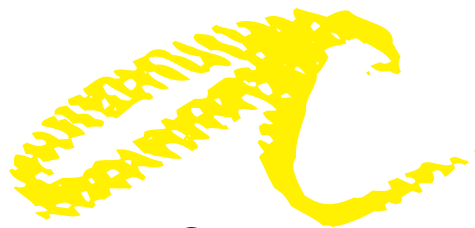


Емил Миразчиев,
Евромечка,
(гетайл)



Моите Европи

Амелия Личева

дунав

не е реката,
която минава и през България,
дунав
е име на улица,
моята софийска улица,
която очаквах да свърже
московска
с нейния вкус на дворянство,
на френски, на чай,
на толстой и разговори за гушата,
на малките гоголеви хора,
на шинелите и копчетата,
с пресечките и кръстопътите –
с 11-ти август, париж, будапеща...
защото моята европейска история
бяха очите на баба ми,
която седейки на петия етаж
на дунав и московска
обърнала лице към александър невски
и молитвено замлъкнала
виждаше своята айфелова кула
по която се катереше съдбата ѝ
и все не стигаше.



историята на париж

е в местата,
гледани и докосвани с векове,
тя се бели от тях и се стеле
като паяжина,
в която няма как да не влезеш,
историята на рим е в местата,
които са като картинки
от учебниците по история,
жива е,
историята на местата в атина
е палимпсест,
куп белези и следи,
по които може да се въобразява
и да се стига,
историята на местата в моя град
е безпаметна,
местата в моя град са луди,
всяко е нещо и нищо,
всяко е и е било,
но не знае,
няма вчера,
има днес,
няма облик и стил,
има употреба,
бърза,
като бързото хранене –
на крак и почистваш,
за да не си личи,
че те е имало
и че следващият, който ще дойде,
ще е друг и различен,
местата в моя град
почват някак,
но нищо не остава себе си,
никое не задържа формата си,
затова
и не раждат всекидневие,
местата в моя град
са места на амнезията,
населени с призраци.

няма я сянката
празно е.

Издател

Делта Ентъртейнмънт ЕООД
Донка Ангелова

Редакционен съвет

Албена Стамболова
Боян Манчев
Георги Господинов
Копринка Червенкова
Райна Гаврилова
Явор Гърдев
Яра Бубнова

Редакционна колегия

Миглена Николчина
(главен редактор)
Геновева Димитрова
Надежда Радулова
Силвия Чолева
Диана Попова

Връзки с обществеността

Лина Светославова
Разпространение
Стефан Банков
Координатор
Боряна Кирова
Дизайн
Надежда Олег Ляхова
Коректор
Лора Султанова

Адрес

София 1000
бул. „Христо Белчев“ 21 ет. IV
тел.: 02/986 44 13
0889067609
office@altera-bg.com

Предпечат

Ида
Печат
Алианс принт

ISSN 1312-5273

Текстовете в списанието отразяват личните
позиции на авторите си. Независимо от
възможните различия,
те трябва да бъдат възприемани като
покана за диалог. Материалите не се
рецензират и не се връщат. Всички права
запазени. Издателят не носи отговорност за
съдържанието на рекламните материали.



Лице	4	Орлин Тодоров , Понякога пурата е просто пура
Агора	10	Орхан Коджак , Западното влияние срещу Запада
Идеи	17	Владимир Градев , С цвят на пепел
Литература	24	Марин Бодаков , До Георги Тенев, тук
Сцена	28	Елица Матеева , Минутите на едно очакване
	30	Георги Капривев , Аскеер 2005-2006
Кино	35	Геновева Димитрова , Жак Одиар сериозен и скромен
Визуални изкуства	40	Диана Попова , Руини
	43	fabs
Музика	49	„Чудото Моцарт е неизречимо“, с Наташа Янова разговоря Илия Граматиков
Местата	54	Здравка Михайлова , Солун. Един град, хиляди страници
Тера-алтера	62	Глас на един човек и глас на всички хора С Никол Ггалиа разговоря Ралица Фризон-Рош
Случи се	67	Петър Петров , Азбучни портрети срещу азбучни истини
	70	Теодора Цанкова , Естер Ферер. Откритост и уязвимост
	72	Жана Петрова , Изгубени в превода, намерени в театър
	75	Вера Гоцева , Днес на колко си?
Стихове	78	Цветанка Еленкова
библиотека алтера		Емилия Дворянова , „Концерт за изречение“




Понякога пурата е просто пура

Орлин Тодоров

С представяне на фотографии на Фройд, семейството му и дома му в затъмнената зала на Червената къща започна премиерата на "Психоанализата. Фрагменти от едно въведение" (ЛИК) на Орлин Тодоров. Артистичен и харизматичен, авторът направи реверанс към бащата на психоанализата и посвети книгата си на 150-годишнината му.

На читателите на *алтера* предлагаме запис от вечерта.

Книгата, която написах, се опитва да отрази психоанализата днес, Фройдовата психоанализа, такава, каквато я познаваме в XXI в. В нея има много екскурзии, има връщания назад, мостове между класическата Фройдова анализа и нейните развития по-късно – развитията, да кажем, в британската школа на обектните отношения или в американската психоанализа с нейните разклонения в егопсихологията, психологията на личността и т.н. Но тази книга е повлияна в най-голяма степен от моите лични пристрастия и вкус. Поради тази причина реших да я назова така.



Тя е фрагментарна, тя не покрива цялото поле на психоанализата, тя не е изчерпателна и се надявам с това да не е и догматична. За да стане една книга догматична, има нужда около нея да се полагат сериозни усилия, а аз просто съм се опитал, т.е. вече съм положил усилия тя да не става такава. Мисля, че е отворена, незавършена, в голяма степен нейният дискурс е променлив – някои текстове са се получили, други – не, някои са сложни, други – по-прости, някои са разказвателни, други – са концептуални. Като автор нося отговорност за някои от идеите в нея, но също така тя не е много оригинална. Опитал съм се по-скоро да събера госта теории и да ви представя духа на времето в психоанализата днес. Книгата е подчертано повлияна от британската психоанализа, в която съм се обучавал и която изразявам и практикувам. В нея можете да прочетете за Мелани Клайн и нейната школа, за съвременните фройдиисти, особено Джоузеф Сандлър, за идеите на „британските независими“ като Уиникот, Кеисмънт и Тъкет; опитал съм се да представя трите големи течения в британската психоанализа и повечето текстове са разгледани през тази призма. Естествено обаче тази книга е почит към Фройд и показва до каква степен той и неговото мислене са интегрирани в съвременната психоанализа.

Днес няма никакво съмнение, че Фройд е най-авторитетният и най-значимият автор на ХХ в. Всички изследвания го показваха, всички анкети, които бяха направени в края на ХХ век. Голямото изследване на университета в Торонто доказва, че Фройд е най-цитираният автор във всички академични области, взети заедно. Страшно много хора писаха изчерпателни статии, една от най-добрите е на американския аналитик Дрю Уестън. В нея той събира всички приноси на Фройд, които днес са актуални и доказани като научен факт. Аз обаче предлагам друг подход. Смятам, че не трябва да измерваме Фройд на парче или да се опитваме да преоказваме онова, което отдавна е било доказано, а по-скоро да приемем едно: Фройд ни завещава възглед и този възглед, дори, ако искате, го наречете етика, е неговото специфично наследство. Фройд преобръща радикално начина, по който ние гледаме на нашия живот, на себе си, на другите. Имам предвид преди всичко Фройдовото откритие – „несъзнаваното“ – така го е нарекъл. Какъв е статусът на несъзнаваното днес?

Когнитивната невронаука, невробиологията, съвременната медицина в нейния най-висш изследователски аспект, когнитивистиката в цялост, голяма част от лингвистиката, всички тези дисциплини днес поддържат категорично становището, основано на солидни емпирични данни, за функционирането на ума извън съзнанието. Тоест за това, което Фройд винаги е твърдял – че в една голяма степен ние сме рационални, съзнателни същества, но в много по-голяма степен в нас оперират мисли, чувства, представи и фантазии, които може да се окажат много по-съществени за нашата мотивация, за поведението ни, за възгледите, които възприемаме спрямо един или друг човек или спрямо същностите в света. И така, несъзнаваното днес е емпиричен научен факт, то дори се изчислява в проценти. Съвременни източници твърдят, че над 85% от



умствената дейност протича извън съзнанието.

Освен несъзнаваното Фройд ни завещава и начина, по който можем да се отнесем към несъзнаваната психична дейност и да я разбираме. Днес много автори в невронауките потвърждават Фройдовата теория за това, че сънят не е просто случаен феномен на къси съединения в мозъка, че сънят има смисъл. Други автори потвърждават друга негова мисъл, че ранните детски преживявания оказват огромна роля върху по-късното формиране и взаимодействията ни в света, изборите, които правим, мъжете и жените, за които се женим или омъжваме – всички тези неща в голяма степен са детерминирани. Множество науки възприемат Фройдовите идеи, че умът работи по този асоциативен начин, по който Фройд предполага, че работи. Бих обърнал внимание и на нещо истински фундаментално – на Фройдовия възглед за света, че човешкият психизъм, че човешката психическа дейност е конфликтна сама по себе си на несъзнавано ниво, че там има импулси, които срещат противодействие. Тоест, че човешкият психизъм е динамичен, и поради тази своя природа, той е много сложен за опознаване и изразяване. Човекът не представлява съществуването, описано от бихевиористите – стимул-реакция. Той е сложно, рефлексивно, насочено към себе си същество и заедно с това репрезентативно същество. Ние се отнасяме към света по един усложнен начин – не чрез директното му възприемане, а чрез обръщане към вътрешните си модели и след това повторно отнасяне към външния свят. Репрезентативната природа на взаимодействията с хората е още нещо, което Фройд ни завещава. Това, че ние интернализираме в себе си преживяванията с другите и че те ни вършат огромна работа в овладяването на емоциите и на афектите ни, влияят на изборите, които правим, и върху поведението, което предприемаме. Фройд ни е завещал и още един, по-цялостен херменевтичен възглед, тоест – търсенето на смисъл. Възможността във всеки феномен от ежедневието да се намери смисъл. Това може да звучи малко маниакално понякога, ако се излъчява от хора, които нямат неговата брилянтност или неговото остроумие, но аз си мисля, че тъкмо този възглед е спасителен за човека. Защото превръщането на света в значещи феномени го прави много по-интересен, много по-подходящ за живеене, отколкото суровостта на фактите и на материалното.

Не ми се иска да пропусна да кажа нещо за психоанализата като практика. Знаете, че психоанализата е преживяла съществен бум в света на психичното здраве, на психиатрията и на академичната психология през 50-те, 60-те и 70-те години, а оттам насетне се говори за бавния залез, за изчезването, за свършека на психоанализата и всякакви такива апокалиптични неща. Но аз ще ви разочаровам, като ви кажа, че психоанализата и трансформациите ѝ – психодинамичната психотерапия и психоанализата в частност – продължават да бъдат водещият клиничен метод в света – най-практикуваният и най-широко разпространеният.

В моята книга тези неща са описани, но ще цитирам само едно нещо: нека ви кажа кой е най-предпочитаният метод за лечение, който използват



психиатрите, психолозите, клиничните психолози и социалните работници, т.е. експертите по психично здраве – психоанализата. В 60% от случаите. Около 70% от психотерапевтите в света все още твърдят, че имат психоаналитична ориентация, т.е., че основният възглед, който ги мотивира, е базиран на работите на Фройд. Днес съществуват много видове психотерапии – те са значими, много полезни и помагачи и това, което казвам дотук, в никаква степен не омаловажава когнитивно-поведенческата терапия или други форми на терапия, доказали своята ефективност, точност, полезност. Днес е ерата на цялостните подходи, на комплексното лечение. Съществуват много методи, които не биха могли да се справят без други методи. Лечението на тежките болести като например зависимостите, личностовите разстройства, или пък тежките психози, не може да бъде оставено в ръцете на един-единствен подход. Но това, което, вярвам, продължава да бъде съществено, е, че аналитичната терапия, базирана на динамичното отношение на пренасяне на ранните човешки модели в психиката върху терапевта, продължава да играе важна роля в развитието на много авангардни терапевтични методи, дори в лечението на най-тежките психични заболявания.

Изброяването може да продължи. За Фройд мога да говоря безкрайно, сега сте ми паднали, така да се каже. В една от най-хубавите биографии на Фройд от Бърнест Джоунс се казва, че на конгрес по психоанализа той излизал винаги без лекции, без записки, заставал пред аудиторията и в продължение на няколко часа представял заинтригуващ и много точен концептуален и клиничен материал. Мисля, че той е обогатил в много голяма степен и хуманитарните науки. Едни от най-влиятелните и съществени модели за разбиране на текста, на значимите за човека феномени като митовете, ритуалите, литературните произведения в лицето на френските структуралисти Клод Леви-Строс, Ролан Барт и т.н. са повлияни именно от Фройд. Още в „Структурна антропология“ Леви-Строс категорично казва, че антропологията е наука за несъзнаваното. Така че психоанализата е подкрепяна от такива могъщи гласове в хуманитарното знание и в социалните науки.

Говорейки за Фройд, не мога да не спомена и тукашния, българския му контекст. Тук в залата са изявени учени, терапевти, лекари, психолози, студенти и това е категорично обещание, че психоанализата у нас има бъдеще. Гостувах днес в много медии, които присъстват и сега, което показва огромния интерес, любопитство, отвореност и симпатично отношение на българските журналисти към психоанализата. Обръщам се към колегите – не пропускайте този шанс. Това е исторически момент. В Америка трябва да се случи нещо екстраординарно, за да се заговори за психоанализа: или трябва да възкръсне Фройд, или да стане някакъв скандал, а у нас могат да те поканят в най-гледано предаване с истинска симпатия и добронамерена грижа за популяризирането на психоанализата. Но да се върна към състоянието у нас – все повече лекари, психолози се обръщат към психоанализата не с предишния страх, не със завист или отхвърляне. Въпреки че в България психоаналитиците са една шепа хора,



аз им благодаря за добрия имидж, който създават на психоанализата. Разбира се, тази вечер е израз на огромен нарцисизъм и проф. Богданов, който също е тук, добре знае, че в такъв момент човек трябва да направи някаква жертва към боговете, в противен случай тя му се налага със сила. Днес полицаите ме глобиха два пъти, дал съм 40 лева, мисля, че съм си платил за нарцисизма, даже може в момента да ми ограбват колата. Освен всички благодарности, които искам да изкажа, особено към доц. Тома Томов, който написа предговора към книгата, ще ми се да благодаря и на Холивуд, на американските филми, допринесли за развитието на психоанализата в България. На Ричард Гър, на Ума Търман, Ким Бейсинджър; на Брус Уилис и Робин Уилямс, на всички „психоаналитици“ и „пациенти“ от екрана, които представят по комичен и нереалистичен начин, но ни създават чувството, че това е метод, обърнат към човека – симпатичен метод, с който може да се шегуваме. Благодаря на Робърт де Ниро и на Сопрано, които в продължение на години ходят на психоаналитик на екрана. Накрая ще завърша с един виц, защото Фройд е и автор на книга за вицовете – нали не сте забравили това? То също е част от неговото наследство – трябва да можем да се шегуваме или, както той казва, показвайки пурата си: „Понякога пурата е просто пура, а не фалически символ“. Ето и вица, който Уди Алан разказва в един филм: Летя човек с колата си по магистралата и се обажда на психоаналитика си: „Доктор Шварц, аз съм много напрегнат! Летя към Бруклинския мост, всеки момент ще падна, ще се взривя!“ От другата страна д-р Шварц му отговаря спокойно: „Все пак знаете, че утре пак ще ми дължите за този час!“
Благодаря ви!





Aducem: Ortodoxie și valori familiale, justiție ușoară, individualism, materialism și optimism.



Западното влияние срещу Запада

Орхан Коджак

Орхан Коджак е критик и куратор. Преподава в Билги Университет, Истанбул. Текстът, който ви предлагаме, е доклад от конференция на тема "Балканите: прочити и размисли".



Това мое заглавие „Западното влияние срещу Запада“ е израз, който се чува все по-често по време на дебатите ни във връзка с влизането на Турция в Европейския съюз. Вестникарските колони от последното десетилетие преливат от всевъзможни варианти на тази фраза: да станем като Запада въпреки Запада, напук на Запада, с пренебрежение към Запада или дори отплатък Запада и без него. Идеята, разбира се, не е никак нова и би трябвало да е лесно разпознаваема за участниците в тази конференция. Факторите, които допринасят за нейното появяване наново, са свързани с всеобщата бедност: от една страна, смъртта на онова, което се наричаше съществуващ на практика социализъм, и

разпадат на последните мултиетнически държави, оттеглянето на класовата политика заедно с нейните универсалистски хипотези, растящата и все по-очевидна неспособност на националната държава да действа като суверен от името на своите клиенти и от друга страна – перспективата да принадлежим към една обединена европейска политическа общност, която обещава да залечи белезите от старите ни несполуки и вражди – всички тези фактори сякаш са се съюзили, за да предизвикат серия противоречиви реакции, в които се смесват копнеж и страх, надежда и неудовлетвореност. Флагрантната двойственост, която се съдържа във формулата „с оръжията на Запада срещу Запада“ отчасти отразява и неясния призив, който се чува от самия „Запад“. Цитирам гумите на Романо Проци от книгата му „Европа, както аз я виждам“, написана в навечерието на монетарния съюз: „Историята отново се е раздвижила в Европа и най-вече по нейните граници. Можем да изживеем това движение или като духовна обсада, или като голямо предизвикателство. Аз вярвам – отчасти и заради силата, която можем да извлечем от корените на нашата цивилизация, – че Европа може и трябва да стане надежден партньор и посредник в тези нови светове, които в крайна сметка се завърнаха в руслото на историята.“ Представата от деветнайсети век за „народи без история“, която Маркс заимства съвсем безкритично от Хегел и прехвърля на Сталин като практическо ръководство, се появява отново, но този път с двоен смисъл, който, от една страна, маркира освобождаването на тези „нови светове“



от късната сталинистка стагнация, а от друга – отново ги идентифицира като вечните изоставащи. Сякаш пространствените и политически граници се предефинират като изоставане във времето.

