КУЛТУРА

Бр. 9 (2929), година LXII, 9 март 2018 г., 12 стр., 2 лв. www.kultura.bg

До края остават 20 броя!

Жул Паскин, *Персийка*, 1922-1924.

Иван Ненов, *Тоалет*, 30-те години на XX век

Кирил Цонев, *Дамски портрет*, 1931

На 1 март 2018 г. в изложбеният център на СБХ на ул. „Шипка" 6 беше открита изложба с произведения на български художници от първата половина на XX в., собственост на частни колекционери. Изложбата включва творби на **Иван Мърквичка, Сирак Скитник, Владимир Димитров-Майстора, Златю Бояджиев, Иван Милев, Николай Райнов, Васил Бараков, Златю Бояджиев, Давид Перец, Бенчо Обрешков, Дечко Узунов и др.** – общо 135 произведения на 50 автори от 24 колекции. Куратор и съставител на каталога е Галина Декова, ръководител на проекта е Светлин Русев.

Изложбата ще продължи до 1 април 2018 г.

К

Крешендо Бременето

Автентично събитие

„Квартетът, в традиционното значение на понятието, днес е на път да изчезне", написа Марио Варгас Льоса. Обикновено си припомням фрази от прочетено, провокирана от тяхното потвърждение или отрицание. Концертът на **София квартет** елиминира за около час и половина сладоледената лепкавост на това, което все повече ми се предлага като култура, за да припомни два шедьовъра от Дмитрий Шостакович и Паул Хиндемит. В залата имаше 20-30 души. Може би, помислих, за това допринесе и студът, стегнал последния ден на февруари. Но стълпотворението в голямата зала „България" за кипящия от фолклорен патриотизъм „смесен" концерт по случай Националния празник ме убеди, че музиката, която предизвиква различни от подпяването и подрусването стремежи на съзнанието, в естеството на своята камерност у нас намира все по-рехава подкрепа.

Разбира се, това не може да е проблем за Единайсетия струнен квартет на Шостакович и за Четвъртия на Хиндемит, избрани от **Стоимен Пеев, Йордан Димитров, Валентин Геров** и **Любомир Ников** – все музиканти с биография, влюбени във възможността да работят с този, най-висш музикален репертоар.

Особено ценен е прочитът им на Единайсетия квартет на Шостакович – една композиция, чиято история е драматична: написана е в памет на приятеля на Шостакович, цигуларя Василий Ширински – втора цигулка на прочутия руски квартет „Бетховен". След премиерата ѝ на концерт в Съюза на композиторите в Москва през 1966 г., в който и Шостакович взима участие като пианист-акомпанятор на песенни цикли, композиторът получава първия си инфаркт. Квартетът маркира началото на последното десетилетие от живота на композитора; смъртта се приближава, звучи безпрекословно в музиката му. Единайсетият квартет (фа минор) не е популярен сред изследователите му, които съвсем неоснователно го намират за фрагментарен. Сюитната седем частна форма, с вградени траурни монолози с гласовете на отделните инструменти в квартета, с нарочно фаталистично сякаш прекъсване на отделни структурни звена, е събрана, завършена чрез основната тема в първата част, която се вписва и в останалите.

В прочита на София квартет творбата се открои със своя специфичен лаконизъм. Бе използван от музикантите за създаване на среда на самоволъбеност, на вътрешен размисъл, споделен от четирите тембъра в смисловo изведено акустично равновесие. Не бива да отминавам висотата на инструменталната им чувствителност, която вибрираше в различен колорит изведено и самотно. И същевременно - със стилна сдържаност и дисциплинираност във фразата. Което я направи още по-красива, споделяща. Последните две части – елегията и финалът – бяха изваяни в съвършено артикулиран цирих, отдалечаване на драматургичното ставане, внезапен тих финал. Музиката прекъсва. Като живота.

