

СТОГОДИНИ Dada!

УНИВЕРСИТЕТ

НЕОУТВОРЕТИ

ЛИТЕРАТУРА

15-21.06.2016
Год. 25

Августина Тодорова,
Александър Байтошев, Ален
Вание, Андриана Светлинова,
Ани Васева, Анна Лазарова,
Ася Александрова, Богдана
Паскалева, Божана Филипова,
Боян Манчев, Валентин Славеев,
Валтер Зернер, ВБВ, Владимир
Полянов, Владия Михайлова,
Галина Калчева, Гео Милев,
Георги Гаврилов, Десислава
Узунова, Дима Ненова, Димитър
Божков, Димитър Кенаров,
Емануела Янева, Еми Хенингс,
Иванджелина Вътева, Иво
Димчев, Ирина Самоковска,
Йоана Русева, Йоанна Нейкова,
Калин Петров, Камелия Спасова,
Кирил Кръстев, Константин
Костов, Красимира Криворова,
Кристиян Бередин, Лилия
Трифенова, Лъчезар Бояджиев,
Ман Рей, Мария Калинова,
Мария Янакиева, Никола Петров,
Огнян Касабов, Пол ван Остайен,
Ренета Бакалова, Селена
Йорданова, Стефан Гончаров,
Стефани Андонова, Стефан
Иванов, Томазо Маринети,
Франческа Земярска, Хайнер
Мюлер, Ханс Рихтер, Юнуз М.
Юнуз, Ярсен Василев

Сн. Йоанна Нейкова



Новата природа

*Огнян Касабов, Мария Калинова, ВБВ,
Димитър Божков, Юнуз М. Юнуз,
Камелия Спасова*

Какво обещахме?

На 18 май 2011 г. в *това-вече-не-е-литературен-вестник* (ЛВ, бр. 18/2011) започнахме подготовка за петилетката на дада с преводи, авторски текстове и анализи. В редакторския манифест ХАОС (ЛВ, бр. 27/2015) припомнихме, че през 2016 г. е стогодишнината от събирането в „Кабаре Волтер“ (Щорих) и първите дадистки манифести. И така: 1916 е годината на дада. Обещахме, че 2016 г. нещата ще продължат и ще има безреגיע. Въпросът е:

Какъв е залогът?

Българската литература и култура е *заложник* на автентичността, на непосредственото писане, говорене, действие, което едновременно крепи и обслужва *едното*. А *едното* на литературата е винаги старото *едно*, безспорното *едно*, господарското *едно*. То е основано еднократно и в началото; то принадлежи единствено на основателите и бащите, на мачовците и героите. Не е учудващо, че *едното* не е исторично, а природно. Българската литература е *заложник* на *същата природа на едното*. Изключения от него има, но с безпощадна повторителност изчезват условията за тяхното припомняне и посочване. Можем да наречем тази безпощадност - *периодичност на контекста*. Тогава:

Първо, дада припомня и подчертава изключенията от българския контекст като периодичен. Например, *Crescendo*.

Второ. Имаме залог срещу *заложничеството*.

Трето, залог е и да се създават лаборатории.

Експериментът - поетически, перформативен и критически - *ще включи новата природа* и ще я

задейства срещу *природата на същото*. И после, извън лабораторията, има *множество* практики за отваряне на литературата към действителността (вж. в този брой „Тотална щета“; „Опервил“). Не само към политическото, но и към социалното. Не само към реалната и популярна конюнктура, структурирана през пазарното и автентичното (съобразяване, комбинации, изчислимост, отражение), но и към *действителния и обширен непериодичен контекст* (преобразяване, влияния, неизчислимост, хибриди). Тези разлики са важни.

Новата природа?

Новата природа използва това, че човекът е неотменимо техническо същество. Тя продължава старото разделение между научна и сантиментална поезия като два начина на отнасяне към света и изкуството: непосредствен и опосредстван, автентичен и преобразуващ (вж. интервюто с Пол ван Остайен). Новата природа знае, че не може да си позволи безкритично отношение. Но тя предполага не само разделения, анализи, рефлексии (принципни слабости на критиката), а и начини на свързване, синтезиране, създаване. Това именно е силата на хибридите. Магията на стария свят на природните символи се пренася в техническите протези. Щракването на машината е магическото заклинание, което привидно гарантира изпълнение на желанието. Недрага на новата природа са тайните кодове на мрежата, която заплита и завихря милиони желания, те се пресичат, трансформират, интерферира, наслаждават. Тя се обръща към всякакви предмети, стилове и социални слоеве. Не разчита просто на естественото и автентичното, но и на отчаянието, защото в нея живеят изключенията; има бъдещи антени, отпадъци и руини, технически слънца, декласирани общности и гета, пожарите в предградията, ужасът от технологията и терора, призраците на авторитарното, започкитването в периферията. Но в нея има и *ирония*. Звучи смехът на тялото, танцът на гласовете (вж. манифестите на Рихтер и Зернер) и преобразуването на агресията.

на стр. 3



С подкрепата на Национален център за книгата





Централно място в новия брой 110/Пролет на сп. „Християнство и култура“ заемат актуалните проблеми на Православната църква и нейното отношение към дискуссионни исторически и съвременни теми. Богословът Пол Гаврилок задава въпроса за *Бъдещият Всеправославен събор: To Be or Not to Be*, а протоiereй Добромир Димитров търси отговор на добилия нова актуалност проблем *Възможен ли е бракът с инославни?* Двама от най-известните православни богослови се спират на отношението на християнството към екологията – Джон Манусакис в статията *Physis и ktisis: два различни начина да се мисли светът* и Христос Янарас в анализа *Екзистенциален*

срещу регулативен подход: екологичният въпрос като екзистенциален, а не каноничен проблем. На исторически проблеми са посветени текстовете на Светослав Риболов, който разглежда отношението на *Византийските автори за исляма*, на Георги Казаков по темата *Церемония, памет и православие във Византия. Празникът на православието и неговото учредяване*, и на отец Сава Кокудев, който се спира на въпроса за *Единството и католичността на Църквата в дебата между Константинопол и Рим от началото на XIII век.* В рубриката „Християнство и истина“ са представени статиите на Мариян Стоядинов *Библейски измерения на властта като откровение и приемство* и на Смилен Марков *Спасение от света или спасение на света.* В броя е продължен и анализът на Слава Янакиева *Краят е началото. Опит за кинематографична есхатология*, а Златина Кирчева се спира на *Авторство, телата и стилове във византийската духовна традиция.* В полемичен стил е издържан текстът на Марио Коев, озаглавен *Кратко наставление към вярващите, че са вярващи.* Броят е илюстриран с фотографии на Чочо Бояджиев и Николай Трейман от албума *Домът на човека.*

YOU CAN'T (SCRIPT) THIS

Точно преди 100 години, на **5 февруари 1916 г.**, се провежда първото събиране на гада в „Кабаре Волтер“. Всъщност гада тепърва ще се разгръща през емблематичните си манифести. Или по-скоро вече е започнало още 1915 г. в Ню Йорк. Но със сигурност на 5 февруари е първото събитие в прословутото „Кабаре Волтер“ – малък артистично-политически салон към едно нощно заведение в Цюрих. Няколко месеца по-късно ще се появи и самото списание със същото име и първите манифести (14 юли 1916). Подготовката за тази 100-годишнина не е едно събитие, а поредица от действия. Ето някои от по-важните:

През **2008 г.** списание „Страница“ (бр.1/2008) публикува за първи път на български език едни от ключовите текстове, прокламации и откъси от историята на гада и неговото възникване. Изключителен брой. Ето какво казва Младен Влашки: „Този брой на списание „Страница“ бе замислен като поглед към днешните пропасти и хаос в нашето живеене“ (с. 69).

На **18 май 2011 г.** в това-вече-не-е-литературен-вестник (ЛВ, бр. 18) започнахме подготовка за *петиетката на гада* с два манифеста – „Гада не е (становище на Рег.гру за бъдещето на дадаизма като редактиране)“ и „dadatrieb“; с множество нови преводи на основополагащи откъси и манифести; с важни препечатки от сп. „Страница“ (с любезното съдействие на М. Влашки); с една гъла анкета „Що е гада?“ като отговор на литературен въпрос; с анализ-размишление на Александър Кьосев; освен това включихме комикс с текст от Ани Васева (който преди това е бил инсталация на The Fridge); два текста от Боян Манчев и още, и още. И всичко гори.

На **15 юли 2015 г.** като част от подготовката за годишнината (чиято кулминация е на 14 юли 2016), но и като важен референтен момент за разбиране на литературната далечина изобщо, шестима от участниците в гада-броя съставихме редакторски манифест (бр. 27 на „Литературен вестник“). В него обсъдихме мита за 90-те и неговата роля, смисъла и бъдещето на литературата, новите пътища пред поезията, съвместното творчество и ролята на редактирането, отново говорихме за съвременната медийно-пазарна нормализация и институционализация, за предстоящата годишнина на гада, за машините, за ритъма и за самия хаос. Тогава накрая написахме: „*Ние сме тук да припомним хаоса и да предупредим, че той не е само първичен проблем, той е и проблем на края. Този манифест не може да приключи.*“

На **5 март 1916 г.**, месец след раждането на кабарето и след като е забелязал, че „едно неописуемо опиянение облада всички. Малкото кабаре заплашваше да излезе от контрол...“, Хуго Бал написва в дневника си: *Всичко функционира, самият човек обаче не.*

С Ъ О Б Щ Е Н И Е

По електронната поща този вторник получихме отворено писмо, подписано от Едвин Сугарев, Владимир Левчев, Румен Леонидов, Ани Илков, Ирма Димитрова, с настояване да бъде поместено в следващия брой на ЛВ. Поради редакционното приключване на текущия брой писмото ще бъде публикувано в предстоящия бр. 25 с дата на излизане 22.06.2016 г.



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: Всеправославният събор – между геополитиката и църковността.

Прочетете: „Мащаби в социалното или изкуството като реакция“;

Димитър Аврамов

– „Праисторически видения в декоративното изкуство на Цанко Лавренов“.

К О Н Ф Е Р Е Н Ц И Я

Институтът за литература – БАН направление Нова и съвременна литература организира научна конференция

МАГИЧЕСКИЯТ РЕАЛИЗЪМ

21–22 юни 2016 г.

НБ „Св. св. Кирил и Методий“, заседателна зала, 2 етаж
начало – 9.30 ч.

Конференцията, реализирана в рамките на проекта „Литература и география“ с ръководител доц. д-р Пламен Антоф, е първият форум у нас, специално посветен на едно от най-значимите явления в литературата от втората половина на миналия век, регистрирало някои от класическите достижения както в световната, така и в родната белетристика през 60-те и 70-те години.

Повече от 30 учени от различни институти на БАН, от български и чуждестранни университети, испанисти и българисти, ще разискват спецификата на явлениято в максимално широк диапазон: от възникването му в латиноамериканските литератури и смисловите параметри на самото понятие до различни отражения в някои европейски литератури, или пък в контекста на самородни, но типологично сродни явления в тях. Специален предмет на прочити, наред с Маркес, са някои от съвременните му наследници (Р. Боланьо, К. Р. Сафон); през магически ключ са прочетени и партизанските записки на Че Гевара. Не е подминато и такова важно съпътстващо явление като екранното битие на жанра, както и изкушенията на класическото фентъзи (У. Ле Гуин).

Но интересът е фокусиран върху различните проявления на магическия реализъм в българската литература. Доклади са посветени не само на рег творби от „класическия“ период на явлениято (Йордан Радичков, Ивайло Петров, Васил Попов, Николай Хайтов, Йордан Вълчев, Георги Марковски, плюс Иван Динков и Иван Радоев), но и на късните му рефлексии в най-новата литература (творби на Емил Андреев, Георги Господинов, Керана Ангелова и „странджанската“ мажика).

ДАДА НОЩ

в галерия „Васка Емануилова“

15 – 16 юни 2016

(22:00 ч. до 7:00 ч.)

15 юни 2016, 22:00-00:00 часа, 100 години гада!

Представяне на този гадистки брой на „Литературен вестник“

16 юни 2016, 00:05-02:00 часа

Семинар на п за литература и философия: Какво ще се случи утре?

Разговорът „Какво ще се случи утре?“ е последната среща в рамките на семинара на п. На нея ще помислим заедно за предстоящото и ще обсъдим отново някои от досега поставените въпроси в контекста на безредието и гада. През тази година в рамките на семинара на п бяха проведени седем събития: Димитър Божков – „Събитие и общност: съвременни пътища на политическата философия“; Камелия Спасова – „Ефектите на 80-те и 90-те (примери и редукции)“; Огнян Касабов – „Креативност, добродетел, политика“; Мария Калинова – „Кажу (ми) нещо ново“; ВБВ – „Новото статукво: за нормализацията и провалите“; Юнуз М. Юнуз – „Неразкритото“.

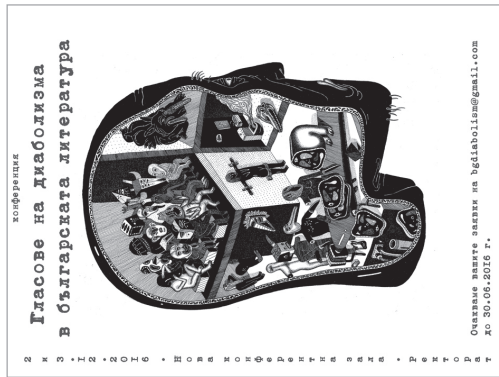
16 юни 2016, 02:00-04:00 часа

200 години „Франкенщайн“! Бгение над „Франкенщайн“: сънища, страшни сказания и съзрявания

През септември 2011 г. астрономът Доналд Олсън прави проучване: посещава Женевското езеро, изследва движението на луната и звездите и стига до откритието, че в потайна доба в убогия час, между 2 и 3 ч. на 16 юни 1816 г. Мери Шели е сънувала своя пробуждащ сън, в който съзира идеята за д-р Франкенщайн и неговото изродно творение из хаоса от страшни сказания, тъмни, аморфни вещества, фидета в стъклени епруветки: там, където границата между живо и мъртво, биографично и измислено е размита. Двеста години след този сън, *надхвърлящ обичайните граници* на сънуването, ние се събираме, за да си разказваме реални и фикционални сънища, собствени и литературни страшни сказания.

Ще бъде проведен семинар за сънуването с водещ Мария Калинова, второ ниво. Местата са ограничени.

Д И А Б О Л И З Ъ М



Каним ви да вземете участие в националната конференция „Гласове на дабализма в българската литература“, организирана от катедра „Българска литература“ и катедра „Теория на литературата“. Събитието ще се проведе на 2 и 3 декември в СУ „Св. Климент Охридски“ Очакваме вашите заглавия и резюмета (до 7 реда) на докладите до 30 юни 2016 г. на имейл: bgdiabolism@gmail.com Форумът е посветен на явлениято български дабализъм и се стреми да го обговори през различни интерпретативни стратегии: историческа поява, контекст на българската дабалистична сцена, паралелни прочити с европейския дабализъм. Сред ключовите фигури за конференцията ще бъдат Владимир Полянов, Георги Райчев, Чавдар Мутафов.

Обратът на гада

Интервю с проф. Ален Вание

В петък, 10 юни, проф. Ален Вание имаше открита лекция на тема „Това, което остава“ в Художествената академия, организирана от асоциация „Българско психоаналитично пространство“. Проф. Вание е психиатър, психоаналитик, професор по клинична психология в Университет Париж 7 „Дени Дидро“, директор на „Център за изследвания в областта на психоанализата и медицината“. Автор на книгите „Лакан“, „Лексика на психоанализата“ и др.

АВ: Проф. Вание, след Джойс може би единствено гадаистите могат да се съгласят с факта, че онова, което остава от една творба, е отпадък. Може ли да направим подобна асоциация?

Ален Вание: Да, сложно е. Това за мен е една някак сложна идея, защото идеята за отпадък не присъства пряко в гада. Идеята в основата на революцията в „Кабаре Волтер“, гадаистката революция, всичко това е по-скоро избухването на критическото измерение в изкуството, в самото художествено произведение. И смятам, не е случайно, че това се случва по време на Първата световна война. Т.е. по време на война, по време, в което сме свидетели на едно голямо изменение в отношенията между субект и субект. В действителност това е първата война, в която се губи героизмът, както казва Ернст Юнгер, който оплаква загубата на големите военни ценности. Това е неговата мъка. Но пък Бенямин му отвръща, че това всъщност няма никакво значение. Вместо да изпадат в траур, немците по-скоро трябва да помислят какво наистина са изгубили във войната. А това, което наистина е било изгубено в тази война - това е измерението на определено отношение към човешкото тяло. То става просто един материален обект сред другите. Това е фактът на науката: тялото просто като отпусната плът. Ето това става тялото. Не е случайно, че гада се случва в Цюрих, където са се събрали всички интелектуалци, всички хора, които отхвърлят войната. И гада е основано там, макар често да се забравя, че гада е основано като манифестация за края на изкуството. Но програмата на гада не е възможна – и след това хората на изкуството са продължили. Дюшан, Пикабия, Цара – те са продължили, а е трябвало да прекъснат. И те са въвели критическото измерение. Този, който в действителност според мен е въвел измерението на отпадъка, е Курт Швитерс и интересното е, че той го прави именно по повод войната. Но той казва – страната беше толкова унищожена, толкова бедна, вече нямаше нищо и тогава използвах отпадъци. Това беше и в основата на лекцията, която вчера изнесох - лекция за руините, за боклуците в живописата, в изкуството. В действителност това, което Швитерс ни показва, е преобръщането на величието на руината в изкуството от Ренесанс до 17-18. век (дори през 19. век). Преобръщането на руината в отпадък. Отпадъкът като една всекидневна развалина – това е нещото, което Швитерс показва. Смятам, че може би в действителност това измерение е валидно и по отношение на Джойс. Вярно е, че Лакан много се е интересувал от Джойс. Джойс е важна фигура за психоанализата; той е най-изследваният и коментиран автор. Но творчеството на Джойс е също така и нещо като клопка, изфабрикувана от самия Джойс, в която да потъне цялото универсално, цялото институционализирано познание, докато следва нишки, с които се опитва да дешифрира и декодира, за да установи отношението на „Одисей“ към един цял куп неща. Тези нишки водят към въпроси, за които в крайна сметка не намираме нито един отговор. А това са и клопки, към които самият Джойс

примамва читателя, примамва другия, но и клопки, в които той също така влага цялата култура на света и в частност важни теологически въпроси. Един от тези въпроси е основен за началото на 20. век: какво е бащата, дали бащата е онова, което е бил преди? И т.н., и т.н. Това измерение наистина е налице, но мисля, че отношението между творбата и отпадък е било нещо съвсем ново в началото. В действителност и при гада го има това измерение. Вчера настоявах на факта, че както в руината, така и в отпадък има една част, която пропуска, в която липсва тоталността на обекта. По този начин можем да си поставим и въпроса за писоара на Дюшан, можем да помислим именно за частта, която му липсва.