Нищо чудно да съм преиначил смисъла в думите на този еврократ. Това, което се опитвам да кажа, е, че коментари като тези на Проди много лесно могат да бъдат изтълкувани двойствено в Турция, както и на други места в региона. Във всеки случай турското обществено мнение е склонно да възприема нещата точно по този начин и винаги му се привижда двоен стандарт дори в най-безцветните изказвания на всеки брюкселски чиновник. Напоследък в Турция се забелязват опити да се преформулира турският национализъм като вид окцидентализъм, или ориентализъм с обратен знак, наблягайки на факта, че сблъсъкът на Турция със собствения ѝ запад се явява определяща черта на нейното себепредставяне. Тук се налага да ви цитирам един по-дълъг абзац от неотдавнашно произведение на моя приятел Мелтем Ахъска:

„Предлагам терминът окцидентализъм, за да може да се разбере как Западът присъства във времевите и пространствени представи на съвременната турска национална идентичност. От първоначалните схващания, възникнали в процеса на оформянето на турската национална идентичност в края на деветнайсети век, та чак до наши дни „Западът“ е бил противопоставян на „Изтока“ в процеса на едно непрекъснато договаряне и доуточняване между тези две понятия. „Западът“ или е въздиган като „модел“ и пример за подражание, или пък е бил анатемосван като заплаха за „присъщите ни“ национални ценности ... Определяна обаче – както от привърженици така и от противници – като мост между Изтока и Запада, Турция носи в себе си двойствено отношение не само към географското положение на Изтока и Запада, но също така и към тяхното темпорално значение и по-точно – изостаналост и прогрес. Вече повече от сто години тя се опитва да прекося този мост с пълното съзнание – едно тревожно съзнание – че е била спъвана във времето и пространството именно от него.“

Лично аз имам съмнения относно точността или дори евристичната стойност на идеята за окцидентализъм, тъй като ми се струва, че тя редуцира предишния термин – ориентализъм – и го свива до един съвсем тесен и непосредствено геополитически смисъл – онзи, в който Едуард Сауг вижда основание да оправдае собственото си положение. Може би „ориентализъм с обратен знак“ е по-добрата опция, като се има предвид хегемонията на ориентализма в миналото – едновременно средство и летопис на едно съвсем действително надмощие, при това ефективно надмощие, докато онова, което се нарича окцидентализъм представлява по-скоро неговата противоположност или отбрана. Независимо от това тези нови интердисциплинарни концептуализации имат едно голямо достойнство – те оголват вътрешните терзания на турското национално съзнание, като го принуждават да признае собствената си нужда от преодоляване на склонността си към самозалъгане.

Мелтем Ахъска, както и други, обръщат внимание на „известен застои“ във времето на целия този разговор за прогреса – сякаш съществува някаква



замръзнала на едно място сърцевина, която обяснява и интелектуалната парализа, наблюдаваща се в споровете около Европейския съюз. Тук специално трябва да се спомене критикът Мурат Белге, който говори за нещо, което сам нарича „основен комплекс“ на турското национално съзнание – набор от частично осъзнавани представи и чувства, които прорязват политическия спектър и напоследък се забелязва, че дори водят до известно сближаване на позициите на отделни части от лявото и дясното по много въпроси – от кипърския до кюрдския, използването на чужди езици и средата, която те създават при обучението в турските университети. Според казаното от Мурат Белге най-видимият, ако не и единствен резултат от този формиращ комплекс е една крайна форма на ксенофобия. Други критици, сред които и моят колега Нурдан Гюрбилек, наблягат на елемента желание, който лежи в основата на тази ксенофобия: онова разкъсвано от противоречия и докрай неудовлетворено желание, съществуващо в отношенията модел – последовател. Причината, поради която избрах този журналистически израз „западното влияние срещу Запада“, се състои в това, че в него се долавя част от съществуващата емоционална наситеност, без в същото време да се пренебрегва институционалната природа на процеса. Фразата е до голяма степен показателна за културната и образователна политика на ранната турска република, която е била формулирана някъде по времето на Балканските войни, предимно от интелектуалци, свързани с управляващата Партия на единението и прогреса.

Въпреки че строгото изпълнение на тази политика на антизападен окцидентализъм се ограничава до времето на Атамюрк, последиците от нея са все още налице – превърнали са се в нещо като втора природа, както се изразява Мурат Белге, или пък в нещо като поведенчески рефлекс, готов да се изрази при всяка по-голяма криза на идентичността. Но изстрадалият и силно неудовлетворен опозиционер може много лесно да бъде изкушен да възприеме едно далеч по-молохитно схващане относно това, което ненавижда. Политиката на антизападна окцидентализация е била също толкова настойчиво напращана и на късноотоманския, както и на републиканския културен елит, тъй като е била съзнателно провеждана от новия режим; продиктувана от историята, от отоманското поражение, както и от някои късноотомански писания, които се позовават на германски летописи за реакцията срещу Наполеоновото нашествие. И като всяко отбранително, противодействащо и следователно нехегемонно действие, то е разпокъсано – едновременно методично и колебливо, дръзко и отчаяно, обединително и разединително – начинание, предопределено да бъде самозащитна реакция, както сега ще се опитам да го докажа, като цитирам от трудовете на най-влиятелния политически мислител от онова време. Концептуалната рамка, която ни е оставил този човек, продължава да определя предпоставките за двойствения и противоречив начин, по който Турция продължава да възприема Европа.

Става дума за Зия Гюкалп (1876–1924), многоуважаван стар член на Партията на единението и прогреса, която идва на власт по време на Първата балканска война. Роден в консервативно семейство в Диарбекир, сблъсъкът между дълбоко религиозната му семейна среда и образованието му



като ветеринарен лекар става причина за сериозна депресия, от която успявам да го изтръгнам произведенията на Анри Бергсон, Габриел дьо Тард и особено на Дюркем, както сам ще заяви по-късно пред студентите си, посещаващи лекциите му по социология в Истанбулския университет. От момента, в който се прочува като теоретик в областта на социологията, до момента, когато влиза в политиката, Гьокалп намразва мъглявото мислене на своите колеги националисти. Смятал, че трябва да се даде ясен научен отговор на следния въпрос: как трябва да се разбира дълго потисканата, но вече възраждаща се турска национална идентичност и как да просъществува по отношение на отоманската култура, от една страна и от друга – по отношение на модерната, научно-рационална цивилизация на Запада? Строгата и систематична подреденост на неговите отговори е била забелязана както от съвременниците му, така и от учените след него. Така Парла, автор на наскоро излязла от печат книга върху политическите и икономически идеи на Гьокалп, написана от широко левичарски позиции, го възхвалява за това, че е успял да „състави единствено възможната всеобхватна и познавателна карта за турското преминаване от древна империя към национална държава от нов тип“. За Парла фигурата на Гьокалп „се извисява като единственият човек в Турция, успял да надмогне тесните идеологически проекти и последователно да лансира нови теоретични постановки. При него, за разлика от младотурците, няма свободно висящи краища – еkleктизмът е заместен от синтез“. Вярвам, че в случая ключовата дума е синтез – магическата дума и източникът на един устоял във времето апел на Гьокалп, дори за онези, които никога не са чували неговото име. Той дава няколко версии на онова, което разбира под синтез, но според мен те всички могат да бъдат сведени до неговата най-проста и най-известна формула, според която културата на човек е синтез от национална култура и международна цивилизация. От днешна гледна точка идеята изглежда посредствена и безинтересна, освен това се основава на едно доста размито понятие за разликата, която се прави в Германия през деветнайсети век, между цивилизация и култура, освен това е представена – образно казано – със заоблени ръбове и притъпено напрежение. Но токоз по-добре, защото във време на имперски разпад и поражение, когато се вижда, че всичко се срива и образованите хора се разкъсват между непримирими идеи, тя предлага обещание за цялост, независимо от природата на съставните елементи, които трябва да бъдат свързани отново. Онова обаче, което Гьокалп предлага, е замислено като нещо повече от нарцистично обезщетение, тъй като неговата формула регистрира и известните като непреодолими разцепления в света след Просвещението, в който той проследява противостоящите нужди на различни сегменти от обществото, като по този начин им придава известна легитимност и в крайна сметка обещава и скорошно преодоляване – „запълване“ – на пропастта.

Гьокалп дефинира културата като „сбор от институции, които свързват всички членове на обществото един с друг“, а цивилизацията като „онези институции и практики, които свързват горния слой на обществото със съответния му горен слой в други общества“. Цивилизацията е продукт на



„съзнателни, доброволни и методични усилия на отделни личности“, докато културата представлява спонтанна формация „подобна на органичната революция на растенията и животните“. Продуктите на цивилизацията, техните схващания и, до известна степен, политическите институции са „преносими“ от едно общество в друго по пътя на имитацията. Докато тези на културата не са: културата е точно онова, което не може да бъде имитирано, тоест духовната същност на една уникална национална общност.

Учените, които се занимават с творчеството на Гьокалп, непрекъснато подчертават колко много е заимствал от френската социологическа школа. Малцина обаче споменават за близостта на идеите му с тези, които по онова време са били много разпространени в Германия и Източна Европа. А именно тук могат да открият нещо важно, тъй като Гьокалп всъщност не се опитва да сравнява нашата по-висша – поради факта, че е спонтанна и духовна, култура с тяхната по-нисша поради факта, че е измислена и материална цивилизация. Всъщност той се старее да не прави точно такива сравнения, като вместо това се опитва да покаже, че тези две схващания съответстват на различни степени на житейска практика. И това е същността на неговото постижение: да се прави разлика между култура и цивилизация и те да бъдат дефинирани като същности, които не подлежат на сравнение, за да могат, вече в тази им роля, да бъдат съчетавани и подлагани на синтез. И именно това му позволява да заяви, че турците могат и трябва да заимстват от западната цивилизация, че те могат и трябва да станат част от тази цивилизация. На това място в обосновките на Гьокалп надделяват вече идеите за форма и същност, за метод и съдържание. Тоест могат да бъдат заимствани формата и методът, не същността и съдържанието. Цитатът тук е от есе, писано преди войната:

„Онова, което ни различава от Европа, няма нищо общо с религията. Европа ще си остане християнска, точно както и ние ще продължим да се придържахме към нашата вяра. От друга страна, няма нищо лошо в това да се учим от западната теология. Защото теологията е наука, която ни дава положителни и обективни наставления за това как се изучава религията, всяка религия... Изобщо не е нужно да приемем крайните продукти на тези положителни науки, достатъчно е да възприемем самите науки. По този начин, вместо да имитираме произведенията на европейските композитори, ние ще можем да вземем само принципите на структурите, на хармонията например, за да ги приложим към мелодиите, присъщи на нашия народ.“

Тук Гьокалп наистина звучи доста негермански, да не кажем съвсем френски. Иранският дисидент и мислител Дарюш Шайеган говори за това, което аз мога да определя единствено като „адаптираната същност, която западните представи са склонни да придобиват в мига, в който прекосят Босфора“. Те стават конкретни, действителни и излизат от обичайния си контекст. Нещо подобно съществува и у Гьокалп в начина, по който представя културата и цивилизацията: той никога не е взимал предвид германската връзка, германското тълкуване на форма и съдържание, на



техниката и нейното приложение. Разбира се, Гьокалп не е разполагал с достатъчно време за подобно обстоятелствено обмисляне на нещата, той винаги е писал под напрежение във време, когато всичко е изглеждало като поставено на везната, сякаш „на косъм“ за една нация, на която е предстояло да се роди. Борбата за оцеляване е трябвало да бъде както регистрирана, така и въведена и усвоена, трябвало е да бъде приета и неутрализирана. Но при тази спешна ситуация не е имало достатъчно време и пространство за такъв един голям възстановителен проект, а всяка нова криза е дала допълнителна възможност на съвместимостите да се въдворят. По този начин Гьокалп е трябвало да се примири и да приеме, че дихотомията култура – цивилизация ще си остане перманентна черта на турската история, както и на турската национална култура, която, макар и освободила се в миналото от китайската цивилизация, много скоро след това е попаднала под влиянието на иранската и арабската, а когато успява да отхвърли и тях, ето че веднага след това се изправя пред задачата да надмogne и европейското влияние. Онова, което ще цитирам сега, е писано в края на войната: „Европейската цивилизация ще има благотворно влияние върху нас, и не само от гледна точка на науката и техниката, но също така за култивиране на изтънчен усет и морал. Но това влияние е допустимо само до такава степен, която би подпомогнала да се отхвърли персийското влияние. Започне ли обаче да се опитва да измести онова, което руши, ще стане вредно и трябва да бъде възпрено.“

Трябва да се каже, че едно толкова изстрадано виждане за културата и цивилизацията тежи много повече от всяка идея за синтез. Но именно то превръща синтеза във въпрос на живот и смърт: „Или ще усвоим западната цивилизация – пише Гьокалп в края на войната, – или ще бъдем подчинени от западните държави – друг път няма!“ Контекстът дава и подтекста на целия спор, дори на целия проект, който впоследствие ще се нарече кемализъм: дълбоката тревога за оцеляването. В прекрасната си книга „Нация-блян“ Статис Гургурис пише: „Във всяка нация древността съществува съвместно с модерността, но също така и с вечността; никоя нация не може да си представи собствената си смърт.“ Съвсем вярно, но може да си представи един живот, който е вечно на ръба на смъртта. Според Ренан съществуването на всяка нация е предречено „въз основа на факта за съвместно преживените страдания“. По този въпрос той е много прецизен: „Съвместното страдание обвързва повече от радостта. Когато става въпрос за национална памет, скърбите имат по-голяма стойност от победите, защото те възлагат задължения и изискват общи усилия.“ В случая с Турция обаче като че ли не става дума толкова за отминали горести, колкото за бъдещи загуби, не толкова за памет и компенсация, колкото за бъдещи възможности и бдителност. Ако съществуването на нацията на Ренан е въпрос на ежедневен плебисцит, то съществуването на нацията на Гьокалп е повече въпрос на ежедневна мобилизация и съпротива. Защото опасността не се привиджа единствено в бъдещето, но и в самото национално психополе. Западната цивилизация, обект на неохотно възхищение, вече си е проправила път в



идеалното е го на националния елит, посявайки там семената на вечното недоволство, пропито с усещане за фрустрация. Славой Жижек дава една от най-кратките дефиниции на този фройдистки термин и тя гласи следното: „идеалната (‘фактическа’) точка от която натамък субектът осъзнава себе си и собствения си действителен живот като нещо пусто и противно“. Въпреки усилията на Гьокалп да си го присвои, сравнението между западната цивилизация и националната култура, между новите идеали и древното наследство е неизбежно – сравнение, което води до едно постоянно неудовлетворение от постигнатото от членовете на фактическата нация – ако такова нещо изобщо съществува. В едно писмо до Валтер Бенямин, написано през 1937 г., Ерих Ойербах, който по онова време преподавал в Истанбулския университет, се оплаква от тази атмосфера на непрестанна бдителност и вътрешна борба:

„Но Кемал Ататюрк постига всичко с огромни усилия, воювайки, от една страна, с европейските демокрации и от друга – със старата мюсюлманска и панислямистка султанска икономика, а полученият резултат е един фанатичен антитрадиционен национализъм: отхвърляне на цялото мюсюлманско културно наследство, установяването на невероятна връзка с първичната турска идентичност, технологическа модернизация в европейския смисъл на думата, за да се демонстрира надмогание над една ненавиждана и в същото време превъзнасяна Европа, и то постигнато с помощта на нейните собствени оръжия; оттук идва и предпочитанието, което се дава на образованите в Европа емигранти като учители, от които човек може да усвои нещо, без да се излага на опасността на чуждата пропаганда.“

Гьокалп със сигурност нямаше да остане доволен, ако беше живял достатъчно дълго, за да види, че формулата „и това, и онова“ се е превърнала фактически в „нищо това, нищо онова“. Тогава не става ли дума за строга историческа необходимост? На този въпрос никога не съм бил в състояние да дам прост и ясен отговор. Защото са съществували и други възможности, дори в рамките на направените от Гьокалп определения, олицетворявани от по-неизвестни фигури, наблюдавали турската модерност от страни. Хора като поета Яхия Кемал и неговия последовател Ахмед Хамди Танпърнар например – двамата души, които са съзнавали много добре трудните императиви на нацията и цивилизацията, смятайки тези термини за същност, каквато те са. В същия момент се появява и Назъм Хикмет, свършено чужд на водещия се дебат, който наблюдавал всичко с презрение и отдалеч. Бих искал да разполагам с повече време и средства за по-обстоятелствени пояснения, но за съжаление не разполагам.

Превод от английски:
Иглика Василева



С цвят на пепел

Владимир Градев

Владимир Градев, който до неотдавна беше посланик на България при Светия престол и Малтийския орден, преподава теория на религията в Катедрата по културология на СУ "Св. Кл. Охридски". Автор е на книгите "Силите на субекта" (1999), "Прекъсването на пътя" (2000), "Политика и спасение" (2005).

Философията, като изкуството и религията, е преди всичко *descensus ad infernos*, слезане в ада, опит на смъртта, мислене за отвъдното. Савата на неспокойството излита, когато умиращият ген е с цвят на пепел и всички неща са по-тъжни от мен, и това е единственото, което ме развеселява. Неспойството е хищна птица, която разкъсва и поглъща духа: най-желаната и питателна храна. Духът също трябва да разкъса неспокойството: той няма друга храна за своите подеми. Ала за да улови хищната птица, духът не бива да е хищен, а трябва търпеливо да се остави да го разкъса и погълне неспокойството.

Incerta omnia, sola mors certa (Августин). Има нещо очевидно, нещо съвсем сигурно, в което изобщо не се съмнявам, и това е смъртта: моята и на другите. Неспойството на питането се отнася до плащаницата от смисли и ценности, с които се обвива угрозата на тази грозна случка. Независимо дали са известни нейните причини, дали схващането за нея е митично или рационално, дали става дума за екзистенциалната крайност или за естественото разпадане на енергията и анонимните трансформации на материята, смъртта си остава зловецата гравитация, неотместимата тежест на нищото, което хвърля своята сянка върху всяка мисъл. Единственото ясно нещо е смъртта. Със съзнанието, божествена, несравнима светлина, се утвърждава мракът, болката, бездната, нищото. Там, където е съзнанието, там е смъртта. Не аз владея смъртта, а тя мен, тя изпълва моето съзнание, но не говори, нищо не казва и за нея всичко, що живее, включително и Бог, мълчи. Всички тайни се намират от страната на живота, от страната на отсामното, докато смъртта премахва всички тайни. Тя е най-баналното, онова, което идва неуморно всеки ден, всеки миг, тя е онова, което бъдещето със сигурност носи, и същевременно е немислимото и неназовимото, онова, което спира гръха и лишава от слово. Аз, *philosophorum minimus*, вярвам, че моето говорене е възможно единствено като упражнение по отказ: отказ да се раздели „да“ от „не“, отказ да се утвърждава и отрича мислимото и същевременно отказ да се отрича и утвърждава немислимото.¹

Всеки човек, по някакъв начин, променя смъртта със самото си умиране. За едни няма никаква обнадеждаваща светлина, ала си отиват, без да съжаляват за неизбежното отсъствие, защото спокойната трезвост не изключва възрастта. Други, силни духове, нямат нужда от символи или



образи, просто усещат, че непрестанно ги съпътства смъртта, стара приятелка и познайница (*sorella morte* от последните гуми на свети Франциск), която срещат нощем, когато заспиват, или често зърват в шарките и сенките на гения. Ще призная, че не съм силен дух. Трети решават сами да сложат край на погнусата. Самоубийството обаче съвсем не е победа над света, а безпогрешен метод светът да победи. Някои изпадат в черната скука и меланхоличното безразличие, което приравнява всичко под слънцето. Смъртта, това е силата на небитието, която разстила върху нещата своята пустиня, и няма Бог е суетата на последната ни илюзия? Но тъкмо бездната на нищото отделя Всевишния от всяка представа, от всеки опит Той да бъде фиксиран в заплениващ идол. Има и такива, които ги изгаря споменът за вечната красота и блясъкът за другата и тъй скъпа страна, която не могат да забравят. Достатъчен е трепет на крила, за да потеглят на път...

