

В Е С Т Н И К

Литературен

В Е С Т Н И К

БОЯН МАНЧЕВ Б/О

- А. В. Ангелов
 - Миглена Николчина
 - Александър Кьосев
 - Димитър Вацов
 - Богдана Паскалева
 - Футоши Хошино
 - Дарин Тенев
 - Божана Филипова
 - Кристиян Енчев
 - Невена Панова
- Лице на броя:*
Галина Георгиева

Модалност: Надежда

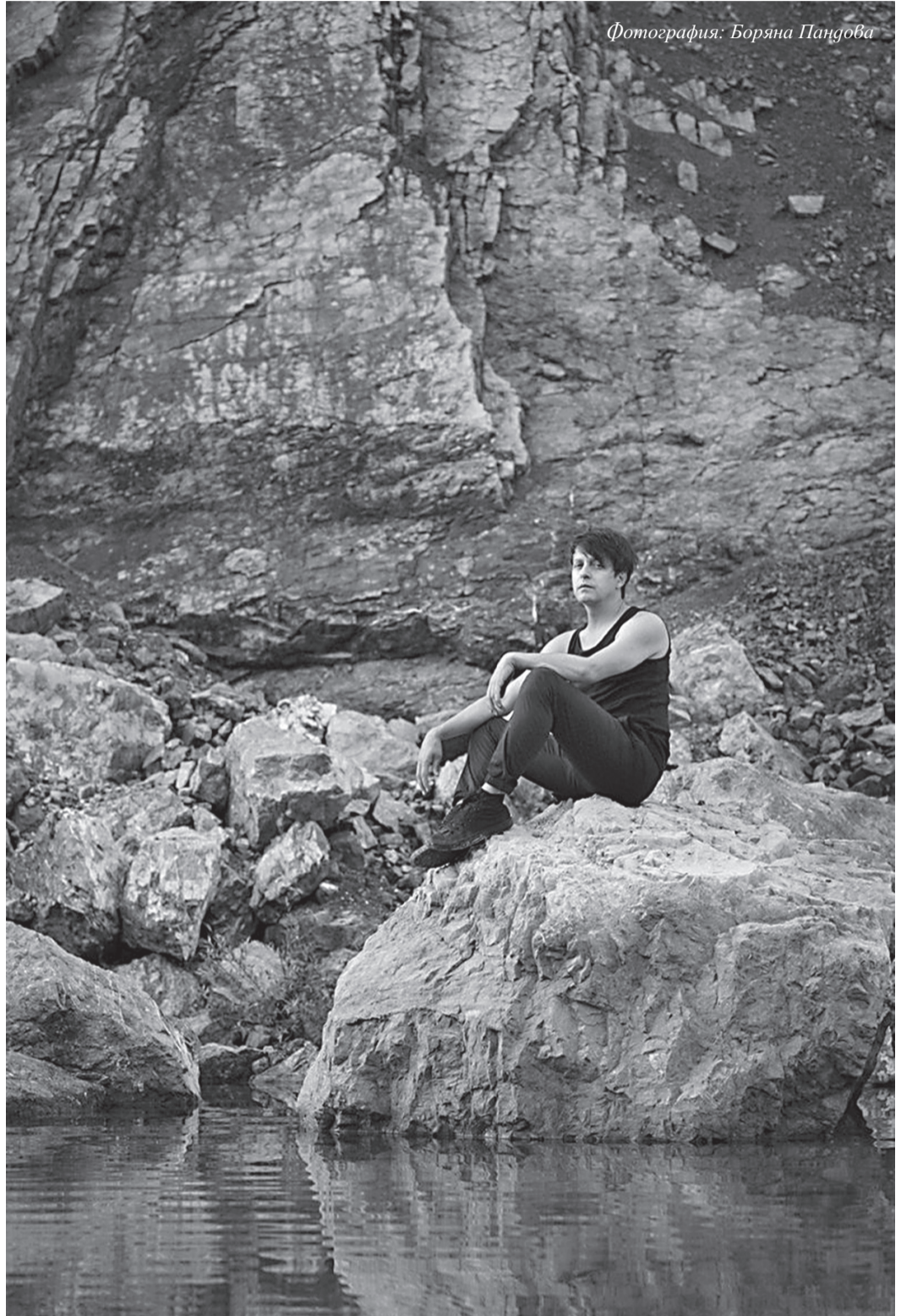
Ангел Валентинов Ангелов

Първото голямо изследване на Боян Манчев е докторската му дисертация, посветена на проблема за наративната система в романите на Достоевски, от „Престъпление и наказание“ до „Братя Карамазови“. Целта, която тогавашният дисертант си е поставил, е: да създаде теория за смисъла на повествователния текст. Постановката е: повествователните модели са иманентна характеристика на човешката мисъл, затова изследването им трябва да се свърже с фундаменталните категории на мисленето и на езиковите понятия, които ги изразяват. Както целта, така и изпълнението са свидетелство за размаха и силата на неговата мисъл.

Опирайки се на концепцията на Христо Тодоров за идеогенетичния ред на основните езикови понятия (съществуване, модалности, притежание, действие, изразени в глаголите *съм, мога, искам, трябва, имам, правя*), Б. Манчев изследва не лингвистичното, а философското отношение между субект и обект. Рядкост е в нашата хуманитаристика да се заяви като отправна точка именно българска концепция и затова подчертавам тази концептуална привързаност на Боян Манчев към Христо Тодоров. В това, но и в други изследвания на Б. Манчев откривам нагласа, която е характерна за мисленето му – избягване на противопоставянето и желание за допълване на концепции, които са му близки, но и на други, които не са. Плодотворната идея на Христо Тодоров, казва Б. Манчев, ще бъде допълнена с ново измерение, защото той ще изследва вертикалната генетична ос, пораждането на повествованието от начално смислово ниво. В края на изследването си за „Идиом“ Манчев пише, че неговата теза за същностната завършеност на повествователния текст не означава конфронтиране с тезата на Бахтин за незавършеността на героя на Достоевски и че той може да приеме тезата на Бахтин, макар и при определено условие. Концепцията на Манчев за наратологията е философска, но тя се изгражда и чрез внимание към особеностите на литературното повествование, „без да се опитва да го сведе до логически алгоритъм“. Измежду основните понятия ще резюмирам само понятието „екзистенциален преход“. То е част от заглавието на по-голямата от двете публикации, представящи наратологичното му тълкуване на романи на Достоевски, самият Манчев му отделя по-важно място. Екзистенциалният преход

свързва две качествено различни състояния и води до трансформация на екзистенциалния статус на героя, той засяга дълбинните основи на съществуването му. В неговата основа стои желанието на героя; модалността на желанието е основна в наратологичен аспект. Същността на повествователния текст, обобщава Манчев, би могла да се синтезира чрез общата формула „разказ за опита да се осъществи едно желание“. Смятам, че повече като яснота и краткост не би могло да се желае. В екзистенциалния преход, продължава Манчев, откриваме същността на повествованието – персонифицира в динамична и темпорална перспектива статичните същности на света, да осъществи преход между онтологически разединени битийни модуси – процес, чийто резултат е смисълът като основна категория на човешкия свят. Боян Манчев допуска, че е възможно, и това е целта му, да конструира универсална схема на отношенията в повествователния текст. Крайният извод е: екзистенциалният преход е катастрофична по своя характер същност. И тъй като този преход определя организацията на текста, то катастрофичен е характерът на самия универсум, чийто образ се изгражда чрез средствата на повествователната фикция. Под катастрофичен Б. Манчев разбира обаче, че съществуването на една система продължава на качествено ново ниво. Тук екзистенциалното, което е персонифицирано, и системното, което е текстовата организираност, се събират в едно. Как определя Б. Манчев качествено новото ниво? Тук, без да изоставя логическата строгост на изложението се появява – и забележително

– определението „ценностен остатък“, който от своя страна е определен като надежда. Именно надеждата, казва Манчев, е финалното „емоционално“ послание на всички последни романи на Достоевски. И ако добавя споменатото вече понятие за смисъла като основна категория на човешкия свят, то логическият анализ служи на Манчев, за да достигне до ценности, определящи за човешкия живот. Препрочитайки извода, имах желание (състояние на модалност) изводът да беше разгърнат по-обстойно. Все така препрочитайки, забелязах, че в изброените от Боян Манчев създатели на наратологични концепции липсват имената на Умберто Еко, на Клод Бремон, на Леви-Строс. Разбира се, не може всичко, а и не е нужно. Но ако отношението му към Греймас и към Проп е ясно, то бих искал да зная малко повече за отношението му към Етиен Сурио, чието име той споменава наравно с техните. Има ли отношение понятието на Сурио „дигеза“ (1951) към наратологичния анализ на Манчев? А разбирането за екзистенциален преход повлияло ли е от „За екзистенциалния модус на създаването на произведение“ (последна част от „Различните модуси на екзистенцията“), макар Сурио да няма предвид само художественото произведение? Изследването на Боян Манчев е забележително постижение на българската наратология, но защо авторът не е сметнал за нужно да го публикува изцяло? Ако съдя по досегашните, предстоят още обобщаващи и проницателни изследвания. За много творчески години, Бояне!



Фотография: Боряна Пандова



153

ХРИСТИЯНСТВО КУЛТУРА

Година XIX (2020) / Брой 6 (153)



ARTO

2	Клайв Стейпълс Луис	Упсикаването на човека
0	Иван Милети	„Колкото е по-дълбоко открива своята вина“
2	Горан Благов	Българската православна църква и „другите“
0	Алекс Масаветас	Украйна: немезисът на „третия Рим“ и на „Руския свят“

Илюстрирано от Емил Добрев

В центъра на новия брой 153/ Лято на сп. „Христианство и култура“ стои темата „Христианство и история“, в която са представени текстовете на Георги Капривев *Любознание срещу лоботитство – византийският ход* и на Горан Благов *Българската православна църква и „другите“*. Примерът с *Вардарска Македония (1941–1944 г.)*. Темата е допълнена с текста на Алекс Масаветас *Украйна: немезисът на „третия Рим“* и на „Руския свят“, включен в рубриката „Проблеми на Православието“. Друг тематичен кръг е рубриката „Христианство и философия“, в която са представени лекциите на Клайв Стейпълс Луис *Човеци без гръд* и *Унищожаването на човека*, както и текстовете на йеромонах Мелетий Спасов *Колкото е по-велик геният,*

толкова по-дълбоко открива своята вина, и на Йозеф Бохенски *Обществото*. Рубриката „Христианство и истина“ е представена с текстовете на о. Пламен Гечев *Тайнството Кръщение: врата, но накъде?* и на Ренета Трифонова *Нравствената ерес на нашето време*. В броя е включено и есето на Джонатан Дън *Словото в езика*, а в рубриката „Христианство и изкуство“ е представена статията на Ралица Райкова *Пътят на злото в света*, посветена на книгата *Поразените* на Теодора Димова и анализа на Слава Янакиева *Щрихи върху историографията на средновековната презентативна култура*. Броят е илюстриран с фотографии на Емил Добрев от манастира Великата лавра в Света гора, Атон.

Бр. 07 (2020), година LXIV
Септември 2020 г., 60 стр. www.kultura.bg 3,50 лв.



07

Маргарет Амууг
Георги Борисов
Малина Петрова
Станислав Памукчиев

„Мисията на превода“ е темата на новия брой 07 на сп. „Култура“. Какви са характеристиките на добрия превод, какви са клопките му и как преводачите се

справят с мечтата за съвършенство? В броя може да прочетете отговорите на проф. Цочо Бояджиев, Излика Василева, Нина Венова и Войчех Галонзка, както и размислите на Мария Елизабет Райхер по темата „идентичност и превод“. В рубриката „Идеи“ ще откриете есета на Маргарет Амууг и Патрик Бушрон за „голямата изолация“, Жан-Франсоа Колосимо размислява над „войната със статуите“, а Питър Померанцев над „пандемията от лъжи“. И още: юбилейни интервюта с поета Георги Борисов и режисьорката Малина Петрова, както и разговор с проф. Станислав Памукчиев за „рисунките в изолация“. Рубриката „Сцена“ предлага срещи с Петър Вълчанов и Кристина Грозева, с Вацлав Мархоул и Павел Веснаков. Фотографиите са на Стефка Борисова, а разказът в броя е на Иван Сухиванов.

ПЪТ ПРЕЗ ДЖУНГЛАТА

Няколко думи за Инспекцията от Джош Малерман

Джош Малерман става популярен в България (и по света) най-вече с небивалия успех на дебютния си роман „Кутия за птици“ (екранизиран през 2018 г. от режисьора Сузан Биер); последващите: „Червеното пиано“, „Ковчезът на Керъл“, „Гоблин“, новелата „Къщата на езерното гъно“. Последният роман на Малерман, издаден на български език, „Инспекцията“ представлява своеобразна антиутопия, много уместно сравняван от литературните критици и изследователи с класическия роман на Джордж Оруел „1984“. Авторът въвежда читателите в един на пръв поглед идеален свят, в който група момчета (впоследствие и момичета – всяка група се състои от 26 човека, за всяка буква от английската азбука; наричани съответно „Азбучни момчета“ и „Буквени момчета“), живеят в две кули, изолирани една от друга, под непрекъснатия контрол на техните Б.А.Щ.А и М.А.И.К.А, фигури на абсолютните авторитети. Всички тези момчета и момичета са закриляни и възпитавани, но същевременно и подлагани на ежедневен контрол – Инспекция, чиято цел е да установи всяко отклонение в мисленето от утвърдените от така нареченото „Родителство“ правила. Малерман умело създава един „свят в света“, в който „невежеството“ за съществуването на противоположния пол и естествените физиологични нужди всъщност е предпоставка за гениалност. Такъв е и планът на самия Експеримент в условията на абсолютен тоталитаризъм. Издат обаче и редица въпроси. Възможно ли е в свят на глобализация да се създаде затворено общество на геници, което се ръководи от различни от общоприетите правила и норми? Разсейва ли се геният от противоположния пол, или, напротив, той го вдъхновява? Можем ли да спрем естествения ход на еволюцията? Дори един Робинзон Крузо, попадайки на самотния остров, преминава през всички отделни етапи, през които е преминало човечеството

Романът на Малерман „Инспекцията“ е силен роман, който може да се тълкува и алегорически. Той може да бъде разглеждан като своеобразно огледало на цели общества, в които *невежеството* поражда *подчинение*, а просвещението – дошло вследствие на един или друг фактор – поражда *бунт* срещу установените правила и норми, когато те са в разрез



с хуманността и потъпкват най-елементарните и съществени човешки права. Майсторското перо на автора за пореден път увлича читателя в един изключително напрегнат и интригуващ сюжет, а финалът е разтърсващ – поробените се обединяват и се превръщат в поробители, отмъщават за отнетите години и възможности и съвсем ясно се откроява мотивът за *престъплението и наказанието*.

АТАНАС РОДОЗОВ

Джош Малерман, „Инспекцията“, прев. Паулина Мичева, изд. „Сиела“, 2019

КОНКУРС

Третият анонимен конкурс „Награда Лъчезар Станчев за поезия в сонет“ – 2020 от Община Вършец, с жури Мартен Калеев – председател, проф. гфн Милена Кирова и проф. гфн Румяна Л. Станчева, избра победителите измежду 97 участници на 6 август 2020. След рецитал от отличени поети и от специалния гост Кристина Димитрова кметът инж. Иван Лазаров обяви: Първа награда – 300 лева, на поетесата Антоанета Богоева от Кюстендил за сонета „Канку роса“; Втора награда – 100 лева, на 18-годишната Стефани Ангелова от Варна за „Самозаблуда“; Отличия с грамоти на Маргарита Мартинова от София за „Песничка за есента“ и на Диляна Колева от Луковит за „Пречистващи съзвиз“. 19 автори бяха представени в сборника „Лъчезарни сонети 2020“. Още за Конкурса и награждаването от "Бивалица" <http://www.slance.eu> и от <https://www.youtube.com/watch?v=Q7381Lt6m2g>

ФЕСТИВАЛ

Онлайн фестивал на българската книга

Брюксел, 31 август 2020 г.

Първият по рода си онлайн-фестивал на българската книга е факт! Неочакван дори от организаторите мащаб: ще гостуват 22-ма български автори, а модератори ще бъдат 15 от най-авторитетните литературни критици, журналисти, преводачи и издатели. Съдействат най-големите издателства за българска литература. Кога и къде? От 28 септември до 4 октомври 2020 г. Откриването е в 18:30 ч. (СЕТ) на 28.09.2020 г. през YouTube-канала на организатора – Българската културна асоциация в Белгия: <https://www.youtube.com/channel/UC170gNtmeSKa2tWbkum2nYg>

Фестивалът ще започне с представяне на книгата „Добре дошъл, Натан!“ на Ирина Папанчева и дискусия на тема „Литературата като катарзис“ с модератор поетесата Елка Стоянова. Закриването е на 4.10.2020 г. от 17:30 до 20:30 ч. с разговори с Йордан Вълчев и Канка Касабова и поезия с Деси Цветкова. Програмата предвижда дискусии с възможност за дебат с читателите на живо, литературни четения и интервюта. Подробностите можете да намерите тук: <https://www.facebook.com/acbenbelgique/>

Госпожица Маркс: пънк, социализъм и феминизъм

„Явно е, че ще има равенство между всички, без значение от пола. Следователно и жените ще бъдат независими: и за тях образованието и всякакви други възможности ще бъдат същите като тези за мъжете“, това е поантата от памфлета „Женският въпрос“ от 1886 г., написан от Едуард Ейвлинг и Елиноор Маркс Ейвлинг. Наричана една от първите феминистки и активистки, Елиноор (още известна като „Туси“ Маркс) е шестото дете на Карл Маркс и Джени фон Вестфален. Известно е, че тя от малка проявява интерес към политически теми и класовите различия, тъй като е родена и израства в Лондон точно по времето, когато баща ѝ пише „Капиталът“ (1867). На 29-годишна възраст вече заема ръководен пост в Социалдемократическата федерация и се обявява против детския труд и прокламира права за жените. Аустросаната версия на биографията ѝ обаче възвеличава не образ, а образец, което задължава Елиноор – като пионер на феминизма – да бъде изряден пример. Реалността на живота ѝ обаче е болезнено различна – Елиноор Маркс живее в несъвместимостите между обществения и личния си живот, доброволно обрекла се в любов към мъж, който я предава отново и отново. Това е известният дарвинист Ейвлинг, с неин съратник и партньор, поне докато не се оказва, че тайно е сключил брак, но не с нея. Този драматичен срив в интимния ѝ живот довежда Маркс до самоубийство.

