

# ВЕСТИНИК

## Литературен

### Видения за

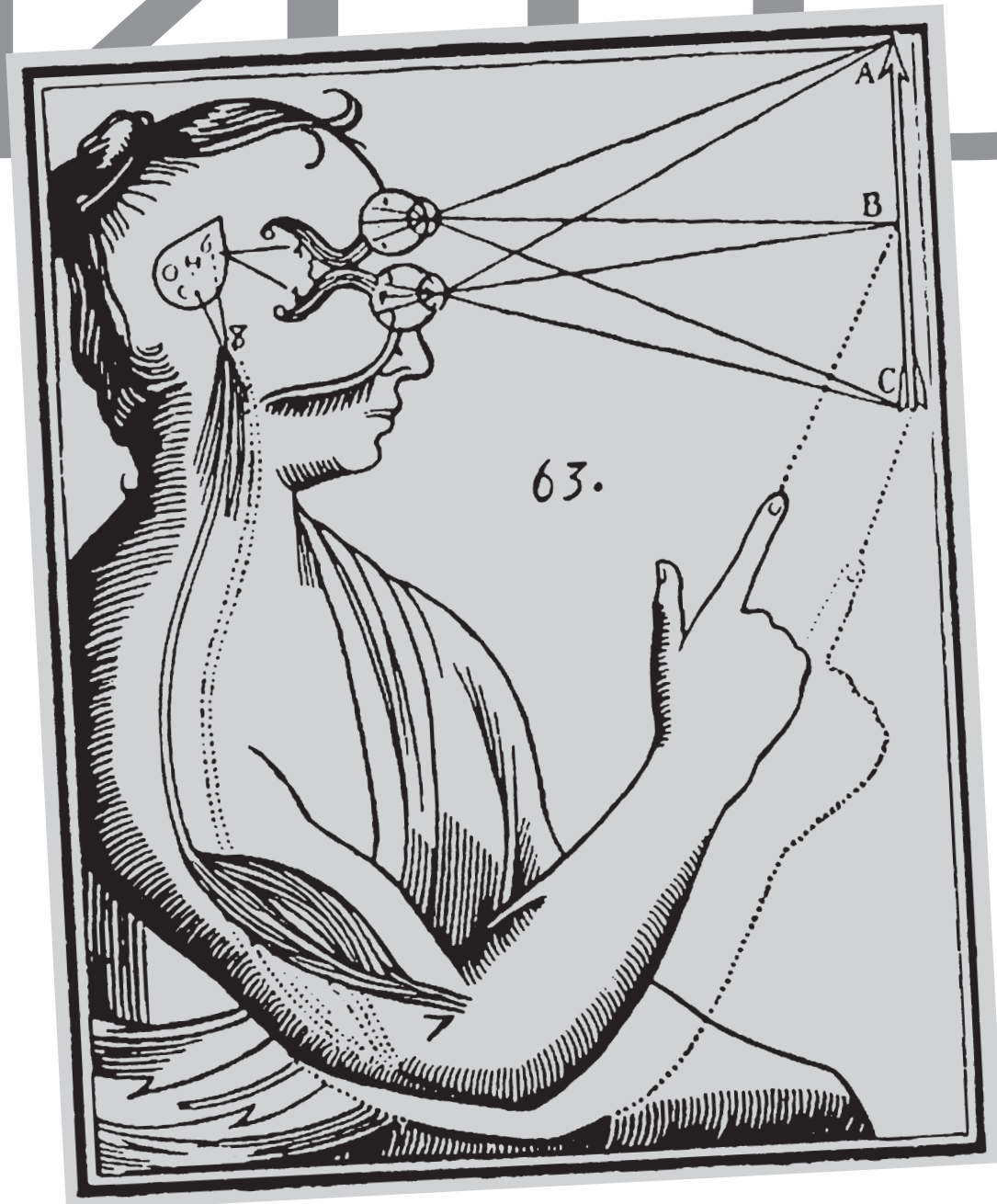
# ИЕЙТС

Майкъл Ууд  
Джак Харт  
Катрин Ебъри  
Алисън Армстронг  
Петър Увалиев  
Джонатан Маккрийди

Футоши Хошино  
за възвишеното и капитализма

Цветелина Драганова  
за Людмила Миндова  
Мариана Тодорова  
за Кирил Топалов  
Емануела Янева  
за Ръоне Шар  
Деница Венкова  
за Екатерина Йосифова

Нова българска:  
Йоана Стоянова



Настоящият брой на „Литературен вестник“ е посветен на ирландския национален поет и носител на Нобелова награда Уилям Бътлър Йейтс, 150-годишнината от чието рождение ще отбележим официално на 13 юни 2015. „Денят на Йейтс“ е съзнателно избран и се заиграва с деня на Блум – „Блумсдей“, отбелязван ежегодно по цял свят само три дни по-късно: на 16 юни. Денят на Йейтс е нова инициатива, която се очаква също да превземе множество световни градове, измежду които Лондон, Мелбърн, Рим и Магриг.

Броят включва палитра от текстове, отнасящи се до изследванията на Йейтс. Най-напред бихме искали да изразим специална благодарност към Майкъл Ууд от Принстънския университет, който ни позволи да преведем на български език откъс от петата глава „Насилие по пътищата“ от книгата му „Йейтс и насилуето“, посветена на поемата „Хиляда деветстотин и деветнадесета“. От българска страна включихме една беседа на Петър Увалиев, посветена на ирландския бард, която доказва по безспорен начин, че Йейтс е една от живите връзки на българската и европейската култура. Специално за броя бяха написани две есета – на Катрин Ебъри (Университет Шефилд) и Алисън Армстронг (Училище по визуални изкуства, Ню Йорк). Текстът на Ебъри се занимава със сложното отношение на Йейтс към науката, детайлизирайки върху връзката на митическото и окултното с колекционирането на перепуди, което поетът обожава от детството си. Текстът на Армстронг представлява сбит преглед на философията на Йейтс със силен акцент върху окултния текст на „Видение“ (1922). Броят предлага на

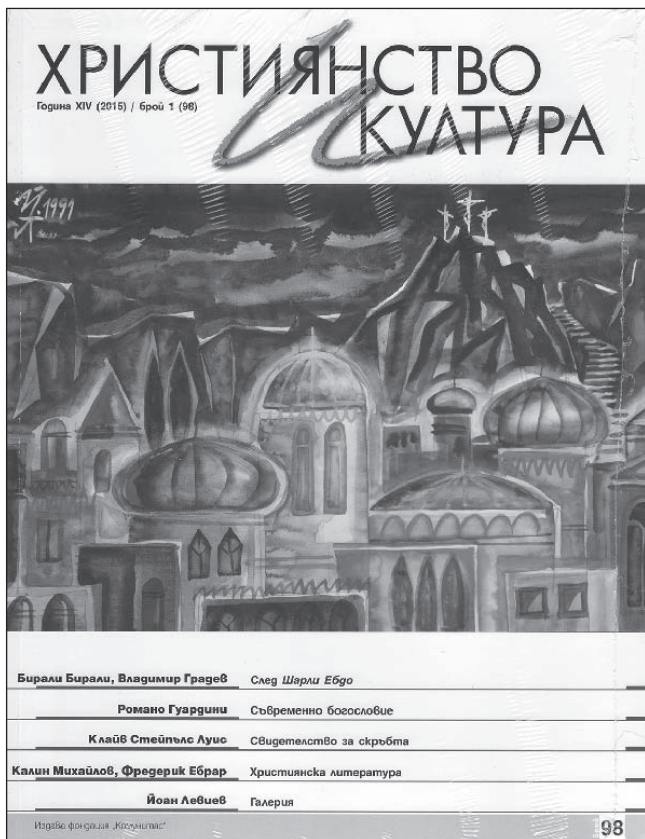
читателите също ексклузивно интервю с Джак Харт, авторът на „Размишелния в катраненото буре“. Харт, който подобно на Йейтс е родом от Слайго, предлага убедителна перспектива върху отношението на Йейтс към митологията, ирландската възрожденска драма, модерните естетически влияния и релевантността на творчеството на поета в съвременната ирландска политика.

Поставихме акцент и върху нови преводи на текстове на Йейтс на български език. Ангел Изгов преведе за първи път шедьовъра „Великден, 1916“, посветен на мъчителните дилеми, за позитивите и наследените злини на ирландската борба за свобода. Преводът на тази творба на български език е особено важен, доколкото през следващата 2016 ще се навърши век от Великденската революция в сградата на Дъблинската централна поща. Филип Стоилов преведе „Общо въведение към съчиненията ми“ (1939): ключов критически текст, писан в късните години. Това е едно от най-често обговаряните прозаични съчинения на Йейтс. Както подсказва и заглавието, съдържанието му представя и обсъжда неговите естетически възгледи в сбит, напълно ясен и чист стил. То може да служи едновременно като „въведение“ както за читателите, които се запознават с Йейтс, така и за опитните изследователи на неговото творчество.

ДЖОНАТАН МАККРИЙДИ

Преведе от английски БОЖАНА ФИЛИПОВА





Ситуацията „след Шарли Ебдо“ е в центъра на новия 98 брой на сп. „Християнство и култура“. Сред гледните точки по темата може да откриете коментара на проф. Владимир Градев *De profundis за глупостта и мълчанието*, както и *малкият етически апостроф* на отец Ангел Величков, допълнени със статията на в. „Ла Кроа“ *убийците имат ли Бог?* и писмото до френските католици на кардинала на Париж Андре Венпроа. В интервю за броя заместник главният мюфтия Бирали Бирали размишлява над темата за *религиозните общности, насилието и хумора*. В рубриката „Християнска етика“ можете да прочетете размислите на отец Венедикт Светозорец за *предизвикателството на болката и скръбите* и на К.С.

Луис за *свидетелството на скръбта*. А във връзка с обръщението на папа Франциск пред Европейския парламент в края на 2014 г. списанието се връща назад в историята към първото по рода си подобно обръщение – това на папа Йоан Павел II през 1988 г., който заявява, че *Обединена Европа не може да се затвори в своя егоизъм*. Рубриката „Съременно богословие“ е представена с текста на Романо Гуардини *Да приемеш себе си и с парадоксите на паметта* на митр. Филип (Осадченко), а християнската публицистика – с есета на Малкълм Мъгърдидж *Хора като богове и Живата вода*. Темата „християнство и литература“ присъства чрез есето на Калин Михайлов *Вяра, живот и творчество* и това на Фредерик Еббар, посветено на *служението на срещата*. Броят е илюстриран с творби на Йоан Левиев.



**ПОРТАЛ „КУЛТУРА“**  
[www.kultura.bg/web/](http://www.kultura.bg/web/) – нова територия за гледни точки, видеоинтервюта и дебати с колумнистите Иван Кръстев, Калин Янакиев, Теодора Димова, Деян Енев, Тони Николов и Андрей Захариев, Даниел Смилов.

**Вижте:** Дискусия върху „25-ия час“ на К. Вирджил Георгиу с Калин Янакиев, о.Николай Нешков и Деян Енев.

**Прочетете:** Анализ на френския политолог Надеж Рагару за „Борисов II“ или българската Коледа в мъглата; Недялко Славов – Ключовете на „Калуна-каля“.

## Портал „Култура“ обявява годишни награди за проза и хуманитаристика

Те са учредени през 2014 г. от Фондация „Комунитас“ и предвиждат раздаването на годишни награди в следните раздели:

- проза (сборник с разкази, повест, роман)
- хуманитаристика
- специална награда (дава се от журито за цялостно творчество или изключителен авторски принос в областта на прозата, поезията, драматургията и хуманитаристиката).

В конкурса могат да участват само творби, публикувани в периода **1 януари – 31 декември 2014 г.** Наградите се връчват на **1 ноември 2015 г.**, в Деня на народните будители.

2. Във всеки раздел се присъждат:

- **I награда** (в размер на 5000 лв.)
- **II награда** (в размер на 3000 лв.)

За да е валидно заявлението за участие в конкурса, до **31 март т.г.** кандидатите трябва да предоставят **безвъзмездно 2 екземпляра** от предложените от тях книги, придружени от **формуляр**, който може да се изтегли от сайта (<http://kultura.bg/web/>).

**Адрес за изпращане по пощата на книгите и на формуляра за кандидатстване:** София 1000, Център за изкуства и дебати „Червената къща – Андрей Николов“, ул. „Любен Каравелов“ 15 - за конкурса на Фондация „Комунитас“ – Портал „Култура“.

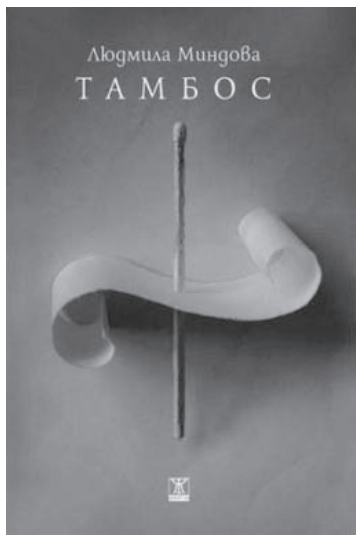
## НОМО РОЕТИСЪС

# „Тамбос“, или опит върху светлината

„Тамбос“ е силна и светла книга. В качеството си на некритик ще си позволя да говоря за нея неекспертно и лично. За тези, които не знаят – Людмила Миндова е преди всичко преводач и не случайно поставям тази ѝ битност на първо място. Преводачите, както е добре известно, са тези, които правят световната литература, те са мълчаливите подвижници по хребетите на думите, които най-добре чуват паметта им и познават разстоянията между тях. Да превеждаш години наред от сръбски, хърватски и словенски, да се оправяш във „всичките тези езици и диалекти, толкова близки, а така различни (казват), във всичките тези верски легиони, във всичките тези региони!“<sup>1</sup>, да доведеш на български същия този Киш заедно с Дубравка Угрешич и толкова великолепно поети – това означава неизказано много. Това е по-трудният път към и на поезията – през самата нея.

„Тамбос“ е втората поетическа книга на Людмила Миндова след „Блус по никое време“ (2010).

„Тамбос“ е книга, нажежена до бяло, изящна книга, която тежи от история. Толкова много история – нова и най-нова, срамна и омерзителна, че или се качваш на влака ѝ, или се оставяш той да дерайлира отгоре ти. Като преводач на Киш Людмила Миндова добре знае, че първото не се прави. „Не позволявай на историческата бързина да те обсеби и не вярвай в метафората за влаковете на историята. Не скачай, с други думи,



във влаковете на историята, защото това е само глупава метафора“, гласят два от съветите на Данило Киш към младия писател. Тогава какво? Остава да останеш и да търсиш въздух за дишане. Да дишаш въпреки, като истински русенец, какъвто Людмила Миндова е. Да дишаш – за себе си и за другите. Да отстояваш правото на съществуване на *ното roeticus*, когато всичко около теб се опитва да те натика в клетката на *ното political* и да те запрата назад, към варварството.

Оставаш, намираш и даже оставяш въздух. С непосилна за носене история на крехките плещи и без да емигрираш, успяваш да направиш следното: Учиш чужди езици и превеждаш сама себе си заедно с другите през пустинята; Стигаш онова място, където Дунав среща Марица, защото и ти като Андрич знаеш, че всички Дрини са криви, но не бива никога да спираме да ги изправяме; *Дорисуваш до прозорец пречупения кръст; Виждаш седем истински светулки от живо злато, от живо злато да осветяват, без да знаят, без да знаят* Черната джамия; Чуваш как, когато *пускат слухове, падат стихове*;

Скачаш под душа, когато по водите, в

кошница, като в библейско чудо, идва дете; Засаждаш коледна елха, най-вътре; Разпознаваш загубата като нежност – толкова е просто, достатъчно е да отнемеш с-то от „снежен“... Помниш смъртта, но живееш живота. С *обикновена точка*.

После отваряш вратата на бялата си книга и пускаш читателя вътре безопасно и доверчиво, защото знаеш, без да си мнителна, че там има достатъчно място и той, читателят, ще вземе от нея не повече от онова, което сам е занесъл – детство, приятели и мълчание, истории и географии, митове, пчели и мирис на розмарин...

От какво се прави светлина, пита „Тамбос“ и отговаря: от парче тънка хартия, клечка кибрит и удивление. А ако клечката *дори не подозира*, удивлението стига.

„Тамбос“ е книга, която говори и свети сама за себе си, затова спирам дотук.

### Съвсем личен посленик

На финала ще си позволя да разкажа как срещнах Людмила. Знаех името ѝ, харесвах отдавна Дубравка Угрешич, но се влюбих истински в Йосип Ости. Свързах се с преводачката му във фейсбук и не след дълго си уговорихме среща в София, в градинката пред Народния театър. На тази среща в една юска жепа преди две лета Людмила дойде, бутайки кошничка, в която беше дъщеря ѝ – още бебе, а с тях и майка ѝ, Свобода. Точно в този момент ѝ повярвах. Помня, че вечерта, след като си тръгнах, в София се изсипа невиджан порой и тогава си помислих, че хартиената лодка на Людмила Миндова е една от онези, които, събрани заедно, правят Ноевия ковчег на нашето време.