Модерните философи превръщат действителността в обект на науката и оттеглят субекта в трансценденталната или абсолютна сфера на знанието. На абстрактното чисто мислене съответства безличната научна обективност. Така се избягва всяко объркване със света, където се случват разните смъртоносни инциденти. *Cogito* мисли всеобщото, без да слиза там долу, където всичко тече и отминава. Азът на *cogito* не може да бъде определен с предикати като смъртен и безсмъртен. *Аз мисля* трансцендира тези модалности. Абсолютният аз основава категориите, ала те нямат обратно въздействие върху него, за да го върнат с рикошет в света. Това не му дава всъщност обещание за безсмъртие. Пък и подобни обещания свеждат действията до възнаградяване не толкова на добродетелта, колкото до заглушаването на страха от изчезването. Просветеният разум започва да мисли „галеч от гробищата“ (Гьоте) и смъртта излиза от обсега на философията. Тя е отнесена към измеримите факти, към емпиричните науки, а религиозните и метафизични изказвания, с техния безграничен и неопределен обект, се оказват просто *beyond significant language*, „отвъд значимия език“ (Витгенщайн, *A Lecture on Ethics*).

Образцовото безразличие и безличие на науката изобщо не е убедително. Още Паскал откри в *divertissement*, в отклоняването от мисълта за смъртта характерната особеност на човешката участ. „Движението е наша същност, пише той; пълният покой означава смърт“ (*Мисли*, 129). Следва ли тогава, че отклоняването от мисленето за смъртта ни потапя изцяло в движението на живота? Съвсем не: „*In omnibus requiem quaesivi*. Във всичко търсех спокойствие. Ако човешката участ бе действително завидна, щяхме ли да отклоняваме мисълта си от нея, за да се почувстваме щастливи?“ (165). Движението е това, което ни прави нещастни, и то се стреми не към друго, а към покой, който отрицава. Движението и покойът, животът и смъртта взаимно се зоват. Паскал ни връща към Августин: „тук мога да съществувам, а не искам, там искам, а не мога: и на двете места съм нещастен“ (*Изповеди*, X, XL, 65). Нашето нещастие, *miser utrobique*, е в това бъдеще-между, между небитието на времето и нищото на вечността, в това нито тук, нито там. И тъй



като всичко в светлината на нищото е това, което е – *divertissement*, – остава само неспокойството на питането.

Inquietum est cor nostrum. „Неспокойно е сърцето ни“ (*Изповеги*, I, I, 1).

Мисленето не се изчерпва с абстрактното *cogito*. Накъде отиваме? От мълчанието на смъртта се ражда неспокойството на сърцето и раната на неизбежното питане е винаги отворена. Хуманизмът съвсем разбираемо се мъчи да ни избави от него, като измества центъра на модерната философия от въпроса за истината към този за сигурността. Смъртта обаче ни кара да продължим да се питаме, да мислим.

Философията може да бъде единствено радикално питане, поставяне на всичко под въпрос. Ако я нямаше смъртта, нямаше да го има и мисленето. В момента, в който съзнанието се превръща в съзнание за себе си и се полага като абсолютна свобода, изведнъж пред „абсолютно свободния аз“ се издига чистото отрицание, „чистата и гола“, лишена от каквото и да е съдържание и смисъл, от каквато и да е възможност за изпълване и възраждане, ужасяваща смърт. „Азът“ се оказва изгубен в своята свобода: „неговото отрицание е лишена от значение смърт, чистият ужас на отрицателното, което няма нищо положително, нищо изпълващо в себе си.“² Това отрицание може да се превъзмогне единствено в „празното нищо“. Но духът не може да остане дълго в този вледеняващ тъмен ъгъл.

Последната дума още не е казана. Задачата на диалектиката е да разсее мрака, да запълни разтворилата се бездна, да излезе отново на светло. Духът несъмнено се нуждае от смелостта да се впусне в дебрите на смъртта и да се срещне с отрицанието, но единствено за да се отпусне от него, да се върне от там. Философът започва да мисли на здрач, защото в нощта „всички крави са черни“³ и властва объркването и застоят, но мисленето трябва да разпръсне мрака, да разсее смъртта. Знанието за мрака озарява своя ужасяваща и разтърсваща обект.

Заставайки без страх до този *caput mortuum*, диалектиката изработва средствата, които ще позволят на духа да се върне, да се качи нагоре. Та как се стои в тъмнината, без да я разтвори светлината? От бездната на маелстрьома, който засмуква всяко нещо, изплува съзнанието, което знае, че е било нужно да страда. За Хегел диалектиката е с щастлив край, затова и той е най-религиозният дух на своето време. В лъчистия свят на цветята, на съзнанието, което постига накрая самото себе си, няма черни цветя (*Науката логика*). Какви са тези *schwarze Blumen*, тези черни цветя? Метафори на невъзможното, на това, което не може да го бъде, когато пораснем и се отърсим от детския страх от мрака. Смъртта се превръща в черно цвете. За зрелия и еманципиран модерен субект цялата тази тъмна нощ, от която спира дъхът и където се срещат само призраци и сенки, където всичко е шемет и разпад, с други думи безумие, цялата тази тъмна нощ трябва да отстъпи пред огъня на разума, който превъзмогва препятствията и разсейва сенките. Всички желаем огънят да ни стопли, да разпръсне мрака и да освети нашия живот. Опасността от огъня е в пепелта. Затова и гласът на совата е грезав и виец.

Пепелта е пепел и изцяло осветеният живот, предупреждават Агорно и Хоркхаймер, се озарява от аутодафето на изтреблението. Търсецията да



прокуди небитието разум създава ужасяващите машини на смъртта. Философското размисление е *sub specie mortis*. Всъщност какво е това знание, което пропага в не-знанието? За смъртта никої нищо не знае, освен умрелият. Ала умрелият не знае нищо. Истина е, че само от гледната точка на смъртта знаем нещо за великолепието на живота, както и единствено от гледната точка на живота осъзнаваме величието на смъртта. Смъртта е възвишената гибел и същевременно възвишеното спасение. Смъртта превръща живота във висше и трагическо погубване, а животът прави от смъртта своето единствено спасение. Но тук няма никаква диалектика, третото, превъзможването, отрицанието на отрицанието е премахнато. Волята да се излезе на светло, цялата тази метафизика на светлината, която се основава на изключителния и изключващ принцип на идентичността и непротиворечивостта, е поставена отдавна радикално под въпрос. Ако, както изглежда, под слънцето на рационалността духът умира от глад и жажда, заслепен от нажежената *Lichtung* на безсенчестите научни сигурности и очевидности, то тогава въпросът е дали може да се мисли в мрака, където всичко е пагане или произволно случване⁴. Задачата на мисленето е да остане в разкъсването, да запази винаги жива раната на безпокойството, на неизбежното питане, което непрестанно ни разкъсва нас, все още живите. Нощният дух е рожба на мрака и бездната, ала какво всъщност е той: архангел на отчаянието или предвестник на спасението?

Това, което се изплъзва от тази метафизика на светлината, е вярата, именно вярата като „разкриване на онова, що не се вижда“ (*argumentum pop arragentium*, Евр. II:1). Само благодарение на нея можем да продължим да ходим⁵, без да сме приковани към основите и сигурностите, към всички позитивни очевидности на нашия свят, които безвъзвратно осветяват и убиват вярата. Мисленето наистина е страст, но не в романтичния смисъл на волята, на смелостта да се освети мракът, „да се изтръгне отровното жило на смъртта и да се премахне зловонието на Хадес“⁶, а в християнския смисъл на страданието, на агонията, на борбата да приемеш да бъдеш по-нисш от съдбата и необходимостта. Вярващият не е артист на умирането, там, където той е напълно безсилен, там е силата на неговия Господ. Спасението не може да бъде цел, не може да бъде достигнато или завоювано с дела или с мисли и понятия. То е преобразуване на „болката за умирање“, на греха, на непобедимото погубване. Спасението е благодат: никої не може да се възкачи до Бога, но Бог може да слезе при нас. Философията е търсене на спасението като религията⁷ (да не забравяме, че големият въпрос за късния Хайдегер и цялата „философия на техниката“ се отнася до възможността за спасение в нашата безпокояща епоха), но опасността идва от интенционалността на търсенето на спасението. Абсолютното не се разкрива в никаква феноменологична очевидност, то не може да бъде постигнато, като се целим в него, а само като се откажем от него. Отказът от спасение, собствено казано, е спасението.

Едно е ясно: в света не намираме никога спасението, а само познание и



сигурност. Грехът, това е мигът, когато в първоначалния рай на живота се вмъква съзнанието и смъртта е отплата за познанието. Прокудени от рая, странници без покой, търсим във вселената нещо подобно на нас, нещо налично, което да можем да гледаме лице в лице, без да умрем, нещо, създадено от нас (защото само създаденото от нас ни е подобно), което можем да направим наш създател.

Ала ето че на пепелявата сряда (с която започват великите пости в Католическата църква) свещеникът бележи на челото ни кръст от пепел и казва: „Помни човече, че си прах и в прах ще се върнеш.“ Това *memento* изтръгва от отклонението, от смесването с нещата от света.

Смъртта, която белязаният с пепелявия кръст трябва да помни, непрестанно да носи със себе си, е преди всичко умъртвление и отделяне от света, в който е, защото, макар и да е в света, духът не е от света. Именно умъртвлението на естествения човек е най-сигурният белег на всяка духовност.

Така *memento* скъсва най-напред със света и материята, но само за да ни потопи веднага отново в безличния всемир. Помни, че си прах! Ето това си ти. Не име, не личност, не някакъв аз, а прашичка от космоса, сивота, която заличава всеки лик. Помни, че ще се върнеш в абсолютния безпаметен мрак, в който си бил във времето на Мойсей, на Сократ, на Наполеон и на светлинните години, които са ги предшествовали. Мислиш ли, че името ти ще остане на тази земя? Че какво ще прави на нея? Или ще го вземеш със себе си към бреговете на небесните реки? Може би за да го удавиш сам в Лета? Не ще ли се разпръсне то като пепел от угаснал огън? Виж се значи какво си всъщност, какво ще бъдеш само след половин век, какво ще бъдеш вечно: пепел и прах. Направен си от тези едва видими прашички, които, духани, танцуват извечно време на слънчевата светлина, несъмнено, за да паднат пак накрая на земята.

Такава е Божествената наредба: да преминеш, да изчезнеш, да се разсееш като прах. И все се мъчиш да се противопоставиш на волята Божия и търсиш в успехите и притежанията, в паметниците и гробниците да спечелиш вечност за твоя образ и име. Знай, че не можеш да вземеш със себе си нищо на другия бряг, дори безсмъртието си ще го оставиш на своеволието на този свят, който в най-добрия случай ще го приеме и погълне, а по-скоро ще захвърли и забрави в някой тъмен ъгъл.

Помни, размишлявай над тази истина, която непрестанно те поставя под въпрос. Внимавай това действително да бъде търпеливо размишление, а не пробягваща хладна тръпка. Посвети му нужното време, за да намери най-накрая непроницаемата нишка на твоя живот пролуката, през която да се измъкне не само от шумния лабиринт на настоящето, но и от „висшите и изтънчени селения на миналото“ (Пруст) и безпокоящите полета на бъдещето, за да се приготви за онзи таен миг, който не идва, за да избяга, миг на срещата с нищото на вечността във от диалектиката на времето. И „най-важното, както казва Марк Аврелий, не се разстройвай“ (VIII, 5). Само когато помниш, само когато мислиш, само тогава ти не си просто прах. Душата, тъй близо до нищото на чистата материя, изпитва във и чрез това небитие



своята несводимост до това, което е. Пепелявата сряда припомня както нищото на крайното изчезване, така и онова *je ne sais pas quoi*, онова „не знам какво“, онова тънко нищо, с което душата, която не е нищо от това, което е (Плотин), се отделя от началото (прах), от заобикалящия свят (прах) и от несъмнения край (прах).

Смъртта на кръста най-отчетливо препраща към тайната на онова нищо, което не е от този свят. Смъртта може да бъде разбрана само по отношение на това абсолютно нищо, чийто мъчителен образ и безмълвно слово е тя. Синът Човешки е на кръста между небитието на времето и нищото на вечността. Исус не умира като герой. Няма ведрост нито себеvlадеене в неговата смърт. Той няма нищо общо с философа, който разполага със смъртта чрез мисълта, свободата, чрез цялото си съществуване. За християнина „демиургичната“ перспектива на хубавата, на добрата смърт, която е лично дело и собламно изпълване на собствената съдба, е надменна заблуда, суетна илюзия. Исус, като всеки човек, умира изоставен. Бог принася в жертва своята божествена отвъдност и недосегаемост, своята абсолютност и трансцендентност, своята противопоставеност на грешната твар. Божественият живот става едно със смъртта. Синът изпитва целия неподправен ужас от нищото на смъртта, от загубата на най-ценното, с което го е дарил Отец: живота. Ала това не е крайната дума, защото с последното дихание Синът връща своя дух на Отца (Лук. 23:46). Умиращият в Христа знае само, че не разполага със смъртта и му остава просто да ѝ се остави, за да се прибере духът, когато всичко свърши, в своя дом. Накрая минава онзи полък, за който не ни е дадено да знаем нито откъде идва, нито къде отива, за да отнесе това, което е, към онова, което не е. Но религиозната душа инстинктивно, като прелетната птица, чувства, че това отиване е също тъй завръщане. На поверяването на духа в ръцете на Отца съответства жестът, с който Отец дава духа на Сина и го вдига от мъртвите. Живият Бог се отъждествява с умрелия Исус. Бог идва на помощ на прокълнатото, на отрицателното и мъртвото, връща към битие небиващото. Възкресението не е автоматично, машинално, вписано незнайно как в материята на гените случване. Възкресението предпоставя смъртта. Гробът, това нищо, където изчезва този, когото сме виждали и обичали, е завръщане към *ex nihilo*. Бог създава от нищото, ала не от нищото на началото, на небитието, а от нищото на края, на унищожението, на смъртта новия човек. Само нечувано чудо, само ново творческо деяние на Бога може да отрече и превъзмогне смъртта, може да създаде от смъртта абсолютната новост, да роди живота. Мимолетното съществуване води към смъртта, ала животът на Исус излиза от нея. Разпятието е часът на смъртта в Бога, то е събитието, когато Бог приема в себе си крехкостта на живота, превръща го в свой и го изкупва. Смъртта в Бога е пасхалното събитие, с което от времето на земния се отива във вечността на небесния живот. Тъкмо към тази светлина на нищото ни препраща литургията, когато ни застава да помним за изчезването на всеки и всичко, което е било, което е и което има име на земята и на небесата. Тя ни изтръгва от отклонението в



света, отърсва ни от високомерието на разума, за да не се боим от изпепеляващата светкавица, която ще връхлети връз нас като крадеца през нощта и за която Плотин се пита защо е тъй красива.

¹ Говорът – призовава Паул Целан, но без да разделяш „не“ от „да“. Дай още смисъл на твоя говор: дай му сянка. (Sprich / Doch scheide das Nein nicht vom Ja./ Gib deinem Spruch auch den Sinn: gib ihm den Schatenn.) Paul Celan, „Sprich auch du“ in *Von Schwelle zu Schwelle*, Stuttgart, Deutsche Verlag, 1955.

² Хегел, *Феноменология на духа*, с. 529. Тази неизпълненост, това същностно несъвършенство на смъртта отличава най-силно Хегеловото от християнското схващане за смъртта. „Изпълването на времето“ (Гал. 4:4, ср. Марк 1:15) (die Zeit erfuellet ward, превежда Лутер) не зависи от волята на духа, а препраща към Божествената воля, към идването и смъртта на Христос като есхатологическото време на спасението.

³ Хегел, цит. пр., с. 20.

⁴ В постметафизическото мислене вниманието се измества от отношението между „човек мисли“ и „човек умира“ (така фаталността на смъртта се вписваше в един рационален ред) към напрежението между „аз съм“ и „аз трябва да умра“, към онтологическата разлика между всеобщия природен закон на смъртта и безкрайните вариации на умирането, към свободата, която вписва неизбежната необходимост в полисемията и даже дисеминацията на ставането, за да даде смисъл на онова, което само по себе си няма смисъл.

⁵ „понеже с вяра ходим, а не с виждане“ (2 Кор. 5:7).

⁶ Както е видно от тези първи думи от *Звездата на изкуплението*, романтичната нагласа е характерна не само за Хегел, но и за неговия ученик Франц Розенцвайг, който във възможното движение от смъртта към живота вижда задачата, страстта, достойнството на философията.

⁷ Фихте казва: „Започнахме да философстваме от гордост и загубихме така своята невинност; признахме нашата голота и оттогава философстваме, тласкани от нуждата от изкупление“, цит. по W. Weischedel, *Der Zwiespalt im Denken Fichtes*, Berlin, 1962, S. 28.

⁸ Безсмъртието е негативно понятие, продължава се просто да се живее и християнството не е платонизъм, то не смята, че душите са безсмъртни и тялото съвсем не е затвор, а храм за душата.



До Георги Тенев, тук

Марин Бодаков

Драги Жоро,

Албена Ст. ми предложи да пиша за „Партиен дом“ – и аз малодушно приех. Смятах, че е безобидно. Че е безопасно. Разбира се, мога да нанижа върху оста на възхищението куп прилагателни. Но не бива. И не мога без болка да превърна самопонятните впечатления от текста в общоразбираеми. Защото, сигурен съм, че в романа ти има моменти, които само нашето поколение може да схване напълно.

„Партиен дом“ ме засегна лично. Той, четен и препрочетен, погрони живота ми повече, отколкото подозираме. Затова съм патетичен – и пиша директно на теб това очистително писмо. Албена и „алтера“ ще ме разберат, сигурен съм, макар лесно да разпознаят психическата защита. Последната ти книга е от онези изненадващи и неприятни събития, предизвикващи абдикацията ми от литературната критика (прочее никога не съм се имал за такъв). Руините от професионализъм (какво се е опитал да направи авторът? до каква степен той е успял да го направи? въобще имало ли е смисъл да го прави?) са в музея.