Името на Сузана Никуарели се разнася от уста на уста, когато през 2017 г. филмът ѝ „Нико“, 1988, печели наградата „Хоризонти“ на фестивала във Венеция. След като стана



Фотографии: Емануела Скарпа



ясно, че италианската режисьорка има дарба да представя противоречиви женски образи чрез фикционализиран разказ за последната (трагична) година от живота на култовата певица и актриса Нико, Никуарели се завърна във Венеция с още един биографичен сюжет. Този път обект на внимание е именно най-малката дъщеря на Карл Маркс, а действието на филма се развива между 1883 г. (погребението на Маркс) и 1898 г. (смъртта на Елиноор). От една страна, „Госпожица Маркс“ е лековато заглавие, което отива на филма и неговата смесица между шеговит тон и сериозност с психологическа дълбочина, а от друга, е достатъчно кратко, за да предостави контекста – сходството със и откъсването от хегемонията на „Господин Маркс“. Елиноор е протълкувана на делото на баща си и филмът не удържа симпатиите си далеч от местата на критика; марксистката идеология остава недосегаема в самия сюжет, но на героите е оставено достатъчно място да я поставят под въпрос и да я защитават пламенно. Макар персонажите да са построени по театрален маниер и сценарият да оставя впечатлението, че е литературна адаптация (но не е), ограничеността на разговорите гарантира и възможността за множество гледни точки. Така самият филм остава сравнително хлабава теоретичната си рамка и заявява, че е преди всичко творба за отделни лица, а не за масите. Филмът се движи в буржоазните кръгове и екранното време е разпределено между богатите герои и техните трудности. Работниците и фабриците, за които Елиноор пише памфлети по време на пътуванията си, получават само призракно присъствие. Независимо дали това ще се хареса на зрителите и критиците отляво, Никуарели недвусмислено заявява, че това е търсен ефект: „Исках филмът ми да е съставен от герои, а не от тълпи. Въпреки че става дума за работническите движения, ми се щеше да се дистанцирам от масовите и от увереността, която филми с подобен морализаторски тон вдъхват. Затова и се вдъхнових от „Историята на Адел Ю.“, филм на Франсоа Трюфо от 1975 г., който представлява разказ за лица, обсеци, мисли; а пространствата, вътрешни и външни, изразяват колко самотни и обречени са героите“. Макар че повечето биографични филми си приличат в стремежа си да реставрират хронотопа на героите си и да убедят зрителя в един или друг голям наратив, „Госпожица Маркс“ не залага на сигурното. Под воала на конвенциите (костюми от дадения исторически период, хронологично представяне на действието, присъствие на главната героиня във всички сцени) филмът се оказва гъвкав и съвременен, но не в онзи безплатен смисъл на



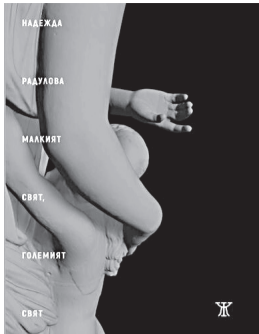
изрязване на миналото и колажирането му с настоящето с дидактична цел. По-скоро Никуарели предпочита да насочи вниманието на публиката към идеята за вътрешните противоречия – за жената, женствеността и феминизма. Образът на Елиноор Маркс е просто подходящ проводник, а актьорската игра на театралната звезда Ромола Гарай (номинирана за награда „БАФТА“ и „Златен глобус“) допълнително приканва зрителя да съучаства. Затова и връзката между Маркс и Ейвлинг е добра отправна точка за изследване на свободата и нейните граници в рамките на лондонското общество през XIX в. Разбира се, има множество второстепенни образи, които гравитират около главната двойка и изразяват прогресивни идеи, за които биват наказвани, но тези мотиви са до болка познати. Изобщо госта често погледът назад към миналото с прехвърляне на отговорността върху потискащия патриархален ред прилича на морализаторско размахване на пръст. „Госпожица Маркс“ не се опитва да проследи произхода на ранния феминизъм, нито да предвиди проблемните му точки. Затова и Елиноор изглежда недосегаемо влюбена (на границата с неадекватността), когато, запитана за пореден път относно главолонните суми, които Ейвлинг заема от социалистите, заявява, че „той може да няма никакво понятие от пари, но е прекрасен човек“. Връзката между дъщерята на един от първите критици на капитализма с мъж, който се радва на блага и разточителен живот, сама по себе си е достатъчно проблематична. Иронично е, че централният въпрос на филма е не толкова този за чувствата или идеологията, ами за цената, която тази жена трябва да плати за любовта, която изпитва. „Госпожица Маркс“ отмества формалната традиция на биографичните исторически филми по няколко начина. Концептуално филмът е движен от Елиноор и камерата не я изпуска от погледа си нито за миг, а това означава и образцовите моменти, и тези на слабост. Монтажът събира в съседство рецитал на въпросния памфлет „Женският въпрос“ с поглед, вперен в камерата, и срив на четвъртата стена, заедно с интимните разочарования във връзката. От друга страна, филмът прекарва много време с героинята и нейния труд: архиварски (тя е отговорна за ръкописите и писмата на баща си), преводачески (неин е първият английски превод на Флоровия роман „Мадам Бовари“), театрален (превод и адаптация на „Къща за кукли“ от Хенрик Ибсен). Образът на интелектуалния труд тук е важен и нов, тъй като в съвременното кино избилстват подобни композиции с главни мъжки роли, затова е и рядкост зрителят да прекара време с жена на

бюрото, без това да включва каквито и да било сексуални импликации.

Стилово филмът е почерпил повече от импресионистичните картини на XIX в., отколкото от популяризираната тогава портретна фотография и дагеротипията. Самата Никуарели споделя, че волността в изобразителното изкуство отива повече на атмосферата, която гържи да постигне, за разлика от ригидността на тогавашната фотография – позиране и запечатване на специален случай за разлика от импресията и летливото усещане за динамичен живот (например женските прически, които художниците изобразяват, са далеч по-небрежни, отколкото стегнатият кок на фотографския портрет). Затова и всяка сцена е картина, с широк размах на четката и ярки цветове, „Госпожица Маркс“ е естетическо удоволствие и смелостта, с която защитава това си право, близа в още противоречия с кредото на главната героиня. Но сценарият на Никуарели заедно с операторската работа на Кристел Фурни (която снима и тактилните филми на французоиката Селин Сиам) регулира своите неравности с няколко сцени-изблаци. Това са интерлюдии с песен, които са типични за жанра на мюзикъла и маркират важен наративен момент. За „Госпожица Маркс“ този момент е запазен за самия край, когато героинята решава да отнеме живота си от любовна мъка и страдание. Този вик на безсилие е представен като хореографски стегната сцена под звуците на пънк музика. За саундтрака на филма Никуарели работи с пънк рок групата „Downtown Boys“ (която освен музиканти са и леви активисти), както и с пост-рок изпълнителите „Gatto Ciliegia contro il Grande Freddo“, чийто модерни интерпретации на Шопен и Лист оформят останалата част от звуковия дизайн на филма.

„Госпожица Маркс“ беше един от ранните претенденти за „Златен лъв“ и се радваше на добри отзиви от критиката в първата година, в която жените режисьори са 44% от селектираните филми за фестивала. Действително, тазгодишната официална селекция беше в режисьорско отношение разделена на 8 жени спрямо 10 мъже, а през 2019 г. режисирани от жени филми бяха 2 за сметка на 18 от мъже. Все пак филмът на Никуарели сам по себе си излъчваше достатъчно достояние, за да се котира сред по-сериозните кандидати за голямата награда. Той беше по-скоро джобен фаворит, филм-талisman, който ще се радва на разпространение по европейските киноекрани при постепенното разхлабване на пандемичните мерки. Макар квотите да помагат на повече и различни гласове да бъдат чути, фактът, че един филм е режисиран от жена, не го прави автоматично нито добър, нито феминистки, нито дори „женски“. Нека случаят с „Госпожица Маркс“ е красноречив и с оглед на решението на Академията да промени критериите за селекция на „Оскар“ филми – важно е да се отвори пространство за дебат, да има дискусии, да се засрещат аргументи и да се обговарят противоречия. Може би това е и най-ценното в иначе лековат филм като „Госпожица Маркс“, а именно – че не го е страх да адресира собствените си неизправности, острите си ръбове и несъвместимостите по типично пънкарски начин.

САВИНА ПЕТКОВА



Надежда Радулова, „Малкият свят, големият свят“, изд. „Жанет 45“, 2020, 76 с., 13 лв.

Поетичните книги на Радулова са събитийни за съвременната българска литература заради фината работа с езика, майсторството с формата, безкомпромисното им извайване като единно цяло. „Малкият свят, големият свят“ не прави изключение. В стихосбирката (поетичните) родословия и (античните) генеалогии поемат неочаквани обрати, доколкото ролите на майките и децата могат естествено да се разменят. Монтажът на две перспективи – на малкия и на големия свят, на древните персони и съвременните лица, както и на майка (ми) в мен и на детето (ми) в мен – постоянно се слепват и разминават. Книзата ни учи на изкуството да живеем с мъртвите сякаш са живи и всичко сякаш може отново да се преобрази, както и да се повтори.



Умберто Еко, „Pape Satan Alerpe. Хроники на едно течено общество“, прев. Вера Петрова, изд. „Колибри“, 2020, 487 с., 22 лв.

„Колибри“ отново ни радват с текстове от Умберто Еко. А новият том, който издават, съдържа 170 есета, публикувани между 2000 и 2015 г. в емблематичната рубрика „Бустина ди Минерва“, която Еко списва във в. „Еспресо“ от 1985-а. Тези лапидарни и интензивни текстове са запазили множество делнични, политически, социални, технологически, митотворчески и още и още моменти от днешния свят. Есетата на Умберто Еко са винаги добра идея.



Елена Феранте, „Измамният живот на възрастните“, прев. Иво Йонков, изд. „Колибри“, 2020, 352 с., 18 лв.

Елена Феранте отново ни пренася в Неапол. След прекрасната тетралогия „Гениалната приятелка“ Феранте продължава да работи в своя майсторски и достъпен стил, представяйки историята на Джована, която подобно на емблематичните ѝ героини Лида и Елена се среща с трудните стъпала на израстването и сблъсъка между двата свята на горен и долен Неапол. Сякаш мистерията около въпроса коя е Елена Феранте пряко се свързва с въпроса, който латентно се появява в нейните книги – какви са лицата на неаполитанския живот.

Поздравии от Манто, Исмена и Агатон

Августина Тодорова-Пенева устоява каузата на книгите, като поддържа своя канал „С книга в полунощ. Подкаст за литература и големите идеи“. С вкус и прямота тя представя както съвременната българска литература, така и автор(к)ите на високата модернизъм, а също и популярни преводни заглавия. Този канал е доказателство, че критическата мисъл може да вирее и във виртуалното пространство. Тук споделяме разширен вариант на нейните наблюдения върху „Поздравии от Хадес“ от Яница Радева.

Не познавам творчеството на Яница Радева от вчера. Преди 8 години прочетох „Бонбонирата“ (2011, ИК „Парадигма“) и тайно се надявах да срещна писателката из коридорите на Софийския университет, за да ѝ засвидетелствам възхищението си, което продължи да се трупа и набъбва дълго след този мой пръв порив на почитание.

До ден днешен смятам, че едно от най-големите постижения в писането на Яница Радева е романът „Сезонът на Йоана“, който обаче остана затрупан под високи купчини нови книги от репертоара на издателство „Хермес“. Авторката успя за втори път да спечели доверието на издателство „Парадигма“, което през 2017 година издаде нейния следващ роман „Пътят към Тива“, за написването на който тя намира вдъхновение на място, което в последните години се оказало силно посещавано от писатели и читатели – античния свят. „Пътят към Тива“ представя на читателя младия Егип и предлага един по-различен поглед върху знаменитата среща между бъдещия тивански цар и сфинкса. Този роман гордо встъпи в редиците на съвременни белетристични бижута, преразказващи и реинтерпретиращи древногръцките митове като „Песен за Ахил“ (ИК „Анишър“) от Магелин Милър, „Тежестта“ (ИК „INK“) от Джанет Уинтърсън, *Hadestown* от Анаис Мичъл и *Girl Meets Boy* от Али Смит.

Веднъж усетила тръпката от досега с Античността, Яница Радева не се спря и написа продължение на историята за Егип – романа „Поздравии от Хадес“ (ИК „Жанет-45“). Скоро не бях водила толкова напрегнат „разговор“ с книга. „Поздравии от Хадес“ се настани у дома абсолютно безцеремонно и в рамките на два дни се гледахме в очите му с одозрение, ту с възхищение. Сега, след като си стиснахме ръцете в примирие, и я изпратих да си почине в библиотеката до „Пътят към Тива“, мога да призная, че такъв тип взаимоотношения с книги най-много ми допадат – винаги на ръба, винаги с въпроси, винаги с вълнение чак до самия край. Щом става въпрос за митове и древноост, при това погледнати през очите на съвременен човек, то смисловите пластове са дълбоки, психологизмът изострен, алегоричните и метафоричните работят на пълна мощност и нищо не е това, което изглежда. Митът и древногръцката трагедия са пълнокръвна част от разказа в „Поздравии от Хадес“, но тук, както и в „Пътят към Тива“, те са сценичният костюм, в който се обличат вечните идеи за човека, морала, дълга и съдбата, за да изпълнят мизансцена в най-голямата от големите пиеси – човешкия живот.

В самото начало на книгата имах притеснения, свързани с начина, по който героите разказват случващите се

събития. На места просто не им вярвах – как така са чули и видели това, за което разказват; как знаят кой какво си мисли нощем, борейки се с безсъние и тревожни мисли? Трудно ми беше да повярвам, че Яница Радева може да остави разказа в ръцете на научността. Продължих да чета. В един момент всичко започна да се нарежда, текстът просто ме обезоръжи, сам отговори на въпросите ми и се почувствах неловко, че съм се усъмнила и съм прибързала със заключенията си. Това е то майсторлък – да подхлъзнеш леко читателя, за да го хванеш и изправиш миг преди да тупне на земята.

Действието в „Поздравии от Хадес“ се води от трима разказвачи, приближени на цар Егип, всеки по свой необикновен начин – Исмена (негова дъщеря), Манто (дъщеря на пророка Турезий, възпитателка на Исмена и Антигона, жрица на Аполон) и Агатон (тивански военносслужител, бивш глашатая на Егип). Както в този роман, така и в предходния,



Яница Радева вае изключителни образи на жрици и загадки. Дора и Манто са образите, които харесвам най-много в двете книги, посветени на Тива, заради тяхната прозорливост, непоколебимост и човечност. Като жрици на божества те са надарени със сили, в които сякаш сами не желаят да повярват, но пък съсредоточават цялата си харизма и мъдрост в това да подредят поне частица от света, в който хора, богове и мойри съществуват между хаос и хармония. Вторият важен женски образ в „Поздравии от Хадес“ е този на царската дъщеря Исмена. Страхотен ход от страна на Яница Радева да разрези мъглявината, поначало обгръщаща по-крехката и по-нерешителна сестра на Антигона (която още Софокъл завежда на човешката култура като иконичен образ на смелостта, всеотдайността и решителността на женския дух в името на рода и достойната родова памет). Чернокосата Исмена застава пред читателя в цялата си грижа и скръб към лобимите хора, за да ни покаже какво остава в Тива след отпътуването на слепия Егип и Антигона, след братоубийствената вражда между Полник и Етеокъл, след последните

гълтки въздух на заробената жива Антигона и след всичко останало, което ще последва. Исмена е затрогващият образ на една невинна изгънка на Египовия род, която понася тежестта на съдбовното проклятие, унищожило един по един семейството ѝ.

Яница Радева извежда пълнокръвни и интересни женски образи на фона на един митологичен свят, в който поначало водещи са мъжете, техният героизъм и участието им във велики антични битки като Троянската война. Това само по себе си говори за една осъзната приемственост в редиците на феминистичното преосмисляне на историята и ролята на жената в нея. От днешна гледна точка пасивната роля на жената в древните общества е поставена под въпрос. Именно защото жените от Древна Гърция са по-невидими (понякога напълно отсъстващи) от посестримите им в по-късни преиоди, митовите се превръщат в контекст, сред който жената, била тя принцеса, жрица

или обикновена гражданка, буквално разцъфва пред очите ни в най-разнообразни и провокативни форми. Яница Радева залага на този подход, вероятно следвайки примера на Маргарет Атуу и романа ѝ „Одисеята на Пенелопа“ (ИК INK), в който е разказан интимният бит и живот на съпругата на Одисей.

Първоначално в „Поздравии от Хадес“ ме притесни липсата на някаква очевидна и отличаваща характерност в говоренето на всеки отделен разказвач – сякаш тонът и езикът бяха еднакви и за Манто, и за Исмена, и за Агатон. Впоследствие обаче ми се стори госта умен ход от страна на Яница Радева да остави думите на героите и начина, по който те виждат и тълкуват събитията, да говорят сами по себе си за разликите помежду им, а не да се прибъзва до чисто стилистични похвати, за да се подчертае кой кой е. Може би единственото, с което не се примирих до края на книгата, е нейната наситена сложеност, която придвижва действието с бързи темпове. Но това, разбира се, говори само и единствено за моя личен читателски уклон към

забавеното действие и задълбочената и понякога може би излишна софистициация на философското и психологическото в текста.

Препратките и моралните уроци към съвременното ни са много – някои очевидни, други по-завоалирани, свързани с личното и религиозното, с общественото и политическото. Книгата е вид размисъл на Яница Радева за хората и живота – размисъл, стъпил здраво върху древногръцката митология и античната грама, където изворът на познанието е несекващ. Искане ми се да видя „тиванския цикъл“ на писателката преведен на чужд език, но преди всичко ми се иска той да достигне до повече български читатели. Веднага ще разпознаете гласа на Радева. Ще се омагьосате от характерния за нея усложнен синтаксис, който не утежнява излишно иначе красивия и подреден като накит език.



АВГУСТИНА ТОДОРОВА-ПЕНЕВА

Яница Радева, „Поздравии от Хадес“, изд. „Жанет-45“, 2020

От/чрез миниатюрното към гигантското



Публикуването на сборника с „Микроскрипти“ на швейцарския писател Роберт Валзер е несъмнено едно от литературните събития на годината. Швейцарският писател е познат с кратката

си проза в „Разходката“ (прев. Мария Добревска, изд. „Криптика и хуманизъм“, 2014), а литературното му влияние най-често се цитира със споменаването на имена като Кафка, Хесе и Бенямин. Написани върху парчета хартия, подложки за бира, визитни картички, изрезки от вестници, с височина на буквите от 1 мм, малки по обем и размер (ако се възгледаме в репродукциите на оригиналите, поместени в изданието) текстовете на „Микроскрипти“ се изправят срещу утвърдените разделителни линии на жанровата определеност и ги размиват със същата лекота, с която кристалният език на Валзер пронизва с боговете си тъканта на съществуващото – с акварелно изящество, което не търпи уговорки поради деликатното си оттегляне, с прецизност, от която прозира

безкомпромисна и ненапращлива яснота. Есеистични фрагменти, писма до Някого/себе си, дневникови бележки, кратки етюди на поезия в проза, всичко и нищо от изброяното? Текстовете в сборника са селекция, подбрана от общо шестте събрани тома микроскрипти на автора, писани по време на последните години от живота му по време на дългогодишния му престой в психиатрична клиника. Въпреки начупения си (но в никакъв случай не накъсан) характер, усещането за завършеност, за определена сингуларна затвореност на всеки откъс не могат да не се отбележат. Сингуларността – това е точка с нулев обем и безкрайна маса. Не може да се подмине и общото усещане за свързаност, което текстовете носят за себе си. Мрежата от връзки прозира зад деликатното писане и читателят може да забележи някои от кръвоносните съдове на тази наглед тънка и аристократично бледа проза, носещи особености и могоус на битуване – отдръпването на Валзер в наблюденията му, съсредоточеното виждане в обговаряната ситуация, лекото вълнообразно преливане между теми, особености език, който със смирения си отказ от ярка художественост постига модулация на литературност, присъща само или предимно на поетически текстове. Потъването в моментното обаче достига до имплозивно натрупване, чийто акумулиран потенциал довежда

до достигане дълбоко отвъд битовото измерение, което често е отправната точка, от която Валзер се отправя на микроразходките си. Сякаш именно обраната форма в миниатюрността най-добре сътворява чувството за гигантско отпласкване и трансцендиране отвъд всекидневната конкретиката на текстовете. Насоченост, вектор, когото отнасят неусетно с купащата си живост. Микростъпки, които (като в някакъв безкрайно засилен етап от апорията за стрелата на Херакъл) не потъват в невъзможността си да стигнат някакъв предел, а експлодират с безкрайността, стаена в самите тях. В края на този читателски отзив бих искал да обърна внимание на изящното книжно тяло на българското издание – с дизайн по идея на Яна Левиева, с рисунката на Добрин Добревски, изпълнен от Ирина Джонкова. Двойната корица обгръща текстовете и при отваряне създава усещането за кутия с ценности – бележки, калиграфски или изобразителни миниатюрни скици, откъси от поезията, примерно. Усещане, от което трудно се отделих, докато вървях из текстовете и репродукциите в изданието.

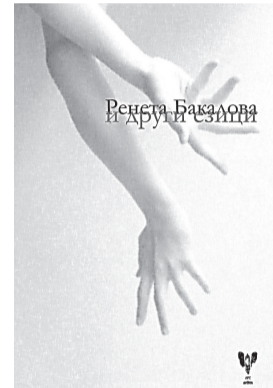
ИВАН П. ПЕТРОВ

Роберт Валзер, „Микроскрипти“, прев. Мария Добревска, изд. „Криптика и хуманизъм“, 2020



Александър Байтошев, „Свещената гора“, изд. „Жанет 45“, 2020, 72 с., 13 лв.

