Брой 32
1,50 лв.

5-11.10.2016
Год. 25

ВЕСТНИК Литературен

Музика, протест и поза

Светислав Басара за Вагнер

Евгений Дайнов за рока и чалгата

Тома Чатъртън Уилямс за лимонадата на Бионсе

Владимир Гаджев за Милчо Левиев през 1968

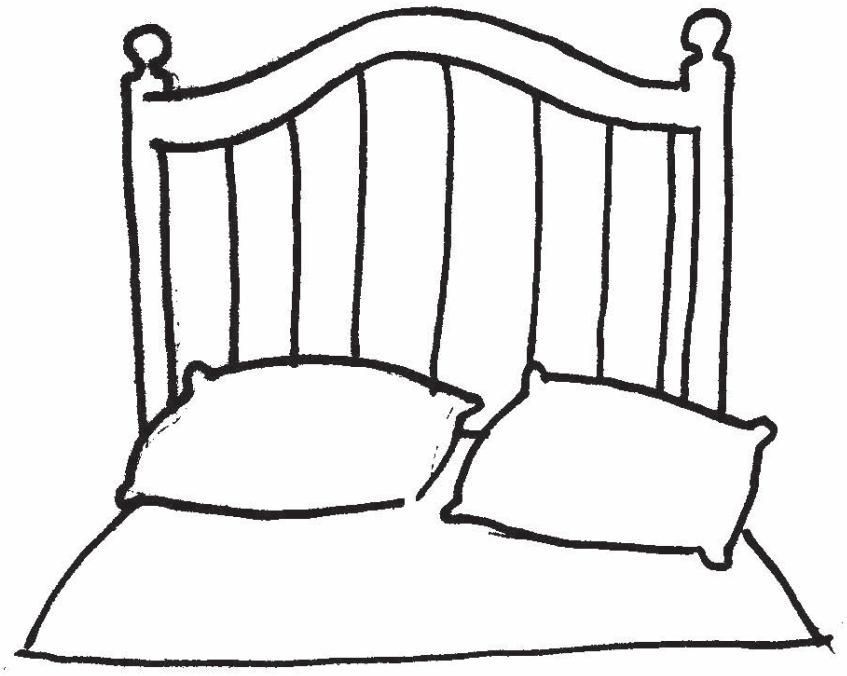
Георги Арнаудов и Алекс Рос за Джон Дън в компанията на Бенджамин Бритън и „Доктор Атомик“ на Джон Адамс

Никита Нанков за сонатната форма

И още:

Интервю с Ангел Г. Ангелов

Пламен Шуликов за Яни Милчаков



Художник Дамян Дамянов

МДАМ. НЕПРЕМЪЛЧАНО

Орфеев комплекс

Георги Гочев

Като говорим за т.нар. скандали в българската литература, като че ли пропускаме нещо важно, което винаги е било част от литературата. Ще го нарека Орфеев комплекс: грижата на поета за собствения му мит, изместваща грижата му за онова, което създава. Или по-точно: грижата на поета да прави от живота си потенциален сюжет на собствените си произведения.
С какво е по-известен Орфей като поет: с поетическите си творби или с мита за себе си? Едното не може да се раздели от другото. Този комплекс има три сцени.
Първа сцена, или загубата на Евридика: губя си музата, нямам вдъхновение, затова правя нещо дръзко, което на другите изглежда като слизане в Ада. В съвременен вариант: пропивам се, взимам наркотици, правя безразборен секс, влизам в риалити шоу заедно с бившата си приятелка.
Втора сцена, или незачитането на Дионис: предизвиквам божество на популярния екстаз. В съвременен вариант: обявявам се публично като изобличител на някой, когото според мен много хора слушат и четат, създавам си литературни врагове, намирам си следовници, учредявам алтернативен литературен култ.
Трета сцена, или главата, която пее: поради това, че не зачитам популярното божество, съм разкъсан от неговите адепти; от мен остава само една глава, която не спира да създава поезия. В съвременен вариант: обявявам се за несправедливо отритнат, откъснат, отхвърлен; създавам си своя представа за истина, която е абсолютната истина.

Facebook Exodus

Йордан Ефтимов

Защо напуснах Facebook през 2009 г.

Помня точната дата – 22 ноември 2009 г. Помня я, както обикновено се помнят рождени дати на близки хора, но както някои помнят датата на развода си или на катастрофа, след която са оцелели. Помня и защо напуснах. Защото колега от НБУ се занимаваше само с възхвала на своя университет и критика (може ли така да се нарече това, което пишеше?) на Софийския. Защото бях единственият негрък във фенгрупата на Кавафис и единственият нетурчин в групата на Назъм Хикмет. Защото една фаланга познати бяха в групата „Не, на найлоновите торбички“, но не ги бях виждал с платнени. Защото теглеха какво да правят през съответния ден според зодията, качваха всекидневно всичко, което им дойде в главата и уж е стихотворение, лайкваха на поразия изказванията на шефовете и на аверчетата от бандата. Защото уважаван от мен режисьор качваше само съобщения на кой фестивал е, какви рецензии са излезли за неговата постановка и евентуално няколко хиляди снимки от самата постановка.

Проучването на изследователите от Западноилинойския университет

Редица проучвания са свързвали нарастващия нарцисизъм с живеенето във Facebook, но това, което извършиха през 2012 г. в Западноилинойския университет (Western Illinois University), е първото, доказващо пряката връзка между „приятелите“ във Facebook и най-токсичните черти на нарцистичното личностно разстройство (narcissistic personality disorder). Изследвали са навиците на студенти, потребители на Facebook, и са измерили две „социално разрушителни“ черти на нарцисизма – т. нар. грандиозен ексхибиционизъм (grandiose exhibitionism, GE) и претендирането/експлоатирането (entitlement/exploitativeness, EE).

на стр. 3

9 771310 956103 32

С подкрепата на Национален център за книгата

НАЦИОНАЛЕН ДВОРЕЦ НА КУЛТУРАТА
КОНГРЕСЕН ЦЕНТЪР СОФИЯ

НАЦИОНАЛЕН ЦЕНТЪР ЗА КНИГАТА

НОВО

Отзвукът от Великия и Свят събор в Крит е основна тема и в новия 113 брой/лято на сп. „Християнство и култура". Дискусията в броя е посветена на „БПЦ след Събора: провинциализация и феодализация", а специалният пратеник на списанието в Крит Смилен Марков прави своя анализ на богословската програма на Събора. На съвременните проблеми на православието са посветени и статиите на Джон Манусакис „Първенство и еклесиология", както и на Георги Демакопулос за „Православния фундаментализъм". В рубриката „Християнство и истина" Георги Каприев анализира „свободната воля и предопределението във византийската традиция", Клаус фон Щош се спира на „сравнителното богословие на религиите като предизвикателство на XXI в.", а Пери-Шмит Лойкел разглежда едно от най-големите предизвикателства пред християнската теология – проблемът за реинкарнацията. Светослав Риболов и о. Сава Кокудев пък изследват еклесиологията на празника на св. братя Кирил и Методий в славянското православие. Християнската философия е представена със статията на Владимир Теохаров за Сьорен Киркегор по пътя на човешката съкровеност и със изследването на Симеон Младенов за Анселм Кентърбърийски и проблемът за злото. В рубриката „Християнство и изкуство" Слава Янакиева прави анализ на „съпротивата на слабостта" във филмите на Робер Бресон и Бела Тар. Броят е илюстриран с фотографии на Николай Трейман.

ПОРТАЛ „КУЛТУРА"
www.kultura.bg/web/ – нова територия за гледни точки, видеоинтервюта и дебати с колумнистите Иван Кръстев, Калин Янакиев, Теодора Димова, Деян Енев, Тони Николов и Андрей Захариев, Даниел Смилов.

Вижте: Дебат за „Бъдещата архитектура на Европа".
Прочетете: Божидар Кунчев – „Полет над бездната" (100 години от смъртта на „Димчо Дебелянов"; Антон Терзиев – „Половини и картини".

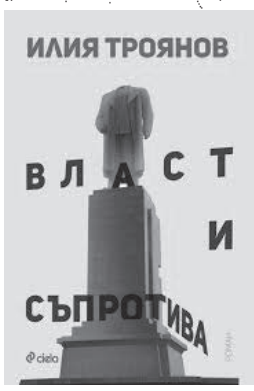
ГОДИШНИ НАГРАДИ НА ПОРТАЛ КУЛТУРА – НОМИНАЦИИ II КРЪГ

ПРОЗА
Александър Секулов, *Скитникът и синовете*, „Сиела"
Ангел Игов, *Кротките*, **„**Жанет 45"
Здравка Евтимова, *Една и съща река*, „Жанет 45"
Чавдар Ценов, *Отклонения наесен*, „Жанет 45"

ХУМАНИТАРИСТИКА
Георги Гроздев, *Книга за Ивайло Петров*, „Балкани"
Йордан Велчев, *Балканският човек*, том 2 и том 3, „Жанет 45"
Михаил Неделчев, *Ефектът на раздалечаването*, Издателство „Кралица Маб", НБУ
Пламен Дойнов, *Литература, размразяване, разлом: 1962 г.*, „Кралица Маб", Департамент „Нова българистика" на НБУ

Имената на победителите в конкурса ще бъдат обявени от журито на официална церемония на 1 ноември, в Деня на Народните будители.

ПРЕМИЕРА



На 27 септември във Vivacom Art Hall се състоя премиерата на новия роман на Илия Троянов „Власт и съпротива", преведена на български от Любомир Илиев. Събитието събра много читатели на Троянов, но правеше впечатление отсъствието на писатели в залата. Вечерта беше открита от изпълнителния директор на „Сиела" Веселин Тодоров, който подчерта радостта си от възможността да бъде издател на тази книга и на още много стойностни български автори. След това микрофона взе Захари Карабашлиев, главен редактор на „Сиела", който представи модератора на срещата – главния редактор на „Портал Култура" Тони Николов. Николов обстойно представи книгата и насочи вниманието на публиката към актуалността на произведението на Троянов и болезнените въпроси, които то повдига. Самият Илия Троянов също коментира книгата си и отговори подробно на всички въпроси на Тони Николов, на редактора на книгата си Димитър Димитров, на Захари Карабашлиев, както и на тези, дошли от присъстващите, някои от които вече бяха чели романа. Сред публиката беше и Райна Кабаиванска, която отбеляза пред всички, че книгата я е разтърсила.

ЛВ

НАГРАДИ

Годишни награди на СПБ в областта на превода на ХУДОЖЕСТВЕНА ЛИТЕРАТУРА

Специална награда за изключително високи постижения

Силвия Борисова – за превода от полски език на стихосбирката *Невидима ръка* от Адам Загаевски, издателство за поезия ДА, 2016 г.

Красимир Кавалджиев – за превода му от български на френски език на *Дилетант* от Чавдар Мутафов, изд. „Le Soupirail", 2016

Награда за ярки постижения

Ванина Божикова – за превода от румънски език на романа *Животът на Костас Венетис* от Октавиан Совиани, изд. „Парадокс", 2015 г.

Димана Илиева – за превода от английски език на романа *Обладаване* от А. С. Байът, изд. „Агата-А", 2015 г., както и на **Ангел Игов** и **Валентин Кръстев** за преводите им на стиховете в романа.

Мая Ценова – за превода от арабски език на сборника с разкази *Лудият от площад „Свобода"* от Хасан Бласим, изд. „Жанет-45", 2015 г.

Светла Кьосева – за превода от унгарски език на сборника с разкази *Брудершафт* от Едина Сворен, изд. „Сонм", 2016 г.

Стела Джелепова – за превода от норвежки език на драмата в стихове *Пер Гюнт* от Хенрик Ибсен, изд. „Хемус Груп", 2016 г.

Наградата на СПБ „ЕЛЕНА МУТЕВА" за ярко постижение на млад преводач на художествена литература

Александър Костов, Райна Росенова, Кристина Димитрова – за превода им от английски език на романа *По пътя* от Джак Керуак, изд. „Парадокс", 2016 г.

Годишни награди на СПБ в областта на ХУМАНИТАРИСТИКАТА

Специална награда за изключително високи постижения

Благовеста Лингорска – за превода от полски език на *Автопортрет на репортера; Стремителният ход на историята. Записки за XX и XXI век; Другият* от Ришард Капушчински, изд. „Сонм", 2015, както и за цялостното представяне на полския репортер, публицист и мислител на български.

Награда за ярки постижения

Владимир Градев – за превода от английски език на *Урнопогребение* от Томас Браун, изд. „Фондация Комунитас", 2016 г.

Лиляна Симеонова – за превода от латински език на *Разплата; История на Отон; Пратеничество в Константинопол* от Лиудпранд Кремонски, изд. „Изток-Запад", 2015 г.

Нина Николова – за превода от немски език на *Парадигми към една метафорология* от Ханс Блуменберг, изд. „Критика и хуманизъм", 2015 г.

Стилиян Йотов – за превода от немски език на *Детективският роман; Служителите* от Зигфрид Кракауер, изд. „Агата-А", 2016 г.

Отличие

Списание „Християнство и култура", замислено от фондация „Комунитас" като открита територия за задълбочен и ерудиран разговор по проблемите на духовността и значението на християнството в нашето общество – за неговата диалогичност и умението да представя в отлични преводи съчиненията на автори с различно вероизповедание и възгледи от различни страни и епохи.

Годишни награди на СПБ в областта на **СИНХРОННИЯ и КОНСЕКУТИВЕН ПРЕВОД**

Специална награда за изключително високи постижения

Снежана Милева – за нейната висококвалифицирана дългогодишна дейност като устен преводач и преводач на специализирана научна и техническа литература и на документи от немски език.

Годишни награди на СПБ за превод на **ЗАКЛЕТИ ПРЕВОДАЧИ**

Специална награда за изключително високи постижения

Ксения Кумчева – за нейната висококвалифицирана дългогодишна дейност като преводач на документи и други писмени и устни преводи от и на сръбски и хърватски език.
Награда за ярки постижения

Даниела Илиева – за нейната висококвалифицирана дългогодишната дейност като преводач на документи и други писмени и устни преводи от и на италиански език.

Годишни награди на СПБ в областта на ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ и КРИТИКА на превода

Специална награда за изключително високи постижения

Дария Карапеткова – за книгата *За PREВОДА* – приносна разработка в теорията и практиката на превода, издадена от изд. „Колибри", 2016 г.

Награда за ярки постижения

Милена Нецова – за книгата *Система на английските фамилни имена,* изд. „Изток-Запад", 2016 г.

НАГРАДАТА за ЦЯЛОСТНА ДЕЙНОСТ В ОБЛАСТТА НА ПРЕВОДА, присъждана само на членове на СПБ

Златозар Боев – за изключителните му професионални преводачески умения в специализирания превод и редакция на научна и научнопопулярна литература от английски език.

Йорданка Чакалова – за изключителни високопрофесионални преводи в областта на научната и научнопопулярната литература и за нейната висококвалифицирана дългогодишна дейност като устен преводач с английски език.

Ладислав Цветков – за високопрофесионалната му дългогодишна дейност като синхронен и консекутивен преводач с чешки език и за специалния му принос в издигане престижа на СПБ.

Мария Пачкова – за изключителни професионални преводачески умения в областта на литературния превод и за висококвалифицирана и дългогодишна дейност като преводач на документи от испански и френски език.

Рада Шарланджиева – за изключителен професионализъм и майсторство в преводите на художествена литература от английски, сръбски, хърватски и френски език и като редактор на преводна литература.

СПЕЦИАЛНАТА НАГРАДА ЗА ИЗКЛЮЧИТЕЛНО ВИСОКИ ПОСТИЖЕНИЯ В ОБЛАСТТА НА ПРЕВОДА
на Съюза на преводачите в България се присъжда (посмъртно)
на
проф. БОГДАН БОГДАНОВ за превода от старогръцки език на *Диатриби* от Епиктет, изд. на НБУ, 2015 г., изд. „Жанет-45", 2016 г. и за големите му заслуги за задълбоченото и вдъхновено представяне на античната мисъл и култура в България.

Банкси от Massive Attack

Преди месец симпатягите от „Daily Mail“ взеха, че съобщиха за своето подозрение: под псевдонима на най-известния графити художник в света – Банкси, е възможно да се крие британският музикант от легендарната група „Massive Attack“ Робърт „3D“ Дел Ная, който през 80-те години си е автор на 3D графити в Бристол.

Разследващият журналист Крейг Уилямс, който е автор на хипотезата, дори твърди, че има по-солидни доказателства, защото датите и посещенията на групата „Massive Attack“ съвпадат с раждането на нови графити по стените на определени сгради. Съвпаденията не били малко, за да могат да бъдат смятани за чиста случайност. Хрътката на британския вестник вързал, че след концерта на „Massive Attack“ в Сан Франциско в края на април 2010 г. един куп графити се появили по стени из града едновременно на 1 май. Няколко дни по-късно трипхоп групата свири в Торонто – и хоп! – и канадците се сдобиват с банкситu. А през 2006 г. само седмица след изявата на „Massive Attack“ в „Hollywood Bowl“ се открива прочутата изложба на Банкси „Barely Legal“.

Няма как да няма и теория, разбира се, че Банкси не е един човек, а група от хора, които действат по определен график. Самият Робърт „3D“ Дел Ная обаче не отказва коментар по темата, както писаха в БГНЕС, „Труд“ и други величави български медии. Не, той просто отрича: „Художникът на графити, за когото говорите, сигурно е наш човек, кой е бил на нашите концерти. Въпрос на логистика от негова страна и на съвпадение, може би – нищо повече от това.“

Робърт дел Ная (вдясно) и Грантли Деди Джи Маршал в Ливан

Ама и тия британски журналисти, които проверяват всичко по няколко пъти и разчитат на официално мнение, вместо да се заровят във Facebook. Горките.

Забележително е обаче и това, че анонимният автор на най-обсъжданите графити днес, подвизаващ се под кодовото име Банкси, е преди всичко създател на майсторски и провокативни истински политически своевременни творби. Не е писал манифести, нито е давал интервюта защо е решил да е толкова социален.

ЛВ

„Сашка Васева: Ние сме социални певци. Ретробригадата се различава от всичко друго, което е, нали… в което се пее за любов… и други неща… Нашите песни са социални. И в този смисъл актуална и днес звучи песента „За милиони няма закони, за кокошка няма прошка“. Ние ще го направим така, тоест Радо, ако, нали, всичко е…: „За милиони има закони, за кокошка има прошка“. Защото точно тези трябва да получат амнистия.“

Сутрешен блок на bTV,
21 септември 2016

„В книгата неслучайно се редуват творби, натоварени с висока степен на абстрактност, и други, които представляват преклонение пред благородния патос на възрожденското време, пред величавите примери на националната чест и доблест. Програмно тук е стихотворението „Добри Чинтулов”. Днешното време на продадени идеали, стъпкани кумири, фалшиви идеи омерзява автора и той търси спасение от грубата материалност и просташкото блъскане с лакти в безкористния пример на възрожденските ни дейци. Слепият мъдрец Добри Чинтулов не вижда, но чува как стене Балкана…“

Иван Гранитски, „Скиталчествата на духа“, рецензия за стихосбирката на Боян Ангелов „Поледица“, в. „Дума“, 17 септември 2016

„Аз, поетът Владимир Сабоурин, публично твърдя…“

В блога на Владимир Сабоурин, 2016

от стр. 1

GE включва „самовлюбеност, суета, чувство за превъзходство и ексхибиционистични прояви“, а хората, у които е отчетен висок показател за този аспект на нарцисизма, държат да бъдат непрекъснато в центъра на вниманието. Те често изричат шокиращи неща и се самоописват по неподходящ начин, защото не могат да продължават да се чувстват пренебрегвани или да изгубят шанса си за самореклама.
ЕЕ включва „чувството, че заслужаваш по-голямо уважение, и желанието да манипулираш другите така, че да спечелиш предимство пред тях“. Изследването от 2012 г. показва, че най-високи стойности на GE имат онези с повече от 800 „приятели“ във Facebook (изследователите са били шокирани, че е възможно да имаш толкова приятели – горкичките, не са знаели, че тази опция е поправима и може да се покачва периодично от управляващите мрежата).
Един от белезите за развито заболяване – нарцистичното личностно разстройство – е честата смяна на профилната снимка. Един от изследователите, Кристофър Карпентър, обобщава: „Явно Facebook сега е мястото, където хората отиват да лекуват повреденото си его“.
Мдам (както изглежда става модно да се коментира в самата социална мрежа – в една пошла имитация на ирония към незадълбочеността).

За това какво е то приватно пространство, и има ли то почва у нас (лирично отклонение)

Имало едно време един секрет, резултат от най-обикновена експекторация. Веднъж секретът срещнал друг секрет и пак решил да пита, както му било навик.
– Ти публичен ли си или приватен, байно?
– попитал секретът.
– Не знам – отговорил вторият секрет.
– Вчера ме експекторираха във Фейсбук. Ти кажи!
Поуката на тази история е твърде проста. Социалните мрежи, наричани вече и социални медии, са поредният удар по структурите на модерния свят. Модерният свят има динамика, но също йерархии и ясно определими зони на комуникация. Подтикващата към ексхибиция социална мрежа обърква потребителите, които заживяват в един едновременно много интимен и съвършено публичен маниер. И това е заложено в самия проект на социалните мрежи. Затова не се ядосвайте на студентите си, които сте допуснали да ви бъдат „приятели“, а после ги виждате във Facebook безогледно да коментират какви неприятни за тях тестове им давате и как ги късате без жал.

Още един изследователски проект

Какво по принцип се прави в една социална мрежа? Най-вече се качват снимки, независимо дали мрежата е специално ориентирана към това. Снимки на деца, внуци и племенници на рождени дни. Или на почивка. Ако е на маса – още по-добре. Ако е на екзотично място – съвсем. И кучето и котката – задължително! Колко са сладки, нали? Живи да ги изядеш! Това ме подсеща за второто, което се прави във Facebook. Снимки на това, което си ял и пил напоследък. Но нека ясно се виждат етикетите на бутилките!
Ако все пак пишеш (твърдя, че това не е задължително), това е мястото да обявиш колко си чувствителен и най-вече патриот. И разбира се, да изпцуваш на макя враговете на народа. На мегданя хората се щипят, пофащат и за от кръста надолу, па се изсекнат като мъжкари, па дръпнат едно дунавско хоро. Затова трябва да определим Facebook като съвременна версия на селския мегдан. Сураткнига. Гьонсураткнига. Образованите хора няма какво да правят там, освен ако не са антрополози, изследващи поведението на членовете на селски общности и на лумпенизиращите се напуснали зоната на селското топло живеене и рязко уплашени от „студа“ на градското съществуване.

Бъдещето на една илюзия

Този текст, разбира се, не е манифест за напускане на Facebook. Той е позакъсняло предупреждение за огромните поражения от присъствието там. Защото идеята „Там съм, защото бързо и лесно съобщавам на много свои познати, че съм издал книга или имам четене в някой клуб, а от друга страна, бързо научавам кой друг има премиера на книга“ е автоилюзия, капан. Ти съобщаваш, но те чуват малцина, защото си един от многото провикващи се егоманиаци.
Автоилюзия е и самопубликуването в социалната мрежа. Когато никакъв редактор – нито на списание, нито на издателство – не е прочел ръкописа ти и не го е избрал, твоята публикация винаги има статута на партизански позив и на чиста графоманска проява. Независимо какви са качествата на самия текст. (Както не е безразлично в кое издателство или списание публикуваш, разбира се.)
Но най-голямото поражение от съучастието в панаира на суетата, наречен социална мрежа, е именно утвърждаването на ентропията – всеки реагира, без да мисли и по всякакви въпроси извън компетенцията си. Проблемът с Facebook не е хейтърството, а полуанонимността, в която хем искаш да си зад щита на екрана, хем да си гаулайтер на целиот свет.