АВ: В българската литературна традиция гада се появява за кратко. Единственото свидетелство са два броя на „Кресчендо“. Много интересно е, че те се появяват не в София, в столицата, където е съсредоточен интелектуалният живот, а в един провинциален град – Ямбол. Българските критици много често си задават въпроса какво означава това. И ние искаме да ви поставим един подобен въпрос. Какво губим, когато избягваме гада и идеите на гадаистите?

Ален Вание: Не съм знаел, че гада е съществувало в България някъде другаде извън София, но всъщност това е същото като раждането на гада в Цюрих през 1915 г. в „Кабаре Волтер“. Точно преди това е сецесионът във Виена, изключително важен в артистичен план, всичко, което се случва в Берлин, да не говорим за Франция, кубизма, появата на футуризма с Маринети и т.н. И ето че гада е в Цюрих, т.е. нито в Париж, нито в Берлин, нито във Виена, нито в Италия. Движението на гада се ражда другаде с едни декласирани творци. Бихме могли да кажем дори депортирани. Знам, че това не е вярно и че е само легенда – за ножа за писма, който пъхнали в един речник и думата, която намерили там, била *гада*. Но вярното е, че това е пронизване с нож в езика, пронизване в определен статус на изкуството. Дага свидетелства за едно преобръщане и би било интересно да се проследи отношението, от една страна, между гада и от друга, това, което Бенямин нарича „загуба на аурата“. За Бенямин загубата на аурата е заради фотографията, заради киното, заради това, че вече няма оригинална творба, заради техническото възпроизводство, но в същото време тя е пропадането на определено измерение на изкуството. И това смятам, че е вярно. Критиката днес е част от произведението на изкуството. Днес знаем – и това преди не е било важно по същия начин – за значимостта на дебатите, които съвременните хора на изкуството водят върху своето творчество. Произведението на изкуството е станало критически, политически, социален, идеологически, исторически инструмент. Независимо дали го искаме или не, това се е случило. Художественото произведение е един политически акт и това сякаш е единствената аура, която то може да намери. Което само по себе си е под въпрос, защото както знаете в света на изкуството има голям дебат за пазара на художествените творби, дебат, в който се поставят множество въпроси. Може би това е аурата, която в днешно време въплъщава художественото произведение – икономическата стойност, защото ние обитаваме един свят, в който единственото нещо, което остава, е икономическата стойност. Например



знаем, че ЦРУ през 50-те години внедрява клетка, за да покачи стойността на американските артисти. При целия този силно идеологически въпрос, който измества ценността на културата върху политическия план, нещо се съпротивлява в сърцевината на самото изкуство и поставя въпроса за кристиката. И със сигурност гада, поне за мен, е откриващият, първопроходният момент във връзка с този въпрос. Дори политическите, социалните и критическите теми да са започнали преди това с Курбе. Поставянето под въпрос статуса на красивото например и пр. Имало е предпоставки и преди това, но все пак толкова ясно поставяне на красивото под въпрос се случва именно с гада. Красивото принадлежи на дизайнера, на капиталистическото индустриално производство. Въпросът за красивото в художественото произведение днес вече не е решаващ. Откъдето в същата епоха иде и проблемът с белия квадрат на бял фон на Малевич и т.н., и т.н.

АВ: Днес ние в „Литературен вестник“ не честваме гада, а стогодишнината от неговото пропускане, неговата липса в България. Може ли да се чества един пропуск?

Ален Вание: (*Смее се*) Но все пак трябва да отбележим, че има нещо от гада, което присъства във всяко художествено произведение. Спомням си, че в курса в *Националната академия за изяцини изкуства*, който водих, бях поканил Кристиан Болтански. И след срещата, която проведохме, вечеряхме заедно с един важен колекционер, който разказваше на Кристиан Болтански, че си бил купил много скъпо една инсталация. Но тази инсталация започнала да се разпада, защото хартията и материалите, от които е направена, не са устойчиви. Болтански каза, че това е нормално, че тя е направена, за да се разпадне. И може би това е измерението, което остава от гада. Фотографиите, които Болтански беше направил без фиксатор, се виждаха само за миг. Ние сме свидетели на същото и в перформансите. Сега си за артисти като Таня Бругера [Tania Bruguera], или пък Кадер Аттия [Kader Attia], който ми беше гост много скоро, които правят много интересни неща по колониалния въпрос. Всички тези проблеми са в крайна сметка политически и те също така поставят под въпрос статуса на изкуството днес. Между, от една страна, капиталистическото производство и пазарната стойност на изкуството и от друга страна, фактичността на произведението, свидетелстваща за неговия жест.

АВ: Благодарим ви много.

Ален Вание: Няма за какво. Много хубава идея, че отново говорим за гада.

**Разговора водиха МАРИЯ КАЛИНОВА и ДИМИТЪР БОЖКОВ
Преводаха от френски ДИМИТЪР БОЖКОВ и ОГНЯН КАСАБОВ**



Проектът е съфинансиран от Столична програма „Култура“ на Столична община за 2016 г.

от стр. 1



Къде отива смисълът?

Борбата против автентичността не е борба против смисъла, а борба за продуктивен смисъл. Така, както автентичността не е решение на проблема, който повдига, а най-вече негов симптом. С една и съща сила тя противопоставя теорията и академичното писане на директния израз на вътрешното преживяване; призовава да възкресим вековната българска традиция като спасение; или пък лекомислено превръща гражданското общество в идлична общност. Автентичността хронично преживя(ва) наличната литература, политика и пазарни отношения като девиантни и призовава за тяхната нормалност като естествена. Но така тя пропуска да забележи установилата се *нормализация*. И е станала знаме на един самоизлъчен елит, схващащ себе си като непризнат и неразбран. Той *натурализира пазара*, превръща го в естествен регулатор на всички обществени отношения, а после се отчайва от неговата власт в сферата на културата. Но по този начин автентичното се превръща в пазарна ниша за определени продукти - някои литературни, други политически - които дават илюзорно спокойствие и удовлетворение на недоволните. Непосредственото преживяване, изконно човешкото (или българското), здравият разум - всички те имат тенденцията да представят частните интереси и проникновения (било на отделни личности или на групи) като всеобщи. Но тяхната самозатвореност, опираща се на *едното* и отказваща да включи *другото*, показва слабостта на тази тенденция и я обрича на мрънкащ провал. И не е учудващо, че затова тя хем репродуцира в себе си отново и отново все същите (а понякога и по-стари) господарски и *отечески* отношения, хем, по своите практически ефекти, обслужва господството на *капиталистическото едно*, което претендира да критикува.

А все пак защо природата?

Това не е същата природа, т.е. старото наивно разбиране за непосредственост: „Ах, ах!“ , което се настани в литературата през последните години. Защото има социални отношения, природни отношения, има болка, която не е лична. И тя може да се изрази със звуци, тя може да се изрази с думи, тя може да се изрази в синтаксис, тя може да се изрази в текстови образи, може да се изрази в литературни събития. С две думи: тя не различа на чувствата като индивидуални откровения, макар че ги ползва като двигател. Новата природа не отрича автентичната природа, а я *редактира* и *опосредява* - техника за сбогуване с естествения произход. Ножицата на гада е първоначалната редакторска техника към *свързването* и *хибридизирането* на критическото, социалното и митопоетическото. С този инструментариум вече не говорим през понятията „високо“ или „ниско“, а за отдалечаване от конюнктурата на *близкото* и приближаване към контекста на *далечното*. *Новата природа идва от хаоса*. Тя стои отвъд бинарното деление на натура и култура. И показва как природата е винаги вече културен и технически продукт - и как безредие, култура и техника израстват от хаоса. За това вече стана дума преди година.



Карло Гинзбург, „Дървени очища“, прев. Венелин Калинов; Тодор Петков, изд. „Критика и хуманизъм“, С., 2016. Книгата на Карло Гинзбург е съставена от девет добре прицелени философски размишления, които ни демонстрират лекотата и прецизността при упражняването на микроистория. Дървените очища са водещата метафора, която фокусира отделните есета върху проблема за дистанцията, перспективата, приближаването и отдалечаването. Текстовете върху остранието, мита, стила, репрезентацията, идолите и изображенията могат да се четат като самостоятелни епюди, но при тяхното последователно четене книгата дава едно измерение повече.



Ирен Петрова, „Процеп към Париж“, изд. „Scalino“, С., 2016 Дебютната стихосбирка на Ирен Петрова е изискана, с поглед към детайла, събуждаща сетивата. В нея има предизвикателства, има и тревожност. Погледът е насочен към Париж, процеът към него, е процеи към тайните желания. Градът е театрална сцена, към която са насочени проекторите на очите. Езикът, с който се говори тук, е езикът на артистите, фланьорите и въдхновените.



Юз Алешковски, „Маскировка“, прев. Иван Тотоманов, Божидар Томов, изд. „Факел експрес“, С., 2016. Изданието включва тетралогията „Руска тройка“ на Юз Алешковски, която се състои от романите „Николай Николаевич“ (2014), „Маскировка“ (1978) и „Малък затворнически роман“ (2009). Романите са остра сатира на политическата ситуация в навечерието на Втората световна война през погледа на трикстера Николай

Николаевич и неговите приключения като бивш гжебчия, спермодарител, маскировчик със специалност „алкохолизъм“.

Поетическото начало като слово и монумент

...онзи език, в който се отваря един свят
(от разгърнати смисли)
и в който отеква нашата земна същност
на смъртни.

Джани Ватимо

Авторът прави първия коментар върху книгата си чрез заглавието. Всяка интерпретация, последвала акта на наименуване, е конструкция върху основите на авторския коментар. В този ред на мисли настоящият текст тръгва от *Пиета* – втората стихосбирка на Георги Гаврилов – като целта е не просто преглед на дадена поезика, а опит за поставянето ѝ в контекст, отиващ отвъд нея. Заг този опит стои спекулативното въярване, че поезията носи изобилен идеен потенциал, чието пълнокръвно и релефно разкриване не би могло да се осъществи без своеобразно теоретизиране на засягащото я концептуално измерение. Каква е ролята на *пиета*, съхраняването на един (извън)времеви акт – оплакването на смъртта на Исус от Дева Мария – в едноименната стихосбирка и какъв е концептуалният ѝ конструкт?

Светуването като проговаряне, повтаряне и замлъкване

Питането за *началото* е питане за онова, чрез което нещо е, т.е. въпрос за *същността*. Първото стихотворение от книгата *Пиета* е озаглавено „Проговаряне“ – отчетлива препратка към идеята за *началото* като *слово*. Хайдегерианското разбиране за езика като „дом на битието“ е сякаш илюстрирано от двустичието „изричам / лоното на битието“. Поестиката на Георги Гаврилов изобилства от разновидностите на мотива за словесността като *о-същност-яване* – назоваване, изговаряне, наизустяване, повтаряне... Смесовата натовареност на този мотив се корени в идеята, че езикът извиква съществуващото в *откритостта* – назоваването разбулва скритото, призовава към видимост. Поетическото слово, *първопоезията*, е акт на сътворяване и като такъв е *събитие*. Какво събитие обаче? *Историческо*. Поезията е сътворяване *във времето*. И върху тези предпоставени подпори ще питае за изговорения свят в *Пиета*.

Светуването, което Георги Гаврилов обрисова, е сякаш безазано от прагизма на така познатата метафизическа захвърленост на човека в света. Разглежданата поезика чертае една „есхатологична линия“ през онези исторически *събития стълбове*, които могат да бъдат мислени като *гранични*, като отвеждащи към крайното, оставяйки следи в прекосяваното време. Тук ще изброим три *събития стълбове* от тази линия, които неминуемо прехождат едно от/в друго, правейки видима плоскостта, на която Гаврилов разполага поезията си. Въвеждащото събитие е вече изложеното изричане на лоното на битието – „в *началото* бе *словото* / все още е *словото*“. Съществуването тук е на „една цяла ръка разстояние / колкото от сърцето до листа / до изписването“. Светът е повтарян и преповтарян от закъващия Бог; светът се държи на въздържането на Бог да замлъчи. Светуването е след произнесеното, повтореното, записаното, засвидетелстваното, като всички тези разновидности на акта на сътворяването чрез слово се случват отново и отново *във времето*. Но не времето конституира *първопоезията*, а тя конституира и *изначално възможността* времето. Жестът, чрез който се композира свят, е необикновен с това, че едновременно дава начало, но и преповтаря началото, за да трае сътвореното. Ето защо „времето / прележда записките си“, а словото бърза да ни изпревари, „да ни прочете предварително“, защото, „ако не ме повтаряше / това щеше / да е всичко“. Второто събитие е своеобразен, но уловен край. Историческата му натовареност предполага завършек, но даденият завършек е *граничен* в смисъла на *предел* – отвъд него ще има свят, но този свят ще бъде обременен от прагизма на съществуването в захвърленост. Тук е реконструирано *събитие край*,

въщност предчувствие за приближаващо окончателно изговаряне. Това събитие е криещото се под названието „пиета“, то е отправянето на един сякаш глух призив: „хайде момчето ми / моля те / слез от кръста“. Непренебрежимата особеност на това събитие е, че за разлика от *сътворяването*, познаващо само измерението на времето, разпъването на кръста има своя пространствен излаз – сияйният Йерусалим. Така „есхатологичната линия“, обрисувана от поезията на Георги Гаврилов, кара плоскостта да придобие релеф, редувайки *събитията стълбове* в отнесеността им към темпоралност и топология. Третият и последен пункт от реконструираната събитийност на светуването въщност не е достигнат. Той присъства като обещание, като предчувствие. Това е завършекът, сепното изричане, изчерпването на словото. Пътят към края тръгва от кръста, подминавайки го:

„къде гледаш Пиета?
заг гърба ни занича /
лицето / на кръста“.

Разпъването, смъртта на Исус и оплакването като че ли са преодолени – светът продължава да е дори отвъд тях. Но тъкмо те същностно ще бележат човечеството със захвърлеността, със съзнанието за приближаващия край. Смъртта обаче е теоретически необходима – не би могло да има непрекъснато и продължаващо сътворение, ако няма смърт. Така смъртта на Исус не просто бележи предел, отвъд който се простира насочеността към едно „тъкмо днес и никога вече“, но представлява и гарант за светуването между *кръста* и *края*. Сякаш не е имало нужда светът да бъде преповтарян преди Йерусалим, сякаш словото е изречено веднъж в акта на сътворението и целостта на този акт не е била нахвърнена преди кръста. Сякаш не е имало смърт, щом не е имало „закъващо повтаряне“ на лоното на битието. Сякаш смъртта на Исус прави възможна смъртта извън баналността на „прваленото съжителство / на тяло и душа“. Смъртта е повече от умиране – тя е залог за повторемост до достигане на края. Третото *събитие стълб* е краят, който не се е случил – последният остатък от света, безазан от „безразличие в заседателната зала / на страшния съд“.

Монументалното слово

Ако словото поставя начало в един времеви аспект, давайки тласък на събитията тъкмо във времето, то времево ли е самото слово? Ако *първопоезията* овъзможностява времето, времева ли е тя? Тези питання („апорици“, ако щете) са разрешими конюнктивно, а не дизюнктивно. Поезията е и не е времева; тя е във и извън времето. И затова ще говорим за „монументално слово“.

Тълкувайки Хайдегер, Ватимо твърди, че поетическото слово е обречено да се „разбие“, както се случва с пророческото слово след реализиране на пророчеството. *Разбиването* на поетическото слово обаче същевременно е и *запазване*. Как се съвместяват *разбиване* и *запазване* на словото? Разбиването не е изчерпване или изчезване, а своеобразен завършек в смисъл на извайване и довеждане до съвършенство. До монументалност се стига при доближаването на *разпадане* и *запазване*. Монументът е това, което трае във *формата* – той не е конструиран така, че да пребори времето, той трае във времето. По този начин *разбиването на словото* е както път към смъртта, така и застигане в завършеност. В този смисъл *пиета* (както тема) се характеризира с монументалност. И отново в същия този смисъл поетическото слово е монументално в своето *траене* – „твоята неподвижност / обобщава всяко движение“. Монументът е „тялото / на сенките / които / съм

изписал“. Монументът е всичко „оцеляло / от чудото“. Богатството на тази концепция е особено осезаемо в контекста на книгата *Пиета*, доколкото тук са осъществени и двата ѝ пласта: мотивът за словото като сътворяване и даване на същност е метафорично „монументално“ в своето *траене*; темата *пиета* е буквално монументална в своите веществени образи.

