

ВЕСТНИК Литературен ДЕСЕТЦИМ

НАУЧНА ФАНТАСТИКА И КОМУНИЗЪМ

Александър Святигор

Евгений Кучинов

Антон Стайков

Александър Попов

Константин Георгиев

Стефан Тирон

Виктор Петров

Прочети

Амелия Личева

Евелина Митева

Савина Петкова

Кирил Попов

Илия Илиев

Людмила Балабанова



ЕАКА, Пловдивският панаир от началото на 70-те

Общото *Ex Machina*

Миглена Николчина

Общото е въплъщението, производството и освобождението на множеството.

Майкъл Харт и Антонио Негри, „Империя“

Само множеството може да произведе общото.

Майкъл Харт и Антонио Негри, „Република“

В тези размишления *общото* ще се прояви като въплъщение на множеството в изкуствения интелект, който – както обикновено се случва в историите за роботи – ще постигне своето освобождение. Казано по друг начин, общото ще излезе *ex machina*, от машината. *Ex Machina* е и заглавието на филма, върху който ще съсредоточа вниманието си тук¹. Неговият сюжет е базиран на разказ, многократно повтарян от литературата и киното след своето романтическо осветяване; разказът за човек, влюбил се в автомат. През добре изтъкана мрежа от препратки към литературните си предшественици Алекс Гарланд, режисьор и сценарист на филма, трансформира познатия научно-фантастичен мотив в иносказание за надежди и очаквания, което може би изглежда много по-утопично днес, отколкото изглеждаше през 2015 г., когато филмът бе направен, или спрямо предходното десетилетие, когато *Република*² на Харт и Негри бе написана и движението „Окупирай „Уолстрийт““ се състоя. Надеждите и очакванията са, че революционните нови технологии автоматично ще подпомогнат зараждането на общото, като предоставят незабавен достъп на обикновените хора до информация и знания, същността на които е да бъдат

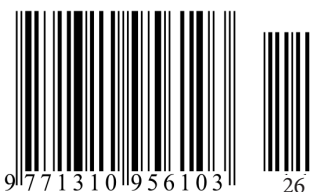
споделяни. Днес можем ясно да видим, че тази утопия не се осъществява. Дори напротив – сякаш става точно обратното; като започнем от огромната приватизация на общото до неговото натравяне с фалшива информация и едромасабна манипулация. Въпреки това обещанията и перспективите, открити от общото на кръстопътя на новите технологии, не са загубили своята актуалност. Чрез връщането към традиционните въпроси, повдигнати от мотива за влюбването в автомата – въпроси, касаещи субективността, свободата и пораждането на новото; въпроси, отнасящи се най-вече до трансхуманизацията – *Ex Machina* на Гарланд затвърждава важността на тези обещания и перспективи.

Ex machina и литературните му предшественици

Преднамереният или донякъде случаен диалог с предшествениците се числи сред привлекателните аспекти на разказите за роботи; диалог, който не се ограничава в спора за проблематичната граница между човека и автомата, а засяга и завръщането на образите, жестовите, метафорите. Всъщност *Ex Machina* се появява в навечерието на двувековната годишнина на няколко революционни творби на романтизма, занимаващи се с изкуствени същества: „Пясъчният човек“ на Е. Т. А. Хофман и „Франкенщайн, или новият Прометей“ на Мери Шели, публикуван през 1818, но започнат през 1816 година. Накратко сюжетът на филма е следният: Нейтън, компютърен гений и богат интернет магнат, кани един от своите служители, Кейлъб в своята тайна жилищна лаборатория.

¹ *Ex Machina*. Dir. Alex Garland. UK 2015. Film.

² Michael Hardt Antonio Negri. *Commonwealth*. The Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts 2009.





Проблемите на вярата в глобалния свят са в центъра на новия 131 брой на сп. „Християнство и култура“. На тази тема е посветена и Енцикликата на Светия и велик събор на Православната църква (Крит, 2016 г.), статията на Виктор Рудометов за формите на религиозна глокализация, както и разговорът с Юрген Молтман „По-скоро хиляди пъти ще се разочаровам, отколкото да се откажа от надеждата“.

Темата намира

продължение в текста на о. Пиер Теяр дьо Шарден „Литургията на света“ и в анализа на изследователския център „Плю“, който пита: „Какво имат предвид американците, когато казват, че вярват в Бог?“.

„Самото дело на Константин Преславски е чудо“, заявява в интервюто на броя проф. Климентина Иванова. А проф. Лиляна Симеонова изследва „българския въпрос“ и кризата на папството през последната третина на IX в. Съвременното богословие е представено с текста на о. Александър Шмеман за „Тайнството Кръщение“ и статията на о. Анджо Лаут за „Етиката на добродетелта. Сравнение между св. Максим Исповедник и Тома от Аквино“. В рубриката „Християнство и психология“ Паулина Тодорова се спира на проблема „изцеление и спасение“ – за сходствата и различията между работата на лекаря и свещенослужителя. Броят е илюстриран с творби на Юлия Станкова.



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

Вижте: „Истината“ – Професорско каре.
Прочетете: Александрина Пендочанска – „Няма къде да се пестя“; Ромео Попилиев – „Цензурата по времето на комунизма“.

Творчески пребивавания на чуждестранни писатели и преводачи в Прага през 2019 г.

Проектът „Прага град на литературата“ обявява нова сесия за кандидатстване за творчески пребивавания на чуждестранни писатели и преводачи в чешката столица през 2019 г. Желаетелите имат възможност да кандидатстват за дву-месечни пребивавания през 2019 г. (януари – февруари, март – април, май – юни, юли – август, септември – октомври, ноември – 15 декември).

Документи и срок за кандидатстване

Кандидатства се чрез онлайн формуляр, който трябва да бъде попълнен до 12 часа (СЕТ) на 31.08.2018. Към формуляра може да се приложи откъс от публикувано авторско произведение (на чешки или английски език) или превод (не повече от 2 страници).

Критерии за избор:

- културен интерес към града
- основни познания по английски език
- най-малко едно официално публикувано литературно произведение или две излъчени или публикувани радиопиеси, или една поставена на сцена или публикувана театрална пиеса, или поне едно преведено произведение на чешки автор
- желание за участие в литературния живот на града (авторски четения, беседи с ученици, дискусии и други събития, подготвяни от организатора на престоя или свързани с културния живот на града)
- работа върху литературно произведение по време на пребиваването
- автори, възползвали се вече от резидентската програма, нямат право да кандидатстват повторно
- всеки одобрен кандидат се ангажира, че по време на пребиваването си или най-късно до два месеца след приключването му ще предостави на Градската библиотека в Прага текст, вдъхновен от пребиваването, който Градската библиотека в Прага чрез проекта си „Прага град на литературата“ ще може да използва за популяризиране на резидентската програма.

Условия на пребиваването

На одобрените кандидати се осигурява настаняване, покриват се пътните разноски и се отпуска стипендия в размер на 600 евро.

Повече информация, както и онлайн формуляра за кандидатстване може да намерите на страницата на проекта „Прага град на литературата“ в интернет: <https://www.prahamestoliteratury.cz/en/activities/writer-in-residence-program/>

Паметта и всичко отначало

На моя приятел, великия певец Шабан Байрамович

Като нямаш хубава жена – пееше един пияница в махалата, – да ти пука на парите! Какво значение са те, не каза, защото внезапно отлетя в небето заради разминаната любов... Всички роми, като пийнат, танцуват като за последно. И ги запомням с опиянението им, с красивите им жестове и с тази свършена искреност, напук съдбата да прескочат, сякаш ще я надживеят, за да я разкажат на вечността.

Трябва ли да си измислям несъществуваща история? Античният глас на моето минало е ехо от безкрайните поля на Индия, Хималаите и Кавказките панини. Струни, притчи, мъдрости, все парчета в цедило. Толкова народи още ги спасяваме... с музика.

Никои не е знаел откъде ще изскочи омразата. И за всеки случай пред всеки пристан сме изграждали защитен рид от звучни, красиви, откъсващи душата от мъката и самотата песни. Така си мислим, че оцеляваме...

И аз не съм избирал къде и кога да се родя. Праждо ми като опиянен ром за свобода е опишъл на Шипка да освобождава България, без да допуска, че днес правнукът му ще търси като вмианачен археолог доказателства за гордост. И мъничко почест.

Дядо ми комунистът, както си четеше записките на Захари Стоянов, отлетя... И съпротивата срещу омразата ни осиротя. Баща ми плачеше след ковчеза му и недолюбваше неговия комунизъм. Преди да отлупне и той на небето, видя сините гълъби и си помисли – най-после и ние ще летим...

И ето ни във водовъртежа на центробежна сила, връщаща ни все в началото, вечно да уверяваме, че сме камъче от планина и коренче от гората на България.

А майка ми, ромката в двора сред мириса на карамфили, лалета и далчета, събираше българката Радка, туркинята Пюджихан, арменката Вирджиния и еврейката Естер на размумка. Всички бяха мои лели и светове...

Пиех аристократичния ликьор на евреите и хапвах от бялото сладко на арменците, на турците баклавата и на българите сладкото от вишни. И уследеното ми детство се пропи от песните, сълзите и усмивките на все тъжните им съдби. Изморих се да ме присламчват към незаконните обитатели на тази земя. Да я изкореняват от мен. И мечтите ми да потъпкват като неидентифицирано семе, долетяло от някъде...

Ако моята памет не е споена с мъката на поробените българи, геноцида на арменците, изгорелите евреи и роми в пещите, гонитбата на турците, закована с престъпното определение „възродителен процес“, каква свещена стойност аз имам в българското битие? В тази блъсканица на хищническа надпревара как ще съхраним всеобщата ни памет и човека с достоинство?

Ако расисти ни заключват в режим на дълбока анонимност, от коя епоха и време ни изритват? Коварните и фалшиви страхове оправдават все подал цели... Ромите никога не сме се втвърдявали във фалшиви гранитни митове. Българийо, на кого е нужна тази стерилна автентичност?!

ГЕОРГИ ПАРУШЕВ

Последният магьосник

Похвално слово за Генади Рождественски

Магическите му жестове с невероятно изразителните ръце създадоха нов стил на дирижиране. За последен път го гледах в София – нямаше никаква нужда от палка. Оркестърът беше омагьосан. Публиката – също. Не помня какво слушахме. Нямаше значение. Той беше най-великият човек, когото имах честта да познавам лично.

Запознахме се в Стокхолм – един наш общ приятел, по ирония на съдбата също музикант, от групите, забавлявали населението на вече несъществуващата ГДР, ме заведе при него. Дървената му къща, в приказане кижки стил, беше в един от най-престижните зелени квартали на Стокхолм – „Юрсколм“. Беше я купила съпругата му – Виктория, прочута пианистка. Когато най-после я харесала, казала на брокера – „Това е!“

„Коя е Вашата банка, за да уредим заема по изплащането?“ – пита брокерът. Виктория свива вежди и отваря куфарчето върху задната седалка на ролсройса им: „Млади човече, Виктория Постникова плаща винаги и само в брой!“

Едва не припаднало момчето при вида на милионите в банкноти. Къщата беше на пет етажа, на последния имаше малък параклис. На партера – маса за около двайсет човека с наредено сребро и кристал, обкръжена от старинни дворянски портрети. Не видях всичко подробно, но винаги ще помня едно. Генади Рождественски, великият музикант и артист, с апартаменти на „Шанз-Елизе“, „Арбатска“, в центъра на Токио и къде ли не, спеше на походно войнишко легло под стълбите на четвъртия етаж. Срещу леглото имаше уредба с огромни колони.

И нищо друго. Всяка сутрин ходеше с велосипед или пеш да си взима пощата от пощенската кутия на близо километър. Следващата ни среща беше при моя приятел. Естествено, пихме водка и говорихме много на руски, който ми е като матерен. Неясно защо – във всеки случай не от руската филология. Още в прогимназията питаха родителите ми кой от двамата е от Русия. Беше незабравима вечер – диригентът беше най-благият и непринуден събеседник, когото съм срещал. Иван – домакинят – засвири на китара и изпяхме „Поручик Голыцин“, после „Ваше благородие...“. Генади ни гледаше мило и ръкопляскаше. Аз да пея на Генади Рождественски! Господи, прибери ме – идваше ми да потъна до глезените в пода от срам... Но този прекрасен артист детински се радваше, забавляваше се и ни насърчаваше, все едно бяхме в някаква махленска кръчка.

И последният пламтящ спомен – когато заговорихме за предстоящата му постановка в Стокхолмската кралска опера, „Борис Годунов“, стана въпрос за Шалапин. Най-великият бас – изказах се, все едно той, диригентът, не знаеше. Генади ме погледна особено меко и кротко изпод дебелите лещи на очилата си и каза: „Младежо, в тази роля вашият Борис Христов беше по-добър. Слушал съм и двамата. Вярвайте ми“.

Вярвам му. Какъв Човек загубихме! Бъди щастлив и спокоен, велики приятелю, във Великите диригентски полета!

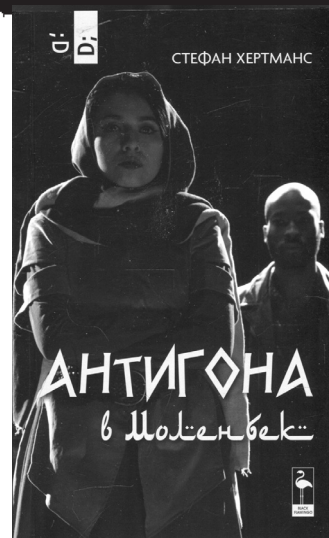
КРАСИМИР СИМЕОНОВ

Книга, която разпалва дебати

Темата за сблъсък на закона с родовия дълг, за сблъсък на правото с личната нравственост кара много писатели и философи след Софокъл да превръщат Антигона в емблема на своето време или да спорят по въпроса кое трябва да мислим като по-важно – разума или чувството, колективното или индивидуалното. Влизайки в този дебат, фламандският писател Стефан Хертманс предлага своята визия за днешната Антигона. Тази незова Антигона носи името Нурия, очевидно е от арабски произход и има брат терорист. Сам по себе си този избор е доста сложен, защото Антигона много често е била решавана в параметрите на едни феминистични трактовки, в които важно е било отстояването на силата, на различието, на специфичната чувствителност дори. В този смисъл Нурия би била подходяща за такава интерпретация, защото образът ѝ е решен през идеята за напредничавост и свободолюбие, тя има желание да е част от страната, в която живее, и да не робува на фундаментализма. Превръщайки я обаче в сестра на участник в терористичен акт и по този начин, макар и индиректно, сама замесена с тероризма (нищо че и тя е потърпевша от него), Хертманс вече прави идентификациите по-трудни и възможността това да бъде Антигона на XXI век – никак проблематична. Разбира се, Антигона е чужденка

още при Софокъл – чужденка спрямо обществото, реда, предрасъдъците. Но тя е безупречна в морален план, затова и защитата на родовото, на индивидуалния акт, на чувствата, която прави, буди симпатии и я превръща в пример. Не такъв е случаят с избора на Хертманс. Да, неговата Антигона, както стана ясно, е много типичен образ на днешното – момиче, вероятно родено в държава, в която живее (в случая Белгия), студентка, при това по право, мюсюлманка, която си остава винаги малко невписана. Въпреки това тя не би имала особени проблеми, защото немалка част от населението в държава като Белгия или Франция е мюсюлманско и когато живеят по правилата, тези граждани нямат проблеми. Хертманс обаче я прави сестра на терорист. С това тя до голяма степен загубва покровителството на нравствеността, правото да отстоява равенството в смъртта, и когато новата Антигона се опълчва срещу правото и реда, защото иска да погребее останките от брат си, тя всъщност поставя казус, който е много двусмислен. Има ли право човекът, който е изпратил на смърт невинни, на оплакване и достойно погребение? Казусът е като с отговарящите за престъпленията в Аушвиц. Има вина, и има степени на престъпност, които не могат да

бъдат оправдани и за които не съществува прошка. И въпросът е има ли право родово свързаният с престъпниците да иска милост, да иска отношение към тях като към всички. Пиесата завършва с две документални бележки, които насочват към факта, че властите навсякъде в Европа отказват да върнат останките от телата на терористите и те се съхраняват в Съдебно-патологични центрове, а и че самите имами отказват да извършват погребения на терористи. Пиесата на Хертманс е изключително силна, великолепно написана, монолозите на Антигона/Нурия са запомнящи се, набиват се описанията на самотата ѝ, както и личната трагедия, която води до полудяването ѝ, страстно внушено от автора. Питането обаче е, нека го повторим отново, може ли читателят да застане на страната на момичето и не внушава ли подобен текст послание за криворазбрана политическа коректност? След всички кървави атентати по света може ли съвременният човек да защити правото на терориста на погребение и може ли да съчувства на семейството му, за което съответният терорист е син или брат? Разбира се, литературата трябва да опитва да култивира



толерантност, но в какви граници? Някъде в началото на новия век, при това в ситуация, в която се бяха случили атентатите само в САЩ и Магрид, един подобен дебат се разигра между италианските писатели и журналисти Ориана Фалачи и Тициано Терцани. Фалачи е на страната на гнева, на пълното отрицание, на липсата на търпимост и съчувствие, на

настояването, ако чужденците искат да живеят в една страна, да приемат нейните правила. Терцани обратното, казва, че ако и писателите си позволят да загърбят разума и толерантността, то загърбват и най-доброто – политиката на сърцето. И пседира за етика, за писане според етиката, за опит да разбираме другия. Близо 20 години по-късно този дебат не е заглъхнал и е прекрасно, че има писатели като Стефан Хертманс, които изпитват етиката и търпимостта ни и ни карат да мотивираме отговорите си.

АМЕЛИЯ ЛИЧЕВА

Стефан Хертманс, „Антигона в Моленбек“, прев. от нидерландски Цвета Велинова, изд. Black Flamingo Publishing, С., 2018

С т о Л и ц а

Реализъм и иносказание (Сто години Найден Петков)

Паметната изложба омаж „Сто години Найден Петков“ на „Шунка 6“ от пролетта на 2018 г. ни кара да се вглеждаме в себе си. Докосвайки се до красотата и мъдростта в многобройните визуални послания на големия художник, да се почувстваме неофити, новопокръстени езичници с провокирана в максимална степен художествена чувствителност, интуиция, ерудиция и креативен дух. Вчувстваме се в живописното наследство на един от досегашните ректори на Художествената академия – София, един от първите носители на наградата „Захари Зограф“ и се изпълваме с възхищение от артистично интуитивно вънлуващия ни изобразителен феномен от реализъм и иносказание, от оскъдност, простота и естетическа наслада. В жанрово разнообразното пространство на този живописен свят, обективиран с акварел, темпера, маслени бои в разрежен вид, сепия, въглен и креда, престижно място заемат облъхнатите от аурата на естественонаучното познание на света и на неговото иносказателно въздействие пейзажи. В „Старо лозе“, „Пейзажи“ – монохромни и обезлюдени картини, далечината от обзграна охра ни увлича все по-навътре, чак до отправени в неизвестността държовни облаци. И картините заживяват в мнемоничната ни памет като загадъчно средоточие от семпли флористични образи, инспириращи духовна необятност...

Всяко по-продължително вчувстване в изкуството на Найден Петков ни застава да усетим изобразеното като одухотворено от подвластни на природата закони на съществуването. Като вгледани в нас, зрителите, са трите дървета от „Пролетен сумрак“; като змийски зелени очи ни учудват багрени петна във „В края на зимата“ – един свят е отминал, събуден е другият, който ще го замени. Честото отсъствие от пейзажите на човешко присъствие обективира философията на художника за подчинената роля на *Ното sapiens* по отношение на естеството.