„Партиен дом“ също е в музея, но на собственото ми тяло. Моето тяло е музей на социализма. Благодарение на текста ти се уверих, уверих напълно, че ние, ти и аз, нашето поколение, продължаваме да живеем въпросните 45 години, независимо под какъв етикет са поставени те. Идеологическата радация е обсебила телата ни до предела на кожата: в дясната ми ръка е пионерското козируване, в стъпалата ми е маршировката, в гърлото ми е лагерът... (За мен пионерските лагери във Ветренци и Обзор са равни на концентрационния лагер на дядо ми в Куциян – всяко поколение с лагера си.) Както би казал моят приятел г-р Румен Петров, в телата ни са внедрени отношенията на социализма – подчинение и привилегии, насилническа еротика, геидеологизирана партокрация... Аз нямам друго, освен това тяло, което натежава, изтощено от историческата си памет, изцедено от забравяне. Няма къде да наля новото вино, то прелива и опетнява тази страница.

Телата ни никак не са невинни, правилно ли разбрах?

Помня, вече ти казах, че когато за първи път четях „Партиен дом“, усещах, че държа в ръцете си стъкленца с медицински спирт. По-скоро прецизни стерилни прибори за хирургически интервенции. Моите ръце обаче бяха ръцете на някогашното дете Марин, на пионера, на комсомолеца... И когато съсредоточено разрязвах себе си, откривах във вътрешността си гниещи бащи. (Не моя собствен, разбира се; там имам други блокажи.) Откривах онези чудовищни фигури, с които водихме



идеологически войни. Войни, чийто край не помня. И за какво всъщност се борехме?

Социализмът ни най-малко не е приключил. Ние го живеем макарбено точно сега.

Премълчаният Чернобил е онзи най-малък общ знаменател, под който властта у нас постави всички човешки тела. Това беше нашето дългосрочно равенство. След самоубийството на социализма няма Първи (ръководител), няма втори, трети. И днес, 20 години по-късно, тялото ми е саркофаг на миналото. Мавзолей. Партиен дом. (Май-май изреждам различни форми на галванизация.) Помня онази гържовна манифестация; наш съсед, висш офицер от ДС, ме предупреди да не пия небутилирана вода при екскурзията до Троян, бях на 15.

Днес мускулите ми са арена на изотопния разпад. Мнима болест и здрава вина. И когато се здрависвам с теб на улицата, моята болест се пресяга в твоята. Нашата болест е нашето минало. Защото ние сме всички тела.

Връзката им е изрично политическа.

Да, книгата ти е бляскава, мощна, жилки фин лег има в масилото...

Смелост и (само)омраза. И никаква утеха. Ние, другите пишеци, много внимателно заобикаляме аварията в Чернобил, подпалването на Партиения дом, пионерските лагери... В най-добрия случай превръщаме спомените си във фейлетони, приемливи за износ в чужбина. Неловко е да обсъждаме всичко това, а и вече минаха цели 16 години, случаят е приключен, забравете... Не. Ти си девакуумирал запретената ни памет: тя осмисля баналността на сценариите след 1989 - изнесените в чужбина пари, ожесточението, болестите на любовта, неуспешните ни тела на градски момчета, втората употреба на космонавтските ни мечти...

Всичко това е предадено в „Партиен дом“ с цялата субтилност, на която си способен, без обидно предателство към сложността на нашия изчерпан живот. И изисква внимание, защото само един израз може на милиметри да промени посоката на смисъла.

И още нещо. „Партиен дом“ е изработил онази дистанция към фактите, която е способна да им придаде изумителни измерения. Да ги хигиенизира, докато превърне радиацията в „лъч неземна красота“. Отново виртуозно боравиш с физическите и химическите понятия, като в неутрон в стихотворение на Константин Павлов, като терминологична заря у Джанет Уинтърсън.

С какво най-вече ме жилна „Партиен дом“... Писах, писах, с надеждата да го пропусна... В книгата ти произвеждаш един, меко казано, странен любовен триъгълник: твоят въображаем герой, въображаемата гъщеря на Първия и самият въображаем Първи (ръководител на гържавата, смъртоносно болен след Чернобил)... Ами сега? Можем ли да бъдем близки на тела, родени от нашите (доскоро), хайде да ги назова така, „неблизки“, можем ли? Това ли е чудото на близостта? Или тази възможност винаги се изражда в „идентификация с агресора“. Защото чета, чета – и трупам доказателства, че твоят герой се интересува повече от Първия; той на практика се скача с него посредством болничната система, кръвта се смесва в маркучето, животът им се



размесва... Едва сега си гадох
сметка какво насилие сме
преживели, Жоро, какво
чудовищно насилие, за да
постъпим така. Дори
привилегиите са били
перфидна форма на насилие.
Но на кого отмъщаваме?
На дъщерята на Първия,
която се срамува от своя баща.
И в чийто уязвим корем се
разбива яростта на слабните
ни? И кого ще повтарят
децата ни?

Да, няма къде да погребем
Първия. Само в нас, в космоса
на фантазмите ни, в мрачния
пир на емоционалните ни
апории. Няма къде да погребем
себе си, освен в безсмъртния
Първи, нямаме изход...
Нашето поколение приключи.

Марин Бодаков
30 юни 2006





18 - destruction



Минутите на едно очакване

Елица Матеева

фотографии Андрей Рашев

„Да пием кафе“. Всяко предложение за среща на кафе по магически начин привлича, задържа, дори принуждава да бъдем точни в уречения час на срещата. Ароматното кафе и силната цигара са като заместител на очаквана новина. С единствената разлика, че новините донякъде са подвластни на съдбата, а кафето и цигарите може да си ги поръчаме и купим. Кафето и цигарите са невидимият датчик, осигуряващ достъп за общуване. Те превръщат очакването в ритуал. Обличат го в жест, маргинализират го. Докато пием кафе и се опияняваме от вкуса на цигарата, битието е поносимо, олекотено.

Говоренето като очакване и очакването като ритуал изследва новият спектакъл „Кафе и цигари“ с режисьор **Десислава Шпатова** в ТР „Сфумато“. Спектакълът сам по себе си не се съревновава с едноименния филм на Джим Джармуш. „Кафе и цигари“ е и любопитен с идеята си за времето като звуково пространство. Представлението задвижва времето като квадрант, в която между минутите на пушенето и отпиването на всяка глътка кафе в човешкото съзнание се случва нещо: събитие, импулс, мисъл, дума произват интервала от началото до финала на ритуала. Звукът като наратив на представлението е използван в предишни проекти на Деси Шпатова, но в последния спектакъл е изначално заложен двигател на действието. Ето защо звуковата картина е и пътеводител в разгадаването на „Кафе и цигари“.

Дълъг барплот (сценография Алина Михайлова), хоризонтално разпределение на актьорите в пространството. Появяването им от дъното на сцената към публиката предопределя споделянето на интимния момент: не-публиката и те-другите-ние идваме отвън в търсене на контакт. Може би това е ключ към приканването и някой от нас да стане част от посетителите на бара: за тази цел актьорът Вежен Велчовски се опитва да ни „измами“, че той е тук и случайно влиза от сцената в кафенето. Барът е притегателното място, тук всички сме заедно, в условие на равнопоставеност. По хоризонтала има разположени микрофони, под бара също, така че всяко леко почукване с лъжичка, плъзгане на запалка по плата, в съобщност с леко подсмърчане, примляскване, докосване с устни рисува вътрешния свят на персонажите.



Началото на спектакъла е като всяко начало на един работен ден в кафене: барманка (Вяра Коларова) „преговаря“ необходимите продукти, съставки, пропорции, предлага ти забавни импровизации, гегове в стил Чаплин, внезапни припадания, замечтано блънуване, хъркащо сънуване. Вяра е вярна на представата ни за игра в стил „Мармалад“, „Улицата“. Макар че диапазонът ѝ може да бъде много по-мощен и богат, ако въображението ѝ е сериозно провокирано. Всеки от актьорите играе върху спецификата на определена характерна черта и като че ли това прави действието и финала на спектакъла леко предсказуеми. Звукът-живеенето за персонажа на Илка Зафирова е като нагнетено вибриране на вечно смеещ се екстази-ползвател, Анастасия Аютова предлага звук на строга в жестовите си бизнес дама, Снежина Петрова импровизира върху линията на прикритата истеричност, с която се слави всеки експушач. Велислав Павлов и Стоян Младенов (на места твърде контурно) градират звуковата партитура на хипохондрика и отрутнатия Ромео. В лекотата на изказа си се открояват актрисите Диана Спасова и Симона Костова. Първата заради кокетното намигване и крилатата фраза: „пуша, пуша, но не прекалявам“, втората заради чистотата на изпълнението си – неназрачно, без преиграване. Присъствието им на сцената е своеобразен кислород в някои интересни като хрумване, но може би леко изместени като център етюди. Спектакълът представлява съвкупност от тях, обединени около очакването на персонажите „нещо да се случи“. Очакване за промяна, ставане, развитие, отместване. Обичайните фрази „Едно кафе“ – „Колко ви дължа?“ се заглушават от вътрешния свят на мисълта. Когато „слушаме“ копнежите на персонажите – единственият господар на сцената е звукът – лампичките светят в тъмнината, огласяна от ритмично почукване, вдишване, тиктакане, туптене на сърце... потъваш... до следващото, изритващо те от бляна „едно кафе“.

Препоръчвам „Кафе и цигари“ на онези, които предпочитат образа на актьора вместо сложната драматургия. Тъй като драматургично спектакълът е лишен от главомайващото понятие „текст за театър“, то зрелището не затруднява сетивата, а ги наслаждава. „Кафе и цигари“ е добър финал за weekend-разходка на открито. Наслаждаваме се на спокойния пейзаж с едно кафе: дълго, късо, с мляко или шварц, но задължително с цигара. Удоволствието е като „три в едно“ заедно с подходящ събеседник. И тогава осъзнаваш, че очакваното ново отдавна е тук – между пръстите, в гима, в погледа на човека до теб.





Аскеер 2005-2006

Георги Капрчиев

В началото започнали съвсем на шега, академията „Аскеер“ и нейните театрални награди се превърнаха в солидна артистична инстанция и най-авторитетно театрално отличие в България. За тях вече с основание се говори като за формирани своя традиция. Академията е наясно както с новите тежести, легнали върху ѝ, така и със своите амбиции в сферата на българската култура. Тези амбиции, както може да се очаква, растат. Свидетелство за това е най-новата, дванадесетата награда, която през тази година се връчи за втори път. Става дума за наградата, присъждана за съвременна българска драматургия. В конкурса участват пиеси, поставени за пръв път в периода от 1 април на предната до 31 март в годината на награждаването.

Че академията (с неуморимия Милен Миланов в центъра), учредявайки тази награда, е наясно с навлизането си в територия, разширяваща нейните компетенции, е съвсем очевидно. Това се разпознава най-напред от състава на журито. Нито един член на академията не участва с глас в него.

То е формирано от двадесет и шест души, сред които шестнадесет драматурзи, трима професионални театрални критици, пет извънтеатрални академични фигури, а също така – от тази година – двама режисьори, и то именно Димитър Гочев и Младен Киселов.

По решение на журито още в самото начало неговите членове, автори на пиеси в конкурса, нямат право на глас. Тази година отпаднаха тъкмо шестима. Коемо показва, че журито е подбрано както трябва.

Академията поема по този начин риск и демонстрира гързост, навлизайки фактически и в едно друго изкуство – литературата. Наистина при днешния театър текстът е по-скоро поводът за спектакъла, а не неговата база. И все пак. Театърът продължава да намира част от началата си в текста, той не може да бъде отблъснат.

Когато говорим за една локална култура – локална главно поради екзотичността на езика, – каквато е българската, и за мястото на театъра в нея, такова, каквото е формирано от традицията през последните около 150 години, лесно е да забележим, че родната драматургия е играла и играе възлова роля в нея.

Първата илюзия (и основа за дълголетни хленчове), паднала жертва в работата около тази награда, беше, че в българските театри не се поставят български текстове. Нищо подобно. През 2005 г. бяха журирани 14, през 2006 г. – 15 текста, поставени в цялата страна, около половината от които – в провинциални театри.

Прибавим ли към тях вече класическата драматургия – от Иван Вазов, през Петко Ю. Тодоров, Антон Страшимиров, Рачо Стоянов и Стефан Л. Костов до Станислав Стратиев и Йордан Радичков, – която все



по-настойчиво намира достъп до сцената, ще видим едно по-скоро масирано присъствие на българския текст. Интересът към него не е загубен, той всъщност нараства през последните години.

Особено важно е да се подчертае, че днешното тръгване към него не се диктува от никаква конюнтура. Нито от идеология, нито от гържавна политика на субсидиране, нито от нищо. Впрочем самите текстове също не изнасят на преден план никакви политически идеологии, дори тези, в които се промъкват носталгични тонове.

Културният българин, Впрочем все по-очевидно завръща се в залата, когато там наистина има нещо за гледане, очевидно се опитва да преосмисля своята сегашна ситуация и през лещите на театъра. Българските драматурзи явно приемат предизвикателството.

Може, разбира се, да е случайност, но във всичките двadesет и девет нови пиеси от последните две години няма нито една с историческа или футуристична тематика. Нито по-далечното, нито някакво близко минало или бъдеще успява да се превърне в тема. Това изглежда чак подозрително, но такива са фактите.

Българските автори се опитват да осмислят действителността, но повечето от тях успяват най-много да я отразят. Забележително е, че макар да става дума за социална ситуация, която няма исторически, а значи и литературен аналог, всъщност не се забелязва решително тръгване към нови изразни средства. Отсъстват никакви радикално нови, авангардни стилови и изказни форми. Само може да се нагяваме, че такива ще се появят. Във всеки случай натрупващите се впечатления дават повод за такива надежди.

Отразявайки българската действителност, драматурзите засега не отиват много по-далеч от масовите български медии и битовото мислене с тиражираните от тях щампиранни образи и ситуации. Дори там, където се насочват към психологически и емоционални проблеми, неизбежно пребивава агресиивното, мерзкото, негативното, проникващо ако не от гругаде, то отвън.

Преобладаващият типаж, както забелязва Ивайло Знеполски, е мутрата във всичките му тонове и нюанси. „Мутризацията“ обхваща всички социални сфери, обществото се представя като тотално мутризирано. Изключение не прави нито една социална група, включително тези на интелектуалците и артистите, стига те да не бъдат стилизирани като безпомощни мърморковци и неугачници.

Налагащото се внушение е това за разпада – както на личния, така и на социалния свят. Несигурността, проблематичната идентичност доминират четените текстове. Липсата на по-светли, по-лирични текстове престава да бъде странна, ако отхвърлим всяко съмнение, че авторите се стремят с всички сили да отговорят на очакванията на зрителя. Анализирането на точно тези очаквания отива обаче отпък задачите на настоящия текст.

Георги Лозанов си е дал труда да открие четири основни типа разкази или „наративни матрици“, които „текат в текстовете, пресичат се, сливат се или си пречат“. Става дума за „абсурдния разказ“, „психологическия разказ“, „фейлетонния разказ“ и „митологичния разказ“. Колкото и вторият и четвъртият вид да търсят включване на никакви антропологически или



културни архитипове, те в никакъв случай не позволяват особено релативиране на общото заключение.

Излишно е да се обяснява, че сред пиесите не може да се открие нито една, която дори да претендира да бъде трагедия. Не всички, разбира се, се опитват да бъдат комедии, но не може да не се забележи търсенето на една лежерност, на развлекателност от булеварден тип или поне на нейни елементи.

Друга характеристика на най-новата драматургия е фрагментарността. Към споменатата липса на нови форми следва да се добави и фактът, че малко, твърде малко са текстовете, които се придържат към класическата драматургична структура.

Напред излиза скечът, миниатюрата, а не малко от пиесите са направо заявени монтаж от фрагменти, не непременно стоящи в пряка връзка един с друг. Остава да се добави, че тази „техника“ не се прилага заради смяна на гледната точка към ситуацията или персонажите, не цели разколебането на някакъв единен разказ или внушение, а просто свидетелства за драматургична незрялост.

В този план следва да се обърне внимание на една знаменателна тенденция. Няколко пиеси, поставени в извънстолични театри и писани специално за съответните трупи, поставят загадки пред страничния читател с темите си, с конфликтите, дори с хумора си. Те очевидно имат оправдание и ефективност само в конкретния регионален контекст. Явно е, че авторът се съобразява не само с локалните реалии, отношения, събития, но и с местния театрален потенциал, ако щете с конкретните актьори, натоварващи се с ролите.

Противно на очакването, аз оценявам тази тенденция като положителна. Работата е там, че модерната българска култура, централизирана от самото начало, а по време на комунизма свръхцентрализирана, днес се задъхва под тежестта на собствената си схема.

Някъде много далеч в историческата памет е отпаднала автономността – включително културната автономност – на общините, характерна във всеки случай за османския период. Толкова далеч, че да не може да бъде генератор на културни политики.

Едно премерено отиване към регионализиране, а следователно децентрализиране на българската култура би могло да бъде извънредно здравословно. То несъмнено би отрицало културен потенциал, потискан досега от инертността на центъра. То би било в състояние да изведе специфики, ненамиращи място в общите културни кодове. Разбира се, въпросът за удържането на мярката между регионалното и по-общовалидното е решаващ.

С приблизително същия патос следва да се зададе и въпросът за отвъд-българската значимост на съвременната ни драматургия. Дали би могла да добие и друга, например общоевропейска, значимост? Досегашните резултати не дават големи шансове на един положителен отговор.

От друга страна, не бива да се забравя, че наградата „Аскеер“ не цели номинирането на шедьоври и журито не е подкомисия на Нобеловата. Нейната задача е да селектира най-доброто от сезона, каквото то е.



Разбира се, и самото това селектиране зависи много от вкуса, подготовката, нагласите на комисията. Гледано в цялост, тя може да се мисли най-много като огледало на моментното състояние.

Същото е призиванието и на „Библиотека за съвременна българска драматургия „Аскеер“, чиято втора книжка се появи във вечерта на награждаването. Резултат от едно мое хрумване, с което се гордея, тя, гледана в дългосрочна перспектива, има шанс да стане както основа, така и архив на един културен градеж. Дано този градеж става все по-читава.

