. В сърцевината на акта, наречен „метафора“, нашите умове се стремят към идентифициране: „названията, които се дават на неизвестни предмети“, както казва Аристотел. Трикът на Веласкес, от своя страна, ни провокира да се опитаме да дадем име на този обект, който гледат всички, наблюдаващи картината. За миг си представяме, че те всички гледат нас. После виждаме лицата в огледалото. Нашият импулс да назовем тези лица, е възпрян от различието между двата вида (между нас и краля и кралицата), които биха могли да принадлежат към един и същи род. Прекъсването настъпва с рязък трус, който раздвоява преценката ни и не може да бъде разрешен, колкото и често да се връщаме към него, понеже всеки път, когато погледнем, мигът на възхитено разпознаване на себе си е пресечен от две смътно величествени лица в стъклото. Аристотел определя точно такъв момент на пресичане на метафоричното мислене, когато съзнанието изглежда, че си казва: „Колко вярно, а пък аз сгреших!“. Той го нарича „парадоксално“ (paradoxon) и го определя като една от основните наслади от метафората.[10]

Ерос също има нещо парадоксално в сърцевината на своята сила – там, където горчивото среща сладкото. Налице е промяна в дистанцията, която приближава това, което е отсъстващо и различно. „Лишени от поглед“[11] статуи представят Елена на Менелай, докато седи в своята празна зала, в сляпото петно между любовта и омразата. „И люби го, и мрази го, но иска го“[12], казва Аристотел за любовната афера между гръцкия dēmos [народ] и неговия любим Алкивиад. „... и пак обичам, и не обичам, и пак лудея, и не лудея...“[13], изрича Анакреон. Нещо парадоксално възпира влюбения. Възпирането настъпва в точката на несъответствие между осъщественото и възможното, сляпо петно, където действителността на това, което сме, изчезва във възможността на това, което бихме могли да бъдем, ако бяхме различни от това, което е. Но не сме. Не сме кралят и кралицата на Испания. Не сме влюбени, които могат едновременно да почувстват и да постигнат своите желания. Ние не сме поети, които нямат нужда от метафори или символи, за да предадат смисъла.

Английската дума „символ“ е гръцката дума symbolon, която в античния свят означава едната половина от кокалче, носена като знак за разпознаване от човек, който има другата половина. Заедно двете половини съставят едно значение. Метафората е вид символ. Същото е и с влюбения. По думите на Аристофан:

> ἕσκατος οὖν ἡμῶν ἐστιν ἀνθρώπου σύμβολον, ἅτε τετμημένος ὥσπερ αἱ ψῆτται, ἐξ ἑνὸς δύο· ζητεῖ δὴ ἀεὶ τὸ αὑτοῦ ἕσκαστος σύμβολον.
>
> Следователно всеки от нас е половина [symbolon] от човек, тъй като е бил разрязан като половина от едно цяло, както е калканът; така че всеки търси постоянно собствената си половина [symbolon].[14]

Всеки ловуващ, гладуващ влюбен е половина от кокалче, стремящ се към значение, което е неделимо от неговото отсъствие. В мига, в който разберем тези неща – когато видим, че сме проектирани на екран от това, което бихме могли да бъдем – това е неизменно миг на разтърсване и възпиране. Обичаме този миг и го мразим. Трябва да продължим да се завръщаме към него в крайна сметка, ако искаме да поддържаме връзка с възможното. Но това включва и да наблюдаваме как то изчезва. Само словото на един бог няма нито начало, нито край. Единствено парадоксалният бог на желанието – изключение от всички тези правила – е безкрайно изпълнен със самата липса.

„Сафо ги обедини в тази концепция и нарече Ерос glukupikron“[15].

---

[9] Ricoeur, P. “The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling.” Critical Inquiry 5, 1978, p. 149

[10] Аристотел, *Реторика,* прев. от старогръцки Александър Ничев, изд. *Наука и изкуство*, 1986 (с. 178)

[11] Есхил, *Агамемнон*. В: *Антични трагедии,* прев. от старогръцки Александър Ничев, изд. *Народна култура*, 1977 (с. 38)

[12] Аристофан, *Жабите*. В: *Комедии,* прев. от старогръцки Александър Ничев, изд. *Народна култура*, 1985 (с. 612)

[13] Анакреон. В: *Антична поезия,* прев. от старогръцки и латински Борислав Георгиев, изд. *Народна култура*, 1970 (с. 92)

[14] Платон, *Пирът*, прев. от старогръцки Георги Михайлов. В: *Диалози 2*, изд. *Наука и изкуство*, 1982

[15] Така казва Максим Тирски, софист и странстващ лектор от втория век сл. Хр. (18.9; Sappho LP, fr. 172).