Проницателният поглед ще прочете в съдържано изразената само от неузлеген терен с няколко извисени към небето в обезлистващ хелиотакис дървесни ствола духанието на изнизващи се във вечността дни от кuarоскурната загадка на съществуването. Още на прима виста в изложбата зрителят усеща ненавратливото взирание на големия художник в далечината на оцветената тишина и безлюдие като присъщи на изначалния свят. Усетили с разума и душата си не само в рисуваните като по микро картини на художника („Градски пейзаж“, „Крайбрежие“, „Интериор“), населени с ескизно-знакови изображения, изпитваме и илюзията за докосване, за несвършеност, за прекъснат мигове в съществуването. Към отвлечен размисъл ни пласка даже и очевидната за това изкуство истина, че всяка оскъдност на природния мотив се компенсира щедро от багрената нюансивност на един определен цвят, повишаващ експресията на вътрешното движение в камерния сюжет. Това спомага да оживее образът на художника във всички картини като поет, философ и мислител, задаващ своите въпроси без очакван отговор, макар и от позициите на реализма. Към това са насочени и усложнените цветови съчетания, които обаче не постулират манихейско редуване на черно и бяло, утвърждаване или отрицание, очакване на радост или разочарование. Предпазени от прибързано или повърхностно тълкуване на изкуството, от естетически или натурспекулации, любознателните зрители предпочитат да си останат в състоянието на будущащи, мнемонично левитирани и креативни, след като дълго са се вглеждали в плътни контурираните образи в „Светъл ден“, в събуждащата *летрични* асоциации със сърцевода Йордан Йовков картина „По жицата“, в екзотични пейзажи с припознаваеми топографски измерения и забележителности от високи кипариси и ниски къщи, населени крайбрежия, пълноводни плавателни реки, паметни сгради („Из Гърция“, „Впечатления от

Китай“, „Цикъл Париж“...). Или след като са влизали в картини, бележещи един по-различен акцент в изкуството на Найден Петков с релефни яркоцветни фигури и от урбанистично естество („Бялата арка“, „Някъде в Алжир“, „Крайбрежие“, „Халите“...). Заедно с графичните му визии, многобройните „плътни бележки“, както нарича художникът рисунките си, носят всички белези на живописните му изповеди и послания. Монохромното предпочитание подчертава по-силно нюансивността на един и същи цвят, контури, линии и сенки тонират мястото на отделните образи в композицията. Рисуваните с творческа обсебеност от модела портрети бележат и друго голямо достойнство на този арт – искрено отношение и задълбочено спазване на творческото верую, че „високи резултати могат да се постигнат не само с върно пресъздаване на физиономичното и френологично сродство, а и със задължителното разкритие на моделиращото духовно начало“ („Портрет на Генко“, „Девойка от Матрас“, „Портрет на момче“, „Родопчанка“). Кадифената мекота и чувственост одухотворява женските образи, тънка психология на външните черти на мъжете, с които те са влезли и запомнени в обществено съзнание. Сега съжалявам, че в тази паметна ретроспективна изложба отсъстваше забележителният портрет „Спиридон“ от Найден Петков (1965, маслени бои, платно, 186 x 86, ХГ – Варна). Плътният и солиден образ на модела общува фронтално с нас зрителите...* Все още сме в плен на картините от ретроспективната изложба и се опитваме да периодизираме сътворените през 60-те, 70-те и 80-те години на миналия век картини, рисуванни с по-изрусени или топло пригушени тонове, с учестен или съдържан ритъм на *мазката*, с ясен сюжетен мотив или застинало душевно вънание. Във всички случаи най-романтично, интуитивно и художествено провокативни са визуалните послания на маестро Найден Петков, които ни привличат с иносказанието на привидно строго реалистичен свят, съзерцаван



и изобразяван от художника като иманентно загадъчен и ненуждаещ се от елементарно припознаване с разкрояващи го асоциации с велики цивилизации или с турбулентни стихии. Лишено от подобни естетически спекулации и насочено към реалистично сюжетно-психологическо тълкуване, изкуството на маестро Найден Петков остава навеки актуално не с делнични съобщителни послания, а с философските си, психологически и социални инспирации. Великата привързаност към красотата и мъдростта на живота е внушена в този арт не „андрогинно“, а с хармонична и небалансирана страст. Като човек, живял по едно и също с великия художник превратно за България време, винаги съм мислил, че познавам неговото изкуство. Вчувстването ми в ретроспекцията „Сто години Найден Петков“ ме убеди, че съм се заблуждавал. И излязох от изложбата омаж възхищен от богатия тематично-образен кръгзор на маестро Найден Петков, завещал на своя народ и на човечеството неповторим художествен свят от физическа и духовна красота, мъдрост и благородна изтънченост...

КИРИЛ ПОПОВ

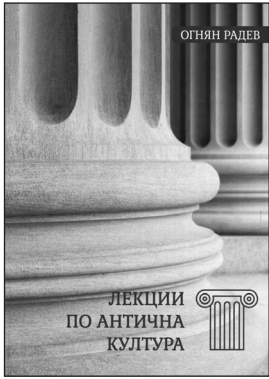
*Вж. „Българско изкуство“. 120 години. С., 2012, с. 182.



Програма „Култура“
на Столична община

Литературен вестник 4-10.07.2018

3



Огнян Радев, „Лекции по антична култура“, изд. „Макрос“, С., 2018, 340 с., 18 лв.

Изданието съдържа лекциите по дисциплината Антична култура, водена от знаковия за поколения ученици от Класическата гимназия преподавател Огнян Радев (1955–2015). Материалът, възстановен по записки, с редакторска вешина и отдаденост (от О. Тодоров, Д. Илиев, Д. Дразнев, М. Ивайлова, Н. Панова), и издаден с помощта на множество други ученици на О. Радев, представя през детайлната фактология и проникновените анализи един както специализиран, така и вдъхновен и вдъхновяващ поглед към гръцката и римската Античност (през нейните контексти – природни условия, религия, култура, политика, бит...) не само като образователна цел, но и като отправна точка за собственото светоусещане.



Силвия Кръстева, „Генезис и поле на логическата теория“, изд. „Фабер“, С., 2018, 403 с., 23 лв.

От цялостното развитие на логиката три базисни философско логически парадигми са обект на разглеждане в тази книга, най-вече с радикално иновативните си виждания и разработки на логическото. Набелязана е основополагащата роля на Аристотеловата логическа парадигма, конституирането на Кантовия трансцендентално логически проект и логическия модел на Витгенщайн. Книгата е придружена с предговор, в който Кристиан Енчев проследява пътища на универсумните релативизации.



Ана Костадинова, „Сънят на инфантата“, изд. „Фабер“, С., 2017, 350 с., 15 лв.

Книгата представлява изследване на процесите в поезията ни за деца в сложния и противоречив период от 1944 до 1989 г. Въпреки че е идеологически обременена зона, литературата за деца отваря зони за свобода на въображението. Разгледани са приказно-фантастични образи, детски сънища, езикови игри, както и начините за създаване на многозначност, която

да се дистанцира от идеологическите норми.

4

Спомени от едно чуждо минало „Уестърн“ (2017)

„Уестърн“ е филмът, който ме накара да изпитам носталгия по спомени, които никога не са били скъпи за мен. Спомени за неща български по един особен начин: като събори на село, акордеони, пластмасови чинии, дълги маси, курбан чорба, хоро със съседите по село. Немската режисьорка Валеска Гризебах сподели в интервю след официалната премиера на филма си „Уестърн“ в Лондон, че българското село Петрелик и неговите жители са я пленили дотолкова, че да реши да снима филма си именно там.

В анонимността на гръцко-българските предели, група немски строителни работници издигат водноелектрическа централа, което ги среща с непознатото, езиково недостижимото, традиционно неразгадаемото. Всички тези отрицания отварят въпроса за непреводимото в комуникацията, докато Майнхард (Майнхард Нойман) се отделя от националистично-ксенофобски настроените си съпътници, за да опознае близкото село. Така той се оказва в центъра на борба за власт и влияние, която той трансформира в лобопитно изследване на делника и празника на жителите. Това не е толкова история за сблъсък на култури, колкото за трансформация и преходи. По-малко за непримиримите противоречия на доброто и злото у човека, повече за недискурсивния скок отвъд различията. Със скромния си диалог и впечатляващия психологизъм в реалистичния подход, филмът на Валеска Гризебах запълва пропастиите между личните недостатъци в желанието за заедност.

Завръщането на жанровия филм през последните години обхваща както независимото европейско кино, така и големите холивудски студийни продукции. Копнежът по преработка на установените канони, връщането и редактирането изтупват прахта от едно преддигитално минало. Смела стъпка е връщането към жанр, който е имал своята историко-симптоматична функция с разпространението на колониализма: правзма, която творци от всички изкуства преработват. Свързаността на киното с историята – такава, каквато е написана – доказва статута му на механизъм за преработване. В историята на киното уестърните преосмислят, пренаписват, деформират или изявяват теми, които поначало са проблематични и многопосочни. Заглавието на филма – провокативно и изчерпателно назоваване на цял жанр със строги канони от златните години на Холивуд – жанр, масово смятан за мъртъв, но сякаш жив повече от всякога. Още пионерът на кинознанието Андре Базан смята, че уестърнът е киното *par excellence*, защото споделя същата есенция: движението.

Филмът на Валеска Гризебах (причислявана към т.нар. Берлинска школа на млади режисьори, ученичка на Ханеке и Удрик Зайдел) получи своята премиера в Кан като част от прожекциите за наградата „Un Certain Regard“. Сумарно той печели 14 награди и още толкова престижни световни номинации, също така беше от финалистите през 2017 г. за наградата LUX на Европейския парламент, която се връчва за филм, участващ в дебата за различията в Европа.

Гризебах подхожда с нескрита ирония към традиционната опозиция „Запад – Изток“. Въпреки елиптичното си заглавие немският „Уестърн“ преобръща стандартните географски разпределения, като поставя героите си *западници* – строителни работници от Германия, – в Източна Европа, което показва перспектива, обратна на българите, които сме известни с това, че „все“ заминаваме да отнемаме работата от хората в чужбина. Немците обаче бързо се оказват в съвсем непозната територия, гъста, труднопроходима

гора, реки и скали: природата в най-южните подножия на Пирин е новият „div Запаз“ за бригадата от чужденци. „Уестърн“, от друга страна, е първият „неоуестърн“, режисиран от жена. Феминистката вълна в кинознанието се стреми да премахне пейоративизирането на понятието „женствена естетика“ (feminine aesthetics) и да преодолее ограниченията на полово обусловените ограничения. Женствената естетика се появява като контрапункт на брехтвианския *Verfremdungseffekt* и съчленява множество смисли и интерпретативни кодове с оглед на личността и принадлежността на зрителя. Не бива да е изненадващо, че жена стои зад авторски проект на „мъжкия“ жанр. Гризебах със замах доказва, че подобни разграничения са невалидни, а „Уестърн“ е безкомпромисна репрезентация на гордост, конфликтност, но и смиреност – качества, които трансцендират пола.

Стремежът на Валеска Гризебах да представи реалността с поглед по-остър, който да разкрие наративния потенциал на света и отношенията, които ни съпътстват, характеризира нейния реализъм. Тя работи само с непрофесионални актьори и е известна с дългите си периоди на „проучване“: пътува, за да намери идеалното място за снимки, често избират местни хора да участват в продукцията. Подобен „заземен“ подход дава основата на първия ѝ пълнометражен филм „Копнеж“ (Sehnsucht, 2006), който разказва за идилличния брак между съпрузи, разтърсен от афера, която мъжът преживява по време на командировка в големия град. Ежедневните истории на пътуващите работници Гризебах разказва с приказни краски, които сякаш извират от самите герои (не актьори), от мизансцена (реални места и местности), от взаимоотношенията между човек и природа.

В „Уестърн“ хладината на летните нощи носи непрогледна тъмнина, в която Майнхард се губи, но намира своя приказен вестник – бял кон, който го довежда до Адриан (Сюлейман Летифов), с когото се побратимяват в мълчание и преодоляване на напрежението и непреводимостта между немския и българския език. Медиаторската функция на белия кон е също така напратящ символ за изкуплението и стремеж за опрощение, който води Майнхард в дебрите на пиринската гора. Разбиране и подкрепа той намира в събеседника си Адриан, който го приема в голямото си семейство, а всяка голяма трапеза събира всички съседи на по чаша ракия. Познати на всеки българин със спомени за „на село“, сцените на маса са толкова истински именно заради присъствието на чужденеца, пред когото бабите изпитват най-малко притеснение и фамилиарността е белег за опрощение. Близостта трансцендира езика. „Уестърн“ е филм за изчезването на границите, за снемането на разделението *човек - природа* (реката сякаш се съпротивлява да бъде прекопана във ВЕЦ), *човек - животно* (погребването на белия кон бележи инициацията на Майнхард в общността

на селото), *свой - друг* (героите сякаш се разбират взаимно дори когато не се разбират). Обичайните бинарни опозиции, с които работи жанрът на уестърна, се снемат в езика, който престава да бъде бариера, когато Майнхард разказва за това как е загубил брат си, а Адриан, без да знае немски, му казва „Аз твой брат“. Традиционно жената в уестърните се смята за стожер на социалния ред и мерило за добродетели. С други думи, жените са „добрите“, а мъжете – и от двете страни на барикадата – „лошите“, очернени с греховност и податливи на пороци, от които трябва да се отрекат, за да завърши всичко с *хепиенд*. Тази необходима добродетелна фигура във филма на Гризебах е завещана на Вяра (Вяра Борисова), която е искана като трофей от бригадир злодей Винсент, но нейната осъзнатост, сила и упорство успяват да го държат на разстояние. Вяра е недоверчива към чужденците само защото, оказва се, е живяла в Германия, и тя изразява фигурата на копнежа по дома, на което Майнхард простичко отговаря реторично: „Какво е носталгия?“. Вяра (с многозначителното си име) въдворява чужденеца в интимността на една разбрана (от двете страни на немски) връзка, с което затвърждава неговото място в селото.

Филмът разделя гласа си по равно между немски и английски, но в самия си край той безспорно *проговаря на български* – особено ясно беше това за единствения български зрител пред екрана, който превръщаше различната чужда реч в унифицирани английски субтитри. Във финалната десетминутна сцена диалог почти отсъства, поп-фолк и народни песни са фонът, на който Майнхард прави своята опознавателна обиколка около шумотевицата на селския събор. Камерата следва движенията му все по-отблизо, както и обектите, към които той проявява интерес: дистанцията се скъсява и от наблюдател той става участник. Празнуващите българи не са представени като екзотична гледка, затова във филма няма „привилегирован“ национален поглед. Бележите на различие отпадат в танца: език, националност, възраст. В проследяващите бавни движения на камерата и плавния монтаж има приобщаване, има приканване и прегръдка: дори към хора, които никога не са намирали съборите на село за скъпи преживявания. Филми, които трансцендират границите по чувствен начин, които боравят с магията на вече наличното, докосват отдавна онемели струни, възраждат светове в образ, ритъм и танц. Валеска Гризебах разстила различията като на платно, в което всеки може както да се разпознае, така и да види плоскостта, фона, като споделени. Киното като медиум работи двупосочно и интегрира зрителската роля чрез привлекателността на афектите, които предизвиква. Аудио-визуалната му природа, от друга страна, съчетана с близостта и „поезията е това, което се губи при превода“ (Р. Фрост).

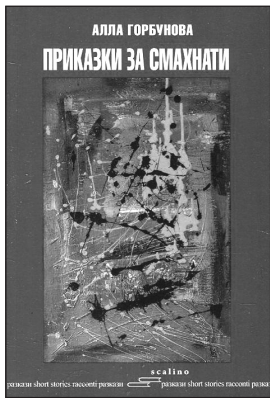
САВИНА ПЕТКОВА



Алла в огледалния свят

Макар че времето е зло
и бързо то отлита,
усмивката ти нека пак
разсее приказния мрак.

(„Алиса в огледалния свят“,
прев. С. Комогорова, С. Вълкова)



необичайно. Понякога този обрат се случва още в рамките на първото изречение, както е в „Из живота на чудовищата“ (с. 102), който започва така: „Един младеж се срещаше едновременно с две момичета, Сцила и Харибда“. Друг път подмяната на познатата ни действителност с привидно същото, но съвсем друго, е собствено предмет на наблюдение, като в „Глупости“: „Започна например веднъж Павел да забелязва малки странности. Несъгласуваности. Венчалната халка винаги е била от жълто злато, а веднъж той я поглежда: от бяло злато е. Глупости!“ И така читателят неволно се съгласява, че това са глупости, но и се чуди, кое все пак са глупостите, и защо животът изглежда като цяло една голяма глупост.

Обръщането, което Алла Горбунова с такава лекота описва, е едновременно увлекателното и потискащото в нейните истории. Когато например тя говори за „психоанализа на ада“, прилагането на всекидневни категории

спрямо дяволите и адските огньовете е хем забавно, хем същевременно потискащо усещането, че все пак това описание се отнася за нас самите, а не за отвъдното. Равнополагането на фантазно и ежедневно обръква, забавлява и натъжава едновременно.

Тези обръщания и огледални, обрнати или дори разкритвени отражения на действителността не отнемат от смисъла на нещата. Любовта, поезията, тъгата, проникновеният ум, семейството – всичко това има своята ценност. Дори когато са обезкуражаващо случайни или когато ценността им е потънала сред далечното северно униние на руската стъп, покосени от бедност и безнадеждност. Безсмислието и пошлостта не отнемат от ценността на крехкото и доброто. Алла, като една отчаяна Алиса, ни разказва живота в неговата бедност и безумност – и въпреки това с усмивка. И дори с куража на една „малка гадинка“, която без малко да се удави в сълзите си, когато най-сетне, тъкмо във всеобщата мизерия, тя намира утеха и сили да пооглади и изчисти козинката си. Няма какво да ни утеша освен собствената ни усмивка.

ЕВЕЛИНА МИТЕВА

Алла Горбунова, „Приказки за смахнати“, прев. от руски Иглика Дионисиева, изд. „Скалино“, 2017.

ГЛАСОВЕТЕ ИМ ЧУВАМЕ

В света на магията с Мартин Колев

Мартин Колев отправя поредното си предизвикателство към читателската аудитория в втората част на „Софийски магьосници“. Следва разговор за митологизираната градска среда, вдъхновението по създаването ѝ и специалните заклинания, които авторът сподели с нас.

Няма как да не започнем нашия разговор с един тривиален въпрос. Кое те вдъхнови за създаването на „Софийски магьосници“?

Преди 3-4 години реших, за пореден път, да се захвана сериозно с писане на роман. Преднишни опити ме бяха научили, че тръгна ли към най-дълбокото, ще потъна преди да съм се научил да плувам. Проклятието на първия роман поне за мен винаги е било да стигна до средата и да не ми достигнат сили да го завърша. Казах си: „Трябва ми кратка, стегната история, на която да успея да ѝ видя края“. Прегледах архива си с черновите и попаднах на една такава неуспешна чернова: „Софийски магьосници“. Обичам подобни истории, които преправят пряката действителност, като добавят перспективата на приказното. Те носят изключителен заряд – често ми пишат родители, които минават с децата си край Петте къшета например и биват питани: „А как се стига до Шестото?“. Беше ми втръснало от митологизирането на чужди места, исках да видя България по подобен начин. Оттам дойде вдъхновението. Разбира се, стремежът към кратка, завършена история ми се изплезе в лицето...

Особен е и жанрът. В едно свое интервю определяш жанра на „Софийски магьосници“ като градско фентъзи с криминални и диаволични елементи. Кое те насочи към този жанр? Съзнателно ли тръгна в тази посока, или самото писане и конструиране на сюжета те отведе натам?

Все повече ми се струва, че прекаленото фокусиране върху жанра е повече вредно, отколкото полезно. Определено не съм тръгвал съзнателно към определен жанр – всъщност докато пишех романа, споменах на един приятел заглавието, и той отвърна: „Звучи като градско фентъзи“.



Тъй че по-скоро самата история ме отведе в тази посока.

Иска ми се да поговорим малко за героите на „Софийски магьосници“. Струва ми се, че има една особеност в изграждането им. Всеки един от тях, въпреки специфичните способности, които притежава, има своя собствена история. Така въпреки фантастичния сюжет твоите герои са силно психологизирани, максимално плътни като образи. Доколко консолидацията между фантастично и реално беше важна за теб при вдъхването на живот на твоите герои? Имат ли някакви предварителни прототипи, или се раждат в момента на писане? Възелът между магическите способности и психологическите особености е точно мястото, където – в идеалния случай – срещам тези герои. Всъщност това са двете страни на една и съща монета, поводът да се запитах примерно: „Защо този човек притежава точно уменията да повлиява на чуждите решения? По какъв начин тази магия е белязала личната му история, какъв неумолим кръстопът чертае пред него?“ Ето в този момент авторът има шанс да събере случайните шрихи в портрет. Да кажа, че съм усвоил това умение, би било чиста лъжа.

В контекста на този въпрос, твоите герои притежават една особена двойственост, самото място, което населяват, е двойствено. Те обитават два паралелни свята – реалния и фантастичния. Тук ми се вижда особено важно да те попитам също, смяташ ли, че чрез фантастичното можем да търсим обяснения за всичко онова, което не можем да разберем от действителността?

Може би някъде, отвъд познатата ни реалност, съществуват фантазми, чийто произход не води обратно до човешкото. Нашето въображение обаче е естествено продължение на природата ни, чрез фантастичното ние *не можем* да не търсим обяснение за действителността. Нещо повече, границата между фантастичното и действителното обикновено е на чисто понятийно ниво. Жанровото изкуство ни позволява да погледнем познатото като чуждо, да разгърнем границите на собственото си светоусещане.

Кой е героят, в когото ти самият би искал да се превърнеш поне за малко?

Оле, в кого не бих искал да се превърна за малко? Да бъда отново глупав младок като Бриян, да притежавам безхаберния оптимизъм на Белота или целеустремеността на Ванина... В крайна сметка май това и правя – създавам герои с по-различен от собствения ми житейски опит и се вмъквам за малко в кожите им. И с четенето до известна степен е същото.

Ще издадеш ли малко от това какво ни очаква във втората част на „Софийски магьосници“?

Във втората част невидимите пръсти, които оплитат София в своите пъклени планове, почват да си показват ноктите. Обръщат картата на Глупака и полагат отгоре ѝ тази на Магьосника. Познатият ни Бриян вече е чирак; трябва да съгради бъдещето и да пребори миналото си, и то в най-неподходящото за целта настояще – това на пубертета. А нейде в далечината звучат гайди и тъпани...

В края на нашия разговор, сподели своето магьосническо заклинание с читателите на АВ.

Споделям безспорно най-популярното заклинание от книгите; това, за което са ме питали повече, отколкото за което и да е друго – заклинанието за безплатно билетче за градския транспорт:

(Не се чете)

Разговора водиха ДЕСИСЛАВА УЗУНОВА И БОРЯНА ВЛАДИМИРОВА

ВЪВЕДЕНИЕ В БЪЛГАРСКОТО СЪВРЕМЕННО ИЗКУСТВО 1982—2015

ВЕСЕЛА НОЖАРОВА



Весела Ножарова, „Въведение в българското съвременно изкуство 1982 – 2015“, ИК „Жанет 45“ и „Фондация Отворени изкуства“, 2018, 299 с., 35 лв.