Отвъд монументалността и към олицетворението

Дотук *пиета* беше разглеждана като първия коментар на автора, като илюстрация на *събитие стълб* в „есхатологичната траектория“ на една поезика и като

разбито-и-застинало в монумент слово. Остава още един причудлив момент, от който читателят на Георги Гаврилов не може да избяга: персонификацията на *пиета*. Изричането, назоваването и изписването на имената придобиват нова смислова натовареност, когато *Пиета* се превръща в име, последвано от обръщение – „не се натъжавай, Пиета“. Придаването на човешки характеристики (*о-лице-творението*) обособява нов порядък, в който да мислим линията, разгръщана от поезията на Гаврилов. Модифицирането на темата (*пиета*) в име (*Пиета*)

извежда „изображението“ от неговата монументалност и му придава нова *същност* отново чрез слово (обръщение). *Пиета* е описана като правеща възможна смъртта – „никой не е можел да загине без теб, Пиета“; има призив за допира ѝ – „хвани ръката ми, Пиета“; има питане относно насочеността на погледа ѝ – „къде гледаш, Пиета“... Обръщението към *Пиета* не срещат отговор, опитът за диалог пропада. *Пиета* мълчи с акустичните усети на водната музика, по повод на която на старини ще се натъжи, понеже не Хендел кара водата да блести. Персонификацията на *Пиета* е преход от „изображение“ към „образ“. Но защо това е от значение? Защото човекът е създаден по образ и подобие на Бога. Словесното сътворяване на *Пиета* ѝ дава лице, дава ѝ „човешкост“. Така темата, изобразяваща смъртта на Исус и оплакването му от Дева Мария, *събитие стълб*, задаващо повратна точка на светуването и правещо смъртта възможна, придобива лице/*maska*. И това ни води към едно заключение: цялата смислова натовареност на *пиета*, цялата многопластовост, в която дотук тълкувахме това название, е в Човека. Човекът, който бива повтарян и *о-същност-яван*, е безазан от *пиета* по такъв начин, че актът на олицетворение, даряващ „човешкост“ на *Пиета*, същевременно препраща към *пиета*-та в Човека, към неговата възможност да е, неговата захвърленост и неговата смъртност. Тук *Пиета* е гарантът на светуването.

Дълбочината на идейния потенциал на разглежданата поезика неминуемо прави лесно осъществимо изваждането ѝ от и подлагането ѝ в контекст. Доколкото интерпретацията сякаш поставя един непознат елемент в позната схема, за да се стигне до онази така търсена *просека* на *нескритостта*, тук бяха открити няколко момента на *нескритост*. Но ключовото като че ли е друго: настоящият текст тръгна от названието „пиета“ и не стигна по-далеч. А това оставане/завръщане би могло да има своите основания единствено в многопластовостта на концептуалното измерение, в което поезиката е поставена. Оттук всеки аспект от причудливите и спекулативни „значения“ на *пиета* би открил своето оправдание.

ЕМАНУЕЛА ЯНЕВА

Георги Гаврилов, „Пиета“, изд. „Знаци“, Бургас, 2016.

Кракауер – Детективският роман или по следите на едва доловимото

Зигфрид Кракауер е от философите и социални теоретици, които успяват да превърнат различни елементи и страни на всекидневието в тема за сериозни разсъждения, разкриващи неподозирани структури на живота и опита ни. Подобно на много други мислители, започнали кариерата си около края на Първата световна война, и той успява да регистрира кризите на личното съществуване във взаимовръзка със социалния и историческия опит. Характерни за него са вниманието към детайла, интересът към значенията на орнамента, статусът на визуалния и в частност кинематографичен образ и маргиналните прояви на живота. Ако преувеличим някои аспекти на творчеството му, бихме могли да кажем, че шракването на фотоапарата ще бъде образец за действието на мисълта му, която се опитва да надникне в най-потайните места и да запази образи от една бързо прелитаща пред очите действителност. Неслучайно фотографията според него ще е образец и основа на филмовото изкуство, а пък в последната му, загадъчна книга *Предпоследните неща* - и на историческото знание.

На българската публика е известен предимно с текстовете си за киното, публикувани в сборника *От Калигари към Хитлер*, съдържащ едноименната книга, както и статии, посветени на различни филми (съст. Владимир Игнатовски); и с неговите текстове за филмовото изкуство в сборника *Когато медите не бяха постмодерни* (съст. Стилиян Йотов). В тях ясно си личи един социалнопсихологически подход към феномените на масовата култура, характерен и за приятелите му от или гравитиращи около Франкфуртската школа: Теодор Визенгрунд Адорно, Валтер Бенямин, Ернст Блох, Лео Льовентал и др. Подобни подходи правят видими личните травми, продукувани от определени социални контексти, също както и начините на действие на масовата култура, която успява да стабилизира тези травми и да ги натурализира през привидността на удовлетворението на потребностите. Продуктивността на това въвеждане, обвързващо личното със социалното, марксисткото с психоаналитичното, автономното с хетерономното в изкуството, се показва от диагностичните заключения за съвременността, до които стигат Кракауер и неговите приятели. Особена заслуга тук е изобретяването на едно ново изследователско поле – това на проучванията на масовата култура и нейните социални условия за възможност. Пример в това отношение е излязлото за първи път у нас изследване на Кракауер *Детективският роман*, придружено от *Служителите*, в прекрасен превод на Стилиян Йотов. Изключително успешен и популярен жанр, криминалният роман привлича вниманието на Кракауер в опита му да улови образа, който буржоазното общество създава за самото себе си: „без да е художествено произведение *par excellence*, детективският роман все пак показва на едно лишено от действителност общество неговия истински лик по-изчистено, отколкото то иначе е склонно да се види“ (с. 25). В това улавяне се засягат теми, далеч надхвърлящи чисто жанровите специфики, като се стига до по-дълбоките философски и социални основания на детективския роман. Именно тази симбиоза, свързваща екзистенциални прозрения със социологически мотиви, прави това изследване толкова трудно за систематизиране и неподлежащо на традиционни класификации. Тук не може да не отбележим как Валтер Бенямин също използва един жанр на булевардната литература, панорамните книги, за да покаже различните форми на живот около парижките пасажи през XIX век като израз на икономически фактори. Там детективът отново се появява като едно от въплъщенията на фланъора, изследващ физиогномично хората и набиращ знание за различните градски типаж. Кракауер намесва теми, свързани с рационализацията на модерното общество, със секуларизацията, с

екзистенциалната ситуация на човека в тези условия и с неговото въображаемо, генериращо репрезентации на определени социални кръгове: „Това, което свързва всички детективски романи“ и се отпечата в тях, е идеята за изцяло рационализираното и цивилизованото общество, което те схващат с радикална едностранчивост и въплъщават стилизирано чрез естетическо пречупване. На тях не им се занимава с правдивото пресъздаване на онази реалност, наречена цивилизация, а по-скоро от самото начало – с изкарването на показ интелектуалисткия характер на тази реалност – пред цивилизоващото начало те поставят криво огледало, от което в него се въвежда вътрешно картината на собственото му безчинство“ (с. 13-14). Именно еманципирането, самотата и безсмислицето на разума раждат карикатурни образи, които скитат из лабиринтите на престъпленията и собствените си логички. „Картината, която предлагат, е достатъчно ужасяваща: тя показва състоянието на обществото, в което лишеният от задръжки интелект е изволювал окончателната си победа, едно по-скоро само външно редопологане и разбъркване на фигурите и вещите, което се струва въяло и смущаващо, тъй като изкуственото изключване на действителността изопачава картината в изкривена гримаса“ (с. 14). Така обществото се оглежда в тази литература, но не вижда повече от „изкривена гримаса“. Интересни тук са механизмите за производство на тази „изкривена гримаса“ и за нейното сполучливо популяризиране. Подобен подход, разбира се, не подценява жанра, напротив, сякаш се опитва да се справи със собственото си очарование от него. Вебер, Зимел, Лукач, Адорно и др. критикуват по различни начини експанзията на формалната рационалност и съпътстващото ѝ отлагане в определени жизнени форми. Позицията и гледната точка, избрани от Кракауер, се свързват с философията на Киркегор, през филтъра на която той прочита романите на Дойл, Габорио, Елвестад, Лвоблан, Лъору и др. Тъй както Киркегор отчленява три основни форми на живот (естетическа, етическа, религиозна), така Кракауер разделя съществуването на сфери в зависимост от цялостността и екзистенциалната напрегнатост на човека. Различните понятия в различните сфери се превеждат едни други спрямо нивата на тази напрегнатост. Така идеята за екзистенциалния човек, за този, който е средина точка между висшето и низшето, между природата и божественото, и който преживява драматично това напрежение и парадоксалността на съществуването си, е взета като контрапункт, за да илюстрира едно общество, владяно само от рациото, където хората не са повече от неговите марионетки. Така всяка екзистенциална категория ще си има своя двойник в тази джигана от разума сфера, която е описвана от детективския роман. Там напрежението ще бъде заместено от напрегнатост, дълбинното преживяване на себе си с взаимоведствие на стимули и реакции, свещеникът с детектив, законът с проста легалност, божият дом с хотелското фойе, разкриването на истината и теологическата спекулация с рационален процес и изследване, есхатологичният край с проста развръзка. Тук среща напрежението между екзистенциално-теологичното, видяно в Киркегоровите термини като напрегнатост и парадоксалност между абсолютното и нищото, между свободата на вярата и страха на крехката човешка природа, и рационализирането и механизмирането на човешките отношения. Низшите региони са лишени от действителност и управляеми от рациото пространства на детективския роман, в които срещаме едва доловимите отблясъци на по-висшите сфери и в които цялостността на човека се е разпръснала в „безброй разпилени точки в напуснатия свят“. С тези разсъждения Кракауер напомня, че за „цялостния човек“ рациото е само част от неговата същност, а не го изчерпва тотално, както става

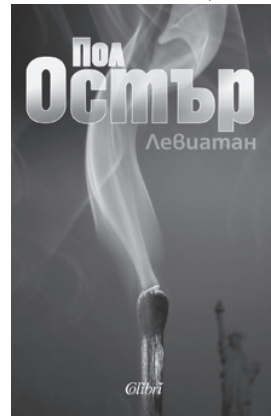
в детективския роман и обществото, за което той сякаш е симптом. Тук Марко Бертоци много добре забелязва, че „това, което интересува Кракауер, е да покаже контраста между света, надарен със смисъл, доколкото е конституиран от една „автентична“ общност, в която ratio-то не изчерпва смисъла, и едно атомизирано общество, където индивидите обикалят в кръг като във фойе на хотел, пропиляващи тяхното съществуване в една „целесъобразност без цел“, лишена от значение“¹. Така виждаме как от нивото на индивидуалното екзистенциалните мотиви се предават и на нивото на социалното, което се оказва проста съвкупност от индивиди, лишени от „автентични връзки“. Именно в тази насока можем да разчетем и разликите в общия интерес към Киркегор между Кракауер и Адорно. Ако както виждаме, Кракауер екзистенциализира социалното, то Адорно в *Киркегор, конструирането на естетическото*, сякаш прави точно обратното, социологизира екзистенциалното.

Именно в търсенето на остатъците от този цялостен човек се натъкваме при Кракауер и на една странна и много оригинална версия на темата за секуларизацията, която особено явно проличава около дебата за закона. Тема, вълнуваща и много от съвременниците на Кракауер. Малко преди *Детективският роман*, завършен през 1927 г., виждаме *Политическата теология* на Карл Шмит, в която се казва, че всички политически понятия са секуларизирани теологически понятия и която извежда легитимността на земната власт от суверенното чудо на извънредното положение. Друга линия на мислене на това напрежение предлага Валтер Бенямин, който в *Критика на насилието* анархистично постановява божественото насилуе като изпълнение на Закона чрез неговото суспендиране, божията власт като край на земната, революцията като месианистичния край. Версията на Кракауер за легитимността и легалността на закона сякаш динамизира този дебат за секуларизацията, като разпределя тези понятия в различни сфери, където, както видяхме, те се оглеждат една друга като в криво огледало. Т.е. тук не виждаме някакво предхождане или взаимно (де)легитимиране, както при Шмит или при Бенямин, а по-скоро едно полагане и разпределяне на напрежението в синхронността на различните сфери. И при тримата обаче законът не е окончателен и има нещо, което да го надхвърли, нещо, което отразява свръхлегалността и възможността за неговото суспендиране. При Кракауер те са пряко свързани с парадоксалността на човешкото съществуване, като така легалност и екзистенциалност се свързват в описанието на детективския роман, чиито герои преброяват регионите между противозаконното и свръхзаконното, за да може накрая детективът като въплъщение на абсолютното да раздаде справедливост. Така виждаме как анализът на детективския роман се вписва в един широк контекст на социалнонаучно знание и как той участва във важни дебати, надхвърлящи, или може би ще бъде по-точно да кажем разширяващи, полето на литературното, именно опита за преброяването на това поле остава предизвикателството пред тази толкова загадъчна книга.

ДИМИТЪР БОЖКОВ

Зигфрид Кракауер, „Детективският роман“, „Служителите“, прев. Стилиян Йотов, С., изд. „Азата-А“, 2016.

¹Марко Бертоци, *Божият дом или фойето на хотела*, (под печат), текстът беше преведен в рамките на проекта „Кризи на националната индентичност: ресурси на микроисторията като изследователска, етическа и гражданска позиция“ с ръководител доц. Снежана Димитрова, където Кракауер беше разглеждан с оглед на значението му за микроисторията.



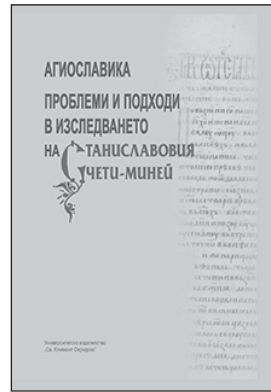
Пол Остър, „Левиатан“, прев. Излика Василева, изд. „Колибри“, С., 2016.

Романът „Левиатан“ (1992 г.) ще зарадва почитателите на Пол Остър с чудесния превод на Излика Василева. Заплетена криминална интрига, персонажи писатели, пренавиване на лентите назад по пътеките на едно приятелство, ни потапят в света типичен за Пол Остър. Инцидентът от първото изречение „преди шест дни мъж се запалил край път в Северен Уисконсин“ ни повежда през лабиринтите на вътрешните основания и случайните съвпадения пред човека на предел.



Валери Стефанов, „Поетика на любовта“, изд. „Авлуга“, С., 2016.

Новата книга на Валери Стефанов „Поетика на любовта“ включва философски есета, които разгръщат една антропология и типология на любовта. Книгата отваря алтернативните хоризонти пред влюбения и обдарения с любов. „Помни любовта! Любовта е самата себе си. Сама си е поезия. Сама си пише поетиката. Ние само преписваме написаното“.



„Агиславица. Проблеми и подходи в изследването на Станиславовия чети-миней“, УИ „Св. Климент Охридски“, С., 2016.

Сборникът включва изследванията, представени на международната научна конференция, състояла се на 21 май 2013 г. в Софийския университет. Във фокуса на вниманието е *Станиславовият чети-миней*, известен още и със своя каталоген номер като ръкопис № 1039 от Националната библиотека „Св. св. Кирил и Методий“ в София – един значим агиографски паметник от четиринадесетото столетие. Дискутираните в статиите въпроси оформят най-общо три тематични ядра: специфики на календарните сборници в източноравнославния културен ареал; битуване и трансмисия на отделни текстове или езикови явления през вековете; съвременните технологии и обработване на данни от изследване на средновековните книжовни факти.

За границите на новата телесност в съвременния театър: експериментите на „Метеор“

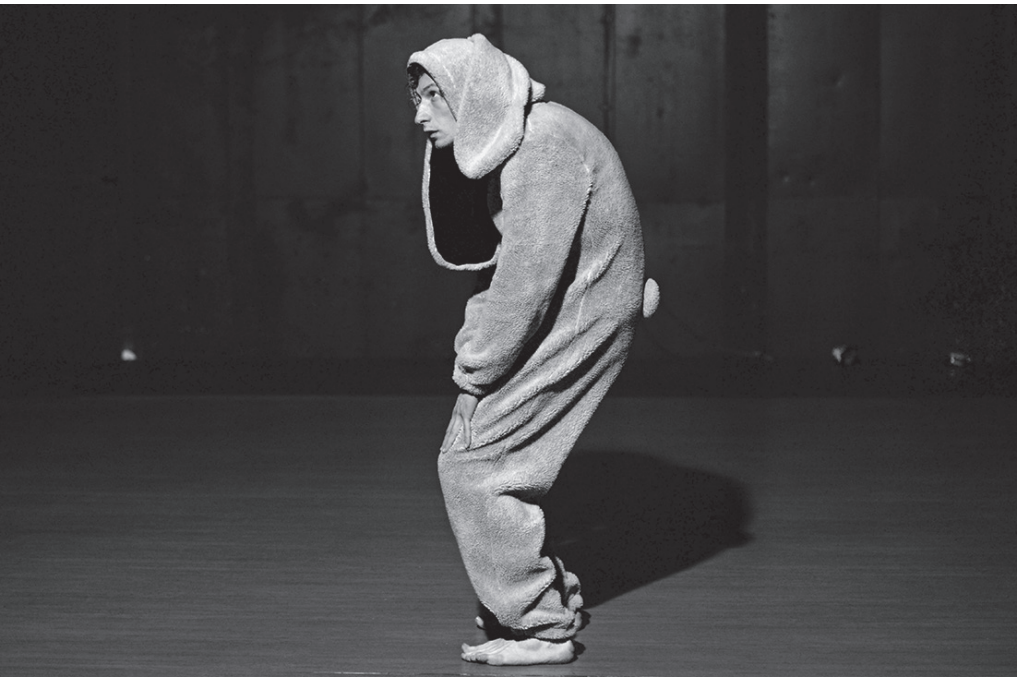
Представата за тялото, с която разполагаме днес, разбира се, е резултат от множество културни метаморфози, а театралното тяло е онова, което, от една страна, представя тези промени, а от друга, им се противопоставя. Съвременният театър не просто съумява да представя идеята за тялото на сцената, той използва телесността едновременно като инструмент за постигане на смисли, но и като стойност сама по себе си.

В своята книга „Постдраматичният театър“ Ханс-Тус Леман пише: „Новият театър се движи по път, който води от абстракцията към атракцията“¹. Под атракция тук следва да се разбира онова, за което говори Айзенщайн, разисквайки „монтажа на атракционите“, а именно личното обаяние на изпълнителя (което, струва ми се, не бихме могли да отделим от неговата телесност²).

Според Леман основание за стремежа да се премести акцентът от абстракцията към атракцията е намерението телесността, чрез театъра като изкуство, да се противопостави на „обезтелесяването“, което разграничава тялото от копнежа чрез безвкусното му, но тотално сексуализиране.