Anne Carson, Symbolon, Eros the Bittersweet: An Essay, 1986

Превод от английски език: РАЛИЦА ТОНЧЕВА

Ан Карсън е канадска поетеса, писателка и преводачка, а през 2026 г. получава Нобеловата награда за литература заради своето „смело и новаторско творчество, което в игрив диалог с класическата традиция създава нови форми за съвременната литература“. Карсън е специалистка по класическата филология, което намира отражение в голяма част от творчеството ѝ – както художествените ѝ текстове, така и есеистиката ѝ изграждат постоянен диалог между съвременната и античната линия. Сред най-известните книги на нобелистката са романът „Автобиография на червеното“ (Autobiography of Red) и сборникът с литературни есета „Горчиво-сладкият Ерос“ (Eros the Bittersweet), от което е част и текстът по-горе. Есетата в „Горчиво-сладкият Ерос“ изследват проявленията на желанието в античната литература – например в произведенията на Хелиодор и Лонг, но също и в поезията на Сафо. Именно употребата на старогръцката дума glukupikron („горчиво-сладък“) у Сафо се превръща в отправна точка за разсъжденията на Карсън върху античната литература и израза на желанието в нея. Особено значими за англоезичния свят са и преводите ѝ на поезията на Сафо, както и на трагедии от Софокъл и Еврипид. На български език до момента е публикувана и „Лекция по небеснопис“ (Пеат некогаш, бр. 38, август 2024 г.).

фотограф: Гергана Конова, 19 г.



Посетителите

– Казвам ти, улулици са.
Странните гласове на невидимите птици се чуваха от няколко различни посоки. Някои като че ли бяха кацнали на близките клони, а други пееха от високо, точно под небето.



фотограф: Дебора Маринова, 24 г.

– Защо толкова късно? Уж е пролет, а те идват да пеят. Дошли са толкова близо – обикновено не излизат от гората.
Старата жена стоеше с гръб, извърнала глава към небето и слушаше. Очите ѝ бяха тъмно-сини и в тях плуваха облаци.
– Не са улулици.
Беше прохладна, късна вечер, по средата на лятото. Луната се беше заклещила в ръба на къщата и лъчите ѝ осветяваха само едно малко и кръгло парче земя. Там тревата лъщеше желязна и сребърна. Другата част от двора тънеше в полумрак, само силуетите на света и обитателите му се различаваха в заревото на звездите.
– Кога ще можем да си тръгнем?
– Къде искаш да отидеш – старата жена размаха ръка пред лицето. Макар и съвсем до очите ѝ, пръстите ѝ някак се размиваха в небето.
Тя много добре познаваше дребния, крехък синчец, който растеше горе в планините. Лятно време пчелите полудяваха, като че пияни от пелин, и жужаха по цяла нощ в цветовете му, нощта писваше от мъхестата им суматоха.
От един близък клон отново се дочу гласът на птиците. Глух и продължителен, той напомняше за дълбочината на горите, от които беше дошъл.
– Някой се е изгубил. – старата жена се сгуши в пуловера си. – Останал е до късно при реката и тя се е променила в тъмното.
Тя седна на земята и погледна нагоре. Във въздуха миришеше на осика.
Тихият вятър се провираше през трепетликите, те неспокойно шепнеха една на друга, взимаха гласа му и като разсърдени госпожици вереха острите си брадички в синята нощ.
– Какво става после?
– Говорят си.
– За какво си говорят?
– За разни неща, които са диви или тепърва ще подивеят. За онази, дето веднъж се спъна и си изгуби синия пръстен, за големите и стари камъни, които се наричат менхири.
Беше топло.
– А за онзи, дето седи до реката?
Старата приличаше на угаснало парче луна, свила се на мястото си.
– Не. За него не си говорят. Само се чудят дали когато свали поглед от небето, ще скочи в реката. – Тя направи неясно движение с ръката си – Надолу има мост.
За известно време те останаха тихи.
– Когато си отидем, дали можем и ние да видим синчеца?
– Винаги.