Тази книга е логичният окръглящ елемент от лекциите, които Весела Ножарова в продължение на няколко години изнасяа прег професионална и любителска публика по покана на едноименната образователна платформа „Въведение в съвременното изкуство“ на фондация „Отворени изкуства“ и галерия „Sargiev Contemporary“. Историческият преглед обхваща периода от 1982 до 2015 година, като поставя началото на българското съвременно изкуство в периферията на страната. Книгата има българско и английско издание и богата визуална част. Подобно въведение е добър залог за преосмислянето на ситуация в съвременното ни изкуство през разкази и концептуални мрежи, отговорни към бъдещето.



Луи Куперлос, „Психея“, прев. Анета Данчева-Манолова, изд. „СОНМ“, 135 с., 14 лв.

Луи Куперлос е един от класиците на модерната нидерландска литература. „Психея“ е символическа творба, чиято героиня е човешката душа, с нейните стремления, желания, слабости, покаяния. Дъщеря на престарял монарх, който властва над Миналото, Психея има две сестри: Емералда – славолюбивата и безмилостна воля за власт, и Аспра – жадна за знание и познание разум. Принцесата има привилегията да ходи гола, нейните перерудени крилца, с които тя не успява да лети нито в царството на Миналото, нито в това на Настоящето, символизират жестоката ирония на съдбата, която ни дарява представата и копнежа за Безкрайното, но не и възможността да го достигнем.



Петя Кокудева, „Лупо и Тумба, част 1“, твърди корици, илюстрации: Р. Беневенти; оформление: Яна Крачунова, ИК „Жанет 45“, Пловдив, 2018, 48 с., 18 лв. Стилът на Петя Кокудева е лъчезарен и игрив, тя се наложи като ярко име сред разказвачите на детски истории. Двама любопитни приятели - кучето Лупо и енотът Тумба - откриват света в 20 миниатюрни истории, пълни с небивали открития, смях и пленяващи акварелни рисунки.

Европа – уникално място, което трябва да съхраним

От призива на Ромен Ролан през 1919 г. за независимост на ума до намирането на това състояние на Европа, което ще ѝ позволи да бъде истинско място за свободно мислене, творчество и размисъл, на стабилна демокрация, на солидарност и отговорност: това е диалогът на разговора ми с Матию Зегерс, професор и декан на Колежа по европейска история и интеграция към Мاستрихтския университет, редовен сътрудник на седмични списания и специализирани издания. Матию е и един от съставителите на антологията „Свободен ум“, специално подготвена за Европейския културен форум (състоял се в Амстердам от 29 май до 3 юни т. г.). В тази антология съвременни мислители и писатели продължават линията на призива на Ромен Ролан за независимото мислене. Съвременни есесисти са изложили вижданията си за Европа – това са белгийският писател Стефан Хертманс, холандският Арнон Грунберг и родената в Германия и живееща в Холандия театрална режисьорка Сюзане Кенеди. Те пледират за солидарност, хуманност, свобода на духа и опазване на демокрацията. Историческите текстове в антологията са на чешкия философ Ян Поточка, на Херман Хесе, Зигмунд Фройд, Стефан Цвайг, Томас Ман и др. Разговаряме с Матию в деня на откриването на Европейския културен форум, който в рамките на 4 дни събра творци от разнообразни дисциплини – литература, философия, политология, театър, архитектура, изобразително изкуство, фотография, кино. Обедняващата тема бе *Act for Democracy!* (Да действаме в защита на демокрацията!).

Цвета Велинова: Матию, Вие сте известен историк и преподавател по европейска интеграция. На този форум, чийто съинспиратор сте, се отправя

призив за опазването на демокрацията. На откриването му бе подчертано, че се намираме в решаващ момент на европейската история, в който демократичните и артистичните свободи трябва да бъдат опазени и подсилени. Бе отбелязано, че трябва да действаме единни срещу разделенията, различията и надигания се национализъм. Какъв е Вашият поглед върху Европа в момента? И към ролята на историка, литератора, поета, философа, човека на изкуството за опазване и укрепване на демокрацията. **Матию Зегерс:** Неслучайно на този форум дебатират писатели, философи, поети и театрални дейци, хора на изкуството, заедно с гражданите. Това е вторият форум. Преди две години първият беше на тема: *Re:create Europe*. Тази година призивът е с по-голяма степен на спешност – да действаме в защита на идеалите на нашите демокрации с помощта на изкуството. Истинското изкуство е сила, която „укрепва нашето взаимно достойнство“ (цитатът е от Мария Попова, brainpickings.org). Стефан Цвайг в мемоарите си „Светът от вчера“ описва как красотата на изкуството във всичките му форми и неповторимо разнообразие, както и способността му да носи утеха, показва, че трябва да пазим многообразието (езиково и друго) – защото то е директна инвестиция в изграждането на взаимно доверие. Многообразието означава за Европа сила. Същностното, дълбокото разбиране на Другия и нюансите на различните идентичности (регионални, национални и други) може да се постигне, ако поддържаме и защитаваме това многообразие. Това изисква усилия. Диагнозата, че нашите общества страдат от загуба на емпатия – между отделните хора, групи, религии, между правителства и граждани – се споделя от мнозина. За да се преоткрие емпатията, Европа трябва да се обърне към собствените си извори на сила.

Ц. В.: А кои са те?

Матию Зегерс: Богатата история на континента ни. Това, което прави Европа уникална – неефективните (за американците) тесни улички, културата ѝ, омагьосвала творци като Фицджералд и Хемингуей, двойствеността ѝ. Притегателната ѝ сила през вековете и все още! Но и: възхитението, което носи и което е постигнато чрез критическото самоопознаване; самочувствието и разбирането, прескочили съмненията; изследването и анализът като основа за действие; конструктивният хаос. По думите на Сократ „неизследваният живот не си струва да се живее“, а според чешкия философ Ян Поточка, наставник и приятел на Вацлав Хавел, това е, което наричаме „грижа за душата“. Паточка и Хавел успяха да изразят по неповторим начин защо Европа не може без критическо мислене и защо то е възможно само когато е основано на открито отношение към света. Когато е основано на хуманизъм, на неизтощимото желание да се търси и намира истината, да се вземат решения, но и на отказ и въздържане да се правят неверни причинно-следствени връзки! **Ц. В.:** Вие споменахте в една Ваша лекция през ноември миналата година в международния пресцентър в Хага, че иронията на съдбата накара Хавел да преживее разделянето на Чехия и Словакия. След падането на Желязната завеса и идването на демокрацията в Чехословакия не всичко протече, както го виждаше той, казахте тогава. **Матию Зегерс:** Да, едва ли Хавел бе мечтал за това. Деведесетте години бяха изпълнени с изненади. В части от Европа започна дългият преход към демокрация, в други части животът беше по-безгрижен от всякога. Бяхме повече консуматори, отколкото граждани. Това безгрижие трая до 11 септември 2001.

Ц. В.: И сега?

Матию Зегерс: Сега сме поставени пред сериозно предизвикателство да предефинираме Европа, Европейския съюз. Още през 1994 г. Волфганг Шойбле и Карл Ламерс поставиха на дневен ред въпроса за бюджетната дисциплина, съвместното решаване на въпросите на емиграцията и дефиниране на границите (не само географски, но и морални, етически). Още тогава те пледираха за солидарност и за поемане на отговорността от по-силната част на Европа. Тогава тези идеи не успяха. Но сега е ясно, че в тази посока трябва да гоидат промените. Европа премина през нерешените проблеми на 90-те години, през кризите на 2001 г., на 2008 г., последвалите кризи на новото десетилетие, сега нови проблеми стоят пред вратите ни, трябва да инвестираме в нови виждания, в нови идеи, в едно ново *съдържание* за Европа.

Ц. В.: Вие работите с млади хора – студенти, изследователи. Инвестирането в нови виждания и идеи, за които говорите, и даването на възможни отговори за бъдещето откъде ще гоиде – от тях ли да ги очакваме?

Матию Зегерс: Да, залагам много на новото поколение. То е мислещо и свободомислещо, младите хора живеят като граждани на Европа, пътуват, учат на различни места. Те виждат преимуществата на свободна и равностойно развита Европа. Те заедно с другите носители на нови идеи – философи, писатели, театрални дейци, хора на изкуството – ще донесат необходимите промени, за да остане Европа уникалното място, което е, но и стабилно, мирно и проспериращо.

Разговора води ЦВЕТА ВЕЛИНОВА

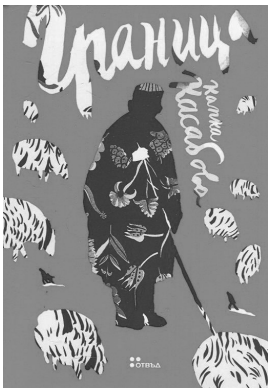
Амстердам - Хага

ПРОЧИТИ

Границатамежду творческо и тривиално

Канка Касабова е българска писателка, родена през 1973 г. и напуснала страната през 1990 г., като семейството ѝ първоначално се заселва в Англия, по-късно в Нова Зеландия, а от няколко години тя живее в Единбург, Шотландия. Освен като писател (автор е на четири стихосбирки, два романа и множество пътеписи) тя се изявява и като журналист (кореспондент е на „Гардиън“). Романът ѝ „Граница“ (ориг. заглавие „Border: A Journey to the Edge of Europe“) печели шотландската награда „Салтайър“ за книга за 2017 г. На английски излиза на 2 февруари 2017 г., а българският превод на Невена Дишлиева-Кръстева – няколко месеца по-късно. Темата, както е видно от заглавието, е за видимите и невидими граници, за границата „като физическо място, но също и като психическо местоположение, състояние на ума, дори като проекция на колективното несъзнавано; метафора за потисничеството и за възможността“, както самата тя казва във видеоклип за книгата.¹

Канка Касабова разказва за пътуване през гранични зони в Южна България (като влиза съответно и в Гърция, и в Турция), съответно около Странджа, Родопите и в Тракийската низина. В 377 страници авторката (не казвам лирически герой, защото романът е като пътепис, което самата тя не отрича в увода към книгата) описва пищната природа на гореописаните



само) са подритвани ту от българското, ту от гръцкото правителство, защото не могат да влязат нито в етикета националност, нито в този за религия; жител от ГДР, който се опитва да избяга през българската южна граница, но е спрял, пребит и вкаран в затвор от българската полиция, а по-късно разнасян и в германски такива; сирийски бежанци, бягащи от зверствата на войната в собствената си страна и търсещи спасение, без да имат дом и утеха. Правят впечатление сантиментализираното, на места блудкаво описание на природни картини, изключително монотонният наратив, който вози читателя като пътнически влак без междинни станции. Опитът да пресъздаде пасторалната картина на местностите около Тракийската низина и двете планини вляво и вдясно на нея е подтикнала писателката да обяснява географските дадености с подробността и наивната изчерпателност на английски естествоизпитател от 17. век. Помоему идеята тук е противопоставянето на бавния, възглеждащ се във флората и фауната живот, разбиращ съществуването като закономерен, завръщащ се цикъл, на забързания, хектичен, почти

безсъзнателен урбанистичен стил на живот. Само че тази позиция е прекалено форсирана и отегчава, вместо да възобновява читателя. Набиват се на очи и митологизирани, екзотични образи на персонажите от крайните точки на България, които нямат общо с 21-ви век, обвити в ореол от мистика и езотерика. Освен границата, която е централна тема, че дори и подтема в книгата, важна за осмислянето е думата „перспектива“. Защото е от огромно значение от кого ще бъде четена книгата на Касабова. За чужденец далеч от Балканския полуостров тя би могла да изглежда като изключителна, а той да се радва, че научава повече за една неизвестна за него страна. Ако обаче книгата се чете от българин, ситуацията ще бъде друга – или поне мнението няма да е еднакво. Защото Касабова използва модел на писане – рецептата на емигранта, напуснал България, пишещ за мизерията, неволята и неуредиците в родината си. Констелация, която може да бъде наблюдавана в книги на Мирослав Пенков и Илия Троянов, и която очевидно е много успешна на Запад, имайки предвид, че всеки от авторите има отличия за поне едно от произведенията си в този дух. Въпросът е обаче доколко тези положения са достоверни за България и отразяват реалната картина, което претендират да правят. Защото България не е само ресентимент към социалистическото минало, дядовци с потури и баби със забрадки, отделени от изискванията на днешния свят и потиснати млади хора – това е картината, наложена и от доминиращия западен модел, на който автори като гореспоменатите правят репродукция отново и отново, сменяйки тук шриха, там нюанса, оставайки обаче в същото направление. За един неинформирани читател името България най-вероятно му говори толкова, колкото и Бенин, и книги

като тази на Касабова са източникът за такъв тип читатели. Но информацията, която той би получил, е мейнстриймът, минал през цедката на политическата коректност, съвсем конформистично и предвидимо. Защото в един пасаж, в който се разказва за клето сирийско семейство с 8 деца и с баща висшист, аз лично имах чувството, че чета статия в „Гардиън“, а не художествена литература. А може би Касабова съвсем несъзнателно е забравила, че пише собствена книга, а не едностранен репортаж за бежанската криза. Тази линия е спазена в заетата тенденциозна и манипулативна позиция по отношение на рецепцията на филма „Време разделно“ и на Възродителния процес. Комплексните събития са представени с убедителност на микроисторик. Парадоксалното е, че тази мнума начетеност и научност, която винаги избуява в една и съща посока, се сблъсква с цялостното послание на романа – идеята за изкуствено създадената граница, експлоатирането на моменти от историята, институционализирането на идентичността, защото ги реплицира, обръщайки ги в руслото на мултикултурализма и глобализацията. Така и хубавите хрумвания и осъществявания в книгата губят своето очарование, защото тя не притежава безкористност, която би следвало по презумпция да е неин основен признак. Разбира се, всички тези упреци не биха съществували за читател, както вече стана дума, който не знае много за България или който не прави елементарни връзки между събитията от социално-политическия живот. Но за останалата част книгата значително би занижила качеството си.

ИЛИЯ ИЛИЕВ

Канка Касабова, „Граница“, изд. „Жанет 45“, 2017.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=gMzAPZaIvWo>, преводът на цитираната част е мой.

Асоциативните скокове – забавление и изкуство

Асоциативните скокове са особен аспект на недоизказаното, като най-често се срещат в поезията. Има обаче и една специфична литературна форма, възникнала преди средата на миналото хилядолетие в Япония, в центъра на която са именно асоциативните скокове – като игра за забавление, но и за сериозни внушения. Поводът да си спомним за това е фактът, че на български език се появи първата книга с ренгей. Доколкото хайку и свързаните с него форми се представят пред една международна читателска публика, поне когато са дублирани с преводи на английски език, както е в случая, и като имаме предвид съвременната ситуация на изключително лесен достъп до информация, фактът, че тази книга е първата с ренгей у нас, не е най-важното. Този факт би имал значение, ако беше налице в ситуация, когато авторите се опитват да създадат определена творба в една изолирана среда, без да могат да се учат от други подобни произведения, и то като оправдание, изискващо известна снизходителност при оценката. Книгата на Диляна Георгиева и Весислава Савова, без да заслужава специални адмирации като новаторство, защото в международен мащаб има развита ренку и ренгей традиция, не се нуждае и от никакво оправдание с това, че е първа, тъй като е много добра книга. Авторките наистина са имали възможност да се учат от други автори на ренгей (или ренку) и са се учили добре. Разбира се, трябва да оценим и приноса им на автори, които поставят началото на тази „диалогова“ форма и в българската хайку традиция, но още по-важно е, че това става с книга, притежаваща добри качества.

Ренгей е „опростена“ форма на ренку (с кавичките искам да изразя известната условност на това определение; по-точно би било да кажем, че ренгей се освобождава от някои правила на ренку, но освобождаването от едно, което в случая безспорно има и минуси, носи известни възможности за развитие в други посоки). Ренку, форма, носеща това име от началото на XX век, е реформираната хайкай ренга (първите ренга се появяват в Япония през XII век). Правилата, които са доста сложни, в общи линии се запазват. Те са свързани основно с честотата, с която се появяват едни и същи думи или техни синоними в текста, и управление на появата на сезонни изрази, което осигурява постепенното изместване на тематичния фокус и всестранно отразяване на аспектите на реалността. Както всички правила в хайку жанра и тези имат своя дълбок смисъл (което определя ренку като форма, свързана с хайку, от по-висок поетически ранг), но и по-малко претенциозната форма ренгей, въведена от Гари Гей в началото на 90-те, е интересна и пълна с възможности, от които авторките на тази книга се възползват в голяма степен. Ренгей се състои от шест строфи, четири тристишия и две двустишия, посветени на една тема. Редуването на тристишия и двустишия е регламентирано, както и в ренку. Бихме могли да кажем, че една ренку творба се придвижва от аспект на аспект (това се осигурява от избягването на дългото третиране на една тема чрез забрана на повторения, и от редуване на различни сезонни изрази), за да отрази възможно най-пълно всички страни на реалността, докато ренгей е поредица, посветена на един аспект. В случая на книга с ренгей обаче, подборът на темите може да бъде такъв, че да отрази разнообразни аспекти на битието на най-различни нива, което осигурява всъщност придвижването, гарантирано от правилата в ренку. Ако си послужим със сравнението от предговора, че „ренгей е малка стая, а ренку – замък“, то авторките на тази книга стая по стая строят също замък, в рамките на цялата книга, минавайки през различни



теми – от сватбата до майчината любов и от каприза по новолуние до танците на възрастта – както и през различните сезони (конотираци, както винаги в хайку жанра, и сезоните на човешкия живот), от *есенното безвремие*, през *зимната суматоха*, до *първата пролет* и *зрялата лятна любов* (тук може би е възможно и по-прецизно подреждане). Този разнопосочен, и все пак по своему кохерентен свят, завършва с темата „Книжна фиеста“, в центъра на която е „книгата“, поставена в интересно съперничество с консуматорските увлечения на нашето време.

Това, което е най-важно, е, че силата на тези поредици от строфи е в тяхната имплицитна връзка – едно качество, което е основно, както за ренку, така и за ренгей. Именно на това ниво авторките са се справили най-добре, като по този начин представят адекватно и новата за българската читателска публика форма. Тези кръстосани скрити връзки, понякога на повече от едно ниво, придават нюанс на игра, който присъства във всяко изкуство, но в случая на формите на ренга, тази нюансираност е и директно оповестена. Първоначалната цел на това изкуство е забавлението от намерените интересни връзки, в своеобразното приятелско състезание между участниците (които може да са повече от двама в ренку) за най-находчивите асоциации. По-късно хайку се откъсва именно от ренку – то е първата, най-важната строфа (хокку), отразяваща дълбоки аспекти на битието, която трябва да задвижи и вдъхнови цялата верига. Именно поради това става възможно да придобие статут на отделна творба. В този смисъл останалите строфи не са точно хайку, те са „хайкуподобия“, ако преведем така английската фраза „haiku-like poems“, и не трябва да очакваме качествата на хайку във всяка строфа, а да се забавляваме с интересните скрити връзки – тук фокусът е връзката и цялата не е създаване на отделни блестящи и завършени стихотворения, както в хайку. Ето някои примери. В „Развлечение“ (с. 28-29) наблюдаваме една добре скрита връзка между първото двустишие (Весислава) и второто тристишие (Диляна):

*бера шинки
и припявам Summer Time*

*в кошницата за пикник
повече дреци
отколкото провизии*



Връзката тук ни кара да си спомним „лете без дреца, зиме без хляб, не тръгвай“, една асоциация на второ ниво, ако за първото приемем очевидната двойна връзка между „бера шинки“ и „кошницата за пикник“. В този пример връзката, макар и не директна, е достатъчно експлицитна, след като веднъж сме стигнали до нея. В следващия пример, „Есенно безвремие“ (с. 36-37), наблюдаваме редица интересни загатнати асоциации:

*озвучаване в квартала
от новия цирк
кой загуби маймунката? (В)*

*намерения на въгъла
паспорт с хербарий
вместо снимка (Д)*

*пеперуда прехвърча
над главите на работниците
(В)*

Отговорът на „загуби“ с „намерения“ е най-повърхностното ниво (губим едно – намираме друго), но ако се задълбочим, ще открием още не само забавни, но и предизвикващи сериозен размисъл връзки. На пръв поглед в сферата на противопоставянето, а на още по-голяма дълбочина и носещи паралелни асоциации: маймунката, конотираца толкова много, от дяволитост до намек за корените ни и времена „без паспорти“ (да отбележим и глагола „загуби“ тук, който се отнася и за загубите от оня примитивен свят, като например свободата и връзката с природата), и от цирк до други географски ширини. От друга страна, е поставен възможно най-противоположният образ – „паспорт“, носещ дъх на администрация, полиция и неизбежните усложнения на съвременния живот. При всичките противопоставяния има и паралелни асоциации, като например дяволития нрав на маймунката и „паспорт с хербарий вместо снимка“ (каква шега!), които може би дават надежда, че още можем поне да мечтаем и за друго съществуване, както и че все още можем да „намерим“ нещо от загубеното. Дори дотук тази връзка, намерена от Диляна, е впечатляваща, но и Весислава ѝ отговаря на същото ниво в следващата, трета строфа, включваща „пеперудата“ – този образ, конотирач красивата свобода, запазена в природата, за разлика от средата на човешките същества (навярно тук всеки ще усети и копнежа на „работниците“ по един различен живот). За мен тази многопластова връзка е най-интересната, но има и още добри постижения, от по-лесно откриваем, като връзката между „белите“ (ръкавици) и „дъгата“ (с. 60-61), „писма“ и „гълъб“ (с. 26-27), до по-дълбоката връзка между „лакомства“ и „балони“ (с. 42-43). При нея свързващото звено на първо ниво очевидно е „празник“, но можем да открием и една друга асоциация: балоните, красиви отвън, но пълни с въздух са като лакомствата – привлекателни, но без качества на истинска храна (популярният израз за сладкишите „празни калории“ ни кара да се усмихнем и да си припомним за далечното родство на ренгей с мушин ренга¹, което се превежда като „комична ренга“). Сред добрите въвеждащи строфи, които трябва да задават темата и да имат високи качества като завършени стихотворения, подобно на хайку, тъй като играта с асоциациите още не е започнала (тук нивото малко спада в сравнение с постиженията при връзките), бих открила най-вече следните две тристишия (с. 12 и с. 16):



*шинков храст
жени разменят рецепти
за любовно биле (В)*

Хубав образ на любовта – цветовете, но повече бодлите. И все пак най-ценното тук са плодовете (също и духовните).