Различен е случаят с четвъртия квартет на Хиндемит, който е един от най-популярните му опуси. През 1921 г., когато квартетът е създаден, се създава и струнният квартет „Амар", чийто виолист е Хиндемит. Ансамбълът показва творението на своя виолист на прочутите Музикални дни в Донауешинген през 1922 г. То е в пет части, със специфични названия, като „Бърза осмина", „Спокойна четвъртина" „Умерено бърза четвъртина". Написан е в полифоничен стил, заявен още от бавното фугато, което съставът изгради плътно, обемно, с изпипани темброви линии. И забележителна вътрешна енергия в отстояване бавното развитие на драмата. Създадоха впечатляващи звукови острови! Днес звуковата естетика на един камерен ансамбъл изисква сериозно квалитетно диференциране на звук и тембър съобразно музикалната субстанция. Изисква рефлектиращо въображение, особено в пиеси като тази на Хиндемит, изградена като комплицирано съчетание между полифонична логика и жанрово дефиниран контраст между интермецо, рапсодия и рондо. Съчетание, заредено с латентна чувственост, която в прочита на София квартет бе експлицирана забележително.

Екатерина Дочева

Портал „Култура" www.kultura.bg/web/ - нова територия за гледни точки, видео-интервюта и дебати с колумнистите Иван Кръстев, Калин Янакиев, Теодора Димова, Деян Енев, Тони Николов, Андрей Захариев и Даниел Смилов.

Вижте: Теодор Ушев – „Като в тъмно огледало".

Прочетете: „Трудният разговор за социализма" – разговор с Даниела Колева и Александър Кьосев; Иван Кръстев, Глеб Павловски – „Русия след Путин".

Функционалистите се оказаха идеалисти - Павел Попов - на страници 6-7

„Избрани за „Култура"

Трудният разказ

Модели на автобиографично разказване за социализма между устното и писменото

Съставители

Александър Кьосев

Даниела Колева

Институт за изследване на близкото минало
ИК Ciela
Цена 16 лв.

SIC TRANSIT MEDIA MUNDI

(Настоящето е прекалено късо и доста тясно)

Лъчезар Бояджиев

СГХГ, 11 февруари – 11 март 2018 г.

(Разговор с художника - в следващия брой)

Сбогуване с Оливие Боасиер - на страница 8

Умните швейцарци

Швейцарците не пожелаха да спрат да плащат данък (не малък, впрочем – около 750 лева годишно) за обществените си медии на референдум, организиран от младежкото движение на звучащата донякъде оскиморонно Либерално-радикална партия. Предложението той да отпадне е, за да се повиши конкурентоспособността на този пазар и да се защитят правата на зрителя и слушателя като клиент – да плаща само за медийно съдържание, от което реално се ползва. А и защото така значителната сума, която се събира, ще може да се ползва от държавата за други цели, далеч по-адекватни към потребностите на новите поколения от обществените медии. Защо обаче швейцарците не се съгласиха?

1. Прекъсването на финансирането на медии през държавата би имало своето основание, ако така тя ги поставя под зависимост, докато за швейцарската държава, за разлика от нашата, да речем, на никого не му и хрумват подобни подозрения. Рисковете са по-скоро в обратната посока – от възможното влияние на рекламодателите върху частните медии.

2. Поверяването на медиите изцяло на свободния пазар би изключило аудиториите, неспособни да формират пазарни мнозинства и сами да издържат медийното съдържание, от което се нуждаят (да дам един актуален роден пример – такава е аудиторията на „Денят започва с култура" по БНТ).

3. Частните медии нямат ангажимент да създават програми за всички, а гледат да осигурят на всеки комфорта на собственото му предпочитания, вкус и идентичност, което естествено води до културна дезинтеграция на обществото. Особено пък, ако то е мултикултурно и многоезично като швейцарското.

4. Швейцария е страната на пряката демокрация, а това значи - на медийната демокрация, защото медиите са тези, които могат да ти набавят информация и аргументи как да гласуваш на референдумите, когато въпросите са извън непосредствената ти компетентност (а те много често са именно такива). И тогава става много важно да има кой и къде да защити обществения интерес срещу частните от един или друг изход на референдума.

5. Загубата на институционална авторитетност на информационните източници, подмяната на журналистиката с пропаганда, фабриките за фалшиви новини, до които (край привилегиите) доведе развитието на комуникативните технологии, дадоха нова функция на обществените медии – не само да удържат „анклави" на професионализма и етичните стандарти, но и да бъдат нещо като чистачи на цялата публична среда. Защото единствено плурализмът на мненията, който е техен основополагащ принцип, може да те опази от непрестанните опити твоето лично мнение да бъде присвоено и подменено.

Референдумът в Швейцария в дълбочината си не беше за отпадането на един данък, а постави въпроса дали страната е постигнала такова качество на демокрацията си, при което може да си позволи вече да не поддържа обществени медии. Отговорът е „не", защото те самите са една от гаранциите за това качество.