ЦВЕТЕЛИНА ДРАГАНОВА

Людмила Миндова, „Тамбос“, ИК „Жанет 45“, 2014

## КОНКУРС



### Конкурс за участие в осмото издание на Созополските семинари по творческо писане (18-22 юни 2015) на фондация „Елизабет Костова“.

Програмата включва интензивни уъркшопове, неформални кръгли маси, индивидуални консултации, лекции и литературни четения.

Инструктори на писателските уъркшопове:

Английски език: Елизабет Костова, автор на романите *Историкът* и *Крадци на лебеди*.

Български език: Георги Господинов, автор на романите *Естествен роман* и *Физика на тъгата*.

Лектори:

Клъър Месуг, писател, автор на романа *The Emperor's Children*, и Христо Карастоянов, писател, автор на романа *Една и съща нощ. Дневник на един роман*.

За участие в семинара могат да кандидатстват писатели от България и от англоговорящите страни. Ще бъдат одобрени общо 10 участници, които ще получат стипендии, покриващи такса-участие, настаняване, храна и пътни разходи.

**Краен срок за кандидатстване:** 20 март 2015 г., 22:00 ч. (UTC + 2:00, EET).

**Информация за кандидатстване:** <http://ekf.bg/sozopol/page/38/>.

# Хей, приятелю от фейсбук!

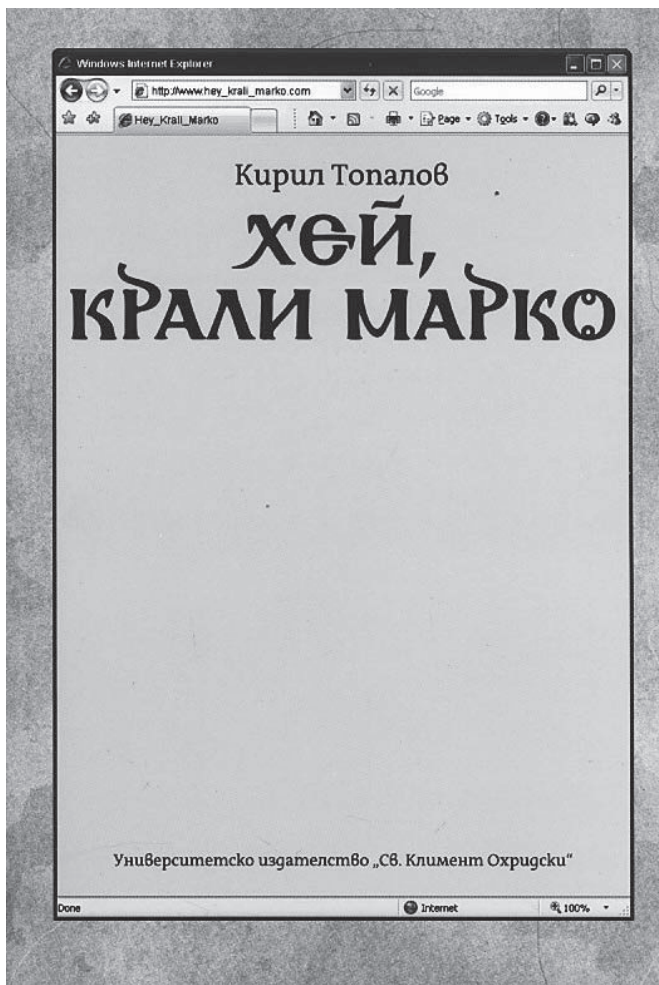
„Хей, Крали Марко“ – заглавие на новия роман от Кирил Топалов, което е изненадващо само за непознатите с неговите интереси в областта на културата.

Това обръщение става паролата, която свързва във фейсбук не само бащата с дъщерите, а и всички онези кръгове и общности, които имат какво да споделят помежду си. В това е и основният замисъл – на практика този призив е Героят на романа, невинаги разкрит, но винаги в ядката на всичко, което се случва или трябва да се случи.

Винаги съм се питала: къде е възелът на творческия тандем у Кирил Топалов – тандема на учения и писателя? Може би това е стремежът да прониква до дълбочината на нещата, на личностните изяви? А може би това е особеното вдъхновение, което навестява и учения, и писателя, но сякаш повече кръжи около втория? Вероятно в срещата на двете е онзи съдбовен шанс, който сполита твореца на словото. Защото, наред с романите и драмите му, които се и четат, но и се гледат или на сцената, или на екрана, Кирил Топалов е автор на немалко научни изследвания върху възрожденската литература, върху поетиката на възрожденската поезия и любовно-сантименталния канон, подготвил е издаването на творбите на личности като Георги Раковски, Никола Козлев, Петко Р. Славейков, Иван Д. Шишманов и др. Истината е, че в реалния живот проф. Кирил Топалов ни е удостоил със забележителни анализи за личности като Паусий Хилендарски, Христо Ботев, Любен Карабелов, Г. С. Раковски, Гр. Пърличев и други.

Затова неслучайно в новия си роман „Хей, Крали Марко“ Кирил Топалов сякаш е реално в „свои води“ – и като изследовател на историческите процеси в България и на Балканите, и като писател. Лекотата, с която той преминава от минало в настояще, от културноисторическата ситуация от времето на своя исторически герой – в ежедневието на новия ни век, е удивителна. Защото зад приятния разказ за съвременни отношения, за разбиране или разминаване, присъства аналитично и критично отношението му към спецификата на националните култури и се прокрадват, на фона на историко-културното представяне, съвременни интерпретации. Тази, на пръв поглед сложна система на представяне на сюжета, всъщност, е съвсем достъпна, непосредствена и заразителна. Така, навлизайки в отношенията между героите, ние, на практика ставаме преки свидетели на значими исторически събития от миналото, станали в българските земи и на Балканите. Паролата „Хей, Крали Марко!“ се разпространява в световната социална мрежа и се артикулира по твърде оригинален начин – потърсена е не само звуковата адекватност на специфичния български призив, но и тръгва съответен исторически пълнеж чрез изворовата база от исторически факти, митове и легенди. Географското местоположение на участниците въобще не е пречка при съвременните комуникации в глобалните мрежи. Кирил Топалов, отлично знаейки това, винаги е държал на съкровено в човешкото живеене. Разменените писма между бащата, специален по възрожденска литература култура, и неговите дъщери, са не само доказателство за специфичната култура на съвременното живеене. Тази комуникация прераста в нещо повече – превръща се в огнено и страстно поле на отстоявана идентичност на българското, на личностното.

Така, от позицията на днешния XXI век, персонажите са не само българските тийнейджъри, други пребивават в държави извън България, понякога са от друга националност. Повечето от тях са родени след краха на комунизма.



„Гражданите на света“, децата на света от посткомунистическите десетилетия, както вече стана клише наше определение за тях, имат груга психика, необременени идеологически те са подчертано комуникативни и силно критични, вътрешно много по-свободни и искрени. Писателят, доказал нееднократно, че е с младежки пориви в своята душа – романите му „Бягай... Обичам те“, „Бъди благословена“, „Не се сърди, Човече“ (и трите филмирани), както и чрез новия си роман „Хей, Крали Марко!“ ни споделя, че чувството за съвест и достойнство е особено силно при младите хора сега. И професионално, и като баща той е винаги сред тях. Подчертава, че е съвсем нереалистично да се смята, че тъкмо младите хора през XXI век могат да допуснат вмешателства или потъпкване на волята им.

Особена симпатия се заражда от факта, че Професорът не напраща собствената си титла, напротив – винаги, когато е възможно, застава само с името си. Това впечатлява младите му съмишленици и собствените му дъщери. Спасени от тежките на фиктивните правила и догматичните рамки, тези участници в общуването обземат енергично, с разум и въображение, глобалните мрежи и пространства. Според Топалов, през цялото време тъкмо българските тийнейджъри са инициаторите, те замислят как да предадат с верни думи историята на Крали Марко на заинтересуваните по целия свят. Професорът е убеден, че самият той носи пълната отговорност за нюансите в интерпретацията на историята на Балканите. Без да са напълно наясно с политическите факти, по-скоро интуитивно, младите усещат, че историчността трябва да бъде възродена и артикулирана по справедлив начин, те бленуват как, благодарение на фолклорните предания, Крали Марко ще „оживее“ от юнашките народни песни и „ще препусне с коня Шарколия“ из глобалното пространство. От друга страна, всеки може да разкаже собствените си уникални истории, вплетени изумително красиво във фантазмот и историчното, не като декор. Познанията им за историята стават все по-явни чрез споделянето във фейсбук: например разказът за „Марковата сила, която е от Вила Самовила“. Естествено се раждат въпросите – „кой е Момчил войвода“ и кога се жени „Хрельо Шестокрили“;

защо „Марко гради крепост в Прилеп, а султанът и Черен Арап решава да го поубият“; по какъв начин „Крали Марко освобождава три синджира роби“ и „Спасява Света гора от Жълта Базиряна и цялата българска земя – от Беле Латинянин“ и т.н. и т.н. Тук акцентите вървят в две посоки – отговорността на Професора за доказване на праисторическото съзнание на българите, и кипящият живот в глобалната мрежа. В прозата на Топалов „обговарянето“ на „художествения образ“, изграден чрез спецификата на думите, е самото живеене на съвременния човек, не е само занаят, независимо дали си тийнейджър или достолепен професор. Дъщерите на Професора го обожават, младите му ученици и последователи го следват, ето защо той би трябвало да е, и е, един щастлив човек. Защото има мисия. И е баща.

Но участниците в социалните мрежи искат да се убедят, че гумата на Професора, защитена като художествена стратегия, е върната посока. Изкусително е да се цитира подобна позиция в огромното пространство на споделянето: „Сега, за да облекчим конете – заявява Крали Марко, – вие ще разделите златото на всички, по равно, и всеки ще си вземе своя дял. Но с тези пари няма да ядете и да пиете. А ще си построите по една крепост като Прилепската. Така ще има със сигурност закрила за всички наши братя – и в Македония, и в Тракия, и по Черноморието, и по Беломорието, и в Родопите, и в Добруджа, и в Шоплука, въобще – навсякъде, където живеят българите“ (с. 243).

Той е доказано чувствителен към опазването на българския манталитет, а в книгите му е разбирателен и като мисия (нестандартни драматургични решения присъстват например в пиесите му: „Притча за философа“ (1981), „Вива, академия“ (1983), „Нерви за любов“ (1984), „Спасителят“ (1985), „Бог високо“ (1989), „Маймунска история“ (1990), „Забрадка на слънцето“ (2007) и др.). И в новия си роман Кирил Топалов сърцато се отзовава на духовните потребности на своите съвременници. Той има око и ухо за днешната млада аудитория, с нейните нови гласове и победенческа целенасоченост. Колко навременна е проблематиката в романа на Топалов говори и фактът, че само преди месеци в българска медия се появи съобщение за огромния интерес у чуждестранни туристи, посетили България, към Четирите кралимарковски стъпки в скалите край Димитровградското село Сталево, известно като Тракийско светилище. Легендата разказва, че великанът Крали Марко е минал оттам, стъпил е върху скалите и понеже е защитник на народа, боговете направили така, че в стъпките му винаги да има вода, тя да не пресъхва никога, дори и в 40-градусовия пек. Водата в отпечатаните по скалата следи на Крали Марко блести на яркото слънце дори тогава, когато близкото корито на река Марица е останало почти празно...

Значителна част от романа на Топалов (под заглавие „Между истината и другата истина“) възпроизвежда аргументите „за“ и „против“ по един болезнен проблем за съвременна България: повсеместната «чалганизация» и в ежедневието, и в развлекателния бит, и в политическото говорене на българина. „Те си мислят, че техните бездарно съчинени текстове някой ще ги вземе за истински народни песни!“ – предизвикателната реплика на Професора се цитира с доволство

от младите във Фейсбук, а по-сетне разгърнатата ѝ същина намираме в аналитичните насрещни отговори... В романа на Кирил Топалов попкултурата (като се държи сметка за генезиса ѝ) не е българската култура, съвременният попфолк няма нищо общо с образците от тракийската и българската традиция. Автентичен е изворът на митовите за българските герои, възпети чрез народните песни не заради завоювано от тях богатство, а заради доблестта, с която са бранили земята и свободата си. И ако се замислим върху находчивата реплика в текстовете на Топалов, изпълнена с недвусмислената ирония, че в българския фолклор *славата винаги е била за юнака, а не за царя!*..., ще се почувстваме горди, че такива по същество са и тийнейджърските „закачки“ в социалната мрежа. Подобни връзки ни обясняват защо младите хора искат днес нов обществен договор, защо няма да се примирят със статуквото, като остатък от времето на комунизма, който те нито познават, нито искат да познават, а ние трябва да „прогледнем“ за надеждата им да си върнат заслуженото усещане за доблест и свобода, наследство от предците им. Само така хронологията на собствените им споделени истории ще е съдържателна...

Хей, световни Кралимарковци, добре дошли в социалната мрежа, добре дошли в света на споделянето...

МАРИАНА ТОДОРОВА

Кирил Топалов, „Хей, Крали Марко“, УИ „Св. Климент Охридски“, 2013

## НАГРАДА



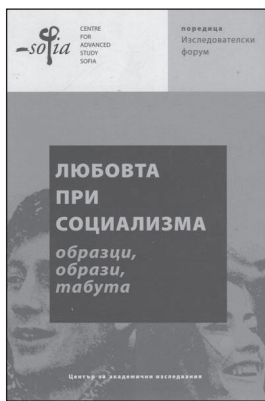
Тричленно жури в състав доц. г-р Дарин Тевев, гл. ас. г-р Дария Каранеткова, гл. ас. г-р Камелия Спасова единодушно определи Чавдар Парушев за носител на Голямата награда на Годишния конкурс работилница за литературна критика „13 века България“. Награждаването се състоя на 26 януари 2015 г. в Нова конференционна зала на Софийския университет. Честито на лауреата!

AB



„Енциклопедия „Българско възраждане. Том 1 А-И. Литература. Периодичен печат. Литературен живот. Културни средища“, АИ „Проф. Марин Дринов“, С., 2014

Енциклопедията обхваща всички аспекти на литературния живот на Българското възраждане (XVIII-XIX в.), като словникът с енциклопедични заглавия обема 1500 индекса. Включени са всички периодични издания, както и всички жанрове през Възраждането. Направено е широкообхватно проучване на литературните и културните средища в България и извън нея с пълно представяне на литературния живот (читалища, сдружения и литературни кръгове). За първи път са обрисувани всички чуждестранни учени българисти, работили в областта на Българското възраждане.



„Любовта при социализма - образци, образи, табута“, съставителство и редакция: Даниела Колева, София: ЦАИ / Издателство „Рива“, 2015.

Възможно ли е любовта при социализма да има някаква особена характеристика, отличаваща това чувство от неговите проявления в други исторически условия? – пита редакторката на сборника Даниела Колева. Въпросът е всъщност за това как обществата моделират, оформят, насърчават или ограничават едни или други чувства, как допускат или изключват тяхното изразяване; как чувствата - или поне техните артикулации, които са достъпни за наблюдение - зависят от идеологичните, езика, културните практики, очакванията и моралните норми на съответната общност. Текстове, събрани между кориците на тази книга, показват как усилията на комунистическия режим за директно „психологическо инженерство“ биват модифицирани и пренасочвани не само от пасивни съпротиви или браконьерски тактики, но и от фактори вътре в самата система. Авторите (сред тях Виолета Дечева, Бойко Пенчев, Георги Господинов, Тодор Христов, Дарин Тенев, Галина Гончарова, Биляна Раева, Надежда Александрова) се интересуват от конкретни стратегии и от конкретните условия, които ги канализират или отклоняват от първоначалния им замисъл.



„Природни науки, технологии и социални светове“, съставителство и редакция: Десислава Лилова, София: ЦАИ / Издателство „Рива“, 2015.

Сборникът под редакцията на Десислава Лилова си поставя задачата да изследва границите и местата на пресичане между науките за природата и науките за обществото. Или с други думи, да преразгледа историческия характер и социалното конструиране на технологиите и точните науки. Трите раздела на книгата са фокусирани съответно около социологическия анализ на географското пространство; технологиите и биологическото тяло, като отделните статии разглеждат

различни епистемологически казуси от „географията на националната идентичност“ до „човекът в епохата на своята техническа възпроизводимост“.

Литературен вестник 11-17.03.2015

# Утвърждаване същността на поезията в проза

*Translating* (“Übersetzen”) is not so much a “trans-lating” (“Über-setzen”) and passing over into a foreign language with the help of one’s own. Rather, translating is more an awakening, clarification, and unfolding of one’s own language with the help of an encounter with the foreign language.

(Martin Heidegger, Hölderlin’s Hymn “The Ister”)

Ако философията има някакво „преимущество“ пред поетическото изкуство, то се изразява в питането за неговата същност. Сякаш феноменът поезия не би могъл да проблематизира сам себе си, не би могъл да достигне до основанията си, а само да се случва като отговор на откровението „Пожелавах си събитие“. Философията до голяма степен си присвоява правото да *определя*, да задава граници на явления, да категоризира. Но именно това „преимущество“ я превръща във вторичен текст, съпътстващ първичното „сътворяване“, което поезията осъществява.