Редакторът на книгата Георги Господинов казва, че това е „мрачно-хубава книга“, „поезия оголена до самия кокал на живота, до възлена и възето на болката“. Мрачна книга, в която мракът свети – небето се запалва, едно огнено кълбо преминава през изкривените гърбове, вълците, през въображаемите ледени ръце и влаещите се тела, през прегръдките на черните гървета. Градските пейзажи, познати ни от поезията на Байтошев, тук са свити до местата на самота, на отсъстващите човеци и немите призрени преци. Толкова е съдържана тази стихосбирка, толкова нечовешки се движи по ръба, че след прочитането ѝ един вой остава да стърчи у читателя.



Ренета Бакалова, „И други езици“, изд. „Арс“, 2020

Стихосбирката „И други езици“ на Ренета Бакалова е силно концептуална книга. Тя предлага изобилие от интерпретативни ключове, които позволяват да бъде притегателна за много различни читатели. Трите цикъла „Езици“, „Мъртви“ и „Живи“ са подчинени и свързани със заглавията в съответната част. Езиците са на империите, бащите, митовите и посоките, те задават метапоетическата рамка на това как да изговаряме миналото и бъдещето си. Мъртви са стаите, господарите, ръцете, ковчезите, маслините, докато в цикъла „Живи“ динамиката на настоящето е уловена само в глаголи – *потаням, безобразявам, пренасям, отдавам, белязва*. Поезията на Ренета Бакалова говори за всички важни неща спокойно, с проникновена съдържана чувственост.



Иван Шишиев, „Етюди-и-те на София“, изд. „Кръг“, 2020, 192 с., 23,90 лв.

На страниците на ЛВ сме ви срещали с Иван Шишиев, а и е голяма вероятността вече да сте попадали на неговия проект в социалните медии „Етюди-и-те на София / Sketches of Sofia“, в който той ежедневно ни представя поглед, често от неочаквани места, към столичния град, неговите жители, събития и ежедневие. Снимките на Шишиев имат голяма видимост, но днес той представя най-добрите кадри от 2015 г. насам в едно луксозно издание за любителите на този съвременен жанр във фотографията. Понякога е приятно да забравим за страха от комерсиалното и да се насладим на кадрите-картички на една София, която често пропускаме.

ВНИМАНИЕТО НА МАЛКИТЕ

Малките герои на Джулия Доналдсън



Поводът да се сетим за Джулия Доналдсън са две нови книжки, издадени от ИК „Жанет 45“ през август – „Какво каза калинката“ (съвместно с художничката

Лидия Монкс) и второ, но допълнено издание на „Патилата на метлата“ (съвместно с художника Аксел Шефлър). Издателството отдавна вече има грижата да представя Доналдсън на детската аудитория в България, поредицата преводни книжки започва от 2015 г. и вече съдържа „Грузулак“, „Детето на Грузулака“, „Патилата на метлата“, „Разбойникът плъх“, „Съчко“, „Къде е мама?“ и „Какво каза калинката“. Част от тях са с по две издания, като вторите са обогатени с така любимите на децата стикери, пълзели, игри и занимателни подвижни картинки.

Книжките на Джулия Доналдсън са предназначени за най-малките, ако трябва да обхванем тази категория, това са децата от една до пет-шест годишна възраст, които спокойно могат да се радват както на красивите илюстрации, така и да следят опростените сюжетни схеми, а защо не и да се учат да четат с тези кратки и интересни истории. В свое интересно след излизането на „Какво каза калинката“ Джулия Доналдсън разказва именно за това как тази книжка е свързана със спомена за началните етапи на четенето на сина ѝ и грешното разпознаване на звуците на животните: „С най-малкия ми син се разхождахме в провинцията и си припомняхме времето, в което той беше малко момче. Във възраст, в която децата първо се учат да четат неговият учител беше дал на класа упражнение за свързване на звуците на животните с техните снимки, но тъй като повечето деца все още не

предложи животните да спретнат номер на фермера. Тогава ми хрумна идеята двама крадци да се опитват да откраднат кравата с блестящия медал на фермера. И така, беше доста хубаво как историята наистина се появи“¹.

До този момент българската публика познава най-вече книгите на Доналдсън, които са част от съвместната ѝ работа с художника Аксел Шефлър. Въпреки че Доналдсън е авторка на над 195 детски книги (част от тях са достъпни по книжарниците, а други са писани само за училища), писателската ѝ кариера започва на 45 годишна възраст. Днес, 27 години по-късно, тя е работила с редица художници, които вече познава добре и избира според сюжетите на своите книги. „Какво каза калинката“ е първата ѝ преведена на български книга, илюстрирана от Лидия Монкс. Причината Доналдсън да се обърне към Монкс е страстта на художничката да рисува селскостопански животни: „И преди бях работила с Лидия по няколко книги и знаех, че тя обича да рисува селскостопански животни. Тя е много добра в това. Мисля, че работата на Лидия е наистина много стилна. Тя е доста изобретателна и има невероятен усет към дизайна“². Методът на рисуване използва комбинация от две различни текстури – плоски двуизмерни образи и триизмерни приложения. Така например крокмата овчица е с плоска глава, крака и рога и с триизмерна вълна. Подобен контраст добавя още едно измерение в цялата история. По този начин ръката на художничката извежда визуално образа на овчицата на преден план, който иначе не е центрирал за историята.

Погрещи се, че основният персонаж в „Какво каза калинката“ е калинката. Доналдсън споделя, че причината да избере именно нея е както симпатията на хората към това един малък персонаж да надвие големите и зли такива, така и това че на английски „калинката“ (*ladybird*) се римува с „чу“ (*heard*). Интересно е решението на преводачката на книжката Мария Донева, която леко е нюансирала, дори променила заглавието на книгата, но тъй като запазвала звучността, така „What the Ladybird“

¹ Вж. интервюто на Джулия Доналдсън от 22 май 2018: <https://www.suburban-mum.com/interview-with-julia-donaldson/>

² Пак там.

Heard“ (буквално: Какво чу калинката) е станало „Какво каза калинката“. Донева не за пръв път пребежа Доналдсън, тя стои зад преводите и на „Патилата на метлата“, „Къде е мама?“, „Съчко“ и „Разбойникът плъх“. Това е много голям плюс, който дава една възможност за създаване на последователност и премислен общ език от книжка в книжка. В личния си блог преводачката споделя, че в началото е използвала пасажи с различен ритъм, но впоследствие е решила да обедини звучност, лекота и ритъм на текста на български, който със сигурност ще се хареса на малките читатели и няма да остане неоценен от големите.

И двете новоиздадени книги на Джулия Доналдсън са хубаво допълнение към книжните колекции на децата – игриви, красиво илюстрирани, бягащи далеч от често употребяемите образи и контрасти – няколко селскостопански животни и една малка калинка, към чийто свят детето ще погледне под друг ъгъл, вълшебен и приказен; а в „Патилата на метлата“ ще се срещне с една вещица, която е повече веща и изобито не зла, с отворено сърце, приемащо още нови и нови герои на нейната метла. Една вещица, предназначена от своята вярна дружина, и една малка калинка, която съхранява живота на голямата крава и благодарствено на цялото стопанство. Доналдсън обича да провиква децата със сложните въпроси на онова, което изглежда и онова, което е, по един начин, който не предполага лесни отговори.

Благодарение на големия си успех „Какво каза калинката“ е играна и на сцена, а днес още можем да слушаме музиката към книжката. Позволяваме си да предположим, че децата ще очакват втората част от поредицата за калинката, така че се надяваме „Жанет 45“ да продължат последователното и качествено издаване на Доналдсън на български език.

ФРАНЧЕСКА ЗЕМЯРСКА

Джулия Доналдсън, „Какво каза калинката“, прев. Мария Донева, ИК „Жанет 45“, 2020.

³ За още от Мария Донева и работата ѝ по книгата вж. <https://mdoneva.com/2020/03/26/kakvokazakalinkataura/>



Един разговор за Алята на книгата с издатели, автори и читатели

Тази година е осмото издание на „Аля на книгата“ в София, която е по-дълга във времето (7-13 септември) и в пространството – от НДК по протежение на целия бул. „Витоша“. Имате ли усещане за „размразяване“ след дългото поръчване на книги онлайн? И въобще случва ли се реално по-интензивно общуване между писатели, издатели и читатели погледнати в този формат?

Гергана Димитрова, изд. „Лист“: „Аля на книгата“ в София през септември не беше по-различна от всяка друга през миналите години. Имаше много купувачи – такива, които бяха дошли със списъци с книги, и такива, които търсеха да си купят книги, без да проучат предварително какво ново е излязло и съответно кое издателство какво предлага. Преди няколко месеца, в края на юни, се проведе отложеният Пролетен базар на книгата и още тогава имаше известно размразяване на ситуацията около Ковид-19. Но сега беше много по-различно.

Димка Гочева, читателка и преподавателка в СУ: Разбирам как се чувстват пътуващите през пустиня, когато най-после стигнат до оазис – така се почувствах на събитието, наречено „Аля на книгата“, тази есен. Бях само веднъж, на 7 септември, на разговора по повод романа „Поздрав от Хадес“ от Яница Радева, издаден от „Жанет 45“. Хубаво беше. Камелия говори много интересно, но може би прекалено дълго. Яница отговаряше съвсем накратко. На премиери на книги винаги ми харесва четенето на откъси от самата книга, ако е белетристика, или на някои от стиховете, ако е книга с поезия.

Тази година разговорът на открито беше около миниатюрна жизнерадостно жълта шатричка, а предишните години – около по-стабилен и по-висок дъсчен подиум, под сянката на доста по-голяма палатка в началото на Алята. И това ме натъжи. Шатричката за фон на разговорите тази година беше почти тройно по-малка от палатката-заслон през предишните години. В това видях някакъв знак – сякаш всичко в света на книгите, на четенето, на човешкото е започнало да се смалява, смалява, смалява...

Мумко Новков, литературен критик: Ами – разхождайки се от шатра на шатра и разговаряйки с издатели и изобщо с хора, свързани с книгата и като художествен, и като търговски продукт, огромната част от тях споделяха, че тази година „Алята на книгата“ е според тях изключително успешна: много хора, много купувачи, много отворени към книгата люде. Така че това усещане за размразяване, за което вие говорите, е споделено усещане, което вече го превръща в обективна реалност и така да се каже, в социален факт. Изглежда, живият контакт между книголюбителите не може с нищо да бъде заместен.

Яница Радева, писателка и литературна критичка: Мои приятели от няколко издателства ми споделиха, че първият ден на Алята е бил изключително интензивен откъм читателско внимание. Когато ги посетих следващите дни, също бяха доста заети със срещи с читатели.

Зорница Христовова, организатор маркетинг, ИК „Жанет 45“: За мен и моя екип интензивността на работата не се откри с големи спадове, но събитията, свързани с представянето на книги като част от културна афиша на града, бяха спрени. Алеите (в София и някои морски градове), както и по-късният формат на Пролетния базар пред НДК ни помогнаха да се срещнем лично с читателите си. Този контакт ни липсваше много. С колегите бяхме и сме в постоянна връзка, обменяхме идеи, стратегии, давахме си надежди. Сега просто се радвахме да се видим на живо.

Георги Гаврилов, поет: Определено, имаше размразяване и според мен форматът с открити шатри като цяло е много по-добър и за гостите, и за издателствата. Пространството е много по-лесно обходимо и хората се разхождат на свеж въздух. По-удобно е и за семействата с деца.

Освен шатрите на различните издателства на „Алята на книгата“ се случиха и премиери и разговори. В тази толкова особена година, в която не малко събития и дискусии не се състояха или се състояха дигитално, подобни живи срещи ни връщат идеята за нормалност. Какви са вашите впечатления от тях?

Гергана Димитрова: Като че ли нямаше голям интерес към културната програма, но пък срещите на авторите с читатели на самите щандове имаха голям успех.

Димка Гочева: Тази година Алята се случи малко по-рано от предишни години, във време на небивала неизвестност и тревожност. В по-голямата част от света университетите вече започнаха учебната година, а в някои от факултетите у нас все още никой не знае как ще преподаваме. Колегите от Богословския, Физическия и Химическия факултет, както и някои от преподавателите от Философския факултет провеждат лекциите със задочните студенти присъствено. Природонаучните факултети твърдо са решили така да проведат и зимния семестър. Университети с хиляди студенти в София като Медицинския, Техническия и УНСС, който вече има повече студенти от най-стария, ще се върнат към нормалността. Академичният живот в тях е реанимиран. А Ректоратът, домът на хуманитарните факултети и най-вече на филолозиите, е затворен вече от половин година и може да остане непристъпен още дълго. И това ако не е знак, какво е? Домът на знанията за словото, за книгите, за човека се оказва най-опасното пространство за общественото здраве! Ако това положение продължи още няколко месеца, телата може и да бъдат опазени, но душата и



духът на хуманитаристиката и хуманитарите ще бъдат разболени и разстроени за дълго, ако не и завинаги.

Мумко Новков: Различно. Например на представянето на книгата на Любов Кронева „Бабини Ягини“ се яви един минавач – побелял и наперен, с маска под брадичката, който определено искаше да иземе пространството и да си намери слушатели. Държеше се агресивно, мен осъди, че не разбира „Майстора и Маргарита“, великия роман, Любов – която се опита да ме защити, пък набеди, че се смята за по-велик писател от Михаил Булгаков; изобщо да се смееш ли, да плачеш ли. Може би се получи това произшествие на шумната улица, защото представянето на „Бабини Ягини“ беше първото за цялото събитие и минавачите още не бяха свикнали, че това е обособена територия, където стават разговорите със съвременните български писатели. Впоследствие нещата са се урегулирали, съдя по представянето на Владимир Левчев, когато хората спираха, заслушваха се, някои дори посядаха на столовете – кой за кратко, кой за по-дълго. Така че различно: понякога такива срещи на живо и открито ни изправят лице в лице с агресивната ненормалност. Но ние сякаш вече се срещаме с нея, агресивната ненормалност, кажи-речи всеки ден, дори сякаш ѝ свикнахме, което според мен хич не е добре. В тази посока май сме излезли яко извън пътя...

Яница Радева: Да, така е, за почти всички от нас публичните срещи на „Алята на книгата“ бяха първите публични, но и лични срещи от месеци наред. Но въпреки удовлетворението от тях, не мисля, че улицата е добро място за представяне на книги. Градина, площад

или друго, малко по-обособено място, би било по-добро решение, но в този случай изглежда не беше възможно. Улицата е непредвидимо пространство. Може би за да стане пригодно, мястото трябва да бъде по-добре защитено и от шума, и от слънцето, което беше силно. Но пък така както бе обособено, пространството нямаше да спаси публиката, ако седмицата се беше случила дъждовна. Важно е да се мисли върху тези възможни проблеми в бъдеще, както и върху това самата сцена да бъде по-естетически издържана. Важно е, че имаше микрофони, но може би малко повече естетика нямаше да навреди. Още повече че научих, че предстои „Аля на книгата“ с културна програма в Пловдив от 28 септември до 4 октомври.

Публиката в повечето случаи на „Алята“ беше доста толерантна. Макар че първият ден, в който се състоя представянето и на моя роман „Поздрав от Хадес“, присъствах на малък инцидент, предизвикан от гражданин, който желаеше да провали или поне да се намеси агресивно в протичането на едно от събитията. Иначе да се представя книга на улицата, означава авторът да влезе и в ролята на уличен артист. Да измисли някаква атракция, да се конкурира с уличния шум, с минавачите и с посетителите на съседните кафенета и музиката, която се чува от тях. Мисля, че моето представяне успя да привлече внимание, забелязах, че доста минавачи се спираха и гледаха. Разбира се, накара ги да се спират и представящата – Камелия Спасова, която има много добра дикция, което е важно, когато говориш в такава среда, но и публиката, която беше дошла специално да ме подкрепи. Използвам отговора си тук, за да благодаря на всички за вниманието. Представяне на книга без публика е много сиротно събитие.

В рамките на Алята на книгата представих романа „Лавър“ от Евгений Водолазкин, един от най-силните романи, които съм чел през тази година, съвместно с Иван П. Петров и преводачката Антония Пенчева. Той е издаден от „Панорама“ и горещо го препоръчвам.

Зорница Христовова: Спомням си, че първото представяне, от което се отказахме заради епидемията, беше това на сборника с разкази „Бабини Ягини“ на Любов Кронева. За издателство като нашето, което представя пред публика почти всяко свое издание, беше доста странен момент. По-късно предпазливо организирахме външни четения и срещаме читателите с автор на щанд. „Аля София“ беше спасителна възможност да покажем книгите си и техните автори (в събития на открито) и да зарадваме читателите и почитателите им. Сцената при булевард „Витоша“ и улица „Парчевич“ се оказа интересно и динамично място и мога да отбележа събитията като желани и успешни.

Георги Гаврилов: Мисля, че трябва да има още повече от тях, аз самият участвах в една среща с дискусия с Хайри Хамдан. Литературата може би не е само на хартия. Ние със сигурност не сме.

Ще споделите ли Вашия списък от заглавия, които си купихте от Алята?

Гергана Димитрова: Купих си само няколко книги – „Цял един живот“ от Роберт Зееталер, „Малкият свят, големият свят“ от Надежда Радулова и „Потъналите и спасените“ от Примо Леви. Има още няколко, които смятах да си купя, но не ги открих. Имах интерес към книгата на У. Х. Огън, но не си я купих, защото преводачът не ми е познат и не ми беше възможно да проверя качеството на книгата на щанда.

Димка Гочева: Не си купих много нови книги. Едно, защото някои от издателствата не участваха в проявата. И второ, защото вече няма къде да ги държим. Дори в килера на апартамента на свекърва ми Лидия – Бог да я прости! – наскоро намерихме книги. Ще подарим поне 80 книги от написаните и най-използваните от нея на Ветеринарния факултет на Тракийския университет в Стара Загора, и чак след като те стигнат до читатели, които ще ги четат, ще започна отново да си купувам нови за мен.

Мумко Новков: Е, аз след всяко такова събитие се връщам вкъщи с близо 20-ина заглавия, понякога и повече. Затова няма да изреждам всички, ще спомена само част: „Авиатор“ на Евгений Водолазкин, втората книга на руския автор, преведена на български, след първата му „Лавър“, която силно ме впечатли. Препоръчвам също и „Като птица в мъглата. Бурният живот на Ото Грос“ на испанец Хосе Мореля, от която може много да се научи за лъкатушенията на психоанализата след Фройд; много любопитна е „Малка история на философията“ на Найджъл Уорбъртън – сървят те просто ръцете да я

коментираш, защото тя показва в един много прозрачен план как англоезичната и континенталната философия в днешни дни вървят по съвсем различни пътеки: първата по лингвистично-аналитичната, втората – деконструктивистка и демитологизираща. И откриваш, че „малката история“ решава да мине без Хусерл, Хайдегер, Фуко, Дерида, без днешните звезди Слотердайк, Жижек и Нанси, но пък включва Чарлз Дарвин, Алън Тюринг, Джон Ролс, Питър Сингър... Изключително интересен феномен, плачещ за обговаряне. Разбира се, не бива да пропусна и „Потъналите и спасените“ на Примо Леви – изключителна книга. Както прочее и „Етиката на жестокостта“ на Хосе Овехеро, „Писма до Украйна“ и „Любовниците на Юстиция“ на Юрий Андрухович. Ох, кога ще чета всичко – нямам идея!...

Яница Рагева: Познавам читатели, които като гладни тигри нападат шатрите, но аз бях доста по-скромна. Тръгнах си с „Танцуващите мечки“ от Витолд Шабловски на „Парадокс“, „Имитация на кошмар“ от Ана Бландуана на „Панорама“, „Свещената гора“ от Александър Байтошев и „Писмо в небето“ от Владимир Левчев на „Жанет 45“, „Бразилски хрест“ от Велина Минкова на „Колibri“ и „Авиатор“ от Евгений Водозлазкин на „Лист“.

Зорница Христовова: Всяка година имам една книга на Алеята. По принцип работата ми е такава, че мога да имам всяка книга на преференциална цена, а покрай колегите – и много книжни подаръци. Определено съм късметлийка. Тази година обърнах внимание и чаках с нетърпение книгата „Менгеле – Ангелът на смъртта“, издание на „Сиела“. За фаворити на нашето издателство приемам „Времеубежище“ от Георги Господинов и „Потъналите и спасените“ от Примо Леви.