Георги Лозанов

9 770861 140009

Ходене по буквите

40 дни без Георги Ингилизов (1955-2018)

Людмила Мянкова. „Роман за името". София: ИК „Изток-Запад", 2017. Цена 15 лв.

Познаваме Людмила Мянкова като поет - поет на нежното осмасляне на остри социални ситуации. Като преводач - преводач на балканските превратности и жабота и смъртта... Като литературен изследвател - на своето в другото и на другото в своето, на европеизацията и стаиращия. Но извеждат роман? В който сплита прите си самоличности в суровба белетристика. При това в роман, за името. Що и за тъмя на България към Белене - и за трагедията на концлагеристите в Белене. За спасението и не-спасението на българските евреи. За т.нар. Възродителен процес. В романа на Мянкова има много - измислени и реални - имена: прескачвят читател ще се обърка кой персонаж кой е и кога какъв е. Внимателният ще разбере, че тоба е прекъдяна фъбко повествователна стратегия, която ще внуши, че тук, в България, всички времена и неизмислени е Ажар, който на финалната страница на книгата не знае дали е българин, дали е турчин, дали е евреин. Неозбиваемите с „секзуиантски". Жиотътъ му не само според нас, но и според него е какъв латиноамерикански сериал. „А колко е голяма и свобода да имам в него как актьор, негов автор, знам много добре, че не съм. Друг пише сценарит. Ние само изпълняме по какъв начин да почетем репликите си" За нас, приятелите на Людмила, е ясно колко смелост се изисква да пишеш така: да черпиш фъбоко от тайната вода на автобиографичния ресурс, да защитиш своето име и името на майка си, да защитиш изобщо правото на име... Да видиш как в тъмя на историята политиката е нанесла, цели не щеш, и всички чужди истории. Но и като безукорен мъдрец, какъвто е Мянкова, да знаеш на какви опасности се подлагаш, когато внасяш толкова публицистика и актуалност в роман. Както не обезпокояваш читателя с никаква поезия. И като не му спестяваш нито една заяка, иначе отдавна обрасла в паметта с традиционното умиление по детството. „Роман за името" чете много - архиви, спомени, изпаснени, дани... Като за жиота и смъртта на Надя Дункин. За Ана Вентура. И за още много. Пак от корицата Роберт Лейн казва: „Автомъж и на българи, и на евреи, се питам: един и съш народ ли спасява и преследва?" Този честен роман, който пред нас и с нас се учи да различава прошка от пропаганда, помирение от актуална правдивост, свързва всичките ни рани в едно. Преди години Силвия Чолева написа пиеса за името - „Името, тъвото име", посветена на „Възродителния" процес. Сега Мянкова отваря още, май-май всичко възможно фронтове между паметта и историята. Аз съм съгласен, че има травми, за които трябва да мълчим, вместо непрестанно да ровичкаме в тях. Но има и травми, мълчанието за които само уязлява разчовечаването. Прочее, романът е върха на щастието.

М.Б.

Какъвто Ганди, такъв и синъ, **2016 – 2017, детайл 37x21/15 см, сума бихромат, хартия 37x21/29.5 см, страници от тетрадка с вересии**

Смисъл на ръба на историята

„Непредсказуемо минало" на Радостин Седефчев навлиза в деликатната, подривна и все пак твърде любопитна тема за историческия документ като обект на съвременното изкуство. Още в първата си самостоятелна изложба авторът се вслежда в дребните детайли и парадокси в писмените и визуални следи – интерес, който изкушаващ спекулативния ум, толкова и налагащ емоционална дистанция и етически съображения. Дори предварителната уговорка, че интерпретираните обекти са „*никъдунеудвойните* остатъци" (определение на куратора Владя Михайлова), не може да скрие, че не отъковатъм причинно-следствени връзки и са населени с изгубени надежди. Още повече, че „Непредсказуемо минало" е фраза, използвана през 90-те години в Русия за откритие исторически фалшификации, обслужвайки сталинизма. С тоя залог Радостин Седефчев се включи през миналата година в платформата „Място за срещи" в галерия „Васка Емануилова" и изследва темата за емпатията, в която фактите преминават в художествена фикция, за да отворят пътя за друг и възможно подобор смисъл.