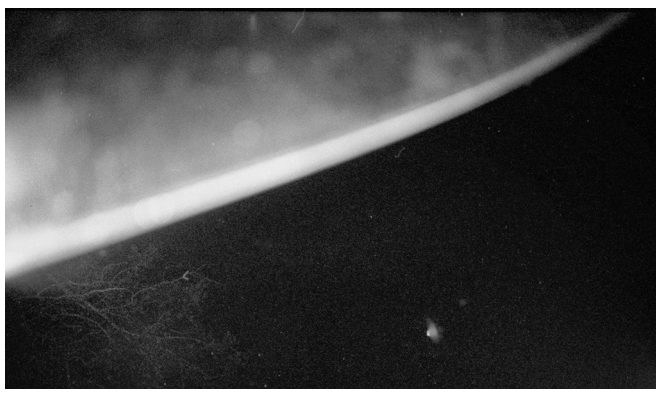
графика: Надя Петкова, 23 г.

Съвсем близо до небето една звезда се размърда и отлетя, надавайки глух писък на стара гора. Някъде в ниското ѝ отговори втори глас и после се гмурна в нощта.

НИКОЛАЙ СТОЕВ, 25 г.

Нагоре към града

Растейки по вертикала, усещаш, че всъщност светът ти повече се смалява, отколкото ти се уголемяваш.
Краката ти започват да стърчат от леглото, пък уж си почти същият на ръст. Но си казваш, че навярно се е свило и прегърбило от старостта – нормално е. Същата съдба ще да е сполетяла и градината на село. Леко отесняла, с побелели коси. Само лежи, не понечва и да стане. Няма кой да я занесе до другата стая, да ѝ сготви – в отговор тя да измърмори, че не е гладна, както си му е редът. И затова просто крета, бори се със самотата заедно с всички други селски дворове.
Освен леглото ти и двора, изнемощяло е и любопитството ти. Не успяло да смогне на забързания ход, та останало някъде на пътя преди стотина километра. Уж спряло да си поеме дъх, ала после видяло, че теб те няма на хоризонта. И там си и останало. Някъде по пътя между селото и София. Хем си каза да не тръгваш с толкова багаж, че все нещо ще изпадне... ама нà.
Идва обаче най-лошото – стигнал си тъкмо до новия си подслон, започваш трескаво да подреждаш. И виждаш, че не виждаш нещо. В раницата липсва то, умението да обичаш. Не човек, ами по-скоро насекомите, дърветата, света. Дали си го забравил или е изпадало и то по пътя – не знаеш. Няма и значение. Та какво ти остава в тоя случай? Да свикнеш.



фотограф: Светослав Начев, 19 г.

Вече от години не духваш глухарчетата на път за вкъщи. И пролетта не мирише на пролет. Лятото е просто жега. Кратки са разговорите с баба. Светът ти отеснява. Навярно защото ти заемаш твърде много място.

ВИКТОР ТУМБЕВ, 22 г.

Прозата на дните

Запознах се с миналото и се влюбих в нея. В голотата на същността ѝ. В лекотата, която излъчваше с всяка своя стъпка. В нежността, ароматния полъх на спокойствие. Като че ли нейната липса на знание носеше усещане за мир; сякаш наивността водеше до утеха.
Всяка нейна дума беше като капка мед -лечебна, сладка, някак вълшебна. Умееше да описва, да създава истории, да обрисува картини с детска лекота.
В очите ѝ прозираше смелост, която само незнаещият притежава. Този, който не е изпитал, не е живял - малкият. Но тя не бе малка. Не, беше силна, издръжлива; държеше вселената на раменете си, звездите на китките си. Етер обливаше кожата ѝ, падаше по дължината на косите ѝ, по всяка извивка от тялото ѝ. Космосът се сипеше от пукнатините на устните ѝ и създаваше усещането за безкрайност, за безсмъртие, за цялост. Тя беше Космос.

АШ РАДКОВ, 20 г.