Малгожата Сигор. *Фантоми.* fabs.
Варшава. 2005





Ромен Дюри В *Сърцето ми спря да бие*



Жак Одиар – сериозен и скромен

Геновева Димитрова

Френското кино през последните години има имена и филми, но те са по-скоро бледи фейерверки из префърцунена летаргия. Славата на Новата френска вълна от края на 50-те и началото на 60-те години на XX век или стабилността на жанровото кино от 70-те изглежда недокосната само за студентите по кино и филмовите манияци. Днес най-радикалните предизвикатели от Новата вълна, обновили с авторските си приумици поетиката на киното, продължават да работят, но изглеждат ветерани не само физически. Ален Рене (1922), стратегът на аудио-визуалното пътешествие из подсъзнанието, на стари години клекна пред комерсиалното кино с музикалната комедия „Не по устните“ (2003). Ерик Ромер (1920) се отказа от съвременността и се потопи в костюмността и Френската революция с „Англичанката и херцогът“ (2001). Клод Шаброл (1930) продължава да снима „своя“ филм – дисекция на буржоазните страсти с Изабел Юпер в „Опиянение от властта“ (2006). Жан-Люк Годар (1935), наричан „Робеспьер на съвременното кино“, отстоява храбро нарцистичните си ребуси и в „Ода за любовта“ (2002), верен на кредото си „*във филма трябва да има начало, среда и край, но не е задължително да са в този ред*“. От по-младото поколение най-плодовит

и успешен е Люк Бесон (1959) – сценарист, режисьор, продуцент. Но той зарязва авторското кино за сметка на мейнстрийма. И е разкрячен между екшъна и комедията, между Париж и Холивуд. Царят на абсурда Жан-Пиер Жьоне (1953) създаде френския реванш „Невероятната съдба на Амели Пулен“, последван от дръзки прочит на Първата световна война в „Най-дългият годеж“. С „Под пясъка“, „Басейнът“ или „5x2“ Франсоа Озон (1967) гравитира около артахуса, гаврейки се с клишетата на комерсиалното кино. От „Метис“ (1993) до „Готика“ (2003) любимецът Матьо Касовиц (1967) като автор изследва генезиса на насилието и параметрите на нетърпимостта, а като актьор омайва с хамелеонска филигранност – дори в политическия опус „Мюнхен“ (2005) на Спилбърг. Виенчанинът в Париж Михаел Ханеке (1942) с дистанцирана методичност разследва етническата нетърпимост като проекция на обществената параноя, чийто пик е „Скрито-покрито“ (2005), оказал се прогностичен по отношение на бунтовете в Париж от миналия октомври, та до днес. Напоследък се явиха и две режисьорки, настанили се комфортно в скромната ниша на изящна психологичност подир женските емоционални спирали днес: Аньес Жауи с „Като картина“ (2004) и



Чети по устните ми

Александра Лъоклер с „Аз и моята сестра“ (2004). Но, макар и разпространявани на широк екран у нас, те са по-скоро изкушение за френетични франкомани. Така че съвсем уместен ми се стори въпросът на Албена Стамболова „Има ли валиден френски режисьор?“, когато анонсирах намерението си да представя Жак Одиар (1952). Да, той е твърде важна фигура, като че ли обемаща разните индивидуални характерологични особености на днешното френско кино. И същевременно е своеобразен самотник на националния си филмов терен. Сериозен и сардоничен, свиреп и лиричен, той прави драстично кино, едновременно вдълбано във френските обществени нагласи и извисено до универсални внушения.

Син на известния сценарист Мишел Одиар и племенник на продуцент със същата фамилия, той зарязва Сорбоната, филологията, философията и педагогическото бъдеще. След като се пробва като монтажист при Полански, в началото на 80-те започва да пише сценарии за игрални филми, сред които „Смъртоносна разходка“, „Бакстър“, „Убиваща честота“, „Саксо“... Изгражда си авторитет на майсторски разказвач на мистични урбанистични трилъри. Както сам признава, „Дълго време смятах, че писането на сценарист ми доставя най-голямо удоволствие. Знаех как да използвам особеното състояние на възбуда, което те подтиква към откриването на нова идея. Сега не бих бил толкова категоричен. Десет години писах за



другите. За себе си - вече дванайсет. Изморих се. Пиша филм, подготвям го, снимам го. През цялото време все аз, аз, аз – никакви сюрпризи. Бих искал да снимам нещо по чужд сценарий, но във Франция всички сценаристи са свързани с режисьори. Та се боя, че никога няма да ми се случи”.

Режисьорският му дебют „Виж, мъжете падат” (1994, „Сезар” ‘95 за дебют и за обещаващ млад актьор - Матьо Касовиц) е късен и качествен. Започва с убийството на полицай, чийто свидетел е почтеният данъкоплатец Симон (Жан Ян), приятел на жертвата. Флешбек ни връща две години по-рано - на автостоп се срещат старец-комарджия (Жан-Луи Трентинян) и младок-безпризорник (Матьо Касовиц). Филмът продължава, скачайки ту към амбициите на Симон да открие убиеца, ту към странната връзка между злостния старец и плахото момче. Накрая пътищата им се събират, полицаят е отмъстен, а момчето си намира нов покровител. „Виж, мъжете падат” е енигматичен трилър с класна психологичност – в изследването на престъплението, порока, адаптацията... и химерната свобода. Сред атмосфера на мрак, бяс и морно road movie Касовиц играе инфантил в преддверието на хомосексуализма, а Трентинян – дядо със зловещ бекграунд.

Едва след като гледах „Виж, мъжете падат” преди няколко години в София, проумях защо в Кан през 1996 появата на прекрасния втори филм на Одиар „Твърде дискретен герой” (по едноименния роман на Жан-Франсоа Деньо) предизвика такова стъписване и получи награда за сценарий. Просто този автор съумява да потопи криминалната интрига в изтънчена

философичност. В кадър е отново дуетът Трентинян – Касовиц, но вече като лица от различните възрасти на един персонаж – мнимият герой Албер. Одиар пак завърта машината на времето с флешбек, но този път драстично – от 40-те до днес. И си позволява да демитологизира святата за французите Съпротива. В края на 1944 г. Албер (Касовиц) – интровертен провинциален младеж с писателски амбиции – заминава за Париж. Там зъзне, мизерува и мълчи, а единственото му развлечение са трапезни спомени на лейтенант за фронтови подвизи. Но плахият Албер се оказва хитряга и преди да посегне към листа, пробва фантазията си в живота – лека-полека се присламчва към армията. С кротко обаяние стига чак до Министерството на войната. Измисля си биография, предназначена за наивници. Но, независимо от просперитета си, няма нито един белег от фронтова рана и фалшификацията лъсва (злите езици твърдят, че прототипът бил човек от обкръжението на президента Митеран). Албер не само оцелява, а и разказва историята си в кадър с лицето на сбръчкания Трентинян с все същия обичан топъл баритон. С безмилостен сардонизъм Одиар се осмелява да демитологизира Съпротивата – най-патетизираната страница от новата френска история (на неговия фон дори Ръоне от сериала „Ало, ало” е автентичен герой). Прекрасен и твърде сериозен филм. У нас дойде твърде късно, ала пък кабеларките го въртяха твърде често.

Междувременно Одиар е сценарист на спретнатата фризьорска мелодрама „Салон за красота” (1999) на Тони Маршал, където за първи път се мярва Одри Тоту. И едва през 2001



изважда третия си филм – „Чети по устните ми“ (9 награди „Сезар“, сред които за филм, за режисьор, за мъжка роля на Венсан Касел и женска роля на Еманюел Дево). Глухата и невзрачна 35-годишна Карла (Еманюел Дево) е оправна секретарка в строителна фирма, влюбена в асистента си (Венсан Касел) – крадец, току-що излязъл от затвора. Филмът е микс от кримка, мелодрама и урбанистичен трилър, където рутинност и авантюризм, самота и обич, порок и дар си влияят, сменяйки позиции. От баналност към баналност Одиар постига екзистенциална дисекция на ситуацията „Доброто среща Злото“.

„Сърцето ми спря да бие“ (2005, 8 награди „Сезар“, сред които отново най-важните) е виртуозен екземпляр на „черен филм“. Той е отново урбанистичен трилър с участието на Еманюел Дево като прелъстителка. Кръстил филма си по известно парче, Одиар (съсценарист му е Тонино Бенакиста) отново изследва раздвоението на личността. Този път – през френската ксенофобия и върху територията на римейка. Създаден е по „Пръстите“ (1978) на независимия нюйоркски режисьор Джеймс Тобак, но е ситуиран в Париж през 90-те. Тома (Ромен Дюри) е 28-годишен безскрупулен брокер на недвижими имоти с кожено яке и наркомански поглед. Наследил е бизнеса от баща си, а от покойната си майка – любовта към клавиърната музика. Случайна среща с нейния едновременен импресарио го тласка към пианото и учителка-китайка (Лин Дан Фам), с която се разбират през английски, ноти и неодобрение на родния ѝ език. Хармония. Обаче се намесват имигранти от Магреба и руската

мафия. Насилието избухва. Тома в неистовото изпълнение на Ромен Дюри е брутален борец в неравната битка за самостоятелност. През фрустрации, фатализъм и фройдизъм се проектира живеенето в днешен космополитен (и неудържимо свиреп) Париж. През витрини и секс, убийства и вендета, заснети мощно от Стефан Фонтен на фона на Бах и Андре Деспла („Сребърна мечка“ за саундтрак от Берлинале 2005), режисьорът с метафизичен съспенс моделира физиологията на разрухата. Жак Одиар: „Достатъчно е да излезеш на улицата, за да разбереш, че френското общество е нееднородно. То е смес от бели, черни, араби, азиатци. Проблемът е, че признаваме това с огромно закъснение. Ние все още помним времената, когато Франция беше империя. Твърде бавно реагираме на промените. Резултатът е всичко това, което сега се случва по улиците на Париж“.

Видях Одиар преди десет години в Кан. Типичен френски интелектуалец на вид. Но, за разлика от сънародниците си, не страда от логорея. От филм на филм той доказва, че е твърде скромнен и твърде сериозен.



Сърцето ми спря да бие

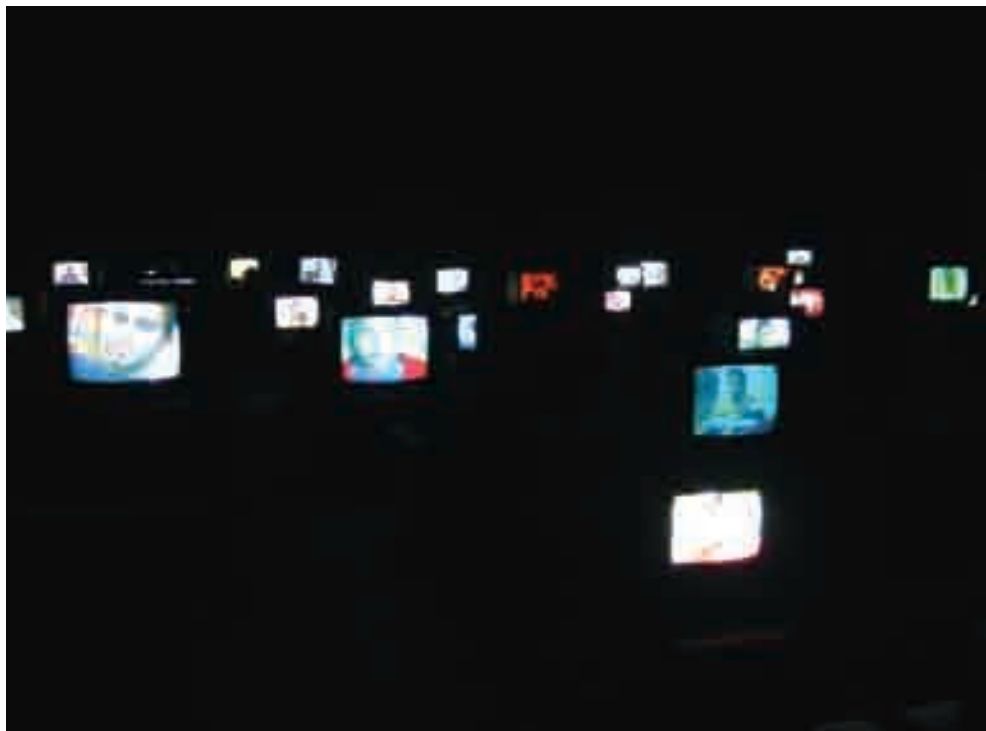




Руини

Диана Попова

Дали случайно или пък не, но две от най-важните художествени събития от месец май в страната се проведоха в сгради, чиито интериори са в руини. Първото е проектът „Кюба: пътуване срещу течението” в ремонтираната все



Кутлуг Атаман, *Кюба*, Русе, 2006

още къща „Канети” в Русе, а второто е фестивалът за съвременно изкуство „Разединените нации”, тържествено открит в останките на Морското казино във Варна. И в двата случая става дума за международни форуми и за произведения, които много добре се вписват в съответните развалини. Събитието в Русе постави началото на проект за артистично пътуване по Дунав до Виена, инициран от австрийската фондация „Тисен-Борнемиса”. В основата му е произведението „Кюба” (2004) на турския художник Кутлуг Атаман, което включва 40 видеомонолога на обитатели на едноименното гето в Истанбул. Тази видеоинсталация, представена на втория етаж в къщата „Канети”, има наистина потресаващо въздействие. Екраните на стари телевизори с най-различна големина излъчват към зрителя трогателно откровени разкази, а той – настанен по също така вежди и с различна удобност



кресла и табуретки, научава страшни неща за живота, споделени с делничен тон. Гетото формално не съществува, няма го на картата, жителите му, основно кюрди, са подложени както на произвола на официалните власти, така и на подземния свят. Дошли по различно време и от различни краища на Турция, жителите възприемат мястото като убежище, но и като последен окоп, който отчаяно защитават от всичко и всички. И в тази борба, продължаваща вече десетилетия, успяват да вместят някакво подобие на нормално битово съществуване. Кюба няма граници, преодолява ги, просто защото самото гето официално го няма. Дори и името му е загадка – версиите за произхода му са най-различни...

На партера на къщата „Канети“ Недко Солаков е очертал граници, съвсем официални при това – границите на България. Във формата на барплот. Край този функционален и функциониращ „BG бар“ зрителят/посетител се чувства доста особено. Докато се чуди как да придума (подкупи) бармана да му даде алкохол, същевременно ясно съзнава в коя точка на българската граница се намира. Разсъждавайки, че откъм Кулата или Дуранкулак шансът му е малък, а ако се придвижи към Тутракан или Бургас, ще попадне в полезрението на бармана и тогава преговорите евентуално биха се увенчали с успех. Особеното усещане идва и от това, че всъщност през цялото време си извън България – в разрез с рожденото си право (или навик) да си в нея. Смуцаваща е представата за страната ни като място на преход, като бар (или хан), през

Недко Солаков, *BG бар*, Русе, 2006





визуални изкуства

който някой непрекъснато преминава, задържа се за малко, побъбря за това-онова с бармана или други посетители – ей така, между другото, абсолютно неангажиращо, след което си тръгва. Смуцава най-вече разбирането за случайността на това общуване, за напълно непредвидимите последици от него, белязали историята на България, родили чудатости от всякакво естество (например косматия слон в иконостаса в Пазарджик или аналогичния стенописен образ в Троянския манастир), които отекват и в наши дни...

Получил мощна финансова, политическа, държавна и междудържавна подкрепа, проектът „Кюба“ пътува срещу течението на Дунав, включвайки още произведения на художници от различните страни край реката, за да достигне Виена. Там общата изложба ще продължи до септември.

Фестивалът за съвременно изкуство във Варна, организиран от сдружение КЕРА, е все още млад – „Разделените нации“ е едва третото му издание. Но той е млад и като нагласа, доколкото представя произведения, заредени с много хъс, социално (и емоционално) ангажирани, които обаче често остават на нивото на хрумката или простата декларация. Пример за първото е „Меден танкер“ на Петер Андерс (Германия) – миниатюрен „Титаник“ потъва в локвичка мед на третия етаж на Морското казино. Пример за второто е „Get united или Безмълвният тътен на едно друго разделение“ на Самуил Стоянов, което разглежда умишления аборт като геноцид – и само бележи позицията на автора, отказвайки да мисли сложно по този наистина фундаментален проблем.

Милен Милчев, *Отражения*, ХГ Варна, 2006





Разделените нации, ХГ Варна, 2006

Разделените нации, Морското казино, Варна, 2006





Тези две линии могат да бъдат продължени и през другите произведения във фестивала – да кажем фотосът на Руца Луна Поззи Ескот (Перу), „облечена“ само в патрондаши и оръжия, светлинната инсталация на Гюнтер Щангелмаер (Германия), огледалният лабиринт на Язуаки Китагава (Япония) и т.н. За някои от произведенията средата се оказва решаваща или поне значително „помага“ на творбите. В това отношение забележителен е храмът на „Светото извънземно“, оформен от Бенедикт Ендър (Германия) в Морското казино: сред елементите от някогашната декорация - релефни миди, риби и други морски обитатели, по стената в централната зала художникът разполага „сакрални“ образи на извънземното – и ефектът е изключително забавен...

Ефектни са и мравките на Анкабута (Корея), пропъззели в стройни редици по пода и стените в Градската галерия – всъщност където и да пропъззят, хилядите насекоми все едно ще впечатляват. Но поне у мен не предизвикаха особено вълнение. За разлика от „Peace photographers“ на Мая Олке (Германия), подтикнала деца да снимат обкръжението си в малки градчета в Иран, Германия и България. И през този детски поглед сходствата между страните са много повече, отколкото различията. Шоколадовите яйца и използването им за създаване на бомбички – тази „технология“ показва във видеото си Арне Вит (Франция), създавайки силен образ, зловец и безпомощен едновременно. Подобно е въздействието на видеотриптиха на Даниел Масов (Германия), включил се във фестивала и с пърформанс, преpraщащ към Хитлеровата младеж с извратената комбинация от невинност и жестокост в позата на всеотдайно превъзходство.

Успях да видя на живо „евромечката“ на Емил Миразчиев, който интервюира граждани по главната улица, облечен в съответния костюм – тъмносин, на златни звезди. Този пърформанс, започнал преди време в Пловдив, има неочаквано развитие в София и Варна: оказва се, че в различните градове мненията „за“ и „против“ влизането ни в Европейския съюз варират значително.

Това вероятно ще проличи във финалния етап на работата.