Основа на художествените произведения са стари снимки и картички, кръщелно свидетелство, тетрадка с вересии и други изхвърлени „неща" от битащите в София и Дрезден. Радостин Седефчев развива визуална схема, с която да интерпретира намерените обекти – той доизмисля, пресрусва и композира нови документи и обекти с хартия, мастило, молив, маркер, мастиленоструен печат, с фотографии и рисунки, копирани в процеса сума бихромат. Водещо в подхода на автора е решението да слезе от „пиедестала" на критическата дистанция. Вместо да анализира документите, той отменя тяхната функция на замръзнали информативни съдения, сближава са със зрителя, включва го в общочовешката морална отговорност към паметта. Емпатията е универсален модус на сближаване и най-пряк път към произведението, но в случая е историческото съдържание на намерените обекти поставя препятствия пред нея, а пред автора пред – изключително интересната задача да ги преодолее на ниво изразни средства.

Петте инсталации „В непредсказуемо минало" са създадени през последната година и въдействат с ефимерни и иронични връзки между факт и фикция, а понякога и с визурално зашифрован език. Концептуален вход в изложбата е инсталацията „Всяко нещо е предпоследно", която използва като основа подправка на документ със задна дата, Посмъртно издаденото кръщелно свидетелство на Йозеф Лоренц (1846 – 1918) през 1934 г. сертифицира арийската му и римокатолическа принадлежност. Към него Радостин Седефчев добавя втори посмъртен акт за раждане от 2017 г., с което отменя арийската принадлежност и освобождава Лоренц „от бремето на идеологията, която той самият не е доживял да види". В новия сертификат авторът навлиза с молив и маслото и удостоверява променената самоличност на Йозеф Лоренц със собствения си подпис. Тази намеса обозначава авторитетното, но и визурално зашифрова един от принципите на емпатията – съпреживяването изисква влизане в чуждата лична позиция. Така новият документ във „Всяко нещо е предпоследно" формулира твърдението, че историческите факти са променлива величина, винаги податливи на промени от човешките взаимовръзки.

Инсталациите „Кавър" и „Какъвто Ганди, такъв и синъ" са свързани с отношението между оригинал и копие, с повторението и фотографския процес сума бихромат. „Кавър" интерпретира черно-бяла фотография на пъровласнически от I девическо училище в Русе, чиито имена са изтрити на гърба на снимката. Инсталацията представя 43 копия на фотографията, отбелязващи поотделно всяко едно от имената и съпътстващи от съответстващ портрет на всяко дете. Надрите са извлечени от намерената снимка и са копирани с увеличен размер в процеса сума бихромат в мащабите. Тридвалатта ученическа снимка с непредсказуемо разкъртана на цяла стена, с което нейната обичайности е преодоляна. Съвременният стенна открива, че в голямата група точно две деца са се усмихнали, вероятно престъпвайки настаВените да гледат сериозно. Въпреки Вилянието, което авторът твърди, че е изпитал от Кристиан Болтански (а възможно и от Марчело Бродски), концепцията и възействието на „Кавър" са въхитително различни. Използвайки розово, авторът напуска „авторитетните" цветове и емпатично се доближава до „малозначителните" деца. Моментъчният цвят поражда асоциации с детската наивност и радост, но и преобръща сериозността пом на строгата ученическа снимка.

Със средствата, използвани в „Кавър", но с различно внушение, Радостин Седефчев създава инсталацията „Какъвто Ганди, такъв и синъ". За основа му служи тетрадка с вересии от българско село, Включваща около 1360 записа, станали непрегледни от многото драсканици. Човек с имена Ганди е вписан 36 пъти, което го превръща в най-честия посетител на кръчмата-магазин. Всяка поява на името е маркирана в розово и акцентирана в копия на цели разтвори от тетрадката, към които е прикачен въображаем портрет на Ганди. Радостин Седефчев иронично бавуа своята интерпретация върху снимка на една от иконите на човешката добродетел – Махатма Ганди, и преминава през 20 рисунки, докато изведе точния портрет. Лицето на тъкашния Ганди е свито по вертикал, спрямо антропологичните особености на редовните клиенти в малките кръчми, а към познатата усмивка на духовния водач е прибавена доза сарказъм. Въпреки замисъла на автора да представи различно лице за всяка поява на Ганди в кръчмата, множеството портрети въдействат извън визуалната си конкретност. Те остаряват лицето неодушевено, деперсонализирано и го превръщат във въображаем събирателен образ на всички вкъщи, вписани в книгата за вересии. Посочеността битовъ порок вече не е присъда на единствено срещу личността на Ганди, а в още една вариация на емпатията е споделена отговорност на всички съучастници.