„Радо Шишарката: Не забравяйте, че ние все пак говорим един и същи език. С малка разлика… Сашка Васева: С някакви окончания. Различни.“
По повод руския и българския език, Сутрешен блок на bTV, 21 септември 2016

„И в небитието Уилям Мередит е част от България“

Заглавие на статия на Анжела Димчева в. „Труд“, 27 септември 2016

„Йордан Ефтимов: С готварска книга Нобелова награда не може да се спечели. Но пък може да спечели любовта на много читатели и готвачи.
Ути Бъчваров: В сърцето, в чекмеджето на режисьора винаги има неизпълнени проекти. В твоето сърце има ли достойни българи, които ти би номинирал? Можеш да не ми казваш имена.
Йордан Ефтимов: Гледай сега: за да спечели Нобеловата награда един писател, то той със сигурност трябва да има смелост и като език, и като послание. Аз специално имам един, когото бих назовал дори директно – казва се Ани Илков и е поет. Защо му казвам името ли? Защото смятам, че трябва да се казват имена и човек да рискува.“

Йордан Ефтимов в предаването „Животът е вкусен“ на Ути Бъчваров по БНТ на 30 януари 2016 г.

Райнер Мария Рилке. „Писма до един млад поет. Писма до една млада жена. Райнер Мария Рилке - Марина Цветаева. Кореспонденция“. Превод от немски Майя Разбойникова-Фратева. С., „Колибри“, 2016, 188 стр., 20 лв.
Нужно напомняне за изкуството на кореспонденцията в епоха, когато то изглежда едва ли не вече като птицата Додо. За писмата на Марина Цветаева с тяхната екстатичност дори се казва, че развиват жанра на епистоларната лирика. Но това е слабо казано – и Рилке, и Цветаева си пишат така, сякаш са на потъващ в океана параход: неистово нежно. Кореспонденцията между двамата големи поети е от 1926-1927 г.

Даниел Келман. „Аз и Камински“. Превод от немски Любомир Илиев. С., „Колибри“, 2016, 168 стр., 15 лв.
Първото българско издание на романа за срещата на неприятния възрастен художник жив класик и неговия напорист самовлюбен биограф журналист излезе през 2005 г. – годината, когато в Германия бе публикуван най-големият хит на Келман – „Измерването на света“. Единадесет години по-късно с второто издание на „Аз и Камински“ е повече от ясно, че българската публика продължава да не усеща шанса за среща с модерна иронична проза, в която ученият и творецът са големите герои на света.

Дон ДеЛило. „Нула К“. Превод от английски Владимир Молев. С., Обсидиан, 2016, 288 стр., 17 лв.
Първият преведен на български роман на ДеЛило беше „Космополис“ – още през 2003 г. С потресаващия му езиков икономизъм. Минимализъм и музикалност. А през 2009 г. Зорница Христова пресъздаде шедьовъра му „Бял шум“ от 1985 г. Недостижимото двойно предизвикателство – идеите и езикът. И с „Нула К“, тоест Нула градуса по Келвин, получаваме нов шанс да вдигнем летвата на изискванията си от съвременната проза. Само първото изречение е достатъчно: „Всеки иска да притежава края на света.“

Стиховедские четки. Считать или читать?[1]

За избора си да формулирам заглавието на руски мога да посоча три основания. Първо, най-обемната част от книгата на Я. Милчаков изследва рефлексите на сталинизма върху българската стихотворна култура от втората половина на XX век. Второ, думата „четки“ влиза в активно културно обращение като заглавие на втората лирическа книга на А. Ахматова[2]. Впоследствие, след разстрела на Н. Гумильов през 1921 г., тази книга неусетно се превръща в едно от онези душеспасителните лирически упования, компенсиращи „експроприираната“ като че ли завинаги от болшевизма хармония на belle époque – клиника, незакъсняла да сполети след 1944 г. и българския културен живот. Трето, натрапчивият амфиболически потенциал, скрит в думата „четки“ (броеница), е сам по себе си изкусителен, дори съвсем независимо от конкретната ѝ пригодност за двойна концептуализираща употреба. Така и не издържах на изкушението.
Формализиран много повече от който и да е друг обект на науката за литературата, стихът като че ли отдавна си е извоювал ексклузивна привилегия изследователският подход към него да бъде освободен от субективни пристрастия именно чрез детайлно разработения, така да се каже, „метрологически“ стиховедски инструментариум. С метафорична инерция от това предубеждение даже бихме могли да смятаме формалистката мечта за „стихознание без поет“ щастливо осъществена. Дори не съм убеден дали инженерният оптимизъм няма да стигне изобщо до идеята за „стихознание без… стиховед“.
Частична цел на тези непредпазливи думи е да напомнят началото на 60-те години на XX век, когато стиховедската конвенция влезе в открит сблъсък с тъй наречения „кибернетизъм“. В България тогава се появи трудът на проф. М. Янакиев „Българско стихознание“ (1960), обилното позоваване на който впоследствие донесе на автора много заслужено удовлетворение. Междувременно обаче конвенцията, експлоатираща износени от употреба недефинитивни аксиологични директиви, „de facto“ се опасяваше, че от изследователската безпристрастност до интерпретативната автономия има само малка крачка. „De jure“ обаче аргументацията твърдеше, че формализирането на обекта го лишава от неговата хуманистична същност. Всъщност, истинската цел на това припомняне е едно драматично следствие на тъй наречения „кибернетизъм“. Докъм края на 80-те години безпристрастното броене на метрически единици осигури на умните литературоведи своего рода идеологически заслон чрез езотеричната нечетивност на „метрологичния“ им инструментариум. Накратко, те брояха, но предпочитаха да не четат резултатите на глас. В браншовия кръг на стихознанието произтече забележителна метаморфоза – Езоп се зае с аритметика. Без да се самоназовава „история“, книгата на **Яни Милчаков „Българска стихотворна култура XVII–XX век“** на практика проследява историята на българското стихознание в неговите най-невралгични етапи, релефно илюстрирайки чрез отделни текстове как цифрите, красноречиви по условие, добиха в крайна сметка и своята вдъхновяваща тълкувателска красота. Поне това показва времевият обхват на не малкия 20-годишен период, през който побраните от книгата изследвания са се появявали в специализирания печат (1984 г. – 2004 г.). Така, в най-ранната работа *(„Българският свободен стих. Към теоретичните и историческите предпоставки за неговото изучаване“, 1984*) не винаги „законната“ и много често плаха антропоцентрична претенция на поета да предяви правата на своя мисловен суверенитет Я. Милчаков представя чрез легитимното тогава понятие „индивидуален verslibre“, въведено

в обращение през 70-те от авторитетни съветски стиховеди като А. Жовтис, В. Бурич и В. Иванов. Дори обаче приносното наблюдение, че „в свободния стих следва да се очаква значителна актуализация на *подчинените* в класическите размери морфологични пластове“, не надмогва единствено възможния в началото на 80-те евфемистичен статут на изводите. Днес навярно дори само изпълнявайки своя най-естествена нравствена „повинност“, бихме съпроводили междуметията, разсичащи графичната цялост на верлибра под формата на негови автономни стихове, поне с метафоричен коментар върху социологически значимите основания за такъв „некласически“ творчески избор. Впрочем през 80-те изследователският интерес към собствено технологичните въпроси на литературознанието (как?) биваше даже институционално приветстван като легитиматор на академизма, стига, разбира се, да не бъде нарушавано неприкосновеното минно поле на тематологията (какво?) и функционализма (защо?).
Последните два въпроса, с характерното за тях спокойствие на задаващия ги днес изследовател, откриваме в текста от 1990 г. *„Българският стих от 20-те години на XX век и стиховата традиция на българския символизъм“*. Там вече съвсем ясно и категорично Я. Милчаков произнася важната констатация за „засилващия се историзъм в апарата на стихознанието“. Казвам именно „произнася“, защото по това време дори достъпният библиографски свод на съветската хуманитаристика вече разполагаше с превод на „Апология на историята“ на М. Блох (1983 г.). „Новият историзъм“ на школата „Анали“ започваше да реабилитира презрения в географските граници на социалистическата хуманитаристика социологически позитивизъм. В този смисъл изследователската задача да бъдат набелязани генетичните стихови опори на „безалтернативната“ символистична поетика Я. Милчаков решава върху широко стилистично и статистическо поле, където са срещнати конфликтните инициативи на литературната римувана силабика, стилизираната народнопесенна неримувана силабика, римуваната дисметрика и както той убедително показва, твърде „стария“ (от 1846 г.) роден силаботонизъм. Нито символистките експерименти с полиметрията от началото на XX век обаче, нито дори епизодичният напор на трисричните размери отпреди 20-те години не успяват да разклатят из основи „хегемонията на силаботонизма“. Ако не бъде преувеличено тогавашното значение на тоническите тенденции, на долника, на троичните ритми с променлива анакруза, би следвало да се съгласим с изследователя, че статистическите наблюдения върху метриката на 20-те, традиционно мислена като „разрушаваща символистичните окови“, оставят впечатление за „още по-голяма метрическа скованост“ в сравнение с предходните десетилетия. Би било наистина така, освен ако не бъдат отчетени някои статистически трудно установими обстоятелства. Първото сред тях е стилизационният ресурс на някои трисрични размери да звучат като „силаботонични субститути на народопесенния стих“; второ, по-отривисто маркиране в прозата на специфично стихова ритмика; и трето (но вече статистически установимо), индивидуалната римова стилистика, демонстрираща обрат към асиметричните, мъжките отворено-затворени, дактилните, приблизителните и различните неточни съзвучия. Що се отнася обаче до същинския въпрос, за чието решаване в този случай статистиката би помогнала само частично, той е следният: „Случайно ли ужасната обезличеност на човешкото бива „разказана“ в размер… отпреди 80 години?“
Подобна изходна „недефинитивност“, но вече отнесена към ритмизираната проза (*„Градът. Поема на тайните“ от Николай Райнов: ритъм и смисъл*“), Я. Милчаков намира изобщо във „вечната асиметрия между художествената творба и интерпретаторската парадигма“. Вероятно, именно тази асиметрия е част от причините, поради които удовлетворително функционалистко обяснение за шокиращата поява на декоративистката проза на Н. Райнов не би било възможно, ако то се опре изключително на колонометрията, ученето за курсуса, теорията за актуалното членение, „Öhrenphilologie“ или пък на „структурата на абзаца“. „Другите сфери на мисълта и езика“, в които изследователят търси липсващия обяснителен ресурс, са вероятно много пряко свързани както с гражданската свобода на изразяване, значи – и свободата да се експериментира, така и с волните игри на саморефлексивност, които, прочее, също не са извънреден приоритет в автократичните общества.
Пристрастието на Я. Милчаков към онези особени стиховедски казуси, „в които стихът оправдано трябва да бъде едновременен описателен обект и на стихознанието, и на литературната социология“, постепенно, но сигурно превръща стиховедската компетентност на автора (разбира се, без да омаловажава аргументативното ѝ значение) в любим негов подстъп към интегралното знание за човешкото общество.
Безспорно такъв особен казус за българското литературознание представлява „случаят“ Емануил Попдимитров (подобно на А. Бели и В. Брюсов), получил високо признание и в двете си амплоа – на лирик и стиховед. В началото на студията си за него (*„Емануил Попдимитров – портрет на стиховеда в неговото време“*) Я. Милчаков разказва свой спомен, подобен на който друг път ще назове „шлиманово знамение“. Става дума за случайно намерен и спасен от студенти в Софийския университет екземпляр от „Новейшая русская поэзия“ на Р. Якобсон. Върху нейните страници ясно личали маргиналии на проф. Б. Пенев, нанесени с молив. Впрочем редно е да се спомене, че Б. Пенев чете в началото на 20-те курс по история на руския стих. В крайна сметка обаче се оказва, че в сравнително късната монография на Е. Попдимитров „Изследвания върху строежа на стиха с оглед към българската поезия“ (1942 г.) тоническият стих на Е. Багряна (особено в цикъла „Бретан“) е колебливо отнесен към „сложни и смесени размери - редувани един след друг хорей, ямб, дактил, анапест и амфибрахий…“ Както се вижда от споделеното знамение, близостите между историческите персонажи далеч не са единствено методологически дефинирани. Багряна, последната спътница на проф. Пенев, свидетелства, че той е споделял с нея своето разбиране за метрическата пауза, без самата поетеса да я нарича лейма. Приват-доцентът стиховед Е. Попдимитров обаче дефинира тонически маркери като спондеизацията и метрическата пауза единствено чрез конвенционалния инструментариум на силаботоничното стихосложение. Блестящият етюд за колебливата синхронност между понятиен апарат и феномен я осмисля като такова интелектуално безпокойство, което е типичен жизнен симптом у свободните култури, но каквото последвалият дълъг период на нормативен неокласицизъм не познава, или по-скоро предпочита да

трансформира в лицемерно спокойствие и безсмислена яснота.
Недвусмислени „изходи“ към социологията, впрочем, личат още в началото на книгата „Българска стихотворна култура“. Предметът на текста, с който тя започва (*„Поява на римата в българския литературен стих и проблемът за действителния стихов строеж на първата римувана творба*“, 1988 г.), може, без страх от некоректност, да бъде търсен във вековния конфликт „между учената квантитативна традиция и акцентно-слуховото тонизиране на размерите“, в крайна сметка – в „трудната съвместимост между динамичното ударение и вокалния квантитет“ (Р. Якобсон). Снетите в „загадъчния стихов строеж“ на „Ако бог помага“ (Стефан Ловешки, XVII век) сложни отношения между Граматика и Поезия обаче са проследени като такава представителна микроистория, в каквато през 1976 г. К. Гинзбург намира формален повод, за да създаде епичната по широтата си картина на средновековното мислене „Сыр и черви“. Едва ли само защото текстът за Стефан Ловешки стои в началото на книгата „Българска стихотворна култура“ Я. Милчаков го е предходил с посвещение. Паратекстът, адресиран към един от най-големите стиховеди на своето време – М. Л. Гаспаров, нарича учения „първият читател на този текст“.
Помня, че през 1988 г. – годината, когато М. Л. Гаспаров заслужи своето посвещение, двамата с Я. Милчаков вървяхме след него на излизане от ИМЛИ (Институт Мировой Литературы). Беше зима и високият и слаб Михаил Леонович пристъпваше неуверено върху леда. В колебливите му движения разчитахме образа на Паскаловата „мислеща тръстика“ – едновременно болезнено уязвима и необяснимо устойчива. Тогава ми се стори, че именно физически необяснимата устойчивост на хуманистичния дух може да бъде непосредствен обект на стиховедското познание. Втората част от книгата на Я. Милчаков „Стих и сталинизъм по български“ е великолепен пример за състоятелността на това допускане. За съжаление, М. Л. Гаспаров не успя да прочете тази студия. Книгата излезе една година след смъртта му. Впрочем, и ние не успяхме приживе на М. Л. Гаспаров да прочетем умните му и талантливи „Стихи к Светонию“. По силата на формалисткото „шлиманово знамение“ бяхме склонни да ги мислим за „стихове без поет“. Заради нещастното стечение на обстоятелствата ги възприехме асиметрично и асинхронно – след поета, същевременно – и над стихознанието, подобно на метрологически недефинитивен ореол, който подсказва, че познавателната същност на дисциплината многократно надхвърля периметъра на аритметиката. По разбираеми причини ще се въздържа от коментар върху сталинизма пред аудитория с все още „незараснали“ спомени от това време. Впрочем уместно е да напомним, че Варна, където е издадена книгата на Я. Милчаков, от 1949 до 1956 г. се нарича *Сталин*. Същевременно няма да спра да се надявам, че забележителната студия (с обем на отделна книга) „Стих и сталинизъм по български“ най-накрая, по разбираеми причини – именно във Варна, ще открие някъде и своя проникновен руски читател. Поне за да се противопостави на винаги и навсякъде възможната антиутопия „стихознание без стиховед“…

Яни Милчаков „Българска стихотворна култура XVII–XX век“, Варна, „Словесност“, 2006.

ПЛАМЕН ШУЛИКОВ

[1] Стиховедска броеница. Да броим или да четем?
[2] А. Ахматова. Четки, С.-Петербург, „Гиперборей“, 1914.

„Водата хлуйва изневиделица...“

Разговор с Ангел Г. Ангелов

Преди броени дни излезе от печат под знака на издателство „Хермес“ романът ви „Пътуването“. И първото, което хрумва на всеки един читател според мен е: Ангел Г. Ангелов отново ни предлага една сложна философска притча. Притча с различни валенции – сред които и политически. Затова първият ми въпрос е: Антиутопия ли е романът ви „Пътуването“?
Ще се въздържа от директен отговор. Мисля, че когато автор говори за свой текст не бива да го снабдява с каквито и да е определения. Читателят е достатъчно интелигентен, за да разбере какво му се предлага. А и жанровите рамки са като корсетите за някогашните матрони – стягат и са неудобни. Така мисля, може и да не съм прав...

Вирус е нападнал Острова. Този вирус ми се струва, че като в „Соларис“ на Лем е трудно определим изобщо. Също като в „Лотарията“ на Кортасар. Дали не става дума за болестта загуба на ценностна ориентация (макар да е достатъчно ясно, че всъщност говорите за вируса на СПИН)?
„Като че ли“ говоря за вируса на СПИН. Всъщност човешкото общество страда от Синдром на човешка недостатъчност. В тукашния си сегашен вид то се е запътило към своя край, за да се прероди в Нова раса, която настъпва с настъпването на Ерата на Водолея... Радвам се, че споменахте „Лотарията“. Не само защото харесвам този автор, а и защото в този роман „като че ли“ плава странният кораб с печелившите от лотарията... Доц. Морис Фадел чудесно е усетил това „като че ли“ и го е споделил чрез проникновен текст, поместен в края на книгата...

Главното действащо лице в романа е Жената. Вие я показвате като жертва и на собствените си стереотипи. Точно когато мисли, че е взела мъдро решение, тя прави нещо глупаво. Как ли биха реагирали феминистките?
Откровено казано не ме интересува. Тук не става дума за жени и за мъже – става дума за Човеци... И за взаимоотношенията им...

Ще си позволя един може би малко нахално дълъг цитат, за да попитам нещо за езика: „Остина съзря в утринта неизмазания тухлен силует на фермата, зарадва се уморено, забеляза и колата му, но не се успокояваше още, защото не знаеше как ще го свари. Приближи се котешки, открехна вратата, тя изстена и откри утробата на нечиста и неразтребена стая с легло, на което можеха да бъдат застлани само мръсни постели. Познатият й Инструкторов фалос бе полегнал уморено, блестящ от мъзга, голите им тела стинеха след стенанията, огромните гърди на жената се бяха разлели свойски, без да ги грижа как изглеждат. Ведрото до открехнатата врата беше пълно с цвик.“ Лъжа ли се, че от романа вие очаквате същото внимание към езика, каквото обикновено приписваме на поетите?
Езикът е основно сечиво за всеки, който се занимава с литература. За майсторите той е фин и съвършен инструмент. Добрите поети си служат с такива инструменти. А при чираците и калфите инструментите са по-грубовати, при използването на някои от тях могат да се появят дори мазоли... Бих искал да отбележа, че малко „шантавият“ език в моите текстове не е използван самоцелно. Струва ми се, че той има своята функция и е съществена част от градивото, от което са съзидани текстовете ми...

А в романа използвате и стихове на Робърт Фрост, Сафо, варненските поети Красимир Симеонов, Юрий Лучев и Теменуга Маринова, една от преводачките на Фрост на български. Също и от Лао Дзъ – доста често.
Не зная това харесва ли ви, или се съзира във въпроса ви нюанс на някакъв вид упрек. Във всеки случай съм ги използвал, защото съм си мислил, че те органично са вписани в тъканта на посланията. С други думи, потърсил съм помощ от тези уважавани от мен автори. Дали съм успял е друг въпрос.

Дали основният образ в романа не е образът на Пътя?
Не е случайно, че текстът започва с мисъл на Лао Дзъ, която казва, че Пътят е преди небето и земята. Всички пътуваме. През целия си живот. Важно е според мен кой Път следваме и къде искаме да ни отведе. А още по-важно е, струва ми се, самото Пътуване. Иска ми се да кажа: Пътувам значи живея.

Използвате един похват, който не е чест в литературата, макар да не е нововъведение – действието на романа ви не е извън времето, а едновременно в много епохи. Така да се каже вечният човек вечно това прави. Така ли е?
Ние не живеем в миналото, нито в бъдещето, не живеем дори в сегашното време, защото още от следващия миг то вече е минало. На нас само ни се струва, че живеем в линейно време. Мисля, че човешките времена са разнопосочни и многообразни. Естествено е и героите, населили някакъв текст, да живеят едновременно в много епохи.

Един от героите ви е Автора, снабден от вас с постоянно определение под формата на вметнатото изречение „когото често наричат Писача“. Усещам, че не се скъпите на самоирония.
Според мен хората без чувство за хумор са обществено опасни. А хората, способни да се самоиронизират, успяват да надмогнат собствените си недостатъци. Но бих искал да уточня, че образът на Автора, когото често наричат Писача в моя текст, не би трябвало да се отъждествява със скромната ми особа. Той е доста по-благороден от мен.

Накрая, понеже вие сте фантаст, дори автор на антиутопии, но сте и маринист – в новия ви роман действието се развива на остров, не мога да не ви попитам за българската маринистична проза. Не бяха ли Дико Фучеджиев, Борис Априлов, Никола Радев – при цялата им разлика – не просто маринисти, а едни от големите новатори в българската проза?
Ще бъда откровен – малко се усмихвам на всичките тези определения. Струва ми се, че писателите са само два вида – добри и не толкова добри. Освен това да кажеш, че си писател, е доста самонадеяно и нескромно. Винаги съм се чудил на хора, които със самочувствие (обикновено без покритие) при запознаване след името си изтърсват и едно „писател“. Та искам да кажа, че едва ли съм всичко това, което изреждате – просто съм автор на няколко книги. Покойният писател Васил Попов казваше: „Вдигнал си ръка и казваш, че искаш да бъдеш писател. А дали ще бъдеш само Времето ще покаже...“ А що се отнася до посочените писатели – разбира се, че са новатори. Без да подценявам когото и да било, ми се ще да кажа, че на Никола Радев, светла му памет, особено му отива това определение. Бих искал да спомена още Върбан Стаматов, както и Коста Радев, който и битово е близо до водата. Рано тръгналият си от тукашния свят Атанас Липчев също има великолепни произведения, в които пълнокръвно живее Морето... А Пътуването по море е най-вълнуващото пътуване...

Разговора води ЙОРДАН ЕФТИМОВ

Теофраст, „Характери“, прев. от стгр. Богдан Богданов, ИК Изток-Запад, 2016, 10 лв.
И до днес се спори за предназначението на тази книга: описание на типажите, използвани в атическата комедия, сборник от портрети, послужил като „нагледен материал“ за лекциите по етика в школата на Аристотел, пародия на възхвалните речи. Или може би реалистична скица на градско-селския живот, видян през погледа на един образован ироник. Преводът на Богдан Богданов, преиздаван многократно, е сред шедьоврите на преводаческата ни култура.