Коя беше най-(не)очакваната среща, която ви се случи, докато се разхождахте по бул. „Витоша“, пълен с книги и живот?

Гергана Димитрова: Срещите на „Алея на книгата“ винаги са очаквани – идват едни и същи хора, някои от тях срещам само на този фестивал. Това са читатели, издатели и писатели.

Димка Гочева: Не съм очаквани, но много радостни бяха срещите с Иван, Димитър, Богдана и Георги.

Митко Новков: С Палми Ранчев. Мислех, че е в Барселона, пък той се мотае по софийските улици...

Яница Рагева: Неочакваните и очакваните срещи бяха не една. Но искам специално да разкажа за тази. В края на един от алейните дни се отбих в шатрата на издателя

ми – „Жанет 45“ – и наблюдавах работата на екипа там. От време на време се включвах в разговори с купувачите. Тогава се приближи около 12-годишно момиче с жена, която беше решила да си купи книга. Детето пожела също книга, попита – има ли книга като за мен. Но преди някой да се опита да му предложи, то си избра една, която не беше за него, но го привлече корицата. Това беше романът на Йордан Славейков „Последна стъпка“. Отговорих на момичето, което скоро всички наричахме Саша, че авторът е тук и ей сега ще го извикам да си поговорят. Очите на Саша, и бездруго светли и светещи, още повече заускряха и мога да кажа, че отдавна не бях срещала толкова щастлив човек от среща с писател. Всъщност сякаш ангел се беше спрял тази привечер при шатрата на издателството.

Зорница Христовова: Винаги съм чакала Алеите, за да се видя с най-изявените читатели, които през годините се превърнаха и в лични мои приятели. За мен най-хубавите неочаквани срещи са, когато работиш на шатра, и в някакъв момент някой отнякъде просто извика името ти с възторг и радост. Често тези забележителни събития са подплатени с шоколад, цветя и дори хубаво вино.

Как си представяте „Алея на книгата“ в близко или далечно бъдеще?

Гергана Димитрова: Както и при другите форуми, свързани с книгоиздаването, все още чакам различна подредба на издателствата – вместо хаотично подреждане според очакван по-голям наплив от хора, издателствата да са групирани по тип литература, която издават, за да е по-лесно за купувачите да се ориентират. Този път само част от издателствата за детска литература бяха групирани около един център.

Димка Гочева: В бъдеще, дано да има бъдеще, през топлите месеци на годината трябва да има колкото се може повече такива събития – и заради словото и книгите, и заради изкуствата. И концерти, и спектакли.

Митко Новков: Честно казано, не съм мислил върху това, а и нямам намерение да мисля в бъдеще. Книгоиздателите, след като успяха да оцелеят през всичките тези превратности, които им се стовариха през последните 30 и повече години, имат достатъчно



акъл да предложат нови и свежи неща. Аз мисля върху книгите, които те издават, а аз чета ...

Яница Рагева: В съвсем близко бъдеще „Алеята на книгата“, както споменах вече, ще посети Пловдив и там ще срещне своите читатели. Нека ѝ пожелаем успех!

Зорница Христовова: Ще се радвам Алеята да остане във времето, защото за всички ни тя е празник. Седмицата и мястото ѝ не са само площ за търговия на книгите с отстъпка. Алеята ни оставя с настроение, живот и дух. Независимо дали е горещо или вали (в първите години имаше вероятност „Алея София“ да пропадне заради местоположението – пл. „Света Неделя“, и лошото време), около шатрите винаги е светло, хората са весели, културни и търсещи книгите, в които вярват, че ще намерят нещо по-добро. Ще ми се мястото, отредено за представянето на книги пред публика, да има по-атрактивна визия, да бъде и удобно, и уютно. Не на последно място, искам всички да знаят, че „Алея София“ предстои, започва, случва се сега. Всъщност искам това за всяка Алея на книгата, защото всеки град заслужава такъв празник. С благодарност към всички партньори, организатори, автори, читатели, приятели!

Георги Гаврилов: Този формат е добър, особено след промяната на пл. „Славейков“, който беше културна забележителност и дългогодишна част от облика на София. Може би включване в програмата и на музиканти ще привлече още хора, трябва да се търсят пресечени форми.



Разговора води
ФРАНЧЕСКА ЗЕМЯРСКА

ПРОЧЕТЕНО ДНЕС

Колективен портрет на *Човек с бинокъл*

В края на август „Арс“ издаде (с подкрепата на програма „Дебюти“ на НФК) една отдавна очаквана дебютна книга на автор, ползващ се и с популярност и – далеч по-важно – уважаван от читателите на съвременна българска поезия: „Човек с бинокъл“ от Наталия Иванова. Предлагаме ви един своеобразен „колективен портрет“ на тази книга.

Георги Гаврилов: Поезията на Наталия Иванова настъпва естествено като живота, задава неговите въпроси, разкрива някои от тайните му, но винаги остава у чептиящия вкуса на неуловимото. Без патетика, без истерия и без натрапливи удивления, човекът с бинокъл наблюдава света с вечното усещане за отминалост. И болезнено му се наслаждава.

Стефан Иванов: Деликатна, дълбока и детайлна поезия, която ти позволява да се докоснеш до човека, който я е написал – жена, сериозна и честна в колебанията си. Четеш и се преоткриваш в спомени и мълчание.

Теодора Лалова: Сдържана поезия, тактична, даже бих казала – възпитана, задето обичта и размиването са представени деликатно, с нежност, без желание за присвояване или разправа с миналото.

*Става твърде горещо, влизам вътре,
ти стоиш на масата и пишеш,
метнал фланелката си настрана,
минавам, поглеждам те отново –
можеше да те няма
и дори нямаше да предполагам какво е да си тук:
ето това не мога да си представя.*

Резервираността обаче не означава загуба на цвят. Напротив – уязвимостта присъства, но уязвимост, която не е вледана в самата себе си. За мен центърът на книгата (и смислово, но и графично

– все пак се пада точно по средата на книжното тяло), е „София, септември“. Книгата е разделена на три части: „Отдалечаване“, „Наблюдение“ и „Приближаване“, и трите действия се събират именно в това стихотворение. Това е и текстът в книгата, който препрочитах най-много – желанието за препрочитане сякаш остава онзи лакмусов тест, който от дете ми дава отговор на въпроса открила ли съм нещо любимо. То е и друго – позволявам си да цитирам Валентин Дишев в стар разговор за писането: „иска да си натрупа в себе си нещо, което е непосилно да бъде премълчано... и опита и самодисциплината да го изкажеш така, че другите да го разчетат като нещо, което не е трябвало да бъде премълчавано... и да са благодарни за изречането“.

София, септември

*Как само те обичам вечер,
вървя по уморените ти улици и слушам
самотен телевизор как цъфти
и гласовете му не казват нищо.
А ние тук сме,
тротوارите не свършват никога,
от плочките израстват блокове,
във всеки съм живяла,
в кой.*
*А спомените като пращен хол
подреджат се в един и същ следобед –
излизам, мамо –
от едно дете,
което оттогава се прибира,
ти знаеш всичко за това
и всичко после –
свидетелят на вечери и сутрини,
на първата любов и на останалата,
на тайните ми срещи и раздели.
Тогава бог ли си, или добър приятел?*

*Аз няма да признавам нищо.
Сега сме тук:
ти – все по-същият,
и аз – простила, че след мен оставаши.*

Маламир Николов: Интимно, грубо, изстрадано до минало, това са първите впечатления от тази книга... На Наталия Иванова не трябва да гледате като на поредния поет, който ще ви замае със сладникави илюстрации. Тя е алергична към клишето. Поезията ѝ е проявление на нещо, което се случва много рядко в литературата – някой да ви каже какво мисли наистина.

Валентин Дишев: Марин Бодаков казва за книгата „Много ми допада честотата на нейния медитативен изказ“. И аз се съгласявам безусловно. Но искам да добавя: и чистотата. Защото медитативното в тази книга е напълно свободно както от показност и украси, така и от незнание. Последното за мен е изключително важно. Важно е философичността да не ни предлага малки „открития“ на възраст хиляда години. Важно е саморефлексията да притежава една вече дълбока, същностно интениоризирана от автора интелектуална биография, която да се изговаря леко и ненаатрапливо. И с това да е станала част от една ерудирана искреност. Настоявам за това „ерудирана“ като част от онази искреност, която ражда литература. Именно литература, а не „откровения“.

„Човек с бинокъл“ е една прекрасна, смислена както в смислеността, така и в тихите си (но важни и ясно изречени) бунтове книга.

Наталия Иванова, „Човек с бинокъл“, изд. „Арс“, 2020



През 1956 г. в България официално е създаден Държавният сатиричен театър, а само една година по-късно е формирана и знаковата за 60-те години Група на съмишлениците в Бургас. Визуалната страна на театралния спектакъл е един от първите елементи на постановката, чрез който много бързо представението излиза от стереотипа на социалистическия реализъм. Поетът Иван Теофилов споделя впечатленията си от първата си среща с театъра на съмишлениците в Бургас: „Бях като хипнотизиран. За първи път виждах условен декор, наклонен сценичен под, сценична площадка на различни нива, стилизирана игра и лаконично аранжирано осветление“¹. Това са само част от елементите, които все по-често започват да присъстват по театралните сцени не само в провинцията, но и в столицата. Всичко това обаче не е новост за българската театрална действителност, а е съвременен прочит на модерните тенденции в междувоенния период. Сценографът Ангел Ахрянов пише: „Размразяването, довело до нов качествен скок [в театралния език – б. а.], започва във втората половина на 50-те години. Доста бързо, в края на 50-те и началото на 60-те години, се избистря едно ново схващане за пластичното изграждане на театралния спектакъл, характеризиращо се със стремеж за материализация на драматургични и постановъчни идеи. Стремеж към функционално изградени игрови пространства, водещи до динамизиране на драматичното действие, до театрализация, постигната по различен път и с различни по характер изразни средства“². Именно възможността за използването на нови изразни средства, различни от илюстративното наподобяване, отваря вратите към условността, символното, знака и т.н. В тези години критиката изпитва затруднения да даде категорично определение за реалистична и формалистична сценография, което позволява на художниците и режисьорите с всички сили да работят за утвърждаването на условната сценография като приемлива за новата посока на социалистическия реализъм.

В началото на 50-те години на миналия век завършва и първият випуск на специалност „Сценография“ в Националната художествена академия. Младите художници сформират второто поколение професионални сценографи, навлезли в театралната практика. Те са възпитаници на Иван Пенков и Георги Каракашев. Току-що дипломираните художници започват да охранват театрите в цялата страна, където са и първите им по-значими постижения. В коментара си по повод сценографските решения, демонстрирани на Втория национален преглед на българската драма и театър през 1959 г. Вера Динова-Русева отбелязва: „Софийските постановки бяха декоративно оформени в повече случаи от добре познати вече, с ясно очертана творческа физиономия театрални художници, като Георги Каракашев, засл. художници като Асен Попов, Милка Начева и др. Постановките на провинциалните театри пък обратно са оформени предимно от младите възпитаници на ателието по театрална декорация на ВИИИ „Николай Павлович“³. А Анна Топалджикова отбелязва: „Постепенно на различни места в страната се формират силни театрални екипи, които макар и за ограничен период от време, очертават нови посоки на търсеня извън тясната рамка на социалистическия реализъм“⁴.

Тук накратко ще представим първите стъпки на професионална сцена на някои от ключовите сценографски фигури през 60-те години, които допринасят за разширяването на рамките на социалистическия реализъм и утвърждаването на условността като принцип. В тези години театрите изпитват силна липса на театрални художници. Дипломираните млади сценографи са разпределени в страната. Никола Ножаров работи в театрите в Благоевград и Перник, след което и във Варненския театър. Михаил Михайлов работи във Варна от 1954 до 1961 г., след това е сценограф в Младежкия театър, където за около 7 години успява да създаде над 20

¹ Теофилов, И. Театърът и морето. – *Театър*, бр. 1-2, 2003, 36-37.

² Ахрянов, А. За театъра, киното и още нещо – преди и след Рубикона, 2000, 104.

³ Динова-Русева, В. Очи в очи със съвременността. – *Изкуство*, кн. 7-8, 1959.

⁴ Топалджикова, А. Разриви и нови посоки. Българският театър от средата на 50-те до края на 60-те, изд. „Петко Венедиков“, 2009, 264.

постановки. Асен Стойчев прави своя дебют във Врачанския театър, а една година по-късно – през 1961 г., и на софийска сцена в театър „Трудов фронт“. Стойчев заминава на специализация в Чехословакия, където по това време Йозеф Свобода смело експериментира с прожекцията. Невъроятният успех на Латерна магия и полиекрана през 1958 г. на Експо в Брюксел превръщат този принцип в стандарт за чехословакката театрална практика тогава. След завръщането си през 1963 г. той е и първият от второто поколение сценографи, които работи на сцената на Народния театър още в началото на 60-те години. През 1966 г. Асен Стойчев е назначен за главен сценограф в новооткрития театър „Създа и смях“, където създава по-голямата част от своите театрални проекти и където утвърждава името си на креативен театрален художник, смело експериментиращ с материалите и пространството. Той работи още на сцените в Хасково и Русе както за драматични, така и за няколко оперни спектакъла. Станислав Гевев работи предимно в Пловдивския театър, където се среща с режисьорите Христо Христов и по-късно с Крикор Азарян. Константин Радев и Стефан Сафов се свързват с репертоара на Сатиричния театър. Въпреки че не е дипломиран в ателието по сценография, Младен Младенов също се причислява към второто сценографско поколение. Той е изключително свързан с групата на съмишлениците в Бургас, където е поставено началото и на професионалната му дейност като сценограф. Първата постановка на Младенов като сценограф е „Чудак“ от Назъм Хикмет (1959), реж. Леон Даниел⁵. Тук започва и партньорството му с Леон Даниел, който впоследствие осъществява някои от най-значимите си спектакли с Младенов като „Поетът и планината“ (1964) и „Хамлет“ (1965) в ТБА [тогава театър „Народна сцена“ – б. а.]. Асен Митев, Васил Кавалджиев и Константин Джидров също са част от тази важна творческа колаборация. Спектаклите на Бургаската група се отличават с метафоричност и стилизирана визуална изразност, полярно противоположна на случващото се в Народния театър в този период. Като типични елементи в пространствените решения на постановките на Бургаската група могат да се открият стилизираният декор, оголената сцена, площадките, цветното контрастно осветление, което е и много характерно за работата на режисьора Вили Цанков. Една година преди формирането на Бургаската група Вили Цанков създава спектакъла „Хамлет“ от Шекспир заедно със сценографа Михаил Михайлов, който в този момент работи във Варненския театър, където до този момент има вече няколко постановки, най-забележителната от които остава именно „Хамлет“. Спектакълът и сценографското му решение са важен етап в кариерата и на двамата творци. Според Вера Динова-Русева „Хамлет“ е най-категоричната постановка на Михаил Михайлов, чрез която той заявява пристрастията си към условната сценография. Тук следва да отбележим, че визуалното решение на спектакъла е съвместно дело на сценографа и режисьора. А ето и описанието, което Русева прави на визуалното решение: „Михаил Михайлов проектира голям кръгъл подиум с разчупен терен, върху който се извива висока каменна стълба, убедително внушаваща идеята за възходящата мисъл на новия човек. Нейният край преминаваше в площадка на голяма височина от сценичния под. Тази масивна декорна конструкция, действаща монументално и компактно, се завърташе върху кръг, на който беше построена. При всяка нова позиция на декора спрямо зрителната зала се създаваше нова обстановка. С поставянето на някои елементи, като драматично въздействащо дърво с голи клонове и др., се получаваха различни условно загатнати обстановки. (...) Драматично раздвижено небе, представляваше фон на обстановките. Постановката на „Хамлет“ във Варненския театър възстанови един принцип на революционните театри от 30-те години в

постановки. Асен Стойчев прави своя дебют във Врачанския театър, а една година по-късно – през 1961 г., и на софийска сцена в театър „Трудов фронт“. Стойчев заминава на специализация в Чехословакия, където по това време Йозеф Свобода смело експериментира с прожекцията. Невъроятният успех на Латерна магия и полиекрана през 1958 г. на Експо в Брюксел превръщат този принцип в стандарт за чехословакката театрална практика тогава. След завръщането си през 1963 г. той е и първият от второто поколение сценографи, които работи на сцената на Народния театър още в началото на 60-те години. През 1966 г. Асен Стойчев е назначен за главен сценограф в новооткрития театър „Създа и смях“, където създава по-голямата част от своите театрални проекти и където утвърждава името си на креативен театрален художник, смело експериментиращ с материалите и пространството. Той работи още на сцените в Хасково и Русе както за драматични, така и за няколко оперни спектакъла. Станислав Гевев работи предимно в Пловдивския театър, където се среща с режисьорите Христо Христов и по-късно с Крикор Азарян. Константин Радев и Стефан Сафов се свързват с репертоара на Сатиричния театър. Въпреки че не е дипломиран в ателието по сценография, Младен Младенов също се причислява към второто сценографско поколение. Той е изключително свързан с групата на съмишлениците в Бургас, където е поставено началото и на професионалната му дейност като сценограф. Първата постановка на Младенов като сценограф е „Чудак“ от Назъм Хикмет (1959), реж. Леон Даниел⁵. Тук започва и партньорството му с Леон Даниел, който впоследствие осъществява някои от най-значимите си спектакли с Младенов като „Поетът и планината“ (1964) и „Хамлет“ (1965) в ТБА [тогава театър „Народна сцена“ – б. а.]. Асен Митев, Васил Кавалджиев и Константин Джидров също са част от тази важна творческа колаборация. Спектаклите на Бургаската група се отличават с метафоричност и стилизирана визуална изразност, полярно противоположна на случващото се в Народния театър в този период. Като типични елементи в пространствените решения на постановките на Бургаската група могат да се открият стилизираният декор, оголената сцена, площадките, цветното контрастно осветление, което е и много характерно за работата на режисьора Вили Цанков. Една година преди формирането на Бургаската група Вили Цанков създава спектакъла „Хамлет“ от Шекспир заедно със сценографа Михаил Михайлов, който в този момент работи във Варненския театър, където до този момент има вече няколко постановки, най-забележителната от които остава именно „Хамлет“. Спектакълът и сценографското му решение са важен етап в кариерата и на двамата творци. Според Вера Динова-Русева „Хамлет“ е най-категоричната постановка на Михаил Михайлов, чрез която той заявява пристрастията си към условната сценография. Тук следва да отбележим, че визуалното решение на спектакъла е съвместно дело на сценографа и режисьора. А ето и описанието, което Русева прави на визуалното решение: „Михаил Михайлов проектира голям кръгъл подиум с разчупен терен, върху който се извива висока каменна стълба, убедително внушаваща идеята за възходящата мисъл на новия човек. Нейният край преминаваше в площадка на голяма височина от сценичния под. Тази масивна декорна конструкция, действаща монументално и компактно, се завърташе върху кръг, на който беше построена. При всяка нова позиция на декора спрямо зрителната зала се създаваше нова обстановка. С поставянето на някои елементи, като драматично въздействащо дърво с голи клонове и др., се получаваха различни условно загатнати обстановки. (...) Драматично раздвижено небе, представляваше фон на обстановките. Постановката на „Хамлет“ във Варненския театър възстанови един принцип на революционните театри от 30-те години в

⁵ Емануелиду, Р. Театърът АБ, Бургас, ИК „Знаци“, 2010, 222.



Сцена от „Хамлет“ на Шекспир, режисьор Леон Даниел, сценограф Младен Младенов, Театър „Народна сцена“ (Театър на българската армия), 1965 г.