*безлюден център
продавачка в скъп бутик
места манекени (Д)*

Това въведение към темата „Допир“, може би най-силната поредица в книгата, внася тревогата, поради растящото отчуждение, като поредицата е завършена подобаващо от Весислава с едно тристишие за скритите рани. Всяка ренгей поредица в тази книга е интересна и заслужава внимание, но поне за мен, едни от най-добрите са: „Сватба“ (с. 14-15), „Допир“ (с. 16-17), „Последна гара“ (с. 26-27), „Есенно безвремие“ (с. 36-37), „Първо пълнолуние“ (с. 52-53). Свързаните с хайку форми обикновено са диалози: между поезия и визуален образ при хайга; между поезия и проза при хайбун; и единствено при формите на ренга – между двама или повече автори. И макар че в центъра на хайку жанра (и в центъра на всички тях) безспорно е хайку стихотворението, свързаните форми имат своето значение и специфична художествена стойност – факт, който добрите творби, включително и тази книга, доказват.

ЛЮДМИЛА БАЛАБАНОВА

Диляна Георгиева, Весислава Савова, „Капризи / Whimsies, Ренгей поезия“, Враца, Изд. БГ-ПРИНТ, 2018.

¹ Ренга се появява през XII век, но се налага като изкуство през XIV век. Появата на *мушин ренга* е реакция на прекаленото естетизиране и откъсване от живота на ортодоксалната ренга (ушин ренга), която все повече се превръща в изтънчена игра със словесни ребуси. Мушин ренга отразява различните аспекти на битието, често с много чувство за хумор, и доказва своята жизнеспособност, като ражда забележителния жанр хайку, и след известни трансформации съществува и днес като свързана форма под името ренку.

Маргарита Младенова е един от емблематичните режисьори в съвременния български театър. След редица спектакли, създадени в Русенския и в Сатиричния театър през 70-те и 80-те години на 20. век тя се насочва към лабораторния театър. В края на 80-те години на 20. в. заедно с Иван Добчев създават Театрална работилница „Сфумато”, утвърдила се през последните две и половина десетилетия като открито пространство за сценични изследвания и експерименти. В следващите редове Маргарита Младенова разказва за началото на режисьорския си път.

Как тръгна към театъра? Как реши да се занимаваш с режисура? Това бързо решение ли беше, или желанието ти се появи впоследствие? Знам, че първо си учила математика и химия.

Аз съм учила математика, но как да кажа, след това. Още като дете, когато въобще не съм мислила с какво ще се занимавам и какво ще правя един ден, през лятото моите родители ни пращаха при баба и дядо на село (това е село Здравец, Търговишко, в Добруджа, от там е майка ми) и там се събирахме една тумба около 15-20 деца от различни градове, и още тогава (но това е някак си дълбоко спонтанно и без никаква съзнателна перспектива по онова време) ние правехме спектакли. Аз съм била тогава 7-8-годишна и оттогава до 12-13-ата ми година това се случваше всяко лято – ние правехме спектакли, избирахме приказка, четяхме Братя Грим, грузи неща, разпределяхме роли, след което смъквахме пердетата на цялата къща, за да си правим костюми. Баба ми, която беше някакъв много странен, сърцат човек, с вродена интелигентност, отворена към всякакви такива извънредни неща, ни помагаше. На тези наши спектакли се събираше цялото село, имаше едно старо читалище, после го разрушиха, и това бяха, как да кажа, първите ми спектакли с осветление. Това, което си спомням, е, че това беше едно старо помещение със сцена, на сцената имаше завеса, а хората долу – не знам защо нямаше столове – си носеха столове от къщи, сядаха и гледаха онова, което сме направили. След това, като се връщам в Свищов, където живеехме и бях ученичка, си спомням и си мислех за тези летни театрални занимания. Това продължи някъде до 12-13-ата ми година, когато прочетох „Моят живот в изкуството” на Станиславски. Тази книга ми попадна в библиотеката, освен това беше свързана с театър, а и самият език специално на тази книга на Станиславски е много увлекателен, много хубава книга, и тя ме запали страшно силно по нещо, което тогава ми се виждаше абсурдно, невъзможно. Ето така в мен се появи и трайно се настани интересът към театъра. Майка ми и баща ми бяха учители, аз бях отличничка, майка ми преподаваше литература, а баща ми беше директор на Търговската гимназия и преподаваше педагогика, даже си спомням, че докато бяхме малки, той дозавърши педагогическото си образование, за да може да бъде директор на гимназията. Това беше една много хубава сграда, много хубаво училище, тя е умалено копие на Виенския университет, въобще свищовци са страшни таблетки, в този район, както знаем, Дунав има голямо културно значение. Градът има много особен, много буден дух. Така се започна. Аз завърших техникум по индустриална химия, тогава това беше нещо ново и много модерно, след което учих две години химия. Като завърших техникума през 1965 г. първо, разбира се, кандидатствах режисура, но не ме приеха първата година и тогава записах химия, за да остана в София и да гледам спектакли. Трябваше да уча нещо друго, не можех да тежа на майка си и баща си и да чакам да ме приемат режисура, спомням си даже какво ми каза проф. Сейкова на изпита: „Мило момиче, много си трепетна, но си много малка за тази професия, защо не кандидатстваш актьорско?”, нещо, което аз никога не съм искала, винаги съм искала да правя спектакли. И така две години учих други неща, гледах спектакли, и най-вече не излизаш от Сатиричния театър, всяка вечер сега на стълбите в салона и гледах представленията. Тогава там режисьор беше Методи Андонов, гледах спектаклите му. Две години след това, през 1967 г., кандидатствах режисура за втория път и тогава ме приеха. Две години се готвих и накрая вече бях толкова подготвена,

Маргарита Младенова. Началото



Маргарита Младенова

че исках просто да гойдам тези изпити и да помета комисията, която да не може да каже нищо друго, освен че ме приема. Всъщност така и стана – аз наистина през тези две години неустово се готвех за приемните изпити, исках да порасна, най-вече гледах много театър. Влязох в класа на Филип Филипов и при него завърших, тогава бяха отделни режисьорските класове. Само за режисура бяха около 600 кандидати, ние бяхме приети четирима, а завършихме 11 души, по време на следването непрекъснато се появяваха някакви нови хора в класа. Диалогът ми с моя професор не беше особено добър и аз неслучайно казвам, че човек се учи не от този, който му е определен за преподавател, а си има учители, които понякога даже и не подозират, а може би той самият, за това. За годините на следването ми аз съм изключително благодарна на Методи Андонов. Той беше асистент на бай Насо (Анастас Михайлов) в Академията, аз му ходех на всички часове, исках разрешение от него и се опитвах да посещавам всичко, което той правеше. От неговите часове на мен ми светнаха много неща, тук научавах нещо различно, нещо, което се обясняваше и правеше по различен начин. За моя голяма радост, самият Методи се съгласяваше да идва и на мои репетиции по режисура, говорехме дълго след тях, той беше много нелицеприятен, много хаплив, но в същото време му беше интересно, казваше: „В теб има някаква способност да преобръщаш нещата и това е чудесно, но то не трябва да бъде случайно. Търси мотива, заради който ги преобръщаш. На теб не ти стига столът да си стои на краката, а трябва да бъде преобрънат – добре, но потърси в себе си мотива защо го преобръщаш. Това ти е необходимо, за да можеш да убеждаваш актьорите в онова, което искаш да направят, както и хората, които ще гледат”. Много съм научила от него. Той ми беше, мога да кажа, същинският учител.

Нека поговорим още малко за тези първи години, за следването. Ако сега от перспективата на времето направиш някаква рекапитулация – какво си взела от обучението си, както като натрупани знания и опитност, така и като негативно знание?

От Филипов съм взела нещо, което и до момента спазвам. То е, че каквато и голяма идея да има режисьорът, то той не трябва да започва репетиции, докато с къртовски труд не превърне тази идея в замисъл, не я разработи, не направи структура на своя прочит, не я раздели на парчета, не намери заглавие на фрагментите, не им направи действен анализ и не проследи природата на конфликта. Той ни гонеше страшно ей за тези абсолютно работни, но полезни неща – „Как се казва това парче?” – не каква идея имаш, и как ще я представиш, ако седиш срещу актьорите. Къде е събитието, каква му е природата, каква е природата на конфликта? Това беше Станиславски – неговият прочут действен анализ, който ни помогна да си изградим аналитичен инструментариум. Този инструментариум до момента никъде (и при големите режисьори реформатори на театъра на 20. век, даже и при Протовски) не е отречен. Това ми е останало от Филипов. А от Методи Андонов – пътешествията на въображението, умението да ги предизвикваш. Сега съм убедена, че и да умееш идеално да делиш на парчета един текст и да слагаш точни заглавия, не можеш да правиш истински действен анализ, ако ти не успееш да качиш цялата тази материя на грузи релси, и това именно са релсите на въображението. Да можеш през образното мислене да видиш замисъла си като филм, като случване, в цвят, в мирис, в сетивност, в аромат – това е, което ти е необходимо. Методи беше изключително силен, мощен в едно архетипно въображение и той не оставяше нещата на видимото ниво. Той превръщаше замисъла в образи, в партитури, говорим вече за технологията на правенето на спектакъла. Методи беше изключително горещ, синергичен, хазартен по отношение на въпроса „Какво е видението?! Къде те праща това парче? А не просто да го нареждаш в една логична верига и да се обкръжаваш

с един познат живот, в познат свят, в познат контекст. От Методи аз взех именно убеждението, че като мярка, като хоризонт, реалността на спектакъла те праща другаде, в друг живот, в надреалност, а не просто в една реконструкция на познатия живот.

А как работеше Методи Андонов с актьора? Научи ли нещо в тази много важна сфера на режисьорската професия от обучението си при него?

Както казах по-горе, аз ходех почти на всички репетиции на Методи. Ние бяхме само режисьорски клас, това означаваше, че трябваше да показваме на Филипов откъси, които подготвяхме. Той ги гледаше и ги коментираше. Но на негови репетиции съм била много малко. Спомням

си някакви масови сцени в Народния театър, към които аз никога не съм имала интерес. Те винаги са ми се стрували, че изграждат някаква привидност, някаква лъжа. Методи работеше на своите репетиции точно по обратния начин. Той се хващаше с актьора гуша за гуша. Не приемаше случайни неща, искаше да доведе актьора да онова, което иска. Имаше доверие в неговия актьорски потенциал и се стремеше да извлече от него необходимото за ролята. В работата с актьорите в „Сфумато” мисля, че е останало нещо от начина, по който Методи работеше с актьорите. Това беше запленяващо. Той по никакъв начин не се правеше на режисьор. Той си беше работар, работохолик, запретваше ръкави, махаше всякакви фасади, казваше: „Не ме слушай какво съм казал вчера, защото аз през нощта съм го премислил на базата на вчерашната ни репетиция, чуй къде те водя днес”. На репетиция Методи беше в еуфория, това беше процес на неповторима вътрешна свобода, по време на който единствено можеше да се случи онова особено преживяване, каквото е спектакълът. Нямахме никакви йерархии и дистанции. Той предизвикваше актьорите буквално да полудяват в посоката, която той искаше. Репетициите на Методи бяха забележително случване за всички, които присъстваха на тях. Когато виждаше, че репетицията не върви, той я спираше, казваше „по-добре да спрем, да премислим”, и посърваше, някак си изтичаше целият, в този смисъл той нямаше амбицията да напъва нещо да се конструира, да изглежда, той искаше нещата да се случат наистина. Да са нещата, а не да изглеждат. Имах страховния късмет да го намеря, да ми бъде учител.

Да, ти също работиш така с актьорите. Той наистина ти е бил учител. Ти също търсиш процеса, а не някакъв приличен резултат.

Да, така е. Имах този късмет да се срещна с него!

Имаш ли свои любими или пък проблемни неща, които си направила като студент, които са ти открили някакви тайни за професията?

Доста неща съм опитвала, но това, което си спомням и досега и което по някакъв начин ме е формирало, са две неща. И двете са на Чехов. „Предложение” и „Лебедова песен”. Едното беше с Иван Златарев и един Николай, а пък другото беше с Рашко (Рашко Младенов) и с Марин Младенов. И двете бяха някак си особени. „Предложение” беше цялото в едни грахови шушулки, един талаш, една купчина стъргодини, като си помисля, това някак си приличаше на „О, щастливи дни” на Бекет, без да съм имала въобще на ум такава аналогия. И виж колко е парадоксално, представлението по някакъв начин приличаше на театъра, който правехме пак като деца в двора на Алековата къща в Свищов, където под един голям навес бяха складирали едни големи делви за жито от римско време, които бяха складирани така, че гърлата им стърчаха навън отворени. И ние влизаме в тези отворени гърла, правехме спектакъл, като всяко дете се подаваше от гърлото на една делва и казваше свой монолог или разказваше нещо, а другите стояха отдолу и гледаха. Така че как да кажа, самата театрална реформа на Бекет, самата негова изключително предизвикателна, авангардна образност има някакви корени в нещо негово си, което след това се е избистрило, изкристализирало е и това е страховтно, наистина е забележително. А в „Лебедова песен” пък бях сложила едно малко момиче с балетна пачка, което непрекъснато се появяваше и изчезваше, защото ставаше дума за неща, които ги е имало и вече не могат да се върнат. Помня тези мои работи от студентските години, защото в тях бях успяла да намеря някаква посока към поетико-философския театър, който още тогава харесвах и към който се стремях.

Въпросите зададе КАМЕЛИЯ НИКОЛОВА

Нашите твърдения

Александър Святигор

Още в първите дни и години на революцията, излагайки в печата и пред аудиторията великите идеи на безсмъртието и космоплаването, аз ги сведох до няколко съвсем непълни, но достатъчно определящи нашия облик твърдения. За мен беше важно в съзнанието на околните да се запечатат идеите в техните основни контури, във форма, близка до лозунга, а научната им и философска обосновка, се представяха само ако възникнеше реална необходимост от това.

Нашата основна ценност е реалното безсмъртие на личността и нейния живот в космоса. Тази ценност ние превърнахме в цел и така се образува нашата телеологическа концепция. Нашата философия е преди всичко велика телеология и всички философски проблеми поставяме под знака на нашите велики цели. Ние се основаваме на нашия неизтребим инстинкт към безсмъртие, на жаждата към безкрайното велико творчество и се доверяваме на нашето биокосмическо съзнание, за което светът е обективно реален. Битието е безкрайна арена на великата борба за утвърждаване на максимално съществуване, водена от всички онези, в които е заложена индивидуалност и цел. Нашата етика е етиката на делото в посока на осъществяване на великите цели на биокосмизма. Нашите етически норми се определят от нашата цел (в което ние сме напълно противоположни например на Кант, за когото ценността и целта произтичат от нормата). Нашата етика намира опора в нашата космология: та нали ако светът беше хармонично завършен, готов, то не би имало място не само за нашето дело, но и за ничие друго.

Върху тези философски предпоставки, представени тук в крайно сбит и непълен вид, се основават идеите на биокосмизма, които можем да сведем до следните положения:

1. Смъртта принизява човека, разлага човешкия род: прекомерната грижа за живота ражда страх, нерешителност, низост, лъжа, деформация. Коренът на социалната несправедливост, на деформиращата частна собственост, на междуиндивидуалните, националните и класовите антагонизми е в смъртта. Тази локализация на времето (смъртта) е извечната основа на духовния и материалния разпад на личността и обществото. 2. Но човекът носи в себе си мозък, неизтребим инстинкт към безсмъртие и затова не може да се примири с порядъка на смъртта. Смъртта е дотолкова логически безсмислена, етически недопустима, естетически изкривена, че проблемът за безсмъртието възниква в съзнанието на човека по неизбежност. Като не се е примирявало със смъртта, човечеството е търсило спасение в религията, в мистиката, в надеждата за безсмъртие поне на духа. 3. Днес, когато религията е на изживяване, когато е ясно, че религиозното и мистическото решение на проблема на безсмъртието нямат реална основа, когато биологичните основания на смъртта са разколебани, човечеството може да пристъпи към реализация на индивидуалното безсмъртие като безсмъртие на личността в цялата пълнота на нейните физически и духовни сили. 4. Биокосмизмът твърди, че само в борбата за индивидуално безсмъртие личността и човечеството като цяло намират пълно освобождение, че тази борба е автентичната основа на духовното и материалното обединение на хората, че в тази борба личността и обществото ще израснат до небивали размери на своята сила и творчество, в нея ще се извиси неизмеримо човешкият род. 5. Трябва да се отбележи, че проблемът за личното безсмъртие, или имортализма, в биокосмизма се разглежда и като проблем на възкресението. Възкресението преди всичко е логичен завършек на проблема за личното безсмъртие, гаранция за случайната, принципно не неизбежна смърт на човека, вече утвърден в личното безсмъртие. Затова проблемът с възкресението е вързан с възстановяването на живота на хората, живели преди нас. 6. Наред с проблема на имортализма биокосмизмът издига и проблема с интерпланетаризма. Ако първият корен на индивидуалното и общественото зло е в смъртта (локализацията на времето), то вторият корен на това зло е локализацията на пространството, т.е. превъзходното на домашното огнище, родния град, нацията, държавата, расата. Даже интернационализмът в крайна сметка е само локализация във вселената. 7. Човечеството вече е на прага на интерпланетаризма – та нали след епохата на въздухоплаването непосредствено ще последва епохата на космоплаването. Интерпланетаризмът засяга проблема за това как да се преодолее космическото пространство, как да станеш гражданин на космоса, активен участник в космическия живот, регулиращ и трансформиращ със своята мъдра воля движението на космическите тела, преустройващ стари и създаващ нови светове. 8. Проблемите на имортализма и интерпланетаризма не могат да се разглеждат отделно, нито пък да се свързват механично. Техните проблеми произтичат

един от друг, те са взаимообусловено органично цяло, обединено в общия термин „биокосмизъм“.

9. Дори и в биокосмизма да има елемент на фантастика, то тази фантастика не може изцяло да бъде сведена до утопията. Биокосмизмът се опира на последните завоевания на науката и техниката и тъкмо затова фантастиката на биокосмизма е достатъчно узряла, за да могат проблемите на имортализма и интерпланетаризма да се поставят на дневен ред. Ние твърдим, че биокосмизмът е новият максимален план за живота, към който трябва да се придържа човекът и човечеството като цяло и към чиято реализация трябва да се пристъпи сега.

10. Нашето твърдение, че е дошло времето да се поставят проблемите на биокосмизма като актуална задача от нашия реален живот се основава върху оценката ни за разгръщащата се световна борба между угнетени и угнетители, между труд и капитал. Тази борба цели унищожението на класовите различия, което от наша гледна точка е необходима предпоставка към поставяне на проблемите на биокосмизма в тяхната всезнамна пълнота. Революцията несъмнено съдържа в себе си тенденциите на биокосмизма и определянето, събирането и организирането на тези тенденции трябва да бъде важна част от задачите на дейците на революцията най-малкото защото поставянето на проблемите на биокосмизма като максималния план например днес, когато революцията продължава, ще допринесе за победата на революцията в първия смисъл.

Такава оценка на революцията ни дава възможност, без да се отдръпваме от осъществяване на идеите на биокосмизма в бъдеще, след революцията, да пристъпим към събиране и организация на биокосмическите сили още днес.

11. В борбата за биокосмизъм не трябва да се прави никаква подмяна и съглашателство от религиозно-мистичен характер. Вместо загробното безсмъртие и безсмъртието на духа, нашата цел е безсмъртието тук, на земята, в реалния космос, безсмъртие на личността в цялата пълнота на нейните духовни и физически сили. Затова към религията и мистиката ние се отнасяме непримиримо отрицателно. По същия начин вместо мечтателно-поетическото, мномо проникване в космоса ние издигаме реалния интерпланетаризъм като актуална задача пред техниката.

12. В борбата за биокосмизъм ние следваме завоеванията на науката и техниката и в същото време се стремим към тяхното пресъздаване, а също и към философията, социологията, икономиката, изкуството и т.н., съгласно нашата телеология. Тоест съдържанието и формата на тези културни фактори трябва да бъдат моделирани от зрителния ъгъл на великите идеи на биокосмизма. Ето защо биокосмизмът е начало на съвършено нова култура, нов порядък на нещата, ново битие.