Нещо латентно изследователско лежи в основата на тези художествени интерпретации и подсказва неизчерпаемата възможност за срещи с мнозината във вилянието и конкретен човешки облик. *Визурално интерпретиране ситуации, в които попадат Йозеф Лоренц, Ганди и мозаичната от трудни ключ, проясняват голямия разказ и очакВяната за разкъсване*. Тяка Радостин Седефчев разширява мостовете на паметта, но и обогатява разбирането за емпатията като принцип и воля за смисъл във визурално изкуство.

Лилия Караджова

Портал Култура обявява годишния си конкурс за проза и хуманитаристика

1. Отличията са учредени през 2014 г. от Фондация „Комунитас" и предвиждат раздаряВането на годишни конкурсни награди в следните раздели:

- **проза** (сборник с разкази, повест, роман);
- **хуманитаристика**;

2. А също и на следните **специални награди**:

- **две специални награди** (определят се от журито *за цялостно творчество* или *за изключителен принос* в областта на литературата и хуманитаристиката);
- **една специална награда** за принос към гражданското общество (ВрЗъва се от Фондация „Комунитас").

В конкурса могат да участВат само творби, публикувани в периода **1 януари - 31 декември 2017 г.** Наградите ще се раздадат на **1 юнИ 2018 г.** В Деня на народните будители.

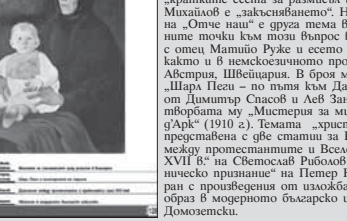
3. В двата конкурсни раздела се присъждат:

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

За да е валидно заявлението за участие в конкурса – до **30 март 2018 г.** кандидатите трябВа **да предоставят безВъзмездно 2 екземпляра** от предложените от тях книги, придружени от **формуляр**, който може да се изтегли от сайта (http://kultura.bg/web/).

Адрес за изпращане по пощата на книгите и на формуляра за кандидатстване: София 1000, ул. „Неофит Рилски" 61 – **за Годишните награди на Портал Култура**.

Телефон за контакти: Портал „Културa" 02/434 10 54.



Социалната дейност на Църквата е в центъра на новия 128 брой на сп. „Християнство и култура". На тази тема е посветен разговорът с отците салезиани Мартин Илек, Ярослав Фогл, Иржи Свобода и Петър Църка, които разказВат за дейността си сред роМите. Свещеник Илиян Василев се спира на „политическите измерения на социалното противопоставяне Църква-държава", а темата на „краткИте есета за размисъл и молитВа" на Калин Михайлов е „закъснЗалото". Новият католически превод на „Отче наш" е друга тема в броя. Представени са следните точки към този въпрос във Франция - в интервюто с отец Матийо Руже и есето на Пиер-Анри д'Аржансон, както и в немскоезичното пространство – Германия, Австрия, Швейцария. В броя може още да прочетете „Шара Пеги – по пътя къМ Дамаск" – текстове за поета от Дмитър Спасов и Лев Зандер, както и откъс от „Мъчбата му „Мистерия за милосърдната любов на Жана д'Арк" (1910 г). Темата „християнство и история" е представена с две статии за Реформацията: „Диалогът между протестантите и Вселенската патриархия през XVII В." на Светослав Риболов и „Мартин Лутер – икуменическо признание" на Петер Нойнер. Броят е илюстриран с произведения от изложбата „ИкОната – символ и образ В модерното българско изкуство" с куратор Любен Домозетски.

Решена ръка лъжете

Как човек отсъжда *виновен*?

12 гневни от Реджиналд Роуз. Режисьор Пламен Марков. Сценография Мира Калимова. Музика Петя Дъмбанова. УчастВат Ивет Радулова, Донка Абрамова-Бочева, Жана Рашева, Лилиана Шомова, Виктория Николова, СВежен Младенов, Христо Станчев, Георги ЗаПтарев, Йордан Ръсин, Боян Младенов, Костадинка Аратъкова, Анатоли Лазаров, Ивайло Драгнев, Христо Мутафчиев, Стефан Мавродиев. Премиера 23.01.2018. ТеатъР „ВъзраЖдане".