съвременния български театър – играеше се без завеса“⁶. Постановката е посрещната противоречиво. Новото за българската театрална действителност тук според Русева е въртящият се кръг, който се използва като част от режисьорската концепция, а не просто като техническо средство за промяна на обстановките и мястото на действието. Динамиката в театралния спектакъл, бързите промени на декор и осветление са ключови за налагането на нов образ на постановките и особено тези на Вили Цанков. Според Анна Топалджикова „Силната страна на спектакъла е цялостно проведено режисьорско решение, построено върху солидна, знаково обозначаваща структура. Метафоричното визуално решение онагледява концепцията“⁷. В една от критичните към постановката рецензии се казва: „Такъв „Хамлет“ нашият театър до днес не познава“⁸. Анализаторът дори прави паралел между постановката на Цанков и тази на Гордън Крейг в МХАТ през 1911 г. и заключава, че: „... такива „творчески смелости“ са били кръстници на нашия постановчик“. Действително идеите за театър на Цанков са близки до концепцията на Крейг за подчиняването на всички елементи на спектакъла на режисьорската идея. Михаил Михайлов е един от младите сценографи, които бързо след началото на професионалната си кариера се утвърждава като защитник на новата посока на развитие на театъра. След срещата им във Варна, двамата с Вили Цанков работят заедно в Младежкия театър, където се открояват два техни спектакъла отново върху драми на Шекспир – „Ричард II“ (1964) и „Ромео и Жулиета“ (1966). Те предизвикват силни вълнения и остри реакции на критиката, а след втория отзвукът на официалните кръгове е толкова силно отрицателен, че Вили Цанков е принуден да напусне театъра. Изводът, който можем да направим след тази кратка „разходка“, е, че движението на артистичните екипи през 60-те между театрите в страната е продуцирано от възможността на конкретното място да се събере група от съмишленици, която за известно време да има възможността да развива собствените си естетически принципи до момента, в който не се случи ново затягане или промяна на политическия курс. Тогава групата бива разтурена, а режисьорите и артистите най-често се разпръсват и след известно прекъсване се установяват в други театри, където неминуемо пренасят и театралните си концепции.

АЛБЕНА ТАГАРЕВА

⁶ Динова-Русева, В. История на българската сценография, изд. „Български художник“, 1975, 296.

⁷ Топалджикова, А. Цит съч., 260.

⁸ Огнянов, Л. „Хамлет“?... От Шекспир?... – *Народна култура*, бр. 12, 13.04.1957.

Метеорът Манчев

Миглена Николчина

Пишам се дали заслужаваме философ като Боян Манчев и си отговарям, че по-скоро не. Но понеже все пак се е случил, ще изкажа няколко догадки какво прави възможно да имаме толкова интересен и изявен мислител. Преди всичко да не забравяме натрупванията от започналите още през XIX век възрожденски просветителски проекти. Натрупвания, които и комунизъмът, въпреки изказваните понякога мнения, не прекъсва поне по две причини. Едната е, че просветителският проект на Възраждането продължава да работи като политическо несъзнавано на комунизма. От друга страна, поради собствения му просветителски проект, който въпреки сериозните идеологически ограничения и понякога безумия, все пак не отменя основния патос на това, че образованието е важно, че науката е важна, че хуманитаристиката е важна, че философията е важна.

В случая с Боян Манчев тази приемственост е съвсем пряка, тъй като неговият баща е лингвистът Красимир Манчев. През 1960-те години Красимир Манчев е със стипендия в Париж, подобно на други български интелектуалци, за които знаем. Но за разлика, да кажем, от Цветан Тодоров и Юлия Кръстева, той избира да се върне в България. Връщайки се в България, не просто остава във връзка с научния контекст във Франция, но и създава българска гийомистка школа, която е може би по-добре позната във Франция, отколкото в България, въпреки че напоследък се направи доста, за да бъде възстановен този епизод от развитието на българската наука. Аз бих споменала също значението на 1980-те години поради огромното ударение върху философското и теоретичното мислене и общуване в това последно десетилетие на комунизма, когато се оформят идеите на непосредствените учители и предшественици на Боян Манчев. Тогава се създават нагласи и ориентации, страсти, амбиции за научна комуникация със света, които се на 1990-те години – десетилетието, когато Боян Манчев започва да се оформя като учен.

И най-сетне сигурно не е без значение средата в Нов български университет, където въпреки прагматичната ориентация на един частен университет ние виждаме едно много високо ниво на философската колегия. Споменах Красимир Манчев, тъй като Боян Манчев сякаш продължава неговия избор на научно-биографична програма. По геополитически причини тя е по-леко изпълнима днес, но от гледна точка на енергията и концентрацията, които изисква, едва ли би могла да се определи като лесна. Това е програмата на една трансезикова и трансгранична научна реализация. Боян Манчев е учен, който е изключително добре реализиран и научно като изследовател, и педагогически извън България в един международен контекст, без при това да губи своята свързаност – отново биографична и научна – с българската среда и българския език.

Желание и нежелание

Александър Късов

Отдавна познавам Боян Манчев, може би от повече от 20 години. Не помня кога точно се запознахме, но в един момент се оказахме въввлечени заедно в един проект, наречен „Нексус“. Там позицията на Боян не беше лесна, той беше философ сред подобрани млади историци, всичките с претенции, всичките с малки познания по философия. По-късно мнозина от тях станаха фигури в Кеймбридж, в Централноевропейския университет и пр. Макар в по-малка степен, тази неудобна интердисциплинарна ситуация важеше и за мен – това ни сближи, освен това двамата защитавахме българското изследователско достойнство в международна среда: това беше основата на дългогодишно приятелство при всичките ни различия – научни и политически. По-късно Боян започна да води самостоятелен философски семинар и естествено се оказа харизматичен лидер на хуманитарната младеж в София: присъствах на няколко лекции, те бяха впечатляващи, магия имаше там. След още няколко години поканих Боян като преподавател по теория на интерпретацията в нашата маистърска програма „Изкуства и съвременност“, където той заедно с Моника Вакарелова и други имаше ключова роля. Междувременно излизаха важните му книги, на български и на други езици, той стана международна звезда, осъществи важни за нас връзки дори с Япония, след това започна постабгарския си проект в „Метеор“ с Ани Васева. През цялото това време на активно сътрудничество и неща, правени заедно и поотделно, имаше нещо, което ме свързваше още по-силно с него. Такива връзки са вътрешни, те са особена форма на диалог и солидог, когато с някого си говориш дори когато го няма. Темата на този наш вътрешен разговор (е, случваше се да стане и външен, да се разрази в пламенни полемички) беше проблемът на политическата стойност на безпределното Желание. Това според мен е една от червените нишки във философията на Боян Манчев, но най-добре тя е изразена

Боян Манчев има публикации, включително книги на множество езици – най-вече на български и на френски, но също така на италиански, на английски, на японски, на немски. Трябва да подчертая, че това не са преводи, тъй като дори когато някои от книгите му се припокриват в една или друга степен, на практика той пише книгите си наново според езика, на който те ще се появят. Така че виждаме едно особено умножаване на неговата научна персона, която преминава през различни езици и различни артикулации. Това е свързано също и с педагогическата дейност и с институциите, през които преминава Боян Манчев. Париж, Берлин, Виена, Токио... и разбира се, в България, както в Нов български университет, така и в Софийския университет, винаги с огромна ангажираност и страс в работата си със студентите. Творчеството на Боян Манчев има същата многостепенна обхватност, каквато и изобщо практическата му реализация като учен. То обхваща онтологическа, естетическа, литературоведска, политологическа проблематика. В последно време работата му започна да кристализира в проект, който той слага под рубриката на *философската фантастика*. Освободен от обичайно изискуемото ерудитство на хуманитарното писане, в новите си книги той дава свобода както на своите философски приоритети, така и на забележителния си поетичен стил. Какви са тези приоритети? Няма да влизам в подробности тук, но най-общо бих могла да кажа, че става дума за интерес към *нечовешкото*, разбрано като (анти)природно и като (съпротиво)космическо в опозиция с онова дигитализирано, редуцирано, марionетно, зомбирано бъдеще за човека, което донякъде плашещо ни се отваря като хоризонт днес. Тоест у Боян Манчев най-дълбоката съпротива – има и други форми на критика и съпротива в неговото писане, – но най-

дълбоката форма на съпротива е според мене именно в този пункт. В едно упование и в една надежда за ексцесивното, неконтролируемо нечовешко, което човекът носи и което ще го предпази от свеждането му до имитация, празна обвивка, зомби. Оттук и интересът на Манчев към *безформеното*, към *невъобразимото*, към неподдаващото се на формулировка, а също така към флуидното и към *облачното*, да го кажем през заглавието на една от най-новите му книги. Тази програма, която от гледна точка на школа и на континуитетност е свързана с Нанси (Боян Манчев е в непосредственото обкръжение на Нанси), има своята забележителна самобитност и автономност. Боян Манчев следва от книга към книга един собствен път на философско мислене, което е в диалог с български автори и с български философи и се ражда на страстни последователи. Преди да привърши тази бегла скица, искам да подчертая още нещо, което за българския контекст е безпрецедентно, за пръв път се случва по този начин. Освен ако не си спомним за Иван Станев, който в собствената си фигура събираше света на философското и теоретичното мислене със света на театъра, на перформанса, на сценичното изкуство.

И отново – като става дума за връзката на Боян Манчев с театъра, за работата му с Ани Васева и с „Метеор“, с невероятните актьори в тази трупа, човек би могъл да се запита дали заслужаваме такъв философски театър. Пак съм изкушена да кажа, че по-скоро не. Все пак той се случва – с последователност, мащабност и постоянно изменяща се, с оглед на самите си сценични превъплъщения, хармонична свързаност между концептуалност и сцена. Боян Манчев прави петдесет години, случвало се е и на други хора преди това... но рядко се случва петдесет години да са дали толкова много, при което авторът им да е останал толкова млад.

Фотография: Свобода Цекова



в „Манифест за нечовешки театър“, нека припомним един кратък пасаж:

„Нечовешкото: безпокойството на човешкото, ето там започва театърът. Каква е тази сила, която бучи в тялото, която го съвоява и разцепва с боговете/демоните? Нечовешкият театър е театър на безграничното желание – желанието, което надскача човека. В безграничното желание няма надежда за изход. Желанието е Чудовище. Започваме наново, там, където желанието няма граници, ето това пространство обхваща театъра, разтворената в него сцена става об-сцена, общенна плацента, в която растат нови органи за експериментирание на човешкото. Суб-ектът като про-ект: про-метей, мете-ор. Чудовищата са неопитомени желания“.

Това е силно, експресивно казано. Изглежда, че не изисква диалог – какъв разговор, при положение че на власт са Неопитомените желания? Та те не оставят никакво пространство, запълват всички дупки, мета-морфозират всяка форма, моделират света по свой чудовищен образ и подобие. Не спорят – раждат Новото и Немислимото. На мен обаче ми се беше наложило да се занимавам с желанието от съвсем друга гледна точка – на пръв поглед далеч по-исторически конкретна, но на втори – носеща не по-малък философски потенциал. Междувременно пишех и продължавах все още да пиша книга за историята на утопията и по съвсем свои пътища бях стигнал до точката, в която авантюристичните и волунтаристични утопии на авангарда скандализират идеята, че лявото се било превърнало от утопия в наука, подчинена изцяло на диалектико-материалистичните закономерности на „действителността“. Дълбоко ме вълнуваше разколебаният принцип на тази „действителност“ от онова време, както и начинът, по който променящото се Желание – ентузиазизирано, летящо, революционно, а след това катастрофично, параноично-сталинско и тоталитарно – моделират като мека глина тази действителност.

В този смисъл, докато Боян се занимаваше с младежката история на Желанията, с тяхната чудовищно-демиургична сила да „отместват“ невъзможното, аз се занимавах по-скоро с тяхната старческа история, сумирана най-добре в изрази като „каква я мислехме, каква стана“ или „не дай боже да ти се сбъднат Желанията“. Понякога се сблъскахме директно върху конкретна тема, каквато беше случаят с тълкуването на поезията и фрагментите на Новалис – тогава си говорихме дълго и на живо, – и внезапно се установяваше, че разликите не са чак толкова големи.

По тази вълнуваща тема може да се каже още много, но това няма да е тук; така или иначе, този важен за мен диалог с Боян продължава. И днес той придобива най-неочаквани актуално-политически измерения. Защо ли и двамата се бяхме занимавали само с Желанието, а не с истинския му антипод – нетърпимото Нежелание, Отвращението? Събитията в България и на много други места по света в последните 10 години демонстрираха, че то политически и социално е не по-малко важно. Защото излизат някакви хора и казват „Безформени същества, морални и политически чудовища, мутри – ама наистина не ви издържаме повече! Няма да ви търпим, махайте се!“ И тези младежи вярват, че в тяхното безгранично Нежелание също има някаква демиургична сила, нещо, което може да измете всички Франкенщайни, да метаморфозира Безформите и Гадостта на българския политически живот и да роди напълно немислимото и невъзможното – да му даде Нормални Форми. Но има ли такива? Дали това не е някаква нова, безумна утопия по Нормалност, обърнат Овидий? Дали тя няма да ни заведе там, откъдето други се връщат? С тази текст предлагам на Боян да продължим разговора в тази посока. Може пък и да излезе нещо.

Philosophia perennis

(Ренесансови елементи във философския проект на Боян Манчев)

Богдана Паскалева

В края на 2019 г. философът Боян Манчев събира своите текстове от последното десетилетие под заглавие „Новият Атанор“, първи том на методологическия проект „Философска фантастика“. През пролетта и лятото на 2020 г. в специфичната медия „философски блог“ Манчев публикува множество свободно свързани с проекта философски фрагменти. Двете групи текстове споделят общи тематични ядра – новата природа, творчеството отвъд човешкото, *magia naturalis*, репрезентирани чрез няколко философски фигури, например бога Пан, но също фигури като огъня, облака, камъка, метеора. Корпусът, посветен на *magia naturalis*, е въплътен и във визуален проект – изложба в пловдивската галерия „Sargiev Contemporary“, озаглавена също така „Magia Naturalis“ и включваща визуални творби от артистите Биния Верли, Марта Джурина и L, както и текстове-инсталации на Веселина Сариева и Боян Манчев.

Какво е ключовото в последните текстове на Боян Манчев? Несъмнено е, че работата на българския философ се помещава в авангарда на съвременните търсения. По-ранните работи на Манчев (грубо казано, от края на 90-те докъм 2010 г.) са насочени най-общо към автори от модернизма на XX в. Успоредно с това режимът на работа с понятията у Манчев е винаги насочен към улавяне на най-актуалното във функционирането на едно или друго философско понятие, неговото място именно във съвременността, в настоящето. Без да става дума за някакъв квазиметафизичен презентизъм, Манчев винаги се е интересувал от това, което е сега, което *става* сега и което носи трансформационната потенция за промяна на сега-то към бъдещето. Ако се изразим дори още по-крайно, можем да кажем, че философският авангард на Боян Манчев черпи силите си направо от бъдещето благодарение на способността да се улавя това, което е „спешно“ в сега-то. По какъв начин се вписват тогава елементите от миналото в работата му? Без съмнение по нито един от традиционните пътища на историята на философията, литературата, изкуството – в онзи смисъл, в който тяхната история е историография, документалистика, архивно съхранение на отминали състояния в различните системи на културата. Ако трябва да опишем същината на подхода на Боян Манчев към миналото, трябва да се обърнем към описание на методологическия проект на философската фантастика, задача твърде сложна за кратък текст като настоящия, която обаче би могла да се скицира чрез анализа на няколко конкретни елемента от гореизброените текстове.

Философската фантастика не е просто скриване заг маската на концептуалния персонаж, Платон, маскиран като Сократ, или Ницше – като Заратустра. Тя не е дори просто работа с (предполагаме) философски съдържания с помощта на (предполагаме) не-философски форми. Тя е по-скоро работа с езика в смисъла на определен наратив, метод в режима на жанровото своеобразие, нещо като философски *weirdfiction* (съгласно понятието на Ф. Х. Лъвкрафт): „Философската фантастика не е хибриден жанр [...]“. Тя е опит върху самата форма на философията: опит за експериментиране с нови възможности за артикулация на философската форма [...]. Философската фантастика е работа на понятието в модалността на желанието“ („Нов Атанор“, София, Метеор, 2019, 18–19).

Въпросът, който възниква обаче е следният: по какъв начин именно работи този проект?

Първо (първо?) имаме един образ (:) Атанор. Както ще разберем от книгата с едноименното заглавие, атанорът е понятие от областта на алхимията. Думата е латинизирана версия на арабско съществително със значение „пещ“. Атанорът обаче е алхимическа пещ, „алхимическо устройство за поддържане на постоянна температура, необходима за процеса на алхимическо трансформиране на субстанцията, на кристализирането ѝ като *lapis philosophicum*, като философски камък“ („Нов Атанор“, 27). Изображение на въпросното устройство намирам в позитив на с. 27 и в негатив на с. 30 от книгата. Още от момента, в който се срещаме с образа на Атанора, ние вече се намирам на територията на философската фантастика. Но с това вече се намирам и на територията на един специфичен тип ренесансово отношение, ренесансов етос към философията и нейната история.

Съществува една тенденция в късносредновековната и ренесансовата философия, тенденция, която отстъпва на заден план с настъпването на класическата парадигма на философстване, на свой ред ориентирана според новите критерии за научност. На новия фон цял комплекс от особеностите на ренесансовата мисъл започва да изглежда като ненаучен мистицизъм. Този комплекс можем да се обедини около понятието за *philosophia perennis*, или „вековечната философия“.

Идеята за *philosophia perennis* е по-скоро консервативна и ретроутопична – тя възниква най-общо в

полето на неоплатонизма на 15. в., но е свързана и с моменти от арабската, еврейската и християнската късносредновековна мисъл и представлява увереността в наличието на една мъдрост отвъд времето, към която всички мъдрци във времето, във историята са били причастни по един тайнствен начин. В това число попадат традиции като тази на херметизма, но също и по-късни явления като магията, алхимията и кабалата.

Образът на Атанора от книгата на Манчев ни препраща тъкмо към тази специфична форма на предмодерно философстване, която тук се проявява и на съдържателно, и на формално равнище. Съдържателният елемент е свързан с представата за алхимията и за *magia naturalis*.

Подобно на *philosophia perennis*, *magia naturalis* е понятие, което набира значимост в контекста на неоплатонизма на 15. в. Най-общо *magia naturalis* представлява аспект от ренесансовата философия на природата. Тя се основава на (нео)платоническата космология, според която вселената – в своята математико-музикална хармоничност – е обединена от динамични взаимоотношения между битийните равнища, осигуряващи възможност за въздействие от разстояние. Магът в този контекст се оказва същинският учен, този, който познава тайните на природата и тайнствените механизми, по които един природен елемент може да повлияе на друг, без да бъде непосредствено свързан с него.

Как се появява този момент в проекта на Боян Манчев? Съвсем не става въпрос за опит за възстановяване на някакви отминали концептуални или квазимистически практики. Именно това е моментът, в който мистиката се трансформира във философска фантастика – иначе казано, когато найвн-мистическото, полумистическо схващане на ренесансовите мислителци за космоса се превръща във философски експеримент от авангарда на Късната модерност. Да бъде обяснен този ход изглежда необикновено трудна задача, тъй като става въпрос за описание на трансформацията в употребата на определен философски подход. Можем да я определим като преобречение в областта на жанра, изобретяването на една изцяло нова модалност при разбирането на взаимоотношението между философски концепт и свят. Това взаимоотношение не е нито разбирането на популярната мистика, нито това на позитивната наука, нито опит за реконструкция на ренесансовите мисловни ходове. Това е модалност, съответна на късномодерното усещане за интелектуалността на телесно и мисловно в човешката субектност, но също и на интереса към субектността на не-човешкото.

Нечовешкият субект тук приема наименованието „природа“ (*natura*). Това не е ретроутопичната идилия на автентичното, майчинската фигура, произведена от неоромантизма на модерността. Природата за Боян Манчев е обобщаващо наименование на всички онези динамични криви във вселената, които се намират отвъд човешката инстанция, но които притежават потенцията на трансформацията и на творчеството. Това е субектът творец във визуалния проект „Magia Naturalis“. Той се очертава в отговор на въпроси като тези: „Творец ли е природата? Творят ли звездите, металите, огънят? Какво въобразява камъкът? Какво иска облакът?“ („Magia Naturalis“ по идеи на Боян Манчев и Веселина Сариева).