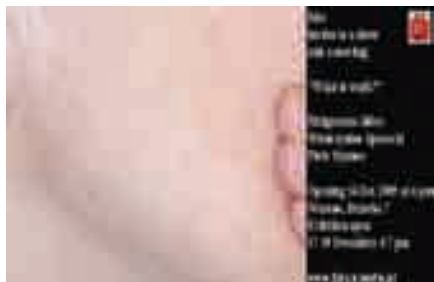
Извън формалните прилики, общият знаменател на събитията в Русе и Варна са руините – запуснатите пространства, в които съвременното изкуство се вписва неочаквано добре. Дали не е симптоматично, мисля си. Преди 15 години останките на Прошековата фабрика в София приютиха едно от най-значимите събития на българския „авангард“ – хепънинга „Сътворението“. Наскоро тези останки бяха съборени и сега там се строи поредният остъклен билдинг. Но съвременното изкуство упорито намира други руини, в които да се настани, макар и временно. Чувствайки се сякаш инстинктивно привлечено от разрухите на обществото, които иска да изследва и преобрази...





fabs

Малгожата Сидор
Венчислав Спорецки
Пьотр Шимор

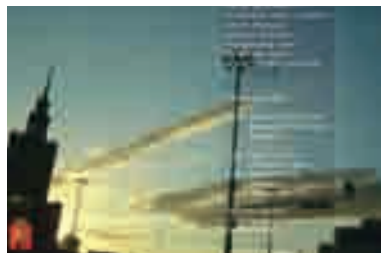


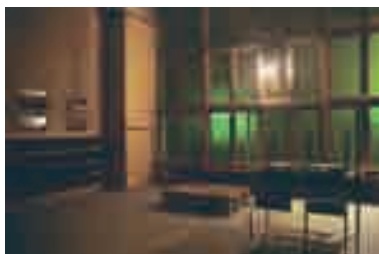
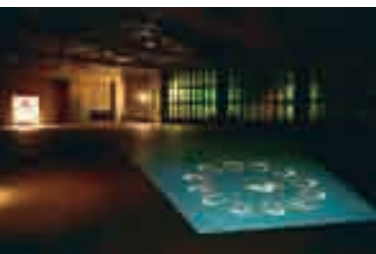
Към **fabs (fakt-abstrakcja)** ни водеха различни пътища. Появи се през 1999 г. като инициатива на творци от различни среди, с различен опит, еднакво разочаровани от художествената сцена в Полша. Преди всичко искахме да покажем нашия поглед към съвременния художествен процес. Не искахме и не можехме да признаем за водещо господството на посткомунистическите

гледни точки. Сцената на изкуството беше твърде сложна. В ситуация на липса на държавен меценат неправителствените организации (NGO) преследваха и реализираха преди всичко политически цели. Частното спонсорство пък подкрепяше изкуството, което му харесваше, или което го ласкаеше, а кураторите представяха или старата посткомунистическа система, или безсмислено автоматично пренасяха от чужбина всичко модно, за да изтъкнат себе си.

Около нас витаеше много свобода, която никога не популяризираше. Тогава решихме сами да си изработим модел за независимо функциониране. Създадохме манифест, който спазваме, създадохме и цялата структура на дружеството на художниците *fabs*. В началото се възползвахме от помещенията на наши познати, които отговаряха на основните изисквания за независимост, докато накрая се сдобихме с изложбено място във Варшава на ул. *Brzeska 7*. Всякакъв вид труд, положен за *fabs*, е бил и е безплатен. Като сдружение участваме в различни конкурси за финансова дотация, а през последната година получихме помощ от кметството на Варшава.

За непълни 6 години *fabs* организира 35 изложби и поетически срещи, в това число и 6 големи общи изложби. По-голямата част от тях бяха в придобити за изкуството пространства, неизползвани преди това за художествени презентации. Тези експозиции се състояха в Лодз, Познан, Варшава, Лвов и в Борно Сулинов. Всяка една от общите изложби третираше различен проблем (*Предзвук, Atopos, Дворяни, Без обем, Фантоми*). В тези инициативи се включиха около 50 художници – от Австралия, България, Великобритания, Германия, Индия, Румъния, САЩ, Турция, Украйна, Южна Африка и Полша.





Фантоми. fabs.
Варшава. 2005

Някои участваха в проектите ни само един или два пъти, но през това време се оформи и група от привърженици, които активно ни сътрудничат и желаят да работят с *fabs*.

Освен художествената стойност на творбите, много важна черта на канените да се присъединят към *fabs* художници е отношението към другия и интересът към съвместните действия на сдружението. Постарахме се да създадем пространство за разгръщане на индивидуалните позиции и за развитието на оригинална идентичност. Единното действие ни даде и възможност да отхвърлим пътеката, на която се озова изкуството след постмодернизма, лансиращ относителността на гледните точки, идеологизиращ изкуството с цел да се постигне изгода за определени обществени групи, безкритично пренасящ образци от попкултурата и внедряващ в обсега на изкуството пазарни механизми, които водят до неговата дехуманизация. Накратко, чрез художествени дейности се опитахме да разкрием механизмите, които затрудняват разграничаването на истината от фалша и по този начин обезсмислят търсенето на смисъла на екзистенцията и същността на нещата. Отхвърлихме еkleктичния колаж като изразна форма, приемайки, че той само привидно свързва несъвместими елементи.

Забелязахме също, че новите форми на комуникация не помагат за човешките контакти и разбиране, което според нас може да бъде преодоляно чрез непосредственото участие на художниците в диалога. Нашата цел е те да излязат позициите си не към *fabs*, а към изкуството.

Превод от полски: Димитрина Костадинова



Уилям Сито. fabs.
Национален дворец на
изкуствата, Львов, Украйна. 2006

Уилям Сито. fabs.
Музей на артистичната книга,
Лодз, Полша. 2000





Барбара Бениш. *fabs*
ул. *Brzeska* 7, Варшава. 2006





„Чудото Моцарт е неизречимо“

С проф. д-р Наташа Янова
разговаря Илия Граматиков

Проф. д-р Наташа Янова преподава история на музиката в Националната музикална академия „Панчо Владигеров“. Изследванията ѝ са в областта на западноевропейската и българската музика, както и на музикалната историография. Член е на редакционната колегия на списание „Музикални хоризонти“ и е един от инициаторите и научен редактор на поредица български преводи на паметници на музикалната наука – допълнителни издания към сп. „Музикални хоризонти“. Автор е на множество специализирани публикации и на книгата „Музиката от началото на XX век: опит върху историческия смисъл“.

Проф. Янова отбеляза 250-годишнината от рождението на В. А. Моцарт с три открити лекции: „Моцарт – гений и история“, „Моцарт и барокът“ и „Моцарт и църковната музика“, в които се позовава на Neue Ausgabe saemtlicher Werke. In Verbindung mit den Mozarstaedten Augsburg, Salzburg und Wien. Hrsg. von der internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Bd 1-20. Baerenreiter-Verlag. Kassel etc., 1991.



Илия Граматиков: Сред множеството шумни фестивали, които честват годишнината на Моцарт, сякаш остават почти незабелязани (освен за академичните среди) прояви, подобни на вашата – въвеждането в България на съвременното европейско научно мислене относно явлението „Моцарт“. Какво ви вдъхнови (или „загължи“) да направите трите големи открити лекции, посветени на Моцарт?

Наташа Янова: Във всеки случай не мисля темата „Моцарт“ юбилейно. Става въпрос за лекции и музикален материал, по които работя от много време. Преподавам повече от две десетилетия в Музикалната академия и това е процес, работна тема. Подтикът за артикулирането ѝ точно днес не определя никаква граница. Тази тема обаче е идентификационен показател за принадлежността ни към европейското човечество. За европейските изследователи Моцарт също е една безкрайна работна фаза върху музикален обект с идентификационно значение за самото европейско човечество, за най-красивото и най-великото, което неговият дух е създал.

Илия Граматиков: Бях впечатлен от първите ми срещи и разговори с вас, от модерния начин, по който мислите историзма и историята на музиката, от говоренето ви за „историческата конкретност“... И сега, от позицията на съвременността (особено след множеството определения на категорията „гений“, които са ни известни още от времето на немската класическа философия и естетика), можем да си зададем въпроса как историята на музиката мисли „гения“, как вие отнасяте това понятие към Моцарт?

Наташа Янова: Ако стъпим върху естетиката на гения, това ще е исторически компромисен момент, защото самата тя е исторически конкретно съществувала. С така поставеното заглавие на първата лекция („Моцарт – гений и история“) нямам ни най-малко намерение да я защитавам, а по-скоро да видя как името Моцарт като символ на гениалност днес се мисли в науката история на музиката. В миналото тя е привнесла отвън, от философската естетика, понятието „гений“ и „теорията за великите мъже“, но тя не се е справила с това да обясни защо в примерната поредица Моцарт, Бетховен, Брукнер, Малер – тъкмо Моцарт е геният. Тя не е определила никакъв научен критерий за това. Ние познаваме ескизните тетрадки на Бетховен, неговия труд в оформянето на музикалната творба, а при Моцарт, в многото ноти, които той е написал, процесът на творчество остава скрит за нас.

Илия Граматиков: Винаги на преден план при гениалността изпъква това, което се прави с лекота и замах, но има ли нещо в процеса на творческото развитие на Моцарт, което свидетелства за някакъв случай на затруднение?

Наташа Янова: Да. Това е естествено и то е описано. Тук стои въпросът за „начина на работа“ (Arbeitsart – понятие на Гвидо Адлер), който един творец наследява. Моцарт започва да работи в епоха с определен начин на композиране. Със смъртта на Бах в средата на XVIII век полифонията и полифоничните жанрове са изоставени от новия сонатно-симфоничен стил, който разработват композиторите, работещи като придворни



музиканти. Това са стотици композиторски имена в стотици придворни капели в германските държави и в пределите на Хабсбургската империя. Моцарт е един от тях. Той е най-добрият. Регистриран е обаче случайно, когато през 1770 г. четиринадесетгодишният композитор трябва да държи изпит по старата техника на контрапункта, за да бъде приет в прочутата тогава болонска *Accademia filarmonica*. Като член на журито Падре Мартини, известен музикален педагог и бъдещ учител на Моцарт, му помага за изпитната работа, която очевидно не е била достатъчно добра за приемане в академията. Падре Мартини поправя работата, след което Моцарт я преписва; трите варианта – на Моцарт, поправената работа и преписаната, се пазят в архива на академията. Журито проявява невероятна далновидност, разбирайки, че надареното момче не е опитно в старата техника. Очевидно е било, че Моцарт трябва да се учи. Както казва изтъкнатият Моцартов изследовател Алфред Айнщайн, тази далновидност осигурява на академията най-великия ѝ представител.

В зрелите си години, в началото на виенското си десетилетие Моцарт се среща с барон ван Свиген, директор на императорската библиотека, и се запознава с творбите на Бах и Хендел в колекцията му. Започва усилена работа по преработване на Бахови фузи и писане на собствени, които стоят в началото на едно блестящо прилагане на бароковия контрапункт в музиката му от виенското десетилетие. Този период на усвояване на принципите на контрапункта след запознаването с нотите на Бах и Хендел Херман Аберт нарича „велик творчески прелом“, а Алфред Айнщайн – „взрив и творческа криза“. С всичко това искам да подчертая колко много се е трудил гениалният Моцарт, как нищо не е ставало „просто така“.

Илия Граматиков: Свикнали сме да мислим гения като новатор за времето си. Винаги остава на заден план традицията, това, което той е наследил, огромното творчество преди него. Как вие разчупвате този наложил се начин на еднопосочно мислене?

Наташа Янова: Мисля, че ако се изхожда тъкмо от изискването за историческа конкретност, за която и вие споменахте в началото, а не на историческите обобщаващи концепции с минала ерата, може да се предложи критическо осмисляне на такива традиционни музикалноисторически понятия като „класицизъм“ или „барок“. Проблематизира се „класифицирането“ на Моцарт само по един признак – онзи, който го обединява с другите двамата „класици“ Хайдн и Бетховен. Тук има един парадоксален момент – в своята епоха Моцарт не е историческото правило, а тъкмо историческото изключение. Как тогава той е класикът? Дали класикът може да бъде изключението на епохата, която той представлява „класически“? Не можем да знаем защо му е било необходимо да мине през „кризата“ или „прелома“. Можем да допуснем, че е осъзнавал духовната недостатъчност на музиката на своето време, времето след излизането ѝ от храма, когато тя се секуларизира и когато в една придворна ситуация служи за забавление. Тъкмо това е различното при Моцарт. И тук идва прочутият въпрос за Моцарт и Салиери, неговия антипод, посредствения композитор, който представя нормата, който е „адекватният“ на своето време. Но не той е определен за класик. Няма ли тук логическа грешка?



Моцарт е композиторът, търсец начин за измъкване на музиката от упадъка, в който тя се намира, от развлекателността, от липсата на това, което я прави говореща за смисъла. През XVIII век, във времето на разделянето на знанието от вярата, на разпада на теологичното единство Моцарт е композиторът, който отново (след Бах и Хендел) връща смисъла на музиката.

Илия Граматиков:

Темата на третата ви лекция бе „Моцарт и църковната музика“. Още от епохата на Късното средновековие стои темата за взаимодействие или взаимопроникване на сакралното и секуларното. Как този процес се случва при Моцарт?

Наташа Янова: Когато се види явлението в неговата цялост, а не се изваждат моментите, необходими да обслужват една предварителна класификация, идеология или конструкция, можем да открием важни неща. Когато се говори за Моцарт като класик, църковната музика остава на заден план. Неслучайно Чарлз Роузън в своя значителен труд „Класическият стил: Хайдн, Моцарт, Бетховен“ извежда този стил от инструменталните произведения, установяващи принципите на сонатността като форма и като начин на мислене. Църковната музика няма място тук. А Моцарт е автор на голямо количество църковни творби. Не бива да се забравя, че до отиването си във Виена той е на служба при залацбургския архиепископ и неговите задължения включват писането на музика към литургиите. Тогава Моцарт е твърде млад, по-известното залацбургско име е било Йохан Еберлин, а също Михаел Хайдн, брат на Йозеф Хайдн. Там Моцарт пише 17 месе, а в блестящото му виенско десетилетие (1781–1791) стоят Голямата меса в до минор – сватбен подарък за съпругата му Констанце, и Реквиемът. Няма нужда да гадаем дали те са класически творби (защото историята на музиката е отнесла автора им към класическия стил), или са барокови – защото в



тях, особено в Реквиема, е застъпена съзнателно бароковата полифонична традиция като връщане към старинния стил.

Илия Граматиков: Неизбежно със споменаване на „църковното“ се сецаме за „духовното“. Повечето хора мислят Моцарт през светската музика, през лекотата и „жизнерадостта“. Доколко писането на църковна музика и връщането към традициите ѝ в края на живота му пронизва светската музика? Може ли духовното да бъде сведено само до църковното, или има духовно начало и в светската музика?

Наташа Янова: Моцарт усвоява композиционните принципи на музиката на трите западни конфесии: пише един малък четиригласен хор в Лондон за англиканската църква – „God is Our Refuge“, KV 20, 1765 г.; обработва григорианския хорал, особено в учебен план във връзка с постъпването си в Accademia filarmonica; по-късно пише също в стила на протестантската църковна песен (Zwei deutsche Kirchenlieder, KV 343). Тезата, която застъпвам, като изследвам и най-ранните му опуси, е, че той през целия си живот е търсел да изрази музикално-евангелската наивност, простота и простосърдечност. По силата на божествения смисъл, който църковната музика носи, по силата на това, че тя е звуково откровение, цялата музика на Моцарт поема от църковната онзи смисъл, който ние се опитваме да изразим с думите любов, вяра, надежда, милост, смирение, простосърдечност, опрощение. Моцартовите образци на светска музика, например оперите „Сватбата на Фигаро“ или „Вълшебната флейта“, озвучават темата за любовта чрез милостта и прошката, чрез стремежа за духовно съвършенство. Нека си спомним например квартета от „Сватбата“ или хора на жреците от „Флейтата“.

Моцарт сам свидетелства за основанията на своето духовно творчество: „Друго е, когато си бил възпитан от най-крехко детство в мистичната святост на нашата религия; когато дори преди да разбираш значението на тези неясни, но увличащи чувства, присъстваш с пламенно сърце на богослуженията; когато се усещаш приповдигнат, олекотен, след като си прославял – без да знаеш какво се случва – коленичилите избраници, които приемат причастието под затрогващите звуци на „Agnus Dei“.

Илия Граматиков: След цялото това огромно изследване и всичките материали и ноти, които са били обект на вниманието ви, имаше ли нещо ново, което ви изненада или шокира?

Наташа Янова: Не, едва ли има таква учудване от конкретен факт. Докосването до всяка нота на Моцарт обаче за мен е учудване – и това е непрекъснато в годините, в които преподавам тази материя. Тя се е допълвала и изменяла, примерите, които използвам, са били различни. Наличието в академията на пълното издание на Моцартовите произведения вече ми дава солидна, богата и аргументираща подкрепа. В него са направени много конкретни бележки във връзка с предишни издания, корекции на датировки, текстологични и филологически ремарки, това е огромен научен принос на Моцартовите изследователи. Чудото Моцарт обаче остава, то е неизречимо.

Солун. Един град – хиляди страници

Здравка Михайлова

Солун е град с многолика идентичност. До 1912 г. преобладаващата религиозно-етническа общност в него е еврейската. Населяван и от славянски елемент, едва след балканските войни и след депортирането на многобройната му еврейска общност към лагерите на смъртта през 1943 г. той започва да добива облика на етнически монолитен град. Наричан е втори престолен град след Константинопол, бастион на византийското православие, дом на неговия покровител свети Димитър Солунски, сефардска „Майка на Израел” и „Йерусалим на Балканите”, състолица на днешна Гърция в непрекъснато проявено или тлеещо съревнование с Атина.

От 25 до 28 май Солун е домакин на Третото международно изложение на книгата в конгресния център „Йоанис Велидис” и с право се сдобива с определението „един град – хиляди страници”. Обликът на това уникално място, където Изтокът се среща със Запада, микрокосмос на световната история, с дух на средиземноморско пристанище, както и дом в продължение на пет века на едно от най-разноликите общества в Европа, е описан с огромна ерудиция и позоваване на богати исторически извори – османски, венециански, гръцки, австрийски, френски, английски, американски архиви – от професора по история в Колумбийския университет Марк Мазаур в неотдавна издадената му книга



© - Album, N. S. S.

1917 SALONIQUE - LA Tour Blanche
SALONICA - The White Tower.



„Салоника: град на призраци. Християни, мюсюлмани и евреи 1430–1950”. Отчасти пътепис, отчасти историческа и културна студия, но пълноценна обиколка из съдбините на един балкански град – както на звездните му мигове, така и на неговите злочестини, на неговия разцвет и разруха по време на войните и нацистката окупация. Английското издание на книгата можеше да бъде намерено на панаирните щандове, скоро предстои тя да бъде преведена и на гръцки. Липсата на бъдещо българско издание може да бъде само пропуск, но вече няколко издателства у нас са проявили интерес.