Велин Белев, „Суфизмът. Последният аргумент на ал-Газали“, изд. „Семантика“, 2016, 17 лв.
Обект на изследване е средновековният персийки мислител Абу Хамид ал-Газали, човекът, който свързва ислямската философия, от една страна, с неоплатонизма и класическата гръцка философия, и от друга, с традицията на т.нар. суфизъм. Книгата на Белев е задължително четиво за всички онези, които не искат да гледат на исляма само като на практическа религия, насочена към покоряването на света. Тук ислямът е друго: метафизическа грижа, вътрешна отвореност към света и особена идея за знание, на което се покоряваш.

Екатерина Михайлова, „Тоталитарната държава и право в България: 1944-1989“, Изд. на НБУ, 2016, 26 лв.
Книгата проследява трансформацията на българската държава и правна система след комунистическия преврат в страната. Добре е показан институционалният механизъм и историята на онова, което мнозина продължават да дават като пример за ред. Още по-добре обаче са посочени правните пукнатини, през които избуява другият ред на комунизма: този на злоупотребата с власт, корупцията, безнаказаността.

Пражка пролет, софийско лято

Владимир Гаджев

Вече в света промените
предизвикват ги само джазмените.

Радой Ралин
10 април 1968 г.

ОЩЕ НА СВОЯ СТАРТ 1968 г. изстрелва новина, която се превръща в предвестник на драматичните събития, разтърсили континента и света по-късно през годината. Като следствие от недоволството в обществото на Чехословакия и демократичните процеси, обхванали широки негови кръгове, включително и част от партийните среди, през януари за първи секретар на ЦК на ЧКП е избран словакът Александър Дубчек. Под негово ръководство и с широката подкрепа от всички граждански прослойки започва подготовка за бързо реформиране на режима. В магистрална червена нишка се превръща доктрината „социализъм с човешко лице“, което на прост и разбираем език означава по-малко участие на партията и държавата в живота на страната, все повече граждански свободи и хуманизъм в отношенията чрез превръщането на човека в основна ценност за обществото. Още първите сигнали от страната вече подсказват, че започващата реформа има и една специфична особеност – стремежът е не към пълно скъсване със съществуващия социалистически обществен строй (какъвто е стремежът в Унгария ’56), а към неговото максимално либерализиране. Авторитетните западни радиостанции най-отблизо следят и подкрепят процеса, назовавайки го „Пражка пролет“. Предполага се, че чрез този поетичен образ се търси асоциативна връзка и препратка към т.нар. „Пролет на народите“, както в историята се отбелязват европейските революции от 1848 година.
Винаги скептично настроените български интелектуалци приемат иронично мантрата „социализъм с човешко лице“ и на четири очи в кафенета, ресторанти или домашните кухни (любимо място за „дисидентски“ разговори) охотно (ехидно!) разпространяват остроумната забележка на популярния сред софийската интелигенция изкуствовед, публицист и преводач Владимир Свинтила. Тя гласи, че „да се облагороди комунизмът е все едно да се облагороди сифилисът“.

ТРЕВОЖНИТЕ СЪБИТИЯ в Чехословакия и Франция са център на европейското внимание, но това съвсем не означава подценяване на случващото се в САЩ. Защото там също не е спокойно. Според статистическите данни, изнесени по-късно от Националната студентска асоциация на страната, през 1968 г. са проведени 221 демонстрации, преимуществено големи. Повечето от тях са протест както срещу войната във Виетнам, така и срещу убийството (04.04.1968 г.) на лидера на Движението за граждански права пастор Мартин Лутер Кинг. Допълнително масло в огъня на напрежението се налива на 06.06.1968 г., когато е прострелян и умира сенаторът Робърт Кенеди, кандидат за президент на САЩ и брат на по-рано убития президент Джон Кенеди. По това време Харолд Тейлър, ректор на *Richard Stockton College of New Jersey*, категорично отбелязва: „Днес студентите се превърнаха в най-голямата невидима сила, стремяща се към реформи на учебната система и косвено – към промяна на цялото американско общество“. Университетските кампуси, общо около петдесет града на американската младост, вливат своята ободряваща и обновяваща струя в американския живот. Точно там се раждат и популярните, нецензурни призиви на широко разгърналото се *hippies* движение, обхванало и младежта на другите континенти:

Make love not war.

(Правете любов, а не война)

1-2-3-4 – we don’t want your fucking war.
(Раз, два, три, четири – не ви щем шибаната война)

I don’t want to go to Vietnam! I would rather stay at home and fuck your mom!
(Не искам да ходя във Виетнам! По-скоро ще си стоя вкъщи и ще чукам майка ти!)

В комплект с други подобни скандирания те се превръщат в сърцевина на протестния патос.
Явлението не е толкова просто за обяснение, защото се свързва както с колапса на следвоенната история, така и с деконструкцията на модерния разум. То призовава към пряко действие в настоящето и създава така нареченото *Now Generation* (поколението Сега). Според формулата на Херберт Маркузе става дума за стратегията на „Великия отказ“. Във Великобритания и Съединените американски щати тази стратегия придобива характера на *drop out* (изпадане) от обществото:

„Изпадащите“ раждат явлението „хипи“, което и става централната фигура в контракултурата. Същевременно „хипи“ е и младежка субкултура, а това пък ни дава възможността да влезем в проблематиката през по-лесната субкултурна врата. (Дайнов, 1991: 78).

Светът се люлее от драматичните обществени трусове, покрай които младежката субкултура и контракултурата набират сили и укрепват. Нещо повече – те се хранят и вдъхновяват от тях.

„ДЖАЗ ФОКУС’65“ В НЮРНБЕРГ

On The Sunny Side Of The Street
(От слънчевата страна на улицата)

Песен на *Jimmy McHugh* от *International Revue* (1930)[1]

ДЖАЗЪТ СЪЩО е част от тази култура, особено в Изтока на европейския континент. 1968 г. започва обещаващо за това още съвсем младо изкуство в България. Макар и само с две участия в международни форуми от предходната година, „Джаз Фокус’65“ успява да привлече вниманието на чувствителните към всяко интересно предложение европейски мениджъри и продуценти. Поканите за гостуване не закъсняват. През март

квартетът участва във втория международен фестивал *Jazz Ost.West* в Нюрнберг, Западна Германия (30-31.03.1968), оценен много достойно.

Сред множеството отзиви се открояват възторжените мнения за фронтмена на състава, флейтиста Симеон Щерев (1943). За него водещият германски и европейски критик Йоахим-Ернст Беренд (1922-2000) (*Joachim Ernst Berendt*) не скъпи похвалите в своята книга *Das Jazzbuch – von New Orleans bis Free Jazz*:

От професионална гледна точка той е най-добре подготвеният от всички европейски флейтисти; в европейския джаз Щерев внася цялото богатство на традиции на своята балканска родина. (*Berendt*, 1968)

Суперлативите са напълно разбираеми и оправдани, защото по това време европейският джаз все още цени най-високо виртуозността на музикантите, а и флейтата е сравнително нов член на богатия му инструментален арсенал. Но над всичко е поставена впечатляващата импровизаторска дарба на Симеон Щерев - Банана, която придава необходимия блясък на „необичайните“ и малко очаквани творчески хрумвания на Милчо Левиев. При това българският флейтист вече е познат сред джазовото общество във ФРГ, защото през 1967 г. е свирил и на първия фестивал *Jazz Ost.West* в Нюрнберг като гост на *Josel Trio*. Точно върху това негово участие се градят и първите впечатления от изкуството му.

Освен Йоахим-Ернст Беренд, впечатлен, добронамерен и откривателски ентусиазиран е и джазовият критик Улрих Олсхаусен (*Ulrich Olshausen*), редактор и продуцент в Радио Франкфурт на Майн. Благодарение на неговата инициативност още през юни същата година четиримата българи изнасят концерти в града и записват програма за *LP* албум, издаден малко по-късно от фирмата *Saba – Jazz Focus’65* (MPS 15219).

Улрих Олсхаузен познава Милчо Левиев от концерта му като диригент на бигбенда на Баварското радио и телевизия, изнесен в Мюнхен през 1967 г. и предаван на живо за „Евровизия“.

В този концерт са изпълнени и две произведения на българина, които веднага привличат вниманието. Две години по-късно пак той е в основата на предложението за работа във ФРГ, отправено към Милчо Левиев като композитор, аранжор и диригент на бигбенда към радиото. Което, изразено дори в делови порядък, е много високо признание за неговите комплексни качества на музикант.

Винилената дългосвирещa плоча на квартета, издадена от *Saba-MPS*, по същество представлява първият и едва ли не единствен български експорт на актуален и оригинален за западния звукозаписен пазар културен продукт.

Разбира се, подобно твърдение трябва да се приеме с уговорката, че в близкото си сътрудничество с френската фирма *Harmonia Mundi* „Балкантон“ успява да привлече внимание с фолклорните си предложения; с класическия репертоар, изпълняван от големите ни оперни артисти; с първите записи на младия камерен ансамбъл „Софийски солисти“, дирижиран от Васил Казанджиев; с програмите на струнния квартет „Димов“ и някои други инструменталисти и ансамбли. Но джазът не се вписва в картината на „високото“ изкуство, а и „Балкантон“ не е припознат от партньорите си като фирма с устойчив интерес към тази музика. Ето защо си позволяваме да дадем такава оценка на албума, записан и издаден от *Saba-MPS*, прилагайки, макар и *post factum*, доста по-високи мерки. Фактът, че плочата продължава да се преиздава, да присъства и до днес на огромния западен звукозаписен пазар, е достатъчно основание за прицел към тях.

Този факт надскача много високо кротко битуващите в България доморасли критерии, поради което и до ден днешен не е осмислен подобаващо.

В страната самите понятия „пазар” и „пазарни отношения” се разбират и практикуват в техния съвсем тесен, главно материален смисъл, при това силно ограничен от рамките на затворения социалистически Съвет за икономическа взаимопомощ (СИВ) със седалище край Москва река.
Като заглавия част от програмата на *LP* плочата дублира изпълненията от втория албум на квартета, издаден от „Балкантон“ (ВТА 1098), но нека не забравяме, че в джаза абсолютно повторение никога не съществува. Ето защо са любопитни сравненията, които, като изоставим чисто техническите показатели на звукозаписите, подсказват две неща. Едното е,

че дори в затвореното зад Желязната завеса културно пространство на България проникват актуалните за деня импулси, сякаш напук на официалната държавна политика.

Другото –

бързото художествено израстване на състава, независимо от липсата на достатъчно кислород за неговото творчество.

Три десетилетия по-късно точно този запис, който никога не се появява на българския културен пазар (такъв липсва и до днес!), се превръща в най-категоричния документ за бързо извисилия се художествен ръст на квартета „Джаз Фокус’65“. През това възторжено и печално лято на 1968 г. съставът попада в маршрутите на европейския джаз, започва да се ориентира във фестивалните вериги на континента, да гостува зад Желязната завеса за клубни или концертни участия.

Във ФРГ дори заснемат 45-минутен документален филм за четиримата български музиканти, излъчван по западногерманската телевизия, но и днес напълно неизвестен у нас!

IX СВЕТОВЕН ФЕСТИВАЛ НА МЛАДЕЖТА И СТУДЕНТИТЕ В СОФИЯ

„Оперативното бюро на Националния фестивален комитет да намери съответната форма на отказ за отклоняване **ИСКАНЕТО НА БИТЪЛСИТЕ** за участие в IX Световен фестивал на младежта и студентите, който ще се състои през месец юли тази година в София“.
ЦДА, 1 Б, оп. 36, а. е. 131 (www.1968bg.com)

ПРЕЗ 1968 ГОДИНА на хоризонта се задава IX Световен фестивал на младежта и студентите в София, работата по който тече с пълна сила.

В работа са впрегнати всички творчески съюзи и културни институти на страната – професионални и самодейни, национални и местни. Сред инициативите, които имитативно трябва да положат целофанен гланц върху тоталитарното битие, се нарежда и конкурсът за избор на „Мис фестивал“, първи по рода си в следвоенна България. (Забележете допускането на утвърдената от западния шоубизнес терминология, която звучи почти екзотично на фона на масово употребяваните „другар“ и „другарка“.)
С короната на победителка се окичва младата балерина от София Бранимира Антонова, бързо привлечена в киното.
Комбинатът за звукозапис и производство на грамофонни плочи „Балкантон“ отпечатва нов тираж на албумите на „Джаз Фокус’65“, които, заедно с компилираната *LP* програма *The Best of the Beat Groups of Sofia* (ВТА 1437) (изпълнения на „Сребърните гривни“, „Щурците“ и „Гласовете“, по-късно пуснати и на пазара в Съветския съюз) са и най-актуалното му търговско предложение по време на IX Световен фестивал на младежта и студентите. Те не са изтеглени от периферната търговска мрежа на страната дори след 1971 г., когато върху името и творчеството на Милчо Левиев е наложено пълно табу.

Младежкият фестивал (28.07-06.08.1968 г.) обхваща широко разгъната на много площадки музикална програма, дял от която се пада и на джаза.

В богатия културен спектър той присъства сравнително равностойно, а някои от съставите имат неочаквано голям брой участия. Така например квинтетът на Манол Цоков от Габрово с певицата Ани Богданова изнася концерти в зала „България“ и в новопостроената специално за форума спортна зала „Фестивална“. Други състави се изявяват на монтираните временни подиуми в Парка на свободата (най-популярен сред тях е т.нар. „Маймунарник“, съществуващ и днес), Южния и Западния парк, по централните софийски площади. По необясними причини габровският квинтет, един от пионерите на тази музика извън столицата и ядро на откритията през 1965 г. първи следвоенен

джаз клуб в България, не получава достъп до слетия в едно официален конкурс за джаз и рок състави. Както остава необяснимо и събирането на тези две музикални разновидности в общо състезание. За най-голямо съжаление, документи за авторството на идеята вече не могат да се открият (най-вероятно са унищожени с целия фестивален архив в незнайно време), колкото и да ни се иска да разберем как се съвместяват критериите за едната и другата музика. Но пък не е нужна голяма проницателност за разкриване на съществуващите възможности. Те са две на брой.
Първата произтича от *mot-a-mot* повторение на „челния съветски опит“ и вече проиграния организационен модел, приложен при провеждането на IV Световен фестивал на младежта и студентите в Москва през 1957 г. В съветската столица един от конкурсите събира механично джазовите[2] и „естрадни“ състави, което още от първо четене подсказва отредената им маргинална роля. Затова пък точно тази роля отразява догматичните представи на партийното и комсомолското ръководство на Съветския съюз за „високо“ и „ниско“ изкуство.
Втората възможност е пряко следствие от първата и без уговорки свързваме с параноичния страх от проникването на „идеологическа диверсия“ от западния свят. У нас за това свидетелстват не един и два документа. Ще цитираме само някои от тях.

В **протокол „А“ № 255 на заседанието на секретариата на ЦК на БКП от 14.05.1968 г.**[3] е залегнала и точка XXIV „За подготовката на IX световен фестивал на младежта и студентите“. В нея четем:

Възлага на Оперативното бюро на Националния фестивален комитет да намери съответната форма ***за отклоняване искането на битълсите да участват в IX световен фестивал на младежта и студентите****, (подчертаването е мое – б. а.) който ще се състои през месец юли тази година в София.* (ЦДА, 1 Б, оп. 36, а. е. 131) (www.1968bg.com)

Решението е прието единодушно от присъстващите партийни велможи, които от последна инстанция налагат своите колективни страхове и воля върху живота и културния избор на милионната българска младеж.

Налага се да добавим в прав текст онова, което от десетилетия се разпространява в България като легенда. А именно –

на самия връх на своята световна популярност
британската група *The Beatles* официално изразява желанието си да участва в Софийския форум.

ТАКАВА Е ОБСТАНОВКАТА у дома през горещото лято на 1968 г., което младежкият ентусиазъм в Чехословакия вижда като продължение на „Пражката пролет“. Той дори издига утопичния призивен лозунг „Пражка пролет, Софийско лято“.
Международният конкурс за джазови и рок състави, едно от общо 11-те състезания по време на фестивала, се провежда в Народния театър за младежта (днес Младежки театър „Николай Бинев“). Твърде слабо е да се твърди, че интересът към него е голям – той е огромен за мащабите на София и съсредоточилите се в града младежи от цялата страна. Но и властите си знаят работата, снабдявайки със специални пропуски част от мобилния отряд на *Zhivkov Jugend*, комсомолски активисти и други свои „хранени хора“, както наричат доверениците си българските владетели от Първото и Второто царство. Проникването на простосмъртни младежи е трудно, но не невъзможно. Подпомагат ги неколцина актьори от театъра, сред които се различават Николай Бинев, Банко Банков и други по-свободомислещи техни колеги, както и неколцина души от техническия и салонен персонал. Те щафетно дежурят в просторните тоалетни и периодично отварят прозорците за групичките фенове (повече на рока и по-малко на джаза), които са научили пътя през задните дворове, прескочили са вече две високи стени между вътрешните пространства и очакват нови свои последователи за образуване на по-голяма група. Момичетата и физически по-непохватните младежи си избират други пътища за проникване в салона. Те усилено търсят познати, познати на познатите им и т.н., тоест пускат в ход всякакви възможни връзки с хора, които имат достъп до театъра. А там, в ложите на балкона се разполага международното жури, начело на което е композиторът Борис Карадимчев (1933-2014). Той вече има един успешен опит в джаза (*Blues in 5* в 5/8) и два-три в рок музиката („Бяла тишина“ за „Щурците“, „Пеликан“ за „Сребърните гривни“ и др.), които са му донесли не малка популярност. След като на *The Beatles* е отказано фестивално участие, рок секторът се попълва от групи, практически непознати в България. При липса на документация вече е невъзможно да се установи техният окончателен брой и представените националности, но пък остава емоционалният спомен от преживяното със *Sirius* и *Atlas* от Унгария, *Framus Five* от Чехословакия, *Spiders* от ФРГ, „Елипсите“ от Югославия и други рок състави. Заслужава да се отбележи, че у нас очите на страха очевидно са по-големи от тези в Москва. На проведения там IV Световен фестивал на младежта и студентите (1957) сред участниците е първият значим британски рокендрол певец Томи Стил (*Tommy Steele*). Редом с него откриваме и пионера на скифъл (*skiffle*[4]) музиката Лони Донеган (*Lonnie Donegan*), китарист и певец. В смесения итало-американски състав „Ню Орлийн Рома“ пее Бертис Ридинг, която към момента в класацията на сп. *Down beat* е поставена на второ място, непосредствено след Ела Фицджералд. Единайсет години по-късно в България цедката е далеч по-ситна и пропуска главно рок групи от социалистическите страни. Някои от тях участват във въпросния конкурс редом с джазмените.

„Джаз Фокус’65“ се представя с част от програмата си, току-що записана във ФРГ, но вече и с певицата Мими Николова.

Тя е редовен солист на квартета, добре позната е като един от пионерите на следвоенната ни попмузика, има в актива си много записи, но – уви! – нито един като джазова вокалистка. Което оставя голяма празнина в историята на това изкуство в България, предвид нейните високи интерпретаторски качества.
При изпълнението на регламентираната по времетраене конкурсна програма освен вече утвърдените достойнства на състава правят впечатление и разширените търсения на Милчо Левиев по посока на сонорните ефекти. Посока, която авангардът на световния джаз следва в бързо темпо и напредва все по-успешно. Лидерът подтиква Симеон Щерев да усвои и втори инструмент, с което да обогати звучността на квартета. Флейтистът наистина започва да свири и на сопран саксофон, но много скоро се отказва от него. Което също е загуба за нашето джазово изкуство, като се познава щедрият импровизационен талант на Банана.

По време на конкурсното му участие в Народния театър за младежта креативната изобретателност на Милчо Левиев се одързостява до неочаквани размери.

При търсенето на необичайни тембри и ритмични ефекти той се простира далеч извън стандартните възможности на инструментите. В една от изпълнените пиеси – *ad hoc* или предварително планирано – той включва пред микрофоните ритмично късане на ивици от вестници. Което доставя тайна радост на зевзеците, открили втори план в този акт. Те започват да гадаят кои точно са използваните вестници – партийният „Работническо дело“ или профсъюзният „Труд“. Официозът

Квартет „Джаз-фокус ‘65” на първия им концерт през април 1967 г. в зала „България”. Милчо Левиев, Петър Славов, Любомир Борисов – Камилата и Симеон Щерев – Банана.

съблюдава най-тясно идеологическата линия на БКП и е с негативно отношение към джаза. Вторият всекидневник, издаван от казионните профсъюзи и предназначен за работническата класа, е доста безучастен не само към джаза, но и към културата като цяло.

На българите е присъдена първа награда със златен медал. По-ниското стъпало журито отрежда на музикантите от известния „Ленинградски диксиленд“, един от малкото експортни джаз състави на Съветския съюз по това време. Почетната трета позиция е заета от оркестър „Метроном“ при Централния студентски дом на културата (ЦСДК), ръководен от пианиста Панайот Славчев.

Още тогава по-проницателните слушатели установяват твърде странния, меко казано, оценъчен критерий на журито. Дори от пръв поглед се разбира, че то се ръководи само от изпълнителските качества на съставите, но не и от актуалността на самата музика, нейните професионални достойнства и ролята ѝ като носител на духа на времето.

Съвременният, национално обагрен фюжън на „Джаз Фокус’65“ е практически несъизмерим с *time out of mind* музиката на „Ленинградския диксиленд“.

Макар, длъжни сме да бъдем коректни, руснаците да са отличен конвенционален ансамбъл и разполагат с добри импровизатори в избраната стилистична разновидност. Редом до тях откриваме оркестър със самодеен статус и универсална функция, главно за съпровод на попевци.
Зад цялата така нарисувана картина прозират резултатите от предварително проведения политически инструктаж, според който – и според позоваването на Исус Христос! – божието трябва да бъде въздадено богу, а кесаревото – кесарю. Руснаците, каквито и които да са те, отдавна притежават „абонамент“ за българската наградна система. Докато оркестър „Метроном“ има куртоазно предимство, което произтича от самата формулировка на фестивала – студентски. „Джаз Фокус’65“ получава реално признание за автентичните, блестящо демонстрирани качества на квартета.
В резюме – този конкурс е несъизмерим със състезанието в Монтрьо предишната година, защото акцентът върху него е мотивиран по-скоро политически, отколкото музикално. Което автоматично придава различна относителна тежест на отличията. В този смисъл наградата на критиката и публиката в Швейцария е с по-високи карати от златото на медала в София. И все пак има положителен ефект от присъденото първо място на „Джаз Фокус’65“ –

официалното легитимиране на джаза у дома пред
очите на делегации от цели 138 страни и медиите,
наши и чужди, отразявали събитието.

Добавя се и още нещо, изключително важно в контекста на общото културно развитие на България и на джаза в частност.

За първи път в съвсем не кратката история на джаза у нас центърът на ценностната система се разполага вътре в страната. И това се дължи на Милчо Левиев и неговото творчество! До този момент, както и до днес, за голяма част от музикантите този център е вън от България, дори извън Европа – в Съединените американски щати.