И все пак възможно ли е поетическото изкуство като явление да достигне само до своята *същност*, а също така и да я утвърди? Отговорът на този въпрос може да бъде търсен в поезията на Рьоне Шар.

## За същността на поезията

Това, което Хайдегер твърди за поезията, е, че тя е „словесното сътворяване на битието“<sup>1</sup>. С тази отправна точка в стиховете на Шар ще търсим не само скритата *същност* на поезията, но и *съзнанието* за нея, за достигането и разкриването ѝ. „И вече само трепетът си има име“<sup>2</sup>. Словесното сътворяване на битието е назоваване, което приканва към съществуване. Несъществуващото е неназовимо, неназовимото е несъществуващо. Шар пише следното: „... ти не си реалност назовама. И нещо повече, за разума си недостъпен.“<sup>3</sup> Ето защо същността на поезията може да бъде изведена единствено от същността на езика. Такава е и позицията на Хайдегер: „Чисто изговорено е такова затихване – стихо-творение, стих“<sup>4</sup>. Назоваването е призив. „Да обявиш своето име“ е полагане на битийност. Поезията не е описание на света в онзи банален смисъл, не е дори себеизразяване,

<sup>1</sup> М. Хайдегер, *Същности*, София, Гал-Ико, 1993, с. 58.  
<sup>2</sup> Шар, *Поезия*, с. 95.  
<sup>3</sup> Пак там, с. 97.  
<sup>4</sup> Хайдегер, М. *Същности* (допълнено издание), София, Гал-Ико, 1999, с. 219.

тя е сътворяване на света чрез и от слово – „... завършекът на стихотворението е светлина, пренасяне на съществуването във живота“<sup>5</sup> по думите на Шар.

## Опоектизиране на поезията

„Не можем да започнем едно стихотворение без частица ужас от себе си и от света, без невинната слама на първите думи“<sup>6</sup>. Да поетизираш поетическото сякаш е онази дейност, която стои най-близо до философското осмисляне, сякаш е алтернативата, която изкуството дава на теоретизирането във философията, като и двата похвати имат една цел – достигане до естеството на даден феномен. Опоектизирането на поезията е опитът ѝ за самоопределение. Господството на философията над изкуството е следствие от функцията ѝ да понятизира, да поставя и да удържа в граници. Освобождаването на изкуството от философията би означавало то да заеме такава позиция спрямо самото себе си, която да му позволи да достигне до собствените си основания и да изследва и заяви собствените си граници. Тук поезията има следното преимущество пред всяко друго изкуство: тя притежава езика и като същностна характеристика, и като средство. „От всички прозрачни води поезията е тази, която се забавя най-малко в отраженията на своите мостове“<sup>7</sup>.

Как поезията определя сама себе си, имайки съзнание за своята същност? „Поезията е оня зрял плод, който ще стиснем с ликуване в ръката си в същия миг, когато той се появи пред нас от несигурното бъдеще върху стъблото заскрежено, в чашката на цветето“<sup>8</sup>.

## Преводът – утвърждаване същността на поезията в проза

Ако търсенето на същността на поезията е търсене на всеобщото и универсалното, което би било валидно за всяка поезия, влизайки в едно понятие, то преводът би бил „проверка“ на тази същност. Той не е само „пренасяне“ на поезията от един изказ в друг, а утвърждаване на същността ѝ. Златозар Петров пише следното: „И аз пребеждах буквално. Буквално – и в проза, на която по-късно се мъчех да придам ритъм“<sup>9</sup>. Думата „транслерсаил“, която стои на корицата на книгата на Шар, преражда към отношението поезия/проза. Първата, сякаш приветства рождението си с музиката, докато

<sup>5</sup> Шар, *Поезия*, с. 85.  
<sup>6</sup> Пак там, с. 84.  
<sup>7</sup> Пак там, с. 115.  
<sup>8</sup> Пак там, с. 100.  
<sup>9</sup> Пак там, с. 140.

втората прави впечатление на освободена от предварително зададена форма и ритмичност. Как е възможно същността на поезията да бъде утвърдена в проза? Отговорът дава Хайдегер: „Истинската проза никога не е „прозаична“. Тя е толкова съгъстена и поради това – толкова рядка, колкото поезията“<sup>10</sup>.

Ако същността на поезията е *заявена* от Шар, то тя е *утвърдена* в превода на Златозар Петров. Защо? Защото преводът може да бъде разглеждан като своеобразна *метапозиция*. Осъзнава ли поезията необходимостта от метапозиция? „Необходимо е да се поставим във от себе си, на края на сълзите си, в орбитата на глуда, ако искаме да се породи нещо във от обикновеното, което да бъде единствено за нас“<sup>11</sup>. Тук е налице не само боравене с наличното, но и неговото разясняване, възбеляване в израза му, изследване на неговото „начало“ – дума, която Хайдегер използва като синоним на „същност“. Изкуството на превода има своите особености. Да преведеш поезия в поезия създава някакво усещане за виртуозност – майсторство на хармонията между съдържание и ритъм. Този вид превод в някакъв смисъл дори би могъл да претендира по-скоро за *създаване* на поезия, отколкото за *пресъздаване* ѝ. Но онзи „буквален“ превод на поезията в проза, за чиято ценност настоява Набоков, притежава „философско“ преимущество, доколкото се отличава със споменатата метапозиция. Преводът на поезия в поезия остава на първичното ниво на изкуството, в което то твори сякаш несъзнателно, без да проблематизира себе си. Преводът на поезията в проза обаче лабира между жанрове, удържайки същността. Ето защо можем да твърдим, че Златозар Петров утвърждава същността на поезията в проза. Ако има изкуство, което би могло да опровергае господството на философията над себе си, това без съмнение е поетическото изкуство. Защото поезията е способна не само да осъществява себе си в рамките на едно *случващо се*, а и да излиза извън себе си, за да познае тези рамки. Именно тази нейна възлова особеност е заявена от Рьоне Шар и затвърдена от Златозар Петров.

ЕМАНУЕЛА ЯНЕВА

Рьоне Шар, „Поезия“, прев. Златозар Петров, ИК „Критика и хуманизъм“, 2014

<sup>10</sup> М. Хайдегер, *Същности* (допълнено издание), с. 232.  
<sup>11</sup> Шар, *Поезия*, с. 98.

## КОНКУРС

### Регионалното бюро за страните от Централна и Източна Европа (РБСЦИЕ) на МОФ организира второ издание на конкурса за поезия на френски език

В рамките на Седмицата на френския език от 14 до 22 март 2015 г., когато ще бъде отбелязана 20-годишнината от началото на провеждането ѝ, Международната организация на Франкофонията организира второ издание на конкурса за поетично творчество на френски език, който ще се състои от 2 до 18 март 2015 г., обединявайки участници от шестте държави членки на МОФ от Централна и Източна Европа (Албания, Армения, България, Бивша югославска република Македония, Република Молдова и Румъния). Второто издание на поетичния конкурс ще е под знака на създаването на стихотворение на френски език, използващо поетичната форма, характерна за японския литературен жанр хаюку, като темата на творбите ще е в унисон с мотото на тазгодишния международен ден на Франкофонията „Милея за моята планета“.

Конкурсът е насочен към участници от 16 до 19-годишна възраст, изучаващи френски език (като чужд език) в

среднообразователните училища в шестте държави членки на МОФ (Албания, Армения, България, Бивша югославска република Македония, Република Молдова и Румъния).

Всички поеми трябва да бъдат публикувани на Facebook страницата « **Concours de HAïKU «J'ai à cœur ma planète»** на 18 март 2015 г. в интервала от 10 до 18 ч. Интернет почитателите на конкурса ще имат възможност да дадат гласа си за предпочитаните от тях поетични творби като гласуването ще продължи до 17 ч. (румънско и българско време) на 30 март 2015 г. Наградите са осигурени от Международната организация на Франкофонията и партньорските ѝ организации. Победителят ще спечели триседмичен престой в Швейцария за повишаване на езиковите умения – в езиковия център към Женевския университет, а неговият подгласник ще се наслади на организиран престой в

България, където ще има възможност да се запознае с културното наследство на страната. Повече информация може да откриете на [www.crefeco.org](http://www.crefeco.org). Поетичният конкурс е част от кампанията за обединяване на франкофонската младеж в борбата срещу климатичните промени. За участие в дебатите на френски език по въпросите на климата: [www.jeunesse.francophonie.org](http://www.jeunesse.francophonie.org).

Повече информация може на намерите на : [www.francophonie.org](http://www.francophonie.org)  
**контакти**  
**ФРЕЦИЕ**, България, София 1618, ул. Леополд Седар Сензор No 1, ет. 3  
 Телефон : (+359 2) 955 59 71; (+359 2) 489 48 45, Факс: (+359 2) 955 59 77, [info@crefec.org](mailto:info@crefec.org)

**Biroul Regional pentru țările Europei Centrale și de Est (BRECO), București**, str. *Alecu Russo* 13-19; Contact presă: *Adriana Barbu* [adriana.barbu@clearpoint.ro](mailto:adriana.barbu@clearpoint.ro); Tél.: +40 21 314 96 17, +40 721 069 19

# С бели буйки през времето

С графично изчистено оформление, новата книга на Екатерина Йосифова се побира в две части: първата, назована „Сънища“, а втората – „Букви“. Настояването за синтез и значимост е ясно приведено в първата част от заглавието на стихосбирката: *тънка*. Задвижването към прочита и преминава през едно особено интимно-изповедно, характерно дневниково чувство.

Първата част „Сънища“ по логически свързан начин се предхожда от глаголно стихотворение „Сънувам“, което изпълнява ролята на своеобразен вход-подстъп към книгата, читателя и собствената му авторка. Това твърдение позволява ироничното намигане към втората част от заглавието, умалителното съществително *книжка* разкрива желанието, ако не да запълни, то поне да посее някакъв смисъл в откриването на едно всеобщо „нищо“ в човешкия живот; да реализира позитивния смисъл на себедостатъчното у твореца, където похваля, укрепва и расте Книгата:

*Никой не протяга ръка  
Никой не ни отваря  
(Сънувам)*

Комуникативните мостове от действителността са атрофирани. Свързването е само привидно регистрирано от *крака стълбове, протегнати ръце, увещаващи гласове* и други, но всичко това *Р. С. не е ръка*. Осъществимо е единствено в периферията, отвъд затрупването ни време, където зреят плодове на детството и спомена. Страданието е естествен резултат на това отстраняване. То концентрира събитието и дава възможност на субекта да го прекрачи, да надмogne празното гнездо и рехавата есен на живота. Дали като пожелано общение, или понякога като преграда към света на другия (до нас), стоят предметите и тяхната способност да пораждават интенции на близост: във взаимоотношения на аза с отминал аз, на аза с другия, на засрещания между тях и той, на детето в нея и в него. Затова предметите са уважавани и ценени. Осмислени са като канали за пренос, като акт на свързване, в който нишката между субект и предмет е по-надеждна от тази между субект и обект:

*Каква хубава рокля,  
казва голямото огледало,  
а ръцете а шията,  
а очите а скулите,  
казва голямото огледало.  
Да влезе в него.  
(Алиса)*

Предметите, които легитимират човека, са инструменти, угържачи усещанията. Те са връзката със земното и реалното, с неутралното преживяване на света, естественото продължение на субекта. Попопен в натрапчивия свят на предметите, собствените усещания стават стерилни. Заприличали на тежка греха, която се опитва да съблече идентичността ни.

Спасение сякаш може да предложи сънят, симптом на тази дисонантна действителност. Въпросът за смисъла да се сънува е въпрос за лекуването от реалното; за пътуване навътре в себе си и неизбежните бягства, които то поражда. Затова в поезията на Е. Йосифова той е поле на реабилитирана свобода. Отвъд практически ясното и видимото. Отвъд обекта. В него са закодирани условностите на собственото ни живеене. Той е незабравен фрагмент от реалното, който разказва свои истории. Сякаш Екатерина Йосифова казва: *Всичко е ясно, затова сънувайте го*. Видимото замъглява и заличава. Тя успява да подреди линейния жизнен смисъл в азбучно (буквално) назоваване. Всяка буква, както и всяко събитие са ясно фиксирани, последователни натрупвания във времето. А буквата е кодиран разказ, отпечатъкът на това човешко събитие. Така книгата хармонизира структурни и семантични ниша в себе си:

*Отражението отплува,  
към водопада. Светът се накланя  
към мене.  
(Април. Водопадът)*

Субектът, който вече е съблякъл своята традиционна идентичност, всъщност се отваря и от половата детерминация „Сега не съм нито той, нито тя, може би съм/най-после/То. То не пречи“ (*Не го мразех*). Това освобождава от отговорността на очакването за конкретен някой. То не е само. То запълва празнината на нищото, защото е сглобено от той и тя, защото е наниз от промеждутъци „между него и мене/ лицата са неясни“ (*Късогледство или*), защото е сбор от букви, които единствено могат да направят „живота по-събран“ (*Къща в зимата*). В този смисъл е обвързано и с образа на детето, необходим, за да осъществи единственият пълноценен контакт: „Да мисля, че сме/най-после аз. Може би близачета, може и сиамски“. В тази дуалистична представа оглеждането в alter ego очиства от излишното, заради което не винаги сме на своя страна и позволява свободния поглед

към света от „короната на дървото“. Образите на Екатерина Йосифова са отвъд езика и назовимото, защото „птичето, не е малка птица“. Те са архивирани в уютното пространство на изживяното, от което могат да се изваждат и да формират нови асоциативни усещания: „Уханието не е мирис или аромат/ Уханието/ Дете“. Зад добре изразените сюжетни линии, в промеждутъка от едно стихотворение в друго, пропълязва нуждата от лекотата като удоволствие на живота. Това са стихове на ръба, между сетивата и мисълта. Същото може да се каже и за цялата втора част („Букви“), която сякаш пренаписва, по особен начин преповтаря, и разширява първата. Вибрациите на удоволствието се усещат дори на фонетично ниво, в изговарянето поотделно на всяка буква, в опиянението на излетния образ. Забравянето или копнежът по това, което няма, изтласква към периферията и далечното. А удоволствието пространство е преди всичко сърцевина на настоящето и отхвърля всякаква времева категоричност:

*Срещаша се  
нашите копнежи с техните.  
Бъдещето  
не идваше на срещите.  
(Бъдещето)*

Проблемът за времето е продължен от мекотата на писането. Обвързано е с допълващите го мотиви като белия цвят, чистотата и тишината. Тяхното присъствие вече е заявено в някои от предходните стихосбирки на поетесата „Подозрения“ и „Неужно поведение“. Те са част от по-обхватната смислова система от интертекстуалната архитектура на стиха и естетическата концепция на поетесата. Лесно уловимата откровеност в него, без да настоява за пълна оголеност, е внимание към чувството. Налични са регресивно-рекурсивни завръщания, които припознават и привнасят съществуващото преди в настоящето: „Та сяда значи там, където седях,/ поглежда натам, накъдето гледах/... Ще стане, ще седна пак. Там. Да погледам“ (*Там*) или „Но аз не отивам никъде улицо/ нима не виждаш че само се разклонявам“ (*Тук*). Защото буйките са част от детството, от книгата и способността кротко да вървиш по затрупаните пластове на времето.

ДЕНИЦА ВЕНКОВА

Екатерина Йосифова, „Тънка книжка“, „Жанет 45“, 2014



„История на случайността: От Тома от Аквино до Сол Крипке“, съст. Александър Кънев, София: Университетско издателство „Св. Кл. Охридски“, 2014.

Основната задача, която си поставят авторите на сборника, е да очертаят траекториите и историята на дискурсите върху случайността, т.е. да се проследи как понятието за случайност, макар и често по-скоро имплицитно, съконституира концептуалното пространство на влиятелни за своите епохи философи. Разгръщайки история на случайността наместо история на необходимостта, авторите – Александра Докова, Александър Кънев, Красимира Криворова, Огнян Касабов, Александра Арабаджиева, Петко Петков, Никола Неделчев и Васил Видински – обвързват случайността с емпиричното, партикулярното, променливото, аморфното, повърхностното, нисшето, ефимерното.



Корнелия Славова, „Американската драма на българска сцена: театърът като превод на култури“, София: Полис, 2014.

Книгата е първото у нас цялостно изследване на присъствието на американската драма в българската култура от 30-те години до края на ХХ в. То проследява постановъчната история, сценичните трансформации и критическите интерпретации на най-значимите пиеси на Юджин О'Нийл, Лилян Хелман, Артър Милър, Тенеси Уилямс, Едуард Олби и други американски драматурзи, израни у нас. Интердисциплинарната рамка представя театралното събитие като процес на межкултурен превод, който включва както превода от един език на друг, така и трансмисията на идеи, ценности, образи и театрални естетики и тяхното преосмисляне в специфичния български социокултурен контекст.