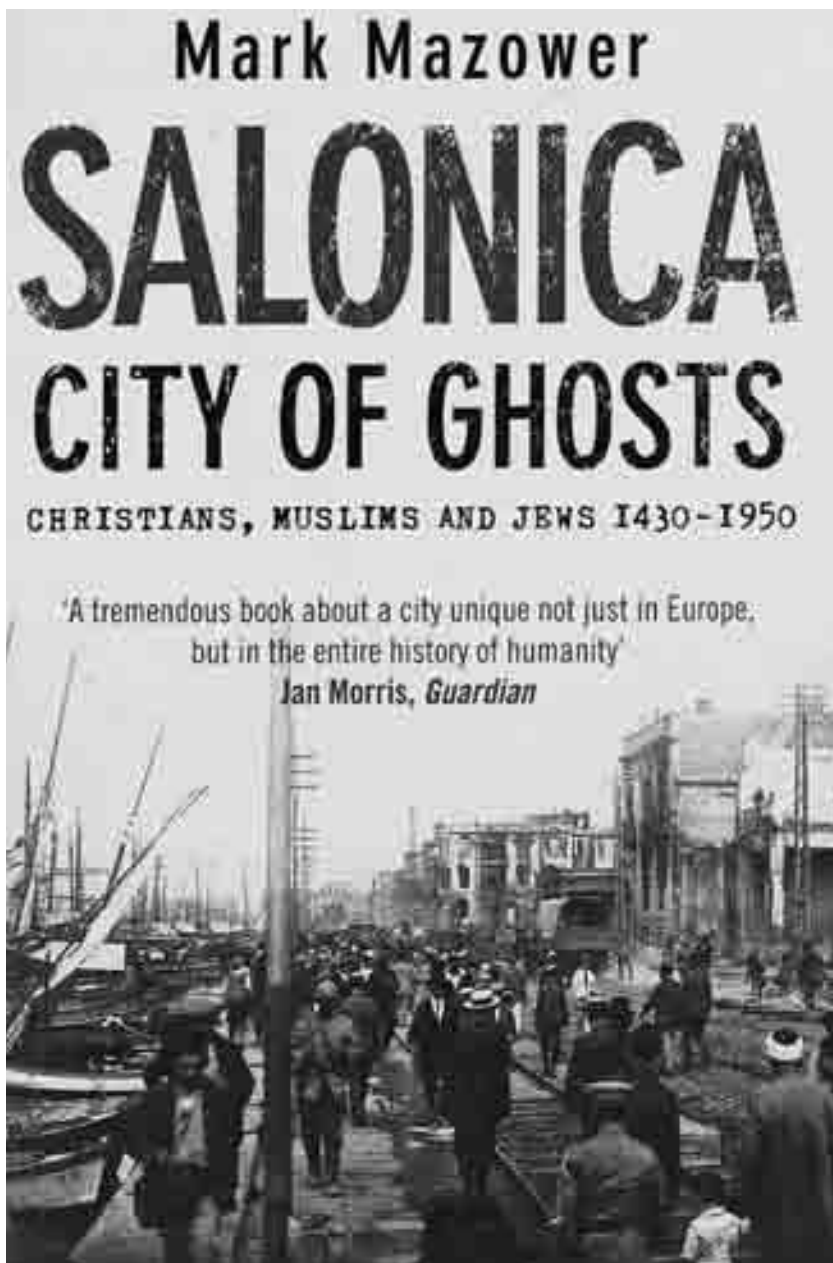
Удивителна е историята на този град, възникнал в класическата античност и просъществувал без прекъсване през последвалите векове чак до наши дни. Руини от римската епоха, византийски манастири и църкви, джамии, хамами и дервишки гробове, синагоги, вили на заможни еврейски фамилии като индустриалците Алатини и Диас-Фернандес, еврейски докери и амбулантни търговци, гръцки дюкянджии, македонски и български занаятчии, интелектуалци и „гемиджии”, османски паши и албански разбойници, славяни, влахи, цигани – вери и езици в непрекъснат сблъсък и съжителство, преливащи се в атмосфера на споделено благоговение и месиански мистицизъм. Мазауер проследява историята на Солун в периода от 1430–1950 г., процеса при който той се възмогва като оживен космополитен и толерантен имперски град, а след това изчезва под натиска на национализма и огъня на две световни войни. Биография на един град с неговата душа и жизненост, забележителна елегия за онова, което бива изгубено с навлизането на Европа във века на модерността. Мазауер разкрива сложната му, славна и трагична съдба, като реконструира пълнокръвно картината на живота в един от най-забележителните в Европа кръстопътища на трите монотеистични религии. Отзивът на „Гардиън” за студията е: „Страхотна книга за град, уникален не само в Европа, но и в цялата история на човечеството”. Из сокаците на стария град, от чиято крепост се ширва неповторима гледка към



Термаическия (Солунски) залив, срещайки облечени в черно съсухрени като маслинки бабички, Мазауер не може да не си помисли, че вероятно доста от тях са родени като поданици на султан Абдул Хамид, че под избите на най-старите къщи сигурно лежат турски еничари и византийски некрополи. Къде другаде, ако не в Солун, би било най-подходящото място да се проведе Международен панаир на книгата, поставящ си амбициозната цел да представлява средоточие на литературно-книжовните контакти между Балканите, Средиземноморието и Близкия изток? Дискусията на тема „Съществува ли балканска литература?“ и разговорът с италианския писател Клаудио Магрис на тема „Литература и граници – опитът на един писател“ също прилегнаха точно на тази космополитна метрополия. Магрис е роден през 1939 г. в Триест, централния град на оспорваната от различни националистически апетити италианска област Фиуме. Основният мотив на творчеството му е белязан от родното му място – Триест като граничен град между Османската и Хабсбургската империя, населяван от италианци, австрийци, славяни, познал не едно жестоко



националистическо изстъпление и етническо прочистване след края на Втората световна война. Преподавател по немска филология в университета в Триест и редовен сътрудник на най-големия италиански вестник „Кориере дела сера“, превел на италиански Клайст, Ибсен, Шницлер, Бюхнер, автор на студии за творчеството на Кафка, Хофманстал, Лукач, Рилке, Звево, Канети, Сингер и др., неговото най-известно произведение е озаглавено „Дунав“ (1986). В него реката, прекосяваща може би най-много европейски държави, е изведена до символ на преместващия се и свързващ лимес, обединяваща и разграничаваща народи, езици и култури. „Дунав“ е награждаван с отличието „Erasmus“ и с наградата за най-добро чуждестранно есе във Франция през 1990 г., отличен със същата обосновка през 2004 г. от Асоциацията на гръцките писатели. Свидетел в детските си (и военновременни) години на опитите на хитлеристка Германия да създаде недалеч от Удине изкуствена „Казашка държава“, която да обедини белоруски емигранти в ударно ядро срещу Съветския съюз, и до днес той продължава да търси сред корените на етническата и идеологическа омраза и настървение –



разковничето на формулата на съжителството. Темата, преминаваща като червена нишка през цялото му творчество, е тази за несигурната и променлива идентичност, за вечно преместващите се граници – географски, манталитетни, емоционални, пътуването, срещата с непознатото и промяната, които те карат да надмогваш и самия себе си. Пътуването като процес на самопознание. Подобни въпроси занимаваха и литературната дискусия на тема „Съществува ли



балканска литература?“, съорганизирана от Центъра за книгата на Гърция, издателство „Кедрос“ и гръцкото сп. „Анти“, което представи първия том на Антология на балканската поезия. Това е седемтомно издание, съдържащо класическия поетически корпус на всяка от балканските страни на седем балкански езика. Многогодишно дело на атинския издател Христо Папуцакис, посветено на българския поет, интелектуалец и елинист Стефан Гечев, комуто принадлежи първоначалната идея за тази стъпка на взаимното ни опознаване като балканци чрез поезия. Заглавието на антологията е „Хемус“ - планинската верига, която ни свързва и обединява, акт на приятелство и съжителство, по думите на преподавателя от Солунския университет Панос Мулас. Чути бяха противоположни мнения по въпроса дали съществува балканско литературно писане. Чести бяха отпратките към книгата на Мария Тодорова „Балкани. Балканизъм“ („Imagining the Balkans“). На книгата на Тодорова се позоваха Алека Йоаниду, преподавател по славистика в Солунския университет, и Мехмет Чорал, турски автор и издател. Знайно е, че историци, географи, етнологии, музиковеци, антрополози, пътешественици и т.н. са правили опити да уловят най-характерното за района, но винаги нещо им е убягвало. Православни, католици, мюсюлмани, различни етнически групи – винаги има някой, който остава извън дефиницията на района. Терминът „Югоизточна Европа“ е изкован от германците по време на Третия Райх, както споменава Тодорова, и е твърде оспорван и отхвърлян. „Балкани“, съгласиха се участниците, е най-симпатичният термин, който съдържа конотацията за кръстопът на култури и мостове между тях. Призракът на Балканите – кошмар за Запада – и балканизираната идентичност могат да бъдат видени и от друг ъгъл. Както Мартин Лутър Кинг преобръща стереотипа за черния цвят на кожата като синоним на грозота и диаволизъм чрез лозунга „Black is beautiful“ („Черното е красиво“), така и балканците сме способни да повярваме и убедим другите в това, че Балканите не са само експлозии и колизии. Представен бе и наскоро издаденият на гръцки роман на българския автор Димитър Кирков „Балкански грешник“. Пътувайки от една балканска държава в друга, главният му герой претърпява метаморфози, превъплъщавайки се всеки път в модерен полиглот, приемайки и отъждествявайки се с идентичността на всяка от страните. Многообразието на теми, различният подход към тях, безкрайното пораждање на метафори наложиха мнението, че балканското писане не е нито източно, нито западно, че не съществува балканска литература, поради простата причина, че не съществува „балкански“ език, а езиков Вавилон. На полуострова ни има толкова литератури, колкото са и различните езици, на които се пишат те. Метафората на моста, на стената и кръстопътя изразява истината, че както съществуват много обединяващи елементи, така също е вярно, че и процесът на самоопределяне на Балканите понякога е мъчителен и все още в доизграждане, че не знаем почти нищо един за друг в съвременните си измерения и че е твърде рано да се говори за идеологически конструкти от рода на „балканска литература“. Дискурсът за балканското има да извърви още дълъг път, но изследването на душата на един балкански град, каквото е „Салоника“ на Мазауер, видян от него като микрокосмос с непрекъснато изличаване на пластове от неговото минало, но и непрестанно възкръсващ и проспериращ, вдъхва така необходимата вяра, че съжителството на културни и религиозни различия е възможно.

VELINA HOTEL

Velina Hotel Complex

Велинград



Тел. + 359/359 534 12

+ 359/359 522 81

Факс + 359/359 616 16

velina_vel@velinograd.com

velina_vel@infotel.bg

www.velinahotel.com





място за литературни срещи
и културни дебати, изложби
и музикални салони



АРТ ШЕНТЪР АЛТЕРА

АРТ СЕНТЕР АЛТЕРА

СТЦ ИНТЕРПРЕД
бул. Драган Цанков 36, София 1507
тел.: 969 32 30; факс: 969 32 31
artcenter@altera-bg.com



Глас на един човек и глас на всички хора

С **Никол Гдалиа** разговаря **Ралица Фризон-Рош**



Ралица Фризон-Рош

В динамиката на Париж улица „Муфтар“ е истински пристан. За разлика от много други квартали на града, посивели от наплива на анонимни труженици и туристи, тази част на френската столица е съхранила старовремска пъстрота. В подножието на средновековните къщи живописно съжителстват ресторантчета и модни бутици, сладкарници и антиквариати, картинни галерии и цветарници. Около отрупаните с плодове и зеленчуци сергии целодневно цари пазарна глъчка, от време на време от някой ъгъл гръмва духов оркестър или китара отронва няколко акорда. На една пресечка табелка оповестява името на друга известна парижка улица – „Арбалет“, а десетина метра по-нататък, на № 7, пролягва витрината на издателство „**Карактер**“. Зад откреннатата врата – картини, скулптури, рафтове с книги и усмивката на **Никол Гдалиа**. Издателството е свързано с името на **Брюно Дюроше**. Оцелял по чудо от лагерите на смъртта, полският поет Бронислав Камински стъпва на френска земя през 1945 година. Дълбоко белязан от преживените страдания, останал без близки и изгубил всичките си ръкописи, той продължава въпреки това да твори и за няколко години си извоюва признанието на Пол Елюар, Блез Сандрар, Рене Шар, Пиер Реверди и прозвището „полския Рембо“. Младият поет се приобщава към Франция, променя името си и публикува първата си стихосбирка на френски език „Път от цветовете“ (1949). Той основава „Печатницата на поетите“, последвана от списанието „Карактер“, а впрез 1950 г. е основана и издателската къща със същото име. Първите ѝ поредици жънат успехи и бързо се обогатяват и разнообразяват. Срещата през 68-а с младата поетеса Никол Гдалиа слага началото на нов период. От тази дата съдбите на двамата се преплитат в плодотворни търсения и начинания. Шест години по-късно издателството се установява на улица „Арбалет“.



Изборът на новия адрес е удачен. Този кът на Латинския квартал е запечатал спомена за големи писатели. Недалеч от издаделството, на улица „Декарт“ е изживял последните си мигове Верлен. По уличния паваж като че ли все още отекват стъпките на Хемингвей, току-що напуснал жилището си на площад „Контрескарп“ и поел към обичайните си кафенета. На този площад оживява и споменът за един български писател – Константин Константинов. Представяме си го в една юлска вечер, на прозореца на евтиния си хотел, заслушан в тътена на Париж и потънал в размисли за любимия си град. И сега старинният чар на квартала привлича писатели, интелектуалци и артисти. Тук могат да се срещнат известни писатели и неоткрити таланти, университетски преподаватели и преводачи, художници и просто любители на поезия. Представят се изложби на авангардна живопис и скулптура, чието съчетание с книгите наоколо изпълва издаделството с една особена възвишена атмосфера. Тази пролет „Карактер“ публикува, в поредицата „Планети“, за първи път стихосбирка на български автор – „Кафепоеми“ на Пламен Дойнов. Половин век след създаването си издаделството „Карактер“ наброява над 900 заглавия, разпределени в няколко поредици, като например поредицата „Далеч някъде“, мозайка от разкази от четирите краища на света, поредицата „Карактер“, посветена на съвременната френска поезия, или „Планети“, представяща на френския читател чуждестранни поети. „Карактер“ издава и есета, романи, театрални текстове, спомени. То е публикувало текстове на най-известните имена на съвременната френска поезия: Жан Касу, Пиер-Албер Биро, Реймон Кьоно, Жюл Сюпервиел, Тристан Цара, с илюстрации на Жан Арл, Жан Корто, Соня Делоне, Жан Миот... Списъкът на чуждестранните автори е също впечатляващ: Федерико Гарсия Лорка, Чеслав Милош, Одисеас Елитис, Андрей Вознесенски, Ян Лиан, Гао Ксинян и др.

Раица Фризон-Рош: Спомняте ли си първото си стихотворение?

Никол Ггалиа: Словото и неговото писмено отражение са имали за мен винаги голяма тежест, голяма сила. Пишех още в гимназията и бях много горда, когато седемнайсетгодишна публикувах в един вестник отзив за един филм на Франсоа Трюфо. През 1968 година написах няколко текста и някои от тях бяха публикувани. Едно френско-белгийско списание публикува стихотворението ми калиграма „Хая“, на което много гържа, тъй като то отразява отношението ми към поезията. И като го препрочитам сега, виждам, че това отношение не се е променило.

Раица Фризон-Рош: Кои автори са ви оказали влияние?

Никол Ггалиа: В интелектуално отношение съм напълно независима. Понякога черпя идеи оттук-оттам, но си оставам с моята идентичност. Словото и писателската дейност са мирно завоюване на себе си.

Раица Фризон-Рош: В антологията на съвременната франкофонска поезия на издателство „Зегерс“, един от съставителите, Жан-Люк Максанс, определя поезията ви като „еден глас, един пламък, една гуша“.

Никол Ггалиа: Поезията за мен е видимата проява на неосезаемото на съществуването. аз съм в съществуването, а не в притежанието и показността. Става дума за едно основно и екзистенциално приключение, за устрема към осъществяването на себе си. Зная, че поезията ми е понякога трудно достъпна, тя изисква извървяването на един вътрешен път. Може за жалост да смути читателя, привикнал към непосредствено видимото, но продължавам да пиша (и толкова по-добре) само за „happy few“.

Раица Фризон-Рош: Миналата година честввахте половин век издателска дейност. Високата стойност на текстовете, които публикувате, ви е спечелила безспорно място сред парижките издателства. Още от самото начало сте отредили първостепенно място на поезията. Защо?

Никол Гдалиа: Брюно Дюроше, основателят на издателството „Карактер“, самият беше поет. На седемнайсет той си е извоювал прозвището „Рембо на полската поезия“. Брюно се озовава във Франция след шестгодишно интерниране в лагера Маутхаузен. Оцеляването му в този аг е истинско чудо. Той се радваше на голяма почит сред френските писатели.

Ралица Фризон-Рош: Шарл Бодлер пише, че „поезията е едно от изкуствата, от които се печели най-много, но лухвите на този вид вложение се придобиват далеч по-късно, затова пък са много високи“.

Никол Гдалиа: Мястото на поетите в историята на един народ е било винаги основно, въпреки че приживе поетът си остава неразбран. Тъй като поезията е израз на същността на човека, тя е универсална.

Ралица Фризон-Рош: Какви са критериите ви при подбора на текстовете, които публикувате?



Брюно Дюроше умира през 1996 година. Никол Гдалиа преживява тежко загубата на съпруга си, но превъзможва скръбта и поема издателството. Въпреки монополистичните наклонности на големите издателства, свиването на книжния пазар, слабия интерес към поетични текстове, тя упорито отстоява независимия дух на издателската си линия, естетическата визия на книгите, както и свободата си на избор на авторите.



Никол Гдалиа е родена в Тунис през 1946 г. Доктор е по френска литература и по история на изкуството и религиите. Занимавала се е с преподавателска и изследователска дейност, авторка на литературни и изкуствоведски студии. Двадесетгодишна среща Брюно Дюроше и заедно с него ръководи списанието „Карактер“ и издателството със същото име. Издаде е седем стихосбирки: „Корени“ (1975), „Пътища на името“ (1977), „Полуизказано“ (1987), „Монодия“ (1997), „Хармонични“ (1994), „Елегия за нея“ (1999), „Основен бряг“ (2003).



Последната ѝ стихосбирка „Азбука на блясъка“ (2005) привлича вниманието с обема и художественото си оформление. Тя съдържа над 450 поетични текста върху кремава хартия, илюстрирани с китайски туш. За непосветения читател, който я разгръща за пръв път, тя е истинско откритие. Всъщност стихосбирката би трябвало да се чете последователно, от началото до края. Тя е сбор от основни текстове на Никол Гдалиа и отразява тридесетгодишен творчески път. В нея са обединени седем изчерпани вече стихосбирки под заглавието на една неиздадена досега – „Азбука на блясъка“. Във френските литературни среди стихосбирката е посрещната с интерес и отзивите за нея подчертават пълноценността и блясъка на почерка, погледа на Гдалиа към трагичните събития от миналия век, вътрешната сила: „Богата жътва от искри и истински урок по писане“ (Фредерик Тристан), поезия, която „изразява жаждата и пустотата на битието, корените и разрухите, хармонията и вика“ (Марк Ален). Тазгодишната антология на издателството „Зегерс“ поставя Никол Гдалиа сред най-значимите автори на съвременната франкофонска поезия. „Един глас, един пламък, една душа“ определя поезията ѝ Жан-Люк Максанс, един от съставителите на антологията.