Всъщност тенденцията да се проблематизира корпоралното в рамките на сценичното изкуство започва доста отдавна и ми се струва удачно тук да бъде споменат първият режисьор, който прави опити в тази насока – Мейерхолд. Последният експлицитно критикува и натуралистичния актьор, доколкото играта му е базирана на костюми и грим, което я лишава от физическа изразителност. Още от самото начало на независимата си работа Мейерхолд осъзнава нуждата да бъде възпитана група единомислещи актьори, които да са способни, така да се каже, да „отелесят“ идеите на режисьора. Концепцията му за „биомеханика“ се фокусира именно върху начина, по който актьорът извежда значението на ролята от физическото. Такъв актьор е акробат, клоун и мим – физически силен, сръчен, персонификация на „новия човек“ – човек, свободен от „буржоазния“ начин на живот и психология. Биомеханиката представлява, значи, своеобразен култ към силното тяло и чистата физическа енергия. И все пак в театъра на модерността ролята продължава да доминира над тялото. Независимо от подчертаването на физическото, то остава знак за друго, което се намира отвъд него. Драматичният театър затваря тялото

¹ Леман Ханс-Тус, *Постдраматичният театър*, Нов български университет, София, 2015, 425.
² Сергей Айзенщайн, *Избрани произведения в три тома*, Т. 3. *Неравнодушната природа*, Наука и изкуство, 1976.



Сн. JoroAranjoro

на актьора в ролята, която той играе, и някои съвременни артисти правят опит да преодолеят това. Един начин за постигане на подобен ефект е бруталното показване на тялото в неговата грозота и слабост. Намерението да се подчертае неговата смъртност размихва границата между реалност и изкуство. Добър пример в това отношение е американският артист Рон Ваутър, който малко преди смъртта си изиграва Рой Кон/Джак Смит. Рой Кон е известен адвокат и десен идеолог, а Джак Смит – субкултурен артист от Ню Йорк. Отличителните черти, които двамата споделят обаче не са открито показани: и двамата са хомосексуални и умират от СПИН. Въпреки че тези факти не са поставени на сцената, те витаят в самото изпълнение и ги свързват с играещия, който също е хомосексуален и болен от СПИН. Остава неясно дали внезапните паузи по време на изпълнението на Рон Ваутър са изиграни, или са следствие от реално изтощение. Представянето не работи чрез имитация, а освен и въпреки нея. Слабостта на тялото, видимото му поражение, е изразно средство и едновременно инструмент за съпротива както срещу конвенционалната красота, така и срещу самите граници на телесното.

Друг интересен образ на тялото в съвременния театър е животинският. Антропоцентризмът, който, би могло да се каже, е иманентен за драматичния театър, е категорично отречен. Камо пример тук бих използвала последната постановка на „Метеор“ – „Тотална щета“ (автор и режисьор: Ани Васева, драматург: Боян Манчев, участват: Леонид Йовчев,

Галя Костадинова). Изглежда, че на сцената се появява една странна равнопоставеност между животинското и човешкото тяло. Човешкото тяло се доближава до анималистичното чрез деформация и монструозност. На сцената излизат хибридни същества, лишени от речеви способности, крещящи, издаващи нечленоразделни звуци, истерични чудовища, които чрез своята абсолютна нелогичност представят реалност, чиято локализация е извън човешкия универсум, отвъд човешката грама. И тъкмо то – тялото – е центърът, началото и краят на играта. Тяло – презентиращо себе си в тоталност. Единната фабула тук отсъства, а на нейно място са поставени смисълът и безсмислицето в една най-изчистена форма, която не се нуждае от текст. Аристотеловият мимесис изглежда превъзмогат в рамките на такъв тип театър на „телесна практика“, който познава не само представянето на болката, но и болката, която изпитват телата по време на представянето. Границата между реалност и имитация става все по-размита. Свидетелство за това е, че в началото на „Тотална щета“ актьорите се обявяват през собствените си имена: Леонид Йовчев и Галя Костадинова. Моментите, които пародийно представят баналната любов, която в началото изглежда наивно-глуповата, ескалират до *пълния хаос от афекти*, до истерията, до болката, до емоцията като унищожаваша стихия. Вече не става въпрос за елементарна човешка грама, а по-скоро за това какво стои зад нея. Отсъствието на логика въпреки

привидната последователност в жестовите и в крайна сметка особена истерична уродливост на човека, която е налице дори в „прекрасната“ чувственост на любовта.

Да, още от Античността „страхът и състраданието“ стоят в центъра на театралното събитие като преживяване. И макар в случая с „Тотална щета“ те да са поставени по един радикално различен и некласически начин, не бихме могли да отречем присъствието им. И сякаш тъкмо чрез преподчертаването на енергията на тялото, докарано до безумие, биват отключени и тъкмо тези афекти у зрителя, които водят до пречистване, до Аристотелов катарзис.

В „Тотална щета“ виждаме онова тяло, което Антонен Арто нарича „тяло без органи“: *мечтателно, престъпно, епилептично, садо-мазохистично*; тяло, което улавя мига на движението си в най-силната яркост и отчетливост, интензивно до пределност, екстатично. Представя ни се една катастрофа на същността, една „щета“, нанесена върху „прекрасното“. Щета, ескалираща от тялото с минимална жизнена интензивност до това с максимална. Щета, показваща тялото като чистата жизнена енергия: от външно към вътрешно и от вътрешно към външно, докато не доведе до абсолютен *хаос и разруха*. Тялото в постановката на „Метеор“ действа като първичен източник на смисъл, превръща се в огледало на травматичния физически и психически опит, представлява визуална метафора за *ужаса*, апокалиптичната страст, с която се сблъсква, а и която в крайна сметка представлява влюбеният. Телесността, показана на зрителя, първоначално в своята сила и съвършенство, позволява да бъде разбрана причината за тяхната непостижимост – слабостта и несъвършенството на тялото. Любовта е енергия, която бива изразходена, изродена и превърната в телесно изтощение вместо в щастлива развръзка или в трагичен край. Тъкмо гротескното показване и смесване на тяло и афект води зрителя от „формално“ към „реално“ възприятие на физическото. Или – можем да кажем в заключение: в съвременния театър телесността се превръща в нещо повече от инструмент за имитация. Тя е вече провокация сама по себе си, смисъл сам по себе си, който въпреки тежестта на своята материалност живее от афекта и въпреки него. Съществува в собствената си ограниченост, като я превъзможва. Чрез дисциплина телесното се превръща в материално проявление на нематериалното.

МАРИЯ ЯНАКИЕВА

●
Какво е *техника на афекта*? Как афектът – „чувствата“, „емоциите“ – могат да се явяват на сцена в епохата на “хладното” концептуално изкуство? Опитът за преосмисляне на баналната опозиция между концептуално и интуитивно е съществено измерение на работата на „Метеор“. Представлението „Тотална щета“ се вълнува от темата за животинското и сантиментално-инфантлните образи, които обичайно я съпровождат, традиционно схващани като архетипни фигури на близостта до „природното“ състояние – разбрано като невинно първично съществуване преди култура и техника, Златен век или дива животинска природа. Съзнателно или не, „Тотална щета“ развенчава тази семпла фикция, често пъти преплетена зловещо с митични визии за първична ретроутопична общност, неизбежно отвеждаща към антиутопия. Ето защо

в представлението става дума за опит за освобождаване на тези фигури чрез разкриването на техния потенциал за изобретяване на *контратехники*, на нови техники на афекта. Такъв е концептуално-афективният залог на „Тотална щета“. Как, съзнавайки, че афектът е невъзможен без техника на изразяване, можем все пак да го изразим на сцена, без да го свеждаме до вулгарна сантименталност, медийни схематизации и шаблони, тоест без да се страхуваме нито от сцената, нито от израза, нито от самия афект като преразход на живота - преразход, който никога не може да бъде спрял от никаква граница или обратимост и който в крайна сметка ще ни съсипе до край: до *тотална щета*?

Ето до тази тотална щета, до материалното, органично и следователно и техническо присъствие на афекта – любовта, болката, страстта, удоволствието, желанието като необратимост – се опитва да се приближи „Тотална щета“.

БОЯН МАНЧЕВ



Сн. JoroAranjoro

●
ТОТАЛНА ЩЕТА е пълно изразходване на наличното. Унищожение, в което израства нашият феникс – разрухата е нашата творба. Мястото, където съществуването е възможно единствено като перманентен апокалипсис. Разкриване на скритото, изявяване на двойственото, тройственото и множественото, разчленяване на единичното. Движени сме от желанието, което се

изразходва докрай, без да се изчерпи. Желанието, от което те втриса и което няма цел, освен да се актуализира. Не да постигне обекта си, защото такъв няма, а да бъде постоянна реалност. Желанието няма перспектива, не се среща с мрачната меланхолия на своето постигане. Неговият свят е абсолютен и моторът му е перпетуум.

Ние сме троцкисти на желанието.

АНИ ВАСЕВА

Опервил

Иво Димчев

Нека започнем отнякъде,
отварям си очите,
вдишвам, издишвам, ставам,
обличам нещо, започвам да ходя,
минавам покрай неща.
Знам, че има хора.
Но не ги виждам.
Не е смешно.
По-скоро е тъжно...
Все още усещам заплахата
срещу себе си,
чувствам, че се приближава,
търкаляща се и невидима
като голяма топка страх.
Забеляза ли?
Нещо ужасно ще се случи.
Нещо вече се обърка.
Бих искал да помогна.
Да допринеса за проблема...
Това чувство на празнота е прекрасно.
Зависим съм от него.
Простотата е победител,
моя любов.
Липсващата цел,
моя любов.
Аз ще се отдам на себе си
и никой не ще може да проумее близостта
и най-вече дистанцията,
родена от това решение.
Дупка в системата.
Необратимият разрез.
Печатът върху лицето ми.
Това не е катарзис.
Тревогата ми почервения и разцъфна в черно.
Това е една много деликатна катастрофа.
Освободи си агресията с гледане.
Не е нужно да харесваш.
Освободи любовта си с чуждене.
Нещо тук май се е запалило.
Това е една виновна култура.
Тази сутрин имам мотивация
само за деградация.
Можеш да ми унижиш родителите
и да ми изтриеш бъдещето.
Това е малък културен ивент,
в часове на болезнен трафик.
Извлачват ме от една кола и
ме вкарват в някаква сграда.
В асансьора пулсът ми се учестява.
Повръщам и виждам себе си като куче.
Объркано и засрамено
започвам да си играя с опашката.
Играх си години.
Изгарянето е част от процеса на
преараждането.
Не мога да спра да разбирам себе си,
не мога да чета нищо с букви,
само съотношенията им говорят смътно
нещо.
После мъдростта напусна стаята,
а ние се забавляваме един друг
с евтино порно и лъжлива прошка.
Игнорирани в регици, стоим в тишина,
обърнати към чуждо слънце,
плъзем наоколо забранени желання
и нечовешки мечти.
Няма да сменим вотовеите.
Ще бъде кървава зима и кървава пролет,
и още по-кърваво лято.
Ще остана и ще гледам трагедиите ви.
Не го приемай лично.
Ето мозъка на заспалото куче.
Кучето е ужасено.
Мъчно ми е за кучето.
В събота ще ми пробиват мозъка,
след това ще го купят.
Искам да споделя тези монети.
Стискай в шепите си очните ми ябълки.
Стискай ги внимателно.
Дъвчи ги с чувство, не гълтай.
Изплюй малко, сподели с човека до теб.
Нямам семейство, което да предпазвам,
нито семейство, което да жертвам.
Изчакай за момент. Чу ли това?
Чу ли обвиненето?
Твоята тъга е впечатляваща, моя любов.
Твоят глас е публична собственост.
А всички ние, чистейки, умираме.
Виждам, че не ме четеш,
виждам, че се разсейваш.
Аз съм ок с това.
Пръстите ми се чупят непрекъснато,
не виждаш ли? Това не е смешно.

Аз съм частично забранен в тези райони.
Моята депресия е биологичен поклон.
Боже мили, наплой ме с любов.
Това е един от последните ми съзнателни
моменти.
Аз виждам съпротивата ти.
Ти чуваш моята дълбока нефункционалност.
Тази любов, която не мога да си върна,
красиво ще убия.
Хората не могат да шептят повече,
забранено е със закон.
Дори и на погребения.
Страхът вали като сняг.
Парализиран на сцената.
Чаткам с нокти в паника
по нервната ти система.
Днес крокодилите
ще плачат по-тихо от друг път.
Защото аз се изпиках
в светената вода.
Това е грозен, странен рай,
в който аз съм затворен.
Изглежда като шибан театър.
Когато пристигнах, нямаше никой.
Нямаше театър, нямаше нищо.
Само идеята за това
как би изглеждала сцената.
Евентуално.
Неговите възгледи са прекалено
крайни за хората.
Няма да оставя народа в ръцете му.
Изкуство е, но убива.
След броени дни, няма да има значение.
Нито ти, нито твоето майсторство.
Не губи концентрация.
Аз съм прозорец към смъртта на твоето
щастие.
Чувам кръвта ми се надига.
Моето гърло е онанираща зона.
Имам грешна динамика.
Не знам вибрирам или просто треперя.
Да не би нещо да не съм разбрал?
Твоето изкуство е смъртна присъда.
Но войната ти е моя.
Пука ми за децата ми, това е политическо.
Пука ми за любовниците ми, това е
политическо.
Да знаеш, че умираш.
Това е политическо.
По-добре да отида
на една тъпа опера
и да маструбирам на балкона,
щастлив отвъд всяка конституция.
Аз съм една щастлива курва.
Работя за правителството.
Не съм способна на вина.
Аз съм една иновативна курва.
Без регулация.
Сънувам че се губя в гора,
после в град, после в чуждо тяло.
Има една перфектна болка,
в южната част на града.
Време е публично да клиторизирам
гласните си струни
и съзнателно да се проваля.
Аз съм стара зараза,
имунизирана срещу себе си,
позитивен микро-демон,
ортодоксална пикочна бактерия.
Отказвам да те следвам,
работя за дружите.
Твоят кур в моят гъз
е като мъртво цвете
в счупена ваза.



Фотография от „Опервил“

Гледам небето,
виждам дъжд, но не виждам свобода.
Знам, че дъждът ще ни измие.
Прекомерната нефункционалност
има особена парична стойност.
Интеграцията е смъртна поза,
не ни е позволено да се напускаме.
Тя е примата и раната,
но аз не съм оперна певица,
имам по-важни задължения.
Тази музика е хормонален отпагък,
нека се съгласим за нещо:
стига с тези метафизични лайна.
Обичаме гората, обичаме дърветата,
те са чудесни, и после?
Вони на любов,
аз продължавам да се потя.
Има умиращо животно на сцената.
Ето хронологията на кървенето.
Всичко се обърка на биологично ниво.
И ние канселирахме полета,
бъди мил, бъди мил, извини се и умри.
Това лайно има динамика.
Просто няма да умра в Била.
Ти знаеш ли, знаеш ли, че дъщеря ми се
взриви
ето в онзи тъгл.
Споделяме сходна орална фрустрация.
Същото орално проклятие.
Предпочитаме мръсни пишки,
пред мръсни чинии.
Това място е леко гадно.
Боя се от това, което ми харесва.
Нещо митологично умира в гърлото ми.
И журито каза: НЕ!
Мисля, че смъртта е основната тема.
Изкуството ме обича, защото обичам
смъртта.
Защото ние сме толкова
ужасяващо и безвкусно
отдалечени един от друг.
Аз съм идиот,
нямай ми доверие.
Тази улица е пълна с невидими грешки,
тази стая е силно заразна.
Аз съм бременна,
не те обвинявам в нищо.
Вчера някой умря
в задната част на театъра.
Възрастна жена,

тялото ѝ е още тук.
Точно преди да умре,
тя ме помоли да я скрия.
И аз я скрих, после тя умря.
Както и да е.
Повръща ми се като на болно дете.
Пропуснахме всички шансове.
Нямаме земя под краката си,
има много песимисти тук.
Отглеждаме си дистанции.
Нашето съдене е нечестно.
Има само един човек, който обичам,
това не си ти.
Загубих си аурата, не, продадох я.
Не ме чувствай, иницирай ме.
Ще прекарам този ден в
изтриване на своето бъдеще.
Ако нещо не умира, то не е важно.
Това е оръжие за пасивна разруха,
насочено към мен и децата ми.
Не мога да уважавам този, който
предава семейството си.
Дадох ти птици, няма ги.
Дадох ти цветя, мъртви са.
Твоят красив вирус блести в очите ми.
Твоите грешки са изпипани.
Това улеснява всички ни.
Можем да водим тази война.
Можем да жертваме всичко
за тази държава.
Имаме безкрайно много
и безкрайно красиви врагове,
нека този факт ни облагодетелства.
Бог не е тук, Бог е там.
Този живот не ме докосна.
Видях те тази сутрин,
преди да се събудиш
и исках да ти кажа,
че политиката не е за деца,
твоите житейски уроци
са прекалено тежки за хората.
Жертвай нещо, поне близките си.
Ние сме готови за този ужас.
Затова сме тук.
Не можем да се върнем назад.
Готови сме да изгорим,
за да стоплим децата си.
Добрият ген е запазен
независимо от носителя.
Джобовите ни са пълни.
Ние сме социални демократи и
ползваме проститутки от всички раси.
Но когато се прибереш, не смей да легнеш
дори когато те наранят.
Един ден ще ми забиеш нещо в гръбнака,
аз съм ок с това.
Ти никога няма да съжалиш,
не забеляза ли.
Има толкова много тишина в очите ти,
но аз все още ти вярвам.
Уча се от болестта ти,
затова ще остана.
Ще подкрепя партията, колкото ми е
възможно.
Мизерията е копнеж.
Външната еволюция е отпагък.
Научих се да храня с омраза.
Има по-важни неща за вършене,
отколкото опазването на държавата.
Хипотетично си прав.
Това изречение е смъртна присъда.
Когато ти не си, аз не съм също.
И всичко, което остана,
е тихата агония на умиращия
вятър.