[1] Песента се превръща в популярна 32-тактова тема за джазмените от епохата на *Swing* и *Modern Jazz*. Изпълнявана и записвана от най-именитите музиканти, тя присъства и във филмите *On The Sunny Side Of The Street* (1951) и *Benny Goodman Story* (1956). – Б. а.
[2] В конкурса джазът е представен от секстета на Кшиштоф Комеда (Полша), квартета на Гунар Ормслев (Исландия), бигбенда на Мишел Льогран (Франция), състава „Ню Орлийн Рома“ (Италия) и множество съветски по-големи или по-малки ансамбли. – Б. а.
[3] На заседанието присъстват Станко Тодоров, Борис Велчев, Венелин Коцев, Стефан Василев, Ангел Цанев, Стоян Караджов и Георги Боков. – Б. а.
[4] *skiffle* – произлиза от понятието *skiffle party*, което пък е сленгово название на *rent a party* (*rent* - под наем, *party* - сбирка). Такива събирания са били модни през 20-те години на XX в. в Чикаго. Младият човек, който няма пари за вход, моли приятелите и колегите си за „рент а парти“. Гостите без подканяне събират помежду си пари за вход на неплатежоспособния. Всеки носи със себе си някакъв инструмент, често пъти и направен от подръчни материали, а изпълняваната музика не се подчинява на някакъв установен ред. Това са модни шлагери, народни песни, блусове и всичко друго, което в момента хрумва на един или друг от компанията. С други думи „скифъл“ е конгломерат от различни музикални стилове и форми. През 50-те години на века движението се възражда във Великобритания. – Б. а.

За деветото издание на Международния фестивал за уличен и куклен театър „Панаир на куклите“

От 16 о 22 септември в София се проведе Международният фестивал за уличен и куклен театър „Панаир на куклите” 2016. Тази година той съвпадна със 70-ия рожден ден на Столичния куклен театър. На различни места в столицата беше показана интересната и разнообразна програма на фестивала, включваща представления на улични и куклени театри от Европа и САЩ, както и много постановки от България. Предлагаме ви два отзива за някои от показаните спектакли.

Космонавти по площадите

Не знам за вас, но на мен винаги ми правят много силно впечатление хората в Градската градина на София, които през летните вечери и понякога в топлата есен си играят с огън. Може би някои от вас вече са скочили със завиден устрем от стола, дивана, пейката или от каквото са решили, а може би им се е наложило да седнат, четейки това. Тези, които са го направили до известна степен имат право, че „жонглиране” е по-конкретно, а и по-коректно от просто „играене“. По-осведомените, леко галейки брадичката си, могат и веднага да възразят, че става дума за изкуството на пой. Сигурен съм, че ще го направят и без да трябва да се ровят в интернет, както на мен ми се наложи. За мен те си играят.
Играят, защото го правят за собствената си забава, ако ще тя да е заразителна. Те не се опитват да правят пърформанс, спектакъл или каквото и друго наименование, което театроведите можем да им дадем. Същото важи за групата от хора в радиус от петдесетина метра, които всяка вечер се събират на по бира, изваждат една голяма тонколона и танцуват суинг. Пред всички, за всички и за собствено удоволствие. За малко да забравя и тези, които ходят на въже, опънато между две улични лампи.
Една улична култура, която, осъзнато или не, все по-настойчиво заявява своето присъствие. И на която не рядко в България се гледа с недоумение.

„LED барабанисти“ на улична френска трупа „Moz Drums”

Именно затова ми беше страшно интересно да видя как хората ще реагират на театъра на трима космонавти, двама от които на скачащи кокили, които искат да достигнат луната. „Излитане“ на френската компания Cie Tac-O-Tac бе част от деветото издание на международния фестивал за уличен и куклен театър „Панаир на куклите“, който се проведе в София между 16 и 22 септември. Самото представление беше парад от градинката пред „Кристал“ до Градската градина, последвано от около двадесетминутно акробатично шоу пред Народния театър.
Бутанът и Пропанът (персонажите на двамата акробати) се опитват да покорят космоса, придружени от капитан Газойл, чийто футуристичен „джетпек“ бе оборудван с тонколони, озвучаващи шоуто, както и с фойерверки, които той поради липсата на кокили трябваше да използва като ракети. Бързам да доуточня, че те не му бяха достатъчни да пребори гравитацията, другояче би било дори притеснително. Бутанът и Пропанът търсеха своята дестинация по софийското небе, докато се намираха в постоянно движение, скачайки на сантиметри от оградилата ги публика. Впоследствие влязоха в нея, за да изберат тези, които ще ги последват. Това се изразяваше във впечатляващи подскоци и салта над главите им.
Веднага след като шоуто приключи пред Народния театър, се зададе карнавалното шествие на другата улична френска трупа „Moz Drums” с „LED барабанисти“. Групата от бяло облечени музиканти с боядисани в бяло лица, нахлупили бляскави шапки, стигна до театъра, където спря подобно на акробатите и представи музикалния си пърформанс на фона на цветните лампи по костюмите и самите им барабани. Отново след около двадесетина минути шествието тръгна, обиколи фонтана и се запъти към Софийския куклен театър където и приключи.
Тръгнах си приповдигнат, начинът, по който се чувствам всеки път след като спра за малко и погледам хората, които си играят с огън или тези, които танцуват суинг. Сякаш културата на уличния театър и въобще идеята за улични пърформанси просто е минала покрай нас или само се е ограничила до градинката на Народния. Именно заради това виждаме подобен театър само по фестивали, и то от чуждестранни трупи, което е най-малкото жалко, защото докато това е така, публиката ще продължава да се колебае дали да тръгне заедно с шествието или ще бяга от пърформърите, които се доближават към нея. Може би просто трябва да спрем да гледаме с недоумение играещите си с огън.

ПЛАМЕН ХАРМАНДЖИЕВ

Разгръщане

„Разгръщане“ - *семейно представление,* ***N/A, Кънектикът, САЩ***
Режисьор и ръководител на проекта - *Маргарита Блъш*
Сценография - *Димитър Димитров*
Композитор и музикант - *Амир Косроупур*
Дизайнер осветление - *Адам Лобелсън*
Участват - *Лусия Рич, Сара Нолън и Сейли Клеманс*

Сън... Видение... Киноплатно...
Това са първите асоциации, които провокира у мен сценографията на “Разгръщане”. Представлението ни увлича в едно пътуване, минаващо през всякакви кътчета на въображението. Всички образи в представлението трите актриси създават с помощта на “тайвег” – материал, приличащ на бяла хартия, но много по-плътен и издръжлив. Звучи само инструментална музика на пиано, която подсилва ефекта на унасянето. Като изразно средство се използват и светлините – върху хартията се осветява кръг, в който действащите лица на сцената създават различни фигури – бебешки крачета, женски силует, слънце.
Историята проследява живота на едно момиче – от самото му раждане, през детството и тийнейджърските години, до момента, в който създава семейство. Проблематиката е силно концентрирана върху всички клишета, които толкова време продължават да битуват в човешкото мислене. Животът на жената не се свежда единствено до нейната функция да отгледа дете и да се грижи за всички около нея. С порастването си тя не бива да губи своята мечтателност и любознателност, а напротив. Съществуват и други толкова важни житейски цели в нейния път.

Първите образи в спектакъла изобразяват пробуждането на природата, чудото на разгръщането на новия живот, чудото на това да си жив и да имаш сетивата да усетиш как преминават през всичките ти клетки всякакви чувства и емоции – радостта от детската игра, мирисът на цветята, първото влюбване. В началото спектакълът внушава именно тази лекота на съществуването, която ни напомня за безгрижието, което сме носили в себе си в най-ранната си възраст. Досущ като в една детска рисунка хартиените образи бързо менят облика си единствено и само с промяната на съвсем дребни детайли. Малкото момиче се изкачва по “планина”, която след това се превръща в нейна рокля. В асоциативните връзки, към които насочват различните фигури, виждам едно противоречие в този спектакъл, предназначен за цялото семейство. Началната сцена показва утробата на майката и малките крачета на бебето вътре. За едно дете обаче според мен е твърде трудно да възприеме подобни непознати за него образи. Останалата част на представлението, изобразяваща живота на момичето след метаморфозата ѝ в жена – сватбата и раждането на детето, придобива прекалена буквалност и губи по всякакъв начин от мистериозността, която виждаме през сцените на

Сцена от спектакъла

детските години. Спектакълът тук се отдалечава от своите митологични и фолклорни разкази и изцяло се потопява в темата за ежедневието. Историята се превръща в прекалено предвидима и неинтересна за зрителя. И там някъде по средата – публиката, за която е предназначен спектакълът и към която са насочени посланията, остава неясна ...
Историята на главната героиня се разгръща върху бялата хартия във финалните сцени, когато тя пише върху нея своята история, която ще бъде запазена някъде в “библиотеката на небитието”. Всички тези метафизични образи, прокарани като главна нишка през цялото представление, създават у зрителя възможност да се насладе на красивата естетика, на духовното и невидимото, на малките неща, които никога не забелязваме в ежедневието си, а те крият в себе си невероятна енергия и свой собствен незаменим живот. На моменти тези внушения може би придобиват прекалена наивност, но по много сетивен начин се опитват да докоснат детската душа, която е толкова чиста, че би могла да види всички тези чудеса.

СИЯНА НЕДЯЛКОВА

Музей на гадостта

Светислав Басара

Предложеният текст е откъс от романа на Светислав Басара „Ангелът на атентата“, публикуван през 2015 г. от издателство „Лагуна“ и посветен на атентата в Сараево през 1914 г. Духът на австро-унгарския ерцхерцог Франц Фердинанд диктува спомените си на своя посмъртен и също безтелесен секретар Фердинанд Бертолд. В този невъзможен диалог Франц Фердинанд споделя размишленията си за атентата в Сараево, неговите причини и последици. Чрез духа на мъртвия ерцхерцог Басара не прощава на никого – от иронията му не могат да се изплъзнат император Франц Йосиф, Фройд, Гьоте, Вагнер, Хитлер и други колоси на своето време.
С. А.

Художник Дамян Дамянов

А сега на работа, Бертолд! Изправени сме пред задачата да напишем една що-годе реална биография на Вагнер, с която поне временно да развенчаем част от заблудите за най-големия мракобесник на XIX век. Труд на вятъра, трябва да подчертая. Вагнеровата магия все още действа. Каквото и да напишем, каквито и Вагнерови безобразия да разобличим, с това само ще налеем още повече вода в неговата мелница и пак ние ще излезем глупаци. Но все пак, пишете!
Диктувам. „Не ме учудва, че в Германия се заблуждават по отношение на Вагнер“, пише Ницше. „Обратното би ме учудило. Немците сами са си създали образа на един Вагнер, когото могат да почитат. Никога не са били психолози; изразяват благодарността си, като го разбират погрешно. Но ме учудва, че могат да се заблуждават относно Вагнер и в Париж, където човек почти не е нищо друго повече, отколкото психолог! И в Петербург, където разгадават неща, които не могат да бъдат разгадани дори в Париж! До каква степен трябва да е сроден Вагнер с цялото европейско декадентство, че то не го възприема като декадент.“[1] Край на цитата. Тук Ницше греши. Макар да създава декадентски творби, Вагнер – бащата на декадентството, съвсем не е декадент. Напротив! Той е човек с необуздана енергия и още по-необуздана амбиция. Ако беше доживял до 1910 г., както планираше, този тип съвсем сигурно щеше да стане член на Германската комунистическа партия. Също, ако беше доживял до 1930 г., както се надяваше, положително би станал член на Национал социалистическата германска работническа партия на Хитлер, което щеше да е съвсем логичен ход, имайки предвид факта, че е донякъде и неин основател. А пък ако беше доживял до 1975 г., както силно копнееше, щяхме да го видим между членовете на Зелената партия. Ницше постави точната диагноза – Рихард Вагнер е болест, и определи подходящата терапия – писането на „Случаят Вагнер“, текст иначе доста сходен с този нашия, само че точността на диагнозата и ефикасността на терапията са го навели на идиотската мисъл, че всяко негово съждение за Вагнер е точно. А работата изобщо не е такава. Нито едно съждение за Вагнер не е точно. Вагнер наистина е болест. Всъщност той е антропоморфизъм на болестта. Клетките на Вагнеровия организъм нямат нито ДНК (поне не човешко ДНК), нито протоплазма, имат единствено клетъчна мембрана и ядро. Болестта обаче не може сама на себе си да навреди, тя е смъртоносна само при досег със здравето. „Вагнер и Шопенхауер, продължава Ницше, отричат живота, хулят го, в това отношение са мои антиподи.“[2] Това е толкова точно, колкото и далече от истината. Шопенхауер поне засега нас не ни интересува, той може би отрича и хули живота, но Вагнер е антипод на всички и на всичко, той не просто отрича, той унищожава изцяло, и е всичко друго, но не и декадент. Ако се беше родил хиляда и осемстотин години по-рано, което щеше доста да му се услади и насмалко да се случи, несъмнено щеше да участва в дионисови оргии. И бездруго понякога и сам организираше такива, но за да замаже очите на обществеността, ги наричаше покани за чай. Този човек е веселяк, с двата крака твърдо стъпил на земята и с добър апетит. Не се стеснявал по време на излети да посвири на хармоника или да се хване на хорото, където подобно на своя искрен почитател, сръбския крал Петър, да пощипва селските девойчета по дупетата. Когато обстоятелствата го изискват, той не би се уплашил и пищов да изтегли или дори нож да извади. И никой не трябва да се учудва. Вагнер е Сид Вишъс на XIX век. Това, което представляват „Секс Пистълс” (истински продължители на Вагнеровото дело) за рока, същото е и Вагнер за класическата музика и изобщо за всичко класическо. Или дори нещо още по-лошо, но във всеки случай нещо много повече. Между него и Ницше се е раззинала не само етическа, но и технологическа пропаст. Ницше е дете на Първата технологична революция, уморен пътник от потъналите в сажди влакове, почитател и един от първите потребители на пишещата машина. Вагнер пък е предтеча на Третата технологична революция, на информационната ера, предвестник на интернета, мобилната телефония и повсеместното видеонаблюдение. Проектът „Festspielhaus“ в Байройт съдържа в себе си всички тези изобретения в зародиш. Вагнер много повече от всеки друг романтик смесва сакрално и профанно. След него вече никой не може да ги различи. Всички бъдещи ялови опити да се възобнови добрият стар ред ще завършват с още по-голямо объркване и с поставянето на профанното на мястото на сакралното и на сакралното на мястото на профанното. Но Вагнер прави и още една крачка напред – смесва звук и светлина, насилствено преплита аромат и допир, духовност и оргиастичност, поезия и гадателство, балет и революционна идеология. Той е един вид извратен алхимик, който обаче търси не философския камък, а камъка на масовата лудост. Преобръща с главата надолу тайнствените процеси на трансмутация и сублимация и преобразува aurum в plumbum[3]. А нощем, в подземието, скрит от погледите на целия свят, приготвя вълшебни еликсири, разредени с вино, с които трови Ницше и лека-полека го превръща в homunculus. „Дайте олово, дайте олово!“ – чувате ли, Бертолд, как крещи Вагнер в своята лаборатория, надвесен над картонени атанори и аламбици, откраднати от реквизита на някой провинциален театър? И защо му е всичкото това олово? Не че му трябва на него лично! Той, когато му се предостави възможност, намира утеха в златото. Но оловото е необходимо за последствията от неговите опери и симфонии. След известно време, не повече от петдесетина години по-късно, ще има голяма пукотевица, вдъхновена от произведенията на Вагнер. На пръв поглед не изглежда така, но произведенията му всъщност са полирана кръчмарска музика, хиперсофистицирани чардаши и лъснати до блясък племенни танци. В началото Вагнеровата музика пробужда у слушателите си уж „възвишени“ чувства, но след известно време, когато разводнената кръв възври, вагнерианците и вагнерианките биват обладани от най-низки страсти. Масово се самоубиват или убиват други. Ето, Бертолд, да видим какво казва за феномена Вагнер музикантът М. Пфюл, литературен герой от „Буденброкови“, класическия роман на Томас Ман, също таен вагнерианец. „Аз няма да свиря „Тристан и Изолда“, уважаема госпожо... Това не е музика, повярвайте ми! Това е хаос! Това е демагогия, богохулство и лудост! Това е парфюмиран дим, в който бляскат светкавици! Това е край на всякакъв морал в изкуството! Няма да го свиря!“[4] Мислите ли, че хер Пфюл наистина не е свирил „Тристан и Изолда“? Свирил я е и още как! Даже на бис! И тук виждаме на практика същността на Вагнеровата магия - от дълбините на сърцето си не харесваш тази музика, но трябва да я слушаш, не искаш да я свириш, но я свириш като послушен слуга. А после даже квичиш от щастие и се биеш с юмрук по гърдите. „Това не е музика, господа!“, както далновидно посочва един Вагнеров съвременник. „Това е азиатска тирания.“ Предупреждението било навременно, но никой не го послушал. После вече било късно. За една нощ в немската музика се възцарила тоталитарна еднопартийна система, която по маршрута, използван по-късно от Вермахта, плъзнала и из Полша, Белгия, Франция, Русия, Холандия, Дания и в по-малка степен из Италия. Но и Италия е, да не се лъжем, Вагнеров вилает, само че там толерират комичните оперети на местни автори. Всичко друго в музикална Европа на XIX век е поставено извън Вагнеровия закон. За нищо различно няма място на новия музикален небосклон. Повече от 100 години след Вагнеровата смърт чрез първите плахи изпълнения на произведенията на Джон Кейдж някои хора с изтънчен вкус ще забележат в каква величествена посока можеше да тръгне музиката, а покрай това и историята, ако го нямаше Злия дух от Байройт. Но вече било твърде късно, било късно дори докато Вагнер бил още жив. За слуха, безнадеждно покварен от слушането на „Риенци“, „Танхойзер“ и „Валкирията“, музиката на Кейдж звучи като най-обикновена какофония. Може би се питате как се е удало всичко това на човек, започнал музикалната си кариера на преклонната за композитор възраст от седемнайсет години, свирейки на устна хармоника по сватби, панаири и кръчми заедно с фалшив провинциален оркестър, съставен предимно от унгарски цигани? Ще ви стане по-ясно, като погледнете есето на Вернер Трайчке „Вагнер, Ницше и автомобилизмът“. „Да си представим за момент, пише Трайчке, че Вагнер и Ницше не са композитор и философ, а автомобилни конструктори. Моделът, който би излязъл от проектантското бюро на Ницше, без съмнение ще има ненадминат дизайн, на който ценителите на автомобили няма да могат да устоят. Но този автомобил при 35 000 оборота ще развива максимална скорост 24 км/ч, като изразходва невероятните 500 литра бензин на 100 км. От друга страна, автомобилът на Вагнер, отвън подобен най-вече на танк или бронирана машина, при 450 оборота би достигал скорост от 600 км/ч при разход на бензин едва 250 грама. И то преточени от резервоара на Ницшевия модел, незнайно как свързан с карбуратора на Вагнеровата бронирана машина. Може би и тия мизерни 250 грама няма да са му нужни– вагнеромобилът би могъл да се движи (разбира се, не с максималната си скорост), изцяло задействан от харизмата на композитора.“ Нас, естествено, и особено мен, не ни интересуват автомобилите след лошия опит с тях в Сараево.

Интересува ни нещо друго. Всеки проект на Вагнер – като започнем от най-обикновен обяд и завършим, да речем, с „Нюрнбергските майстори певци“, се основава на абсолютно същите принципи като конструкцията на вагнеромобила – минимални вложения, максимално пестене на енергия и фантастични показатели. Как изглежда това на практика, най-добре се вижда от унищожения полицейски протокол за един инцидент, случил се в Магдебург на дата 12.07.1843 г. В онези дни музикантът бил съвсем безпаричен. Имал в джоба си едва половин крайцер и никак не му се искало да се лиши и от тази монета. От тъмни зори до късен следобед чакал да се случи някое чудо и Асакиел, ангелът на безплатните обеди, най-накрая да се смили над него и да му осигури храна. Обаче тогава в Магдебург имало твърде много гладни гърла и Асакиел, въпреки своята безтелесност и способност за мълниеносно придвижване, не успявал да огрее навсякъде, а и да си кажем истината – вече донякъде му било писнало от този неблагодарен и нечестив музикант. Вагнер, измъчван от глад, вече нямалдруг изход и излязъл на улицата с намерението с това петаче да си купи хлебче и да открадне от някъде кренвирш. Но все пак щялда успее да запази този половин крайцер и нямало да го похарчи до края на живота си. На улицата изведнъж щастието му се усмихнало под формата на господин Адалберт Вебер, градски съветник, който бързал за обяд към кръчмата „При четиримата весели ловци“. Казахме вече – Вагнер е антиципирал много от бъдещите технически чудеса, включително и скенера. Светкавично сканирал простодушния съветник и диагностицирал у господин Вебер (освен много полезните за Вагнеровите цели суета и лековерност) увеличена простата и рак на дебелото черво в начална фаза. „Ама къде се губите, скъпи ми господине!, възкликнал композиторът, приближавайки се към Вебер (комуто все още не знаел името – скенерът тук не помагал), закъснявате вече 45 минути! Бях ви поканил на обяд, но вие вероятно напълно сте забравили, което никак не е странно, като се имат предвид множеството важни задачи, с които сте натоварен. Но сега това няма значение. Важното е, че дойдохте. Заповядайте, заповядайте, след вас, а по работа ще говорим след обяда.“ Господин Вебер като хипнотизиран, всъщност вече напълно хипнотизиран, послушно влязъл в кръчмата. Вярно е, че бил суетен и лековерен, но човекът, с когото трябвало да обядва бил видимо опърпан, измачкан и необръснат. А той никога не обядвал с такива. Но времената се менят. Пък и той, Вебер, наистина бил разсеян. Вагнер, естествено, кристално ясно виждал облачетата съмнение в празната глава на съветника. Като чул, че оберкелнерът се обърнал към него с хер Вебер, Вагнер още от вратата галантно започнал да поръчва шампанско и да манипулира жертвата. Тупал го по рамената, фамилиарничел, дори преминал на ти. „Ах, скъпи Вебер, чуруликал той, нали още миналия път се разбрахме, че подобно еснафско облекло е крайно неприлично за подобен възвишен дух като тебе. Ние – новите германци, ние - младите немци, обръщаме внимание единствено на чистотата на душата и на реда в мислите и чувствата. Чрез презрението си към колосаните ризи и копринените вратовръзки ние изразяваме равнодушие към суетата и преходното. Беше ми обещал да се появиш на обяда в подходящо облекло. А я се виж как си дошъл и на какво приличаш! И само как ме компрометираш!“ Вагнеризацията на господин Вебер била извършена за нула време. Бедният съветник, комуто лека-полека растели магарешки уши, а на челото му напъпвали бъдещи рога, едва успял да промънка няколко несвързани думи. Несръчно се извинил заради еснафското си облекло. Обаче Вагнер, който допреди малко възнамерявал да се задоволи с една кифла, изобщо не го слушал. Имал далеч по-важна работа и вече на висок глас поръчвал екзотични предястия: Crevettesdegermesdesoja, s aladd’ananasaucrevettes, ruleauxdeprintamps, pulemarine a lathai..., за начало, после ще видим.“ Френският му (научен от страстното четене на френски менюта) бил напълно неразбираем за келнерите от „При четиримата весели ловци“, които въпреки езиковата бариера донесли всичко поръчано от маестрото. Освен омарите. „Нямате омари?“, наврял се Вагнер в зачервеното лице на келнера. „Нечувано! Донесете тогава сос от боровинки и ножици!“ Странна поръчка на пръв поглед, но само на пръв поглед. Този сос и ножиците били само инструментът, чрез който Великият манипулатор щял да направи от господин Вебер най-напред вагнерианец, после вегетарианец, а най-накрая вегетиращ глупак.