Никол Гдалиа: Отдавам значение най-вече на стойността на текста и на житейската му достоверност. Развивам една „школа на естетика-етика“, където писателите имат и талантиливо перо, и ангажираност спрямо човечеството.

Раица Фризон-Рош: Наред с известни имена на съвременната френска литература все публикувате и чуждестранни писатели. Българската литература е слабо позната във Франция, макар вече да са издадени някои автори от по-младото поколение, сред които Георги Господинов, Емилия Дворянова, Алек Попов. Вашето издателство публикува тази година стихосбирка на българския поет Пламен Дойнов.

Никол Гдалиа: Публикувам поезия от цял свят. Ние сме граждани на една планета и е хубаво да се вслушваме в гласа на съседите си, да обединим чувствата си. Различията на културите трябва да се съхранят. Тази година България е на почит във Франция. Стихосбирката на Пламен Дойнов има особен чар и европейски привкус и аромат и може да развълнува много читатели.

Раица Фризон-Рош: В България издателите се сблъскват с много трудности: липса на средства, стеснен пазар и несигурност. Какви са трудностите, които срещате като издател и какъв съвет бихте дали на



българските издателства, които се посвещават на поезията?

Никол Ггалиа: Наскоро едно списание публикува статия за мен в двойната ми роля на поет и издател под заглавие „Всяко издаване на поезия е странен обект с извънземен произход“. Това свидетелства за необичайността на такава дейност поради трудността да се оцелее. И въпреки това издателства на поезия у нас не липсват, има и много поети, но всичко е несигурно. На българските издатели на поезия пожелавам да се борят въпреки всичко, защото поезията е оръжие против унищожаването на човешкото, против вездесъщията на финансовите изгоди за сметка на човешката личност. Поезията е глас на един човек и глас на всички хора и затова трябва да се оповестява. Тя има възможности да цивилизова.

Ралица Фризон-Рош: Вдъхновение и всекидневие – как пишете?

Никол Ггалиа: Пиша след като се отърся от всекидневието, когато остана насаме с мислите си. Тогава овладявам вътрешния си мир. Става дума за състояние на размисъл, едновременно потапяне във вътрешното и космически порив.

Ралица Фризон-Рош: Две противоположни метафори се срещат много често в текстовете ви: разкъсаност и съгъ.

Никол Ггалиа: Светът, в който живеем, предизвиква болка, страдание, разкъсаност, неосъществяване. Дъгата е символ на помирението, на завета, на хармонията на космоса и на човека.

Ралица Фризон-Рош: „Светлината която се спуска/ е одеждата/ на човека/ безкраят я обитава в/ абсолютната ѝ пълнота“, казвате в едно стихотворение...

Никол Ггалиа: Това е заключителен стих, оповестяващ бъдещето. Той е отражение на една визия, според която човекът ще намери одеждата от светлина, тази, която в земния рай, в голотата си, са носили Адам и Ева – одеждата на невинността. Те са били свързани с Безкрая, който ги е обитавал и прикривал. Това е темата за абсолютната хармония в светлина, в музика; това е заветът за сътворението – природа, животни, човек – и за вселената.



Азбучни портрети срущю азбучни ИСТИНИ

Петър Петров



Фотографиите на Вера Райчева в изложбата „Азбучни портрети“ не приличат на своеволие, натрапчива акция или скучен анонс на съвременни попикони. Те преследват интимността на т.нар. „звезди“. Като че ли непохватно, романтично, но на прицел и с фокус-изстрела на фотообектива. Според Вера при снимането и фотографът трябва да е готов „публично да се „излага“. Снимащият присъства в портрета на снимания. И добавя: „Аз съм дребна, наивна, смешна.“ Това самопризнание няма как да повехне

в искреността, с която снимащият подрежда кадрите, документиращ светлосенките на образа, примирява видимото и невидимото. Вера Райчева признава, че да се правят портрети е предизвикателство, защото никога не знаеш докъде ще успееш да проникнеш в образа и дали това, което излезе след секундата щракване с фотоапарата, ще е истина или моментна заблуда.

Освен разкадровка на няколко секунди от живота на поет, актьор и редактор на водещо културно издание авторката композира и регистрира нежността, уязвимостта, черно-бялата фотогеничност





на „избраните“ с премерена доза ирония. Ако тръгнем от „проникването“ и „проникването зад маските“, за което говори авторката, то е напълно възможно да предугадим

и попием нейната деликатна намеса в тайните на обекта. Да съзреш министъра по европейските въпроси, която държи в ръцете си цялата планета и слуша сърдечния ритъм на глобалното, е не само извънредна композиция, но и провокация за стереотипното мислене, говорене и въобразяване на известни в конкретната област хора, които познаваме от визуалния език на медиите. Уж уредена среща-разговор, уж търсена постановка на лицето и тялото, но някак приближено и топло, всяващо безстрашие на набелязаните образи-букви. „Улов“ на личности, своеобразен разказ за съвременната култура и източниците, от които черпим красота и смисъл в театъра, киното, музиката, политиката. Един невидим за публиката разговор-интервю на живо, който само фотограф и „звезда“ могат да случат, благодарение на взаимна ситуация, моментно настроение, отпор на стереотипа и азбучните истини на злободневието, консумацията, ширпотребата.

Макар и закачка с „Азбучни убийства“ на Агата Кристи „Азбучни портрети“ е изложба, посветена на „хората, които пишат съвременната култура“. Портрети на известни публични фигури, които подсказват автентичното усещане на Вера за звездност, популярност, значимост на личности като Наум Шопов, Ерол Ибрахимов, Меглена Кунева, Питър Грийнауей, Явор Гърдев, Бойко Ламбовски, Копринка Червенкова...

Колекция от общо 30 подбрани лица. Въпреки че авторката снима в няколко популярни списания и малко или много следи елитите, както и масовия вкус, този стряскащ на пръв поглед избор би могъл да се подразбира като личен, все едно изваден наслучки от фотоархива на Вера Райчева. Архив, който си струва да се види в галерия „СИБАНК“.



списание
Лидер

www.lider-bg.com



Идеи в равновесие



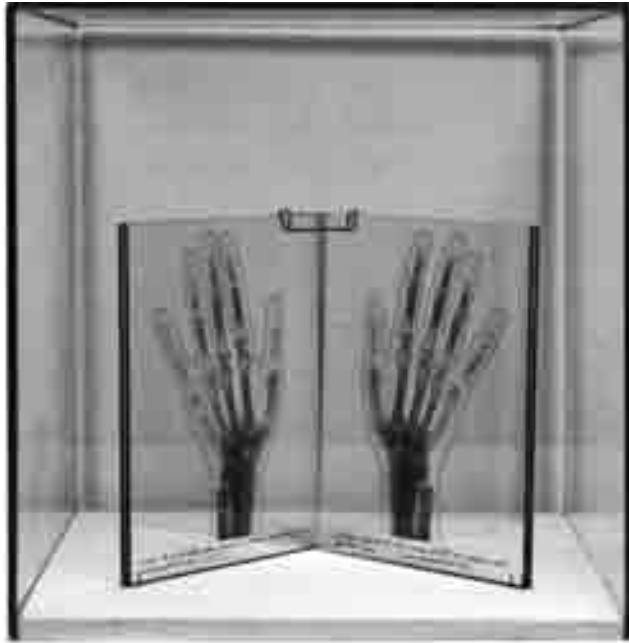
Естер Ферер. Откритост и уязвимост

Теодора Цанкова

Сред първите прояви, с които свързва името си неотдавна откритият испански културен институт „Сервантес“, е фотографската изложба „В ритъма на времето“ на една от големите съвременни концептуални художнички на Испания Естер Ферер. В творбите на Ферер по особен начин действа най-очевидният, най-елементарният (но не по-малко ефектният заради това) ход, който автопортретите извършват – приравняването на субекта и обекта на изкуството. Сниманият е снимащият. В 23-те фотографии от серията „Автопортрет в пространството: от нищото в нищото“ образът, който изминава пътя от пълното отсъствие, през едва забележимата поява до натрапчивото присъствие само за да се върне обратно до отсъствието, е едновременно образ на творението и на твореца, еднакво реален и фикционален. По същия начин, ако разчетем укор в черно-бялото стъписано лице от първия „европортрет“, от чиято натъпкана догоре със златножълти евромонети уста не може да излезе звук; ако приемем за обвинение черно-бялото лице от втория „европортрет“, което гледа с неизказан ужас избълвания от устата му поток от златножълти евромонети, то този укор и това обвинение са в еднаква степен и укор към себе си, и обвинение.



серия:
Произволен автопортрет



серия:

Ръцете на артиста

Идентичността е отново разколебана в „произволен автопортрет“ на Естер Ферер – тесни ивици хартия, върху които художничката е проявила образа си и после го е разрязала, и които при дърпане съставят различни, еднакво валидни портрети на едно и също лице.

И все пак изложбата, както посочва заглавието ѝ, е посветена на времето и на следите, които то оставя върху нас. Затова и централно място в нея заема серията „автопортрет във времето“. От 1989 г. насам, на всеки пет години, Естер Ферер си прави по няколко черно-бели автопортрета на един и същи фон, на една и съща светлина, в един и същи кадър: тоест в тях не променя абсолютно нищо освен собственото си лице, което на всяка следваща сесия, на всеки пет години, е с пет години по-старо. Готовите снимки се срязват вертикално по средата и се сглобяват различните половинки – лявата страна на снимката отпреди пет години с дясната страна на снимката от сега – и така многобройните варианти и комбинации показват как ходът на времето белязва лицето. Удивителното е, че съпоставката между двете различни по възраст половинки не само не прави очевидни разликите помежду им, а и изисква от нас съзнателно, целенасочено усилие, което да ги търси. Оказва се, че за хода на времето можем да съдим по различната прическа, по различния израз и едва после и сякаш между другото по леко помръкналия поглед, по изтънелите устни, по отпуснатата кожа на шията. Като че ли снимките предават собствената си застиналост на времето, като че ли самото регистриране на времето забавя хода му. И като че ли това е най-голямата заслуга на Естер Ферер – че ни кара да се усъмняваме в познатото, в което си мислим, че сме сигурни.



Изгубени в превода, намерени в театър

Жана Петрова



- Добре казано. Знае се, че важно е как ще се представим отначало. Нека да говорим аристократично, така че да ни чуе.
- Добре, господарю.

В залата наполовина спуснат киноекран. Субтитрите се задържат дълго върху него. А диалогът между слуга и даймьо (феодален владетел) продължава ли, продължава. Чува се сдържан смях от четвърти ред – там са специалните гости от Япония. След малко обаче смехът обхваща всички – въпреки краткия превод.

Току-що откъснати борови клонки. В центъра на сцената декор с вековен бор. Това е най-важният елемент, запазен вече седемстотин години при театър „Кьоген“ – божественото дърво, което е изключително важно за японците. Когато се заговори за японски театър, всички единодушно произнасят „Но“. „Но“ обаче не е всичко. През XIV век – периодът Муромачи – в паузите между пиесите със сериозно съдържание на театър „Но“ започват да се изпълняват кратки комедийни пиеси – „Кьоген“. Разбира се, кратки в сравнение с „Но“. Приблизително двайсет минути продължава спектакъл по една комедийна пиеса като например играните и у нас „Кадзумо – Сумо схватка с комар“ или „Да пееш, докато лежиш“. „Но“ и „Кьоген“ се изпълняват на една и съща сцена, която винаги е квадрат. На нея актьорите излизат винаги отляво от тесен коридор с цветна завеса.

В началото на юни у нас японски актьори разясняваха основните правила на изкуството, запазено повече от седемстотин години, на театър „Кьоген“. Най-напред в Казанлък, а после в НДК в София пристигнаха изпълнители от школата Окура. Първоначално школите са били три, но днес съществуват само



две. Екзотиката на Изтока често присъства на българска сцена. Понякога обаче остава неразбираема. Или пък се възприема повърхностно. Затова актьорите на театър „Кьоген“ представиха изкуството си между двата спектакъла. Сигурно е много трудно да си представите смееща се зала, когато на сцената се разиграва действие между ленив слуга и комар-кръвопиец от Морияма, предрешен като сумо борец. Звучи далечно, няма никаква екзотика, каквато мнозина откриват в театър „Но“. Няма никаква дълбока символика, нито пък интересни лица и маски. Отначало действията на актьорите се изчерпват с плавни движения по пода и поклони. Всичко започва тихо – в японския театър играят пред богове. Затова се стъпва леко и плавно. Но залата се смее. Сякаш в японския театър важно е как се говори, а не какво се казва. Пет, шест, вече седем минути върху екрана няма субтитри. Но залата се смее – на интонациите на господаря, на хитрите мимики, които прави слугата Таро Каджа, на маската, с която излиза комарът кръвопиец. В този театър има няколко маски, които се използват – на куче, на вол, на маймуна, на комар или на жена. Със закръглени бузи и нежни очи. Границата за жените е началото на сцената – те са играни.





Днес на колко си?

Вера Гоцева

„Пенсионер по възраст“

Сценарий: Урсула Мартинес и Марк Уайтло

Режисьор: Марк Уайтло

Участват: Урсула Мартинес и Ийв Пиърс

Политическите, сексуалните и всякакъв друг тип революции, случили се в отминалия двайсети век, промениха коренно социалните нагласи на хората и доведоха до едно по-различно отмерване на жизненото време. Като че ли днес обществото масово търпи своето *остаряване*. На тазгодишния международен фестивал „Варненско лято“ остаряването намери интерпретация в спектакъла на популярната британска актриса и писателка Урсула Мартинес „Пенсионер по възраст“. Изграден върху принципите на *one man show*, жанр, малко познат в България, той съчетава живото присъствие на самата Урсула и шекспировата актриса Ийв Пиърс с мултимедиен екран, на който вървят интервюта с възрастни хора. Спектакълът е финалната част от една театрална трилогия, чиято тема е търсенето на собствената идентичност. Урсула черпи темите и средствата в тази своя работа от собствения си живот. Актрисата признава, че целта ѝ е да коментира параноята и обсебеността си от страховете. Смелостта, с която се прави едно такова шоу, е очевидна. Една жена застава лице в лице с четиридесетгодишната си възраст, липсата на деца и ужаса си от самотата и остаряването.

Постепенно спектакълът се разгръща в ироничен коментар върху интервютата, които текат на екрана, както и в играта между двете актриси. В случая Пиърс изиграва представата на Урсула за себе си като възрастна. Шоуто залага основно на импровизацията и контакта с публиката. Изключителното чувство за хумор, демонстрирано от двете актриси, провокира зрителите, които реагират въпреки езиковата бариера. Ироническата дистанция произвежда изключително въздействие. Урсула Мартинес е един от водещите изпълнители на *one man show* във Великобритания. Игрите ѝ са качества на актрисата проличават в завидното майсторство, с което тя води шоуто и манипулира зрителите. Въпреки че във Варна спектакълът се игра на сцена, а принципно се представя в осветени пространства и без дистанция от зрителите, „Пенсионер по възраст“ се превърна в театрално събитие, което не остави никого безразличен.





Венцислав Спорецки. *Фантоми.* fabs.
Варшава. 2005





Цветанка Еленкова

Цветанка Еленкова е родена през 1968 г. в София. Главен редактор на културния двумесечник „Европа 2001“, редактор на гръцкото списание за литература „Хелиос“, излизащо в Родос. Автор е на три стихосбирки: „Кладите на легиона“ (ИК „Нава“); „Амфиполис на деветте пътя“ (ИК „Нов Златорог“); „Седмият жест“ (ИК „Захарий Стоянов“, СУ „Св. Климент Охридски“). Превежда поезия от английски и гръцки. Стиховете ѝ са публикувани в над 10 страни. Член е на Международния съвет на писателите и преводачите, о. Родос, Гърция.

ПОСРЕЩАНЕ

На баща ми и Бъч

Никога не знаем кога виждаме някого
за последно
Една тъга само чувстваме
като онази когато баща ми се отдалечи
от къщата
като онази когато котката ми се прибра
в къщата
Толкова отслабнали
А може би си отиваме преди още
да сме си отишли
После ги погребваме
(или изхвърляме на боклука)
което е горе-долу същото
нали и гробищата са място за отпадъци
На никого не казваме
друг не знае
Обаждат се след години да те чуят
а вместо това изказват съболезнования
Този ден обаче нещо странно се случи
нещо много странно
Свириха Девета симфония на Бетовен
и движението бе спряно заради Военен парад
сякаш посрещаха много важен гост

АКТ

Твоето вънка е моето вътре
Моето вътре е твоето вънка
Същата писалка
Същата мастилница



ГОДЕЖЕН ПРЪСТЕН

Докато избере на коя ръка
на кой пръст
отляво дете е сърцето
отдясно на отца си
ту му е широко около врата
ту му е тясно леглото
и накрая — по средата
на безименния

БОЛКА

Когато държиш бутилка и чуваш вятъра
над отвореното гърло
когато поставиш рапан на ухото си
ехото болка от изпразненото тяло
и когато едно тънко свистене
като на спукана велосипедна гума
изпълни накрая празното пространство
като плач на новородено
Вземи го внимателно на ръце
и го подай или не го подавай на майка му
но го вземи внимателно
защото е толкова крехко цялото хрущяли
Дай му вода или го остави на лавицата
до главата си

АД

Някъде на стълбите
близо си до изхода
но не искаш да излезеш
можеш да се върнеш
но не ти се иска
Никъде
С дясната ръка бърнеш сълзите си
с лявата звъниш на звънеца
А той:
“Само ако не ти се чака.”

Аделина ПОПНЕДЕЛЕВА

DVD, 33 min

МК 51 050/12-06-2006

три пърформанса:

Нирвана

The real thing

**Мазохистичен пърформанс
по Ханс Кристиан Андерсен**

Нирвана

Живеем между бялото и черното.

Изпълнени с добри намерения, убедени в
своята позиция не се виждаме с очите на другите.

The real thing

Този пърформанс е направен заедно с американската художничка Michel Beck през 2000 година – началото на новото хилядолетие. Започва от софийското летище, през летище JFK, New York и завършва на Times Squaer, New York – мястото на рекламата. Обичам го, заради илюзорните отражения на града които получих като подарък и защото бях част от фикцията на декора на реалността...

**Мазохистичен пърформанс
по Ханс Кристиан Андерсен**

В приказката „Елиза и дивите лебеди” ме интересува позицията на Елиза, която приема страданието, приема неразбирането, обвиненията, мълчанието. За мен това е метафора на любовта. Любов не като удоволствие и наслада. Любов, лишена от блестящи, ефектни, красиви жестове, но близка до реалните и банални жертви, които правим за обичаните от нас.