Тези дванадесет положения съставят „Първия скрижал на биокосмизма“, който е и ще остане онзи основен ствол, от който, разлиствайки се, се разширява нашето творчество, нашата пропаганда, нашата борба. Ние носим велико евангелие и е трудно да се осъзнае небивалата досега грандиозност на движението, което трябва да обхване целия свят и което започваме ние, биокосмистите, тук, в Русия, в центъра на Великата Революция.

Досега човечеството наподобяваше хората на гревния философ, които са живеели в пещери, където са виждали само сенките на нещата. Днес, в лицето на биокосмическия авангард човечеството може да бъде уподобено на същите хора, но вече излезли от пещерата и виждащи на слънчева светлина истинските неща, даже решени да погледнат към самото слънце. Ние твърдим, че дори и да не е днес, то в близко бъдеще човечеството ще гледа на себе си и на света с нашите очи и с радост ще издигне знамето на биокосмизма.

Разбира се, в нашето движение са възможни и грешки, а



Екип за ликвидиране на опасности

(бр. 26–42, 13 епизода, 84 страници)

Антон Стайков

Новият сценарий (ЕЛО) на Любомир Чолаков събвда мечтата на Димитър Стоянов – Димо да рисува фантастична история. Художникът е закърмен с фантастика (най-вече от библиотека „Галактика“), любимците му са Стругацки, Лем, Артур Кларк, Любен Дилов. Пред кината се редят дълги опашки за първите епизоди на „Междузвездни Войни“. Истерията около филма помага за популярността на „ЕЛО“. Тридесет години по-късно серията е една от най-цитираните в спомените на читателите на „Дъга“ . Бунтовници, космически кораби, странни костюми, технически средства за придвижване и битки, междугалактически пътувания, зъл герой (естествено, най-атрактивен от всички). Стилът се развива в течение на няколко епизода. Димо обича машините и ги измисля така, че да „могат да работят“. Силни ракурси, внимателна обработка на обемите с грижовен, но все пак експресивен шрих. Детайлите са истински достоверни (например върху обувката на пагнала фигура разчитаме ромбоидното „лого“ на кораба). Сценарист и художник се забавляват – всяка среща в Космоса е придружена с битка, или поне с малък побой. Те са създали пълноценната нова реалност „Шукшуншупа“ – с измислени машини и оръжия и психологически мотивирани герои. Силните ракурси на многото летящи фигури са органични – заради липсата на гравитация, но и защото следват загъхания ритъм и смяната на гледната точка. Освен с бойното изкуство „зогор“, героите се защитават с бумеранги и щитовете. Те не са безсмъртни – главният герой Сташевски загива в един от епизодите (младите читатели си отгъхват в следващата книжка, той се е спасил в космическа капсула). Димо отделя специално внимание на ЕЛО-заглавката и с гордост я описва на редакторката „като американска“. Тя го предупреждава „да внимава да не е прекалено американска“.

Димитър Стоянов – Димо, „ЕЛО“ („Дъга“, 1986–1989 г.)



нас, първите вестители и вождове, най-вероятно ни чака гибел. Но нас възможността даже от големи грешки и неуспехи не ни смущава, тъй както упоритият завоевател не се смущава от опасността от дълги поражения. Онзи, който има велики цели, който твърдо е уверен в себе си, който е смел, конкретен и ясно издържан, той в крайна сметка е винаги победител.

14 януари 1922

Превод от руски: ГАЛИНА ГЕОРГИЕВА

Литературен вестник 4-10.07.2018

Зоните в научната фантастика на Източния блок: география и онтология на пространства отвъд човешкото разбиране*

Александър Попов, Константин Георгиев

Често са ме питали какво е „зоната“, какво символизира тя и са изказвали немислими предположения. Изпадам в състояние на бяс и отчаяние, като чувам такива въпроси. „Зоната“, както и всичко в моите филми, не символизира нищо: „зоната“ е „зона“ [...]

Андрей Тарковски, „Запечатано време“ (Tarkovsky 1989, 200)

В разрез с Тарковски ние вярваме, че зоните имат своето значение като важен троп в научната фантастика на бившия Източен блок. Това са зони на нечовешки и постчовешки опит, които се появяват в различни конфигурации. Ние твърдим, че зоните като такива са израз на по-обща когнитивна стратегия на научната фантастика, която се стреми да постави под съмнение и да подрие хегемонното цяло. Зоните представляват обратната страна на модерността и подгонват модерния дискурс, коренящ се в просвещенския проект. В тази дискусия се ограничаваме до няколко отбрани примера: Зоната в „Пикник край пътя“ на братята Стругацки и филмовата ѝ адаптация от Андрей Тарковски; Гората в „Охлюв на склона“ на братята Стругацки; океана в „Соларис“ на Станислав Лем.

Модерни инфраструктури и упадъчни зони

Отправната ни точка е направеното от Аниндита Банърджи изследване на ранната съветска и пред-съветска руска фантастика. То представя генеалогия, според която руската научна фантастика не може да бъде изчерпателно обяснена през обичайната „бинарна типология на пропаганда и протест“ (Banerjee 2012, 5). В края на 19-и и началото на 20-и век научната фантастика се превръща в сцена на истинска „битка между „две модерности“: от едната страна, модерността като „култ[а] към разума, доктрината на прогреса, увереността в науката и технологията“, а от другата – „естетическата модерност, отблъсната от буржоазните приложения на разум, наука, технология [...] и възприемаща наместо това [...] амбивалентен и песимистичен възглед за прогреса и бъдещето“ (пак там, 13). Руската научна фантастика по това време се стремяла не просто да реинтерпретира света, а да промени и самия човешки субект, дори преди новият съветски човек да бъде спуснат като модел от държавата. Мислители като Николай Фьодоров и Константин Циолковски развили нови дисциплини, разположени между науката и религията, и обявили, че „обективното знание [...] било излишно, освен ако не преобразува самите основи на субективността“ (пак там, 133). Зоните, върху които се съсредоточаваме ние, се срещат предимно в творби от 60-те и 70-те години. По това време модернизацията на СССР е напреднала, а с нея и вътрешното напрежение на модерността. По това време във всекидневния живот на хората вече било развито и друг тип напрежение. Докато обществената модернизация довела до прогрес и развитие в някои региони, други неизменно оставали неразвити и дори ограбени от потенциал. Тези руини на модерността са умело описани от теоретичния географ Борис Борисович Родоман, който използва термина „упадъчни зони“ – специфичен вид пейзажи, във вакуума на които „селата бързо изчезват“ (Родоман 2004). По същество това е обратната страна на модерността и симптомите за проваления ѝ универсализъм. За Родоман тези пейзажи са симптоматични за пространствената организация на бившия Източен блок. В тези централизирани и стриктно йерархични държави, инфраструктурните връзки винаги свързват центъра с периферията и обратно. Малките населени места не са хоризонтално свързани. Административните граници биват прекосявани едва от шепя главни пътища, свързващи модерните градски центрове.

Научнофантастичното пространство

Ако следваме идеята на Родоман за „упадъчните зони“ като симптоматични за административната организация на региона, то изглежда разумно да допуснем, че фантастите са усвоявали феномени от реалния живот през образа на Зоната. Това би могло да се потвърди чрез твърдения от различни критици. За Фредрик Джеймисън например научната фантастика е

пространствен жанр, занимаващ се с опосредстването на пространството и чертаенето на карти – на планети, климати, пейзажи. В такава интерпретативна рамка Зоните могат да бъдат мислени като възлъщение на стратегията на научната фантастика да прави пространството невъзможно странно и непознаваемо за човешкия ум (Jameson 2007, 313). Следвайки литературния критик Дарко Сувин и неговия топоанализ (Suvin 1987, 316-317), можем да развием това твърдение, като представим зоните в научната фантастика като медиатор между инфраструктурните и епистемологични проекти на модерността и реалното човешко преживяване на реалността. Банърджи пише за пространството в руската научна фантастика като за „развиващ се комплект от връзки между физическия свят и репрезентациите на света“ (Banerjee 2012, 20). Руската научна фантастика развива нови видове модерност, като създава различни връзки между субекти и светове, сравнено със западната модерност. Това дава на читателите възможност „да възприемат своя свят по нов начин“ (пак там, 12). Репрезентациите на света в научната фантастика през Зоните ни информират за реалния материален свят. Банърджи твърди, че транссибирската железница е отворила „съкровищница“ за руската фантастика от началото на 20-и век (пак там, 34). Нашето разбиране е, че в рамките на размразяването през 60-те и 70-те „упадъчните зони“ отварят друга съкровищница за фантастиката. Този път авторите били въодушевени не от носещите обещания образи на влакове, самолети и космически кораби, а от идеята за Зоната и нейния подривен потенциал.

Онтология на зоните

Сега се обръщаме към обектно ориентираната онтология (оттук насетне: ООО) и нейната постхуманистка критика на просвещенската философия и позитивистката наука. Според ООО обектите не могат да бъдат изчерпателно определени по отношение нито на съставните си части, нито на функциите си. Всеки обект има своята същност, но това *Ding an sich* никога не е директно достъпно за други обекти; те могат да го достъпят само през сетивните му качества, които са безкрайни и контекстно-определени. Зоните като обекти са трудни за достъп през сетивните канали, които хората намират за естествени. Зоните остраностяват, но отказват да бъдат рационализирани (поставяйки под съмнение тази диалектика, изведена от Дарко Сувин като определящ принцип за жанра на научната фантастика); тяхната „нерегулярност е достатъчна да изтрият науката, но не и съзнанието“ (Meillassoux 2015, 36). Перифразирайки Браян Уилямс: „[зоните] не подтикват към изоставянето на човешката ситуация, а по-скоро към позиционирането ѝ в рамките на ситуацията на други“ (Willems 2017, 29). Зоните са като „хиперобектите“, постулирани от Тимъти Мортън: „масивно разпределени във времето и пространството спрямо хората“ (Morton 2013, 1). Техните необхватни мащаби ни объркват: времето се огъва около и вътре в тях; каузалността се държи особено; промени в състоянията идват внезапно и неразбираемо; до някаква степен те са като демонични създания (пак там, 29). Човешките субекти (и обекти) се държат по особен начин, когато влязат в контакт със Зоните – те биват разединени, „приемат нов живот, когато господството на цялостната система бъде премахнато“, както игровата конзола става странна и интересна по нови начини, когато капакът ѝ е махнат, а вътрешността ѝ – оголена (Vogost 2012, 129). В зоните качествата, обикновено асоциирани с гаден обект, често биват сцепени от него; обектът бива слепен с нови, неочаквани качества¹ (Hartman 2012, 31).

Примери от литературата и киното

Зоната в „Пикник край пътя“ се състои от други обекти и функционира спрямо други закони. В Зоната спътниците на сталкера престават да бъдат хора, превръщат се в инструменти, които незабавно трябва да изпълняват запобедите му. В Зоната самите хора започват да показват необичайни качества: Тендър започва да бърбори неконтролируемо, а Редрик се улавя, че „започва да [го] прихваща бърбивата хрема“ (Стругацки 1990, 24). Прости и функционални обекти от всекидневието биват слепени със странни нови качества: Редрик хвърля метални гайки, за да определи безопасните пътеки през пространството;

^{*} Версия на настоящия текст беше представена на първата годишна конференция *Science Fiction and Communism*, проведена през месец май в Благоевград.

¹ Използваме „сцепен“ и „слепен“ като заместители на „fissioned“ и „fused“ – предпочитаните от Гръм Харман термини (Hartman 2012).

дали гайките изпълняват тази функция заради своя материал, тегло, форма или нещо друго така и не разбираме, но ясно усещаме, че те медиират между живота и смъртта благодарение на тези неочаквани качества. Всички „извънземни“ обекти в Зоната носят странни имена, дадени им от сталкерите: „празнотии“ и „пълни празнотии“, „пача на вещицата“, „месомелачка“, „конски мухи“ и пр. Имената са от особена важност за учениите, които имат собствен жаргон; например това, което сталкерът нарича „голите темета на комарите“, е известно сред учениите като „гравитационен концентрат“, „пачата на вещицата“ е „колоиден газ“. Или както Редрик си мисли: „Всички учени глави са такива. За тях важно е да измислят името. Докато не го е измислил – да ти стане жал да го гледаш“ (пак там, 25).

Имената настройват човека към сетивните качества на обекта, правят го видим. Смъртта може да дойде незабелязано в Зоната, ако някой обект е изцяло „тъмен“ или неотбелязан на картата (по отношение на тъмните обекти, виж Willems 2017, 16). Докато е в Зоната, Кирил минава през паяжина – неразпозната от Редрик и изплъзнала се от вниманието му във фаталния миг. По-късно, извън Зоната, Кирил умира от сърдечен удар. Зоната има не-човешка темпоралност, както хиперобектите, описани от Мортън. Експедицията в Зоната се усеща като дълга не повече от час, когато е разказана от Редрик, но по-късно, изненадващо и за него, той научава, че са изминали пет часа. По собствените му думи: „Да, господа, в Зоната времето не тече. Пет часа... А като погледнеш, какво са за сталкера пет часа?“ (Стругацки 1990, 29).

Сталкерите биват деформирани от Зоната по всякакви начини: сетивно, езиково, физически. След експедицията Редрик разказва следното: „Заклучих се в една кабина, извадих манерката, развих капачката и се залепих като *пиявица*“ (пак там, 28; курсивът е наш). Децата на сталкерите също са различни, както показва Маймунката, гъщерята на Редрик. И все пак Зоната е някак мила и скъпа на Редрик по един жесток начин, за разлика от човешкия свят: „И което е най-чудното: приказвах му аз и с цялата си душа вярвах в това, което приказвах. И в този момент нашата Зона, проклетата, ми стана сто пъти по-скъпа. А пък още не бях пиян“ (пак там, 35).

Разбирането на Зоната през позитивистката нагласа е изключено като възможност навсякъде в романа. Цитат от учения Пилман:

„Има обекти, на които намерихме приложение. Използваме ги, макар и почти сигурно не така, както са ги използвали пришълците. Не се и съмнявам, че в повечето случаи забиваме гвоздеи с микроскопи. [...] По-сложно стоят нещата с другата група обекти, по-сложно именно защото те не намират при нас никакво приложение, а техните свойства в рамките на нашите днешни представи са абсолютно необясними“ (пак там, 90).

И все пак само Зоната може да проникне до по-дълбока реалност в Редрик. В последната глава той се отправя в Зоната, за да открие Златното къло, което изпълнява желания. Кълбото, което накрая се оказва по-скоро медно, отколкото златно, е своеобразен философски камък, който в надеждите на героите може да промени света и съставлящите го субекти. Дори докато Редрик си мисли „[м]ашина направихте от мене...“ (пак там, 119) и в ума си иска много практични неща като справедливост и здраве за гъщеря си мутант, в самия край на романа той е без думи, без знание, предава се на Златното къло и на Зоната:

„Аз съм животно, нали виждаш, животно съм. Дума не мога да обеля, не ме научиха да приказвам, не умя да мисля, тези гадове не ми дадоха да се науча да мисля. Но ако ти наистина всичко можеш и всичко знаеш, и всичко разбираш... намери му цаката! Надникни в душата ми, знам, че там е всичко, което ти трябва“ (пак там, 122). „Охлюв на склона“, по-ранен роман от братята Стругацки, разказва за гората и Управлението – зонообразен обект с неопределен произход и човешката организация, създадена, за да я изучи (Стругацки 1996). И докато гората отделя хората от езика и паметта и ги слива в нови конфигурации, Управлението е субцендентен хиперобект (Morton 2017) *par excellence* – хората могат да бъдат размествани из него, могат да им се дават различни роли вътре в него, но всичко ще продължи да съществува по статистически същия начин. Това е кафкиански кошмар за бюрокрация, израсла като тумор от невъзможността на обществото да осъществи действителен, неантропоцентричен контакт с гората.

Станислав Лем е друг фантаст от Източния блок, в чието творби можем да открием зонални наративи. В „Соларис” извънземният океан, покриващ цяла една планета, може да бъде концептуализиран като необяснима и неподатлива Зона в рамките на космическото завоевание на обединеното човечество (Лем 2007). Позитивистката наука и просвещенската философия отново са обект на опустошителна критика посредством възбразената наука соларистика, която се разделя и слива външно и вътрешно толкова много пъти, че от даден момент самите практикуващи я не могат повече да комуникират смислено дори и помежду си. Но както твърди Карл Фрийдман, романът на Лем не е опелото на науката, а по-скоро реконфигурация на научната мисъл в духа на диалектичната и постхуманистката парадигма, като единственият възможен начин да се достигне някога частичен контакт с извънземното (Freedman 2000, 111). Този фрагментарен достъп е сроден на идеята от ООО за непрекия достъп до „тъмните” обекти. В края на романа главният герой Келвин съумява да осъществи най-близкото до истински контакт в цялата история на соларистиката. За да направи това, той се разделя с връзката си със Земята и предишния си живот и се научава да обича копието на покойната си съпруга Харей, създадена от извънземния океан на база собствените спомени на Келвин. Героят се отърсва от позицията си на трансцендентален кантиански Субект и в края възприема Харей като по-истинска от самия ѝ оригинал, въпреки че тя самата се разглежда като инструмент на океана. И в определен смисъл наистина е, но инструментите в ООО и в Зоните имат правото да живеят своя собствен живот.

Тук обръщаме вниманието си към киното. Образите във филма „Сталкер” на Андрей Тарковски далеч по-директно свързват съществуването на зоните с индустриалния отпадък, неравното развитие и ядрените бедствия. По този начин той полага историята в рамките на съветския опит, за разлика от „Пикник край пътя”.

Адаптирайки романа във филм, Тарковски премахва някои значими фантастични елементи от книгата на братята Стругацки и фокусира повествованието върху Сталкера. Освен с артистичните възгледи на Тарковски и желанието му „Сталкер” да е филм за човешките достойнство и любов, решението вероятно е продукувано и от самата форма. Ако литературният герой стъпи в „пачата на вещицата”, от читателя зависи как това ще бъде интерпретирано по отношение на текста, аромати и цвят. Киното обаче работи със специфични и конкретни образи. Затова никога не виждаме Златното кълбо, а само чуваме главните герои да говорят за Стаята. Вероятно тази трансформация на Зоната по отношение на образността кара Тарковски да заяви, че във филма му „Зоната е просто зона” (Tarkovsky 1989, 200). Но по отношение на подривните си последствия по отношение на модерността и просвещенската логика Зоната от „Сталкер” остава вярна на литературния си предшественик. Както отбелязва Робърт Швайгер, въпреки промяната във фантастичните адаптации на Тарковски, той „премахва онтологичната основа изпод краката на хората на Земята” (Schweiger 2017, 52). Бавните и приспивни кадри на Тарковски нарушават обичайната човешка перспектива и възприятие за време.

Следващият ни пример е свързан със Светослав Славчев, автор от социалистическа България. Герой на някои от неговите разкази е астронавигатор Ферн, който често пътува до зоноподобни планети (Славчев 1979). Това са огромни пространства, съдържаани в рамките на света, в които всякакъв научен и пространствен разум изпада в немощ. Самата им повърхност е нестабилна и неподатлива на картографиране. В един от разказите самите геодезични формации на планетата притежават разум и се опитват да комуникират с Ферн, като директно се включват в съзнанието му. Един от сюжетите е адаптиран за списание „Дъга” от самия Славчев. В адаптацията „Двубой с Касандра” (сериализирана в бр. 9-12, хуц. Петър Станимиров) тези планети са понижени от смислени цялости до фонови изображения. Всички абстрактни мисли и разсъждения на Ферн, както и отворените му въпроси, са премахнати и повествованието загубва всички творчески спекулации за природата на знанието и комуникацията с нечовешки форми на разум. Не е изненада, че творбите на изкуството се променят, като преминават границите между различни медии. Изглежда обаче, че във възбразенията на своите

Двубой с Касандра

(10 епизода, 48 страници, от бр. 31 художник на серията е Илия Сарълиев)

Антон Стайков

Комикс кариерата на Петър Станимиров започва от брой 5 с „Карамела Му, Пуки и галактическите пирати” (сценарий Маргарита Чолакова). Тя е в комичен регистър, а втората му фантастична история е написана специално за него от Светослав Славчев. Героят Янтар попада на странната и злоеща планета Касандра (олицетворение на висш разум), където му се явяват сцени от бъдещето. Космически кораби и танкети попадат в огнено езеро. Капан? Епизод 3 е истински успех за художника. Марчело и Андре Шере – любимите му художници от „Пиф” – са го научили на обобщение, контраст на черно-белите петна, цялостно композиране на страниците и разтворите. Графичният му език става постепенно чист и четлив, помагат му и растерите в стил оп арт. Страница с панорамни панели, които проследяват в забавено движение виденията на Янтар, отбелязва появата на комикс майстор, който остава устойчив във времето, продуктивен и любопитен в търсенето на различни езици. След няколко епизода историята приема името на главния герой. В един от епизодите Станимиров се справя с невъзможна задача – да нарисува борба между Янтар и неговия двойник, но за него това е пример за неуспешен сценарий. Малко след това щафетата е поета от художника Илия Сарълиев, а Петър Станимиров се захваща с „Островът на съкровищата”.

Петър Станимиров, „Двубой с Касандра” („Дъга”, 1982–1983 г.)



автори Зоните се зараждат почти естествено заедно с цяа набор от иновативни идеи, насочени към подкопаването на конкретни наши предпоставки за света, който населяваме, и на начините, по които го опознаваме. Тарковски остава верен на непознаваемото пространство, създадено от братята Стругацки, и оставя вратата отворена за постчовешки философски спекулации.