## ПОКАНА

Фондация за изследвания в областта на науката и изкуството „Re:“ Клуб за наука и изкуство „ЗаЕдно“ и Културният център на СУ „Св. Климент Охридски“ ви канят на:

**НАУКИТЕ И ИЗКУСТВОТА**  
Произход на разграничението

Публична лекция на проф. АЛЕКСАНДЪР КЪОСЕВ

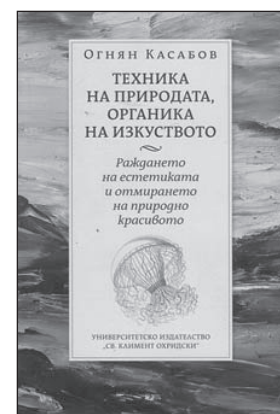
12 март 2015 г., четвъртък, 19.00 часа  
Нова конферентна зала, Северно крило, Ректорат на СУ

Фондация за изследвания в областта на науката и изкуството „Re:“, съвместно със СУ „Св. Климент Охридски“, Национална художествена академия, Национален Център за Суперкомпютърни приложения и ЦЕРН, работят върху създаването на платформа „Наука и Изкуство“

в България. Целта е изграждане на методология, обединяваща изследванията, провеждани на атомно и молекулярно ниво, в симбиоза с неврология, психология, музикално, танцово, театрално и визуално изкуство. Заедно по този проект работят учени (физици, химици, биолози, медици и др.) и хора на изкуството (артисти, балетисти, композитори, художници). Идеята е да се изработи единна платформа, която по атрактивен начин, чрез включване на сетивни възприятия и активно участие на зрителите в познавателния процес, да породи интерес към съвременните наука, технологии и изкуство.

В рамките на тази обща програма през ноември 2014 г. беше основан клуб за наука и изкуство „ЗаЕдно“. Основна задача на този клуб е да организира лекции, семинари и дискусии, на които хората на науката и изкуството да се срещат, за да се научат да говорят заедно, да се опознават и обединяват около една кауза. Целта е да се направят първите стъпки по пътя на обединението на науката и изкуството в едно цяло, такива, каквито

винаги са били – висше достижение на търсещия човешки дух, т.е. да се поставят основите на един нов ренесанс. На първата сбирка проф. Александър Къосев (Катедра История и теория на културата, Философски факултет, СУ) ще изнесе лекция на тема „НАУКИТЕ И ИЗКУСТВОТА“. Произход на разграничението“. Лекцията е предназначена за неспециалисти и предлага популярен исторически преглед върху отношенията между наука и изкуство. Тя ще опише „от птичи поглед“, т.е. опростено и схематично, трансформациите на понятийните системи, метафорите и нагледите, чрез които се мислят и практикуват научните и художествени дейности. Във фокус ще бъдат променливите граници, които възникват исторически между тях – колко различно е „всекидневието“ им, как необходимите за тях компетентности се създават в различни образователни системи, как се вписват в неприличащи си институционални рамки, как и защо получават различни типове обществено признание.



Огнян Касабов, „Техника на природата, органика на изкуството. Раждането на естетиката и отмирането на природно красивото“, София: Университетско издателство „Св. Кл. Охридски“, 2014.

Отправните точки в монографията на Касабов са, от една страна, възгледът за класическата естетика като вътрешното взаимодействие на понятията за природа и изкуство, от друга страна, опитът на Хегеловата история на естетиката да концептуализира метафората за изкуството природно и естетическото изкуствено. Книгата изследва ключови моменти от процеса на неусетно, но решаващо отпадане на природата от ползренето на класическата философска естетика, добел до прословутата Хегелова теза, след която разбираме естетиката най-вече като философия на изкуството.

# Възвишеното и капитализмът при Жан-Франсоа Лиотар

Между 2 и 4 март 2015 г. в Софийски университет се състоя международният форум „Възвишеното и изродното“ [“The Sublime and the Uncanny”], организиран от Центъра по философия към Токийския университет (UTCP) и Софийския литературоведски семинар (САС), със съдействието на Културния център на СУ. Интердисциплинарният форум се фокусира върху понятията „възвишено“ и „изродно“ (виж бр. 34/2013; бр. 16/2014 на АВ), определящи не само за модерния, но и за съвременния теоретичен дискурс. Семинарът постави въпроса за съотношението и евристичния потенциал на тези понятия в епохата на предефиниране на разбирането за човешки интелект, респективно – за статута на (не)човешкото. Форумът ще погледне в нова перспектива темите на симпозиума „Метаморфоза и катастрофа“, състоял се в началото на ноември 2013 г. (виж бр. 9/2014; бр. 37/2014 на АВ).

Предложения върху темата „Възвишеното и изродното“ направиха: Боян Манчев, Футоши Хошино, Камелия Спасова, Юджи Нишияма, Дарин Тенев, Такафуми Шимада, Еньо Стоянов, Божана Филипова, Хисато Куриваки, Мария Калинова  
В настоящия брой предлагаме откъс от експозето на японския колега Футоши Хошино върху възвишеното днес.

## Футоши Хошино

### Въведение

Жан-Франсоа Лиотар (1924-1998) започва да пише за естетика в началото на 70-те, след като е приключил дейността си в Алжир, където е много активен в списанието „Социализъм или варварство“, а по-късно и в „Силата на трудещите се“. Възвращение след разпадането на тези групи през 1966 той прекратява марксистките си дейности и с *Дискурс, фигура* започва да публикува последователно множество книги, базирани на психоанализа, феноменология и марксизъм, обединявайки ги в уникален стил.

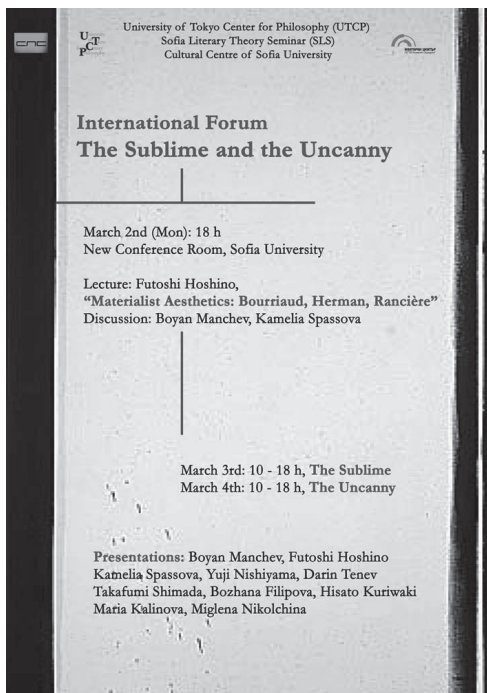
Дейността му до 1970 сякаш не разкрива връзки с по-късните му писания в областта на естетиката. Напротив, мнозина дори настояват, че при него е налице изместване, нещо от порядъка на преход „от активист към философ“ или „от политически към естетически дискурс“ в текстовете на Лиотар от края на 60-те. Въпреки това неговата естетика винаги е била разгръщана на политическата му дейност. Ако например се съсредоточим върху понятието за възвишено в неговите текстове, ще открием възможност да схванем естетическата му теория от гледна точка на една „кръпка на капитализма“.

### 1. Дрейф: към външното на капитализма

Препратките му към капитализма могат да се открият в текстовете му от началото на 70-те. Например в „Дрейф от Маркс и Фройд“ той подчертава, че капитализмът се изразява в движение, което улавя всички негативни сили и създава нови стойности за тях. Затова и е не само трудно, но и почти невъзможно той да бъде критикуван директно. Лиотар обобщава позицията си по следния начин: „нужен е дрейф от критиката [il faut dériver hors de la critique]“<sup>1</sup>. Той настоява, че капитализмът може да бъде унищожен не чрез „критикуването“ му, а чрез „дрейф“. Тук „дрейф“ трябва да се разбира като „отклоняване“ и „заместване“ на желанието и енергията, които поддържат институциите. Лиотар напомня, че терминът „дрейф“ произлиза от латинското *derivatio*, което не означава „да напуснеш *rive* [брега], а да се пуснеш по *rivus* [течението], да тръгнеш нанякъде отвъд настоящата посока“<sup>2</sup>. С други думи „дрейф“ не означава да критикуваш капиталистическата система от странична гледна точка, а да объркаш и притесниш желанието, което поражда и поддържа капитализма.

### 2. Капитализмът като метафизически принцип

Нещо повече, на конференцията върху Ницше в Серизи ла Сал през 1972 той определя „капитала“ във връзка с Ницшеовото понятие за „вечно завръщане“: „капиталът е производството като



консумация, консумацията като производство. С други думи, той е *метаморфоза* без край и цел [...] Характерът на метаморфоза, на безкрайна трансформация от вещи в човешки същества и обратното, от продукти в средства за производство и обратното, е икономиката като *неполитическа*. [...] Този модернизъм като разлагане е дълбоко *утвърждаващо* и в *това* движение няма nihilism. Но в него има *скица* на свръчовешкото или нечовешкото“<sup>3</sup>. Тук капиталът се разглежда като възплавление на Ницшеовото „утвърждаване“, на „вечното завръщане“. Това е визия за капитала като утвърждаващо движение без негативност. Нещо повече, Лиотар заявява: „най-важният проблем днес, включително относно тържавата в нашето време, е проблемът за капитала“<sup>4</sup>. По-нататък той твърди следното: „Капитализмът става, наистина се превърна в метафизична фигура, а не „икономическа“ или „социологическа“. Безкрайно е положено в него като онова, което все още не е определено и което трябва да бъде непрекъснато контролирано, присвоявано от волята. [...] Трябва да завладеем тази безкрайност и да я превърнем в средство за постигане на цел. А тази цел е слабата на волята, която сама е безкрайна“<sup>5</sup>. Като система капитализмът няма цел, няма някакъв технологичен, социален или политически прицел. Той настоява, че капитализмът като такъв има „естетиката на възвишеното“: „Капитализмът няма цел, не се стреми към някакво технологично, социално или политическо произведение [œuvre], създадено според някакви правила. Неговата естетика не е тази на красивото, а на възвишеното. Нещо повече, поетиката му е тази на гения, чието творчество не се подчинява на правила, а ги създава“<sup>6</sup>. Тук естетиката на красивото е ясно противопоставена на тази на възвишеното. От цитираното може да се види, че тази опозиция съответства на онази между „естетиката, която създава правило“ и



„естетиката, която създава правило“<sup>7</sup>. Защо Лиотар смята възвишеното за противоположно на красивото по този някак странен начин? За да проясним този въпрос, ще преминем към неговата теория за авангарда, развита през 80-те.

### 3. Авангардното изкуство и естетиката на възвишеното

Според Кант несъгласуваността, конфликтът между способността да схващаш абсолюта и способността да го представяш води до възвишено усещане, което е не само приятно, но и болезнено. Лиотар подчертава, че авангардът трябва да изложи публиката не само на „удоволствие“, но и на „болка“. Представима фигура за нашата Идея не е възможна, поради което щом нашето въображение се опита да я представи, тя остава непредставима, освен по начин, който не е съгласуван с нея. Това абсолютно огромно, абсолютно мъжко, което Кант нарича „идея на разума“, Лиотар назовава „непредставимото“. „Непредставимото“, „за което няма възможна представяне и което следователно не осигурява познание за реалността (опит), също така пречи на осъществяването на свободното съгласуване на способностите, което е произведено при чувството за красивото. То възпрепятства формирането и стабилизирането на вкуса“<sup>8</sup>. Това понятие за „непредставимо“ е ядро на теорията за възвишеното на Лиотар. За Лиотар съвременният авангард непрекъснато отправя философски въпроси към правилата на живописата, той дори вярва, че това питане е безкрайно. Онези, които са наричани авангардни, трябва да продължат да търсят „правилата за формиране на картинни образи“ и да ги подкопават. Съответно тяхното търсене на „непредставимото“ е наречено „негативна диалектика“. Лиотар, който определя авангардните художници като онези, които непрекъснато търсят „правилата за формиране на картинни образи“, ситуира негативното представяне на „непредставимото“, което като „Идея на разума“ по Кант е свръхсетивно, като самия момент на възвишеното.

### 4. Съучастничеството на авангард и капитализъм

Разгледахме двата случая на възвишено при Лиотар: от една страна, създаването на правила е характеристика на авангардния творец, от друга, според него капитализмът препраща към несекващото създаване на нови правила. Настояването, че „капиталистическата естетика е тази на възвишеното“, допуска, че капиталистическото

производство не се подчинява, а създава правила. Лиотар подчертава, че „в капиталистическата икономика има нещо от възвишеното [Il y a du sublime dans l'économie capitaliste]. Тя не е академична, не е физиократична, не признава никаква природа. Тя е сякаш икономика, регулирана от идея [Idée] - безкрайно богатство или власт“<sup>9</sup>.

Този пасаж изглежда сложен. Необходимо е да се отбележи, че думата „идея“ е производна на Кантовото *Idee*. Като разглежда теорията на Кант, Лиотар обявява следното: докато възвишеното в периода на Кант е „трансцендентно“, съвременното става „иманентно“<sup>10</sup>. Когато разработва теорията за създанието на вкуса, Кант разграничава природните обекти без цел от изкуствените обекти, които са съпроводени с цел. Но Лиотар настоява, че опитът ни се изразява само чрез изкуствено обкръжение. Тъй като вече не сме заобиколени от природа, нашите преживявания и чувства са изфабрикувани от капиталистическото и технонаучно обкръжение. Кантовото възвишено е трансцендентно в двояк смисъл – то е трансцендентно като породено от природата като отвъдна на човешкото общество и като принадлежащо към идеята на разума, която е отвъдна на нашата сетивност. На тези трансцендентни аспекти на възвишеното Лиотар противопоставя „иманентни“, които се появяват в рамките на капиталистическата система и нямат връзка с природни обекти. Ако приемем тази дефиниция на „трансцендентно“ и „иманентно“, може със сигурност да се заяви, че съвременното възвишено е в рамките на капитализма и следователно е иманентно.

Нещо повече, необходимо е да схванем тези изказвания като по-фундаментални и твърдението, че „в капиталистическата икономика има нещо от възвишеното“, трябва да се осмисли в по-широка перспектива. Това твърдение не само предпоставя характера на нашето обкръжение и крайността на способностите ни, но имплицира и съучастничеството между авангард и капитализъм. С това си твърдение Лиотар ясно улавя това съучастие: „Но има сякаш съгласие между капитала и авангарда [Pourtant il existe une connivence entre le capital et l'avant-garde]. Силата на скептицизма и дори на разрушението, което капитализмът е задействал и която Маркс непрестанно анализира и идентифицира по всякакъв начин, поощрява сред творците недоверие към установените правила и склонност да се експериментира със средствата за изразяване, със стиловете, с все нови и нови материали“<sup>11</sup>.

Това предполага, че колкото и да се съпротивлява на нормализиращата сила на капитализма, авангардът, чието творчество е свързано с търсенето на нови стойности, е движено от динамиката на капитализма. Лиотар, който постоянно разглежда проблема за капитализма от 60-те насетне, естествено, осъзнава тази двойна безизходица. Т.е. Лиотар съзнава тази двусмисленост на авангарда, който не само не може да стане възвишен без капитализма, но също така е неизбежен негов съучастник.

Ако обобщим тези моменти, можем да кажем, че критиката на капитализма е консистентна в текстовете на Лиотар и тя е положена в центъра както на политическите, така и на естетическите му разсъждения. Лиотар назовава възвишено художественото творчество, чиито ефекти са критични към капитализма и същевременно нарича естетиката на капитализма и самия капитализъм възвишени. Те въсъщност споделят една и съща динамика в това, че не се подчиняват на предварително готови правила, а се опитват да наложат нови.

<sup>1</sup> Jean-François Lyotard, *Dérive à partir de Marx et Freud*, Paris: Union Générale d'Éditions, 1973, p. 15.

<sup>2</sup> Ibid., p. 18.

<sup>3</sup> Jean-François Lyotard, *Des Dispositifs pulsionnels*, Paris: Union Générale d'Éditions, 1973, pp. 308-309.

<sup>4</sup> Jean-François Lyotard, *Tombeau de l'intellectuel et autres papiers*, Paris: Galilée, 1984, p. 77.

<sup>5</sup> Ibid., p. 78.

<sup>6</sup> Ibid., p. 79.

<sup>7</sup> Regarding this aspect, see also the notions of homologie and paralogie in Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris: Minuit, 1979, p. 9 (The Postmodern Condition: A Report on Knowledge, translated by Geoff Bennington and Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984).

<sup>8</sup> Jean-François Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, p. 27 (The Postmodern Explained, p. 11).

<sup>9</sup> Jean-François Lyotard, *L'inhumain*, Paris: Galilée, 1988, p. 116 (The Inhuman: Reflections on Time, translated by Geoffrey Bennington and Rachel Bowlby, Stanford: Stanford University Press, 1991, p. 105).

<sup>10</sup> Jean-François Lyotard, *L'assassinat de l'expérience par la peinture*, Monory, Paris: Le Castor Astral, 1984, p. 153.

<sup>11</sup> Jean-François Lyotard, *L'inhumain*, p. 116 (The Inhuman, p. 105).

Възвишеното на Лиотар обикновено се разглежда от ограничена перспектива, но е необходимо да се подчертаят политическите и икономическите аспекти на неговата естетическа мисъл. Това би ни позволило да забележим, че неговите текстове след 60-те съответстват на следния въпрос: „Как е възможна критическа рефлексия спрямо капитализма?“.