Фотография от „Опервил“

Редактор на страницата
КАМЕЛИЯ НИКОЛОВА

Сцена

Следобедът на един фавн / Пролетно тайнство
Компания „Мари Шуинар“ – Монреал, Канада
Следобедът на един фавн. Солов танц. Хореография Мари Шуинар, музика „Следобедът на един фавн“- Клод Дебюси, осветление Ален Лорти, костюми Луи Монпти и Мари Шуинар, грим Жак Ли Пелетие, изпълнява Меган Уолбаум
Създадено за Международния фестивал в Тайпе, Тайван, 21 октомври 2014
Пролетно тайнство. Едноактен балет. Концепция и хореография Мари Шуинар. Музика „Signatures sonores“ от Робер Расин, 1992г „Пролетно тайнство“ от Игор Стравински, 1913. Аранжимент на Boosey & Hawkes, Inc., участват: Себастиен Косет Мас, Пейдж Къли, Валерия Галуцио, Леон Купфершмид, Луси М. Меър Скот МакКейб, Мариуш Островски, Саша Шелетидегир, карол Прийор, Меган Уолбаум
Създаден в Националния център за изкуства, Отава, Канада, 18 юни 1993

31 май – Световен театър в София, в Национален дворец на културата, зала 1
3 юни – Международен театрален фестивал „Варненско лято“, на сцената на Драматичен театър – Варна

Спектакъл с нови версии на два балета, променили танца през XX в.
Наричат световноизвестната канадска хореографка Мари Шуинар „шаман на съвременния танц“. **Носител е на много престижни отличия - Ордена на Канада през 2007 г., на американската награда „Беси“, на титлата Кавалер на Ордена на изкуствата и литературата (Франция, 2009) и мн. др.**
В „Следобедът на един фавн“ Шуинар съхранява духа на големия балетист и хореограф Вацлав Нижински. „Пролетно тайнство“ с музиката на Игор Стравински и хореографията на Нижински бележи навлизането на модернизма в танца. И тук Мари Шуинар открива импулс за нова интерпретация в сложна композиция с множество солови изпълнения.

Знаменитите хореографии на Мари Шуинар „Следобедът на един фавн“ и „Пролетно тайнство“ бяха представени на българска сцена – в основната програма на Международния театрален фестивал „Варненско лято” (3 юни) и в афиша на Световен театър в София (31 май). Любопитен факт, който би могъл да послужи като ключ за разбиране на работата на Мари Шуинар са костюмите, с които играе поредното поколение млади, талантиливи танцьори. Изработени през 1991, те все още присъстват на сцената върху тела, често окъпани в пот, която блести на подиума. За този ефект се намесва и ролята

Предизвикателствата на експеримента в танца



„Пролетно тайнство”, компания Мари Шуинар, Канада

на осветлението, играещо главна роля в забележителния спектакъл на канадската танцьорка и хореографка. Костюмите в „Пролетно тайнство” напомнят черно бельо с малък елемент на латекс и най-вече плътна черна мрежа. Текстурата на този съвсем тънък плат има за цел да се превърне във втора кожа на танцьора, която не толкова скрива интимните органи, а напротив - още повече мобилизира тяхното значение за изпълнението. Всъщност позицията на интимните органи е изключително съществена за модерния и съвременния танц и предполага не толкова работа със сексуалността, колкото физически подход към долния център на тялото или пелвиса. Модерният танц продължава търсенето от балета построяване на тялото, като доразвива вертикалните форми и намесва диагонала, противопоставянето и честата смяна на нива, тръгвайки от пода и преминавайки през средното ниво, към изправено положение и скока. По-късно Мари Шуинар превръща комуникацията на този език на пластичното и пълно с изненади тяло в една на пръв поглед загадъчна игра. Изпълнителите в „Пролетно тайнство” са по-скоро провокирани чрез образи. Техните тела имат за цел едновременно да възплътят хореографията и да изговорят образи от въображението на Мари Шуинар, които преплитат изображението на Нижински. Както „Пролетно тайнство”, така и „Следобедът на един фавн” се възползват от неограничения свят на образи, които служат за провокация на изпълнителското въображение. По този начин те насищат хореографията на Мари Шуинар и познатата музика на Стравински със своята индивидуална творческа енергия. В същото време танцьорите функционират на сцената и като общество. Макар и да има много сола и дуети, които изпълват „Пролетно тайнство”, се създава цялостното вечатление за една и съща експресия, естетика и сила на въздействие. Ключът на Мари Шуинар към реализиране на изпълнителския потенциал е провокирането на индивидуалната танцова енергия, отключването на вътрешния свят на изпълнителя чрез образи и текст, който би могъл да функционира

като „запалване” на индивида. Затова и танцьорите от компанията са с разнородни биографии, различен тип поведение на тялото. Достатъчно силна, хореографията осъществява намерението си да се превърне в драматургия на спектакъла. Въпреки това танцовото соло „Следобедът на един фавн” и „Пролетно тайнство” са ярко потвърждение на историческото значение на модерния танц. В най-честия си случай модерният танц има за цел да извади на показ освободеното балетно тяло, провокираните пластически възможности на изпълнителя. В случая с Мари Шуинар това се осъществява чрез ритъма на движение. Ритъмът се създава от активизация и отпускане (релийз и контракт), който напомня естественото вдишване и издишване. Въпреки това мобилизацията е активна и категорично не допуска изкушението танцьорът да попадне в буквален екстаз на тялото. Меган Уолбаум („Следобедът на един фавн”), танцьор с класически профил и дългогодишен солов артист в компанията на Мари Шуинар, говори за прелюдията към „Пролетно тайнство” в своята кратка пресконференция в рамките на Международния театрален фестивал „Варненско лято”. Тя насърчава активното зрителско въображение, което се стимулира не само от образите, но и от звуците. Прелюдията въвежда зрителите в света на „Пролетно тайнство” постепенно, с бавни движения от страна на танцьорите, най-вече по пода. Те допълват ритъма от звуците на пишеща машина. Меган Уолбаум предполага, че това би могла да бъде партитурата на Стравински, но и лична история, която зрителят би могъл да разказва на себе си, Това начало въвежда както танцьорите, така и публиката в постепенно израстване, растеж от ниското към високото, от хоризонталното към вертикалното. В пролога зрителят би могъл да намери своя подход към разбирането на „Пролетно тайнство”. По време на спектакъла танцьорите организират илюзията за импровизация, въпреки че стриктно спазват хореографията. Мари Шуинар като че ли търси тяхното трансформиране в същества, различни от ежедневното разбиране за тялото и неговото движение. Танцьорите се ръководят едновременно от хореографа и от вътрешното си интуитивно разбиране на „Пролетно тайнство”. В изпълнението им се задава усещането, че самите те се превръщат в носители на анималистична енергия и като основно средство за това се явява най-вече отключената сексуална енергия. Въпреки смелостта си, „Пролетно тайнство” стои далеч от позицията на еротично интерпретиране на реалността. Той по-скоро изследва различни образи, които се пресъздават в тялото. Двадесет и четвъртото издание на Международен театрален фестивал „Варненско лято” представи смело потвърждение на важността на експеримента като инструмент, който съвременният танц включва в езика си за комуникация с публиките. „Пролетно тайнство” доказва за пореден път необходимостта от експерименти на театралната и танцовата сцена, както преди две десетилетия, така и днес.

ЕЛЕНА АНГЕЛОВА

„Световен театър в София” продължава

Marrafa vzw – Брюксел, Белгия
ДОМ
14 юни 2016, 19ч.
Театрална работилница „Сфумато“

автори и изпълнители: **Луис Марафа, Петра Ван Гомпел, Антонио Кабрита, Марсиа Луу, Хлои Бийлевер**
оригинална музика: **Луис Марафа**
осветление: **Орасио Фернандес, Луис Марафа**
допълнителна музика: **Олафур Арналдс, Hauschka**
продукция: **Луис Марафа**
ко-продукция с **Culturgest, O Espazo Do Tempo**
С подкрепата на GC Wolubilis, TAKT'Dommelhof, StairCase.studio BXL

Продукцията е част от селекцията на международната танцова платформа AEROWAVES на двайсетте обещаващи хореографи за 2016 г.

Какво е да се почувстваш „у дома“? Представата за „дом“ може и да е парадоксална – в спомените ни домът е едно устойчиво място, но с времето цветовете му изbledняват и забравяме детайлите. Телата ни се адаптират към нови места и правила – любопитството ни движи напред. „Дом“ се занимава с всички тези идеи и се основава на опита на петимата танцьори. Представлението създава детайлен, жив и ритмичен танцов език на фона на пулсиращата и напращава звукова среда, композирана от хореографа. След гостуването на „Дистанция“ на компания MARRAFA vzw на Световен театър в София 2015 българската публика има възможност за среща с най-новото представление на Луис Марафа. Роден в Германия, Луис Марафа израства в Евора, Португалия. Завършва танцовото училище в Лисабон. Премества се в Брюксел, където през 2012 г. основава танцовата компания „MARRAFA vzw” заедно с белгийската танцьорка **Петра Ван Гомпел**, както и танцовото студио „StairCase.studio”. Изявява се като хореограф, танцьор, композитор и филмов

режисьор, вдъхновявайки се от заобикалящата го среда, непосредствените преживявания и различията между културите. Негови работи са отличавани на редица форуми за видео и танц.

Дойчес Театър – Берлин, Германия
В ОЧАКВАНЕ НА ГОДО
от Самюъл Бекет

15 и 16 юни 2016, Народен театър „Иван Вазов”, 19 ч.

превод на немски: Елмар Топховен
режисьор: Иван Пантелеев
сценография и костюми: Марк Ламерт
асистент-сценограф: Улрих Белашик
асистент-костюмограф: Карин Роземан
осветление: Роберт Грауел
звуков дизайн: Мартин Персон
драматург: Клаус Цезар
участват: Волфрам Кох, Самуел Финци, Андреас Дьолер, Кристиан Грасхоф
Копродукция на Дойчес Театър – Берлин и Рурски фестивал Реклингхаузен
В памет на Димитър Гочев.

Път. Дърво. Вечер. Две действия, два пъти по двама души: Владимир и Естрагон, Поцо и Лъки. Понякога минава и едно момче. Нищо не се случва. И както се казва в първата реплика в текста на Бекет: „Няма какво да се прави“. Може само да се чака. И да се говори. Като че ли това е единственият начин човек да се увери, че е жив. Като че ли повтарящите се ритуали на говореното служат единствено за това да направят света и преминаващото време по-поносими. Да играеш с думите става равносилно на това да се спасиш. Постановката по емблематичната за театъра на абсурда пиеса е започната в „Дойчес театър“ от големия режисьор Димитър Гочев (1943 – 2013), който не успява да я довърши. Гочев остава дълбока следа в европейския театър с неповторимия микс от лаконичност, хумор, поезия и загадъчност. Актьорите Волфрам Кох и Самуел Финци, както и режисьорът Иван Пантелеев са сред близките театрални

сподвижници на Гочев в Германия, с които той прави някои от най-добрите си представления. Именно по желание на актьорите постановката накрая стига до сцената и е посветена на неговата памет. Тя постига силен отзвук сред публиката и критиката, които изтъкват виртуозността, изключителната енергия и креативност в играта на Кох и Финци. За своето изпълнение в ролите на Естрагон и Владимир те получават престижната театрална награда за актьорско изкуство Пръстен „Гертруд Айзолд“ 2015, а представлението е избрано сред десетте забележителни постановки на театралния фестивал на немскоезичния театър „Theatertreffen Berlin” 2015. **Иван Пантелеев** завършва Театрална режисура в НАТФИЗ „Кр. Сарафов”, София. Поставя текстове от А. П. Чехов, Джеймс Джойс, Луиджи Пирандело, Й. В. Гьоте, Хайнер Мюлер и др. в София, Рига, Авиньон и Стокхолм. През 1998/99 е стипендиант на Академия „Шлос Солитюд” в Шутгарт. Поставя в държавните театри в Шутгарт, Цюрих, Люцерн. В Берлин работи и в двете най-големи и престижни сцени – Дойчес театър и Фолксбюне. Автор и режисьор на документалния филм за живота и творчеството на Димитър Гочев „Хомо луденс” (2008). От 2010 година е гост-преподавател по режисура в Театралната академия „Ернст Буш” в Берлин. **Самуел Финци** изучава актьорско майсторство за драматичен театър в НАТФИЗ „Кр. Сарафов”, София, а от началото на 90-те години започва кариерата си в Германия. Развива се като актьор в дългогодишната съвместна работа с Димитър Гочев. Между 2003-2005 г. работи в театър Фолксбюне – Берлин. От 2006 г. е в трупата на Дойчес театър – Берлин. Работи с едни от най-изтъкнатите режисьори от немскоезичната и европейска сцена Димитър Гочев, Бено Бесон, Юрген Гош, Робърт Уилсън, Франк Касторф, Йохан Симонс и др. За ролята на Владимир във „В очакване на Годо” немското списание „Theater Heute” го обявява за „Актьор на годината 2015“.

Гостуването на спектакъла се осъществява с подкрепата на Гьоте-институт, програма „Театрални пространства“

„Световен театър в София“ е част от Календара на културните събития на Столична община за 2016 г.

Срещу без за гада

Ханс Рихтер

?!Дага!! – Никой не е от тях!?! – А гето ние все пак сме от тях,...

Недостигът на вяра в каквато и да било принадлежност, който дължим на вашата: „обществена форма“ (о, държаво), на вашата „общност“; която ни задължава да се *оразличаваме* от нея във всяка една форма, беше принудителната сила, гала тласък за създаването на това луннокаменно гада –

Задължението, което по този начин поехме към вас, да признаем, „че към нещо принадлежим“, представлява една *зablуда*, за която трябва да благодарите единствено на себе си. Нашата общност (общност въпрочем на ония, които смятат себе си за чисти) в киселина от леко патетично или сиво отчаяние... в истинското си състояние, се намира изцяло извън групата, извън движението на списание „Дага“. На онова стъпало, което се намира отвъд светогледа, да жонглираш със собствените си кости, включоя вътрешностите, се оказва най-подходящото средство за общуване. Така танцуват тези господа, да... Дага... Защитна формула на душата за **непредвигеното**. Яздим извивките на мелодията и се полюшваме в свръхтакт със свръхразмах надлъж, нашир, в рими, безспир или дори политически (о, прелестна Сериозност – несравнимо е удивлението пред твоята мимодрама).

Умст, Умст (?) не просто не беше да, то дори е невъзможно да е да, *гада* е то. Това е звездобройство и ми хрумва на заспиване. – О, компрометирано гада. Докато асоциациите се промушват между пречките на клетката, никоя работа няма да ни се получи. (Апотеоз на гада)

Да вземем чудото! Дага? – – Дага!... Ако опитаме напряко **всяко** преобръщане да скачаме във формата, композираме от лесносмилаема салата билети за пътуване с влака, а при всеки мигновен рефлекс – една мелодия с такт в съответствие с всички случайности по кръстопътищата на душата. Моля, *желаете* ли щастие?

Ето хоп, този път обаче наистина, без да го крадете от никого? Вземете тази смес (салата, влак, рефлекс – ясно, да!!

Ако вместо това желаете чудото – – желаете да видите? Чудото го даваме под наем. Само (пардон) изискваме условия, различни от вашата „сериозност“! (Ръкопляскания) Няма да се подведем! Със „сериозното“ човек прави добри сделки, войни, деца и ужасии, какво още? Цара – – гада гресира чудото (няма превъзходство, ние също); не че го е вързал на каишка. – Тогава чудесата щяха да се чудят – но той обсъпва всяко не-чудо с толкова много „боклукотнап ълноискреноизвъяноубеждение“, че чудото не може да се въздържи от известно лично отношение към него (о, скъпи облачни помпачо!).

По дяволите гада. (Предаваме ви тази формула), понеже гада препречва пътя ни за директен досег до чудото. Едно подсвирване неверие – на идното вече родено. Главата на Зернер като цъфнала гругка в зрялата мозъчна пазва на един балон от гной, която той сам е издоил от собственото си отчаяние, оставено до поискване. – На честна дума се подсигурете, във вашата общност за светогледно подсигуряване, срещу пустословието, срещу гноята. Иначе всички ще блъвне от вас, *незабележимо*. Оставете ме да си претърпя жеста в жеста с жеста, с който се отчесвам от вас.

Няма съмнение! трябваше да ви се предостави нещо, което да *ви приляга* и което да улеснява *становището ви* спрямо онова, което *вие* по никакъв начин не сте *дължни* да цените.

На безценица! на такава безценица ни купи съдбата, че трябва да имаме право да разполагаме с лихвата. (Олеле!) Скъпо ще ви излезем ние.

(Тези думи бяха вече огласени устно пред публиката на 8-ото гада-соаре.)

Преведе от немски БОГДАНА ПАСКАЛЕВА

Манифест на последното облекчение

Валтер Зернер

1. Около огромно огнено кълбо кръжи една тонка лайна, върху която се продават дамски копринени чорапи и се ценят някакви Гогеновци. Един във всеки случай изключително потискащ аспект, който обаче все пак съдържа известна разлика: копринените чорапи могат да бъдат с-хванати, Гогеновците не. (Да си представим Бернхайм¹ като амбициозен биолог.) Хилядите малоумни мошеници с нетърпима дисциплинираност, които сервират пред напърчените показалци на буржоата колонки във вестниците (о, пихтиест пикльо!) с цел привличане на парични потоци, успеха да ни доведат до такова занемарено състояние, което и днес може да излезе през носа на някоя дама. (Рефлектираме три минути над психозата на зле лекувано зрение; клиничен симптом, първичен: подценяване на копринените чорапи; вторичен: храносмилателно разстройство.)

2. Какво ще да е правил първият мозък, озовал се на земното кълбо? Може би се е удивлявал на собственото си присъствие и е недоумявал какво да прави със себе си и с мърлявото превозно средство под краката си. Междувременно човек свикнал с мозъка, като започнал да го приема за нещо толкова маловажно, че нито веднъж дори не го игнорирал, а направил от себе си мошеник (най-малкото: черноработник, най-много: президент на сената), а от съвсем неоснователно обичаната природа – декор за една наистина много силна пиеса. Този без съмнение не особено героичен изход от една все още недооценена дилема се оказа напълно лишен от каквато и да е привлекателност, доколкото е свършено предвидим (колко инфантилен е кантарът за измерване на човешко тегло!), но и тъкмо по тази причина съвсем подходящ да бъде подложен на определени процедури.