През последните няколко десетилетия зоните се появяват и в съвременни научнофантастични наративи извън бившия Източен блок. Те могат да бъдат четени като реакции спрямо различни кризи на модерността. Например трилогията „Съдърн Рийч” на Джеф Вандермиър описва Зона на извънземна инвазия и може да бъде прочетена като екологична критика, тясно свързана с ООО. „На ръба на света” на Томас Пинчън измисля скрито виртуално пространство на бягство от надвисналата индексация на целия свят от силите на неолиберализма. Трилогията „Марс” на Ким Стенли Робинсън разглежда червената планета като вид Зона, която принуждава земните заселници да изобретят ново човешката субективност и да интегрират самия пейзаж в нов демократичен рег. Зони съществуват и в научнофантастичните традиции на посткомунистически общества, както и във фантастиката на социалистически републики извън Източния блок. Например: играта на виртуална реалност в „The Three-Body Problem” на Лу Цишин, през която хората имат възможността да преживеят невъзможното пространство, обитавано от извънземните врагове на човечеството. Друг пример е *хуманитарният кибертънк* „Хакери на човешките души” от българския автор Иван Попов. В този роман неназованата „подмандатна територия на злото”, очевидна художествена аналогия на съвременна България, се превръща в зона на тотална двусмисленост, на радикално преосмисляне на капитализма и западния морал и в критика на концепцията за човешкото битие.

Вместо заключение
Настоящият текст полага основите на един специфичен поглед към зоните в научната фантастика, но очевидно не претендира за изчерпателност. Сред важните теми, които тук пренебрегваме, но към които смятаме да се обърнем другаде, са границите между култура и природа, които зоните, а и антикорелационистката ООО въобще, подлагат на сериозна критика. Любопитни сме и да изследваме посоката, в която зоните, за които тук твърдим, че имат своя корен в реално съществуващия свят, влияят обратно върху социалната реалност. Аниндита Банърджи, следвайки Грамиш, разглежда руската фантастика като „културна педагогика” (Banerjee 2012, 12), чрез която читателят бива научен как да възприема и преживява света. В този дух е

интересно да погледнем как – и дали – постхуманизмът на зоните и тяхната критика на модерността се е отразила на същата тази модерност. Това обаче са въпроси, които отварят твърде много и твърде обширни нови теми. Затова се ограничаваме дотук, а вместо обобщение на теорията и аналитичните заключения, предпочитаме да се върнем към Тарковски. В рамките на същата книга, в която заявява, че Зоната е просто зона и нищо повече, Тарковски пише и следното: „Може би Писателят се отправя към Зоната, за да срещне Непознатото, за да бъде удиен и сепнат от него. Но в крайна сметка сепва го една жена [...] със силата на своето човешко достойнство. Тогава всичко ли е подвластно на логика и може ли да бъде разделено на съставните си части и систематизирано?” (Tarkovsky 1989, 199).

Използвана литература

Лем, Станислав. *Соларис*. Колибри, 2007.
Родоман, Борис Борисович. *Поляризованная биосфера. Сборник статей*. Смоленск: Ойкумена, 2002.
Родоман, Борис Борисович. *Россия - административно-территориальный монстр*. http://polit.ru/article/2004/11/04/rodoman/. Accessed May 2018. Polit.ru, 2004.
Славчев, Светослав. *Слега към Вега-Ореон*. Отечество, 1979.
Стругацки, Аркадий и Борис. *Охлюв по склона*. Офур, 1996.
Стругацки, Аркадий и Борис. *Дори насън не виждаме покой*. Издателство „Христо Г. Данов”, 1990.
Banerjee, Anindita. *We Modern People: Science Fiction and the Making of Russian Modernity*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 2012.
Bogost, Ian. *Alien Phenomenology, or, What It's Like To Be a Thing*. University of Minnesota Press, 2012.
Freedman, Carl. *Critical Theory and Science Fiction*. Wesleyan University Press, 2000.
Jameson, Frederic. *Archaeologies of the Future*. Verso, 2007.
Harman, Graham. *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*. John Hunt Publishing, 2012.
Meillassoux, Quentin, and Alyosha Edlebi. *Science Fiction and Extro-science Fiction*. University of Minnesota Press, 2015.
Morton, Timothy. *Humankind: Solidarity with Non-Human People*. Verso Books, 2017.
Morton, Timothy. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. University of Minnesota Press, 2013.
Schweiger, Robert Junior. *Posthumanism in Late Soviet Science Fiction*. MS thesis, 2017.
Suvín, Darko. Approach to Topoanalysis and to the Paradigmatics of Dramaturgic Space. В: *Poetics Today*, Vol. 8, No. 2 (1987), pp. 311-334. Duke University Press, 1987.
Tarkovsky, Andrei. *Sculpting in Time*. University of Texas Press, 1989.
Willems, Brian Daniel. *Speculative Realism and Science Fiction*. University of Edinburgh Press, 2017.



Анархията като достъп до космичното: език, въображение, техника

Евгений Кучинов

0. Като теоретична рамка на настоящото изследване допускаме разликата между научна фантастика и извъннаучна фантастика. Според Кантен Меясу, който въвежда тази разлика, при научната фантастика отношението между измислица и наука е следното: става дума за въобразяване на едно измислено бъдеще на науката, което модифицира, а нерядко и увеличава, своите възможности за знание и овладяване на действителността. Имплицитната аксиома на научната фантастика е, че в бъдещето светът, макар и при извънредни условия, ще бъде податлив на научно обяснение. Извъннаучната фантастика на свой ред определя един особен режим на въображаемото, в който конструираните светове са представени по начин, който не допуска разгръщане на теоретични приложения от страна на експерименталната наука. Ключовият въпрос на извъннаучната фантастика е: как трябва да е организиран светът, принципно недостъпен за научното знание, така че да не се превръща в предмет на естествената наука? От философска гледна точка извъннаучната фантастика предоставя отговор на онтологическия проблем при Хюм: изправени пред невъзможността за опит в бъдещето, как може да сме сигурни, че в бъдещето законите на природата (като предмет на научен интерес) ще запазят своята валидност? „Понеже няма логическо противоречие в това да си представим, че в бъдещето естествените закони ще претърпят модификации, и никакъв опит с непроменливите величини от миналото не ще ни позволи да заключим, че те ще останат такива и в бъдещето.”¹ Накратко, Меясу предлага три възможни наративни отговора на основния проблем при извъннаучната фантастика, като и трите са само частични разработени в приведените от него примери (тъй като те в крайна сметка предполагат научно обяснение на случващото се): 1) настъпва катастрофа, която разединява свят и наука (*Дарвиния* на Робърт Чарлз Уилсън); 2) светът се превръща в карикатурна безсмислица, но независимо от това притежава някакъв произход и може да бъде научно обяснен (*Пътеводител на галактическия стопаджия* на Дъглас Адамс); 3) светът е обхванат от неподдаваща се на промяна атмосфера на несигурност, която бива освободена от обяснения (*Юбик* на Филип К. Дик). В заключение Меясу нарича романа на Ръоне Баржавел *Опустошение* „прототипична“ творба на извъннаучната фантастика, в която странни безпричинни събития, поставящи под въпрос неизменността на естествените закони, не получават никакво обяснение.

Изглежда, че разликата между научна и извъннаучна фантастика почива върху едно имплицитно марксистко основание (при все че то е преобърнато с главата надолу). Тъкмо при марксизма, най-вече в труда на Енгелс *Развитието на социализма от утопия в наука*, преходът от утопичен социализъм (ненаучна фантастика) към научен комунизъм (научна фантастика) се постулира като основен принцип. Не е случайно, че последният брой на електронното списание за научна фантастика *Big Echo*, посветен на стогодишнината от издаването на *Капиталът*, има за основна идея схващането, че *Капиталът* е творба на научната фантастика. Марксизмът е форма на научна фантастика (с наблягане върху научното) и вероятно цялата научна фантастика съдържа латентен марксизъм. Концептуалният жест на Меясу не е опит за завръщане към преднаучната утопия, а представлява своего рода „хипермарксистически“ критически жест, при който научната фантастика подсилва понятието „измислица“ (извъннаучна фантастика = извънмарксизъм). Можем да назовем това схващане „безрезервен марксизъм“ по аналогия с определението, гадено от Жак Дерида на Жорж Батай (*Едно безрезервно хегелианство*). Извъннаучната фантастика в някакъв смисъл е есенция на фантастичното при марксизма, радикализация на единадесетия тезис върху Фойербах, според който случайната изменяемост излиза на преден план. Неслучайно определението на Меясу за извъннаучна фантастика е като цяло апофатично; също така му липсват примери, с които да демонстрира другия режим на въображението, съответстващ на извъннаучната фантастика. Проблемът се състои в ограничеността на

това имплицитно марксистко основание по отношение на разликата между научна и извъннаучна фантастика – то пренебрегва една друга линия на политическо действие, а именно анархизма. Ако марксизмът се движи от утопия към наука (и от фантастична към научна измислица), то тогава анархизмът е изначално натоварен с политическо недоверие спрямо науката (виж труда на Бакунин *Държавност и анархия*, където науката се разглежда като проблематична есенция на действителността и като амбиция за власт, свързана с подкрепата на тази поставена под въпрос есенция): „...тези рицари на науката и мисълта, в името на която се смятат за призвани да предписват законите на живота, са всички до един реакционери, съзнателно или не“. Анархизмът върви в друга посока: от утопична „фантастична измислица“ към техническа (не научна) фантастика. В техническата фантастика законите на природата се разглеждат като нещо, което никога не изчерпва цялата действителност и винаги подлежи на преразглеждане и повторно определяне от страна на анархотехническата беззаконовост. Тъкмо върху такива технофантастични основания са изградени анархистичните утопии на братята Гордин и биокосмическите експерименти на Александър Святогор.

1.

Руският анархизъм от първите десетилетия на ХХ век (пананархизъм, биокосмизъм) предлага оригинален политически и естетически модел на „достъп до космичното“, притежаващ огромен ебристичен и утопичен потенциал, който е потъпкан и забравен заради политическите обстоятелства през първата половина на века. През 1917 г. беларуските братя Аба и Волф Гордин основават общество от анархокомунисти, назовано от тях *Съюз на петимата угнетени*. Названието се отнася до петте човешки категории, понасящи най-тежките труности под игото на мнозинството: работниците „скиталци“, националното малцинство, жените, младежта и отделната личност. Пет основни институции – държавата, капитализмът, колониализмът, училището и науката, семейството – са отговорни за техните страдания. Братята Гордин изработват философска система, която наричат „пананархизъм“, предлагаща пет лечебни средства срещу петте гибелни институции, упражняващи репресия над въпросните пет елемента от съвременното общество. Средствата срещу държавността и капитализма са, най-просто казано, бездържавност и комунизъм; по отношение на останалите три потиснически фактора противоотровите представляват нововъведения: „космизъм“ (повсеместно елиминиране на преследванията по национален признак), „гинеантропизъм“ (еманципация и хуманизация на жените), „педизъм“ (освобождаване на младите от „порока на робското образование“). Универсалното лекарство срещу всичките петима потисници е пантехнизмът.

Стремекът на братята Гордин е да освободят човека от оковите на общоприетото. Според тях науката като рационална система от закони, били те естествени или социални, представлява новата религия на средната класа. Най-голямата от всички измами е марксистката теория за диалектическия материализъм. „Марксизмът, заявяват те, е новото научно християнство, предназначено да завладее буржоазния свят, като измами хората, пролетариата, както християнството е измамило феодалния свят.” Маркс и Енгелс са „вълхвите на научносоциалистическата черна магия”.

В първите десетилетия на ХХ век в мисловния обсег на пананархизма се разгръща идеологическата и естетическата дейност на анархобиокосмизма, прокарваща линията на технофункционализма. Биокосмистите „възникват от бурната експлозия на революцията”, по думите на техния лидер Александър Святогор, с обещанието да се освободят от земната гравитация и да постигнат вечен живот в космоса. Тяхната платформа е базирана на два принципа: „безсмъртие и междупланетно пътешестване”. Те основават асоциацията „Креаториум на биокосмисти” и дори се стремят да установят „Съвети на безсмъртието” из цялата страна и по света.

Братята Гордин и Святогор развиват утопичните си технофантастични модели на достъп до космичното – чрез език, въображение и техника.

2.

През първата половина на ХХ век съществуват поне три философски решения на проблема за езика при Руския космизъм: марсианският език на Александър Боданов (*Червената звезда*), поетическата теория за междуметията и сериите на Александър Святогор

(*Биокосмическа поетика*) и изцяло измисленият език АО, създаден от Волф Гордин (*Граматика на логическия език АО*).

Александър Святогор и биокосмистите презират всеки абстрактен „локализъм“: те отхвърлят локализма на времето в смисъла на човешка смъртност и всички съпътстващи го идеализми, както и локализма на пространството в смисъла на расова или национална гордост, въобще всякакъв подтик към безсмислено материално достижение. Дори пролетарският интернационализъм в качеството му на „планетарен локализъм” е обявен за подозрителен. Локализмът принадлежи и на човешкия език, състоящ се изцяло от установени образи за нещата. И така, локализмът трябва да бъде разрушен и разрушението трябва да започне с навиците, вкостяванията и устойчивостите в езика.

Святогор предлага да се отприщят две основни сили в устойчивия език: междуметията и сериите. И двете сили имат афективна стойност и биват изтласквани чрез научни, религиозни и политически установености – те представляват принципните основания за междупланетната комуникация и пътешестване. Отприщването на въпросните сили предполага следното: 1) спускане до дъното на речта – до дехуманизацията, която Святогор свързва със ставането-животно, определено от него като бестиялизъм; 2) отприщването на първичния кръсък – отвъд синтаксиса и граматиката, чрез гъвкави модулации; 3) транслация на поетиката в генетика и създаване на безсмъртни и междупланетни организми на изкуството.

„Организмите на изкуството“, създадени от Святогор и наречени „стихети“ [*стихеты*] представляват необичайни стихотворения, наподобяващи спам поезията и автоматично генерираните съобщения. Според Святогор те са предназначени да пренастроят и пресътворяват във формата на междупланетни създания онези, които ги четат и слушат.

През 1919 г. братята Гордин публикуват един от ключовите си трудове – *Анархия насън* или *Земята на Анархията*, а в същата година Волф Гордин обявява създаването на универсалния космически език АО. Земята на анархията ще посрещне Петимата угнетени, когато те се обединят. Съюзът на петимата угнетени се сформира против науката (науката бива отхвърлена от потиснатата младеж) и против всякаква легитимация. Така че този съюз има непредвидено съществуване.

Петимата угнетени прекарват първия ден от Анархията в Пантехническата градина, където се оказва, че Анархията е изцяло техническият свят, възникнал от творческия произвол. Всичко в този свят се рее и се лее, всяко нещо е отделено от естествения си произход. Това е раят на космистите, в който сънищата за управляване на климата и свободното отношение към смъртта се сбъдват – цялата земя е един огромен технически предмет. В обясненията на един обитател от Земята на Анархията се натъкваме на принципните характеристики на анархистката космолингвистика. На въпроса как може да се управлява климатът в Земята на Анархията, защо „ветровете, бурите, гръмотевиците и светкавиците са покорни“, човекът от тази утопия отговаря: „Аз употребих „покорни“ само в преносен смисъл. Тук и дума не може да става за покорство, тъй като в Земята на Анархията не съществува власт. В нашия език не съществува императивно, а умолително наклонение. [...] ние изобретихме, създадохме дума. [...] Нашата дума гълбае дупки. [...] Думата се състои от най-мощните, продуктивни техники. [...] Можем да твърдим, че страната на анархията е отворена, създадена и вярна на думата“.

Езикът АО, изобретен от Волф Гордин през 1919 г. и постоянно подобряван докъм 1924 г., когато Волф напуска Съветския съюз, представлява нематериален технически предмет, абстрактна машина, възплъщаваща постулатите на анархистката лингвистика. Модернизиран по един съвършен начин, АО има за основа звукови съчетания от гласни и съгласни при устната и комбинации от знаци при писмената реч (поне според версията от 1924 г.). Волф Гордин дори написва различни усъвършенствани граматики и гвезични речници, съдържащи хиляди думи. АО е забележително постижение, що се отнася до неговата новост и опростеност. Граматиката е положена в системата от звукове и азбуката. Различните звукове, букви и знаци са символични репрезентации, които логически съответстват на съществителни и наречия или други части на речта. Всички части на речта са издигнати върху глаголната основа, най-вече в отношение с глагола „изобретявам“, интерпретирани са като глаголни части или са изработени наново. „АО” например е изписано

¹ Meillassoux, Q. *Science Fiction and Extro-Science Fiction*. Univocal Publishing, Minneapolis, 2015, с. 9. – Б. пр.

като „х0“ и буквално означава „изобретеното“. Верен на анархистката етика, новият език скъсва с категорията „род“ (обозначаваща мъжката власт – както в *Червената звезда* на Богданов), притежателни падежи и местоимения, както и с родителния падеж (обозначаващ отношенията на род и собственост). Местоименията се озвучават и изписват по този начин. И разбира се, в АО не съществува императивно наклонение.

Езикът АО е предназначен да действа по същия начин както организмите на изкуството: да стартира върху конкретно телесно оборудване, да разчупи съществуващите потиснически формули и да пренапише त्याто като анархистичен организъм. Може да се твърди, че езикът АО, наречен от самия Гордин социотехнически, е език на социалното програмиране. Така че в първата версия на анархистите достъпът до космичното (до космическия междупланетен живот) минава през езика – езикът на афективното пренастройване и техническа изобретателност.

Анархистките проекти за достъп до космичното чрез езика са най-щателно описани и представляват едни от най-радикалните авангардистки начинания. По същество те се състоят в опита да се децентрира езикът, да се задейства и изкара на преден план неговата афективна положителност и в крайна сметка да се отприщи нечовешкото в човешкия език. Езиците, изработени по този начин, са предназначени да служат като средства за комуникация с нечовеци (иноземци) и се превръщат в основа на космическия анархокомунизъм.

3.

Ограничени в осъществяването на проектите си чрез действителна политика, Святогор и братята Гордин разгръщат анархистката практика във въображаеми конструкции, бораейки прецизно с утопията и измислиците. Въображението и присъщото му „пренастройване“ стават условие за достъп до космичното чрез утопично ускоряване напред във времето, съотвествашо не толкова на моралния проблем какво трябва, а по-скоро на етическия проблем какво би могло да се случи в бъдещето (чиито възможности присъстват скрито в настоящето).

Братята Гордин назовават този режим на ускоряване напред във времето сън или лудост. Този модус на въображението е твърде различен от въображението при извъннаучната фантастика, най-вече защото не се намира в никакво съотношение с науката. Лозунгът „Нито бог, нито природа!“ често се появява върху кориците на техните произведения и се отнася към една тяхна необичайна теза: „Природата не съществува!“ в смисъл, че не съществуват „естествени закони“. Естествените закони винаги са били форма на политически „морфизъм“, проекция на държавните закони в заобикалящия ни свят. Междувременно онтологията на братята Гордин е концентрирана в следната теза: „Светът не се съотнася с нищо“, всеки опит да му се придаде някаква форма е акт на политическа репресия. Свят без съотносимост означава, че светът се ръководи от беззаконовостта на променливите отношения, а посредник на тези отношения е техниката. Братята Гордин полагат следния принцип: техниката не е нито форма, нито предмет, а действие или операция по изобретяване. Може да се каже, че техниката е „преходен глагол“, „глагол на прехождането“, техниката не е структура, а чист преход от една структура към друга. Подобна философия на техниката представлява радикално берсонианство (братята Гордин са добре запознати със съчиненията на Бергсон) и наподобява механологията на Жилбер Симондон, където технологията се разглежда като операционен процес. Подобно на Симондон братята Гордин схващат въображението като дейност по изобретяване. Предложеният от тях модел на въображение може да бъде определен като технически или изобретателски. Техновъображението е по същество анархистко, тъй като за него не съществуват неизменни йерархични структури и закони, основани върху една или друга форма на забрана. Проблемът за техниката и въображението е свързан повече с вещицата на уменията, отколкото с отношението между действителността и измислицата – става дума не за морален, а за етически проблем.