на стр. 12

[1] Ницше, Фр. Случаят Вагнер: Проблемът на един музикант. Във: Фридрих Ницше. Раждането на трагедията и други съчинения, издателство „Наука и изкуство“, 1990 с. 312 – 313. – Бел. пр.

[2] Ницше, Фр. Ницше Contra Вагнер. Документи на един психолог. Пак там, с. 351. – Бел. пр.

[3] Aurum – злато, plumbum – олово (от лат.) - Бел. Ф. Б.

[4] Ман, Томас. Буденброкови. Прев. Димитър Стоевски. С.: „Народна култура“, 1980, с. 395. – Бел. пр.

Въпреки шумотевицата Бионсе не казва нищо радикално Тя не е Нина Симон на своето поколение

Тома Чатъртън Уилямс

През април 34-годишната певица и авторка на песни Бионсе Ноулс-Картър пусна своя шести соло албум „Лимонада“ (*Lemonade*) през платформата за музикален стрийминг TIDAL, собственост на нейния съпруг Джей Зи. Несъмнено най-личната ѝ творба досега, „Лимонада“ е съпроводена от „визуален албум“, излъчван по филмовия канал HBO, пищна серия от красиво заснети музикални видеоклипове, изпъстрени с поезията на писателката със сомалийски и британски произход – Уорсън Шайър. Много от песните очевидно се отнасят до изневерите на Джей Зи, за които отдавна се носят слухове. Но албумът отива отвъд любовните вълнения на една жена и стига до идеята за обща борба срещу наслояваното историческо потисничество. „Най-неуважаваният човек в Америка е чернокожата жена. Най-незащитеният човек в Америка е чернокожата жена. Най-пренебрегнатият човек в Америка е чернокожата жена“, обяснява гласът на Малкълм Х, семплиран в албума.

„Лимонада“ на Бионсе идва сред очакванията за едно лято на изключително расово напрежение в Съединените щати. Само през юли станахме свидетели на заснети на видео ужасяващи полицейски убийства (право в целта и в двата случая) на двама несъпротивляващи се чернокожи бащи, Алтън Стърлинг в Бейтън Руж, Луизиана, и Филандо Кастил във Фалкон Хайтс, Минесота. Последваха – като явни актове на отмъщение – нападения срещу полицията. В Далас бивш американски войник уби петима полицаи по време на мирен протест „Животът на чернокожите е от значение“; дни по-късно, мъж, въоръжен с автоматична пушка, уби трима полицейски служители в Бейтън Руж. В началото на тези катаклизми става нещо като клише сравнението на настоящия водовъртеж с този от 60-те години на XX век. За някои последната творба на Бионсе призовава духовете от времето на песента на Нина Симон „Проклятието на Мисисипи“ („Missisippi Goddam“)[11], в което се сливат активизмът на попкултурата и социалното самосъзнание (наречено на съвременно арго „събуденост“) по образеца на класическата по отношение на гражданските права песен на Нина Симон от 1964 г., наред с едно послание в подкрепа на чернокожата жена за себелюбие и утвърждаване на тялото.

„Лимонада“ веднага заема мястото на важен документ на нашето време, отрупан с похвали от критиците

Но дали Бионсе има някаква по-дълбока мисъл? И дали изобщо от попизпълнител се очаква да има дълбоки мисли? Чудно ли е, че когато американската политика преминава на нивото на игрово шоу – и наистина, когато следващият президент може да е звезда от телевизионно риалити, – то нашият най-видим „политически ангажиран“ артист е повърхностно псевдодълбок, колкото Бионсе? Живеем във време, в което моралният авторитет се гради не върху спазването на някакъв принцип (помислете как Мохамед Али отказва да служи във Виетнам на висока лична цена), а просто върху това, че съществуваш в собствената си кожа и разказваш за своето постижение. Живеем във време, в което феминизмът и расовото съзнание могат да бъдат редуцирани до игри на свободни асоциации с образи, утвърждаващи тялото, и с афициране на страдание и солидарност, вън от всякакъв контекст. Възхвалата на попкултурен панаир като „Лимонада“ далеч не изглежда толкова голямо предизвикателство като осъществяването на действителна промяна в системата – или поне обяснението за това как да се осъществи. Това би изисквало най-малко да се разгледа въпросът как изпълнители като Бионсе доброволно съучастват (и са готови да печелят) от превръщането на жените в обекти.

Въпреки всичко „Лимонада“ веднага заема мястото на важен документ на нашето време, отрупан с похвали от критиците. Акустично албумът е зряла, преплитаща жанровете звукова смесица, варираща от кънтрито и електронната музика до хип-хопа и R&B, направили Бионсе известна. Според уебсайта Pitchfork това е „една от най-силните творби на Бионсе – изобщо, точка по въпроса“. Всекидневникът *New York Times* рецензира албума и видеото (два пъти) и организира кръгла маса върху него. Също така публикува и профил на поетесата Шайър плюс два отзива за турнето „Formation“ на Бионсе, което пристигна във Великобритания в началото на юли месец. Всичко това в рамките на пет дни след издаването на албума. Както отбелязва Йон Парейс в своята рецензия за *Times*: „Видеото е изпълнено с образи на женската солидарност и на семейството, на южняшките и африканските корени, с жени от всякакви възрасти, житейски роли и от всякакви епохи. Често към Бионсе се присъединяват афроамерикански жени в бели дрехи, разиграващи общо вършена работа, събрания на жени или тайнствени общностни ритуали“. (Комерсиално погледнато, „Лимонада“ се оказва разочарование – Бионсе бе изместена от върха на класациите на Billboard само една седмица по-късно от канадския рапър Дрейк.)

И ако критиците са впечатлени, то интернет пък е в пълен захлас от подбора на препратките и алюзиите на визуалния албум. Това стига своята връхна точка в „Учебна програма *Лимонада*“, документ, съставен с участието на 60 души и публикуван на 29 април. Обявен за „плод на любовта на една чернокожа жена и на солидарността на чернокожите жени една към друга“, той достига 36 страници и е разделен на категории, включващи белетристика и литература, поезия, фотография, black feminist studies, религия и женскоцентрична теология, музика, театър, игрални и документални филми.

По този начин проблемите в брака на Бионсе са включени в един по-широк разказ за страданието на чернокожите, което препарира Америка през последните две години. В „Лимонада“ зърваме майката на Майкъл Браун, невъоръжено 17-годишно чернокожо момче, убито от полицейски служител във Фъргюсън, Мисури; майката на Трейвон Мартин, невъоръжено 17-годишно чернокожо момче, убито от член на граждански отряд за въдворяване на ред във Флорида; и най-великата жива жена атлет в света, Серина Уилямс, чието превъзходство на корта не може да я предпази от най-лошия вид сексизъм и расизъм с телесно унижение. Уилямс е показана как туърква (сексуално провокативен стил на танцуване), наслаждавайки се на пълнотата и живостта на своето тяло. Но личната потребност невинаги вече е политическа. Струпването на едно място на толкова сериозни и неотложни проблеми като полицейското и гражданското насилие по отношение на чернокожи хора и интернализираната самоомраза, на която нашата култура прекалено често учи чернокожите жени (която танцът на Уилямс вероятно отхвърля), рискува да тривиализира всеки един от тях, като редуцира всичко до мащаба на едно разбито женско сърце. Под повърхността много малко в „Лимонада“ казва каквото и да е ново или интересно за това какво означава да си чернокож човек, или чернокожа жена в частност, в Америка днес. Въпреки това според някои албумът има направо революционен заряд. Писателката Никол Хана-Джоунс сравнява мултимилионерката – някогашна звезда от „Дестинис Чайлд“ (Destiny's Child) – група, която изгради име и състояние за сметка на активната роля на жените с песни като „Bootylicious“ и текстове като „Можеш ли да ми плащаш сметките?“ – с чернокожата романистка новатор от началото на XX век Зора Нийл Хърстън, автор на „Техните очи гледаха Бог“ (*Their Eyes Were Watching God)*. „Тя показва, че самият гръбнак на общността е онази личност, която е подложена на най-много болка и неуважение“, казва Хана-Джоунс на кръглата маса на *New York Times*. „И очакването за загуба, това, че ще се натъкнеш на загуба и предателство в ръцете на своя баща, в ръцете на своя съпруг, в ръцете на полицията – навсякъде, където търсиш като черна жена, ще я има тази загуба. И това, че изкуплението наистина идва от любовта, но всъщност идва от сестринството на другите жени.“ Но ако видеото показва точно това, то е дълбоко проблематично. Идеята, че такива преживявания на изоставяне в критичен момент са уникални и присъщи само на чернокожите жени, е тесногръда. Загатването, че чернокожите *мъже* категорично са някак недобри, е обидно.

След урагана Катрина. Коли, намятани в Моро, Луизиана. Снимка Уикипедия.

Не всички са толкова очаровани от „Лимонада“. Някои високо ценени гласове от феминисткото ляво се чудят дали провокативният танц е действително революционен или освобождаващ. Чернокожата феминистка Бел Хукс коментира: „Въпреки че Бионсе и нейните креативни сътрудници смело предлагат многоизмерни образи на живота на чернокожата жена, голяма част от албума остава в рамките на конвенционалните стереотипи, в които чернокожата жена е винаги жертва“. Към края на това „визуално ексцентрично произведение“ Бионсе отново се събира със и очевидно прощава на замлъкналия, наказан и обуздан Джей Зи. За това, че изразява гласно своите резерви, Хукс е подложена на мощна атака.

Според много чернокожи американци ние се намираме в разгара на нещо не по-малко от ново движение за граждански права

Вторият мандат на първия чернокож президент на Съединените щати преминава бурно и тревожно. Някъде между убийството на Мартин през 2012 г. и убийството на Браун през 2014 г. първоначалният оптимизъм на ерата „Обама“, съдържащ се в образи и лозунги на пострасова надежда и на движението „Да-ние-можем-да-го-направим“ (Yes-We-Can-do-ism), е захвърлен настрани заради по-прагматичната декларация, че #Животът на чернокожите (#Black Lives Matter) е от значение. Според много чернокожи американци ние се намираме в разгара на нещо не по-малко от ново движение за граждански права. Това движение е насочено най-вече срещу системата на наказателното правосъдие, наситена с предубеждения към чернокожите от полицията до съдилищата и законодателите в Конгреса, но също така и по-общо погледнато, срещу един по-широк американски и дори глобален етос, който обезценява телата на чернокожите по принцип, и особено външността на чернокожите жени. Посланието на Бионсе понякога обаче е смущаващо неясно. Самостоятелното видео на първия сингъл в албума – „Formation“, е сюрреалистична, политически модулирана, некохерентна амалгама от образи от Луизиана, които събуждат спомена за урагана „Катрина”. Съвършената, непотъваща Бионсе, разположена отгоре върху една полицейска патрулка, пее за себе си: „Моят татко Алабама, мама Луизиана/ Смесваш този негър с онзи креол и правиш Тексас-бама“. Това споменаване на нейните родители не е единственото, в което Бионсе се идентифицира като нещо различно от изцяло чернокожа – веднъж в реклама на L'Oreal беше описана като „афроамериканка, коренна жителка на Америка и французойка“. Като се има предвид болезнената и продължаваща реалност на „цветовизма“ („colourism“) в чернокожата общност и кастовата система на основата на пигментацията, наложена от креолите в места като Луизиана, дразнещо е такова разграничение да се прави от тази, която се стреми да облече мантията на чернокожата гордост. Ето я Бионсе с нейната изрусена по краищата коса, която си присвоява образа на чернокожата съпротива. Може би най-запомнящата се сцена във видеото „Formation“ показва чернокожо момче, танцуващо пред редица полицаи в пълно бойно снаряжение, които по негов сигнал вдигат ръцете си.

С края на движението „Животът на чернокожите е от значение“ свършва и американският пазар за личните истории на виктимизация. „Между света и мен“ на публициста Та Нехизи-Коутс, кореспондент на списание *Atlantic*, се превръща в неудържим бестселър и покана за национален катарзис (или самобичуване) след нейното публикуване през 2015 г. В тази книга, написана като писмо до неговия 15-годишен син, Коутс описва своята собствена младост през 80-те години на XX в. в тежката, вмирисана от наркотици и престъпления част на Западен Балтимор, Мериленд, като резултат не от класово разделение, а от привилегиите на белите. Независимо от факта, че благодарение на неговата амбиция, усилена работа и успех синът му сега може да сграбчи възможности, за които повечето американци – от всякакъв цвят – могат само да мечтаят, Коутс все пак предупреждава: „Ти си роден в раса, в която вятърът винаги реве срещу лицето ти и хрътки са винаги по петите ти...

[1]На български има гражданственост и като „Призраците на Мисисипи“.

„Избирам да съм изправен, а вие, наведените, си се радвайте на изкривените гръбнаци...“

Интервю с проф. Евгений Дайнов

Какво избират хората, избирайки стила музика, който да слушат: самата музика или начина на живот, който върви с нея?
Умерен привърженик съм на онова, което в когнитивистиката се нарича „екстернализъм“ – тезата, че съзнанието не е заключено в мозъка, а е вид протичане, случващо се заедно с външния свят. Оттук: изборът на музика е И избор на начин на живот, или поне – на определен поглед върху живота.
Избирайки естрадната музика (т.е. в българския постсъветски вариант), си казваш, на някакво равнище на осъзнатост: обичам да пия лимонада в горещ ден – така обичам да слушам Лили Иванова след работа. Осмисляш себе си като консуматор.
Избирайки операта (със симфоничната музика е малко по-сложно) – заявяваш, че намираш смисъл в това, да трупнеш с вечните драми на човешкото битие (които не са се променили особено, откак класическите гърци са се захванали с тяхното изразяване); че си повече от работен инструмент, глава на семейство, грижовна домакиня и пр.
Избирайки чалгата, съобщаваш на света: алчността е добродетел; възпитанието е пречка; силата е право. Това е агресивна програма за *усвояване* – както обича да казва нашият премиер-олицетворение на чалгата – на света и на човеците в него.
Избирайки рокендрола, казваш на всички следното – и то по оня хашлашки, in-your-face начин: „Избирам да съм изправен, а вие, наведените, си се радвайте на изкривените гръбнаци“.
Васко Кръпката го казва най-добре:
„Когато на кофти човек му е кофти – това е рап; когато на кофти човек му е гот – това е чалга. Когато на готин човек му е кофти – това е блус. Когато на готин човек му е гот – това е рокендрол.“

Доколко музикалните общности в България са автентични?
Там, където има общности, формирали се покрай видове музика – те са автентични. Съставени са от хора, които си контактуват и помежду концерти, радват си се, споделят си, помагат си. Такива са феновете на операта и на класическата музика (и на театрите); на джаза (доста голяма общност у нас); такива са най-видимо рокаджиите. В някакъв смисъл, споделяйки своята разпищоленост и всепозволеност, такива са и мутро-чалгарите. Има и микрообщности, като например привържениците на „Dream Theatre“, съм забелязал, които не се афишират.
Разбира се, не всички налични общности са формирани около музика; нито пък всяка музика формира общности. Естрадната музика например не прави това, тъй като там слушателят е просто моментен консуматор („потребител“) – все едно да се формира общност около потребяването на кренвирши „Кен“.

И Митко Пайнера, и Слави Трифонов са личности, свързани по някакъв начин с рока. В биографията на Пайнера стои и записът и разпространяването на касетки със западни рок банди в края на 80-те години. Слави и днес излиза на концертите си с мотор, носи се в кожени дрехи и черни тениски с черепи, а после запява нещо, което нарича етнорок. Бихте ли коментирали тези смесвания.
А нельзя что попроще?
Не бих бил аз, ако не бях – от малък, буквално от детската градина – поклонник на всякакви синкретики, еклектики и просто на шарени смесици между различни неща.
„Някой ден, Дайнов, ще рухнеш под тежестта на собствените си противоречия“ – ми казваше едно време приятел състудент, смаян от щастливата ми способност да комбинирам, в един и същи момент, възхита от Че Гевара и от Маргарет Тачър например. Или: между възторжено четене на Хегел и Хайдегер да вкарам скоростно препрочитане на цялата сага (общо 7 тома) на „Тримата мушкетари“, твърдейки, че Дюма по нищо не отстъпва на тези двамината тежкоатлети. Почти 40 години по-късно не съм рухнал под тежестта на собствените си противоречия (както неотдавна възкликна възрастен колега от БАН: „Ама погледнете го тоя! Татуировки, китари, дълга коса – и професор, моля ви се...“); но съм понаучил нещо за смесването на различни неща.
Сещам се за поне четири начина за смесване на жанрове и особено – на „културна горница“ и „културна долница“. Първият е да можеш безболезнено да минаваш от един жанр в друг, като и в двата действаш като автентичен субект, припознат от обитателите на този жанр като „свой“. Тази „подвижност“, както би казал Богдан Богданов, е по принцип характерна за отворените общества, в които влизаш и излизаш от групи (принадлежности, идентичности) без драмите на предателството или изоставеността. Сутринта съм преподавател в НБУ. Вечерта – китарист в група „Магистри“. Няма драми.
Вторият начин за смесване е – някакъв синтез, правещ нещо трето от дадени две. Смайващо количество джазово настроени музиканти се занимават с подобни синтези.
Третият начин за смесване на горница и долница е с образователна цел: да слезеш „долу“, където има повече публика, за да те припознае, та сетне да можеш бавно да я изтеглиш „нагоре“, където по принцип си.
Когато стартираше вестник „24 часа“, Валери Найденов ми обясняваше такава своя програма за бавно образоване на публиката на вестника; същото ми обясняваше и Слави Трифонов, когато стартираше своето шоу. Това обаче са опасни игри, защото веднъж плъзнал се надолу, може да се окаже, че нямаш силите да се върнеш горе, камо ли да влачиш още хора със себе си; и така попадаш в:
Четвъртия сюжет на тези смесвания: веднъж намерил се на по-долното ниво, да си останеш там, защото ти харесва размерът на публиката и защото внезапно разбираш, че не можеш да я качиш нагоре. В идеалния вариант при това положение се връщаш към първия начин на смесване на нещата – да можеш безболезнено да се местиш от горе надолу и обратното, като навигираш между различни публики.
Тъй като българите по принцип имат проблем с идентичността и интегритета си, повечето хора, тръгнали надолу, си остават там; и нещо повече – омърсяват онова „горно“, което са имали в себе си (и Найденов, и Трифонов са интелигентни и начетени хора). Затова „24 часа“ стана това, което стана; както и „Шоуто на Слави“, вместо да издига публиката си, разпръсква простотия из публичната арена. А когато стане дума за връщане нагоре – греда!
Пример. Преди години бях гост (грешка!) в „Шоуто на Слави“ и изсвирих едно парче с музикантите му. Това са все блестящи, перфектни музиканти, тръгнали от класиката и рокендрола. Но след години „етнорок“ (парфюмирана чалга) вече не умееха да се върнат нагоре – дори само до нивото на рокендрола. Звучаха като чалга група, опитваща се да свири Моцарт; или като цигански военен оркестър, напълно неспособен да свири правите тонове на „Тих бял Дунав“ и затова добавящ „къдрици“ към всеки от тях.
На някакъв етап, в днешно време, некадърните смесвания пораждат уроди, които принизяват самата идея за човека като независим субект. Такъв урод е свързването на моторджийски клубове с авторитарни режими, както става в Русия и все повече – в България. Вместо „слънце в очите, вятър в косите“ – Да живее другарят вожд!

Каква е ролята на чалгата в България преди 1989 г. и сега: масова култура, субкултура или контракултура? Вие участвате като изследовател и в един научен сборник – „Чалгата – за и против“, издание на Нов български университет от 1999 г.
Всяко общество произвежда културна „долница“ – музикално-танцов жанр, който празнува не духовното, а телесното. В този смисъл и ранният рокендрол е телесна еманципация, връщане на правото на съществуване на тялото такова, каквото е. Но в напредналите общества съществува и мощна легитимна културна „горница“.
В пространството между двете съществува огромно креативно напрежение, което поражда „средните“ нива на култура, стабилизиращи приличието, средната класа и целите общества.
В такава среда рокендролът много бързо излиза извън телесното и се развива към възвишеното (т.е. към същинската култура по Арнолд): за има-няма 15 години стигаме от Бо Дидли до „Пинк Флойд”.
В България обаче няма „горница“. Затова, макар от музикална гледна точка чалгата да има потенциала да се развие в някаква по-възвишена синтетична посока (и да произведе например еквивалента на химна Bulgaria на Джеф Бек), тя не прави това. Няма го културното напрежение, което да я бута натам.
Нещо повече: както видяхме горе, българската долница всмуква в себе си всичко. Затова в крайна сметка чалга-

мутро поведението стана легитимно и за висшите среди, олицетворявани от Бойко Борисов, Делян Пеевски, Георги Гергов и подобни херои на нашето време.

Каква е обществената функция на музикалните общности в България преди 1989 г. и сега? Имат ли допирателни с другите граждански обединения?
Не знам за другите, но аз бях в рокендрол субкултурата, по-скоро – рокендрол резервата, събиращ се отначало пред сладкарница „Преспа“ и после преместил се към „Кравай“.
За нас този резерват беше въпрос на оцеляване като хора – т.е. като модерни индивиди, вярващи в това, че всеки трябва да може да води (ако иска) независим и достоен живот. В соцмравуняка последното нещо, което се предлагаше, беше достойнство; затова пазехме тази възможност в нашия си резерват. В разширен състав, членуващите в резервата в края на 80-те години се вляха устремно в революционните брожения и оформиха първоначалното ядро на уличната агитка, сътрисаща големите градове между октомври 1989 и февруари 1991. В този смисъл Протестът от 2013-2014 е коренно различен, защото не тръгна от музикални общности и, веднъж тръгнал, не успя нито да ги привлече, нито да оформи своя.

Един от вашите лични сърдечни проекти е Миндя рок фест. Рокът не е ли градско явление?
Рокендролът е народната музика на големите градове в протестантския свят – по простата причина, че замества разпадналите се семейни и кланови общности. Както посочва Дейвид Боуи, в Южна Европа няма и не може да има рокендрол, тъй като там тези традиционни общности са си живи и здрави.
Рокендролът се свързва със селото чрез фасцинацията на хипитата с природата и с прединдустриалния начин на живот. И тъй като Миндя рок фест го правим все стари хипита и селски обитатели, избрали да се махнат от градовете поради тяхната тромавост и ъгловатост – ерго, селски хипи фестивал.

Рокът ляв ли е или десен?
Рокът е свободен: търси свободата там, където тя се намира в момента. А тя шари – ту е вляво, ту е вдясно. През 60-те години в протестантския свят беше вляво – и рокендролът с нея. През 80-те и 90-те години в Източна Европа свободата беше вдясно – и рокендролът с нея. Днес май нещата отново отиват вляво.
Между другото, това местене на свободата не е моя измишльотина. За пръв път по този начин обяснено го чух от един стар приятел (вече го няма) – британският депутат от торите, Тим Ратбоун, ментор и кум на Дейвид Камерън. Та точно Тим ми го раздъвка, някъде в средата на 90-те: „Юджийн, естествено, че вие с дългите коси и китарите на изток сте десни, а тук такива като вас бяха леви. Свободата е подвижна, мести се; тя не стои заключена вляво или вдясно завинаги“.
Заради такива свободомислия го изгониха от Консервативната партия, макар да беше неин второ поколение депутат.