Към края на филма „Съдията" (2014) Робърт Дауни Младши, който играе ролята на сина-адВокат на баща-съдията, казва, че В Америка винаги ще се намерят 12 съдебни заседатели, които да гласуВат правилно. Числото на съСтава на съдебните заседатели В американската съдебна система е 12 граждани, решението се ВземА с единодушие, *а правилно* тук означава *справедливо според закона*. Реджиналд Роуз, авторът на една от най-изРаните и поставяни пиеси, превръщата в сценарий на прочутия филм на Сидни Лъмет от 1957 г., поставЯта това твърдение под Въпрос. С „12 разгневени мъже" (12 Angry men) той, респектиВно режисьорът/сценаристъТ/зрителят, не се пита Всъщност дали заседателите гласуВат винаги правилно. Пита *как* достигат до убеждението, че гласуВат правилно.

Това е Вече съВсем друг Въпрос. Това Всъщност е Въпросът. Защото именно с него запОва отВарянето на купищата с Въпроси на Темида, които В случая е като тази на Пандора. Но само с тяхното поставяне може да се проявява предстВата за справедливост, която Всеки от гражданите, съдебни заседатели, имат. Гневните сблъсци помежду им, очертаВането на конфликтните ярА В действието придаВат постепенно форма на онази споделена предстВа за справедливост, която лежи В основата на съдебната система и В която законите имам своето основание. Ако не не произтичат от нея, те не фУнкционират пълноценно В демократичните общестВа, тоеТо, не се спаВят. За 12-те заседатели това означава да се запитат дали, ако имА достатъчно доказателстВа, че едно момче на 18 години от предградията е отцеубиец, това е достатъчно да бъде осъдено.

Майсторски построеното действие В пиесата на Роуз е организирано така, че да изследва начина, по който Всеки от членоВете на съдебната колегия достига до изясняване за себе си *виновен* ли е подсъдимят, и така издава присъда. Това е, мисля си, причината Леон Даниел (който много трудно е избирал драматурГия, с която работи) да изБере да постаВи именно тая пиеса В края на 90-те. В края на десетгодИетО след падането на комунизма Въпросът има ли споделена предстВа за справедливост В българското общество за него е БИл изместен Вероятно по-актуалния Въпрос: Защо повечето хора лесно са готоВи да издадат присъда „Виновен"? Предположам, че тоЙ го е смятал за особено важен, макар спектакЪлът му В Народния театЪр тогаВа съВсем да не предизВиква очакВания отзВук. ПоняКога театЪрът, особено онзи на Леон Даниел, е (бил) с крачка преди нашумелите В медиите или В модните за обществото В момента дебати. 20 години по-Късно пОва съВсем не е така.

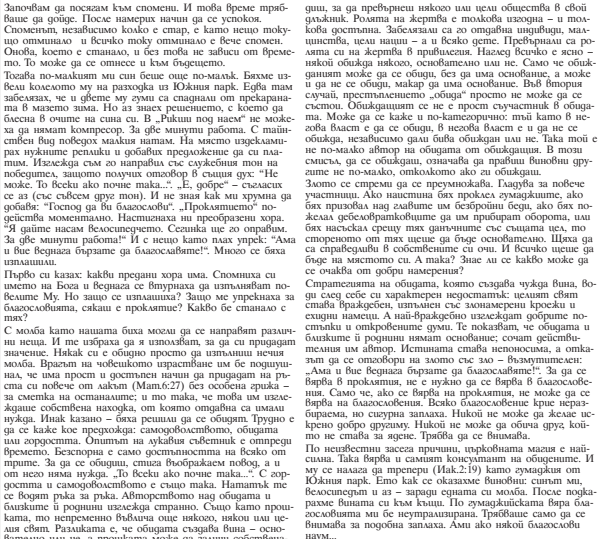
СпектакЪлът на Пламен МарковЪ „12 гневни" идВа В отговор на най-дискутИраната по Всички форуми, социални мрежи, стари и нови медИи и институции тема за дефицита на справедливост, който повечетО хора В България констатИрат при сблъсЪка си с съдебнАта системА. Само че режисьорът изБира темА за днешния ден, а не приблизИ до зрителя конкретен казус, съВсем конкретен Въпрос; и така да го наведе на размисъл относно собствената му позиция. Това е причината да разполОжи представлението В малката зала на театЪр „ВъзраЖдане" на крачка от публиката. Действието се развИва непосредствено до нея и по тозИ начин Всеки зрител се чувстВа като съдебен заседател.