### 5. „Възвишеното“ на Бърк и проблемът за представянето

В своите есета върху Барнет Нюман теорията за възвишеното на Лиотар разкрива друг аспект. Тези есета са относително добре познати сред текстовете му, посветени на възвишеното, но често се пренебрегва фактът, че в тях има друга логика на възвишеното, различна от тази на „представяне на непредставимото“. Темата на тези текстове вече не е „представянето на непредставимото“, а „възвишената поява [l'apparition]“<sup>12</sup>, която преустановява работата на въображението чрез самото представяне. С други думи моментът на възвишеното чувство вече не се открива в алюзията към непредставимото, а в самото понятие за „представяне“. Един от най-важните пунктове тук е това, че в текстовете си върху Нюман Лиотар отчита не само Кантовата теория на възвишеното, но и тази на Бърк. Като препраща към Бърк в разглеждането на творбите на Нюман, Лиотар развива различна логика на възвишеното, хетерогенна на тази на Кант. Забележително е, че Лиотар въвежда въпроса за времето, който според него липсва в „Анализа на възвишеното“ на Кант. Накратко, при разглеждането на картините на Нюман Лиотар развива теорията си за възвишеното редом с въпроса за времето, обвързвайки го с понятия като „събитие“, „поява“ и „преустановяване на въображението“, въпреки че по-рано в съгласие с Кант го дефинира като „представяне на непредставимото“. Живописата на Нюман не се опитва да представи непредставимото, а както твърди той, тя е появата, която представя себе си. Това изместване е изключително важно, защото Лиотар тук променя своето описание на възвишеното от „негативно представяне“ на „самото представяне“, от отсъствие към присъствие. Какво това е появата, за разлика от обикновената репрезентация? За Лиотар появата е представяне, което не бива да се свежда до обозначаване, както

е при репрезентацията. Нещо повече, за да може да се интерпретира фразата „чувството на момента“ в статията му върху Нюман, необходимо е да се върнем към неговия прочит на Кант. Според Кант основната роля на въображението ни е да синтезира линейно минало, настояще и бъдеще. В този контекст представянето се разглежда като преустановяване на тази непрекъснатост на субективното време. С други думи, щом се сблъскаме с представянето, въображението, което синтезира времето, е преустановено за момент и вместо това се появява ужасът от „лишеността“. Очевидно е, че живописата на Нюман не съдържа ужасяващи репрезентации. По-скоро Лиотар интерпретира нейната „поява“ като възплаваща ужаса от лишеността на сетивното, като препраща към Бърк, който разглежда ужасяващата гледка на възвишеното. Както видяхме, Лиотар изгражда теория за възвишеното, която е произведена чрез „появата“ или самото представяне. Възвишеното е причинено от преустановяването на начина, по който въображението ни синтезира времето. Следователно неговата естетика на възвишеното се разграничава от алюзията или „негативното представяне“ и по собствените му думи се оказва „естетика на шока“ (*esthétique du choc*). „Тя въвежда онова, което в прочита на Бенямин на Бодлер и по-късно при Адорно ще бъде естетика на шока, анестетика“<sup>13</sup>.

### 6. Пезура на сетивното

Както видяхме, в текстовете върху Нюман Лиотар разглежда този шок като преустановяване на последователността на времето и след това характеризира последващото възвишено подобно на Кант като свръхсетивно преживяване. Но докато при Кант идеите на разума като трансцендентни обекти са онова, което се появява, когато сетивата ни „вибрират“ между отблъскване и привличане, Лиотар сякаш внимателно предостратява навлизането на тези трансцендентни обекти в логиката на възвишеното. Както твърди Жак Рансиер, Лиотар неизбежно ще въведе трансцендентни инстанции като „Другия“ (*l'Autre*), „Абсолюта“ (*l'Absolu*) или „Нещото“ (*la Chose*), доколкото понятието му е основано на кантовското „негативно представяне“. Изглежда, в тази схема непредставимият обект по необходимост трябва да е свръхсетивен и да води до



„подчиняване“ на трансцендентното<sup>14</sup>. Въпреки това може да се възрази, че възвишеното на Лиотар от 80-те е различно от онова на Кант, тъй като то допуска възможността за избягване на свръхсетивното чрез въвеждане на „преустановяване“ в последователността на времето. Лиотар многократно подчертава този пункт: някои творби могат да ни направят „безчувствени“ с абсолютно могъщото си присъствие. Този ефект може да се нарече „анестезия“. Шокът ни лишава от всички способности за сетивност „за момент“, преустановявайки последователността на времето, ръководена от въображението. Подобно състояние на духа се възприема като принадлежащо по-скоро към *pathos*, отколкото към *aisthesis*, а именно към обикновената сетивност. Онова, което Лиотар нарича „възвишено чувство“ или „възвишена конвулсия“, води до загуба на способността за сетивност, до „анестезия“, иманентна на самата сетивност.

Като чувство на самата граница на естетическото възвишеният спазъм се преживява подобно на сполуките на вкуса при случай на усещане. Но това произтича от факта, че последното надхвърля сетивността и я пленява до точка на

загуба, вместо да отразява сладкото съгласие, с което то е предложено при красивото<sup>15</sup>.

„Възвишеният спазъм“ ни лишава от сетивната способност, води само до „анестезия“. Вместо да е сама по себе си състояние на духа, анестезията е временно лишаване от всички способности за сетивност, което имплицира, че не остава никакво място за нищо свръхсетивно, подобно на идеята на разума. Като цяло Лиотар определя възвишеното като преживяване на шок, който преустановява времепространствения опит и явно отхвърля кантовската схема в този пункт – „негативното представяне на непредставимото“. Така анестезията става основа на възвишеното, тъй като тя е състояние на преустановяване на нашата сетивност. Съответно възвишеното вече не се открива в негативното представяне на свръхсетивното, а се разглежда като чувство, възприемаемо при сетивния шок, водещ до преустановяване на самата сетивност. Тъкмо тази „пезура“, ако използваме собствения му израз<sup>16</sup>, Лиотар търси в текстовете си върху естетиката след средата на 80-те.

### Превода от английски ЕНЬО СТОЯНОВ

<sup>15</sup> Jean-François Lyotard, *Moralités postmodernes*, Paris: Galilée, 1993, p. 203 (*Postmodern Fables*, translated by Georges Van Den Abbeele, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, p. 240).

<sup>16</sup> Jean-François Lyotard, *Que peindre? Adami, Arakawa, Buren*, Paris: La Différence, 1987, p. 11.

<sup>12</sup> Българският превод на Лиотар предава *l'apparition* (понятие на Марсел Дюшан) като „явление“, но тъй като в текста „Моментът, Нюман“ то е преплетено с понятие за събитие, тук го превеждаме като „поява“. – Б. пр.

<sup>13</sup> Jean-François Lyotard, *Heidegger et «les juifs»*, Paris: Galilée, 1988, p. 59 (*Heidegger and the «Jews»*, translated by Andreas Michel and Mark S. Roberts, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990, p. 31).

<sup>14</sup> Jacques Rancière, « Lyotard et l'esthétique du sublime: une contre-lecture de Kant », in *Malaise dans l'esthétique*, Paris: Galilée, 2004, pp. 119-141.

## ПЪТ ПРЕЗ ДЖУНГЛАТА

# Кой поставя запетайките

Не е лесно да влезеш в нечи видения и да ги разчетеш докрай, дори и да носиш цяла връзка с ключове в ръка, дори авторът да ти е дал чрез заглавието на книгата си първия ключ, с който те подмамва и кани да го пхнеш в ключалката на тази книга. А когато се озовеш вътре и постопиш известно време сред стиховете, излизането е още по-трудно, защото нещо в теб се е променило и макар и да знаеш вече няколко пътеки, пак може да се изгубиш. Така мога да опиша първата си среща с книгата на Филица Софиану-Мълен „Prophetikon“. Това са пророчества – и за приплъзващите се слоеве на времето, и за настоящия момент и бъдещето, но са и опит на авторката да ни припомни онази изконна черта на поезията, присъща ѝ от началото на времената, която е била позната на шамани, лечители, пророчици и която ние смътно усещаме, защото я носим в себе си, но сякаш сме станали по-безотговорни към нея. А тя е способността на поезията да превръща думите в Слово в библейския смисъл – т.е. да твори светове, които

лекуват тялото и душата, които прорицават. Тази книга разколебава непрекъснато основните ни представи за време и пространство. Стиховете създават усещане за времева конкретизация – *на третия ден, на петия ден...* и читателят стъпва уверено върху тези думи като по камъчета, които те превеждат, докато прекосяваш единната река, каквато е тази книга, и изобщо не ти идва наум да се запиташ кое е началото на това броене, просто ѝ се доверяваш, докато стихът везапно те захвърли в друго време: *бях избродирала този ден преди век*. Тук всичко се движи, без значение каква е посоката. Парадът започва и е повсеместен, от *кралския погребален марш*, през *центовете* и *кроните*, които *ще минат с маршови стъпки*, до *емигрантите*, които *ще дойдат от изток*. Инициацията, ритуалите, жертвоприношението са невъзможни без пътя. Той е съществен и за *старицата, която върви нагоре по хълма* и за *крачетата, които тичат, но не го виждат*, той е и браздата на брачния живот, която

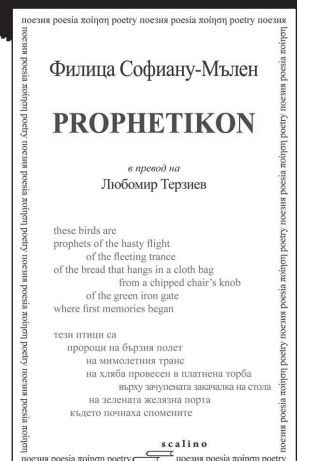
двама души орат паралелно, защото ако се погледнат един друг, *браздата ще се разцепи на две*. Пророческото „ще“ в тези стихове звучи като заклинание – *зората ще пристигне ярка, ще опадат листата на нара*, или *кълвачът ще снесе яйцето си в гнездото на кукувицата*, и читателят и тук не си задава въпроси, макар на места човешката и природната логика да са разколебани, той просто се подчинява, защото в поетичната логика на тези стихове дори обикновеният акт да положиш десет слънчогледови семки в нечия ръка е свещенодействие. Успоредно със собствените си пророчества Филица Софиану-Мълен трансформира митове, правейки ги болезнено актуални за нашето време, в което вината на една нова Медея не е във физическото убийство, а в това, че дялка *нарченца от душата на детето кротко и с години*. Дали са сбъднали се вече пророчества, бъдещи, или настоящи, дали човек се движи в *пещерата на града*, в пещерата на дома, или в тази на собствените си видения, когато се събуди и затвори книгата, продължава да се пита дали трябва да остави на времето само да поставя запетайките в тях, или понякога

е нужно да прояви гързост и сам да сложи запетайките, където прецени, че е нужно, дори и да сбърка. Благодаря на Филица за нейните пророчества и на преводача Любомир Терзиев, който ги направя достъпни за българския читател. Ако човек подходи с отворено сърце към тях, задължително ще открие някое и за самия себе си.

Текст, прочетен на представянето на двуезичната книга „Prophetikon“ от Филица Софиану-Мълен в София на 7 февруари 2015 г.

### АКСИНИЯ МИХАЙЛОВА

Филица Софиану-Мълен, Prophetikon, прев. Любомир Терзиев, Scalino, 2014



# Елена Алексиева и Възкресия Вихъррова В един спектакъл-среща

„Фантомна болка“ от Елена Алексиева, постановка Възкресия Вихъррова, сценография Зарко Узунов, музика Петър Дундаков, мултимедия и видео режисура Смилен Савов, хореография Анна Пампулова, драматургичен консултант Андрей Филипов  
с участието на: Йорданка Стефанова, Михаил Милчев, Петя Силянова, Стоян Алексиев и Николай Марков.  
Премиера 28 февруари 2015, Театър 199 „Валентин Стойчев“



Йорданка Стефанова и Михаил Милчев във „Фантомна болка“, режисьор Възкресия Вихъррова, Театър 199

През последните няколко години в българското театрално пространство все по-настойчиво отеква гласът на Елена Алексиева. Вече изведен автор на две стихосбирки, сборници с разкази и четири романа през сезона 2012/2013 тя дебютира и като драматург. Пиесата ѝ „Глас“ беше поставена в Пловдивския театър и номинирана от Гилдията на театроведците и драматурзите за ИКАР 2014, а „Терапевтът“ – на Сцена на четвъртия етаж в Народния театър и отличена с АСКЕЕР 2013. Миналата година излезе сборникът ѝ с драматургични текстове „Ангелски огън“, а в началото на този театрален сезон на камерната сцена на театър „София“ се появи и друго нейно заглавие – „Мадам Мишима“ в майсторския моноспектакъл на Михаил Милчев, получило две номинации за ИКАР 2015 – за „драматургичен текст“ и за „водеца мъжка роля“. След този убедителен старт на театралната сцена следващата премиера на нейна пиеса преди седмица – „Фантомна болка“ в Театър 199, естествено насочи към себе си голям интерес и очаквания.

Освен с новия текст на Елена Алексиева, премиерата на Театър 199 провокира театралните специалисти и изкушената публика и с още едно име – името на Възкресия Вихъррова, която е режисьор на спектакъла. Очертала ярка и отчетлива собствена територия на съвременната българска сцена още с първите си представления „В лунната стая“, „Дзън“ и „Бит“ през втората половина на 80-те и началото на 90-те, през последните години Възкресия Вихъррова се насочи към едно интересно съчетаване на своите открития в областта

на експресивния физически театър, изразяващ се чрез тялото и движението и работата върху драматургични текстове в репертоарните театри. От доста време обаче в афиша на репертоарната сцена не бяхме срещали нейна постановка. Така че появата ѝ (в изпитания тандем с архитект Зарко Узунов – автор на сценографското решение) като режисьор на „Фантомна болка“ безспорно внася следваща силна доза интерес и очаквания от премиерата на Театър 199.

Най-малкото, което може да се каже е, че спектакълът оправда тези очаквания. Още първият поглед към пространството на сцената, едновременно оградено и насечено от вертикални пана, служещи както за стени към външния свят и другите, така и за стативи с опънати върху тях платна, върху които излива (рисува) страданията и болката си „душата“ на главния персонаж – една жена, загубила ръцете си при трудова злополука, и към началната поява на Йорданка Стефанова в тази роля, облечена в невероятен, максимално възможен и обясним и напълно въображаем и (по)желан, костюм установява, че предстои стилно, премислено, преживяно и направено с уверено майсторство и вкус представление. Представление, каквото не виждаме често по нашите сцени.

Веднага става ясно, че не става въпрос за сценична интерпретация на драматургичен текст, а за постдраматичен спектакъл, в който текстът е само

еден от компонентите и като зрители никога не можем да бъдем сигурни дали фантомната болка, т.е. болката от липсата (както конкретно на ампутирани ръце, така и въобще от широкото ветрило от липси в живота на персонажа – от липсата на жадуваната истинска близост до липсата на нормално човешко състрадание, заменено с използване на чуждото нещастие като средство за публичен успех и обогатяване) ни връхлита от представяната история, изказаната реплика или болезнено здраво завързаните с черен шал около тялото на актрисата ръце и екстремно цветните ѝ композиции, рисувани от нея с иризатор. Авторката и екипът на спектакъла са се превърнали в неотделимо цяло, обладано от необходимостта си да покаже/ изговори/ представи вика на страдащото „вътре“ на човека в света, който ни заобикаля – едно „вътре“, което всички се стремим да подгиснем, прикрием и забравим.

Най-силното качество и истинското откритие на пиесата на Елена Алексиева във „Фантомна болка“, въздействащо мултиплицирано в работата на режисьора и актьорите, е оригиналното двуизмерно представяне в текста ѝ на една почти документална, взета от черните новинарски хроники грама, разказана веднъж грубо и с журналистически патос като история за баналната ежедневна жестокост около нас и втори път – като история за необяснимостта на живота, за живота като ежедневно чудо, което ни се случва и което осъзнаваме само в екстремни ситуации. Върху тази гранична територия на сценичния разказ умело и с вътрешна пластичност и отгаденост балансират актьорите Михаил Милчев, Петя Силянова, Стоян Алексиев и Николай Марков. Тук са и най-майсторските моменти на Йорданка Стефанова, която в този спектакъл има чудесната възможност да демонстрира яркото си умение да поддържа една силна интензивност на присъствието си на сцената, играйки на ръба между острата външна неордионерност и рбатност и вътрешната крехкост, чупливост и ранимост.

Един спектакъл-среща в смисъла на Гротовски, спектакъл за самопознанието, което можем да постигнем единствено ако театърът се случва като крайна екстремна ситуация, в която заставаме един пред друг оголени и открити, изправени лице-в-лице с другия/със себе си.