на стр. 15

Музей на гадостта

от стр. 9

Вагнер нарязал с ножицата крачолите и ръкавите на съветника на ресни, полял дрехите му със сос, събул му чорапите, хвърлил единия под масата, а другия нахлузил на главата му. В резултат получаваме господин Вебер, който неудържимо прилича на полуделия Шопенхауер. Всичко това не се изплъзнало от вниманието на бледния младеж, който, защитен от непроизносимостта на своето име и фамилия (Suren Kirkegaard), седял на една маса недалече от нашите герои. Младежът отпивал кисело вино и внимателно наблюдавал как разчорленият магьосник превръща придворния съветник в придворен шут. Той и Вагнер са връстници. И двамата са родени през 1813 г. Но те никога, и то за късмет на Киркегор и цялата история на философията, нямало да се запознаят. Ала Вагнеровата клоунада в кръчмата „При четиримата весели ловци“ щяла да окаже влияние върху бъдещото дело на Киркегор. Изправен пред гледката на господин Вебер, превърнат в посмешище, Киркегор разбрал, че облечен в безукорно облекло, никога не ще успее да напише „Страх и трепет“. В такова облекло можело да пишат Шелинг и Хегел, но не и той. И така взел решение за в бъдеще да се облича като господин Вебер - да се полее със сос от боровинки и да ходи из Копенхаген в дрипи и със стар чорап, надянат на главата. Човек, който не е изложен на крайно презрение, заключил Киркегор, не е в състояние да сътвори велико произведение. И ето ви, Бертолд, Вагнер в целия му блясък, в най-добрата му форма – дори и когато се занимава с дребни измами той всъщност съдбоносно влияе върху световната история. При третата бутилка отлично рейнско вино, господин Вебер започнал да усеща огромно облекчение. Сам на себе си не можел да се начуди какъв огромен товар е носел върху плещите си през всичките тези години в най-естественото си желание да си облекчи живота. Дори му се приискало да направи още една крачка по-напред в тази еманципация и да се съблече гол. Вагнер обаче не му разрешил. Разбира се, не заради морални скрупули, а просто защото знаел, че дори и за самия него било прекалено рано за концептуализъм. Междувременно била сключена и работна сделка – градският съвет на свободния град Магдебург щял да финансира изпълнението на симфониите на неговия нов приятел и духовен баща, симфонии, които Вагнер композирал на момента и веднага изпълнил на устна хармоника. Това предизвикало вълна от въодушевление сред видната клиентела на кръчмата „При четиримата весели ловци“. Възможностите на устната хармоника наистина били ограничени, но всичко, характерно и важно за Вагнер го имало – и хаоса, и демагогията, и богохулството, и лудостта. Проблеснали мълнии, аморален парфюмиран дим на кълба изпълнил салона на кръчмата „При четиримата весели ловци“, и довели на масата на композитора купища банкноти, с които гостите дарили твореца. Може да не е кой знае каква загуба, а може и да е, но този проект нямало да бъде реализиран. Веднага след като Вагнер, вече сит до гуша и с джобове пълни с гулдени и лакомства, напуснал кръчмата, там влязла полицията, навлякла на господин Вебер усмирителна риза и го отвела в убежище за душевноболни. Магията моментално изчезнала, на съветника му станало напълно ясно, че е излъган и онзи вагабонтин умело го е изиграл. Но вече било късно – когато са ти надянали усмирителната риза, ти остава единствено да си затегнеш вратовръзката около яката. Градският съветник Вебер се опитал да поправи непоправимото. „Господа, обърнал се той официално към полицаите, аз съм жертва на коварна измама. Онзи нехранимайко Рихард трябва да ми е сипал някакво упойващо вещество във виното. Не мога по друг начин да обясня непристойното си поведение. Но моля ви, нима в пълно съзнание бих допуснал да бъда полят със сос от боровинки и да ми сложат чорап на главата? Нима бих позволил на онзи измамник да поръча храна и пиене на стойност десет гулдена, които да платя аз, и на всичкото отгоре (понеже си мислех, че всъщност той ме е поканил на обяд) да го убеждавам, че е дал на келнерите прекалено голям бакшиш? Това бе момент на слабост, за който не мога да поема отговорност. Махнете ми усмирителната риза! Уверявам ви, че за в бъдеще ще се обличам прилично. А вие най-добре се заемете с търсенето на опасния престъпник, който лъже почтените граждани.“ Тези думи за момент разколебали полицаите. Нищо чудно – господин Вебер бил изтъкнат човек. Никога не го били виждали пиян, раздърпан или необръснат. Бил пример за еснафска педантичност - циганите идвали чак от Хамбург, за да се огледат в блясъка на безукорно лъснатите му обувки. Нещата обаче трябвало да бъдат разследвани до дъно. И полицаите разпитали келнерите един по един. Но никой от тях не си спомнял за никакъв Рихард Вагнер, нито за когото и да било друг впрочем. Не, нашите уважения към господин съветника, кълнели се келнерите, но той дойде сам, и то още преди три дни и веднага започна да се държи странно.

Гостите също не си спомнили за никакъв Вагнер.

При такъв недостиг на доказателства (между другото така характерен за всичко, що се отнася до Вагнер) на полицаите не им останало нищо друго, освен да сложат белезници на съветника и да го откарат в лудницата.

Наистина, невероятна е Вагнеровата способност да превръща в масова халюцинация всичко, което не му харесва или не му изнася. Как му се удало да прехвърли този безпрецедентен фарс, разиграл се пред очите на най-малко петдесет възрастни души, от външния свят във вътрешния свят на Вебер, ще си остане вечна загадка. По-късно Вагнер дотолкова усъвършенствал диаболичните си умения, че вече никой не можел да различи привидното от реалността. Или което е още по-лошо, реалността щяла да бъде приемана за привидност, а привидността – за реалност. А на първите следи от Вагнеровите манипулации с реалността се натъкваме още в ранните му години - по времето, когато си изкарвал хляба по баварските и саксонските кръчми. Където имало кръчмарски музиканти, съвсем естествено, се навърталии кръчмарски момичета, миячки и прислужници, с каквито нашият герой с удоволствие се впускал в сексуални отношения. Преди да стане идол на крале и благородници, Вагнер бил идол на готвачки и перачки. И според неговото собственото признание, което жена му Козима (тук едва ли трябва да припомняме, че я е отнел от диригента на своите симфонии Фон Бюлов) изхвърлила от последната версия на мемоарите му, именно в тяхната компания се усещал най-приятно. Ако тези бедни момичета имали пари да финансират неговите опери и симфонии, той никога не би ги напуснал. Но на Вагнер не му пукало много-много за доброто общество. Напротив – целта му била унищожението на всички добри общества. Той всъщност работел за утвърждаването на пропадналите типове. Хигиената по онова време не била на високо ниво. Вагнер често хващал трипер, а от време на време и сифилис. И какво мислите правел? Отивал на доктор? Съвсем не! Лекувал се с одумване. С разпространяване на лъжлива информация. Ако да речем, имал отношения с някоя си Елза и тя го е заразила с венерическа болест, той пускал слух, че с Елза всъщност е спал цимбалистът Ханс. И триперът моментално се прехвърлял на Ханс, а капелмайсторът (междувременно вече се бил издигнал до тази длъжност), се залюбвал със следващата девойка. Така заразил и Ницше със сифилис. Може би ключът към тази загадка трябва да бъде търсен в едно странично изречение от „Случаят Вагнер“, от което разбираме, че „(...) в годините, когато композирал „Тристан и Изолда“, Вагнер бил обсебен от келтските магии“. И в това като че ли има смисъл, защото когато Вагнер е обсебен от нещо, той веднага го материализира, вагнеризира и присвоява. Манията обикновено господства над обсебения, но не и при Вагнер. Именно той е този, който господства над маниите. Макар сам по себе си да е свръхестествено явление, Ницше не вярвал в свръхестествените явления, следователно не вярвал и в магиите и смятал, че тук става въпрос за Вагнеровите романтични уклони. Това накрая му излязло през носа, защото колкото по-малко вярваш в магии, толкова повече си застрашен от тях. А най-голямата заплаха идва, ако ги смяташ за суеверия. Ницше не вярвал в магиите, но сляпо вярвал в магьосниците. И накрая магьосникът, пред отбраната публика в Байройт, извадил от цилиндъра на Ницше вместо заек - самия Ницше. Но не се задоволил с това, а натъпкал възникналата празнина обратно и дълбоко в самия философ. И това драматично повлияло на Ницшевата анатомия. За в бъдеще организмът на Ницше ще заприлича на глава кромид лук – обелваш повърхността на Ницше и отдолу отново попадаш на Ницше. За разлика обаче от лука, никога не достигаш до някакво ядро, целостта не се намалява, сваляш стотици и стотици кожи и винаги, отново и отново, се натъкваш на Ницше. Въпреки че Ницше всъщност никъде го няма. „Ах, този стар вълшебник!“, вайка се Ницше. „Какви ли фокуси не ни показа! Първото, което изкуството му ни предлага, е едно увеличително стъкло. Погледнем ли през него, не вярваме на очите си. Всичко става голямо, *дори Вагнер става велик*“[5]. Тук Ницше е прав, Вагнер всъщност е предтеча на електронния микроскоп – преувеличава всичко, до което се докосне, всичко, за което си помисли дори и само за миг. Но Вагнер е все пак, поне отчасти, и човек. Неговите увеличения са крайно субективни. Прашинката, попаднала във Вагнеровия обектив, се превръща в окуляра не в планина, ами в космогония. В първобитен хаос, в богохулство и лудост, както и в розов дъждец с проблясващи в него мълнии. За разлика от Бог, който сътворява от нищото, Вагнер създава почти от нищо. Една тресчица му е достатъчна, за да посади Игдразил – дървото, от което израстват новият свят и новата германска митология. Но във Вагнеровата *Валхала* боговетевече не са всемогъщи. Один и Тор са само добре смазани зъбчати колела в трещящата машинария на германското самоунищожение, един вид офицери от СС, които търпеливо учат нотите и контрапункта, сляпо следват партитурите и играят по свирката на Вагнер.

От само себе си се разбира, че човекът, който създава нови светове, не е дошъл на белия свят както обикновените смъртни. Вагнер не излязъл от майчината утроба по обичайния начин, а по-скоро със силна конвулсия отхвърлил майчиния организъм. И то на разстояние пет метра. Акушерът, доктор Шлегел, не могъл да се отърси от впечатлението, че новороденото всъщност не само е родило себе си, но и своята майка. До известна степен нямало и друг избор – всички останали били заети с празнуването на рождения му ден, включително и доктор Шлегел и майка му Йохана. Това била една весела дружинка романтици – бунтовници против установения ред, и разни мизерни артисти. Единственият, който поне формално не принадлежал към този преднамерено упадъчен свят, бил Вагнеровият официален баща, Карл Фридрих, висш чиновник в полицейското управление на град Лайпциг. Но и той тайно пишел стихове и изучавал окултизма. А какъв щурмбанфюрер би се пръкнал от него, ако беше поживял още стотина и нещо години! Но не преживял дори и месец. Внезапно се разболял и умрял. Когато се тръшнал на постелята, семейният лекар доктор Шлегел диагностицирал у болния крайно необичайните за мъж симптоми на родилна треска. Тогава все още нищо не се знаело и никой нищо не подозирал. Всичко ще завърши с ключите, които аз и вие напразно разпространяваме, за Вагнеровата способност за изцеление посредством прехвърляне на болестта върху околните.

На доктор Шлегел, не му оставало нищо друго, освен в графата „причина на смъртта“ да впише „тиф“ и да се присъедини към веселата дружинка, която първо неубедително скърбяла, а после, след като рейнското вино сгряло кръвта, гръмогласно празнувала смъртта на Карл Фридрих.

И на новороденото Рихард също дали вино, което той понесъл несравнимо по-добре от псевдотворците, изтощени от пороци и провинциален романтизъм. Следващият баща на Вагнер е Лудвиг Гайер, актьор и драматург, близък приятел на блаженопочившия Карл Фридрих и както ще се окаже, още по-близък приятел на Вагнеровата майка Йохана. През първите 14 години от живота си, докато не установил, че тази фамилия е безперспективна, и младият Рихард щял да се нарича Гайер. Всъщност на него му било все тая каква е фамилията му. Той подбирал фамилиите си на принципа на уподобяване на звуковете. Например, когато за първи път чул музиката на Лудвиг ван Бетовен, си наумил да приеме неговото име. Дръзнал дори да отиде при нотариус с молба да бъде променена фамилията му и само бързата реакция на приятелите и семейството на Бетовен попречило на узурпатора да захвърли големия композитор в най-дълбоко забвение. Светът бил тесен за двама Бетовеновци. Единият трябвало да отстъпи. Вагнер си направил сметката, че в този случай е по-добре от обществената сцена да слезе онзи, който вече бил мъртъв. И Лудвиг Гайер нямало да си отживее дълго покрай доведения си син. Но не бива да си вадим двусмислени заключения от преждевременната смърт на Гайер. Рихард, ако в неговия случай думата „обича“ не е прекалено силна, обичал втория си баща. Още повече, че бедният драматург най-вероятно му е и биологичен баща. Но животът е суров. На петнайсетгодишна възраст Вагнер изненадващо се разболял от едра шарка. Нищо страшно – щял да я преболедува като на шега, но не искал да се излага на неприятности. Ето защо извършил трансфер на болестта върху Гайер, който, вече разяден от пороци и романтизъм, набързо умрял. Веселата дружина отново се събрала да оплаче и отпразнува смъртта на Гайер с вино и песни. И покойникът по някакъв начин участвал в тържеството. Имало си и причина – да не бил втори (а много вероятно и първи) баща на Вагнер, Гайер щял да изпадне в забвение още в мига, в който издъхнал. А така щял да остане запомнен во веки веков. Не че това е кой знае каква слава, няма го дори в Уикипедия, но във всяка от безбройните книги за Вагнер се намира по някой скромен пасаж и за него. В книгата си с лъжливи спомени, издадена още приживе под изключително оригиналното заглавие „Моят живот“, прославеният музикант се хвали, че още нямал шест години, когато започнал да чете Шекспир. Вагнер обаче премълчава някои детайли от ранната си биография. Ако го нямаше клюкарския архив на лайпсцигското Josefschule, никога не бихме узнали, че седемгодишният Рихард, тогава още Гайер, прелъстил и обезчестил на училищния таван съученичката си Гертруда Шмид. Бил спипан на място от разсилния и работата заплашвала да стане дебела. От публично линчуване и изключване от училище го спасило красноречието на неговия първи и втори баща Лудвиг Гайер, който официално се заклел пред директора на Josefschule, че доведеният му син ще се ожени за Гертруда, когато и двамата навършат пълнолетие. А Гертрудините родители били подкупени с безплатни билети за театър. Вагнер обаче не бил доволен. Наранена е суетата му, макар да твърди, че е накърнена честта му. Накарал втория си баща отново да отидат при директора. Гертруда, заявил Вагнер, не била девствена и ето защо той никога нямало да се ожени за нея. Родителите ѝ трябвало да бъдат благодарни, че няма да претендират за обезщетение, защото именно Гетруда била тази, която прелъстила него с похотливи бележчици и двусмислени усмивчици. Директорът, господин Шварценегер, добре знаел, че това са пълни глупости, но не бил в състояние да се противопостави на Вагнер. И за да избегне повторна среща с неприятния поглед на безсрамния хлапак, хер Шварценегер наредил да нашибат Гертруда и да я изключат от училище. Без право да се запише в което и да е друго училище в Саксония. От пропадналите типове, които се събирали в къщата на майка му, младият Вагнер научил, че гениите не обичат училището, ето защо и той, за да станел гений, недолюбвал училището, но все пак редовно посещавал занятията. Законът в Саксония бил безмилостен – децата, които не посещавали училище или не работели, бивали поставяни извън закона и осъждани на принудителен труд. Оставиш ли седемгодишните да правят каквото си искат, както правилно смятал саксонският законодател, отстъпиш ли им още на тази възраст, какво ли можеш да очакваш от тях, когато навършат пълнолетие? Ето защо и Саксония била държава за пример. В Саксония никой, с изключение на лекарите, акушерките и свещениците, не смеел да излезе

[5] Ницше, Случаят Вагнер, с. 308. – Бел. пр.

на улицата след осем часа вечерта. Ако някой се озовял на улицата след този час, и то без заверено писмено удостоверение, че се намира тук по неотложна работа, той незабавно бивал поставян извън закона и осъждан на принудителен труд. Ситуацията в Германия и до ден днешен щеше да си остане такава - щяха да царят вечен труд, ред и мир, ако Наполеоновите войници не бяха заразили германците със смъртоносната чума на национализма и патриотичния романтизъм. Старият ред се пропукал по шевовете си и нещата окончателно се обърнали с главата надолу. Нима Вагнер не бе дошъл на бял свят също чрез акт на безобразно своеволие? Нали още доктор Шлегелбе забелязал, че в зависимост от ъгъла на наблюдение на раждането му можело да се погледне двояко – като изпадане на новороденото от майчината утроба, но и като отхвърляне на майчиния организъм от страна на новороденото.

Но на нашия герой и през ум не му минавало да учи досадните уроци. Освен Шекспир, той вече четял, всъщност преструвал се, че чете и Платон. И макар само да се преструвал, без никакви проблеми вниквал в Платоновите мисли. Въпреки че не знаел и дума гръцки, той успешно превел „Тимей“ на немски. Като разбрал от Платон, че знанието всъщност е припомняне, Вагнер на момента си припомнил всичко. Не му трябвали никакви посредници. Училищните часове прекарвал в размисли на какво да се посвети, какво велико нещо да направи? „Вагнер, пише Ницше, е общопрактикуващ гений. С каквото и да се заеме, каквото и да направи, то е гениално. И опасно. Може би като избрал музиката за свое поприще, той причинил най-малко щети на средата и на света.„Вагнер първоначално се опивал от мисълта да стане прославен лекар. Лекарите са много уважавани и печелят добре. Освен това им е позволено безнаказано да съблича и опипват жени. Но медицината е някак половинчата – всички пациенти накрая умират, а пък той не бил в състояние да понесе поражението. Единственото нещо, достойно за него като лекар би било да открие еликсира на безсмъртието. Но това, освен може би в собствения му случай, за жалост, било невъзможно. Дори и Вагнер не се осмелил да се разбунтува срещу смъртта. Още повече, че той, с изключение на своята собствена (която се надявал някак си да избегне), нямал нищо против смъртта. Особено тази на другите. Или пък защо да не се посвети на физиката и още на другия ден да открие пред целия свят тайните на радиоактивността и термоядрения синтез? Изключено! Технологиите от XX век нямаше да са в състояние да следват неговите открития. Всичко, което Вагнер прави или измисля, е гениално, но преждевременно. И затова, след интензивно слушане на произведенията на Лудвиг ван Бетовен, Вагнер взел решение да се посвети на музиката и в нея да обедини всичко, над което възнамерявал да господства – и медицината, и физиката, и метафизиката, и политиката, и философията, и верижната реакция. Салвадор Дали по един друг повод казва, че музиката е по-низше изкуство, защото чрез нея не може да се изрази и най-елементарната мисъл, дори и изречението „Моля те, подай ми шапката!“ Но музиката, ако я композира гений, изобщо не е изкуство, нито пък има нещо общо с мисленето. Тя е умение за манипулация на чувствата и настроенията. Да вземем например Бах. Неговите фуги и токати влизат в ушите и просто смаляват човека. Правят го покорен и склонен да се подчинява на волята на Бог и на владетеля. Вагнер обаче смята, че Бог е превъзмогнат и че това по никакъв начин не е в унисон с времето. Бог, вярвал Вагнер, съществува, но продава спасението на безбожно високи цени. Недей да правиш това, недей да правиш онова, не трупай пари, недей да лъжеш, не кради, не убивай, не прелюбодействай, обърни си другата буза, давай прошка! Може би само Ницшевият Übermensch е в състояние да задоволи мегаломанските и нечовешки изисквания на християнския Бог. Но Übermensch-овете не вярват в Бог. Може би в древни времена хората са били в състояние да следват Божиите заповеди, но времената са се променили. Накрая – ако не на небесата, във въображението съществуват много по-толерантни богове. И Вагнер не паднал в капана на все по-популярните материалистически учения, проповядващи, че след смъртта няма нищо. Той знаел, че това е неописуема глупост, и възнамерявал да прави каквото си иска, а пък след смъртта, е, след смъртта, смятал, че все някак щял да се справи...

Изобщо не бих се учудил, ако Вагнер се е справил след смъртта си и някак си се е настанил удобно, като дори и смъртта е успял да преустрои и нагоди към нуждите на своя пъклен Gesamkunstwerk.