СпектакЪлът, от една страна, залага на близкото гледане, тоесТ, на пространствената организация, която заедно с Мира Калимова са цИматизирали В малката зала, постаВяйки подобно и друга, спектаклИ на театЪра) сцената между двете страни на публиката. От друга страна, режисьорЪт залага изцяло на актьорите, залага на убедителността на техните изтълнения, за да анГажира максимално Вниманието на зрителя. И успяВа.

Тайната на дЪлгоолетИо по сцените и екраните на пиесата на Роуз е колкото В добре намерения сюжет, представящ ключОво Важен за човека екзистенциален Въпрос, толкова и В майсторски изграедИте характери на заседателИте. В спектакЪла са Пламен Марков е насочил Вниманието върху ВъпросА за характерите. Затова От заглаВието е изпаднало съществИтелното „мъж". Трима от гневнИте мъже са сменени с „гневни" жени – номер 1, номер 2 и номер 11. ТоВа са тренЬорЪт по футбол на отбора В училище В Куйнс, банковИят чиновник и емигрантЪт от Европа, който са трансформирани В женски образи. ЕмигрантЪт туК е обозначен най-общо като жена от исламския свят с кърпа на главата и благодарение на Вниманелата работа на Жана Рашева, герОнята Ѝ е предназначена както от уязвимА „дневност" и неизбЯгателно, така и от прекалена сантиментАлност или спекулативност, която подобна трансформация може да причини на образа. Човек може дълбоко да се усъмни дали наистина мъЖкъят свят, Възавращ справедливОст, с който Реджиналд Роуз много сериозно се занимава В тая пиеса, се е променИл така коренЯсто (особено В Българ), както изглежда на сцената. Но да допусНем, че подобна пожелателна нагласа е Въможна. По-Важното В случая е, че актрисите превръщат тая променени персонажи В убедителни образи. Казвам убедителни. В тоВа е Валидно и за останалите актьори В ансамбЪла. Трудно е да се отдели някой от тяХ като особено впечатляващ с изтълнението си В сравнение с останалите. Но това би могло да се нарече качество на спектакЪла. ПроследяВането с Внимание на действието от решителнОто В началото, тоесТ, от момента, когато 11-те, гласуВали *виновен* срещу архитекта, гласуВал *невинен*, до края, когато 12 гласуВат единодушно *невинен*, се дължи В последна сметка именно на актьОрите и на тяхнОто „техне" В изграждането на противоречиВи и убедителни характери.

Към края на тоЗи текст и аз, В перифраза на Робърт Дауни Младши от „Съдията", бих казала, че вероятно ще се намерят В България 12 съдци, които да отсъдят правилно или справедливо, според закона. Важният Въпрос остаВа. И тоЙ В случая не е как се гарантира правилнОто Вземане на тоВа решение, защото театЪрЪт не е съдебна зала, макЪар да може да я инсценира. ВъпросЪт, който остаВа, е как Всеки прави сВоя избор, когато се налага да отсъди *виновен*, и колко убедителен В аргументите си може да бъде. Той остаВа отВорен. Но е старА истина, че силата на театЪра е именно В способността Ѝ да отВаря Важните Въпроси, Вместо да ги Вземе и да ги

Виолета Дечева



Сцена от *12 гневни*

Гумаджийска обида

ЗапоЧам да посягам към спомени. И тОва Време трябВаше да дойде. После намерих начин да се успокоя. СпомеНите незабИвимо колко е стар, е като нещо токущо отминало и Всичко тоКу отминало е Вече спомен. Онова, което е станало, и без тоВа не зависи от Времето. То може да се отнесе и къМ бъдещето.

ТогаВа по-малкиЯт мо син Беше още по-малъК. Бяхме изБеи Вкъмемо ме ту разходка из Южния парк. ЕдВа тоВа забелязах, че и цВете му гуми са спаднали от прекаранА В мазето зима. Но из заЖеса решението, с което да БлесНа В онзИте на сина си. В „Рикши под наем" не можеХа да имаМе БицикЛетИ, но за цВете минути работа. С тЯйнствен Вид поведох малкия натам. На мЯсто издекламирах нужнИте реплики и добавИх предложение да си платим. Излежда съм го направИл със служебния тон на победителя, защото получих отзовор В сЪщия дУх: "Не можЕ. То Всеки ако почне така..." „Е, добре" – съгласих се аз (със съВсем друг тон). И не знак как си хрУмна да добавЯа: "Господ да ВИ благословИ". „ПроклятИето" повЕдействА моментАлно. НастигнахА ни преобразени хора.