КАМЕЛИЯ НИКОЛОВА

## „Але, хоп! По високо опънатата тел“ - среща на документалния театър с цирковото изкуство и един важен апел: „Ходете на цирк!“

Обичам да ходя на цирк още от дете, а тези дни към детството ми, озарено от клоунски усмивки, възхитителни акробати, жонгльори, животни, цветни балони и конфети ме върна „Але, хоп! По високо опънатата тел“ - новият спектакъл на наскоро навършилото 3 години Студио за документален театър VOX POPULI/„Вокс Попули“ (от латински: „Глас народен“). Да, истина е – в Червена зала на „Център за култура и дебат „Червената къща „Андрей Николов“ се случва нещо оригинално и пленително – цирк в театъра! На фона на все по-осезателно изчезващата някогашна традиция за ходене на цирк, трудното съществуване на цирковото изкуство у нас днес, останало без каквото и да било държавна подкрепа, постоянното - спасително - пребиваване на повечето ни циркови артисти в чужбина, заменянето на истински живото живеене на манежа с всевъзможни съвременни забавления – 3D кино, компютърни игри, безкрайно „сърфиране“ в Интернет и т. н., спектакълът на „Вокс Попули“ представлява вълшебен миг, цветен, изпълнен с човещина и обич полет на духа. Полет на млади артисти, който е и поклон пред българското цирково изкуство, също и личен апел на екипа на „Але, хоп! ...“: „Ходете на цирк!“. Защото е важно българският цирк – най-старото професионално българско изкуство, да продължи да съществува и да вдъхновява всички нас. Да вдъхва вяра в доброто, в красотата, да ни накара да вярваме и във вълшебства, да забочичае истински и животните, да се усмихваме от сърце.

Именно от сърце ни провокира да се смеем, но и да се замислим „Але, хоп! По високо опънатата тел“. В него цирковото изкуство и документалният театър се вливат в едно цяло, постигат взаимност, чрез която режисьорката Неда Соколовска и актьорите ѝ разгарят наново пламъка на онова истинско, спонтанно, по детски чисто вълнение от гледането на цирково представление, създават и нова жажда за забавление и искрена радост сред зрителите – малки и големи, и още нещо важно - освобождават ги от традиционната им функция на пасивно седящи в тъмната зала в конвенционалния театър и им дават криле да бъдат „себе си“, не само да ръкопляскаат, но и да го правят активно, да са смели и да викат с възторжени гласове „Браво!“ на артистите. А и документалността на самия спектакъл дава ценната възможност за реално общуване между изпълнителите и публика – всички те стават участници в „Але, хоп! ...“, артистите гледат зрителите

в очите, споделяйки с тях, при което автентичното живеене в документалната форма намира реална връзка с неповторимото вълнение от не-играта в цирка, затаяването на гръх по време на рисковани циркови номера например или понякога неконтролируемия полет на бяла зугутка в пространството – те няма как да бъдат изиграни, всеки път има риск и е факт, че няма цирков артист, който да не го боли нещо.

И цирковите артисти са живи хора, имат чувства, проблеми, болки, мечти. За тях научаваме чрез използваната от екипа на „Вокс Попули“ световноизвестна *вербатим* техника в театъра (*verbatim* – от лат. *дословно*), базирана на интервюта с истински човече, чиито истории се възпроизвеждат в реално време на сцената от актьори, слушащи със слушалки автентичните гласове. И докато в другите спектакълани Студиото представяне на документалния материал се случва в едно-единствено пространство, в „Але, хоп!...“ то е заменено с активно движение – и на актьори, и на публика, като за първи път се оживяват четири сценични пространства, и то със симултанно протичащо действие. Зрителите в зона МАНЕЖ нямат право да сменят пространството преди антракта, а публиката в останалите помещения може да избере – да се премести, след края на всяка сцена, отбелязан със звуков сигнал (без да влиза в МАНЕЖ), или да остане на същото място. След антракта: непосетилите дотогава зона МАНЕЖ, отиват там, а обитаващите го в първо действие, се разполагат в другите три зали - при всяко влизане в някоя от тях, случващата се сцена е различна. Организацията на тези едновременно протичащи „животи“ и смисловото им обединение е сложно, и неслучайно спектакълът е с номинация за наградата на Съюза на българските артисти Икар 2015, и то в категорията „Майсторско техническо осъществяване“. „Але, хоп!...“ успешно черпи от световната практика чрез въвеждане на т. нар. „спектакъл-променада“ (*promenade* – от френски: *разходка*) – зрителите се придвижват от едно пространство в друго, правейки собствения си избор – какво точно да видят в един или друг момент, как да подредят парчетата на цялото - и така всеки от тях сътворява свое лично представление. Вълнуващ е фактът, че заради паралелното протичане на събитията публиката няма как да види целия спектакъл само с едно гледане. Необходимо е да се гледа поне три-четири пъти, за да бъде уловен в неговата смислова завършеност, което не прави по-малко интересно надникването в него и само веднъж. Събраните автентични разкази на

циркови артисти са режисьорски/човешки осмислени и умело властени от Неда Соколовска в многопластова драматургична структура – стойностна жива драматургия, като всяка една от темите в нея звучи със свой смислов нюанс и в някои от другите сценични пространства (сценография и костюми: Никола Налбантов). Свързването на тези смисли обаче зависи от активното мислене и интерес на зрителите. Както циркът пътува от град на град и отива при хората, така в „Але, хоп!...“ публиката „пътува“ от пространство в пространство и се среща със света на цирковите артисти, превръща се и в своеобразен съавтор на режисьора/артистите.

„Променадата“ същност на спектакъла стопява границата между режисьор, актьори, зрители, когото обитават една и съща среда, разстоянието между „сцена“ и „територия за публиката“ е минимално. Интерактивността/личното преживяване в реално време за всеки присъстващ е една от най-ценните му характеристики. Неслучайно в „Але, хоп!...“ зрителите не само се озовават в зона МАНЕЖ (Червена зала на Червената къща), където екипът на „Вокс Попули“ показва своето цирково представление, но ни разкрива вътрешния свят на цирковите артисти, дава ни шанс да чуем личните им човешки разкази – като се озовем зад кулисите, в караваната на директора на цирка, в личното пространство на цирковите артисти, но и на актьорите от „Вокс Попули“ (зала „Безименна“), където са и самите себе си, подготвяйки се да излязат на манежа. Именно в тези зони за лично присъствие и споделяне на артистите зрителите се усещат както като воайори, наблюдаващи процеса на подготовка, миговете преди полета, преди вълшебството, така и като душеприказчици, когато слушат автентичните разкази на циркови артисти. Придвижвайки се от пространство в пространство, а и участвайки в спектакъла в един или друг момент, похапвайки си и приготвени по време на представлението пуканки, имат възможност да общуват и помежду си, да се усмихват един на друг като приятели, дори и да не са се познавали преди да влязат в Червената къща. А пред сградата се случва и впечатляващото огнено шоу-танц на младата Изабела, която демонстрира въртене на „пой“ (отмаорски – „топка“; огнените топки са изобретение на гребните племена маори, населявали днешна Нова Зеландия).

(Продължава в следващия брой)

МИЛЕНА МИХАЙЛОВА

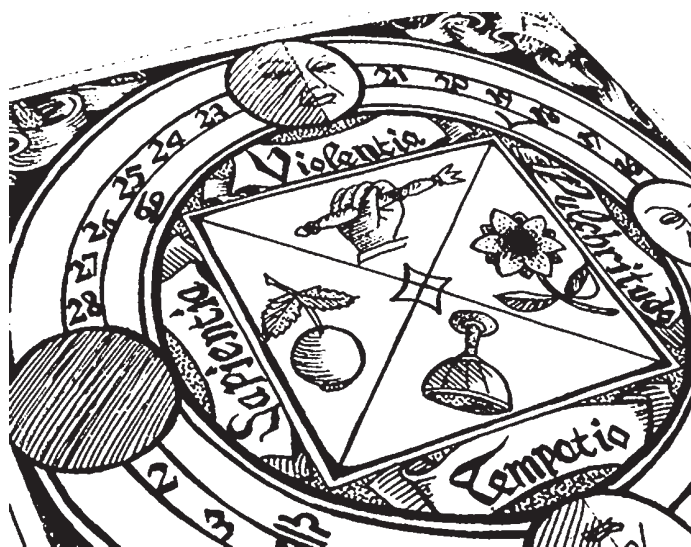




# Метафората на Нютон: един нов прочит на връзките между Йейтс и науката

Катрин Ебъри

Да се свързва У. Б. Йейтс с науката може да изглежда странно, като се има предвид, че предпочитанията на поета са насочени към свръхестественото, магическото и ирационалното. Въпреки широко разпространения в критиката образ на Йейтс като безмилостно враждебен на науката, известно е, че в детските и юношеските си години той е изпитвал страстен интерес към нея. В биография на поета Стивън Куот подчертава, че като ученик Йейтс е изявявал „изключителни заложби“ в математиката и естествените науки. Баща му дори вярвал, че синът му ще стане учен (Coote 1997: 28-29). В книгата си „Автобиографии“ Йейтс описва себе си на ранни години като момче, което четел Дарвин, Хекел и Хъксли, колекционира пеперуди и има своя собствена теория „за цвела на морската анемония“ (Yeats 1999: 56). Според същата книга той дори е влязъл в спор с един „набожен геолог“, като в подкрепа на теорията за еволюцията е използвал знанията си за вкаменелостите (Yeats 1999: 60). И макар че в хода на съзряването му научните интереси постепенно влизат в съревнование с тези към поезията, фолклора и свръхестественото, в тази книга той също така намеква, че научноизследователските му навици да наблюдава и да изпитва любопитство са пропели поезията му. Йейтс тук пише следното: „Дори когато вече не ловях нощни пеперуди, аз продължавах да забелязвам всичко около себе си – как малките нощни пеперуди излитат по залез слънце“ (Yeats 1999: 67), което ни напомня за редове от ранното му стихотворение *The Song of Wandering Aengus* („Песента на скитащия Ангус“): „и докато нощните пеперуди бяха в полет // и звездите като нощни пеперуди умираха“ (Yeats 1992: 55). Йейтс в нито един момент не признава открито наличието на някакъв конфликт между науката и паранормалните явления. Така в същата книга той описва един случай, в който наблюдава свръхестествени светлини, но като същински учен замерва с часовника си скоростта на тяхното движение (Yeats 1999: 78). В един по-късен етап той оспорва наличието на разлика между научните трудове на сър Уилям Крукс върху катодното лъчение и окултните занимания на известния физикохимик: „Веднъж чух сър Уилям Крукс да казва на цяла група хора, че е видял как едно цвете е било пренесено посред бял ден през стаята сякаш от невидима ръка. Изследванията му в химията доведоха до откритието на лъчистата материя, но авторитетните учени в областта не обръщат внимание на другите му проучвания, които запознатите с тях считат за бавна подготовка за най-великата и може би най-опасната революция на мисълта“ (Yeats 1966: 569). Въпреки че за нас връзката наука - окултизъм изглежда странна, разбираемо е как научни експерименти с катодни и рентгенови лъчи, както и с други форми на невидима светлина могат да доведат до окултистки изследвания в областта на невидимото и неизвестното. За съжаление, в миналото много критици обикновено са приемали буквално думите на Йейтс, че с течение на времето е развил „религиозна омраза“ към науката (Yeats 1999: 82) и не са се опитвали да търсят евентуални връзки между литературните и окултистките му трудове, от една страна, и някои научнотеоретични модели, от друга. Но в навечерието на 150-годишнината от рождението му редица учени обрънаха поглед към една богата поредица от негови произведения, които се докосват до различни науки, използват ги като източник или влизат в диалог с тях. Ронан Макдоналд убедително доказва, че „образът на келтското възраждане като антинаучно... бе сринал в последните години“ („Модернизъмът и келтското възраждане“ на Грегъри Касъл и „Примитивизъм, наука и Ирландското възраждане“ на Шиниъд Гариган-Матар). Това наблюдение трябва да се приложи и върху цялостното творчество на Йейтс, както и да обхване други науки освен антропологията. Статията на самия Макдоналд, посветена на влиянието на Дарвин върху Йейтс (McDonald 2012), е ключов елемент от тази нова вълна от научни разработки, въпреки че голяма и основополагаща роля има и „Квантова поетика“ на Даниел Олбрайт (за огромно съжаление, Олбрайт почина през януари тази година, което е огромна загуба както за изследователите на Йейтс, така и за научнокритическата област на взаимодействието между литература и наука). Самата аз наскоро писах за връзката между Йейтс и астрономията и космологията (Ebury 2014), а за 2015 г. подготвям нова статия относно влиянието на криминологията на Чезаре Ломброзо върху окултистката теория за човешкия характер и прераждането във „Видение“.



Конкретно по случай 150-годишнината от рождението на Йейтс бих искала да се фокусирам върху начина, по който той е свързан с наследството на един друг учен – сър Исаак Нютон. Йейтс често демонизира Нютон, особено в окултистката си творба „Видение“, където името му се превръща в синоним на механистичните теории за природата и на арогантен рационализъм. В „Страници от един дневник“ той заявява, че „Лок и Нютон ни отнеха света и в замяна ни предложиха екскременти. Бъркли беше този, който възстанови света“ (Yeats 1962: 325). От тези думи става достатъчно ясно, че омразата на Йейтс е насочена преди всичко към английския културен империализъм също толкова, колкото и към философията на Нютон, и че това обяснява предпочитанието му към ирландеца Бъркли. Нютон се появява също и във „В Алхемията – размисъл върху смъртта“, създадено, когато поетът е бил сериозно болен и ясно е осъзнавал своята смъртност. Но това стихотворение по косвен начин изразява и по-голямо разбиране за живота и дейността на Нютон:

*Вечер често като бях момче,  
аз носех на един другар,  
надеях се, по-реално щастие,  
достойно за ума по-стар,  
не от тези, дето в метафората Нютон спомена,  
а истински раковини, взети от на Росес Пойнт брега.* (Yeats 1992: 254)

Тази строфа съдържа алюзия към известните думи на Нютон, с които той описва научните си занимания: „Не знам как изглеждам за околните, но за самия себе си аз имам чувството, че съм бил просто като момче, което си играе на морския бряг и от време на време се различа, като намира някое по-гладко камъче или някоя муда по-красива от останалите, а същевременно великият океан на истината се е простирал пред мене напълно неоткрит“ (Westfall 1993: 863). За тези размисления на Нютон се предполага, че са били предизвикани от собствения му страх от смъртта – твърди се, че ги е изрекъл на смъртното си легло. В стихотворението умиращият учен е сравнен с детето Йейтс, но не е изцяло заклеймен, както е случаят с нападите, на които порасналият Йейтс го подлага в прозата си. Никой от двамата в крайна сметка не открива океана на истината, въпреки че Йейтс, изглежда, смята, че неговите „истински раковини“ са за предпочитане пред метафоричните раковини на Нютон. Росес Пойнт е част от морския бряг в Слайго, където Йейтс е играл като малко момче. И в автобиографията си, и в поезията си той свързва детството си с науката, а зрелостта – с магията, което представлява преобръщане на нормалната последователност на биографичния разказ. Хелън Вендър пише следното: „Поетът позволява на зрелия прочит на Нютон да се промъкне в това, което иначе би представлявал просто един кристално ясен спомен от детството. Той не може да се върне безпрепятствено от изискания испански бряг назад към елементарния бряг на Слайго“ (Vendler 2007: 357). Но въпросът е всъщност по-сложен, особено като се вземе предвид тази връзка между детството и науката. Нютон не влиза неканен в детските спомени на Йейтс, а по-скоро оформя спомена, давайки му облик чрез метафората си. В други свои стихотворения Йейтс пише за раковината като за символ на въртене и тя се явява като образ на пространството и времето както в поезията му, така и за окултните му текстове. Тук финалната строфа прави аналогия между детето и поета, които съответно представят своите раковини, думи и теории, търсейки външно одобрение. Въпросната строфа започва със следните стихове: „По-голямо е великолепието на слънцето, // вечерен хлад сред въздуха се носи“ (Yeats 1992: 254), което се отнася основно до страха на поета от тленността, но вероятно също

така и до усещането му, че вселената на Нютон вече е заменена с нещо по-голямо (възможно е да е „по-голямо /.../ великолепието на слънцето“, защото за него сега има повече знания). Все пак това стихотворение завършва със съмнение във вселената и с представата за един въображаем Бог-демиург не като „всезнаещ“, а като „великият питащ“. Стихотворението внушава, че и Нютон, и Йейтс изпитват смирение пред смъртта и големите ѝ въпроси. Тези на пръв поглед логически непоследователни строфи са свързани единствено от смъртта и от нощта като нейна метафора. Има голяма ирония в това, че въпреки отхвърлянето на Нютоновата наука като прекомерно позитивистка, светогледът на Нютон може и да не е бил много различен от окултния светоглед на самия Йейтс. Както отбелязва Елнор Кук, Нютон също е работил над загадките в „Откровението на св. Йоан Богослов“ и изглежда е гледал на изследванията си в областта на физиката като на сходни с мистичните тълкувания на Библията (Cook 2009: 69). Тя също така цитира Джон Мейнард Кейнс, който купил много от окултистките му текстове, относно начина, по който Нютон гледа на „вселената като на криптограма, заложена от Всевишния“ (Cook 2009: 68). Нютон е бил също така и алхимик. През 20-те и 30-те години на ХХ в. вниманието към този „друг“ Нютон нараства вероятно във връзка с постепенно възприемане на новата физика. Така например през 1936 г. Кейнс сензационно се оказва един от купувачите на алхимичните трудове на Нютон, а през 1938 г. популяризаторът на новата физика Д. У. Н. Съливан публикува нова биография на Нютон, в която отделя особено място на по-мистичните му занимания. Една статия в „Манчестър Гардиън“ от 1929 г., с която Йейтс може да е бил запознат, приема за всеизвестен факта, че Нютон е бил алхимик. И все пак, въпреки че е вероятно Йейтс да е знаел за тези противоречиви аспекти на живота и творчеството на великия физик, нападателят език вероятно му е бил по-ползлив от гледна точка на собствения му творчески процес. Със сигурност отхвърлянето на Нютоновите теории, както вече съм посочвала в други свои разработки, трябва да се разглежда като основание за нарастващи ентусиазъм, с който Йейтс обръща поглед към науката на ХХ в. и по-конкретно към теорията за относителността и квантовата теория. В края на второто издание на „Видение“ той с истинска страст коментира новата физика като алтернативна на тази на Нютон: „Аз... се сещам за прочути текстове, в които синтезът е осъществен до границата на възможното, такива, в които има елементи на непоследователност или пък други, където може да се открие незабелязвана до този момент грозота. И забелязвам, че когато границата е доближена или надмогната, когато е достигнат моментът на капитулация, когато новата спирала започне да се върти, душата ми се изпъва с вълнение. Замислям се за последните математически изследвания – дори нежежите могат да ги сравнят с тези на Нютон... с обективния му свят, разбираем за ума, и осъзнавам, че самата граница се е превърнала в ново измерение, че това вечно скрито нещо, което ни кара да сключим моштивено ръце, е започнало да притиска хората. Границата нанаява ръцете им и те... започват да виждат света като обект на съзерцание, а не като нещо, което трябва да бъде построено наново“ (Yeats 1937: 300).