Казват, Бертолд, че в продължение на четиридесет дни душата се скита из местата, с които е била свързана приживе, а ето че моята душа се лута вече четиридесет хиляди дни и все още не е намерила покой. Предполагам, че това е, защото в задълженията ми влиза да се разкайвам както за собствените си грехове, така и за греховете на своите роднини и поданици. Включително и за греха на Принцип[6], който, както се вижда, е далеч по-малък от моя. И в това няма нищо чудно. Едва сега, след толкова години, ми е ясно какво е искал да каже свети Йоан Кръстни с изречението, което съм чел най-малко сто пъти, и което в своята глупост точно толкова пъти забравях – че тъмната нощ, в която обитават нашите души, ги изважда от редовния и нормален начин на мислене за нещата, за да ги пренесе в Божия начин на мислене, който е различен от всеки един човешки начин. Аз приживе от дън душа мразех модерната музика, но нещо непростимо за един католик, имах прекалено лекомислено отношение към музикалните инструменти. Мислех си, че композиторите в сътрудничество с музикантите злоупотребяват с музикалните инструменти, и едва сега, когато духът ми е изваден от редовния и нормален начин на мислене, разбрах, че музикалните инструменти всъщност злоупотребяват, ако щете, дори сексуално, с музикантите и композиторите. Веднага погледнете кларинета, тромпета, цигулката, виолончелото и ми кажете честно – не е ли всеки от тези инструменти подобен или на фалос, или на вагина? Или и на едното, и на другото. И какво е, Бертолд, свиренето на цигулка, ако не едва прикрита мастурбация, или свиренето на тромпет, ако не публично фелацио? И какво е, да ви питам най-сетне, удрянето по барабаните, ако не чист садизъм? А пък музицирането на симфоничния оркестър не е ли всъщност групов секс и публична оргия? И накрая, какво друго е оперната публика, ако не тълпа добре облечени воайори? А аз, уви, не виждах нищо неприлично в музикалните инструменти, макар че роялът, който се перчеше в салона на замъка ми в Конопище, понякога ми изглеждаше съмнителен. Чудно нещо, Бертолд, когато минавах покрай този роял, а това се случваше често, усещах силна сексуална възбуда, а струва ми се, че и роялът не беше равнодушен. Мислех си, че дяволът ме изкушава, а то всъщност ме е изкушавал най-обикновен роял, само че аз не го разбирах. Колко съм страдал през всичките тези години, защото (макар само в мислите си) съм прегрешавал с рояла. А какво ли щеше да стане, ако се бях наслаждавал на музиката? За това дори не смея да помисля. Благодарен съм, Бертолд, на онзи слон, който ми е стъпил на ушите още при раждането ми, защото ако не беше, като нищо можеше да се случи да свърша подобно на моя далечен роднина, баварския крал Лудвиг II, когото страстната любов към музиката отведе най-първо до педерастията, след това до лудницатаи на края – до несравнимо по-окаяна смърт от онази, постигнала престолонаследника Рудолф. Лудвиг, съвсем нетипично за баварците, възприемчиви единствено за адския шум от обои и тромпети, имал изтънчен слух. Толкова изтънчен, че на петнадесет години, де факто по време на пубертета си, щом чул мълвата за Вагнеровите опери, тоз час се завтекъл към Дрезден за премиерата на Вагнеровия „Лоенгрин“. Спътникът на Лудвиг, барон Фердинанд Хорниг, в своя таен дневник (изгорял при бомбардировките на Дрезден), записал, че Лудвиг, който влязъл в операта, и Лудвиг, който излязъл от операта, били две напълно различни личности. „Беше напълно променен“, отбелязал Хорниг. „Няма да е прекалено, ако кажа, че за три часа и половина бе отслабнал най-малко с десетина килограма. Неговите благи очи бяха изгубили обичайната си одухотвореност и се бяха превърнали в две черно-бели спирали, въртящи се с огромна бързина и предизвикващи световъртеж у онези, които погледнеха в тях.“ Мотивът за очите като въртящи се черно-бели спирали по-късно ще бъде използван от авторите на евтини комикси, за да покажат абсолютната лудост на своите нещастни герои, но по онова време – още сме в 1856 г. – светът (поне в по-висшите си кръгове) все още не беше изпаднал до поетиката на комиксите, но спокойно, после и дотам ще се стигне. Само месец след премиерата на „Лоенгрин“ и преди да присъства на изпълнението на „Танхойзер“ (с което ще предопредели съдбата си), Лудвиг бил аристократ в истинския смисъл на думата. Бил трезв, напет момък, който странял от книгите, обичал лова много по-страстно от мен и прилежно (още по-прилежно от мен) упражнявал правото на първа брачна нощ. Всичко това из основи се променило, след като Лудвиг чул изпълнението на психеделичния „Танхойзер“. Изпаднал в меланхолия, отказал се от лова, и което е несравнимо по-лошо, от практикуването на правото на първа брачна нощ. На бърза ръка и въпреки изричната забрана на баща си, крал Максимилиян, започнал кореспонденция с Вагнер. След прочитането на писмата на Лудвиг (между другото това било първото прилагане на метода на close reading в историята на литературата), Вагнеровите очи също преживели трансформация. В зениците му заискрила цяла редица от доларови знаци „$“. И това по-късно щяло да бъде употребено в комиксите, но в същността си светът вече се бил превърнал в комикс, защото ако не беше така, кореспонденцията, а след това и приятелството между германския благородник и кръчмарския музикант биха били абсолютно невъзможни, а вероятно и наказуеми. Дори и най-пристрастните апологети са съгласни в оценката си, че ако Вагнер не се беше запознал с Лудвиг (и не го бе издоил), кариерата му щеше да приключи рано, а самият композитор щеше да завърши или на дългогодишна каторга или на бесилката. Но Вагнер си е Вагнер. Никой не можел да му се изпречи на пътя, камо ли пък добродушният крал Максимилиян. Виждате отново, Бертолд, Вагнеровата история в безкрайното ѝ повторение. В онези дни – лошо хранен и бедно облечен, композиторът бил нападнат от тридневна треска – прекрасна болест, за жалост отдавна изкоренена, която, казано на хазартен жаргон, му дошла дюшеш. И какво, мислите, направил Вагнер? Пиел чайове? Лежал си в постелята, потейки се? Не! Не щял и да погледне чайовете, а легло нямал. Бил напълно безпаричен. Но не задълго. Казахме вече, че „Калиостро на музиката“ бил в състояние всичко да преобърне в своя полза. И Вагнер на бърза ръка инвестирал своята болест, за да извлече от нея огромна печалба. Хванал перото и с трепереща ръка написал на Лудвиг II дълго и патетично писмо, в което подробно обяснявал за страшната болест, която му пречела да композира и която изобщо му причинявала големи страдания. Вагнеровото лъжливо писмо предизвикало в душата на Лудвиг мощно тектонско земетресение, което отслабило неговия и бездруго

Плакат на Дамян Дамянов към “Валкирия” на Рихард Вагнер, 2013.

крехък имунитет. Само няколко минути след като Лудвиг прочел писмото, Вагнер оздравял, а вирусът на тридневната треска се прехвърлил върху Лудвиг, който никога нямало да усети благодатта на благородната треска. И нищо чудно! Благодарение на магията от Вагнеровото писмо Лудвиг (макар външно нищо да не му личало) се превърнал в един от онези корабни плъхове, които донесли от Китай бацила на чумата, изтребил милиони хора в Европа, но сам той оцелял. Тридневната треска всъщност дори не била предназначена за Лудвиг, а по-скоро за крал Максимилиян, монарха с трезв разум, изпречил се между амбициите на Вагнер и баварската държавна хазна. Но не задълго, за жалост! Вирусът на тридневната треска, излязъл от Вагнеровото писмо и преминал върху Лудвиг като преносител, се нуждаел от едва два дни, за да прати на онзи свят крал Максимилиян, а Вагнер се нуждаел от още по-малко, та непосредствено след погребението и любезната покана на Лудвиг да изпълзи от един вертеп нейде из Рейн-Вестфалия, където се криел от кредиторите си, и да пристигне триумфално в замъка „Нимфенбург”.

Извинете, че ви прекъсвам, Ваше Височество. Какво значи думата „вертеп“?

Вашата непоквареност е удивителна, Бертолд, вижда се, че никога не сте живели в реалния свят. В жаргона на подземния свят думата „вертеп“ означава таен апартамент, обикновено някаква дупка, в която крадците и убийците се крият от полицията и наказателно преследване. Само недейте сега да ме питате какво е „подземен свят“, да се връщаме обратно в „Нимфенбург”! Веднага след първата си среща с Лудвиг Вагнер записал в дневника си следното изречение – „За жалост, той е толкова блестящ, толкова благороден, толкова емоционален и изумителен, и аз се боя, че неговият живот може да изчезне като ручей в пясъка в този жесток свят“[7], и се постарал чрез подкупени слуги, тези ласкателни думи да стигнат до ушите на Лудвиг. „Калиостро на музиката“ знаел какво прави. Безпогрешно бил усетил, че Лудвиг има просто вопиюща нужда от близост, нежност и ласкателства, т.е. все неща невъобразими (а докъм края на XVIII век и наказуеми) в аристократичните кръгове. За това донякъде го разбирам. Атмосферата в баварския двор бе направо ледена, наистина прекаляваха с въздържаността. Веднъж например придворните попитали крал Максимилиян защо при своите разходки никога не взима сина си, а кралят отговорил: „Защото нямам какво да му кажа“. И Лудвиг, поне докато беше с всичкия си, постъпваше по същия начин, наричаше майка си, кралица Мария, „госпожа съпругата на моя предшественик“, а по европейските дворове се шушукаше, макар да не гарантирам за достоверността на тези слухове, че собственият му брат не му е бил официално представен.

Ето, Бертолд, такова е отчуждението в баварския двор и изобщо в Германия. От това нямаше как да произлезе нещо добро.

Но за сметка на това пък Лудвиг опознал добре Вагнер. Прекалено добре, бих казал. Старият хитрец интуитивно усетил, че ще издои от младия крал много повече пари, ако затвърди Лудвиговата ефирна любов към музиката и изкуството изобщо, с конкретна, телесна любов към себе си и с помощта на любовен еликсир подлудил и прелъстил новопроизведения крал. Така Лудвиг II Баварски влязъл в историята като първия европейски монарх, публично отдал се на

[6] Гаврило Принцип – босненски сърбин, убил в Сараево австро-унгарския престолонаследник Франц Фердинанд на 28 юни 1914 г. – Бел. пр.

[7] Из писмо на Вагнер до доктор Виле. – Бел. пр.

на стр. 15

„Доктор Атомик“ на Джон Адамс

На 17 септември 2016 г. в препълнената зала на Берлинската филхармония, заставайки на диригентския пулт, световноизвестният американски композитор Джон Адамс, който впрочем през 2017 г. ще чества и своя 70-годишен юбилей, представи пред публиката две от знаменитите си симфонични творби – „Harmonielehre“ (Обучение по хармония) и „Scheherazade.2“. Написаната през 1985 г. Harmonielehre е ярък пример на т.нар. музика на минимализма, мощна реплика на музиката на Филип Глас към експерименталния филм Koyaanisqatsi, а сътворената през 2014 г. драматична симфония за цигулка и оркестър „Scheherazade.2“, написана специално за световноизвестната цигуларка Лейла Йозефович, е достоен пример за продължаващата вече трети век епоха на Романтизма – с многоликите ѝ периоди, с всичките ѝ странности и разнообразни стилови наклонения.

През годините Джон Адамс успя да създаде един уникален за епохата ни музикален жанр – нека го наречем условно „политическа опера“ или може би „оперна документалистика“ – названието надали има значение. Това са „Никсън в Китай“ (1985) – творба, отразяваща посещението и историческата среща на Ричард Никсън и Мао Дзедун; „Смъртта на Клингхофер“ (1991) – за отвличането на италианския туристически лайнер „Акиле Лауро“ с 500 пътници от Организацията за освобождение на Палестина и убийството на болния и седящ в инвалидна количка парализиран американски гражданин Леон Клингхофер; „El Nico“ (Детето) – документална опера за Исус Христос по текстове от Библията на Крал Джеймс от 1616 г., от сборника с библейски пиеси „Уейкфийлдски мистерии“ от 1576 г., Коледната проповед на Мартин Лутер, Евангелието на Лука, текстове от гностични евангелия и поемата „Коледната звезда“ на Габриела Мистрал. Най-накрая, това е написаната през 2005 г. опера „Доктор Атомик“– за Робърт Опенхаймер и провеждането на първия в света ядрен опит на полигона „Тринити“ на 16 юли 1945 г. В своята номинирана за „Пулицър“ книга „Останалото е шум. Слушайки двадесетия век“, както и в последвали изследвания и публикации световноизвестният музикален журналист и колумнист на „Ню Йоркър“ Алекс Рос представя документални факти около историята, описана в операта „Доктор Атомик“, както и за предхождащи факти за зловещи случайни съвпадения.

През юли 1945 г. Бенджамин Британ придружава цигуларя Йехуди Менухин на кратка концертна обиколка в победена Германия. Един ден двамата посещават концентрационния лагер в Берген-Белзен и изпълняват творби от Моцарт и други автори пред мълчаливата и съсредоточена тълпа от бивши лагеристи. Изумен от това, което е видял, Британ се прибира в дома си на брега на Източна Англия и започва да пише музика по най-възвишените текстове, които намира – „Свещените сонети“ на Джон Дън. Той композира деветте песни в трескава бързина, започвайки на 2 август с „Катранена душа!“ и завършвайки цикъла на 19 август с песента „Смърт, не се гордей!“ Докато той пише цикъла, Смъртта има какво да празнува: няколко стотин хиляди души са превърнати в пепел от детонацията на двете атомни бомби, хвърлени над Япония. На 6 август, в деня на бомбардировката над Хирошима Британ работи над XIV сонет, който започва с текста „Сгроми сърцето ми, сломи, кови и пресъздай ме, Бог с трилико име“. Една от зловещите случайности в случая е, че ръководителят на американската ядрена програма Робърт Опенхаймер е запленен от същия сонет и създавайки първия полигон за ядрени опити, той има в съзнанието си именно този текст, като кръщава полигона с името „Trinity“.

(Алекс Рос, „Останалото е шум. Слушайки двадесетия век“)

Поемата „Batter my heart, three-personed God“ на Джон Дън е шестнадесетата поред от неговия знаменит сборник „Свещени сонети: размисли за Бога“, публикуван за пръв път две години след смъртта на поета през 1633 г. Текстът е датиран около 1609 г. и макар да е пропуснат в изданието от 1633 г., присъства под номер четиринадесет в Уестморландския манускрипт от 1620 г., изписан от ръката на личния секретар на Джон Дън Роуланд Удуърд – съдържащ впрочем всичките деветнадесет сонета, като най-накрая е добавен под номер десет в изданието от 1635 г., съдържащо този път само дванадесет от поемите.

Сгроми сърцето ми, сломи, кови
и пресъздай ме, Бог с трилико име,
за да ме вдигнеш, първо повали ме,
разбий ме, изгори и обнови.
Като поробен град под чуждо иго
да те приема се стремя - не мога.
Умът ми - твой наместник в мен - убога
твар е. А да ме брани назначи го.
И все пак, влюбен в теб, за обич моля,
макар да съм за твоя враг венчан.
Разкъсай ми обвързаната воля
и заключи ме - само окован
в затвора ти ще съм освободен.
И с чест - ако от теб съм похитен.

Превод от английски: Кристин Димитрова

В едно свое писмо от началото на 60-те години до генерал Лесли Гроувс, ръководител на Проекта „Манхатън“, който има за цел създаване на първите в света ядрени оръжия, Робърт Опенхаймер описва идеята си за названието на полигона:

Не ми е много ясно защо избрах това име, но знам какви мисли ми се въртяха в главата. Има една поема на Джон Дън, написана непосредствено преди смъртта му, която аз обичам и знам. Ето един цитат от нея:

... Тъй както Запад, а и Изток
във всички плоски карти (а и аз такава съм) едно са,
така смъртта и Възкресението докосва...

Но това все още не прави Триединството, но в една друга набожна поема Дън започва така:

Сгроми сърцето ми, сломи, кови
и пресъздай ме, Бог с трилико име,

А извън това аз не си спомням нищо друго.

Много от познатите на Робърт Опенхаймер, както и неговите биографи Кай Бърд и Мартин Шервин го обрисуват като изключително сложна личност, с особен характер, много объркан и противоречив човек, и най-вече като „донякъде поет“. Любовта му към поезията е видна не само в горецитираното писмо но и в писаните от него стихове през различни периоди на живота му, както и от редица негови текстове и интервюта. В едно свое телевизионно интервю от 1965 г. Опенхаймер описва първия атомен тест:

Ние знаехме, че светът вече няма да е същият. Няколко души започнаха да се смеят, други да плачат, но повечето хора мълчаха. Спомних си един стих от индуските текстове на Бхагавадгита. Вишну се опитва да убеди княза, че той трябва да изпълни дълга си и за да го впечатли, придобива многоръката си форма и изрича: „Сега аз съм Смъртта, унищожителят на световете!“. Предполагам, че всички си мислехме за това по един или друг начин.

Впрочем, когато става дума за поезия, 33 години след провеждането на теста, точно на 16 юли 1978 г. Алан Гинсбърг написва като протест срещу ядреното въоръжаване знаменитата си „Плутонова ода“:

Радиоактивна Немезида, ти не бе ли там, в
началото на глупавия, черен, безуханен взрив на
Разочарованието?
Аз проявявам твоето Кръщелно слово след милиард години,
Аз предполагам твоето рождение от тази Земна Нощ,
Аз поздравявам твоето присъствие ужасно,
величествено като Боговете в своя край...
Саваот, Йехова, Астафей, Адонис, Елохим, Йао,
Йалдабаот, Еон е от Еон роден, невежа в Бездната
на Светлината, блестящи отражения на Мъдростта,
в обмислени галактики и вихъра на звезда пяна, в
сребристите влакна в косите на Айнщайн!

Историята за провеждането на първия ядрен опит, за Робърт Опенхаймер и неговите поетични изблици и проблема за морала в науката стоят в основата на операта „Доктор Атомик“ на Джон Адамс, център на която е впрочем именно„Сгроми сърцето ми, сломи“ на Джон Дън. Когато „Останалото е шум“ тръгва за печат, „Доктор Атомик“ е моку-що поставена на сцената на Операта в Сан Франциско и съвсем естествено, Алекс Рос говори съвсем малко за новата творба на Джон Адамс. В деня на премиерата и непосредствено на следващия ден Алекс Рос публикува в „Ню Йоркър“ своите колони, посветени на подготовката и премиерата на „Доктор Атомик“ на Адамс:

Какво се случва на полигона „Тринити” е предмет на новата опера „Доктор Атомик“ с музика, написана от Джон Адамс по либрето на Питър Селърс. Началните сцени започват в Лос Аламос, в главната квартира на Проекта „Манхатън“, две седмици преди началото на ядрения тест. Втората част протича в нощта на 15-и срещу 16-и в часовете, довели до взрива. Тя ще има своята премиера в Операта на Сан Франциско на 1 октомври (2005).

„Някои хора твърдят, че това е първото обратно броене в света“, ми каза Селърс, в лобито на хотела в Санта Фе, Ню Мексико, няколко дни преди началото но репетициите на „Доктор Атомик“. „Всяка секунда е заредена с напрежение, защото това е нещо ново в историята на Времето – този масивен натиск над всяка минута и секунда се извършва по начин, който никога преди това не е бил отчитан така. В края на операта вие можете да почувствате протичането на времето по възможно най-реалния начин, така както „Часовникът на Страшния съд“ от „Бюлетин на ядрените физици“ показва колко минути остават до полунощ. Можете да почувствате стрелките на този часовник, а вътре във всяка минута е заложена една вселена. Така двадесет минути обратно броене протичат за четиридесет минути. От нулата до минус една минута време до експлозията са заложени четири минути. Музиката всъщност се свързва с най-формиращите преживявания в живота ни, които бихме желали никога да не преживеем отново и отново, а това са всъщност тези моменти, когато сме били по-живи, отколкото никога преди или след това. Това е „залезът на Боговете“ за нашата генерация, с нашите нови скорости, с нашите точки на напрежение, с нашата нервна енергия, с нещо което вече не може да бъде метафора, а всъщност всичко е реалност.“

Селърс от дълго време има навика да поставя опери на опасни места. Още когато е студент по театър в Харвард в края на 60-те години младият вундеркинд поставя съкратена версия на Вагнеровия „Пръстенът на Нибелунга“ с кукли, чиито устни са синхронизирани с певците. През 80-те години в поредица от известни и изключително акламирани продукции той поставя „Дон Жуан“ в Източен Харлем, „Сватбата на Фигаро“, в Тръмптауър, „Юлий Цезар“ на Хендел в Бейрут. Първото му сътрудничество с Джон Адамс е „Никсън в Китай“ през 1987 г. – заглавието повече или по-малко, обяснява сюжета на операта, макар че в никакъв случай не изразява великолепната атмосфера. Второто му сътрудничество с Адамс е в „Смъртта на Клингхофер“, в която се потапя в деликатните територии на израелско-палестинските отношения и международния тероризъм. Либретист на двете опери е Алис Гудман, който помага също така и в работата по текста на „Доктор Атомик“, а когато Гудман оставя проекта, Селърс решава сам да напише либретото. Иначе казано, той решава да „събере“ либретото от съществуващи документални материали, разбирайки, че темата оказва съпротива на конвенционалното мислене. „Истинска чест е да поставяме именно тази творба в този момент от историята на нашата страна. Изкуствата не са просто за забавление, атракция и отвличане на вниманието.“ Адамс започва „Доктор Атомик“ през ноември 2003 г. и го завършва на 24 май тази година (2005). Той работеше с усилени темпове и преодоля малкото на брой сериозни препятствия. Записваше партитурата директно на 36-редова оркестрова хартия, без да прави първоначален клавирен вариант. А това е нещо като да живописваш върху платно без да имаш предварителна скица или нанесени с молив контури. Въпреки че Адамс реши някои от звуковите проблеми с компютърни софтуери, все пак изписа цялата творба по стария начин – на ръка. Ръкописът е огромен, съдържа петстотин четиридесет и осем страници и сега се намира в студиото на композитора, разпределен в класьори.

Ако приемем „Доктор Атомик“ като сага за Робърт Опенхаймер – а тя е много повече от това, – изграждането на образа на героя до финала е много важно. А това е „Господи, тези въпроси са така трудни за сърцето“. През цялото време музиката изглежда като реприза на „Сгроми сърцето ми, сломи“. В началото на операта Опенхаймер казва: „Душата е така неосезаема“ и се връща многократно към състоянията на душата, духа и сърцето. А ние сме изправени, най-сетне, пред въпроса за душата на Опенхаймер. Памела Розенберг е поискала Адамс да напише американския „Фауст“ и първото заглавие на операта е било „Пръстенът на Фауст“, но композиторът се е уплашил от оплитането в подобна асоциация. Какъвто и да било демоничен наратив би опростил прекалено много положението на Опенхаймер и неговия екип, който замисля бомбата, след като е убеден, че Хитлер все още се готви да хвърли подобна върху тях.

Още от началото Адамс си е блъскал главата как да изобрази избухването на бомбата. Един ден, когато отивахме на репетиция, шофирайки през моста „Сан Франциско - Оукланд“, той ми заговори за проблема. Той търсеше нещо по-добро от това да се направи гъбата на ядрения облак на сцената. „Аз не мога да се състезавам с Джордж Лукас“, ми каза той. Това, което решихме да направим накрая, е да визуализираме взрива отдалеч – не от перспективата на учените в техния бункер, а гледайки гърбовете на стоящите в очакване жени в Лос Аламос. Той изпрати запитване до Ричард Родес дали взривът е бил видим в далечина от двеста мили. Родес отговори, че „хората са забелязали, че този ден зората идва от грешната посока“. Тогава Адамс написа едно бавно кресчендо за вибриращи струнни, като прибави едно ярко проблясване в духовите и медните – един акорд, който заслепява и увяхва бавно като фалшива зора.

Когато Адамс завършва операта, той все пак приема, че метафората с „Фауст“ още го интересува, макар и не в буквален смисъл. Тя помага за извеждането на тесногръдото виждане на учените, и най-вече на Опенхаймер, които приемат, че науката има пълните права да „открие“ всяко едно нещо, което ѝ попадне в ръцете и да го разработи, без да се интересува от моралните последствия. Опенхаймер изрича впрочем следното твърдение: „В тези неща преценката е моя, особено когато видите, че нещо е така технически приятно, тогава вие вървите напред, правите го и се мотивирате с доводи, чак когато сте постигнали вашия успех“. Така както Адамс е четял литературата по въпроса, той се е колебаел между възхищението към Опенхаймер и силната неприязън към него. Физикът е имал доста силна жилка насилие, и е обезпокоително да се прочетат някои от кръвожадните му инициативи – например идеята му, изведена за кратко по време на войната, че германците могат да бъдат избити масово чрез радиационно отравяне. „Такава програма ще има голяма стойност, казва Опенхаймер, ако това би довело до смъртта на петстотин хиляди или повече души”

ГЕОРГИ АРНАУДОВ, НБУ

Алекс Рос, „Доктор Атомик”. Отброяване на времето“ „Ню Йоркър“, 1 октомври 2005

Въпреки шумотевицата....