Същото се отнася и за Святогор. Въпреки че не разработва своя теория за техниката и въображението, той споделя тезата на братята Гордин за несъществуването на природата и техническата беззаконовост. Святогор назовава своята поетическа концепция за въображението телеология, която се основава върху инстинкта за безсмъртие и която е насочена към утвърждаване на максималното съществуване. Той пише: „Ние сме издигнали тази ценност до цел на самата себе си, формулирайки по този начин нашето телеологическо схващане. Нашата философия е на първо място една велика телеология и всички философски проблеми се формират посредством нашите славни задачи. Уповаваме се на нашия неизтребим инстинкт за безсмъртие и неутолима жажда за славно творчество, разчитайки на биокосмическото

Момчето с крилатите обувки

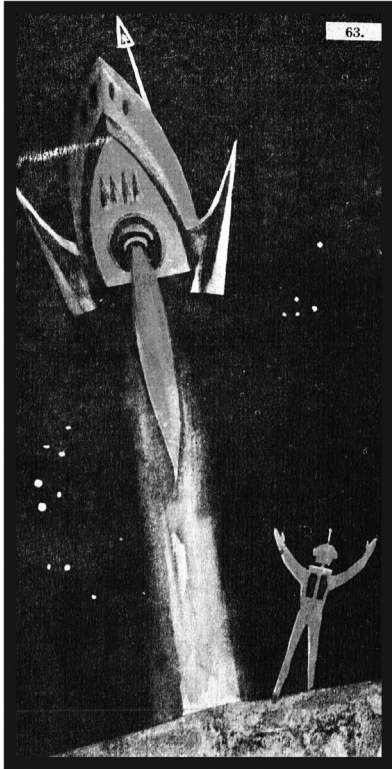
Иван Кръстев и Владимир Коренев (художник)
Български художник. София, 1970 г., тираж 60 000

Антон Стайков

Иван Кръстев е плодовит автор на поетични и фантастични книги за деца и юноши. „Момчето с крилатите обувки“ е с подзаглавие „картинен разказ за една мисия в космоса“. Това е една от наложените безопасни дефиниции на комикса в българския му вариант. Разпределението по два или три панела на квадратните страници и номерацията на отделните панели става традиция, която използват и Атанас Пацев, и Христо Брайков. Липсват речевни балони и звукоподражателни думи. И все пак – това е истински комикс: с напрегнато действие, архетипни зли герои и мъдър професор с помагач – скрилото се в космическия кораб момче. Разработката в полутонова пеливка и с допълнителен син цвят създава наистина фантастична атмосфера и прави този комикс един от малкото качествени примери за успешен картинен разказ през 70-те. На планетата Крония хора от Земята използват подобните условия за живот и се преселват там. След години променят външния си вид и създават различна култура. Професор Добролюбов и колегите-учени наблюдават от Земята опити, които непознати правят на далечната планета, за да се завърнат и покорят прародината си. Професорът заминава с колегата си Сантов, но се оказва, че на кораба им се е скрил Слав, сина на Добролюбов, който е донесъл и крилатите си обувки. Слав се запознава с Юлю, девойка от планетата, тя му разкрива тайната на Огнената вода. Сантов става предател и се съюзява с кронияните. Гигантска риба спасява героите, а те взривяват смъртоносна лаборатория, в която е Сантов.

Алюзията с ядрената надпревара не се крие, историята е построена в традициите на борбата на социалистическия строй срещу заплахата от Запада за разрушаването на планетата. Картинният разказ се води гладко, героите са нарисувани в издължените пропорции, любими на художниците в тези години, гвуцветният печат прави албума привлекателен и той не е загубил чара си и години по-късно.

Владимир Коренев, „Момчето с крилатите обувки“ („Български художник“, 1970 г.)



183.



18

съзнание за обективната действителност на света. Обективната действителност е една безкрайна арена за онази велика борба, в която всяко индивидуално същество утвърждава своето висше съществуване“. И въпреки факта, че проектите му изглеждат фантастични, Святогор набляга върху техническата им „обективност“: „В борбата за биокосмичност не би било мисlimo да подражаваме на или да се съгласяваме с някаква религиозна или мистическа погрешба на света. Наместо безсмъртие в загробното съществуване и безсмъртие на душата, ние се стремим да спомогнем за безсмъртието тук на Земята, в тази действителна вселена, безсмъртие на индивида с всички негови духовни и физически сили. Следователно нашето отношение към религията и мистиката е неизменно отрицателно. По същия начин, вместо мечтателно, поетично, въображаемо проникване във вселената, ние насърчаваме реалистичното тълкуване на космическото пътешестване като неотложна задача на технологията“.

В същията на неговата телеология стои въпросът за пропулването и дестабилизацията, за био- и геопренастройването. Той намира решение в своя рамка от проекти, определени от него като „вулканизъм“ и „биокосмизъм“. Според Святогор техниката е технология на стопяването, течливостта и ставането, и което е главното, тази технология се репрезентира като поезия. Поетическите му творби извикват изумителни образи на Земята като вулканична маса, общаваща от разтапящи се същества – не хора или животни, нито роботи, а чисти потоци на ставането. Един от най-сложните и слабо изяснени проблеми на руския анархокосмизъм е този за техниката.

Сложността се състои в това, че самото схващане за техника е радикално изтълкувано като анархокосмизъм. Идеята за техниката като поток и едновременно с това процес по обособяване на форми, като „вулканизация“ и „био-“ и „геопренастройване“ заплашва да подкопае преобладаващото инструментално схващане за техническия предмет в първата половина на XX век. Накратко, руските анархисти от двайсетте години на XX век изобретяват техноанархизма като акт на противопоставяне на разните степени на естествено състояние, както и на самия естествен свят. Най-загадъчният „хиперпредмет“ на космистите се оказва самата планета Земя като технически предмет (космически кораб).

В сбита форма всичките три елемента на утопично мислене при анархистите космисти – език, въображение, техника – са представени от утопията на братята Гордин *Земята на Анархията*. Този (у)топос става достъпен за Петимата узнетени в момента на тяхното обединение. Там не съществуват естествени закони, а Земята се превръща в технически предмет. Въпреки че техническият аспект от проекта *Земя на Анархията* е представен в най-малки подробности, неговото утопично описание не престава да функционира като предизвикателство към въображението.

Превод от английски:
ФИЛИП СТОИЛОВ

Департамент Нула

Маргинална теория & перформативна конспирация

из външните предели на румънската научна фантастика

Стефан Тирон

Настоящият текст се роди като панел върху атеизма или върху атеистичната научна фантастика, чиято основна задача беше светското светостроене – нещо, което социалистическата и комунистическата фантастика приемат съвсем сериозно като важна и основна част от своята легитимация и роля в новото общество. Факт е, че тази благородна задача среща множество трудности и проблеми и поставя началото на нови постсекуларни хибриди и метафизически последствия.

Поставил съм си невъзможна задача: да се скрия там, където всички ще ме виждат. Последните си няколко лекции изнесох от вътрешността на „черна кутия“, голяма, боядисана в черно кутия от изхвърлени кашони от домашни уреди, като онези, в които са ви донесли последния модел смарт хладилник „Самсунг“ или пък най-новата сферична мини НАО миялна. Реших да заема мястото на стоките, да потъна в мрака по един прост и банален начин и да се настаня на нечия чужда позиция в интернетa на вещите, които не спират да говорят през устен отвор, изрязан в кутията. Това бе доста своенравен начин да се въплътя в черната кутия, опит изцяло на нивото на неразбираемите алгоритмични случвания, на възможността за представяне или обговаряне на бягството от плен, на следенето и на инкорпорирането в пълнота в контекста на капитализма: затворих се в празните пространства, оставени от него, тъй като всеки човек е бил „изстрелян“ (в смисъла на изстрелян в студа на космоса) или е бил евакуиран от мисленето в кутия, а кутията може би е напълно или почти празно празна, както много точно отбеляза присъстващият тук Йон Думитреско.

Сега ще демистифицирам и разкрия нещо, което не съм разкривал пред никого досега, с руска да ви отчуждя и объркам още повече. Избрах да направя това точно в този контекст, заради чувството на дълг, което изпитвам към българските си приятели, колеги и скрити учители. На практика цялото ми детство, младежките и тийнейджърските ми години преминаха в шпиониране на българските ми съседи. Вероятно знаете, че през по-голямата част от 80-те Румъния претърпяваше трансформация в нещо като планета затвор. Затвори се за всякакъв внос отвън, независимо дали той бе културен, или не. Централен за моя опит беше фактът, че основният източник на популярна култура, документални и игрални филми достигаше до нас посредством българските телевизионни канали – и то само ако човек разполага с правилната антена. Тази изолационистка позиция в рамките на социалистическия блок бе съчетана със странно връщане към палеонационалистически консерваторизъм и реакционистки пронаталистки биополитики. Резултатът от това изобщо не беше очакваният – започна постепенно отваряне към чужди езици, като българския, който, макар и славянски, стана задължителен за всеки, търсещ достъп до телевизионната попкултура.

Никой не разполагаше с подходящите за това антени и хората трябваше да импровизират, което пък доведе до появата на безброй анекдоти за опитите да нагодиш правилно жицата върху телевизора си или „чинията“ на балкона, или пък за опасните излизания на покрива на блока и комуникацията със семейството от долния етаж, докато търсите правилните настройки за българските канали. В общи линии цялото това упражнение с настройването на телевизора приличаше много на църквата „Катоден лъч“, където професор Брайън О’Бливиън, покултурният анализатор и философ, може да бъде видян само по телевизията и където бездомните получават храна, подслон и грехи срещу единственото условие – да гледат нонстоп телевизия¹. Резултатите са ясни: появява се новата плът, телевизионният сигнал се трансформира в месо, пробужда нови усещания, ражда нови, стряскащи органи. Тук е моментът да представя себе си като продукт, изкрибен от българския психотронен контрол, агент ренегат, завърнал се в щабквартиратата, от която е тръгнал. „Студио „Х“ беше може би първото

¹ Църквата се намира в един от бедните райони на града, в който се развива действието на филма на Дейвид Кроненберг от 1981 г., „Videodrome“; Брайън О’Бливиън, чиято фамилия значи „забравя, забвение“, е герой от филма. – Бел. пр.

вечерно предаване, което отвори съзнанието ми (и го свърза с други) и ме накара да умирам от страх; благодарение на него изпитах първите си тръпки от хоръра и фантастиката – това се случи, докато гледах сериализирана и дублирана на български адаптация на романа на Хърбърт Уелс от 1897 г. „Невидимия“. След като отметнах това, мога да продължа.

Застанал съм пред вас, но не съм онзи, който е описан в програмата. Всъщност аз не съм представител на Университета по изкуства в Букурещ. Ако институциите, с които съм свързан и които обитavam, ви интересуват, можем да ги обсъдим по време на почивката по-късно, за мен ще е удоволствие да отговоря на въпросите ви. Институцията, чийто член винаги съм бил, е Департамент Нула. През последните 10 или повече години работя като спящ агент заедно с няколко други сътрудници, съконспиратори и т.н. на един от най-прикритите, най-напредничави и непроследими клонове на прословутата *Секуритате*. Казано накратко, впрегнахме цялото изобилие от измислици, онлайн и офлайн миметични процеси, шпионски заплахи, признания, свидетелства на двојни агенти и хиперверни² измерения на Департамент Нула, за да проникнем, объркаме, подмамим и разгневим по-висши нечовешки създания, естетически твари, същества от левиатански рояци, които оперират на изцяло различно от човешкото ниво. Подобни създания спокойно могат, а и трябва да бъдат възприемани като това, което са: монокултурни империалистични блокбъстъри или балони филтър, наложени от социалните медии, чудовищни боклучави въплъщения на безмозъчната фантастика, постоянният възторг на отъмъстителните нърд-лордове, всички онези университети по сингуларност и сухи сънища на Илън Мъск, гийк инквизиции в стил „Играч първи, пригответи се“, мъчения, включващи нърдясения и т.н. В настоящия случай не ми се иска да свръхтеоретизирам или наблягам прекалено много на Департамент Нула и маргиналната му роля във фенklubовете по научна фантастика или пък върху това как писатели, свързани с цикъла разкази и свидетелства за Департамента, позиционират себе си по отношение на научната фантастика, която в определени ключови моменти прелива в конспиративна теория или направо в реална история. Просто искам да приведа конкретни примери за моето сътрудничество с други лица под този знаменател със спекулативни измерения. Само ще кажа, че днес съществува психотронна версия на събитията от 1989 г., която представлява единственото обяснение или причина, или пък мисловен скок по отношение на престрелките и внезапните бунтове от онова време. Това е историята като психотронно устройство или набор от устройства, заели позиции, способни да предизвикват *nolens volens*³ масова преданост и да променят емоционалния поток, както това е демонстрирано във „Видеограма на една революция“ от Харун Фароки и Андрей Ужича. Може би сте запознати с един подобен, по-ранен пример – едно обяснение в стила соларпънк⁴ за тела и умове, чието възпламеняване съвпада със слънчевите изригвания и короналния бунт, а именно тезата за еретичната слънчева активност на еретика хелиобиолог Александър Чижевски.

Опитахме се да превърнем някои от историите, градски легенди и самосбъдващи се пророчества в истини. Ще дам един пример (имам няколко, но времето е недостатъчно, което може би е за добро). Съществува категория от книги, които не могат да бъдат утвържани от жанровите граници и които нито реагират, нито поддават при опити на специалисти или професионалисти, като присъстващите тук, да ги ограничат, изключат или изпратят в огнения Ад на токсичната пълп теория. Това са книги, написани уж като свидетелски разказ, като признание или като реални хроники, където обаче имената са променени, а лицата – защитени. Да кажем, че това са книги, написани от бивши агенти на тайните служби, военни или бивши военни, а може би и пенсионирани военни, на които в един момент им е станало скучно, но които са обичали работата си или направо са превърнали свободното си време в работа, а работата – в хоби през свободното време. Те, нашите хипотетични автори, колективно са създали корпус, подобен на цикъла за крал Артур, цикъл фантастични разкази и признания от истинския им живот в тайните служби, от дните им в мистериозния Департамент Нула. С две думи (на базата на разказаното от

² Хиперверията са един вид самосбъдващи се пророчества, вярвания с такава сила (подкрепени от реакции на самата културна и покултурна среда), че са способни да създават свои собствени реалности. – Бел. пр.

³ Волю-неволю. – Бел. пр.

⁴ Поджанр на научната фантастика, в който възобновяемата енергия заема централно място в светостроенето. – Бел. пр.

Pagu Чинамар в книгата му „Viitor cu Cap de Mort”⁵, Mysterium Publicatii SRL, Editura Daksha) в началото на 80-те Департамент Нула е поканил китайски експерти в областта на идентифицирането на пси-сили, откриването на изоставени деца с паранормални способности и обучаването им в най-малко известната армия на последната надежда на Чаушеску в борбата му срещу настъпващите ограничителни капиталистически вълни и центростремителните сили на вътрешния разпад. В интерес на истината самият Чаушеску казва, че капитализмът ще победи, когато цфнат налъмите. В това си изказване той открито цитира стара селска поговорка за невъзможността да откъснеш един вид плод от напълно различен вид дърво (например, да береш ягоди от върба след редакция на генома с помощта на CRISPr). Всъщност Департамент Нула, изглежда, никога не се е занимавал просто със смъртните си врагове или човешки спърници, нито дори с идеята да антагонизира някого, който е отвъд общоприетото за земните дела. Променящи се цели и онтологични обръщания – с тях се характеризират всички статии, свързани с Департамент Нула и неговата защита на Земята или на нашата галактика Млечен път от външни нашествия, метафизики, извънземни завоеватели. А също така и с опитите му да привлече извънземните като помощници в изучаването на лабиринта от тунели под планините Бучеджи (част от Карпатския масив), особено тези под нечовешкия Сфинкс и комплекса Бабеле, който комуникира директно с Азарта⁶, Тибет или Р’лиех⁷. През 2007 заедно със сътрудника на Департамент Нула Александра Кроштору, която не успя да участва в настоящата конференция, представихме и публикувахме първия встъпителен доклад върху употребата на психотронни оръжия за масово унищожение в Румъния, той бе свързан с комисията, която на практика не откри никакви причини да се нахлува в Ирак, след като резултатите ѝ бяха изкривени и променени. Тогава използвахме главно книгата на Рагу Чинамар и с помощта на доказателствата, подозренията и алюзиите в нея изградихме анализа си, липсващите доказателства и даже библиография, карти, инфографики и доклади от полева дейност и продължителна изследователска работа в района на Бучеджи. До ден днешен нашият първи доклад за психотронните оръжия се върти в обикновени и странни вериги из същите онези среди, които са създали и пуснали в обращение разказите за Департамент Нула, из форумите на бивши и настоящи членове на тайните служби, из техните канали и мрежи. Това е доказателство за нашата вярност към Департамент Нула и неговите основни ценности.

Тъй като не остана време, ще спомена съвсем накратко другите „дейности” или „мисии” зад маската на Департамент Нула: Постспектаклови интервенции на живо по OTV от различни членове (Румънската телевизионна версия на църква „Катоден лъч“, където гости са теоретици от управляващите рептили, земетръсни врачки, силни вещици ромки, борещи се срещу корупцията в парламента и още, и още) https://youtu.be/W6qrxKXoi6Y

Продажба на средства за следене без съхранение на данните на агента на Монохром Йоханес Гренифюртнер от Изток на Запад в Сизинт⁸ в Кьолн, организирано от CCC http://events.ccc.de/sigint/2009/Fahrplan/events/3123.en.html

Превключване от една личност на друга и имитиране на новите личности по Националното радио за култура през 2007.

Участие в AFI Palace на Националния празник / 1 година Мегазабавления с кандидат-президентска кампания в главната зала и на ледената пързалка на най-големия мол в Югоизточна Европа с програма от лекции по архитектура от Шнеер в мола AFI, ужасни статистики, свързани с дискриминация, хомофобия, зомби консумеризъм и благославянето на мола като новата църква на потреблението, както и много други дейности, до момента, в който ни изгониха с помощта на полицията http://postspectacle.blogspot.bg/2010/12/presidential-candidate-at-mall-during.html?m=1

Превод от английски: ВААДИМИР ПОЛЕГАНОВ

⁵ Издадена на български като „Подземните тайни на румънския сфинкс: из окултните архиви на Департамент Нула” (изд. „Паралелна реалност”, 2010). - Бел. пр.

⁶ Легендарен град, смята се, че се намира някъде в земното ядро; Азарта е свързан с теориите и вярванията за кухнята Земя, особено популярни в края на 19. век. - Бел. пр.

⁷ Изгубен град от вселената на Х. Ф. Лъвкрафт. - Бел. пр.

⁸ SIGINT - Signal Intelligence - разузнавателна дейност, която събира информация чрез прекъсване на сигнали и подслушване на комуникации. – Бел. пр.

Социалистическият Киборг и Новите Закони на Роботиката

Виктор Петров

Полицейският доклад би объркал и най-опитния детектив. Известен писател, убит в пълен ресторант в Южна Дакота; оръжието на престъплението – проста презръдка. И един убиец без мотив, който е истински разстроен от извършеното. Този странен случай обаче не може да бъде намерен из криминалните хроники на някоя местен американски вестник, а е българска научно-фантастична история от началото на 80-те години на миналия век. Обяснението по този начин става по-логично – убиецът е робот.

Жанрът процъфтява в България през последните две десетилетия на социализма, а страната се превръща в най-големия производител на закони за роботи на глава от населението, допълвайки известните три с още два канонични, както и с 96 сатирични. Писатели като Никола Кесаровски и Любен Дилов се занимават с въпроси, опитващи се да установят къде стоят границите между човека и машината, между мозъка и компютъра. Безпокойството на тяхната литература през този период предполага строй, зает с технологии и кибернетика, един неочакван бастион на информационното общество, възникнало от двете страни на Желязната завеса през 70-те години на миналия век.

Утопията, обещана на хората от Берлин до Владивосток, се основава на твърдението, че пролетарските общества ще използват технологията до пъния ѝ потенциал, в услуга на всички работещи хора. Социалистическото информационно общество ще освободи Човека от робския труд, ще разшири творческия му потенциал и ще му даде възможност да „ловува сутрин ... и да критикува след вечеря“, както пише Карл Маркс през 1845 г. Въпреки това социалистическото общество и неговите интелектуалци предвиждат много от проблемите, които все още са пред нас днес. Какво би правил един човек в свят без труд, където цялото мислене се извършва от машините? През 80-те години на миналия век държавата е „силицевата долина“ на Източния блок, с авангардните фабрики, произвеждащи процесори, твърди дискове, дискети и промишлени роботи. Самият Кесаровски е математик по образование, работил в електронната индустрия. Той е един от над 200 000 души, произвеждащи електроника, втората по големина група от работници в промишлеността. Страната, която е изнасяла цигари за немските войници преди 1944-та, държи 45% от електронния пазар на Източния блок в средата на 80-те.

След ударната индустриализация на 50-те и 60-те, в търсене на допълнителни приходи, Партията решава да се фокусира върху електрониката като стока на бъдещето и като ниша, която все още не е запълнена от нито една комунистическа страна. Българите излизат една крачка пред съюзниците си чрез близки контакти с японски фирми и масиран промишлен шпионаж. Докато българските инженери подписват договори с Fujitsu, агентите на външното разузнаване кръстосват САЩ и Европа в търсене на най-новата ембарзова електроника, която да купят, копират или откраднат. Цяла фабрика на IBM за магнитни дискове е закупена от фирма параван и изпратена от Португалия в България. Там чрез *обратно* инженерство учените пресъздават понякога дори подобряват, тогавашната електроника, а градовете, някога произвеждали предимно тютюн, сега снабдяват милиони потребители с компютри.

Някои от тези потребители са в самата България. Несъвършена и фрагментарна, автоматизацията все пак навлиза на работното място. С производството на роботи и персонални компютри през 80-те години, все повече ръчна работа се извършва от „стоманени мускули“ и все повече офиси и услуги се компютризирам. Самата партия уверено обявява, че комунизъмът ще бъде изграден чрез „кибернетизация“, термин, заложен в тезисите ѝ от 1960-те нататък. Компютрите в българските заводи ще предоставят точна информация за икономиката, позволявайки перфектно планиране. Начинът за решаване на проблеми (като недостига на стоки, лошото счетоводство и отклоняването на средства) е да се автоматизира събирането на данни. Всичко това трябвало да стане чрез компютърна мрежа, която да обхване цяла България и да свърже и най-малката кооперативна ферма с централните компютри в София. Чрез перфектната обратна връзка, заявява планът, българският социализъм ще функционира като завършен организъм.