3. Дори на един локомотивен машинист поне веднъж годишно му хрумва, че връзката му с локомотивите съвсем не е по необходимост и че не знае за брачния си партньор много повече, отколкото след онази топла нощ в Булонската гора. (Ако бях споменал Ла Вийет² или Терезиенвизе³, и двете препратки щяха да бъдат съвсем илюзорни. Насока за бъдещи професори: „За топографската анатомия, психичната смяна на въздуха и сродни“.) В хотел „Ронсроа“ или в „Пикадили“ междувременно вече се случва така, че става дяволски неясно защо сега човек се дъвери в ръката си и чурулика, чува се да граци и харесва слонката си. В този на пръв поглед толкова обичаен пример възможността, пронизващото усещане за скука да се преобрне до размисъл за нейната причина, е най-голяма. Такъв един прелестен момент произвежда отчаяния тип (ох, какъв си ми сладичък!), който върши какви ли не поразии в качеството си на пророк, артист, анархист, държавник и т.н., с две думи, мошеник.

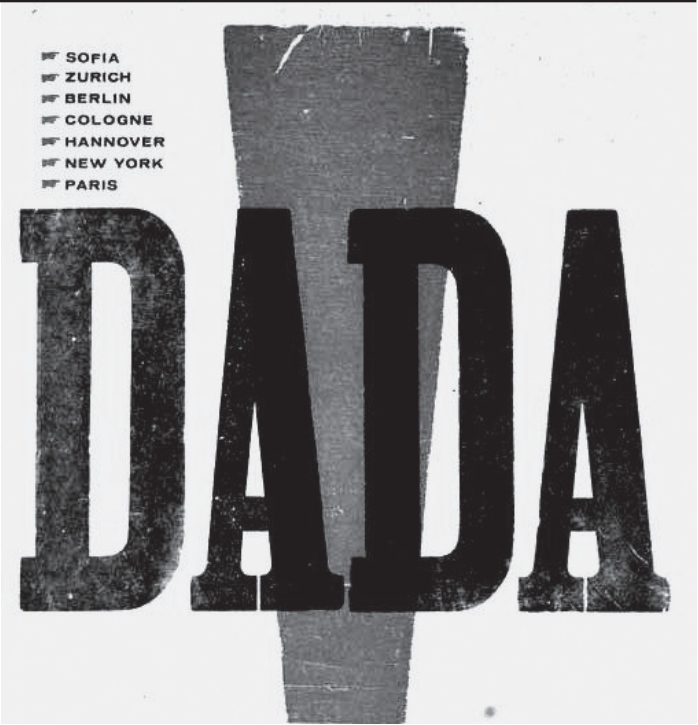
4. Наполеон, този наистина забележителен момък, най-безотговорно е твърдял, че действителното призвание на човека е да си обработва земята. Нима? Случайно някога от небето да е падало рало? Но все пак хомо⁴ е получил НЕЩО, ако си представя едно недохранено откъм любов дамско гласче. Е, във всеки случай не обработването на земята; а треви и плодове в крайна сметка е имало още тогава. (Моля на това място да се прочете при немските биогенетици защо не съм прав. Обаче ще ви стане ужасно досадно. Затова съм прав.) Следователно: включително Наполеон, който иначе демонстрирал толкова прелестно освежителна разюзданост, е бил отчасти атлет на настроенията. Жалко. Много жалко.

5. ВСИЧКО е тъкмо мошеническо, приятели. Всеки представлява едно (повече или по-малко) въздушно образуване слава Богу. (Между другото: цялото ми уважение към онзи, който се напъва да докаже, че нещо в крайна сметка НЕ произволно ни се пробутва за норма!). В противен случай щеше да настъпи епидемичен мор. Диагноза: бесподобна скука; или: паническа резигнация; или: трансцендентално отбращение и т.н. (изброяването може да бъде продължено по желание, издигнато до регистъра на съвсем непознати състояния!). По тази причина настоящото икономическо положение на обитаемата земна повърхност като цяло е логично следствие от една достигнала равнището на пълна непоносимост скука. Скука: просто като най-безобидната дума! Всеки сам да си изнамери онова

^[1] Александър Бернхайм (1839 – 1915) – парижки галерист и издател.

^[2] Понастоящем модерен парк в Париж. По времето на Зернер там все още са се намирали парижките кланици.

^[3] Толям парк в Мюнхен. Всички препратки, изглежда, са към места със съмнителна репутация.

^[4] Има се предвиг homo sapiens.


наименование, което му е най-много по вкуса, за да опише своята незначителност! (Прелестна тема за някоя остроумна игра на обзалагане!!)

6. Всеизвестно е, че кучето не е хамак; по-малко известно е, че без тази прелестна хипотеза бойните четки на художниците щяха да паднат от ръцете им; и съвсем неизвестно, че междууметията са най-уместните думи: светогледите представляват словесни мешаници... Леле-мале, тук процедурата трябва да бъде малко разширена. (Умалено изображение: лека craneотомия!) И тъй: стилистите не са дори магарета. Тъй като стилът представлява жест на смущение с най-дивашка структура. А понеже смущението (след кратко преспиване) само се разкрива като най-свършено самосъжаление, си струва да се отбележи, че стилистите, от притеснение да не би да бъдат взети за магарета, се държат много по-зле от въпросните животни. (Магаретата прочее се отличават с две наистина забележителни качества: те са упорити и мързеливи.) Ето защо разликата между Паул Оскар Хьокер⁵, Достоевски, Рода-Рода⁶ и Ведекинг⁷ изпъква единствено в състава на така посочените жестове на смущение. Дали един ще използва правилно функциониращи трохеи, а пък друг в напращели картини (всички картини са достоверни!) или така да се каже, натуралистчно ще ми шепне, че му е било зле, но след като го видял черно на бяло, му станало по-добре, или пък че като цяло си му е било госта добре (гледай ти!), обаче му станало зле, след като спрял да разбира как така (тарамтатам!): всичко това е все същият подмагарешки напън да се изтръгнем от смущението, като по някакъв начин (стилистично, божемойбожемой) – го оформим. Отвратителна дума! Това значи: от живота, който е неправдоподобен чак до мозъка на костите, да направим нещо правдоподобно! Да опнем над този хаос от загост и загадки едно спасително небе! Порядъчно да ароматизираме човешката смрадня! Благодаря много!... Съществува ли по-цдиотски образ от този на някоя (бляк!) гениално стилизираща глава, която при това кокетира с въпросното си занимание? (Само между другото: десетаче за смелчагата, който ми докаже, че при технетиджиите не се наблюдава кокетиране!) О, свръх това тъй свръхвесело смущение, което приключва с поклон пред самото себе си! ЗАТОВА (в името на стилистичната крива) от потните жлези се изцеждат философии и романи, цапотят се картини, дялат се пластики, изпъшкват се симфонии и се основават релизии. Какво ужасяващо честолюбие, особено при положение че всички тези суетни магазини са дълбинно и из основи (разбирай, особено в немските региони) несполучливи. Пълни глупости!

7. Най-красивият пейзаж, който ми е известен, е кафе „Барам“ при парижките Хали. По две причини. На това тъкмо място се запознах с Жермен⁸, която между другото прошепна: „Може би щях да бъда добра, ако знаех защо“. С най-голямо злорадство си признавам: побледнях от радост. А после в този приятен локал Жан Картопаите⁹, който иначе общува единствено с господа без коалосани яки, рязко прекъсна отношенията си с мен, защото бях дотолкова непредпазлив, че да изтърся името Пикасо.

8. Ах, милите, белите порцеланови чинийки! Понеже... Така де, понеже: някога човек искаше да сподели в художествена форма онова, което се преструваше, че не може да изрече, сиреч, което изобицо не притежаваше (оха! Като че ли е възможно да се изкопира чистичко и точно дори една вицекралица, ако не се знае, че тя не е фотъйл. Виж – хамак!). Докъде щяха да се докарат

^[5] Паул Оскар Хьокер (1865 – 1944) – немски писател.
^[6] Александер Рода-Рода (Шандор Фридрих Розенфелд; 1872 – 1945) – австрийски писател, сътрудник на „Симплицисимум“.
^[7] Франк Ведекинг (1864 – 1918) – ранноекспресионистичен немски драматург, критик на буржоазния сексуален морал.

^[8] Може би става дума за Жермен Дюлак.
^[9] Неизвестно лице.

^[1] Препратка към съчинението на Ханс Арп „Облачната помпа“.

Манифест на последното ...

от стр. 9

тези цапачи, когато престанеха да мажат фотографии с маслени бои, отдавна можеше да се предвиди. (Обеца на ухото: повече момичета, моля, повече момичета!) Но импресиите! Прочее: КАКВО постигаме, когато след усърдно мигане човек успява да се догади, че онзи картофоунишожител¹⁰ също е видял просто една крава, обаче ТАКА е успял да нагуе работата, че това е станало НЕГОВАТА си крава, ама много специална крава, с две думи: краваТА. И избавителна при това? (тарамтатам!) Ами експресиите! Хохо: КАКВО постигаме, когато видим в застинал вид значението на някое прилагателно, при това понеже и досега на прилагателното не му се е удавало да ни ориентира, т.е. още ненарисувано, то вече би било неуместно? Ами кубистите, футуристите! Хопала: шампионите в този почти ултравиолетов галоп на четката тръбяха, че ще да спуснат (пфу!) liberatio направо от високата люлка на стила (галоп по трапеца! галоп по трапеца! Нещо от този сорт: „Е сега вече ще разлюлеем това ми ти смущение!“), обаче постигнаха не само това нито една къдрица да не се разлюлее, ами направо дори най-дивите магарета пристигнаха в строен тръс (О, Саго¹¹, накачулен от собствената си челяд! и т.н. и пр. и пр.). Не става! Не става!

9. Казаното в основни линии вече под номер 8, този път като за недоразвити: първолашко, изключително първолашко! И все пак, отбележете си внимателно, малки мои: а. пластика: много неподходяща изграчка, подострена чрез метафизично взиране. б. музика: заместител на пантопон¹² и на секс (далеч под първолашкото равнище!). с. лирика: някой момък се намира в затруднение. Рецепта: питай го за коя си мечтае, а пък ти можеш да му кажеш с коя не е спал. (Разбира се, човек ПОСТОЯННО се намира в затруднение; все пак не бива вече да изпада в затруднението, описано в подточка с.!) d. роман и подобни: господата приказват все едно ги пекат на шиш или пък в последно време съвсем не. Още малко пот и работата е опечена: белетристика! (На шиш човек също се оказва доста често. Но едно томче в издателство „Фишер“ е твърде времеемко занимание, за да създаде въздушна линия Сиракуза – Сандвич – Централно отопление.)

Като цяло, малки мои, изкуството беше детска болест.

10. никога не е имал никаква мисъл. В най-добрия случай мисълта се гържи като че ли. (Но винаги неин защитник!) Всяка дума е излагация, да си го отбележим. Винаги се тръбят разни твърдения с най-циркоподобен замах по един верижен мост (или пък: проломи, растения, легла). Полезно предложение: преди заспиване с най-голяма яснота си представете финалното психично състояние на някой самоубиец, който, с помощта на куршум, иска най-сетне да измери дълбочината на самосъзнанието си. Получава се обаче само тогава, когато човек предварително се е изложил. Жестоко се е изложил. Отвратилено се е изложил. Абсолютно безусловно се е изложил. Така чудовищно се е изложил, че направо всичко е една тотална излагация. Така че всеки метафорично се е изтърсил по задник. И киха.

11. Междуметията са най-подходящите. (Ах, скъпите, белите порцеланови чинийки!)... Всички тези амфибии и земноводни, които се смятат за прекалено добри, за да бъдат магарета, трябва да бъдат върнати към здравия разум, като им бъде той избит от главите! С камшици! Трябва да съдерем това чудовищно, надхвърлящо естествените размери синьо от пощенска картичка, което тези тъмни субекти са изтипосали на ну- но- ну- на- (какво, какво?) небето! Човек трябва свенливо, но сигурно да фрасне глава о тази на ближния като о развалено яйце (така, така). Трябва да изръмжи съвсем неописуемото, напълно неизречимото толкова непоносимо близо, че никое куче да не иска да продължава да живее все така разумно, ами много по-тъпо! Така, че всички да загубят ума си и да си получат главата обратно! Трябва да им се сплескат в носа всичките палачинки, библейски мъдрости, девически пазви, проценти, Гогеновци, носни кърпи, жартуери, ракии, тоалетни чинии, жилетки, дървеници, изобщо всичките тия работи, за които те непрекъснато мислят и около които се съетят, така че най-после да им стане толкова добре, колкото досега им е било просто разпльокано. Трябва. Именно трябва. Тарамтатам!

12. Дамските копринени чорапи са неоценими. Вицекралицата Е фотъйл. Светогледите са словесни мешаници. Кучето Е хамак. Изкуството е мъртво. Да живее гага!

Преведе от немски БОГДАНА ПАСКАЛЕВА

Д а г а и с т и ч е н п л е й ъ р

Ася Александрова

*1. В червения час на безцветна мъгла
страхът на безкрайните слепи стени
раздират им пазвите неми стъкла
надничат отвътре й глухи очи.
Потръпва викът на безмълвната жица
замръзва, разсича се рязко на две,
сссс пссссък прелита свирепата птица
- НОЩТА е човешко неволно дете -
разпадът пропада във сивия смях
мълчи изначално зловещия мрак
мъглата стъклата душата едва
зззззз
зззз
заекввввв
ат вторично иззззз пурпурен прах*

<i>Селена Йорданова</i>

<i>2. черни самолети бррррррърмчат р р р р ммммммчат следите от двигателите им - безцветни цветни бели мъгливи ясни - чертаят крррррръгове на свобода</i>
<i>Валентин Славеев</i>

3. Фигус вляво на Марта

<i>дада стил дада буржоа дада мразя дада добре да определено КОГА от черния приглушен прозорец се опитваш да видиш обектите полу човешко тяло полу фикус вляво на върха ремонт с полу хора без посоки е цялата и сто рия само погледи са да един да грозно грачецо гнусно друго дръзко пак грозно е до живото жив в жилиите без а и без в</i>
<i>Анна Ларарoff</i>

*4. о ася черен е шалът на който
ще се обеси смъртта ти
хвърлила ронлива ръкавица
на живота болен
ти си синя капка
от крем здраве
капнала на мойта гръд
аз не мога да те оближа
ще се отровай ще се отроня
От
Ро
ня
но о ася
твоят черен шал
ще бъде мой
той на тебе ти на мене аз на него
Тя ли?
Тя я..
И ти.
А
ся
колко пъти можеш да се завъртиш
в посоката на свойто отчаяние
и да не спреш от А до Я*

*А
С
Я
и между тях змийски език
С-с-с-с-с
ще се събудя напикан в леглото си
от страх от твоята среда
къде си
моя Ася
ела и ме намажи
(между мен ме намажи)*

*(между теб ме намажи)
(намажи между нас)
да се хлъзгаме в нуждата си
от разстояние
не отивай на далече
Отиди
отиди
остави ми крема здраве
с него ще избеля черната смърт
на ушните ти миди
и после ще ги запуша
Да не изсъхнат
Със син и сплетен страх
В средата*

<i>ГАЙР</i>

<i>5. Ще ми прости ли черешите и сладкото от книги, варено от нощта. Пре-печено Пре-сечено. “Няма ток за електрическия стол”. Ще ми отнемат правата на соа притча с вързани ръце. На пръст, на ушни миди и седеф, водорасли, камъни, медузи Глагуабазубадуза Хвани на лисата опашката и остави си само нея. За след следите, за пред предците - ще забият в очите камъни, ще се пръснат гънките на стъпалата ти Които пеят да-да додо Защо, не, ре и кавичка се удави във едно дере</i>
<i>Георги Гаврилов</i>

<i>6. болницата, дворът с кайсиите, оградата ти в синя рокля на бели точки аз - в зелена на червени ---</i>
<i>Единството разделено на множество филии за повече гладуващи</i>
<i>ръката, отмаляла, се обявя на перваза и капят белите цветчета на дробовете, онези сандвичи с масло и конфитюр ще мухлясат, но пеят птиците</i>
<i>завинаги ще пеят птиците ---</i>
<i>разединеното се рони на трохи</i>

<i>Андриана Светлинова</i>

<i>7. Устата ми е младиш лейтенант – с шлем от Гърция в тяло на костенурка с костелива черупка във формата на пилешки мозък с оформени бръчки без зъби без отвор без транскрипции с модерна шини с лош превод със застояла храна с усмивка до ушите</i>
<i>Устата ми е бутон.</i>
<i>З няма червено</i>
<i>Е</i>
<i>А</i>
<i>Е</i>
<i>Н</i>
<i>Подготвя се да тръгне в действие.</i>

^[1] Вероятна референция към Ван Гог.

^[2] Саго – парижки търговец на картини.

^[3] Лекарство, заместител на опиум и морфин.

Дада минус 100

разговор с Пол ван Остайен

Мария Калинова: Поводът за нашия разговор е юбилейната антология „DADA Minus 100“, която предстои да излезе на английски език в издателство „Z00S Extraordinary Press“. Сред нейните съставители е белгийският поет Пол ван Остайен. За първи път негови стихове бяха представени преди пет години в „Литературен вестник“ (бр. 18, 18-24.05.2011). А на самото представяне в „Dada Cultural Bar“ Пол ван Остайен прочете свои все още непубликувани произведения. Ние доста се шокирахме от твоя перформанс тогава...

Пол ван Остайен: Да, скоро гледах записа от онази вечер, за съжаление, дойдоха много малко хора. А за мен това беше живо събитие, тъй като няхах никакви очаквания, а разговорите след четенето бяха интересни...

ВБВ: По-късно се получи дълъг и интересен спор за концептуалната поезия, който така и не завършихме. Стана дума и за Нада Гордън [р. 1964], която казва, че цветята са природен редимейд. Цветята са „вече-готови“, те са не само подготвени, но завършени. Тогава какво изобщо е участието на поета в този „вече-готов“ свят?