от стр. 10

Ограбването на чернокожия живот е дълбоко заложено в тази страна от нейното създаване и усилвано в течение на цялата ѝ история, така че това ограбване се е превърнало в неизбежно наследство, предубеждение, чувствителност, изначална даденост, към която вероятно до края на дните си ние трябва неизменно да се връщаме“. В така сурова схема има много малък шанс да се промени виктимизацията и безправието, което много чернокожи американци изтърпяват. Иронията е в това, че Коутс няма нужда да търси по-далеч от своето собствено културно влияние – книгата е цитирана от съдията от Върховния съд Соня Сотомайор в нейно особено мнение при решение на съда наскоро – в търсене на убедителни причини за надежда.
Но и книгата „Между света и мен“ подобно на албума „Лимонада“ е продукт на конкретно политическо настроение. Мимолетен е акцентът върху бедите, страданията и неправдите в обсъждането на съвременния живот на чернокожите, дори и на елитни равнища, за разлика от триумфалните пози, които фигури като Бионсе – и особено Джей Зи – някога с такава радост заемаха. Музикантски амбициозният албум на рапъра Кендрик Ламар „Да сводничиш на пеперуда“ (*To Pimp a Butterfly), пропит от соул и неизвинителна чернота, е далеч по-сложен, саморефлексивен и дори самокритичен от „Лимонада“. Ламар обаче показва и това, че един голям талант, който има желание да вплете социални проблеми в своето творчество, може да очаква от господстващата култура да го обсипе с раздути похвали, без това да навреди на мощните продажби на албума.*
Когато Нина Симон записа „Проклятието на Мисисипи“, нейният отговор на убийството на Медгар Евърс и взривяването на Баптистката църква на 16-а улица в Бирмингам, Алабама, в която са убити четири чернокожи момичета, това беше удивителен акт на смелост и професионална саможертва – ако не и самоунищожение – заради една по-голяма кауза. В избледняващата светлина на залеза на ерата „Обама“ изчисленията, които изпълнителите правят, са напълно различни (през 2013 г. например Бионсе признава пред британския Vogue, че феминисткият етикет се усещал като много „краен“). След като в цялата си кариера ни поднася повърхностна попмузика, дойде времето за Бионсе, най-обичаната, най-богатата, най-силната жена в попкултурата, да декларира, че и тя също е жертва – поне в пределите на своя собствен пентхаус в Трайбека, Ню Йорк.
Но ако до такава степен е редуцирана силата и ефективността на протестното изкуство на чернокожите, заслужава си да попитаме дали чернокожата американска култура до такава степен се е превърнала в стока и е станала беззъба, че повече не изрича истината пред властта. Това е проблемът, който отива отвъд самите изпълнители и е свързан с наличието на красноречив и понякога несъгласяващ се чернокож мъж във вътрешната светая светих на американската власт. Фактът, че президентът Обама понякога се доказва като способен и проницателен мислител по въпросите на расата, създава нови творчески проблеми за чернокожите артисти.Той е писател и оратор, склонен да признае публично проблеми, за които рядко се говори в Америка – и това стана ясно в неговото слово на погребението на жертвите от стрелбата в Чарлстън през 2015 г, когато той поведе събралите се в емоционално изпълнение на песента „Amazing Grace“; но неговите опити да търси помирение на някогашни разделения и да придвижи страната към ново и по-добро място са посрещнати с яростна съпротива.
Фактът, че Обама и съпругата му Мишел използваха своята платформа, за да подкрепят чернокожите артисти като Бионсе и Джей Зи, поставя въпроса дали вече може да се говори за колективен опит на подчинение на чернокожите, срещу което може да бъде използвано като оръжие и като щит чернокожото попкултурно творческо изразяване. Блусът, от който произлиза цялата музика на чернокожите, възниква като философия и като техника за оцеляване, метод за трансцендиране на хаоса и унижението на робството и потисничеството. Каквито и лични драми да има Бионсе, една жена, която Първата дама на Америка описва като пример за подражание, тя може да пее блус само като имитация.
В албума „Лимонада“ Хети, бабата на Джей Зи, говори на своя 90-и рожден ден и заявява, че дори когато животът ѝ е поднасял лимони, тя е правила лимонада. Това е едно трогателно надзъртане зад завесата на мегазвездите, изумително непретенциозно и истинско. И все пак остава неловкото усещане, че Хети е използвана като опора за нечий чужд проект. Бионсе, тази едновременно Даяна Рос, Мадона и Джанет Джексън на нашето време, не се преобразява в Симон на нашето поколение, както настояват някои коментатори. Точно обратното, в типичния маниер на американски предприемач тя обира естетиката на чернокожата болка и гняв като узрели лимони в градина от Флорида и ги изстисква в нещо сладко за масова консумация. Тя се труди не да прави, а да продава лимонада.

Преведе от английски: ДЕЯНА МАРЧЕВА

Публикувано в броя на „Prospect Magazine“ за септември 2016 г.

Избирам да съм изправен...

от стр. 11

Автор сте на две книги, специално обърнати към рока – „Забавленията на другата половина: рокът и съвременната културна ситуация“ от 1992 г. и „Елегия за Боуи“ от 2013 г. Защо измежду толкова любими ваши рок музиканти – в интервюта и в статии споменавате Ричи Блекмор, Джими Хендрикс, Джони Уинтър, Ерик Клептън и още много други китаристи – написахте портрет точно на Дейвид Боуи? Да не би заради „литературността“ му? Или заради саморефлексивността? Защото не е рок ентусиаст, а краен случай на играещ човек?
Причината е елементарна. Има творци (в случая – музиканти), които успяват така да обяснят света на времето си, че да го дооформят – да го досъздадат. Да накарат обществото да мисли света с техните образи. Такива за 60-те години бяха „Бийтълс“; за 70-те, 80-те, 90-те и 2000-те е Боуи. Никога не намерих думите, с помощта на които да се захвана с „Бийтълс“ (затова ги няма в „Забавленията на другата половина“). В един момент обаче се усетих, че мога да намеря думите за Боуи. Всички останали музиканти, изброени от вас (и цял вагон други), колкото и да са велики, работят в рамката, поставена от хора като „Бийтълс“ и Боуи.
И да, Боуи е най-широко разгърналият се творец. Не е само музикант, а всичко, което изброихте – и още. А начинът, по който непрестанно конструираше и деконструираше своите идентичности – това е светът, в който живеем днес. Тук има и извод: ако не се заемем с конструирането и поддържането на собствените си идентичности, някой друг ще се заеме с това. Някой друг ще ни конструира. А тъй като самоконструирането е сложна работа, все повече хора по света с облекчение потъват в чужди конструкции. Това обяснява днешните радикални форми на групов живот – от ДАЕШ до Трътмп. Боуи усещаше това и предупреждаваше за това.

Съществува мнение, че днешната рок култура у нас е носталгична. Така ли е?
Всичко става носталгично в един свят, който като че се е откъснал от котвите си и се носи неизвестно накъде. Има и още нещо, обясняващо безспорната анемичност на рокендрола от едно известно време, а именно: в крайна сметка статуквото победи. Успя да наложи тезата си, че рокендролът не е революция – а просто един музикално-развлекателен стил, наред с безкрайно количество други музикално-развлекателни стилове. Верно, музикалната индустрия умря в момента на този си свой триумф; но вредата е налице. Няма млади рокаджии, сравними със старите динозаври; затова динозаврите продължават да пълнят стадионите, а младите се кекерчат в клипове. Не е ясно какво става, когато и динозаврите си отидат. А може би самата изразна форма вече е нежизнеспособна, както е невъзможно да има днес класически блус, поради изчезването на потиснатата класа на черните събирачи на памук, чийто живот блусът изразяваше.
Засега пазим пламъчето на рокендрола, както правехме навремето в резервати „Преспа“ и „Кравай“. Но пък самият факт, че осем години след първия Миндя рок фест в страната има вече поне 20 подобни рок фестивала – този факт значи нещо. Върви процес на излизане от резерватите, поне у нас.

Често из социалните мрежи пламва спор за алтернативната рок култура преди 1989 г. и се противопоставят Удсток на „Ален мак“. Има ли някакъв смисъл в такъв разговор?
Бях на „Ален мак” през 1981 г. (за участие даваха 10 дни домашен отпуск от казармата). Всички участници (а те бяха стотици, събрани от цял свят) денонощно се опитваха да превърнат „Ален мак” в Удсток.
Извън официалната (соц)програма се правеха десетки импровизирани сцени и десетки сборни групи, свирещи по улици, площади и дори – училищни дворове. Репертоарът беше общият знаменател: „Бийтълс”. Поради наличието на чужденци ченгетата не събраха куража да прекратят това безобразие.
Удсток е матрицата, дефолт-програмата; и тази програма се възпроизвежда и при най-малкия повод.

Какво мислите за „канонизацията“ на рокаджии чрез портретирането им върху панелни блокове в Каварна по инициатива на бившия кмет на града Цонко Цонев?
Такива портрети се появиха и по скалите на плажа Велека в Синеморец – на Гошо Минчев и Пеци Гюзелев (засега); долу под моста на реката пък цъфна Иван Вазов. Има никому неизвестен малък паметник на Джими Хендрикс, потулен в скалите на Ахтопол. Никой не знае кой ги прави (за разлика от Каварна). Но населяването на средата с образи на (и препратки към) „нашите“ е много добра тенденция в една покорна страна, чиито държавници съхраняват с лакейска страст паметници на нейните външни господари.

Необходимо ли е държавата да упражнява контрол в областта на музиката? Трябва ли да има държавна политика, подкрепяща примерно българските изпълнители, песните на български, определен вид музика?
Контрол – не, за Бога.
Помня как висях часове наред в коридора на Министерството на културата, за да легализирам първия албум на моята група „Магистри”. Минава по едно време тогавашният министър Стрефан Данаилов и ми съобщава, грейнал:
- Чакаш за подпис, а? Ама ние планираме да възстановим комисиите по текстовете, дето ги имахме навремето.
Аз:
- Да няма нищо против Партията и нейната Линия?
Той (нахилен):
- Не, бе – да няма проповядване на екстремизъм и тероризъм. Което си е едно и също. Ние решаваме кое може. Така че – виж си пак текстчетата...
Не възстановиха тази цензура, но вятърът на соца ме лъхна доста осезателно; и изобщо не ми стана носталгично. Напротив, исках да удуша Ламбо още там, в коридора.
Трябва обаче да има държавна подкрепа за високите форми на култура, за които тук (в тази проста страна) няма пазар. Това включва рокендрола, който у нас не е народна музика, а висока култура. Добре правят онези (малко на брой) общини, които подпомагат рок фестивалите на своя територия.

Въпросите зададоха ГЕОРГИ ГОЧЕВ и ЙОРДАН ЕФТИМОВ

Музей на гадостта

от стр. 13

содомитската страст. Вагнер не само подтикнал Лудвиг към содомията, ами и малко останало да го убеди да организира в Мюнхен първия гей парад – разбира се, под прикритието на своя Gesamkunstwerk. Вероятно ще се учудите, Бертолд, но в този случай бих подкрепил Вагнер, защото това щеше да е голяма крачка напред в процеса на немската еманципация, тъй като тогава педалите безпрепятствено биха се отдавали на порока и нямаше по-късно, вследствие на натрупани фрустрации и комплекси, да търсят убежище в Хитлеровата gay-friendly НСГРП. Вероятно в историята е имало и други крале, склонни към т.нар. мъжка любов, но за разлика от Лудвиг всички те старателно са се прикривали. В интерес на истината трябва да кажем, а и фактите от Архива на тайната полиция го потвърждават, че Лудвиг и Вагнер никога не са имали сексуални отношения. И то не защото се стеснявали, ами защото никога не могли да се разберат кой в тази срамна връзка ще бъде манаф и кой хюмне.
Извинете, Ваше Височество, че отново ви прекъсвам. Какво е „манаф“ и какво „хюмне“?
Това е щекотлив въпрос, Бертолд. Съмнявам се, че ще разберете, но нека да опитам. При сексуалните отношения между двама мъже единият от тях трябва да си намаже ануса с вазелин и да приеме ролята на жена, което, освен че е унизително, е и доста болезнено. Разбрахте ли?
Не, Ваше Височество.
Тогава ще обясня още по-просто – манаф е онзи, който навира, а хюмне е онзи, на когото му го навират в задника. Сега ясно ли е?
Сега е ясно!
Лудвиг, естествено, без оглед на цялата си любов към Вагнер, никога не би приел подобно нещо. Вагнер пък още по-малко, разбира се, не от честолюбие, а от гордост. Той просто не би си позволил да бъде в пасивно положение. Все едно му е кой е под него – мъж, жена или нещо трето, но някой да бъде над него (и в него) той не би позволил. Както и да е, някогашният голям дефлоратор Лудвиг се отказал от добродетелния живот и безвъзвратно затънал в пороци. Набързо, след увещания от страна на Вагнер, развалил годежа си с ерцхерцогиня София, близка роднина на австро-унгарската императрица Елизабет, и изпаднал дотам, че започнал по дворцовите къошета да прелъстява всякакви типове, които при нормални обстоятелства не би удостоил и с поглед. Само погледнете в Уикипедия списъка на неговите любовници – до един все нехранимайковци – коняр, унгарски актьор и прислужник. А какво правел Вагнер през това време? Правел каквото си искал. Но по-добре да не влизаме в подробности. Достатъчно ще бъде да кажем, че честните граждани на Бавария с голяма мъка, и то едва след като заплашили Лудвиг, че колективно ще се изселят в Баден-Вюртемберг и ще приемат протестантизма, успели да убедят своя суверен най-любезно да помоли развратния композитор во веки веков да напусне кралството.
Но достатъчно оплаквахме миналото. Мирно, Бертолд! Наляяяво! Ходом марш! Обратно в 1914 година!

Преведе от сръбски: СОНЯ АНДОНОВА

Из „Сонатини за лява ръка“

Никита Нанков

ДЪРВО

Писателят Чапразов се събуди от неизпитвана дотогава тежест в главата. Не беше от нова идея, не беше и от препиване. Понечи да се обърне към стената и да си доспи, но нещо зашумоля и окончателно го разбуди. Като отвори очи, той видя, че над него се извисява дърво и през листите му просветва слънцето. Не помнеше да е лягал на поляна, но в очите му несъмнено трепкаха зелено-златни търкала и до ушите му се донасяха птичи песни. Като стана и се погледна в огледалото, той откри, че на главата му бе пораснало дърво, но тъй като не познаваше дървесните видове, той не можа да разбере точно какво. Писателят Чапразов от години пишеше сутрин от осем до един. И сега, докато пръстите му бягаха по клавиатурата, той си мислеше какво следва от това да има дърво на главата си. Очевидно дървото ще смуче сокове от черепа му, ще се храни и расте с мислите му. Плодовете и семената му ще са идеите на писателя Чапразов, а гнездата и птиците ще са негови близки роднини, понеже ще са неотлъчно с него. Тъй като дървото фотосинтезира, то ще връща на писателя Чапразов силата, която ще изсмуква от него. „М-да, един вид симбиоза... екологично чиста творческа енергия...“ – каза си той и радостно подсвирна.

Като свърши с писането за деня, писателят Чапразов се упъти към писателския ресторант. Беше доволен от написаното, а когато работата му спореше – огладняваше. Слънцето прежуряше. Под дървото му се подслониха на сянка една пенсионерка, двама влюбени и три войничета. Пенсионерката си броеше стотинките, влюбените си шепнеха мили глупости и си даваха клетви, които никога нямаше да се сбъднат, а войничетата се надпреварваха да се фукат с небивали любовни завоевания. „Така, така, – рече си писателят Чапразов. – Дървото ще ми помага да се зареждам с непосредствени житейски наблюдения... По-близо до живота, по-дълбоко в човешките души и проблеми...“

Когато влезе в ресторанта, никой не забеляза дървото. На писателя Чапразов му стана някак криво – тъй де, да не би на всеки да му расте дърво на главата? Както обикновено той седна на масата на критика Брадикьосев, психолог на литературното творчество, който познаваше издълбоко биографиите на великите писатели и в книгите си тълкуваше връзката между творчеството и живота им.

– А, днес имаш дърво на главата си – засмя се добродушно критикът Брадикьосев. – Хубаво, хубаво, предвиждах го...

– Както винаги ти си единственият, който забелязва промените в творческия ми натюрел, – намести очилата си писателят Чапразов и си поръча три бъркани яйца с много сирене, половин свинска наденица и две препечени филии.

– Достоевски е написал „Играчът на рулетка“, защото е бил патологичен комарджия. Хемингуей е писал за Испания, бой с бикове и любовни истории, понеже е живял в тая страна, падал си е по мъжките спортове и се е женил и развеждал безброй пъти. „Моби Дик“ е немислим без патилата на Мелвил като китоловец. Всъщност психологията на литературното творчество като критически метод се строи на парадокс: творчеството ли определя живота, или животът определя творчеството? Дали Гьоте е писал класически творби, понеже е бил класик, или е бил класик, понеже е писал класически творби? Да вземем например Ли Бо. Той скача от лодката, за да прегърне луната и да съчини стихотворение за любовта им и се удавя. Но аз подозирам, че той вече е бил написал стихотворение за луната като любовница и затова е скочил да я прегърне и се е удавил. Моята теза е, че на теб ти е поникнало дърво на главата, защото си велик майстор на нонсенса, и ти си велик майстор на нонсенса, тъй като ти е поникнало дърво на главата. Това е темата на новата ми книга! Диалектика, приятелю, диалектика! – заключи разпалено критикът Брадикьосев, отпивайки от морковения си сок. Той беше вегетарианец и живееше на заешка диета – марулеви листа и сок от моркови. – Миналия месец нали публикува разказ за герой, на когото му е израснало дърво на главата?

Под дървото се появиха двама дървосекачи с жълти пластмасови каски и ризи на червено-черни карета. Единият носеше въжета, а другият бензинов трион. Вторият пусна триона и ужасният му шум заглуши думите на двамата литератори.

Художник Дамян Дамянов

– Публикувах – извика с пълна уста писателят Чапразов, за да го чуе сътрапезникът му.

– Да се радваш, че не си писал за герой, на който му израства самолетоносач, – извика на свой ред критикът Брадикьосев и му намигна.

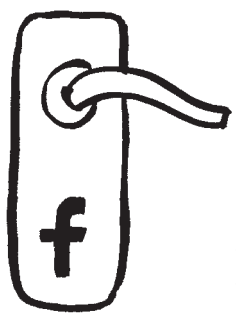
– За самолетоносач писах тая сутрин...

– Е тогава се готви другата седмица да хвърлиш котва в някоя военна база в Средиземно море или в Далечния изток... Ще водиш умиротворителни военни действия, ще оказваш решителна помощ на нашите съюзници, ще браниш националните ни интереси... Но чакай, чакай! Тази сутрин четох във вестника, че вчера вече са започнали умиротворителни военни действия в Средиземноморието и наши самолетоносачи оказват решителна военна помощ на съюзниците ни, бранейки националните ни интереси... Следователно...

Един отрязан клон се сгромоляса на масата и разплиска морковения сок на критика Брадикьосев. Наоколо запрехвръкваха уплашени птици и пърхането им вдъхнови поетесата Вихърова, хапваща задушени гъбки две маси по-нататък, за ода в четиристъпен ямб, която щеше да я обезсмърти и за която критикът Брадикьосев, от позицията на очевидец, също щеше да напише книга. Одата започваше задъхано-трепетно: „О, птици, птици, птици, птици!“. Кулминацията беше неподправено-сърдечна: „О, птици, птици, птици, птици!“. А поантата – задушевно-лирична: „О, птици, птици, птици, птици!“.

В спалнята, въпреки спуснатите завеси, беше светло почти като ден. В клоните на дървото се беше заклещила пълната луна и светеше в очите на писателя Чапразов. Въртейки се в леглото, търсейки убежище от лунните лъчи, той си спомни, че беше писал и за човек, на който му израства небостъргач на главата, и за такъв, на който му израства вулкан и дори за герой, на който му израства черна дупка. „Хм-хм, животът наистина е интересно нещо... Неподозирани възможности... Безкрайни творчески хоризонти...“ – усмихна се писателят Чапразов и се унесе в сън. Докато примлясваше, обърнат с лице към стената, на челото му започна да се завихря нещо огромно и непрогледно черно, което засмука първо дървото и луната, а после и очилата му на нощното шкафче.

10-21 май 2011 г.



Художник Дамян Дамянов

СЪЧИНЕНИЕ ПО КАРТИНКА

Плажен чадър в жълто, червено и електрик. Отляво розова голяма хавлия, до нея розова малка хавлия, кофичка и лопатка, лосион и слънчеви очила. Отдясно синя голяма хавлия, синя малка хавлия, вестник, шах и пакет цигари. Следи от стъпки около чадъра и хавлиите – боси отпечатъци по снега. Пред хавлиите – корнизът на покрива. По-нататък – море от избелели и потъмнели панелни блокове, натаралежени от антени, над тях – студени пари, в далечината – два безкрайно високи комина като четки, боядисващи с пушеците си зимното небе в мръсносиво.

Писателят Чапразов гледа снимката на зимния плаж и мислено я описва със сочно слово. Той е в криза и е тръгнал на лов за нови сюжети, тършувайки из интернет. Сигурен е, че когато попадне на подходяща история, ще му хрумнат асоциации, мислите и образите ще се разгънат от само себе си и реката на предишното му вдъхновение ще заплиска отново. Има нещо в тая снимка, има нещо – и думите му се опитват да го налучкат. Думите се прицелват и отскачат от тая протоистория, пробвайки да изтръгнат от грубия дигитален къс искрата на смисъла.

Писателят Чапразов седи на голямата синя хавлия, рови с бос крак в опушения сняг и посяга към цигарите. Още го е яд, че синчугата му го би на шах с глупав мат и хукна да се къпе, без да му даде реванш. Накъде водят асоциациите? Екология? Липса на комуникация? Човекът срещу природата? Абсурдността на битието? Словата му ялово чаткат по образите, а искрата не се получава. Очовечаването на хаоса и случайността не му се удава и това е.

Писателят Чапразов се взира с празен поглед към морето панелни блокове, губещо се в пепелен смог. От морето царствено излиза жена му, оправяйки мокрите си коси. От огромните ѝ гърди, които сутиенът на банския позакрива едва-едва, висят ледени висулки. До нея цамбурка и писка щастлива дъщеричката му. По лицето и раменцата ѝ се стича мазут. Тая лудетина, синът му, се гмурка по покривите на отсрещните панелки и няма никакво намерение да излиза и да се попече, което е абсолютно необходимо при неговия хроничен синузит.

Писателят Чапразов се опъва по корем на хавлията и страдалчески заравя лице в снега. Гърбът му е на синьо-морави петна от студа. Жена му се тръшва като тюлен на голямата розова хавлия, слага си слънчевите очила и го подбутва да ѝ намаже гърба с лосион да не изгори като миналия път, но той се прави, че не я чува. Дъщеричката му пълни кофичката със сняг и кал и я изсипва по гърба и главата му. Писателят Чапразов жуми, закрил глава с вестника, и дири смисъла, ала смисълът все се изплъзва от мрежите на асоциациите.

Плажен чадър, розови и сини хавлии, мръсен сняг, панели, пушеци, писателят Чапразов. Някакъв шегаджия хакер се вмъква в съзнанието на писателя Чапразов, запечатва дигитално този момент в мислите му и качва снимката на интернет.

22-26 февруари 2011 г.

РЕДАКЦИОНЕН СЪВЕТ: Юлия Кръстева (Париж), Богдан Богданов (София), Кристиян Редер (Виена), Боян Биолчев (София), Ханс Улрих Рек (Кьолн), Никола Георгиев (София)

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ: Амелия Личева (гл. ред.)
Пламен Дойнов, Йордан Ефтимов,
Ани Бурова, Бойко Пенчев, Камелия Спасова, Мария Калинова,
Малина Томова
Художник Дамян Дамянов
Печат: „Нюзпринт”
ISSN 1310 - 9561

Адрес: СОФИЯ 1000 ул. „Цар Шишман” 7
Банкова сметка: BG56BPBI79401049389602, BIC - BPBIBGSF
Юробанк И Еф Джи България
Издава Фондация „Литературен вестник"
http://litvestnik.wordpress.com;
www.bsph.org/litvestnik
ВОДЕЩИ БРОЯ Йордан Ефтимов и Георги Гочев