Време за поезия

Страх от прах

в последното му лято
сестра ми спасява охлюви от улицата
мести ги на тротоара
летят черупките им над асфалта
само за кратък момент
който аз наричам просто
ръцете на сестра ми
и продължава слузестият бяг
между камъчета и изплюти дъвки
между дни които нарочно забравят
че имаме само рога вечно обърнати
към облаците – тичащи агнета
стъпвам внимателно през живота
винаги гледам
опитвам се да помня
сестра ми не може да спаси всички
черупки хрускат под краката ни

РОСИТА СТОЙНЕВА, 25 г.

фотограф: Гергана Конова, 19 г.



***

Жената на вдовеца е пристигнала
със вчерашните влакове
под булото на вечерта
и светлината на семафорите.
Отседнала е някъде в града,
във някой стар хотел, и чака
празненството! (писък на пиян глупак)
стъпките кънтят във вятъра.
Тя носи рокля от лилав сатен
и маска със очи от вездесъщност
Вторник е. Камбанен звън,
тъмен, залезът поглъща къщите.
Лумват лампи. И горят гърла
водката се стича гола
и се слива с пот и асонанс
по шиите на хората.
Навън нощта догаря в мрак
жената на вдовеца ни целува
горко на всички под това небе
на семафо́рна лудост.

НИКОЛАЙ СТОЕВ, 25 г.

Уроци по плуване

седя до канала всеки вторник
рибешките глави плуват когато завали
уча се от тях и мърдам пръсти
опразвам очите си към небето
и в кухините се плискат капки
хлъзгам се между хората на улицата
нероденият ми брат нямаше време
да ми покаже как да се движа
през водите на града ни
баща ми иска момчета
аз нямам нужда от братя
има достатъчно глави на риби
телата им захвърлени от
родените

РОСИТА СТОЙНЕВА, 25 г.

Пропадане

Вече не знам къде е
онзи мъглив бар
под земята.
Където цигарите съграждат въздуха
и няма нужда от изразяване.
Почуквам леко, като човек
по стъклото
на живота.
Отдолу се смеят милион гласове
на подобни на мен идиоти.
Надпревара, кой пръв
да кърви
кой да чете страстно.
Свивам се и се отдалечавам
тук небето изглежда тясно.
Тук небето е жилава дъвка
предъвквано
и изплюто.
Всички плачат и пушат
и просто искат
да бъдат чути.
Мъглата се въплъщава в ехо
и чуваме
гласовете си.
Познаваме се отдавна
и никога
не съм ви срещал.

НИКОЛАЙ СТОЕВ, 25 г.

Кон(ти)нент

Пътувам до другия край на света,
за да покажа, че страдам –
по километрите ще измери тъгата ми,
мъжете се впечатляват от цифри
протягам се към виното,
после ставам демонстративно,
за да си взема чиния за десерт,
а от другата страна той ми хвърля
чиновнически поглед
плувам обратно до дивана-ледник
и надеждата ми се стопява
не внимавах по география,
внимавах много в любовта
човекът от дивана
си стяга куфара за никъде.

СЕЛИН АРИФ, 24 г.

Отворена покана за млади творци

Кой може да участва?
Творци на възраст между 16 и 25 г.
С какво можеш да се включиш?
• Поезия (до 3 стихотворения)
• Проза (до 6000 знака с интервалите)
• Рецензия на актуална книга, театрална постановка или филм (до 6000 знака с интервалите)
• Графика и фотография (черно-бели и с висока резолюция)
• Есе (до 6000 знака)

Краен срок: няма!
Важно изискване е да не са публикувани преди и да не са генерирани с изкуствен интелект.
Как да кандидатстваш?
Изпрати своите материали на имейл: ***novaliteratura@foxbooks.bg***
Данни: три имена, възраст, имейл и телефон на участника.

Очакваме творбите ти с нетърпение!

Редакторски състав: Крум Киров, Михаил Филков, Ралица Тончева
Творчески ръководител: Десислава Алексиева, със съдействието на културния център FOX Book Café
Проектът се осъществява с финансовата подкрепа на Националния фонд „Култура“ по програма „Любителско изкуство“ LI-L-2025-5.
Издателство ФО
Печат: ДЕДРАКС