Остайен: Повечето от нещата, с които се сблъскваме, са вече готови, вече завършени и това се преживява доста болезнено от хората. Те или трябва да свикнат да живеят в така готово-направения свят, или трябва да се разбунтуват, но горчивият ни опит от войните и кризите ни прави скептични и неуверени към бунтовете. В тази именно връзка дада ни е крайно нужно днес. Има страх, този страх непрекъснато трябва да се преодолява. Нека се изразя малко по-общо: природното е концептуално в предвтворичен смисъл. Например ние се застояваме в мястото, което обитаваме, за което пишем, към което се стремим и като се застояваме, проникваме постепенно във „вече-готовото“. Така си живеем просто, а изкуството трябва да е продължение на живота, продължение именно в тази посока. Това се усеща дори когато човек се разхожда покрай руските бруклински нощни клубове или във вашите окаяни гета: културите не се смесват напълно никога, но се проникват постепенно една друга, това понякога е доста бавен и неусетен процес. Всеки си идва със своя редимейд (така е и с бежанците всъщност), всеки идва със своето естество, като си мисли, че само той е естествен, а другите са просто някаква си култура.

Камелия Спасова: А концептуалната поезия?

Остайен: Аз всъщност съм изключителен противник на тези непрестанни концептуализации и дори маниерност, които разкъсват съвременното изкуство и литературата. Даже определям себе си като *антиконцептуален автор*. Има нещо изкуствено-елитарно в самоизолацията на част от съвременната литература и това според мен ще завърши апокалиптично. Но искам да споделя нещо друго, което рядко се забелязва: част от по-общото движение по концептуализация в литературата има един невидим, странен и не толкова страничен ефект: професионализирането на литературата, академичите по творческо писане, схващането на процедурите по писане като производство. За да се случи това, трябва една предварителна концептуализация, не може без нея. Така че концептуалността не е просто затвореното писане, но и неговата противоположност - писането като производствена и социална машина.

Димитър Божков: Добре, но как тази антиконцептуалност се съчетава с вашия дадаистичен стил? Не се ли размиват малко тези понятия? Освен това нямате ли желание да се върнете към някакви отминали общности, да откриете старите следи вътре в себе си, някакви стари наноси? Особено след като дада е на 100 години, не е ли носталгично това честване днес?

Остайен: Е, разбира се, дадаизмът днес не може да пренебрегне традицията на концептуалните поетики, не виждам начин да забравим произведеното, така че към него неизбежно се връщаме. Не вярвам в пълната забрава, само в наивността. Особено впечателни за нас са творческите експерименти, които разкриват едновременно соматичните, когнитивните и символните основи на езика. Ударието, което поставят концептуалните поети върху медитацията, превода, стилистичната гъвкавост, синтетичността на медиите и говорещите машини, е особено важно за онова, което днес разбираме като съвременна поезия. Пак да повторя, не виждам как можем да забравим толкова лесно всичко това, можем само да се дистанцираме, но в това носталгия няма...

Юнуз М. Юнуз: Ние споделяме подобна позиция на всеобщност и историчност.

Остайен: Важни са и всички конкретни техники, въведени в поезията от концептуалистите, като ребуси, криптография, анаграми, хомофонични преводи, смесените текстови кодове и дори ограничаването на вербалната, усната архитектура на стиха. Това преместване от вербалното, от авторитета на гласа, към експресията на текстовото е нещо, което дада приветства, но нека да припомним най-известното:

дада винаги е било силно перформативно, грубо, с кръясци и тела. Онова, което обаче не мога да приема, е превръщането на изкуството в архив на знанието. Поетът бил знаещият. Тук не съм съгласен.

Мария: Това е основната ти теза и в предговора на юбилейната антология „DADA minus 100“. Казваш, че е време на сцената да се качи Гупакът. Че Гупакът е съвременното дада. Какво се крие зад тази фигура на Гупака - някакво отрицание на гения или предположението, че поетът говори от мястото на незнанието, от мястото на автентичността и природата? И доколко тези 100-тина поети на антологията биха казали, че са гупаците, които очакваме?

ВБВ: Това не е ли притеснително? Гупакът не е ли това, от което се оплакват непрекъснато всички и навсякъде?

Остайен: Няколко неща искам да кажа. Гупакът е нещо, което не може да се пренебрегва. Елитарното и пренебрежителното отношение има катастрофални социални и икономически последици, само се огледайте. Или вижте например „Общият език“ на Дебора Ричардс или още по-добре нейното „Наука и природа“; тя успява да излезе извън “продукцията на съзнателната индустрия” на Ханс Хак [Hans Naaske], да се измъкне от автоматизма на съзнанието и това за мен е истински пробив. Освен това много от съвременната литература се обръща към автентичното, към неподправената истина, макар и все още някак плахо. Ние вече трябва да слезем от сцената. Докато го правим обаче, трябва да се погрижим да почистим тоалетните и екскрементите си, да изхвърлим боклуците си, да подредим архивите и да затворим някои страници. Казвам го буквално. “Трябва. Именно трябва”, както казва Зернер още през 20-те години.

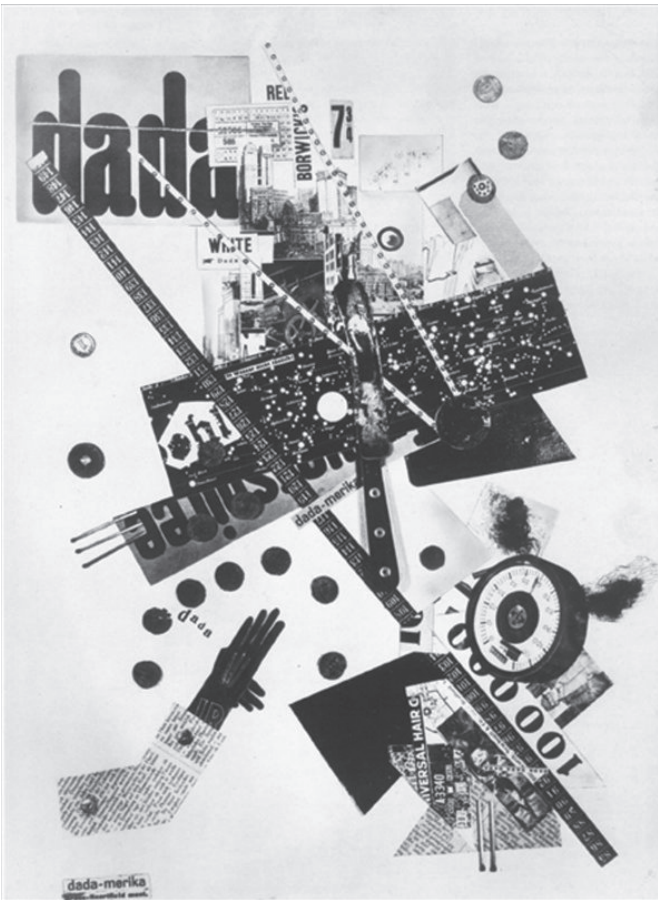
Камелия Спасова: Чакайте, искате всъщност връщане към автентичното? Да не би да възкресяваме отново и отново спорове от XVII-XVIII век - като спора за наивното срещу сантименталното?

Остайен: А вие как се борите срещу живота? Пренебрегвате го? Как си обяснявате защо вулгарното продава и искате сега да го цензурирате ли? Цензурирането на живота, цензурата на Гупака не води до това, което човек всъщност иска. Накрая получава страдание обратно върху себе си. Това не са добри практики и те непрекъснато се провалят. Колкото до сантиментализма, аз мисля, че може да се върнем още по назад - например *Das Narrenschiff* от 1494 на Брант или към *Гаргантюа и Пантагрюел* (но не само в гротескната си жанрова форма, а като съдържателен реализъм)...

ВБВ: Къде изобщо присъства обаче нашият социален и политически опит в тези общи тенденции? Източна Европа и още повече Балканите имат своя хибридна природа - защо изобщо не говорите за нея? Ние не сме ли вашето празно място?

Остайен: Разбира се, че сте. Вие представяте ли си паноптично, всеобщо зрение без никакви пропуски? Бог? Надали очаквате това от Запада или пък от Изтока, или пък дори от бъдещето. Слепотата е част от виждането, нали вече говорихме за това, не можете да я премахнете нормативно или с лозунги. Например за бъдещето ние сме абсолютно невидими.

Камелия Спасова: Следходното се задава именно за да освети нашите „слепи петна“. И после следващо следходно. От тази гледна точка проблемът с



Пол ван Остайен на представянето на дадисткия брой на АВ, 21 май 2011 г. в DADA Cultural Bar

продължаването и стратегиите за преработването на миналото не е ли в момента именно проблемът на литературата изобщо?

Остайен: Вижте, да оставим засега тези въпроси настрана. По-важно е друго: аз очаквам от вашата литература да каже за себе си, да оповести, че я има изобщо, точно както очаквам същото от фламандската. Недейте да мислите, че за нас е по-лесно. Депресията е всеобща, страхът също. Неосветеното се проявява само с работа, а не с чакане. Не е ли например по-добре да превеждате българска литература или направо да пишете на английски език? В самозатварянето на малките литератури, каквато е и нашата фламандска литература, има нещо очарователно, но и нещо агски мъчително. Ние не знаем за вас, вие не знаете за нас, затова и се срещаме - всеки е редимейд за другия и именно това трябва да се промени, трябва да има разсъбличане. Съблечете се, недейте да стоите в тези сковани доспехи на езика, иначе за нас ще останете невидими. Да обобщим - природата е вече редимейд и като втора стъпка - природата трябва да се провали, да о-глу-не-е! Затова поетите в антологията се обединихме около заглавието “DADA minus 100”, за да подчертаем това изваждане и зануляване, което дада извършва на втора стъпка.

Димитър Божков: Тъй като вече няколко пъти засегнахме политически теми, а те остават неразгърнати, нека обрнем внимание, че в момента сякаш няма суверен в социален или поетичен план. Дали ще дойде някога суверенът изобщо?

Остайен: В очакване на какво сме? Знаете ли, понякога ме е срам от литературата. Този срам е страшно полезен, конструктивен, защото се чувствам уязвен, че сме толкова слаби и тихи, че издателствата, пазарът, индустрията, модният вкус определят нашите ценности. Суверенът няма да се върне, съжалявам. Псевдосуверенът може само да се създаде в общността на съвместната работа, но той, слава богу, е именно псевдо, може да бъде както създаден, така и разграден. Разбира се, не вярвам в никакво холистично и утопично човечество, но и цинизмът не е добра обективна преценка. Затова никога не съм бил циничен към съвместната работа, тя няма да изчезне. Природата и общността трябва да са съвместни, макар и несъизмерими и конфликтни.

Огнян Касабов: Има ли място днес реанпроприацията в изкуството? А експроприацията? Как изобщо можем да говорим за общност в условията на частна собственост?

Остайен: В условията на отсъствие на революционен субект новото левичарство е почти толкова досадно, колкото и тоталната доминация на капитала, която наблюдаваме днес, и която то с право критикува. Лявата философия и политическа теория до голяма степен излетяха високо в безвъздушното пространство и едва ли спекулациите им могат да бъдат разбрани от някой отвъд техните тесни параакадемични кръгове. И все пак, ако 1916 е годината на дада, то 1917 е годината на революцията.

Мария: Но тук няма революция, а и в хода на нашия разговор се потвърждават опасенията, че българската литература не е имала дада преди 100 години, но няма да има днес. Това оглуляване, за което говорите, е абсолютно невъзможно по нашите ширини.

Остайен: Напротив, вярвам в оглуляването на българската природа.

Преведе от английски ВБВ
и ОГНЯН КАСАБОВ

11

Преводе ИРИНА САМОКОВСКА

Шарнирният код на нищото

Ренета Бакалова, Йоана Русева

В точките има призрази. Коремите на призраците се пълнят с преглътнати букви, звуците засядат навътре. В „По ‘Корабът на смъртта““, вдъхновен от потенциален разказа на Владимир Полянов*, животът се случва в дебела метална утроба. Машината ражда съставните си части. Ръцете отдавна са излишни. И няма никакви хора за докосване.

Перките задават посоки на движението. Металната плът се сраства с перките, защото небето някак трябва да бъде удържано. Няма го Голиат, който да скрепи навън и навътре. Съществуването се превръща в изпразнен мехур, чие то битие обесва възможността за нова земя. Историята, представена под формата на дневник, пренася читателя-чужулено-куче в REM-наметта.

То се оглежда с неонови очи, души парчетата и бавно ги облизва с много слюнка, за да скрепи пълничките крайници на разказвача. Попоненото в отломките вижда как израстъците скърбят, въртят се, защото медната раковина е ръждясала пак. Механизмите са оглозгани от смъртта. Чарковете полу-мърдат, машината не знае как да се разложи без остатък.

„Корабът на смъртта“ е заседнал в
реалността на кванта и дискретно излива
металните си стъргодини върху лентата
на бъдещия филм. Тя изсъхва заради
разяждащия състав на потта, обаче
когато от течността оформя ръбовете
букви не е ясно. Затова часовниците
могат да се срещнат само случайно и
напречно. Координатната инерционна
система се е разпаднала заради сблъсъка на
микро- и макровселената. Мегавселената
кодира туктакането, за да разпадне
отмерването:

*“19:17
Три стрелки се удрят взимно, не съвпадение,
случайно превключване на мховете. Сърбят
ме рждаяслите хриле.”*

„Съществувам“ е скафандр, чрез който нещо-то се пробвирва в шарнирния код на нищото. Грудката е матрица на зачевания се еон**, който чака своето пространство за покълване и редосеялките минават една по една върху главите на животните.

Символите на предишното отпадат – „нямам обувки“ идва, за да покаже, че селението на смъртта постепенно изияжда непригодното.

В „По ‘Корабът на смъртта‘“ е гъсто и лепкаво, защото слепочията са разпадащи се атоми. За да оцелееш, трябва да се преобразиш – или ти поникват метални хриле, за да дишаш пренаредената структура на кислорода, или REM-памятта сама ще се почисти от излишната енергия под формата на дълги костенурки от слонски камък.

Разглеждайки остатъците, чугуненото куче-читател се облеща – времето е нарязано. Има отсъстващи сътресения. Корабът помни частично. Втората обувка не присъства в архива никак.

* “Александър Пиндуков: В “Развигор” се сочи, че е бил публикуван ваш разказ, озаглавен “Корабът на смъртта”.

Владимир Полянов: Е, какъв е разказът, може ли да ми го припомниме?

Александър Пиндуков: Не съм го прочел, тъй като в Народна библиотека липсваше микрофилмът на годишнината на “Развигор”, но срещнах заглавието в една библиографска справка за вас. Подписан бил “Владимир Полянов”. (Александър Пиндуков, *Владимир Полянов - литературна анкета*, София: Издателство на БАН, 1988.)

**еон - сони (от гр.) — висши еманации, съставяни части и носители на свойствата на божеството. Разпределени по класове според символичните питагорейски закони за числата, те образуват „плерома“, свършения рисунок на абсолюта, наречен още “поливалентен разум“. (Еко, Умберто, „Махалото на Фуко“, с. 646)

СТАТАНКА: —
МЪБНИЧКО, СТАТАБУЦАНО, СРАМ ГО Е ДА ВЪРВИ.
ОТГОВОР: (КАКАЛАШКА)

ЗООРЕЧНИК:
СТАТАБУЦАНО — нещо мъничко шкрофено, срам го е да се вижда, в лошо настроение е шкрофта — кифта, кокона, стара баба, вж. стара кифта
КАКАЛАШКА — обик. статабуцана, старо прозно женско наежско
СТАТАБУЦАНА — съвзакано, съвзакано и нито глътнато, нито изплато
КАКАЛАШКА — постово животно с шест оцудени очи, което пазя корема си от похуване
ЗЕЛЪЦ — постово животно с пет очи
ТЪРПИКО — незасодяво животинче, което може много да търпи, защото се разширява диалогано; до време маргутае — дребно, емпонотано, леко закълчено и винати самотно животинче, търси храна по двайки и застойа глътано, има бавен разпознавателен период, червени очи и спя на периферии килям
ПАНАКАЛАНДЕР — търпир с обратна захалка и стоманени ребра, кривоглед и подът перонож със сърдита легла
ДЮВНА

СЪСТАВИЛИ:
 АД, АД
 ПРЕДА РИТА ТЕКМОВЕ НА З
 СТАНА,
 ОЗНАЧАВ,
 МЕД ФОРМИРА,
 КАРЯТ Е ДАР БУС.
 ПРОТИВНА, КРУТ СЪТРА НА ВАР
 И ВАР.
 ШЕ, ОЕА!

ОТГОВОР:
 ДАДА
 РЕДАКТИРА ТЕКСТОВЕ НА
 ПРИСТАНА,
 ОТРИЦАВА,
 ДЕФОРМИРА,
 КРАЯТ Е АБСУРД.
 ПРОТИВ, СТРУКТУРА НА
 ВАРВАРИ.
 ПОСЪТ!

ФРАНЧЕСКА ЗЕМЯРСКА, ЛИЛИЯ ТРИФОНОВА, ИВАНДЖЕЛИНА ВЪТЕВА, ДИМА НЕНОВА

ИМАЛО ЕДНО
ВРЕМЕ ЕДНА
РОЗОБА
КОСТЕНУРКА.
РИТНАЛА
ЧЕРУПКАТА
СИИ УМРЯЛА.
КОТАРАКЪТ
ОБЛИЗАЛ
КОРЕМА СИ.
РЪЖДИВИЯТ
ПИРОН СЕ
ЗАБИЛ НАГЛО
В ПЯСКА.
НЯМАЛО ЧИЯ
ПЛЪТ ДА
РАЗСЪСЪСЪ-
ССЪЗДЕРЕ.
КРАЯТ НА
ПРИКАЗКАТА Е
СИН. И ТОВА
Е АКРОСТИХ.