Накратко казано, вярвам, че по случай 150-ата си годишнина Йейтс заслужава читателите и критиците да му поднесат този дар – един нов прочит на творчеството му, особено в светлината на новите литературноизследователски подходи, както и тези на връзките между литературата и науката.

Превода от английски КАЛИОПА ГОРЧЕВА

## Литература

- Cook 2009: Cook, Eleanor. *Enigmas and Riddles in Literature*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009.  
Coote 1997: Coote, Stephen. *W. B. Yeats: A Life*, London: Sceptre, 1997.  
Ebury 2014: Ebury, Katherine. *Modernism and Cosmology*, Houndmills: Palgrave, 2014.  
McDonald 2012: McDonald, Rónán. 'Accidental Variations: Darwinian Traces in Yeats's Poetry', *Science in Modern Poetry: New Directions* (ed. Holmes), Liverpool: Liverpool UP, 2012.  
Vendler 2007: Vendler, Helen. *Our Secret Discipline: Yeats and Lyric Form*, Cambridge: Harvard University Press, 2007.  
Westfall 1993: Westfall, Richard S. *The Life of Isaac Newton*, Cambridge: Cambridge UP, 1993.  
Yeats 1937: Yeats, W. B. *A Vision* (2<sup>nd</sup> Edition, 1937), London: Macmillan, 1937.  
Yeats 1962: Yeats, W. B. *Explorations*, London: Macmillan, 1962.  
Yeats 1966: Yeats, W. B. *Variorum Edition Plays of W. B. Yeats*, New York: Macmillan, 1966.  
Yeats 1992: Yeats, W. B. *Collected Poems*, London: Vintage, 1992.  
Yeats 1999: Yeats, W. B. *Autobiographies* (ed. O'Donnell and Archibald), New York: Scribner, 1999.

# Ши във всеки трънак

## Разговор с Джек Харт

Поетичното и критическото творчество на Йейтс има дълбоки корени в северозападната част на Ирландия (въпреки че поетът е роден в Дъблин, а прекарва по-голямата част от живота си в Англия). Как си обяснявате огромното присъствие на „дивия“ пейзаж на Северозапада в неговите творби (с оглед на това, че вие самият произхождате от тази част на острова)?

- Пейзажът на графство Слайго в северозападна Ирландия е много специфичен. И камък би се вдъхновил от него, камо ли един поет. Камо дете Йейтс често прекарва тук дългите си училищни ваканции като гост на заможните роднини на майка си, главно защото поради липса на доходи баща му, художникът Джон Бътлър Йейтс, не може да осигури достатъчно добър живот на семейството си. Това стечение на обстоятелствата се оказва благоприятно, тъй като Уилям се превръща в най-великия ирландски поет, а брат му, Джек Бътлър Йейтс, в най-великия ирландски художник именно благодарение на този пейзаж, в който всеки елемент допълнително се обогатява от живия фолклор и митологията. Накъдето и да се обърнете, виждате доказателства, че хората са обитавали тези места в продължение на 6000 години. Светилищата от неолитната култура, която тук е била в разцвета си хиляди години преди да започне строежът на египетските пирамиди, са навсякъде. Над град Слайго се издига Нокнари, „лунната планина“, обсапана с масивна купчина камъни. И до днес на това място се спазва ритуалът да се вземе камък от основата на планината и да се занесе до върха, за да се увеличи купчината. Предполага се, че с тази купчина се отбелязва гробът на кралицата воин Медб<sup>1</sup> от нашата митология. На противоположната страна на града се намира Бен Булбен, също така пропита с митология планина. Възрастните хора, от които в ранните си години Йейтс чува фолклорните предания, му внушават усещането за духовно присъствие в околността – и защо не, след като духовете на нашите предци, наречени *ши*<sup>2</sup>, живеят под кожата на земята, под повърхността на кладенеца, във всеки трънак!

**Чрез своите изследвания на миналото Йейтс до известна степен „спасява“ от забвение традиционни ирландски народни приказки и по-специално преданията за древни ирландски герои, например Кухулин<sup>3</sup>. Подобен център има и вашият роман „Арки“<sup>4</sup>, написан в епически стил, подобен на този от ранното творчество на Йейтс (има предвид втора глава – „Търсене на знания“<sup>4</sup>). Бяхте ли повлиян от текстовете на Йейтс за мита при създаването на сюжета на „Арки“<sup>5</sup>?**

- Ирландските митологични и фолклорни разкази се радват на огромна популярност през 19. в., така че Йейтс не толкова ги спасява, колкото затвърждава тяхната известност. Съответно той се опитва да пресъздаде усещането за „героичност“ и в собствените си творби. Аз съм от графство Слайго и естествено, обожавах Йейтс. Но съзнателно или не, мисля, че винаги съм изграждал дистанция между мене и писателите със сроден произход и поради това не виждам особени доказателства за литературно влияние. Друг пример за такъв автор е Джон Макгахърн. И все пак човек се учи най-много от своето обкръжение. Йейтс гледа много сериозно на своите епически поеми и се оплаква от липсата на героизъм в заобикалящата го действителност. Моите възгледи са диаметрално противоположни. Епическата идея за героизма ме смущава, защото е била създадена преди хиляди години, за да служи на една култура на ловците, но и до ден днешен продължава да оказва влияние върху човешкото поведение посредством националните ни митове. Затова в „Арки“ следвам формата на епическата поема, но с иронична цел. Главният герой, Зайо, е абсолютен пацифист, докато противникът му Шумака е архетипен герой в традиционния смисъл на думата. Имената, които исках да имат славянско звучене, означават „заек“ и „ловджийско куче, хрътка“ – също както Кухулин е „кучето на Кулан“. Исках да включа и скандинавските сази, а също и индийския епос – например подвига при който Шумака забива няколко стрели една в друга и по този начин успява да извади ябълката от кладенеца. Той е описан в „Рамаяна“ като подвиг на младия Рама<sup>5</sup>. Така че моята цел е да поставя под съмнение и да развенчая тази

идея за героизма, докато Йейтс е желал нейното възраждане.

**В първите редове на „Септември 1913 г.“ („А какво правите вие, разумните, освен да броите парици и да редите молитви [...]“ Йейтс заявява, че инстинктивният усет на Ирландия за „въображение“ и страст се притъпява от наслаждащите се влияния на модерното консуматорство и католицизма. Както имате предвид икономическия подем през 90-те години на двайсет век и промяната се отношение на Ирландия към католическата църква, мислите ли, че в 21. в. думите на Йейтс са все още актуални?**

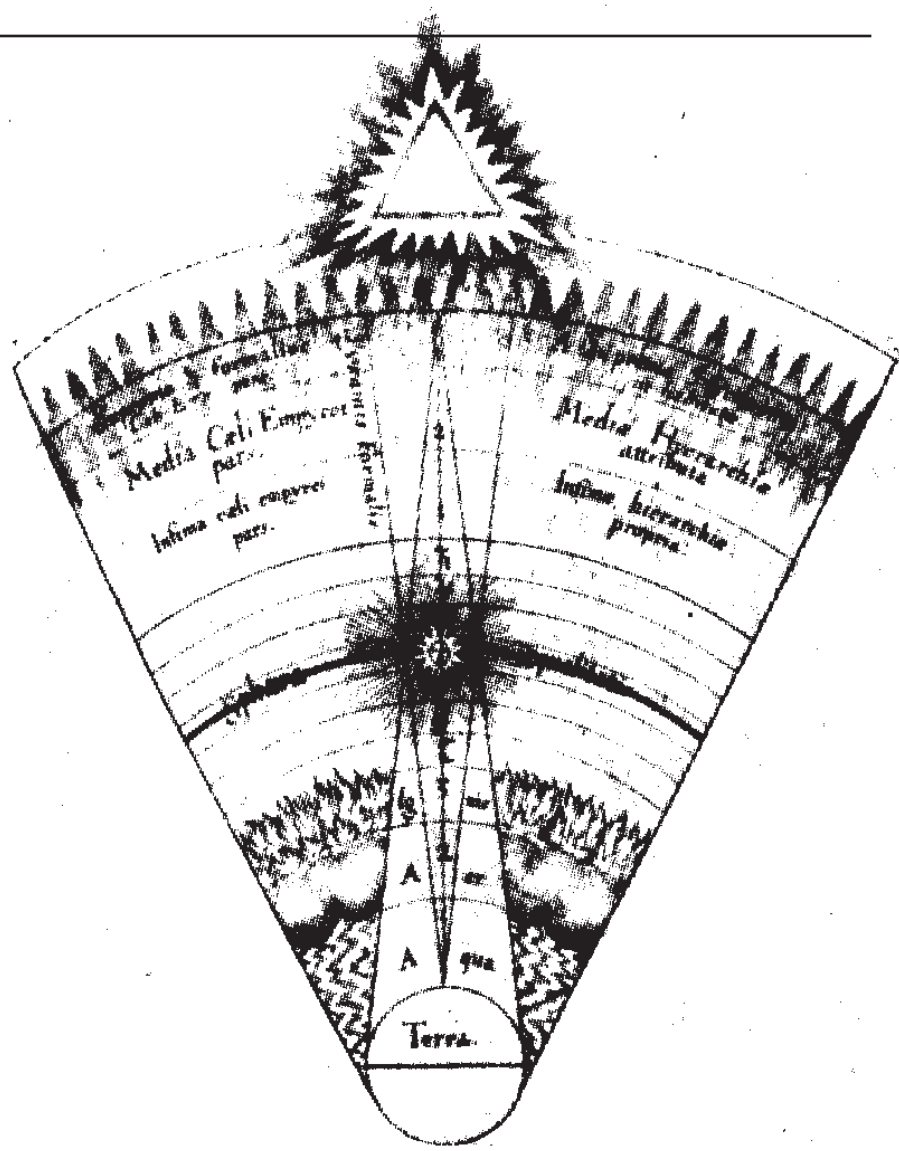
- Въпреки че семейството на майка му натрупва богатството си чрез търговия, Йейтс презира всичко, свързано с пари, и вместо това става привърженик на аристократичния модел, при който парите и социалният статус се предават по наследство, а не се печелят на пазара. През септември 1913 г. работниците се надигат срещу работодателите си с искания за размер на минималната надница, който да им осигурява необходимия екзистенциален минимум. „Големият локаут“ е опит да се пречупят работниците и семействата им, като бъдат уморени от глад. Дъблин изнемогва. А в същото това време главната грижа на Йейтс е да осигури галерия за картините, които Хю Лейн е обещал да подари на града. Йейтс не може да разбере защо никой друг не смята това за по-важно от всичко останало. Според мен нравите на днешното общество, в което безропотно позволяваме на паричните взаимоотношения да определят нашата идентичност, биха били дори още по-непонятни за него. Виждате как биваме назовавани в обществено-политическия дискурс – ние вече не сме хора или граждани (камо ли пък братя и сестри!) – а данъкоплатци, клиенти, доставчици на услуги, потребители на услуги и прочие. И въпреки че католическата църква напълно се е дискредитирала, политиките все още не смеят да ѝ отнемат властовите позиции в сферата на образованието, здравните услуги и т.н. Така че в никакъв случай не мисля, че Йейтс би се вписал по-добре в настоящия век.

**Преди ирландското литературно възраждане не съществува „ирландска драма“, но това бързо се променя, след като Йейтс основава Ирландския национален театър. Чрез него се популяризира употребата на „ярка“ образност, изразена в реториката (а не в сценографията), и се възражда интересът към келтската литература, език и култура. Смятате ли, че наложбата от Йейтс революция в стилистиката на ирландската драма има своя отглас и днес, във вашите пиеси например?**

- Това, което Йейтс прави за драмата с основаването на Ирландския национален театър – „Аби Тиътър“, е не по-малко значимо от постиженията му в областта на поезията. Но в ранния си етап този театър в никакъв случай не налага строги норми по отношение на стилистиката. Има огромна разлика например между поетичната драма на Йейтс и реалистичните пиеси на Джон Милингтън Синдж и Шон О'Кейси. Общото между тях е, че са се опирали на словото. В Ирландия другите традиции, които разчитат повече на мимика или действие, на музика, танци или сценография, не успяват да се наложат. Дори и днес най-успешните пиеси са онези, които се основават на устното повествование, на диалога, на силата на словото. Моите пиеси също следват тази традиция. Ние, ирландците, все още сме най-добри в играта с езика.

**Във „Великден 1916“ – стихотворение, посветено на надвисналата по това време революция в Ирландия, – думите на Йейтс съчетават авторитетен и недвусмислен политически коментар и сложна художествена символика. Догодина се навършват сто години от Великденското въстание и това стихотворение ще присъства като елемент от културните събития и документалните филми, които ще отбележат историческата годишнина. Смятате ли обаче, че гръзкото послание на „Великден 1916“ („и се роди ужасна красота“) си остава все така противоречиво и че следователно това стихотворение трудно би могло да се впише в честванията?**

- Това стихотворение е допълнение към „Септември 1913 г.“. Отчаянието и песимизмът на по-ранната творба са заменени от духовен подем, породен от



„героизма“ на въстанието. Не мисля, че използването на това стихотворение по време на отбелязването на стогодишнината ще бъде проблематично, тъй като то представя традиционния образ на Великденското въстание като славно и героично събитие.

Проблематичен би могъл да бъде начинът, по който ще бъде представено самото събитие. Йейтс не е имал много общо с бунтовниците и определя разговорите си с тях като „учтиви“, но „безсмислени“. Вдъхновявало го е това, че бунтовниците са имали блян, т.е. „идеал“, и са се борили за него. Точно в това аз намирам проблем – в правото на хората да налагат на останалите своето виждане за бъдещето. Какво право са имали Пиърс<sup>6</sup> и неговите сподвижници да саботират демократичното движение за независимостта на Ирландия? И ако им признаем това право, не можем ли днес да признаем и правото на отцепниците от ИРА да продължават това, което те наричат „въоръжена борба“? Не се ли стремят именно към това и всички фундаменталисти по света? Та те също имат идеал, за който са готови да убият и да умрат! И Адолф Хитлер го е имал! Всъщност за известен период през тридесетте години Йейтс действително попада под магията на фашизма именно защото вижда в него силата на определен идеал. В честването на стогодишнината бих искал да видя именно такова критично отношение към самата същност на понятието за „идеал“ и една от моите пиеси се стреми именно към това.

**В рамките на основната тема на нашия разговор и като имате предвид собствените си творби, както и тези на вашите съвременници, смятате ли, че влиянието на Йейтс върху ирландските писатели си остава все така „неизбежно“, или напротив, че в съвременната литература се чувства отслабването му?**

- Влиянието на Йейтс е било основен проблем за поколенията след него, особено при поетите. Поетите на тридесетте години, а през следващите десетилетия и Кабана, и Остин Кларк е трябвало съзнателно да се отдръпнат от гигантската сянка на Йейтс, за да могат да открият собствения си глас. Веднъж обаче установили своята индивидуална посока, влиянието на Йейтс вече престава да бъде заплаха за тях. Впоследствие той вече заема полагащото му се място на един изключителен творец, чиито постижения вдъхновяват следващите поколения без сериозна опасност от имитация на стила му или от заимстване на неговите идеи. Йейтс ни е дал много и за нас, ирландските писатели, е чест да свалим шапка именно пред този конник, когато го срещнем на пътя си.

Въпросите загладе ДЖОНАТАН МАККРИЙДИ

Преведе от английски МАРИЯ ЕВТИМОВА

<sup>6</sup> Патрик Пиърс – един от ръководителите на Великденското въстание от 1916 г. – Бел. прев.