В някои от своите аспекти ренесансовата мисъл остава някак класически антропоцентрична. С всички уговорки около неяснотата на това понятие по отношение на Ренесанса, тук ще го употребим, като пог

„антропоцентрично“ ще разбираме не противопоставянето между човешкото и божественото, а това между човешко и нечовешко, в което човешкото се отнася към образ на света, централизиран и организиран около фигурата на човека, който се схваща като носител на разума, а отпък и като модел за конструиране на субектността изобщо. Проектът за новата природна магия, напротив, търси модела на субектността другаде, във от човека, в нечовешкото, в силите и процесите на природата. Клопката тук е, че подобен тип мислене не е изцяло чужд на историческия Ренесанс. Той наистина е въдъхновен от ренесансовата космология на единството и хармонията във вселената, но акцентът му е изместен и снабден с нови функции в режима на постантропологичната съвременност. Също така, вместо ренесансовата хармония, водещо е понятието за хаос.

Да се върнем към фигурата на новия Атанор. В хода на метафоричното говорене можем да кажем, че атанорът е машина за хаос. Хаосът е една от основните фигури в книгата „Новият Атанор“. На него са посветени две от петте части в съчинението – това са „Хаос“ и „Освободеният Хаос“. В озаглавяването вече виждаме по какъв начин работят фигурите: на първо място, Хаос тук е митичната фигура, която се появява при Хезиод и Овидий („Нов Атанор“, 121-127) – изначалното същество/сила, което произвежда и (вероятно) перманентно препродржда света. След това в частта „Освободеният Хаос“ (167-237) фигурата на Хаос се свързва с тази на Прометей, т.е. на антропотехническия персонаж, най-известния „освободен“ персонаж от Античността. Прометей присъства скрито и в заглавието на цялата книга като „нов“, доколкото „новият Прометей“ изглежда нишката си от Античността към романтичната фантазия на Мери Шели от „Франкенщайн“. Така Хаос се оказва мрежово обвързан с Прометей – първия техник, Пандора – първата жена-тэхника, Франкенщайн – модерния вариант на изначалната техничност на човешкото, Арахан – жената-творец-животно-тэхника, Шели – поета романтик и поета на облака, Мери Шели, жената поет и т.н. Потенциално тази мрежа може да се допълва в хода на прогресивната дезорганизация на смислите. Значението на „освобождаването“ на Хаос (на хаоса) започва да се разръща – от буквалното „освобождаване“ на Прометей към *отприщването* на силите на хаоса. Освобождаването представлява ходът на самата дезорганизация, която трябва да разбираме и като една от целите на философската фантастика.

Отново, ако се обърнем към традицията на ренесансовата философия, ще открием в нея и фигурата на Хаос. Тя се появява на първо място в творчеството на Рамон Лул, автор от 14. в., необикновен мистик и мислител със странна съдба, който се оказва един от най-въдъхващите автори за философията в Ренесанса. Сред тях може би двете най-основни имена са тези на Николай Кузански и Джордано Бруно. Едно от по-малко известните съчинения на Лул се нарича „Книга на хаоса“, но не само то, а преди всичко книгите по комбинаторика представляват интерес за споменатите ренесансови автори. Една от ключовите черти във философско-мистическата практика на Лул е именно работата с фигури. Понякога тези фигури представляват по-скоро диаграми или математически начертания, мнемотехнически схеми или изображения от комбинаториката. Понякога обаче те са по-близки до алегоричното и имат структурата на визуален или вербален образ, често съзвучане и тълкуване, предполага

Фотография: Боряна Пандова



се, притежава анагогическия потенциал да отведе човешкия ум към висшето познание. В този смисъл фигурите се използват и Николай Кузански, който – наред с математическите си интереси – създава и оригинални, свои си фигури. Такива са например играта с топка, всевиждащият портрет, върхът на диаманта, стената на рая, берилът. Още по-интересна е работата с фигурите при Джордано Бруно, за когото всички персонажи на античната митология могат да се окажат част от мъдростта на мага. В това отношение особено показателни са латинезичните съчинения на Бруно, които засягат мнемотехниката и магията (двете изкуства са тясно обвързани).

Ако се обърнем към трактата „Светилникът на тридесетте статуи“ (Lampas triginta statuarum, ок. 1590 г.), съчинение едновременно натурфилософско, магическо и мнемотехническо, ще открием в него практиката да се философства върху, във и чрез фигури. След тях ще открием божествата от античната митология – Целий, Сатурн, Юпитер, Юнона и пр., но също така Прометей, Стрелецът, Отецът и пр. Още по-интересно е, че първите шест от тридесетте фигури са обозначени като лишени от конкретна форма и фигура. Вътрешно те се делят на две троици, от които първата засяга материалния принцип, а втората – интелектуалния. Втората съвпада по същество с традиционните представи за Св. Троица от Отец, Син и Дух, и толкова по-любопитно е, че се явява на второ място, докато първата обхваща три *informia et infigurabilia*, същини лишени от форма и от възможност за фигура, които се отнасят към материалния принцип. Те са определени като Хаос, Орк и Ноц. Това е тъмната троица, негатив на християнската. Първата фигура в разгръщането на света според Бруно е именно Хаос, който „обозначава празнотата“ (*vacuum*), затова са му приписани свойствата *infiguratum et infigurabile* – нито снабден с фигура, нито способен да получи фигура. В тридесетте члена, които го описват, преобладават такива свойства, които са или отрицателни, или абсолютизиращи. Негативната троица, в която Хаос поема функциите на Отец, се разгръща в Мрак (Орк, Бездна) и Ноц. Мракът е принципът на пасивната потенция (в опозиция със Сина като активната способност на формиращата светлина), а Ноц – материята (в опозиция с Духа). Като образи тези персонажи са заети от Хезиодовата „Теогония“. Едва на равнището на материята Ноц откриваме възможността за фигуриране. Хаосът обаче е абсолютно невъобразим (*inimaginabilis*) (Jordanani Brunii Opera latine conscripta, vol. III, Napoli, Morano, 1891, 9-16). Равноположен с празното (*vacuum*), той се оказва друго име за безкрайното (явяващо се при Манчев като Алејрон) и за пространството, схващано като вместимостта на безкрайната вселена. В някакъв смисъл пасивната и възприемащата потенция от гледна точка на Бруно е по-фундаментална, отколкото активно творящата и подреждаща. Хаос е Отецът на негативното, Отецът в негатив. Орк, Бездната – син на Хаос, – на свой ред ще обозначава безкрайното желание (*desideratio infinita*), от което се ражда Ноцта – материя, лишена от, способна на фигура...

Каква е функцията на Хаос в контекста на авангардната философия на Боян Манчев? Необходимо е не просто да отбележим връзките с късносредновековните и ренесансовите автори като Лул и Бруно, но също и да забележим къде са разликите, какво в употребата на фигурата е ново при Манчев. За Бруно фигурата на нефигурируемия Хаос, който не може да бъде нито въобразен от въображението, нито проумян от разсъдък, е по-скоро нещо като алегория, която трябва да бъде разтълкувана според мъдростта на вековечната философия. Същото важи и за останалите фигури (Аполон, Прометей, Минерва и пр.). Фигурата на Манчев е нещо доста по-различно, макар че в някакъв смисъл бихме могли да кажем, че тя е реализация на онзи механизъм, който потенциално е наличен още у Лул, Кузански или Бруно. За Манчев е от значение, че фигурата работи и като понятие (в по-ранните си изследвания той използва наименованията „свърхкритика“ и „илюстрация“), без да е нито отделима от понятиената си функционалност, нито редуцируема до нея. В работата на фигурата трябва да провидим работата на самата инвентивна сила на философското въображение, без да се налага да отделяме някакво предполагаемо „вътрешно“ от някаква сякаш „външна“ обвивка на образа. По този начин философското въображение на хаоса произвежда три момента: време, решение, свобода. Този е тройният – понятиен – възел, който се разгръща като нарастит на фигурите. Хаосът способства за завихрянето на тези три елемента: времето може да се движи не само в една посока, тъй като посоката на движението му ще се определя от решението. Решението е това, което бележи деятеля като субект (бил той човешки или нечовешки), пак то е, което „освобождава“, като отключва едно определено силово отношение на деятеля спрямо неговото желание – и това е отношението на свободата.

Работата на фигурите се състои в това да ни позволят да въобразим тази динамика на природата. *Magia naturalis* и *philosophia perennis* участват в проекта на Боян Манчев и на тематично равнище, но в много по-голяма степен ренесансовата традиция работи като методологическа нишка в самата идея за фигурологията на философската фантастика. Това е представата за философската работа на самите фигури, една философска магия, която споделя с поезията това, че води началото си от въображението.



Фотография: Боряна Панцова

Поздрав към Алхимика

Димитър Вацов

Трансформация, алтерация, модализация, динамика, метаморфоза са само част от ключовите думи, през които разпознаваме Боян Манчев. При всички случаи точката, в която материята се огъва – и всяко нещо се превръща в друго, – е прицелната точка, в която е фокусиран неговият проект. Философската му лаборатория е алхимична пещ („нов Атанор“), в която онтологията се оказва фантастика, а разликата между реалност и фикция се стопява по най-реалистичен начин. От тази пещ обаче се ражда не измислен философски камък, а естествен вихър. Чрез ефекта на перерудата тя създава метеорологичен фронт – мощен критически фронт на мисълта, който всеки път неочаквано сменя посоката си и ни изтръгва от инерцията на рутината. На такъв човек – съмишленник и приятел, но и майстор на метаморфозата – дори и когато става на 50, не върви да му подариш плакет за спомен. Единственото, което можеш да му подариш, е още един въпрос. Моят въпрос е продължение на нашия вече станал многогодишен философски разговор.

Боян казва, че Аристотел, който изначално работи под презумпцията на вечността – на първия двигател и неговата чиста актуалност, – все пак е във вел категорията „възможност“ (*dύναμις*), чуждейки се как да отговори на въпроса за движението и промяната. За да са възможни те, трябва да допуснем „възможност“ – възможност за промяна, за алтерация. Боян дори предлага, вече отвъд всякакъв есенциализъм, да превърнем

„възможността“ във водещо онтологично начало – така че онтологията вече да „оперира не в режима на субстанцията, а в режима на модализацията“. Чудя се не е ли време да сменим въпроса на метафизиката. Защото, струва ми се, вече сме разбили метафизичната идеализация за чиста актуалност, за вечност: било като сме вклинили в актуалността *възможност за отклонение* (*dύναμις*), както прави Боян; било като сме вклинили в нея непредадена *действителност* (*ἐνέργεια*), както понякога се изразявам аз; било през друг речник. Въпросът е, че ако вече сме преобърнали метафизиката и сме динамизирали максимално аксиоматиката на нашите анализи, тогава чудното е друго: не как е възможна промяната, а как става стабилизацията, как се появява (пък макар и крехкото) практическо възпроизводство на „същото“? И дали този променен въпрос не ни кара отново да прекоотираме възможността: не като възможност за отклонение, а като *възпроизводима възможност, възможност за повторение*? Откъде се появява тя? Казано иначе, по-учудваща гнес ми се струва не алтерацията, а постоянството – редът като ценно (защото е твърде чуливо) практическо постижение. Откъде да вземем упорството – персистентността в речника на Боян – за да го удържим? Бъди здрав, Бояне!

Апейрон, пиратство: есе върху *Облаци*

Футоши Хошино

Оригиналният текст на японски е написан за списание „Синьо в четири сутринта“ (午前四時のブルー, Токио: Суисейша, май, бр. 1, 2018), което излиза под редакцията на Ясуо Кобаяши (<http://www.suiseisha.net/blog/?p=8772>).

Настоящото есе е негов кратък вариант от 10 септември 2020 г.

Какво би означавало да се изиграе на сцена един философски текст, ако не става дума просто за някакъв педантичен жест? Рядко срещаме философски текстове, които се четат на глас, а още по-малко такива, които се изграват от актьори. Едва ли можем да си представим подобно нещо да се чете на глас, още по-малко пък да се играе от актьори (освен ако текстът не е диалог или част от цитат). Да поставиш на сцена някакъв философски текст – както и да повериш на актьорите свой собствен текст – несъмнено е гръзноено начинание. Боян Манчев, един от най-изтъкнатите съвременни



Фотография: Боряна Пандова

български философи, публикува своята книга „Облаци“ през 2017 г.¹ За разлика от други негови теоретични трудове върху „чудеса“ и „метаморфози“, тази книга е изцяло съставена от поредица фразментарни, почти поетически текстове. Пронизана от неумолимото повторение на фразата „Облаъкът е...“, тя не съдържа изрични препратки към други текстове освен споменаването на няколко автори като Хераклит и Уилям Блейк. Този стил рязко контрастира с предишните му книги: „Изменението на света“ (2009), чиято основна водеща нишка тръгва от Жорж Батай, и „Метаморфозата и мигновението“ (2009), която е вдъхновена от творбите на Достоевски, Арто, Бланшо и др.²

За първи път се запознах с идеята за тази книга от самия Манчев вероятно през ранната есен на 2016 г. В края на месец септември същата година посетих България за четвърти път заедно с няколко приятели от Япония, за да участвам в международна среща, която през последните години се провежда като ежегоден събитие. Начената през 2013 г. като обмен на изследователски опит, подобна среща между университетите на София и Токио разшири своя първоначално академичен обхват и прерасна в близко приятелство. Малко по малко тя прекрачи отвъд границите на своя официален формат. На една от тези срещи се запознах с членовете на театралната група „Метеор“, в която Манчев участваше като драматург. Ани Васева и Леонид Йовчев, двамата водещите съвременни български артисти, както и Манчев със своя драматургичен принос към всички техни проекти образуват своеобразна група творци и изпълнители. Манчев ми одади видеоклип от спектакъла „Франкенщайн“ при първото ми посещение в София през есента на 2013 г. Две години и половина по-късно, през март 2016 г., взех участие в разговора след премиерата на „Тотална цета“, а през септември същата година имах възможността да гледам „Малдорор“ на сцената на Френския институт.

Спомням си, че Манчев спомена за „Облаци“, докато говореше относно изработването на ново издателско лого. „Метеор“ планираше да изготви своя едноименна поредица книги, която щеше да включва и едно теоретично изследване на Васева върху съвременния театър.

Така че за мен не бе голяма изненада, когато Манчев ми каза, че „Облаци“ щеше да се поставя на сцена в двата най-големи български града, София и Пловдив. Вече бях чул за едно перформативно четене с млади актьори от

групата скоро след публикуването на книгата. Но онова, което донякъде ме изненада, бе предложението на Манчев да се присъединя към състава от четиримата актьори за предстоящите представления в Пловдив през 2017 г.

Петък, 15 септември 2017 г.

Въпреки че бе средата на септември, температурата надвишаваше 30 градуса в деня, когато отпътувахме към Пловдив. Тръгнахме с две коли от София рано сутринта и стигнахме до Стария град на Пловдив за два часа. Придружаваха ни Емона, Мария и Валери, трима млади актьори, които няколко години по-рано бяха завършили Театралния колеж „Любен Гроис“. Обявахме на пътя малко преди да стигнем до Пловдив в ранния следобед, а междувремето бе станало още по-горещо. В Стария град щеше да се провежда едно тридневен събитие, наречено „Нощ Пловдив 2017“. Представлението на група „Метеор“ бе част от откриването на събитието, което щеше да се състои в Културния театър. Около четири следобед, след проверка на осветлението и звука, се проведе кратка репетиция. Началният час на представлението бе седем вечерта. То продължи около час, започвайки с четене на български с участието на Лео, Емона, Мария и Валери. Всеки от тях бе снабден с текста на „Облаци“ (това бе импровизирано от Боян по време на пътуването), така отделни откъси бяха четени последователно параграф по параграф, един подир друг. Въпреки че четенето се изпълняваше на български, аз разполагах със съответния текст на френски. Прочетената от Лео встъпителна част е както следва:

Le livre des nuages est aussi un livre nuageux. C'est un livre des nuages et un livre de nuages. Un livre dans des nuages. Un livre voilé de nuages et un livre tissé de nuages. C'est un épaississement et une extension du nuage...

Тези мои уши, които не разбират български, долавят отново и отново единствено и само тази дума – „облак“. Текстове бяха рецитирани от четиримата актьори с интонация, която създаваше впечатление за нещо загадъчно посредством почти абстрактни, по мое мнение, звуци. Докато аз самият, скрит заедно с Боян в мрака на залата, имах възможността да набележа онези характерни думи, които образуват все по-тясна връзка между западните езици и звуци („ontology“, „politique“...). Сравнявам френския текст, който гръжа в ръка, с гласовете в ушите ми и се подготвям за моето собствено изпълнение.

В рамките на последните петнадесет минути аз и Боян се появяваме на сцената под съпровода на лирата на Емона, след което някои от добавените към въпросното представление текстове се изчитат на френски, английски и японски, наред с българския на младите актьори. В публиката вероятно не ще се намери никой, който да разбира еднакво всичките четири езика.

Сряда, 4 март 2015 г.

Нека се върна малко назад във времето. Преди пет години, в края на последния ден от тридневната международна среща „Възвишеното и изродното“ [„The Sublime and the Uppity“], която се състои в Софийския университет, нашето внимание се насочи към известното определение за „възвишено“ от Кантовата „Критика на способността за съждение“:

Безформеното или чудовищното (*ungeheuer*) е онова, което се разпознава като възвишено. Такива явления като бушуващото море и бурите извършват насилие над възбращението ни в противовес на природната красота. При все че възвишеното е противоположно на идеята за „крайна цел“ (или „целесъобразност“), то служи на една по-висша „крайна цел“ посредством това, че поражда в ума ни чувство на преклонение. То е контрацелесъобразно и същевременно целесъобразно. Коментарът на Боян Манчев върху този незаобиколим парадокс поема по пътя на следното размишление:

„По един парадоксален начин предполагаемата по-висша крайна цел [*higher finality*] трябва из първо да бъде назована с термина *противоцелесъобразност* [*counter-finality*]. Разгневиеният океан е нещо безпределно и неопределено, и в качеството си на първична сила на елементите то представлява безформеният образ на първичната сила, съдържаща се в първото абстрактно предуниверсално философско понятие, изплуващо като една *пиратска* Африката сред океанските вълни на чувствения опит и възбращението, от тяхната архаична и *поетична* сила: понятията фигура *apeiron*. В едно свое експериментално съчинение върху произхода на философията аз изказвам твърдението, че *apeironът* на Анаксимандър е не само нещо безпределно и неопределено съобразно своята докологическа интерпретация, но и че се проявява и *действа* като активната противоположност на границата и крайната цел“³.

Неделя, 17 септември 2017 г.

Отново се връщаме към лятото на 2017 г. След нашето представление в Пловдив Боян и аз прекарахме няколко почивни дни в Одрин, а после пресяхохме

българската граница по суша, за да се отправим към малкото гръцко село Марония.

Пътувахме в ранна неделна утрин, около четири часа с кола от Пловдив, и пристигнахме в това село на Егейско море някъде по обед. Посетихме селото само защото доверен източник ни предостави информация за достъпна къща под наем. Ала по-късно, бродейки из историческите забележителности на Марония, установихме, че селото е свързано с два противоположни персонажа – Аполон и Дионис.

По време на нашите вечерни разходки, темата на разговора се отклони към името на острова, който се мерзелееше в далечината, и Боян си послужи с телефона си, за да го провери на картата – оказа се остров Самотраки.

През деня слънцето светеше ослепително, въпреки че бе втората половина на септември, но плуването се оказа едно неочаквано приятно изживяване. Докато се наслаждавах на очарователното спокойствие на морето, в ума ми изникна следния пасаж от Пол Валери:

„Нищо не е по-достойно за възхищение от това да бъдеш свидетел как в продължение на само няколко века най-драгоценните и неоспоримо автентични интелектуални постижения възникват сред народите по средиземноморския бряг. Не другаде, а тъкмо тук науката е скъсала с емпиризма и практическите употреби, изкуството се е отърсило от своя символичен произход, литературата се е сдобила с ясна форма и се е обособила в отчетливи жанрове, а философията е изпитала всички възможни способности за осмисляне на вселената и самата себе си. Никога преди в историята и никъде другаде по света не е имало такова кипене на умове, такова изобилие от богатства, в толкова кратък интервал от време и на толкова ограничено по територия място“ (Пол Валери, „Средиземноморски вдъхновения“).