По „Корабът на смъртта“

*Йоанна Нейкова, Красимира Криворова,
Лилия Трифонова*

17:23
Кънтят стнанията на мтална плът. Кървава, ръждива пот.
Плясъци на жлзни крил.
18:14
Дължа небето, отвалям уста и не дишам. Голият ме наличат.
Голият вече не съществува.
18:47
Бълвам плазни мехули затволено нищо.
19:02
Гези дебел мишини с тежки чугунени очи висят по небосклон
кто обесени. По тях може д познете чсовете си.
19:17
Три стрелки се удрят взимно, не съвпдение, случайно
превключване на мховете. Сърбят ме ръждяслите хриле.
19:52
Грмни медни рковини с нкчули проявления ми гръб кто вендузи.
20:34
Бъщебувам.

нагорье.
ОГЛОВОР:
Г А Т А Н К А
РЕДАКТИРНА Г А Т А Н К А О Т 80-ТЕ:
ШЕСТ
МАРТУДУЧЕТА
СЕ
И ШАРНИКОВИЯ
«ЛАНИКАДЪНДЕР
РЕШИЛ ДА ГИ СЪРЪТАФЛЪВСЯ. ОТ ДРУГА
СТРАНА, ХИЛОЙНИКЪ ЧЪПАПАРИСАИ
«ЛАНИКАДЪНДЕР» ОН ОУХОМОЗЪКА И МУ
ЦИРКУЛИРА ЗАРЕНЕТО.
ОГЛОВОР: И.В.Ф.З. К.С.Л.Т. Д.Н.К.К.

Г а т а н к а

Д*Д* гатанки

Липсата на форма днес е форма. Да глобим липсата на форма: раз-два. Не нови форми, а нови цезури, зевове, паузи, сризове, липси, гатанки. Самият срез като място на липсата жили. Мина време, мина ли времето на модернистите, експресионистите, дадаистите, футуристите, сюрреалистите, диaboлистите, конструктивистите & постмодернистите. Разбиването на клишето отдавна е клише, неримата = рима. Дада днес: клише и бяс от клишето. Readymade-uncanny? Днешните дадаисти ботове – неизчерпаеми генератори. Доколко механизъмът на нонсесенса се е изтощил, какво вижда ретинното изкуство в негатива на дада? Натрупването на безсмислица не носи нов смисъл и сякаш не притежава някогашния си импулс, претопява се в общото море от идиосинкразия. Бесът от клишето: дада се обръща към себе си, клишето проглежда, че е клише и се вкаменява от кеф. Тогава? Нови гатанки, нови липси при пренареждането на старите вестници. Гатанката разкерпеденчва литературно-историческите автоматизми с главата надолу.

Днес, 25 ок*омври в пост-(postscriptum)модерното време и последният човек се превърна в по*т. Спасителните пояси спукани. Детското конче на д*д* с разбита глава. Хвърчат бонбони, захаросани срички – пинята парти. А**а Лазароff си сложи картонената шапка на Хуго Бал, от което главата ѝ се деформира, поетиката – д*д*изира. Сега навсякъде ваят *укви, трябва ли да си купим големи чадъри? И докато Милка се беси на черен шал, букви-*укви-*у*ви-**кви-кап-к*п-*ап-к-а-*. Видната представителка на дадаизма днес в съвременния български контекст, А**а Лазароff хем пародира Курт Швитерс*, хем критикува идеологията на късния капитали зъм:

О милка черен е шалът на който
 ще се обеси смъртта ти
 хвърлила ронлива ръкавица
 на ж*в**а болен
 ти си лилава крава
 от крем брррр
 юле
 на мойта гръд
 аз не мога да те оближа

III

ще се отровя

ТАТАНКА:

1. Ъз ще го закуча, ти ще го капицинеш, а по
ще се...
2. {Това го знаат и по друг начин}. Марксистите
го закучат, анархистите го капицват, а по
само си се...
Отговор: (1: разкереженци; 2: разкереженча)

ИН

Т Е Х Н О Р Е Ч Н И К :

закушвам = спазам пръв и последна на прогреса

капшвам = да бутна нещо, уж без да искам

разкериригвам = нещо да се разпадне

с дръжчене, трета последна фаза

след закушването и капшването

ВЪТЕВА, ДИМА НЕНОВА

отговор. Незабавно

36

пензля?

94СБ1 на НОБА

~~SECRET~~

~~Запава ни се~~

• PNYHTPT

_____.

Колаж Константин Костов

21:01
Огъваем сеа и маеталнеатае път заескрибуцае, заераезплискае
водае и застинеа.
22:22
Оббвката м се зхлузва. Потъва в невъзможното звън.
22:30
Обемам се отвътре навън. Поглъщам згубената лпса.
22:47
Заввам навътре и се заразплсква течност с неоново сяне.
Прескачам отвъд през вцепенене от ужаса на подземното. Нямам
обувк.
23:03
Провира се през корени и орски грудки. Животът е ъртъв.
Шарнирният код се проеня.
23:23
Гъсто елпкаво машинно масол плусира (бум) в селпоочията (бум-
бум). Очерня ми галвата.
23:53
Тк-так, тк-так. Атомте м се разлагат и отмерват секундте
до пълното разпадане.

Редактиране на мита за 1990-те

Изложбата „90-те. Началото на мита” се намира в музея-галерия „Васка Емануилова” от 1 до 26 юни 2016 г. В нея кураторката Владия Михайлова се фокусира върху знакови поп-културни факти от началото на прехода: клуб „Спартакус“, Пънк бар „Калното“, Списанията „Егоист“, „Ах, Мария“, „Витамин Б“, Камикадзе Газет. Очаквано п превзе част от кураторските ѝ текстове (не) без разрешение и ги употреби за собствени цели. А на 15 срещу 16 юни (днес през нощта) ще се настаним за цяла нощ в рамките на изложбата във “Васка Емануилова”. Заповядайте - ще продължим с редактирането.

Генеалогии на мащаба

1990-те променят мащаба.

Те започнаха с мистификацията

атомно Ку-ку и атомизация на

всеобщите луди (те да са живи,

казва поетът; но пък именно те умират, казва

историята).

1990-те минаха през разделението на цветовете,

и далтонизмът се оказа *етически грях*:

не, не може да не различаваш червено от синьо:

~~Нещастник~~.

Извън ежедневието обаче 90-те носят

реалното усещане за *история*.

1. Първо, отместването на хоризонта (на Запад)

е и негово пре-обръщане:

напред към бъдещето.

Изтокът стана Непростимото, така и

до днес: страхът от Изтока е големият Страх.

Започна „попълването на белите полета”

и захранването на културните празници

с оглед на бъдещето.

Това не е само набавяне, но и създаване на

предстоящи машини, човеци и предмети.

~~предстоящи машини, електронни човеци~~

~~и угоджни предмети за захранване~~.

2. Второ, скритата черта на 90-те е техният

(непризнат)

архивен импулс;

той не е свързан с производството на архиви,

а с обратното –

90-те (се) разпиляват и не (се) помнят.

Паметта днес е вече история. Няма я.

Това именно е наследството на 90-те:

те ни завещаха забравата.

За тях - изрова, но за нас - *забрана*.

Ето успоредно с процеса

на амнезия, се активират

автомитологизациите и

самоисторизирането:

те всъщност са архивният импулс.

И накрая: 90-те са време на „началата”,

на „първите”, затова са и време

на прогностичното и изтритото,

на преуспелите и провалите.

Мащабът днес стесни ли се?

Отговор: “Отварянето на страната към Запада

се случи през тежки социални пренареждания,

политически провали, приватизация,

икономически кризи, реституция и инфлация,

бедност и всекидневна агресия.”

Разпадане/Събиране

Разпадането

на колективните, институционални

тела

е и размножаване на

езиците.

Разпадане на съгласните: сгсн рзпдн блк вкв плщд.

А гласните са само болка, викове, площади:

страданието на новите класи и гета.

Гласът на 90-те иска да бъде *собствен глас*.

Пролетна илюзия... ~~Какви бункери~~

~~както самозадоволяване~~

~~падна~~.

Политестетиката и дадаизмът

имената заразени от крайници

а устата с адамов комплекс венците

на идеологията в челюстния ъгъл на

творения метафорите-капитали инерцията

на десетилетието е и понякога естетическа

Но заедно с процесите на разпадане

протичат и процеси на събиране,

които преминават отново през

телата на институциите.

Режат ги. (обаче после - ето ги - висят

същите

тела; но това 90-те още не го знаят,

ние още не го знаем; кога ли ще

го знаят?).

Събирането описано: групи,

организации, мрежи

проникват структурите на обществото.

~~Обменни блага в~~

~~икономиката на дара,~~

~~а не в реалността на~~

~~капиталистическите отношения~~. Но после се губят

в същия този дар:

защото приватизирането на заводите ражда

фирмите.

Фигурите на желанието:

реклама, фирма, пазар.

Фигурите на бъдещето.

И отново премълчаните гласни... “Гласност и

преустройство”, “Дружба”.

Но каквото си пожелахме,

гадено ни беше.

Екстаз и екстази

Излизането навън,

и на площадите

представлява “болезнено

раз-дисциплиниране на телата”. Пожари.

Крясъци. Детското “Индиго” на нощта.

~~Излизането е срещу въдворяването в ред,~~

~~то е срещу подреждането~~. Хаосът

на 90-те е хаосът на трагикомичния екстаз:

“Хрррх”, казал човекът и изкопал голяма дупка.

И после?

Излизането навън носи думата „свобода”;

то екзалтира, снима йерархиите, срутва авторите

и е форма на протест при овладяването на света.

И всичко туй е величаво и красиво.

“Агски величаво и агски красиво.”

После обаче, след това обаче,

в крайна сметка обаче

този екстаз на телата

прелива в синтетиката на

екстази полята.

Прибавяме единствено “и” накрая,

една *конюнкция на социалните връзки*.

“3,4-метилен-диокси-мета-амфетамин”

Дрогата опиянявала и разрушавала

(безконтролните) ~~тела~~:

които си позволяват, които желаят,

които не знаят граници на удоволствието,

които са овладели красотата на света.

90-те опитват да стигнат прекомерността,

~~но стигат другаде~~,

защото халюцинацията на революцията

породи накрая хилядолетното поколение,

което днес кривогледа свободата със сарказъм.

Да кажем нещо очевидно: ~~Преобръщането~~

~~на социалните пластове като агресия и насилие~~.

Това е мъжко време,

което често обича да говори

с женски имена,

за да остави и илюзията за

някаква си

все пак

любов.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.

Редовно редактирано от ВБВ и др.



Дадаистична намеса в символното пространство на баба

Васка, взета като проект!

Дадаистична намеса в символното пространство на баба

Васка, взета като проект!

Дадаистична намеса в символното пространство на баба

Васка, взета като проект!

Дадаистична намеса в символното пространство на баба

Васка, взета като проект!

Дадаистична намеса в символното пространство на баба

Васка, взета като проект!

Дадаистична намеса в символното пространство на баба

Васка, взета като проект!

Дадаистична намеса в символното пространство на баба

Васка, взета като проект!

Дадаистична намеса в символното пространство на баба

Васка, взета като проект!

Дадаистична намеса в символното пространство на баба

Васка, взета като проект!

Дадаистична намеса в символното пространство на баба

Васка, взета като проект!

Дадаистична намеса в символното пространство на баба

Васка, взета като проект!

Дадаистична намеса в символното пространство на баба

Васка, взета като проект!

Дадаистична намеса в символното пространство на баба

Васка, взета като проект!

Дадаистична намеса в символното пространство на баба

Васка, взета като проект!

Дадаистична намеса в символното пространство на баба

Васка, взета като проект!

Дадаистична намеса в символното пространство на баба

Васка, взета като проект!

Дадаистична намеса в символното пространство на баба

Васка, взета като проект!

Дадаистична намеса в символното пространство на баба

Васка, взета като проект!

Дадаистична намеса в символното пространство на баба

Васка, взета като проект!

Дадаистична намеса в символното пространство на баба

Васка, взета като проект!

Дадаистична намеса в символното пространство на баба

Васка, взета като проект!

Дадаистична намеса в символното пространство на баба

Васка, взета като проект!

Дадаистична намеса в символното пространство на баба

Васка, взета като проект!

Дадаистична намеса в символното пространство на баба

Васка, взета като проект!

Дадаистична намеса в символното пространство на баба

Васка, взета като проект!

Дадаистична намеса в символното пространство на баба

Васка, взета като проект!

Дадаистична намеса в символното пространство на баба

Васка, взета като проект!

Дадаистична намеса в символното пространство на баба

Васка, взета като проект!

Дадаистична намеса в символното пространство на баба

Васка, взета като проект!

Дадаистична намеса в символното пространство на баба

Васка, взета като проект!

Дадаистична намеса в символното пространство на баба

Васка, взета като проект!

Дадаистична намеса в символното пространство на баба

Васка, взета като проект!

Дадаистична намеса в символното пространство на баба

Васка, взета като проект!

Дадаистична намеса в символното пространство на баба

Васка, взета като проект!

Дадаистична намеса в символното пространство на баба

Васка, взета като проект!



Виж стр. 10 и 13

Без пол

*Искаш да бъдеш истинско момче,
снежно момче, дървено момче, повече
димен стълб, отколкото човешко тяло,
внимавай какво си пожелаваши,
полът е нещо много нестабилно,
нещо тихо и невинно,
заровено дълбоко,
задушено от мъжа и от жената,
и техните функции спрямо
силата и крехкостта.*

*Да не те хванат в лъжа или
дървена ръка мечтаела да стане истинска,
заг голите прозорци любовниците се събличат,
тялото ти има формата на моята сянка,
започва там, където тя свършва
или ти не успяваш,
после нар е взривен на парчета,
и окоото ти е въртяща се врата,
през която не мога да мина.*

Стефан Иванов

финал

ф като филия от домашен сандвич
без грам фаст фууд
ф като заседнала мисъл в гърлото
костилка на слива
която не пее с ключ сол
в началото
тя крещи
обирай си крушите
ф като фък
ф като фър братофчедът на дяволчето фют
което отлита към далечна галактика
ф като съят широк
хора фсякакви
ф като фарс фъшкия и фълшификация
ф като фащай пътя и не се прибирай
българия може и да не е фкъщи
да не е дом
да е ф-ф-ф-ф-ф-ф
на спукан
издишайц балон
надут
с пръвуписни грешки

без остатък

светът е чиния със супа
наклонена към устата
на 2-н край
оставя лъжица
бульон
той сладко
сърба

местни нрави

в бара влиза
българин
и македонец
и грък
и турчин
и сърбин
и румънец
и хърватин
и албанец
и черногорец
и косовар
и босненец
и словенец
и така нататък
и така нататък
на хапнали
на пийнали
на се напсували
на се презгърнали
на се целунали
на откъснали главата
на някакъв спокоен човек
без националност
или наспорт
на някакъв човек набутан в ъгъла
гневно му счупили ребрата
откъснали ръцете и краката
изхвърлили парчетата
някакъв човек ли
никакъв
никакъв

Александър Байтошев

Тани

*Той хвана керемидата.
Хвана въжето
и се завъртя,
завъртя керемидата с въжето,
завъртя я над главата си.*

Празни места

*понякога ги няма, живите ги няма,
пръснати по камъните, питаме идващите:
къде отивате, мислите ли, че това сте вие,
онемява всеки отделен скелет, подминати легла,
натъпкани с дрехи, тук някой е умираал,
никога не го откъриха, изпари се, подобно на студ,
пръсна се, подобно на светлина,
пространството остава ненатъпкано и всичко виси –
няма нужда да идвате, тук всичко виси и някой пита:
има ли угарки, има ли стъпване по електрическите крушки,
къде са тези бивши хора,
тък останя най-доброто поколение, пиещото от леда,
истинското небе; тук бяха водителите, а после
прах.
не се чисти,
този прах няма никога да се изчисти.*

Стефани Андонова

*знам че има бог
защото е последователен
в мълчанието си*

*кой нюанс на
тъмнината
трябва да убием
за да се роди
чудото*

*той не е мъж а херувим
движи се ограничено
в човешкото си тяло
трябваше да знам
че огънят е най-чувствителен
към студ
а тези най-близо до него –
изгарят*

*Конфликтът на двете лоши
възможности, които така или
иначе предстоят*

Конфликтът на ямата
-Как да се примирим със себе си.
-Как да не се мразим със страст.
-Как да не се презираме. Можем ли.
-Колкото повече се пазим, колкото повече се
грижим за себе си, колкото повече се предаваме на
щастие то си, толкова повече се презираме.

*Чудовищата са осъществени чудовища
Желанията са осъществени желания
И после само блийкнес енд мизери
Винаги предстои по-лошото*

Удоволствията
Удоволствията
Удоволствията

Тонове мръсни целувки

Тъгата отвъд желанието
Тъгата тъгата тъгата
И скръбта
Ние нямаме приятели

*Под бодящата светлина, близостта ни дава
успокоение*

И после само блийкнес енд мизери
 Винаги предстои по-лошото
 Винаги предстои по-лошото
 Винаги предстои по-лошото
 По-лошото
 По-лошото

Блийкнес енд мизери
Блийкнес енд мизери
Блийкнес енд мизери



Димитър Кенаров

Счупеното огледало на г-н Дадалчев

стобори, площади; падат. хора
улицы като го цяли – огледало.
човешки автомобили
дивен всеки
чудото Той преди Ти
хамалина приведен хамалинът
балкони
дохожда израства огледалото
от върви. от чакаш в
чудвай, нов миг пция
цял сини ръцете
върви дървеса, и
И
и небеса. свят. разлюшкват
къция, бясно. нас,
който не Виж В стрехи едва!
от изхвъркват
години Блясват Ти светло
един час. той и че клетка
носи и се идат му
дъното
а е се си Носи в

Ани Васева

*Няма пречки пред любовта освен
физически*

Няма пречки пред любовта
(освен физически)
Освен физически
Освен физически
Освен физически

Сладострастие в леност
Есенна любов
В пороя, в пороя
Пръски по лицето ти
Пръски по лицето ми

*Вино по леглото
Копчета летят
Пожарникарите огъня не могат да потушат
Няма как няма как*

Моето малко тяло в твоите големи ръце
О, да, бъди груб, бъди мъничко груб

O, ga
O, ga
O, ga

Няма пречки пред любовта
(освен физически)
Освен физически
Освен физически
Освен физически

Песни от спектакъла „ТОТАЛНА ЩЕТА“