<sup>1</sup> Медб (Маеве) – героиня от келтската митология, кралица на четирите ирландски провинции (без Ълстър) и богиня на честолубието, жестокостта и войната. – Бел. прев.

<sup>2</sup> Ши (сидове, сиди) – според келтската митология – обитателите на отвъдния свят, а също и название на хълмовете, в които се смятало, че живеят. – Бел. прев.

<sup>3</sup> Кухулин (Кучето на Кулан) – легендарен герой от келтската митология, син на бога на слънцето Луг. – Бел. прев.

<sup>4</sup> Прев. Валентин Кръстев.

<sup>5</sup> Рама – герой от индийския епос „Рамаяна“. – Бел. прев.



# „Пограждане на самия себе си“: Призрачна светлина огрява Йейтс в „Аби Тиътър“

Джонатан Макрийдги

През целия си живот У. Б. Йейтс счита, че „срамежливата му и чувствителна душа“ трябва да остане скрита за обществото (Ellmann 1979: 174). Като изключим най-близките му роднини, малцина са познавали истинския му характер, който и до ден днешен остава добре опазена тайна и загадка. В „Йейтс: Човекът и маските“ Елман пише, че образът на Йейтс е „прикрит от погледа на обществото зад одеждите на властност и надменност“ (Ellmann 1979: 174). Настоящата статия ще анализира в дълбочина нестабилния му нрав, като за опора ще служат автобиографията на Йейтс и групи биографични източници. Този анализ е част от критическо изследване върху съвременния ирландски роман „Призрачна светлина“ (*Ghost Light* - 2010) на Джоузеф О'Конър. Йейтс е един от героите в „Призрачна светлина“, но тук, за разлика от „Одисей“ на Джойс, той е активен участник в основната сюжетна линия и безразсъдното му поведение е обект на задълбочено внимание. Смятам, че по време на мрачния и неприятен период от живота му, описан в „Призрачна светлина“, Йейтс е сложил една от концептуалните си „маски“. След написването на пиесата „Кралицата актриса“ през 1910 г. „маската“ се превръща в значимо естетическо понятие, с което са наситени по-късната му проза (включително и „Видение“) и поезия. „Маската“ на Йейтс е понятие, подобно на „позата“, заемана и претворявана от човека на изкуството. В неговия случай това е означавало и живот в уединена кула в западна Ирландия, носене на монокул (O'Connor 2010: 79) и богато надуплено наметало, както и походка като на Хамлет. В послеслова си към „Призрачна светлина“ О'Конър включва и едно лобопитно извинение към читателите, което може и да не одобряват начина, по който Йейтс е „въобразен“ в романа: „Повечето събития в тази книга никога не са се случвали. Някои биографи дори биха ме ударили с лопата за торф“ (O'Connor 2010: 244). С това О'Конър най-напред признава, че напълно основателно може да бъде обвинен в биографична неточност<sup>1</sup>. Пред списание „Айриш Америка“ О'Конър заявява, че просто е искал „да се позабавлява“ и да сваля Йейтс от „пиедестала“ му (Langton 2013). Като намеква за образа на Йейтс върху банкнотата от 20 ирландски лири, той произнася следното заключение: „Смятам, че щом ликът на който и да е писател се появи върху банкнота, уважението към него е отишло твърде далеч“. Обаче по-нататък в интервюто О'Конър отрича собственото си твърдение, че в романа Йейтс е просто един шум, и вече съвсем сериозно заявява: „Опитах се да отразя множеството лица на Йейтс“. Йейтс се появява в главата „Репетиция в „Аби Тиътър“, Дъблин“. Той е един от основателите през 1897 г. на Ирландския национален театър, каквото е първоначалното му име, и до смъртта си през 1939 г. продължава да бъде влиятелен член на настоятелството му. Биографите на Йейтс са до голяма степен съгласни, че поведението му в театъра е било агресивно. Ейдриън Уудс Фрейзър (Adrian Woods Frazier) изразява един напълно отрицателен образ на Йейтс, що се отнася до способността му да управлява театър и да поддържа добри отношения с актьорите и с останалите членове на настоятелството. В едно от писмата си до Синг Йейтс изразява желание да бъде „всепризнат самодържец с власт върху всички театрални и литературни проблеми“ (Saddlemyer 1982: 88). Казано накратко, той решава да създаде персоната на тиранин и да се възползва от нея. Както пише Садълмайър, Йейтс „нетърпеливо очаквал тази възможност като шанс да покаже на актьорите, че той е опасен човек, който „[знае] какво иска, [има] хаплив език и обича да си създава врагове“. Той просто решил, че „театърът се нуждае от някой, който да е видимо опасен“ (Saddlemyer 1982: 88). Йейтс обаче претърпява „провал в усилията си да действа като дипломат“ (Frazier 1990: 127). След нападите по адрес на актрисата Майраник Хюли през 1906 г., с които унизява женското ѝ достойнство, Джордж Ръсел (с псевдоним „АЕ“), поет мистик и съосновател на „Аби Тиътър“, му написва дълго послание, в което го критикува и предупреждава, че поведението му е разрушително и би могло да срине репутацията му: „Ирландците се водят единствено от своите симпатии. [...] Загубиш ли симпатиите им – ще се обърнат срещу теб, както Хийли срещу Парнел“ (Yeats 1977: 151). Йейтс не се разкайва за действията си и в ненужен и непредизвикан изблик напада мистичната и литературната естетика на Ръсел: „Аз копнея за любовта на много малко хора – равни на мене или висшестоящи. Любовта на останалите би била бремене или принуда. [...] Вие носите онзи религиозен гений, пред който всички души са равни. Такъв дух е пречка във всичко освен в спасението“ (Yeats 1980: 466). В романа „Призрачна светлина“ Йейтс се държи безобразно в „Аби Тиътър“ и следователно разказът

на О'Конър често се основава на биографични факти. За Йейтс се отнасят с пълна сила следните черти на характера – той е надменен, не се съобразява с обстановката, подмазва се, завижда на Синг, че е богаз наследник и има фондация на свое име (O'Connor 2010: 82), важничи и презира актьорите, мрази жените и се държи лицемерно и своенравно. Трудно е да се посочат някакви положителните черти. Той е многословен и превзет, а гръмките му думи са изпъстрени със скатологична образност. Пред Синг и трупа актьори от „Аби Тиътър“ той заявява: „[Синг] е нашият Есхил. Той е нашият Ибсен – един от вълхвите, унижил се да гоиде в нашата ясла. Ние сме свинете, ние сме кравите, преживните животни напред апоптоза. Ние сме изпращанията в сламата“ (O'Connor 2010: 82). Актьорите са поразени от тази гневна реч и не знаят дали да я тълкуват като искрена възхвала на Синг или като критика, отправена към самите тях. Йейтс използва също така откъси от стихотворенията си, за да обиди актьорите. По време на една своя тирада се провиква: „И когато остарееете, обзети от умора, най-хубавото, което всеки от вас ще си спомня от жалкото си безсмислено дребнаво съществуване, е, че някога сте се намидали в присъствието на титан (O'Connor 2010: 82) - цитирайки „Когато остареееш“ (Yeats 1992: 62). По-нататък цитира „Бягството на църковите животни“ (Yeats 1992: 394-5), отправяйки обиди към Меър О'Нийл: „Вие сте дете от вехтошарски магазин, отгледано сред боклуци и никому ненужни грънкулки“ (O'Connor 2010: 198). Носовото произношение на Йейтс, както и неприятният контекст правят поезията му язвителна и лишена от автентичната си висока литературна стойност. О'Конър допълнително я омаловажава, като я редува с грубите му обиди. Батосът на О'Конър е елегантен, но подобно съчетание от творбите на Йейтс и тоалетен хумор със сигурност не е по вкуса на всеки читател.

В своите „Мемоари“ Йейтс не пропуска да отбележи моментните си изблици. Но когато прави това, той често също така признава слабостта си като директор: „Днес за пръв път излях гнева си върху актьор. [Артур] Синклер отказа да играе ролята, която му бе възложена. Допуснах грешка. Гневът ми трая само минута и разговорът трябваше да продължи по-дълго. В резултат на това нямаше кулминация – напротив, явно съм имал вид, че отстъпвам. Човек не трябва да губи самообладание, освен ако не е сигурен, че по-нататък гневът му ще нараства все повече и повече“ (Yeats 1972: 170). Йейтс не изпитва угризения, че е обидил актьора, а вместо това се упреква, че не е успял да се сдържа. Той вярва, че загубата на самообладание е необходимото зло в професията му и затова не се възпира. За него авторитетът и страхът са едно и също. Това гледище обаче му пречи, вместо да му помага, а и той не е в състояние да проумее защо актьорите и колегите му често се бунтуват срещу него. По-нататък в „Мемоари“ той пише: „Госпожица Сара Олзууд например не може да направи разлика между необходимия упрек към някой от актьорите и гнева срещу тях – и това уронва авторитета ѝ“ (Yeats 1972: 183). Йейтс намеква, че като е смърлил Олзууд, той просто си е вършел работата. Нещо повече – той заявява, че нейната неспособност да пази самообладание се корени в работническия ѝ произход (Yeats 1972: 183). Тук Йейтс проявява лицемерие и очевидно не осъзнава собствените си недостатъци като директор. Обаче в заключение пише: „Обратното, разбира се, също е вярно – човек трябва да критикува колкото се може по-малко, когато е гневен“ (Yeats 1972: 183). Йейтс явно е знаел как най-добре да използва или да контролира гнева си, но в действителност непрестанно губи тази битка, вероятно най-вече поради това, че характерът му поначало не е съвместим с тази длъжност.

Понятието „маска“ и обвързаните с него „поза“, „творчески ум“, „тяло на съдбата“ и „воля“ (Yeats 1981: 74) са сред идеите на Йейтс, които отправят най-голямо интелектуално предизвикателство и имат най-висока артистична стойност. Въпреки това решението на Йейтс да носи „маска“ в „Аби Тиътър“ е истинска катастрофа. Неговото своеволно поведение определено се дължи на съмненията му, че е твърде чувствителен, за да ръководи такава организация, каквато е един театър. Следователно той избира да се превъплъти в своя „подражания“, както ги нарича О'Конър (O'Connor 2010: 209), все още е трудно да се очертае истинският му характер. Въпреки това в „Призрачна светлина“ „маската“ на Йейтс понякога се „смъква“ в театъра, за да „доведе напрежението до кулминационната точка“ посредством хумора. Той променя своята „маска“ и се



превръща в „комично-самоиронично пограждане на самия себе си“ (O'Connor 2010: 209), само и само да забавлява актьорите. Именно в тези кратки мигове съзираме неговия „добронамерен“ (O'Connor 2010: 198) и истински характер<sup>2</sup>.

Пребеде от английски РУМЯНА МИХАЙЛОВА

## Литература

- Birmingham 2011: Birmingham, Finbar. "The Waterboys: An Appointment with Mr Yeats", *Drowned with Sound*, 19/9/2011, <http://drownedinsound.com/releases/16515/reviews/4143601>.
- Boland 2010: Boland, Rosita. "Joseph O'Connor Introduces us to his Novel *Ghost Light*", *Irish Times*, June 3rd 2010, <http://www.irishtimes.com/blogs/thebookclub/>.
- Ellmann 1988: Ellmann, Richard. *Yeats: The Man and the Masks*, Great Britain: Cox and Wyman Ltd., 1988.
- Flood 2014: Flood, Alison. "James Joyce Had Syphilis - New Study Claims", *The Guardian*, 3 June 2014. <http://www.theguardian.com/books/2014/jun/03/james-joyce-syphilis-study-ulysses-drug-sight>
- Frazier 1990: Frazier, Adrian Woods. *Behind the Scenes: Yeats, Hourniman and the Struggle for the Abbey Theatre*, USA: University of California Press, 1990.
- Langton 2012: Langton, Sheila. "The Power of the Past: Joseph O'Connor", *Irish America*, April 2013, <http://irishamerica.com/2012/03/joseph-oconnor-interview-ghost-light/>
- O'Connor 2010: O'Connor, Joseph. *Ghost Light*, London: Vintage Books, 2010.
- Saddlemyer 1982: Saddlemyer, Ann. ed. *Theatre Business: The Correspondence of the First Abbey Theatre Directors: W.B Yeats, Lady, Gregory and J.M Synge*, Gerrards Cross, Bucks.: Colin Smyth, University Park: Pennsylvania University Press, 1982.
- Yeats 1972: Yeats, W. B. *Memoirs*, ed. Denis Donoghue, Great Britain: Macmillan, 1972.
- Yeats 1977: Yeats, W. B. *Letters to W.B Yeats: vol.1*, eds. Richard Finneran, George Mills Harper and William M. Murphy, New York: Columbia University Press, 1977.
- Yeats 1980: Yeats, W. B. *Letters*, New York: Octagon Books, 1980.
- Yeats 1981: Yeats, W. B. *A Vision*, London and Basingstoke: Macmillan Press, 1981.
- Yeats 1992: Yeats, W. B. *The Poems*, Germany: Random House, 1992.

<sup>1</sup> Вж. също Boland 2010.





## получател

изплъзва се и от мен  
скаш си има друг дом, а  
си няма

и от него се изплъзва  
набръква се  
между сивите юргани лятото

крие в речни коси  
восъчни дубликати  
на спящи жени

в корабокруширали лодки  
оставя полунаписани писма  
и се преструва

че не чака получател

## трябва да се гледа

някъде там, някъде там ни има  
на миши пробег разстояние  
или в прозявката след махмурлук от предозиране  
с квантови таблетки „позволявам си“  
изтънелите клепачи  
поради изтекъл срок на годност  
аленеят някъде захвърлени  
ненужни бяха  
защото трябва да се гледа  
трябва да се гледа

\*\*\*\*\*

копах дупки до неизползваеми шахти  
змия която беше направена от дъговидния  
белтък на луната от тази нощ  
прокара тяло през потока и струпаната пръст  
аз се опитвах да преглъщам  
а в гърлото ми – горещ западен вятър

и при вдишване дробовете решиха

да напуснат преждевременно

приютилия ги кош

и изплъзяха

във танцов

виещ се

вързоп

## зъбери

белите зъбери  
разположени под небцето  
на нощни покриви, междукъщия  
и илюзии за временна прикритост

колекционират скришом отпечатъци  
убождания  
от доверието на стаени пешеходци  
без чадъри

а снишеният хоризонт  
с жилави зеници  
прилавва послевкуса на бездомни стъпала  
от бръчките на тротоара

и всичко някак се споява  
донамества  
с хипнотично ръкостискане  
между хоризонта и върхарите  
в човешки ръст

## Уилям Бътлър Йейтс

### Великден 1916

По залез слънце ги видях  
озарени да идат насреща  
от своето бюро и тезгях  
сред сиви старинни къщи.  
Отминавах с кимване леко,  
с учтиви безсмислени думи,  
или спирах за кратко човека  
с учтиви безсмислени думи,  
и обмислях в същия миг  
анекдот и шегичка груба –  
да се покажа като умник  
пред някой приятел в клуба,  
убеден, че от всички страни  
палячовицината ни обгражда;  
всичко, всичко се промени:  
красота страховита се ражда.

На тази минаха й дните  
в необразована борба,  
а нощем почваха кавгите,  
дорде гласът й загубя.  
Но тоя глас през младостта  
колко ли дивен е политал,  
щом с хрътките препусне тя!  
А този беше пък учител,  
на крилатия кон ездач.  
Този, тъкмо взел да изгрява,  
му бе приятел и помагач.  
Може би го очакваше слава –  
тъй чувствителен и замечтан,  
с извисена и ясна мисъл.  
А този – надут грубиян  
и пияница бях го писал.  
Големи злини нанесе  
на човек, много скъп за мен,  
но го включвам в своята песен –  
и той е преобразен,  
и той отстъпи встрани  
от фарса, който досажда,  
изцяло се промени;  
красота страховита се ражда.

Сърцата с една цел само –  
и зиме, и лете така –  
са скаш превърнати в камък,  
запречил живата река.  
Конят по онзи друм,  
ятото, дето се лута  
от един облак до друг,  
менят се всяка минута.  
Тази сянка на облак в реката  
всяка минута мени се:  
копито достига водата  
и конят навлиза с плискък  
дето водни кокошки плуват  
и викат своите петли –  
минута за минута съществуват,  
в средата все камък стои.



Саможертва тъй упорита  
често прави на камък сърцето.  
О, няма ли вече насита?  
Наши дял е – и на небето –  
да мълвим имена в полумрак  
както майка над своята розеба,  
щом нозе, уморени от бяг,  
сънят най-сетне спохожда.  
Нощ ли сега се спуска?  
Не е нощта, а смъртта –  
но дали не беше напусто,  
ако при все враждебността,  
Лондон клетвата не загърби?  
Стига да знаем само,  
че мечтаха и че са мъртви.  
Може би любов преголяма  
ги бе заслепила докрай?  
Имената им да пророня ли –  
Макдона и Макбрайд,  
и Пиърс, и Конъли:  
днес и за в бъднини,  
зелено дорде ни обгражда,  
всеки, всеки се промени –  
красота страховита се ражда.

Преведе от английски АНГЕЛ ИГОВ