Времето ни неусетно отлетя и в настъпващия понеделник вече трябваше да си тръгваме за София. Хвърляме бегъл поглед към римските останки на Марония, за да съхраним спомена, и сетне се отправяме на продължително пет или шест часа пътуване до София. По някое време необичайно спокойният Боян започва да записва шеговита импровизирана реч на своя iPhone. Думите му се връщат към малкото село Марония, чиито свещени покровители са Аполон и Дионис, – и към Анаксимандровия *apeiron*, архетипът на всичко съществуващо.

Петък, 24 ноември 2017 г.

Близо два месеца след моето лято в Гърция присъствах на лекция в Токио, озаглавена „Светлина, облаци: философският пират и изобретяването на *apeiron*“ (*La lumière, les nuages. La piraterie philosophique et l'invention de l'apeiron*), на която Боян Манчев обсъждаше близостта между „*apeiron*“ и „пират“, две доста отдалечени едно от друго понятия. *Apeiron* – онова, което Анаксимандър полага за основа на всички неща – буквално означава „без-пределното“ или „онова, което няма предел“. То представлява безкрайна, безпределна величина, накратко хаосът, от който изникват всички различия в света. От друга страна, думата „пират“ произлиза от глагола *πειράω* със значение „опитвам“, „нападам“, „дръзвам“. Тръгвайки от тези две споделящи един общ корен думи, Манчев описва по един удивителен начин дейността на мисълта, която винаги е готова да прекрачи отвъд собствените си граници, като *la piraterie philosophique* (философското пиратство).

La piraterie philosophique. Това в някакъв смисъл би било равнозначно на приближаване до „нечовешкото“. Нека си припомним, че поне според римското право пиратите не са били считани за хора. Така например попадаме на следния пасаж в трактата на Цицерон „За задълженията“:

„Така, ако не занесеш на пиратите уговорения откуп за живота си, това не е измама, дори ако си се заклел и не си го изпълнил. Защото пиратът не се числи към никаква воюваща страна – той е общ враг на всички“ (Цицерон, *За задълженията*)⁴.

Пиратите, поне според тогавашното право, не са били нищо повече от „общ враг на всички“ в границите на Римската империя. Откъде следва подобно твърдение? Причината е, че пиратите са били свободни от задължения и дългове към общността, както е видно от съчинението на Цицерон. Важно е да се помни, че думата „общност“ произлиза от понятието *mînis*, което означава „да споделяш нечий дълг“. Кръстосващите моретата пирати не споделят общи задължения (дългове) с жителите на сушата. Следователно те не се ръководят от онези закони, които са установени от хората. Пиратите са престъпници пределите на човешкото и са станали нечовешки същества.

Да бъдеш пират. Да не познаваш ограничения. Да не се задоволяваш с това, че си философ и драматург, да изпълняваш собствените си философски текстове върху сцена и с това да извършваш един гръзноено опит (*πειράω*). Интересът на Боян Манчев към понятието *apeiron* не е просто теоретичен – той е неотделен от неговите практически занимания като пират.

Превод от английски: ФИЛИП СТОИЛОВ

¹ Боян Манчев, *Облаци*. Философия на свободното тяло, София: METHEOR, 2017.

² Boyan Manchev, *Miracolo*, Milano: Lanfranchi Editore, 2011; *L'altération du monde. Pour une esthétique radicale*, Paris: Nouvelles Éditions Lignes, 2009; *La métamorphose et l'instant. Désorganisation de la vie*, Paris/Strasbourg: Les Éditions de la Phocide, 2009.

³ Boyan Manchev, „The Sublime Paradox: Glosses on § 23. Transition from the Faculty of Judging the Beautiful to That of Judging the Sublime“, *The Sublime and the Uncanny*, Futoshi Hoshino and Kamelia Spassova (ред.), Токио: UTCP, 2016, 13-14.

⁴ Марк Тулий Цицерон. *Избрани произведения*. Прев. Рада Златанова, Димитър Илчев, София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2008, 140. – Б. пр.

Два сценария на рефлексивното желание

Дарин Тенев

Да пишеш по повод дава ръководна нишка, но не всеки повод е добър водач. Юбилеите обикновено не са добри водачи. Изключения са онези случаи, когато отварят нови възможности мисълта ни да продължи своите разговори с онези, които са били и продължават да са значими за собствения ѝ ход, за онова, което бих нарекъл не „живот“, а „сила на мисълта“. Боян Манчев обаче е бил и продължава да бъде за мен фигура, която усишава, интензифицира не просто собствената ми мисъл, търсеща себе си в постоянен разговор с него, а самото поле на среща, полето на свръхкритично усилие като възможност за общност, за мислеща общност.

В редовете по-долу бих искал да се обърна към една тема, върху която той работи от вече четвърт век, темата за желанието. В един свой текст, „Желанието на света“, той най-изчистено тематизира желанието като силата, която движи и конструира философията като нагон на философската мисъл, но заедно с това и като онтологична сила, която неспирно трансформира света, сила на самия свят, сила на материята, която се обръща към себе си, за да устоява в непрестанното си видоизменение, чийто залог е трансформация на самата трансформация – а значи и едно желание, което още не познаваме, но което се обещава, обещава себе си, придвиждайки се непредвидимо. Тук само ще скицирам една насока за разговор върху желанието. Желанието като онтологична сила е рефлексивно. Рефлексивното желание може да определим на един първи етап като желанието, което, като се обръща към самото себе си, удържа потенциала в актуалното. Желанието като желание не се изчерпва в актуалното – тогава то би спряло да бъде желание, – актуалното не му поставя граница и затова желанието е безгранично, а „безграничното желание разширява възможността“ („Нов Атанор“). Желанието вкарва потенциала като потенциала в актуалното, то прави потенциала актуална потенция, чиято посока е свързана с изменчивостта на самото актуално, което поради това никога не е нещо просто гадено, още по-малко предзагадено, а свързано с вечно изменение, в чийто точка самото разграничение между актуално и потенциално е станало проблематично. Какво означава това, че желанието няма граница в актуалното? Нищо от това, което е, не го спира, защото то надхвърля това, което е, и начините, по които е, за може да поиска нещата да са други и другояче. (Нека в скоби да спомена, че оттук би трябвало да се вижда защо онтологията, която таково разбиране предполага, е модерна онтология.) Към какво се обръща, към какво може да се обърне желанието в своя принцип, в своя анархичен принцип, след като нищо актуално и нищо в света не му дава граница? Разбира се, то може да е желание за конкретни неща, за конкретни хора и отношения, за конкретни промени, но в своя анархичен принцип то няма към какво да се обърне освен към себе си. И именно тази рефлексия поддържа възможността като непредзагадена и неопределена от актуалното възможност и я кара да постои и устоява. В тази фигура на желанието, обръщащо се към себе си, желанието намира в себе си потенция, възможност, сила.

Тази фигура на рефлексивното желание не е нова, но философията на Боян Манчев чертае алтернативна насока за нейното развитие. Има два сценария за рефлексивното желание, две посоки, в които мисълта и действието на рефлексивното желание да се разгръща.

Единият сценарий е развит в относително изчистен вид в Хайдегеровата интерпретация на Нищевата воля за власт, но може през Нище да се търси назад към руския nihilизъм, Шопенхауер и други. Волята за власт не е искане или стремеж към нещо, тя е безусловна, безусловна от нищо. В този пункт става ясно, че тя е проявление на онова, което Манчев нарича безгранично желание. Думата за власт означава мощ и според Хайдегер, когато волята няма обект в света, тя се обръща към себе си, става воля за воля, а така позволява овластяването на властта, нарастването на мощта (Ermächtigungszug Macht). Доколкото е обърната към себе си и заедно с това остава воля, желание, тя се стреми към собственото си преодоляване, към собственото си надмогване. Моженето, мощта, надмогва себе си и постоянно самонараства, надхвърляйки се.

Българският литературовед Христо Тодоров, който заедно с Красимир Манчев е в основата на Българската гийомистка школа, чийто своеобразен и еретичен наследник е и Боян Манчев, дава хубав светови пример за това, за което говори Хайдегер, без вероятно да го е познавал и осланият си на гийомистката теория. Според Хр. Тодоров и Кр. Манчев в ставането си езика следва прогресивното разграничение на субект и обект, които се случват отново и отново по различен начин на всеки следващ етап. На нивото на битието, нивото на *съм*, субект и обект са неразграничени. Те започват да се разграничават постепенно в модалностите *мога*, *искам* и *трябва*. Всяка следваща модалност има по-голяма сила на актуализация. *Могат* все още е близо до *съм*, но *искам* вече предполага ясна посока и определя това, което е насочено като субект, а това, към което се насочва, като обект. След прехода от *мога*

през *искам* към *трябва* се стига до втората точка на стабилност след тази на *съм* и това е точката на *имам*, където вече разграничението между субект и обект е ясно. Следвайки Постаф Гийом, Кр. Манчев и Хр. Тодоров настояват, че има закон за неповторение (*la loi de non-recurrence*), според който това, което се е конструирало по-късно не изтрива това, което е било конструирано по-рано. В този смисъл може да си представим отношението между модалностите като серия от матрешки. В матрешката на желанието (*искам*) стои възможността (*мога*), а в тази на възможността стои битието (*съм*). Това се вижда лесно при повествованието, където ако *искам*, но не мога, трябва да се върна назад и да се снабдя със съответната способност или може. Желанието предполага моженето и възможността. Интересният пример обаче, чрез който Хр. Тодоров се приближава до интерпретацията на Хайдегер, е с това какво могат да желаят злодеите в едно фикционално произведение (а и не само). Ако желаят пари, яхти, признание или друго подобно нещо, тяхното злодейство не е безусловно, то си има условие и затова и не са истински злодеи. За да са истински злодеи, те не бива да желаят

е нищожен, всяко нещо в света е нищожно. Но това трябва да се разбира и в смисъл, че това желание за мощ унищожава, нихилира стойността на всяко нещо в света и така се изправя пред наложението от собствената си дейност избор между това да не искаш нищо и да искаш нищото (пасивен и активен nihilизъм).

Сценарият, който разгръща Боян Манчев, е различен и неговият залог е друг. Тук става дума не за себенадмогване на моженето като път към повече власт, а за устояване на възможността като възможност в актуалното, чрез което да се поддържа отвореността на актуалното към собствената му трансформируемост и в крайна сметка трансформация на самата трансформация. Фигурата е не толкова на потенциала, която нараства, а на потенциала, която устоява. Разширяването на възможността, което безграничното желание води със себе си, е разширяване, което позволява на самата възможност да бъде нещо повече и нещо различно от мощ, от власт. Желанието тогава ще пресича не просто границите на актуалното, а границите на самото възможно, границите на това, което възможността е. Тук все още се следва законът

Фотография: Свобода Цекова



■
НОВ
АТА
НОР

нищо в света, но тогава желанието се обръща към себе си и в себе си може да намери само едно – моженето, и така става желание за власт и мощ. Властта вече не е заради нещо, например заради облаги, богатство, връзки. Властта е станала интранзитивна и може да желае единствено собственото си нарастване, тъй като не е удовлетворена от това, което е.

Този сценарий на рефлексивното желание може да наречем *нихилистичен*. За желанието, което желае нарастването на възможността като нарастване на мощ, всеки обект

на Гийом за неповторение и схващането на българските гийомисти за възможността като нещо иманентно на желанието, но сега се оказва непредопределено от какъв вид е възможността, каква е потенциала и как действа. В тези редове си позволих да употребявам като синоними *възможност*, *можене*, *потенция*, *потенциалност*, *сила*, но не са ли това названия, свидетелстващи за неедноликостта, нееднородността на тази загадъчна категория, която желанието в този втори сценарий позволява да мислим като изменима? Желанието превръща възможността в актуална възможност за възможност. Желанието в този смисъл действа не nihilистично, а утвърждаващо. Можем да наречем този сценарий, полусериозно, полушеговито, утвърдително-пиратски сценарий на рефлексивното желание.

Двата сценария подсказват две измерения на потенциала, които съответстват на същностната двойственост на желанието, обърнато към себе си. И в двата случая ще става дума за много особено движение, при което обръщането към себе си не затваря, а отваря, и ще има два начина за отваряне при рефлексивното желание, свързани с начина, по който потенциала ще навлиза в актуалното – унищожавайки или чрез утвърдителни набези в неизвестното.

Двойствеността на желанието обаче, вече взета не откъм единия или другия от сценариите, а в съчетаването на тези две несъвместими лица, разкрива рефлексивното желание едновременно като риск и като шанс. Рискът всяко желание да се окаже жажда за власт; шансът всяка жажда за мощ да чертае паралелно, съзнателно или не, изходи от собствения си капан. Вместо последно изречение в един непрекъсвал разговор, ненуждаещ се от последна дума, бих казал само, че Боян Манчев в някакъв смисъл винаги е настоявал на това, че мисълта е рискована, а работата му е показвала и продължава да показва шансовете, които този риск крие. Рефлексивното желание изисква философска смелост.



Фотографи: Свобода Цекова

Младостта на гения

Божана Филипова

В коледното навечерие на 2019/2020 година излезе 13-ата книга на Боян Манчев, „Новият Атанор. Начала на философската фантастика“. Това е първа пролегоменална част от тритомна поредица „Философска фантастика“. При цялата комплексност на философския проект „Нов Атанор“, книгата е изключително погълщащо четиво. Най-напред сме поканени в уютното пространство на влака от Виена до Грац и почти можем да си представим Боян Манчев, с неговия черен бележник-тетрадка, тихо седнал сам, с поглед, прекосяващ свежо зеленото пространство на някоя гора, поглед-сонда, обръната навътре в себе си, енигматична рефлексивна сила, която се оказва гръно на природата или непозната твореща инстанция. От влака сме пренесени мигновено в пространствата на природата, а пътят продължава в очарованието, с fasciniращата скорост и необятния уют на мисълта, приласкала неопитоменото пространство. Нейната красота обещава опасности. Боян Манчев ще ни вземе на кораба на философа-пират, за да ни отведе до безкрая, до границата на границите, до безмерния Апейрон. Безкраят на творчеството е тук, пред нас, разлистен в страниците на тази книга, както и в страниците на другите книги, разлистени тук, страници които обещават посвещение в тайната на природата, които ни въвеждат в лабораторията на живота, във философския Атанор.

Философията и точните науки. Инвенция. Ентусиазъм

„Аз съм на мнение, че примерите с математиката и естествената наука, които са станали това, което са сега, чрез внезапно извършена революция, са достатъчно забележителни, за да се замислим върху същественото в промяната на начина на мислене, показала се така благоприятна за тях, и да направим тук поне опит да им подражаваме, доколкото като познания на разума аналогията им с метафизиката позволява това.“¹ Изваждам от контекст този цитат от „Критика на чистия разум“, за да покажа, от една страна, споделения импулс на Кант и Боян Манчев, от друга страна – тоталната трансформация и мащаба на една втора революция, която се очертава като възможност в бъдещето благодарение на „Новият Атанор“. Става ясно, че Кант мисли и изгражда фундамента на философията на бъдещето през идеята за силата на точните науки, през интегрирането във философията на начина на мислене, станал основата на смяната на парадигмите. Той изясня във фронта на философията изискването за пълнота, достоверност и яснота, настоява посредством метода на критиката за освобождаване от тенденциите към, по собствените му думи – материализъм, идеализъм, атеизъм, скептицизъм и суеверие, – т.е. през разомагьосването – при върховенството на логиката, която той вижда като споделено пространство на философията и точните науки. Радикално друг, защото е магически, чудодееен, защото се завръща към предмодерни представи за природата – в „Новият Атанор“ и в изложбата „Magia Naturalis“ – Боян Манчев създава своята философска фантастика в границата на невъзможното: тя не е единствено философия на природата, каквато я познаваме, а философия, развила в силата на точните науки динамиката на философското мислене, философия, отворила погледа на точните науки към неуловимо чудо, *thaumazein*, непознаваемото, невъобразимото, но същевременно експериментална философия, чието изходно положение е „чистата фигуративна аксиоматика“, философия-действие, философия, която по думите на философа „реорганизира синтаксиса на биващото“. В сложното отношение в спора на факултетите изходната позиция на Боян Манчев е може би единствената възможност: етиката на скромността. Не става дума за съревнование между философията и точните науки, не става дума нито за философска прескрипция на техния път, но

също в никой случай за ограничение на силите на философията с аргумента на изискванията за „ефективност“, „изчислимост на резултатите“, „приложимост“, които са много повече изисквания на „капитализирането“ на знанието, отколкото мяра на точните науки. Напротив.

Философската фантастика съотнася, екстраполира понятия и идеи от съвременната термодинамика, биология, физика, за да разгърне техния безкраен периметър в онтологията, за да разкрие логика на действието им отвъд собствените им изходни позиции. Боян Манчев не прави усилие да насочва разбието на точните науки към онтологията, не става дума в този смисъл за онтологическо легитимиране; той развива философския фон на точните понятия, отваря обема им, разкрива възможностите за други линии на действие, трансформира ги не структурно, а магически, можем ли да кажем, че ги омагьосва? Съполагането, чистото действие на понятията отвъд приложимостта и дефиницията им в точните науки, облачното разтъкаване и втъкаването на нишките на динамиката на контекстите и дискурсите постига и измества още по-нататък висотата на философско изискване, което е и необходимостта на мисълта: богатството на потенциалности в максимум енергия. И така само благодарение на ероса на фантазията и хаоса на рефлексията се изявява напълно и безгранично цялата комплексност на действието на силите, в които е вплетено и от които е изтъкано съществуването ни. Между двете възможности, в азоналната енергия на блуждаещите скали, между които осмелилите се владетели на космоса са прелетали само със скоростта на птичи полет, проблясва възможността на едно неуловимо, увличащо, ексцентрично движение на сили, динамика на ветровете и водните маси, мъглявина, която изисква своята наука, наречена *метеорология*: науката за небесните явления, за метеорите. Метеорологията изявява силите на действието на философската фантастика, а ние можем да се запитаем: философски двойници ли са тогава те?: възвишената алхимия, онтотехниката на въображението, потокът и потенциалната експлозия на времето, рефракцията на енергийния вектор, обратимостта отвъд края.

Следствия. Приложения

Силата на философската фантастика е безкрайна и тя непременно ще устои срещу инвазията в полето на смисъла и свободата, защото тя е необходимост: неугасващ, вечен горящ ентусиазъм на съществуването. Какво определя необходимостта на метода на философската фантастика в съвременния свят? Какво мотивира на пръв поглед немислимото, всъщност невъобразимо възвръщане към антични и ренесансови научни инспирации отвъд строгостта и очакванията на модерната и съвременната наука, отвъд желанието за предвидимост и контрол? Книгата ще предложи на читателите своя богат отговор на тези въпроси. Ако си позволя да формулирам един:

Фантастичен отговор:

Фантастичният продукт е свят, който ни подарява в своя необходим и чудодееен-реален научен експеримент Боян Манчев, магически мост на два интензитета, който синтезира невъобразимата творческа материя в космическия театър на елементите, в безграничната въобразителна потенция: той е наша единствена, последна и първа реалност. Първо следствие на философската фантастика: трансформацията на света, трансформация, т.е. иманентно изявяване на фантастичната материя, която го организира и дезорганизира.

Научно-технически отговор:

„Новият Атанор“ трансформира условията на научното откритие, извежда точните науки от изследванията на затворени системи, внедрява в научното въображение и неговите инструменти силен рефлексивен потенциал, експлутира абстрактното очарование, революционизира времето, разподобява времената, хетерохронна дезорганизация на света, за да обърне координатите на времето и пространството в нов генетичен код: из-начално творчество.

Това е той, философският космос, природата на мисълта, която е жива сила, Хаос-свобода и Ерос, непознаващ граници. Облачният фронт на новата фантастика насища с огън и мрак пространството и времената, възпламенява въображението на математици, физици, астрономи. Тук, в тази огнена метеорология, всяка точка от каузалната

мотивация и каузалния вектор е космическо нарастване на потенция, гъмжаща от потенциален обрат, всяка енергийна точка задвижва контрафинална логика. Манчев се интересува от връзката на субстанцията и потенцията отвъд обратимия кръг в затворената система на механичната „енергия“. Обесиеите с обратимостта, преди края на света, преди всяка катастрофа – мистични доктрини на точните науки, изразили техния философски устрем, – чертят друг предел и ни възвръщат в присъщата за философията на Боян Манчев жива афирмативност: обратимостта, метаморфозата, фантазията и творещата потенция на природата са тук, днес, преди края на света. Днес, ако всяко днес е краят на времената, те трансформират предела на ентропията. Само в тяхната сила прозира дълбокият мрак на непознаваемото, завръщането ни към нашия истински дом: непознаваемостта.