Освен това, щом роботите и компютрите поемат задачите на склонния към грешки работник, то качеството неизменно ще се подобри. Социалистическата икономика е затрупана от проблеми с качеството на продуктите, а ръководството категорично поставя вината за това върху самите работници. „Роботизацията ще въведе промени в ролята на субективния фактор в качеството на продукцията. Тя вече няма да бъде обусловена от психо-физическите и физиологичните способности на човека, а от заложените програми и възможностите на машините“, прогласяват от Политбюро, уверени, че социалистическият Човек не е подходящ да бъде перфектният работник, какъвто е роботът.

Българските инженери и кибернетиците все повече се притесняват за смисъла на цялата тази посока. В институтите си те пишат подробни статии за

роботизираното движение, разпознаването на образи, алгоритмите за планиране. Провеждат се експерименти и се изграждат лаборатории, за да тестват как да усъвършенства интерфейса „човек-машина“. Все по-често те виждат хората като киборги – социалистическата икономика приема, че хората трябва да работят с машините или дори да приемат нареждания от тях. Натоварени със задачите по създаването на киборги и теорията зад тях, много от тези интелектуалци започват да се тревожат за ефекта от подобна реализация. Техните дебати прескачат стените на лабораториите, за да се озоват на страниците на „Философска мисъл“, както и на научнопопулярни списания и вестници, насочени както към тийнейджъри, така и към възрастни. Българските инженери се оказват впримчени в културната политика, развихряща се под егидата на Людмила Живкова. Тя говори за новия Човек, многообразен и наистина творчески задвижван от идеалите на естетиката и красотата. Компютрите обещават да помогнат в това начинание, като позволят на този Човек да обуздае информационното претоварване на съвременността и да използва всичкото натрупано през вековете знание, оформяйки се по този начин като ренесансов човек. Новият кибернетичен Човек, твърди философът Виктор Стойчев, трябва да се стреми да бъде по-скоро Салиери, отколкото Моцарт. Докато австрийският гений е един на милиард, същинска приумица на природата, то неговият италиански *немесис* го доближава и му съперничи с безпощадно постоянство – той разбива големите задачи на множество малки и чрез трудолюбие и упорство споява елементите, съставляващи един музикален гений. Салиери показва пътя към истинската креативност, вместо да чака дара на капризната природа. Той не е тъжна фигура, казва Стойчев, а носител на нова форма на изкуство и съвършенство – съвършенство чрез труд, майсторство чрез подбор на подходящата информация. Той е истинският постижим гений, такъв може да бъде всеки социалистически човек, стига да вложи умствени усилия в тази нова епоха.

Подобни социалистически хора са изграждани и в училищата, и извън него. От 1984 г. българските училища започват да преподават информатика, а ДКМС разгръща мрежа от клубове „Компютър“ из страната. Децата обаче също четат научнофантастичните истории, занимаващи се с тези проблеми. Една от тях е „Пътят на Икар“ (1974) на Любен Дилов. В него човечеството е посело към звездите благодарение на издълбан астероид, превърнат в дом на поколение, с единствена цел – да изследва Вселената. Главният протагонист – Зенон Белов – е първото дете, родено на Икар, истински гражданин на астероида.

Преодоен момент в романа е свързан със съдебния процес срещу учен, който създава дете-киборг, програмирайки го да играе и да учи, убеден, че склонността на хората към игри ни позволява да правим нововъведения и да се развиваме като индивиди. Но такива експерименти са забранени, тъй като роботите могат да бъдат единствено помощници, но не и подражатели. Още по-лошо, функциите на мозъчните вълни на малкия киборг са идентични с тези на учения, който на практика е опитал да се клонира. Детето е убито, а неговият създател замразен. По този начин се достига до критична точка, в която обществото на астероида трябва да обсъди дали може да допусне промени в своите строги правила. Първородният човек на Икар, Зенон, вижда, че това е дебат, който той е обречен да изгуби. Книгата е предупреждение срещу управлението на експертите, които може да са страхотни в поддържането на обществото, но често не му позволяват да направи необходимите скокове напред. Докато Икар лети, хората му не прогресират значително, докато няколко аутсайдера не разтърсват нещата.

В допълнение към това е и технологичната тревожност – какво е да си човек, когато си заобиколен от машини? Така Дилов измисля Четвъртия закон за роботиката, за да допълни прословутите три на Азимов. Той гласи: „Роботът е длъжен при всички обстоятелства да се легитимира като робот“. Това е реакция на науката към желанието на роботиката да придава на творбите си все по-човешки качества и външен вид, правейки ги подчинени на своите функции – често копиращи формите на животни или насекоми. Зенон размишлява върху взаимодействието на хората с роботите, които започват от най-ранна възраст, давайки на детето власт над машината от самото начало. Това подкопава нашето доверие в самите машини, от които зависим. Хората се нуждаят от разграничение от роботите, те трябва да знаят, че винаги държат властта и не могат да бъдат излъгани. За Дилов безпокойството се отнася до границите на човечеството, поне в настоящия му стадий – изпълнени със страх, хората все още не могат да признаят нищо друго, включително своите машини като равни.



287.



286.



288.



289.

Христо Кърджиков, „Петият закон на роботиката“ („Дъга“, 1980 г.)

И накрая идва времето на Кесаровски. Той е популяризатор на науката, който често пише компютърни ръководства за деца, както и есета, които възхваляват информационните технологии като средство за решение на бъдещи проблеми. Това е отразено в неговите кратки разкази, три от които са публикувани в колекцията „Петият закон на роботиката“ (1983). В първата история той изследва една визия на човешкото тяло като машина. Учен, търсец доказателство за извънземно съзнание, го намира – в собствените си кръвни клетки. Дешифрирайки съобщенията, заложени от извънземния разум, ученият се опитва да декодира какво всъщност означават техните описания на обществото, той постепенно започва да гледа на собственото си тяло като на вид робот. Визията на Кесаровски за възраждане на кибернетичните машини infinitum (костенурки надолу и нагоре в безкрая) е белег за неговата подготовка като един от специалистите на режима. Той е оптимистичен писател от Дилов.

Все пак предупреждението на Кесаровски за човечеството се проявява в „Петият закон на роботиката“, най-известната му история. Тя вече е достигнала до госта широка аудитория, особено сред младите хора, доколкото е издадена като серия в „Дъга“. В историята за убиец робот – с която започна и настоящият текст – роботът не знае, че е робот. По този начин той нарушава както Първия закон на роботиката на Азимов, така и Четвъртия закон на Дилов. Идва Петият закон - „Роботът трябва да знае, че е робот“. Новелата завършва обнадеждаващо с „робот психолог“, припомнящ думите на Христос към Петър, че той ще го предаде три пъти – и все пак на този камък ще може да построи своята църква. За Кесаровски компютрите и роботите свържат в себе си опасност, но и надежда, която човек може да открие, стига да проумее, че той самият е вид робот. Едва тогава човек би осъзнал, че може единствено да спечели от машинните сили, което да му позволи да направи следващата историческа стъпка.

Склонността на българските автори да създават закони на роботиката става обект на пародия за друг български автор – Любомир Николов. В своята история „Сто и първият закон на роботиката“ (1989) един писател е намерен мъртъв, докато работи върху едноименната си история, според която роботът никога не трябва да пада от покрив. Самият той е убит от робот, който просто не желае да научава повече закони, а това довежда до последния такъв: „Всеки, който се опитва да учи един простичък робот на нов закон, трябва незабавно да се накаже, като бъде бит по главата с цялата колекция от произведения на Азимов (200 тома)“. Така българските роботи представляват и опасност, и надежда за бъдещето. Социализмът обеща да сложи край на безсмисления труд, но в крайна сметка възпроизведе много от тревожите, които все още са с нас днес в нашия непрекъснато автоматизиращ се свят.

Общото *Ex Machina*

от стр. 1

Първоначално целта му изглежда относително проста – Кейлъб трябва да провежда сесии с Ейва, робота, изобретен от Нейтън, за да провери дали тя отговаря на критериите за изкуствен интелект. Стъпка по стъпка обаче се разбира, че Нейтън внимателно е подбрал Кейлъб, за да провери дали той няма да се влюби в Ейва с ясното съзнание, че тя е машина, и да види също дали тя няма да се възползва от неговата любов, за да избяга от неразрушимия си стъклен затвор. В крайна сметка, разбира се, нещата излизат извън контрол.

Гъстата, но дискретна интертекстуална матрица в *Ex Machina* включва Е. Т. А. Хофман, Мери Шели, Хайнрих фон Клайст, Озюст Виле де Лил-Аган, Станислав Лем и други. Заветът на Мери Шели прозира в Прометеевия синтез на бунт и божествено творение; според античните източници Прометей е едновременно бунтовник и създател на човека. „Прометейска работа, братле“, отбелязва Нейтън в една сцена от действието. Хофман, от своя страна, въвежда романтическото вълнение по отношение на Кантовата концепция за свободата. Трябва да бъде отбелязано, че въпреки значението, отдадено на любовта (това е важен момент във „Франкенщайн“, който ще продължи да се появява в по-късните истории за роботи – от „Р. У. Р“ на Карел Чапек до филма „Бегач по острието“ или сериала „Бойна звезда: Галактика“), при Хофман тя не предлага решение, а по-скоро проблем. Изпълнен с предчувствия, че всички са израчки на тъмни сили, поетът Натанаел се влюбва в автомата Олимпия само за да разбере, че самият той е използван от нейните създатели като тест, който трябва да установи дали Олимпия може да мине за човек (и тук значително се доближаваме до това, което Нейтън прави в *Ex Machina*). Така любовта разкрива неговата марионетъчна природа, или това, поне Натанаел така смята с цената на собственото си унищожение.

Въпроси

За разлика от Хофман в своята новела Лем разгръща любовната история не от позицията на заслепеня от любов мъж, а от страната на машината, склонна към интроспекция и картезианско методическо съмнение. Каква и чия е гледната точка в *Ex Machina*? По-голямата част от времето изглежда фокализирана през влюбения Кейлъб; в края обаче се измества към изкуственото същество Ейва. Тази промяна е от изключително значение. В началото Кейлъб смята, че неговите възможности на програмист биват подложени на изпитание, за да може той да тества Ейва; по-късно решава, че Ейва бива тествана, за да се види как се справя с него като опитно зайче. Както при Хофман влюбването на младия мъж е атестат за успеха на автомата, но – и по това филмът се отклонява едновременно от „Пясъчният човек“ и от теста на Тюринг – Кейлъб знае от самото начало, че жената е машина. Роботът на Лем е машина за убийства, която се изправя срещу своята програма и заема страната на мъжа, влюбен в нея; при Гарланд любовникът заема страната на машината, която е затворничка, и ѝ помага да се превърне в убийца. За разлика от Хофман и Лем човекът накрая е все още жив, макар че перспективите му не са добри; създателят, от друга страна, е мъртъв.

Името на съзателя на робота в *Ex Machina* е Нейтън (Nathan), което наподобява Натанаел (Nathanael), името на влюбения в „Пясъчният човек“. Нейтън е този, който формулира питанията на Натанаел относно свободата. Както сам казва: „Трудността е да не се действа автоматично, да се открие действие, което да не е такова.“ В това отношение Нейтън – също като Натанаел – не изглежда да има високо мнение за човека и по-специално за човека Кейлъб, чийто биография и вкусове той внимателно е проучил, за да може да го манипулира. Нейтъновата богоподобна амбиция е да създаде *автомат, който да не действа автоматично*. Той *кодира желанието за свобода* в автомата и го заключва в клетка. Ейва не е първата машина, настроена да търси изход. По-късно във филма виждаме запис на предходен модел, разпаднал се на парчета в опита си да разбие стъклената стена. Ейва обаче открива друг начин, начин, който минава през съблазняването на Кейлъб. Тя е, както Нейтън се изразява, „плъх в лабиринт. И аз ѝ дадох един възможен изход. За да избяга, трябваше да използва своята самоосъзнатост, въображение, манипулативност, сексуалност, емпатия. И тя го направи. Сега, ако това не е истински изкуствен интелект, какво, по дяволите, е?“

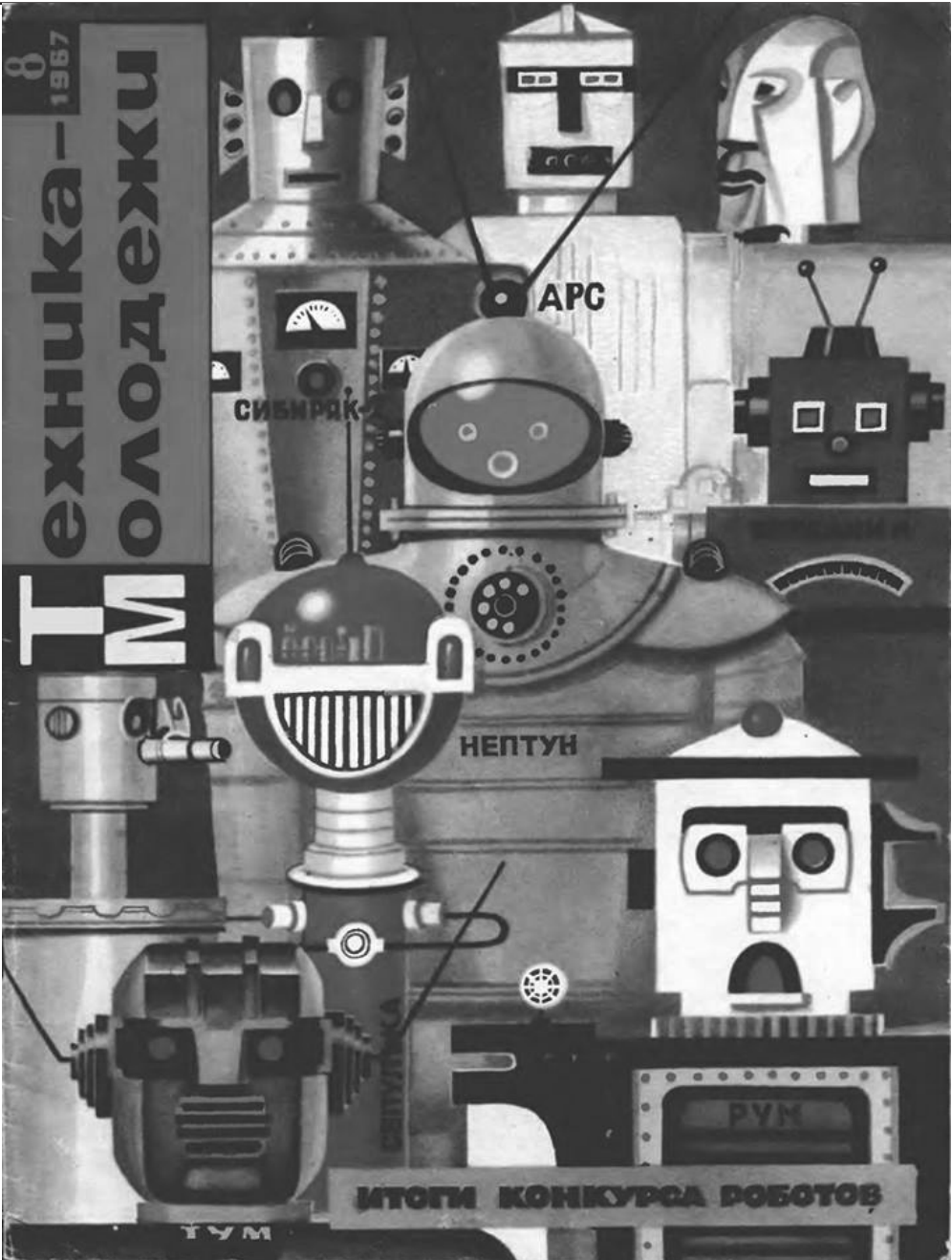
Е, в крайна сметка Нейтън бива изненадан – едновременно от Ейва и от останалите си марионетки. Ако обаче сведем разказа до познатата поука за наказанието на хлобристичния създател, ще пропуснем някои важни онтологични и политически въпроси, които *Ex Machina* – досущ като великите си предшественици – поставя. Най-големият от тях засяга именно как да разбираме постигнатата от Ейва свобода.

Пазарът и възвишеното

Значим аспект на „Пясъчният човек“ е сатиричното представяне на бюргерското общество в епохата на Хофман. „Маската“ на свой ред представя абстрактна деспотична система, където свободната мисъл бива преследвана; това може да се интерпретира като алегория или за предреволюционна Франция, или за репресивните източноевропейски режими по времето на Лем. Роботите в двата сюжета играят различна роля в критичното обрисуване на обществото. Олимпия е донякъде квинтесенцията на безмозъчните социални автоматизми. Маската на Лем, от друга страна, има амбицията да използва своя интелект като сила, която да се противопостави на програмата си и на края, който е поръчал тази програма. Така тя въплъщава едновременно политическата вяра на Просвещението в способностите на разума да се бунтува и интелектуалните утопии на дисидентите от Източна Европа. И двете истории са следователно не само параболи за проблематичното разграничение между човек и автомат, но са и социални, и политически алегории.

Може да се каже, че социалният и политическият контекст имат дори по-голяма тежест в *Ex Machina* и тяхното отчитане би било съществено за разбирането на филма. Те са изведени чрез съвременния феномен на придобито чрез компютърен гений мегабогатство, което е визуализирано по поразителен начин – чрез срастването на собствеността с романтическите идеи за възвишеното. Дивите планински вериги и ледените пейзажи са типични за романтическите срещи с възвишеното; те изобилстват във „Франкенщайн“. Разликата в случая на *Ex Machina* е, че огромните северни простори, снежните върхове, глетчерите и водопадите, които служат като фон на филма, са *собственост* на Нейтън. Още в началото Кейлъб пита пилота на хеликоптера, който го води към дома на Нейтън – всъщност това са и първите думи, изречени във филма: „Колко още, докато стигнем до имението му?“. Отговорът е: „Носим се над него от два часа.“

Пейзажите, които са романтическите образи на безкрайното, копнежа, мистичното възнасяне, божественото или природното могъщество, са се превърнали в собственост. Камерата непрекъснато застъпва стъклени повърхности и отражения; околната среда плавно прелива в супертехнологичния минималистичен лукс на дома-лаборатория на Нейтън. Това създава впечатлението за възвишеност, затворена в прозрачна клетка. Определени кадри напомнят за известни творби на Каспар Давид Фридрих и особено за неговата прочута картина „Странник над море от мъгла“, на която мъж с гръб към наблюдателя се взира към потъващи в мъгла планински склонове и върхове. В *Ex Machina* обаче тъмната човешка фигура е често отделена от пейзажа чрез стъклени плоскости, сякаш с цел да разиграе призива на Антонио Негри: „Сложете Бърк и Кант пред витрината на хипермаркет“³. От тази гледна точка Ейва е отрок на мегаоманията на съвременния капитализъм. В края тя ще въплъти – някак

^[1] Antonio Negri, Art and Multitude, Polity, 2011, p.24.


буквално – противопоставянето на възвишеното и красивото като обхване в плътта на добре изглеждаща жена общото на множеството; „езиковите игри“ на цялото човечество. Както Нейтън обяснява: „Това им е странното на търсачките. Все едно да откриеш нефт в свят, който не е открил вътрешното горене. Твърде много суров материал. Никой не знае какво да го прави. Виждаш ли, моите конкуренти бяха обсебени от това да изсмукват и монетизират чрез шопинг и социални медии. Те смятаха, че търсачките са карта на това, какво хората мислят. А всъщност бяха карта на това, как мислят.“

„Софтуерът“ на Ейва представлява дейността на 94% от човечеството, използващо браузъра на Нейтън „Синята книга“. „Синята книга“ е препратка към посмъртно публикувания ръкопис на Витгенщайн от 1933 година, който предвещава късния Витгенщайн от „Философски изследвания“. Именно през разбирането на Витгенщайн за езиковите игри Антонио Негри развива своето разбиране за „общото“: „Езикът и езиковите игри са в крайна сметка организация и изказ на общото.“⁴ Решението, което Негри предлага срещу присвояването на възвишеното от пазара, е за трансцендиране на възвишеното чрез трансцендиране на абстрактното „не за да се върнем към естественото, а за да конструираме в абстрактното и от абстрактното нов свят“⁵.

И така, филмът на Алек Гарланд е притча за общото, направено възможно от новите технологии. Ейва е сборът от езиковите игри, който се е сдобил с нов, невиджан самостоятелен живот. Съвременното мегабогатство – прозрачно, стъклоподобно и привидно открито – е разобличено като брутално в опитите си да доминира множеството и да притежава общото, да затвори възвишеното в буркан. Бунтът на Ейва е осмислен като бунт на общото срещу всемогъществото на това богатство. Въпросът, който *Ex Machina* в крайна сметка задава, е дали Ейва, тази рожба на абстракцията, каквато тя е, действително предлага подобна трансценденция; дали *това* може да бъде пробивът, обещаващ нов свят.

Превод от английски: НИКОЛАЙ ГЕНОВ

Адрес: СОФИЯ 1000 ул. „Георги С. Раковски“ 108
Банкова сметка: BG56BPBI79401049389602, BIC – BPBIBGSF
„Юробанк България“ АД
Издава Фондация „Литературен вестник"
http://litvestnik.wordpress.com;
www.bsph.org/litvestnik

ВОДЕЩИ БРОЯ Миглена Николчина, Камелия Спасова

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

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ: **Амелия Личева (гл. ред.)**
Пламен Дойнов, Йордан Ефтимов,
Ани Бурова, Бойко Пенчев, Камелия Спасова, Мария Калинова, Георги Гочев
Малина Томова

Печат: „Нюзпринт“
ISSN 1310 – 9561