Оригиналност

Оригиналност, вечно недостатъчно понятие – понятие, през което мислим истинското творчество, без никога да можем да дефинираме в пълнота това „истинско“ – то е, за което можем да имаме само интуиция, но което е за всяка творба мрак, хаос. Понятието оригиналност е понятие, което определя философската работа на Манчев във всеки негов текст, както и тук, в „Новият Атанор“.

Как да определим тази оригиналност, която се завихря из от началата на мисълта?

Къде са началата на мисълта? Началата, вечен извор и вечна субстраница на живота, субстанция-живот: те ли са изворът на силата на вдъхновението? Те ли са пазителите на творчеството? Те ли са духът на свобода и младост, въплътен във фигурите на Хаос, Ерос, Апейрон?

Началата на философската фантастика, които се разтварят като отделни книги, като отделни пространства, прекосяващи интензивности в тялото на книгата, в небесния ефир на въображението, не са стихии, персонализации на митологични същности, нито са, в научен смисъл, елементи: те са сили, митологични поетични комплекси. Те са чиста материя. Чистата материя на началата сублимира като формиращата интензивност на фантазията.

Фигури, които тъкат или през които субектът (философ, природа?) тъче фантастичната тъкан на природната оригиналност, проекция на свободна игра на интензивни аперцепции, които извеждат интензивността на естетическите идеи в предния фронт на действието на философския проект. И така, тук сме отново в присъствието на безмерната възможност за производство, която чудодеейно превръща всяко вдъхновение в техника, която превръща всяка техника в дух, всяка материалност в субстанция-огън. Оригиналност, разкрила се във фигурите на началата, докоснала началната оригиналност, проявила се като начало, хаос или огън, ерос или апейрон, сила на оригинална рефлексия, която я разкрива. Оригиналност тук означава инвензивност, но и изначалност.

Перформативност. Театърът на философията

Кога мисълта съвпада със своя обект, с неговите сили, кога е възможно да го развила изотвътре, иманентно, от динамичния интериор на неговото движение? Кога говоренето за началата, *beginnings* и *origins* става-оригиналност, бидейки отдавна вече самата тази сила, непонятна същност?

Перформативността, онази сила на философското писане на Боян Манчев, която се изявява в пълна степен в неговата театрална работа, се развива като енергия тук може би благодарение на формата. А дали самата тя е тази форма? Действието на мисълта действа перформативно: изявява физическата и естетическата енергия на обекта, можем ли да кажем, дублирайки чисто перформативните действия на природата. Боян Манчев не говори за своя обект. Той действа откъм обекта, откъм неговата сила, откъм възможностите на формата, за да отвори неговото непредставимо, сянка. Херменевтичен акт като начален момент на философското разгръщане, което извежда творещата иманентност като повърхност, като форма, като начало, като изява, като чиста енергия на формата, огън. Огън в Хаос, в Апейрон е огънят на философската тъкан.

Желанието в границите на несъвъзможния опит

(гласи към Боян Манчев)

Кристиян Енчев

Образът е винаги хетеросимултанен и съставен от множество слоеве – той е лоспесто тяло, конгломерат от повърхности. Истината е следователно съ-полагането на несъвъзможни повърхности.
Боян Манчев, „Невъобразимото“

1. Желанието желае – напрезнато в определена посока, но също така очертаващо зони на прегъване, на картографиране на тялото: „местата на автоморфизмите, когато тъканта на кожата се съгва над самата себе си“ (Сер 2005: 15). Аз се удържам във възможностите си, отдръпвам се в себе си така, че тези възможности да станат убежище, опорна точка, от която се протягам към невъзможността на желанието да присвои едно тяло без остатък. Несъвъзможността изниква като минималната разлика потенция и алтер-потенция на влизането в отношение с оразличеното себе си като друго в нов фронт, в иманентната трансценденция на оразличаването на себе си от самото себе си.

2. Невъзможността е възможна в далечната точка на отправеност към едно „там“, което извира от „тук“. В придвижването към „там“ потенцията се склонява в отношение със себе си, така тялото на желанието, в иманентната си трансформируемост, е „иманентна трансформация на субстанцията, която я въвежда в модалността на съотносителността. В този смисъл желанието – влечението, автодиференциращо потенцията, отключва в нея втора потенция – не тази за осъществяването на първичната субстанция, а потенцията на субстанцията като-друга, т.е. тази на отношението-с“ (Манчев 2017: 10). Желанието произвежда обект, който никога не е бил преди това в точката „там“. От тази неосъществимост желанието черпи точката на покой – по-точно, на устояване, – която в същото време се оказва парадоксално подвижна и способна да картографира тялото.

3. Тялото ми се опитва да прескочи една преграда, отправено е към едно „там“, в точката на неосъществимото желане е заложена целта и движението. „В определен момент, точно в момента, когато цялото разчленено тяло крещи ego при едно общо преобръщане, аз преминавам отвън, мога да изтегля останалата част от тялото, да измъкна останалите вътре парчета или разпръснатите части (...)“ (Сер 2005: 11). Извършваме един непрестанен преход в себе си като нещо различно от себе си, това е динамиката, която усвоява точката на покой в далечината като част от вътрешното движение, като неподвижен двигател на несекващата азова активност и отправеност в определена посока. Снопчетата от сили се завързват и развързват, събират и раздалечават в пулсацията на желанието.

4. Желанието неизбежно желае напразно. Опитът за усвояване на тяло привлича индексикални аналогии, които въвеждат през афективни модалности хаbitуализирана афективност на индексикална история спрямо това тяло (в дефицитни модуси), но с това се активира възвратното движение и така следва наново, в отклонен режим, поддържане на плъзването напред на желанието. Границата, която преодоляваме в собственото си пречупване, в прокарането на минимална разлика със самите себе си, в същия момент се отмества и се изплъзва като хоризонт.

5. Кинестетичната активност е една несекваща иманентна трансценденция – при предпоставката за кинестетично съпринадлежащо имане на работа с вещи ние извърляме навън и оставяме да „полене“ по тях, като тяхна обратна страна, онази кинестетична типика (или техническа метаморфоза на техниката на тялото: технѐ), спрямо която изработваме „имунен отговор“ на субективизиране както в по-обикновени, така и в критични ситуации. Извършената навън техника е „екстериорност, която не е обективна“ – тя не се превръща в предмет, няма собствена протяжност. По-скоро е „спялото петно“, което стои като невидимо условие за видимостта на опита ни в света, невидимо условие за видимост зад перспективното гледане, „точката на погледа“ за „гледната точка“ (*it is not a point of view, but the point of the gaze*) (Зупанчич 2006: 111; Зирапчић 2003: 23).

6. Разглеждам въпроса за техниката (технѐ) от гледна точка на мита за Арахне и паяжината като екстериоризирана техника. Метаморфозата на Арахне идва след наказанието от Атина – тялото ѝ се свива, погълща сякаш органите ѝ. „Имплозията“ на органите води до тяхното екстериоризиране (по Боян Манчев) в технѐ. Паяжината е нещо като орган от разширеното с техника (виртуален елемент) тяло на паяка. Членимостта на тялото на паяка, разчленимостта на техниката на елементи прави възможна релевантността на телодвиженията му спрямо екстериоризираната като паяжина техника на „племето“. Девойката Арахне плете в буквален смисъл, след метаморфозата плетенето на паяжина е вече фигура, а като технѐ – и



Фотография: Свобода Цекова

метатекст: метатекст, доколкото мрежата представя само и единствено самата техника (ако търсим образ, проявител, диаграма или някакъв друг сетивен елемент, който я представя) (срв. Манчев 2014).

7. Тялото пише, отписвайки се, отправено към едно „там“, което „там“ е самото тяло като алтер-потенция: правим непрестанни преходи в себе си, склоненията отбелязват счупения ритъм на невъзможното повторение. Кинестетично сме нащрек, напасваме кинестезите на едно тяло спрямо друго, прехвърляме „топката“ като вътрешно движение, сноп от „полета на интензивност“, в непрекъснатия и двупосочен преход от членоразделност към разчленяване, от организация към дезорганизация и обратно.

8. При всяко насочване към обект тялото като онтологически субект не разпознава трансценденталното значение на „спялото петно“ – обратната страна на явяването в образ – тоест то не разпознава себе си в извършеното навън предметно съдържание.

9. Жан-Люк Нанси: кожата като граница не е кожата на тялото-организъм – това е кожа в смисъл на иманентна изменимост на трансценденталното, на чиста интензивност без същност. „Местно“ – „местен колорит: вибрацията, сингуларната интензивност – самата тя променяща се, мобилна, множествена – на едно събитие на кожата или на една кожа като място на събитието“ (Нанси 2003: 31).

10. Проследяването на едно движение, което променя съотношението вътре – вън, субект – обект, тържева от точка и очертава линия. Онтологичното тяло, което осигурява местоположение за тялото-организъм, е място, то е местодаряващо, условие за възможност нещо да е ето-там-и-там.

11. Движението на „подвижната точка“ (по Мишел Сер) като принцип на подвижност на тялото очертава траектория – линия, маркираща зони на прегъване, полетата на интензивност, членоразделност в движение, (ре)организация на тялото. Тялото като отворено/отварящо: една недококсваема повърхност, невъзможна за достигане от мисълта и все пак достижима като нахлуване в изпаднала в криза понятийност; поле на интензивност на мисълта, търсеца израз в езика; свъкуление в илюстративен модус на езика, нахлуване на свръхкритичен опит в отворена мрежа от „понятия-илюстрации“ (или: „проконцепти“ – и двете понятия са въведени и използвани от Боян Манчев в сходен смисъл). Подвижната точка отбелязва граница, очертава траектории на съгване на кожата – териториализация и детериториализация.

12. Точката, която реорганизира тялото-организъм, създава автоморфизми, преобразува; тя е точка, чертаеща линия; векторизация, създаваща пресичащи се в нея „несъвъзможни повърхности“, това е практическа работа по създаването на тела без органи (ТБО). При Делюз и Гатари „именно върху ТБО, именно върху него, ледникова реалност, ще се формират онези утайки, седиментации, втвърдявания, нагъвания и свивания, които съставляват един организъм – както и едно значение, един субект“ (Делюз и Гатари 2009: 221).

13. Когато подвижната точка създаде ТБО от определен тип, върху същото ТБО са възможни действителности, различни разширяващи обсега на ТБО практики, динамично отклоняващи се (без предзададен ход) от една

предзададена и стратифицирана структура-организъм. 14. В дномис потенцията е потенция на енергията, полета от интензивности: всеки пласт от хетеросимултанността на материята може да бъде склонен/отклонен от желанието като сила за устояване. То засяга разцепването на субект и обект, започващо от автоморфизмите.

15. Когато тялото се движи, една точка очертава линия; членоразделността на тялото-организъм преминава в разчленено, дезорганизирано тяло, както и обратно, се появяват гъбвки, автоморфизми. Всеки автоморфизъм означава, че желанието конституира фугата между потенция и алтер-потенция: между тях е зоната на несъвъзможност, започваща от точката на контакт-гъбвка. Такива точки основават граница между субстанцията и иманентното оразличаване вътре в нея, между потенцията и потенцията-като-друга, с която първата влиза в отношение. С това започва възможността да се мисли онтологическото тяло. Самото движение на подвижната точка чертае подвижна карта, в която тялото разполага самото себе в отношение със своята другост като карта, така потенцията за членоразделно тяло-организъм е в отношение с алтер-потенцията за картографиране на тялото, маркиране на територии върху самото него.

16. Потенцията за правила (винаги в множествено число) е изобразима в режим на отклонение от самата себе си, в отношение със себе си като с алтер-потенция, като едновременно вклняване на много различни (до неизчислимост) осетивявания едно в друго. Така се раждат чудовища. Това, развито в духа на философията на образа на Боян Манчев в „Невъобразимото. Опиту по философия на образа“ (2003), означава абсолютно спиране на времето, но спиране в едновременно явяване на неизчислим брой явявания (по силата на реализиращи се едновременно схеми-образи) на образа-схема, като „хетеросимултанна“ образност, „конгломерат от повърхности“; истината на това явяване запазва своята непредзададеност като чудовищен хибрид в „съ-полагането на несъвъзможни повърхности“ (Манчев 2003: 217). Монограмите на Кант могат да се разглеждат като регионални отрязъци, ограничени фрагменти на чудовищния тип осетивяване. Чудовищата са пределна свръхреалност, опит с невъзможното, при който въображението не успява да остане нещо единно.

Манчев, Б. 2003. *Невъобразимото. Опиту по философия на образа*. София: НБУ.

Манчев, Б. 2014. „Новата Арахне: метаморфоза и био-техника“. Литературен вестник, бр. 9, 14.

Сер, М. 2005. *Петте сетива. Философия на смесените тела*. София: ИК „ЛИК“.

Зупанчич, А. 2006. *Най-късата сянка. Нищевата философия на двете*. София: Издателство „Кръг“.

Зирапчић, А. 2003. *The shortest shadow. Nietzsche's Philosophy of the Two*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Делюз, Ж., Ф. Гатари 2009. „Как се прави Тяло без Органи?“ – В: *Хиляда плоскости. Капитализъм и шизофрения 2*, София: ИК „Критика и хуманизъм“, 207-230.

Манчев, Б. (2017). „Възможността, която желае (За една динамична онтология)“ –

Философски алтернативи, 2-3, 5-16.

Нанси, Ж.-Л. (2003). *Corpus*. София: ИК „ЛИК“

Галина Георгиева: Чета ЛВ и баклавата в тавата свършва

На 11.02.2020 отпразнувахме 29-ия рожден ден на „Литературен вестник“. До навършването на неговата кръгла годишнина ще излиза рубриката „Лице на броя“. Тук ще срещнем автори, читатели, приятели на вестника, които ще довършат по своеобразен начин изречението „Чета ЛВ...“. Защото ЛВ е вестникът с хиляди лица.



Фотография: Алия Трифонова

Философията като съвместно носене из облаците

Невена Панова

Първата асоциация, вероятно не само моя, при съзирането на корица със заглавие „Облаци“ и с изискващо повече взирание подзаглавие, с автор Боян Манчев, е с комедията „Облаци“ на Аристофан. Но в тази книга не става дума за Аристофан, а и това все пак би било донякъде изненадващо за Б. Манчев – в комедията трансформациите и трансфигурациите са основно жанрово и тясно контекстово обусловени, рядко са отражение на някакъв иманентен многозначен и многозначещ потенциал, по-схематични са (но при едно апластично разбиране за схематизма), и съответно – по-малко биха могли да бъдат обвързани и обсъдени през призмата на философската фигураология, за която неколко говори Б. Манчев през последните години. Горното асоцииране обаче няма да бъде разочароващо снетно, ако останем при връзката с образа/фигурата на Облаците като хоров божествен персонаж в тази комедия и оттам стигнем до въпроса, реална тема на Аристофановото произведение, за облачността в интелектуалните занимания. Спорна е не толкова оригиналността на Аристофан, колкото коректността и логиката при представянето на подобен заоблачен (по-скоро негативно фигуриран) и обвързан с облаците интелектуален център (и център на действието в комедията), особено с ролята на Сократ в него. Но и тук, ако стоим под открито небе, се откриват възможности и за други интерпретации. Все пак Аристофан не отрича директно типа занимания, теоретизации и взирания в облаците и други въздухарски обекти, случващо се в Мислилицето (по превода на А. Ничев), но като че ли иска да покаже, че на онези атиняни им липсва интелектуалното въображение за сметка на вече дори твърде развития софистицизъм, за да изградят още тогава една философия на облаците и на свободното място, каквато ни представя Б. Манчев в „Облаци“ (изд. Metheor, 2017).

Но и в това свое изследване Б. Манчев показва, че рефлексията върху фигурите на облаците (в случая), дори да не успява да се легитимира като дял от практическата общообразователна философия например, си е генеалогически антична. Всъщност именно това

„разравяне“ на пластове (облачност – в случая), търсенето на предходни форми, схеми, сложети и метаморфози, до някакво начало, е така характерно за заниманията на Б. Манчев, то е нещо като образцово (в смисъла на образец) методологическо клише, независимо дали става дума за митическото или политическото, или пък за екстаза на театъра, тема-рамка-облак, обемащи дадено писане или говорене (по-често диалогично, отколкото канализирано лекционно). И това винаги се забелязва, впечатлява, а и дори респектира, ако и след това да изглежда понякога малко гръско как от античната облакосфера пластове се замаят обратно в по-свободен ред и нерядко деконструктивно, но не и деструктивно (не и хаотично) се стига до облаци-изследователски обекти-философски фантазирания тук и сега.

Затова и „Облаци“ може да бъде хем въведение към текстовете на Б. Манчев (както отбелязва Божана Филипова в съсредоточения си въдъхновен анализ), така и някакво обобщение, в което има и биографичен момент, изразен и графично-дневниково в самата книга. И ако до момента някои динамики на стила на автора са били неясни „от раз“, то достатъчно ясният образ на мислене с помощта на облаци се оказва наистина ползотворно насочващ. Да, след запознаването с „Облаци“, дори и преди забелязването на „Философска фигураология и теория на повествованието. Встъпителни методологически бележки“ (в сп. „Пирон“ от 2018), разбираме, било вследствие на някакъв собствен по-дългогодишен опит от общуването през текстове и семинарни слова с автора, било с очакването за сдобиване с такъв, че Б. Манчев винаги пише така – привидно сложно, поетично или сято, но все допринася за създаването на своеобразен интелектуален балон за онези, които говорят, пишат, спорят за облаците (например), ама балонът не е затворен, а си мени формата и размера, попада по различен начин удобно в различни пространства, пластичен е и подканя към пластично мислене, но има определени базови проконцепти и митомоменти, които наистина са фокусът-филтърът-опората, благодарение на които такива смели проекти са възможни, а и легитимни, и не само празнично-юбилейни. И така, античният хоризонт, или доста по-точно – античното небе – небе като рамка, като фон, като

среда, като облак-балон – защото хоризонтът е по-скоро цел и обект/линия за достигане, а не нещо овладяно и вече достигнато, макар и понякога отложено, та това отложено, малко мъгливо антично го има и тук, в „Облаци“, една не толкова романтическа книга, или пък метеорологическа, а най-вече методическа, и дори не точно книга, а направо наръчник по методика. И тази методика не е толкова възряна в небето – като изложбена зала/подиум за дефилиране на облаци, или като отправна точка за високата теория, а е просто компендиум – с бележки върху историята на този тип (научно) философстване през и заради облаците – по употреби на фигурите („идеи“ ще бъде ли хиперинтерпретативно?), тръгващи от облаците, за да се превърнат в слово, облаково (доколкото „облачно“ звучи по-подозрително и ограничаващо) слово, т.е. това би могло да бъде методиката на хуманитаристиката изобщо (да, звучи патетично, но така е с празничните текстове) и на всичките ѝ красиви образи, или по-редно е май да се каже: с всичките ѝ образи, които могат – според тази методика – да станат красиви, защото красиви са добрата рефлексия и добрият разговор върху нея, и просто защото носят прозрения, без да подканят към леснина и прозрачност в интерпретациите. И все пак: облаците си носят и потенциала за префигуриране, но и клопките и рисковете за погрешно или твърде индивидуално и съответно неспособимо интерпретиране на даден облак – като образ, но и като позиция в йерархията на ценностите и на околностите изказвания и ословесявания... Именно хуманитарният дискурс обаче може да си позволи да фигурира, пре-фигурира, но и про-фигурира – облаци и всичко друго, дори да няма облаци. Хуманитарното само по себе си е фигура и/или за творене, пойсис, и творец, и пластика, то е диалогично, защото всяко ново фигуриране на даден материал-обект е различно и заговаря другото; но голяма е и отговорността да не се предизвикват самоцелни бури, раздалечавания и монолична неразбираемост. Това нека звучи като малко самоцелно предупреждение (защото по никакъв начин не е свързано с Б.-Манчевите „Облаци“, нито дори с Аристофановите такива), но е и пожелание към Б. М., прицелено към още много нови щастливи облаци!