"Я гайте нАсам Велосипечето. СеслИка ще го опрАВим. За дВе минути работа!" И е нещо като пЯах упрек: "Ама и ти ВеднАга бЪрзате да благослаВяте!". Много се бяха изплашИли.

ПЪрво си казах: кАкви преДани хора има. СпомнИха си името на Бога и Вednага се втуриАха да изтълкВАт по ВечИте Му. Но зашто се изплашИха? Защо мЯ упрекАха за благословЯвАта, сякаш е проклятие? КакВо бе станало с тях?

С моЛба като мАшата биха могли да се направят разумни неща. И те изБраха да я изпОлнят, за да си придадАт тЯжест. НЯкои хО се втурнОхо да изтълкуВат? Защо мЯ упрекАха за благословЯвата, сякаш е проклятие? КакВо бе станало с тях?

С моЛба като мАшата биха могли да се направят разумни неща. И те изБраха да я изпОлнят, за да си придадАт тЯжест. НЯкои хО се втурнОхо да изтълкВАт по ВечИте Му. Но зашто се изплашИха

Мрежа/паяжина

Умните договори | crypto

Преди време писах какво би станало, ако политиците бъдат подменени от телефонни приложения за гласуване на закони – нищо съществено, доколкото изпълняемите политици са само видимата част от властвия айсберг и ако изобщо има смисъл от тези приложения, той би бил в замяната на купуването на един политик с далеч по-трудното купуване на хиляди избиратели.

Освен това, тези приложения и появилите се покрай тях политически движения не бяха премахнали политиците изобщо, а само бяха променили статуса им от хора, взимащи решения, в прости изпълнители на волята на избирателите.

Напоследък обаче се говори за технология, която би ги премахнала и от тази им роля.

Вече стана дума за това, че с развитието на криптовалутите се е разкрил и огромният потенциал на технологията „Верига блокове", но когато и как конкретно се случи този исторически пробив? Случи се през 2013 г. благодарение на проекта Ethereum.

Подобно на Bitcoin, Ethereum е отворена софтуерна платформа, базирана на технологията „Верига блокове", но докато Bitcoin може да се използва единствено за проследяване на собствеността върху биткойни, един от основателите на Ethereum, Виталик Бутерин, предложил Ethereum да се ползва не само за сделки с стоки, а за универсална децентрализирана платформа, в която всеки да реализира програмно каквито си иска системи за съхраняване и обработка на информация, в това число и класическото споразумение (договор) между страни. Това е т. нар. „умен договор" (smart contract).

Представете си всичко онова, с което оперира правната, икономическа и политическа система на една държава; всичко онова, което се вписва и съхранява в нейните регистри – договори, финансови операции, досиета; всичко онова, което циркулира из нейните кръвоносни и отразява, съхранява, защитава от подправяне историята на всяка една сделка, спомазайки така за справедливото взимане на решения (т.е. правенето на политика). Може ли цялата тази комплексност да бъде изядена от компетенциите на юристи, и повярена на машини? Явно може. За целта кодът просто трябва да има безпрецедентния достъп до всички обекти на договора. Тези обекти са:

- Страните в договора – те присъстват в изчислителната среда с електронните си подписи.
- Предметът на договора – той трябва да може да се случи изцяло без човешко участие, т.е. да е математически описан – нещо невъзможно за осъществяване преди появата на криптовалутите.
- Условия на договора – то е всъщност нищо друго от себеподобните им? Налага ли се да припомням какво значи това? Не знам дали движението за освобождение на роботите и опитите за „интегриране на свободните роботи в модерното общество и бъдещето" проръсквали да са актуални, но за роботите не може да не съществуваме.

Райна Маркова

Паметта на Вера Ебелс-Доланова

На 15 февруари след болестуване ни напусна Вера Ебелс-Доланова – всеотдаен поддръжник на високата култура на книгата. В продължение на повече от 20 години тя бе единственият директор на малкия по екипа си, но доскоро изключително активен в цялостна си индивидуален Фонд за издателски проекти от Централна и Източна Европа. Той бръчкал, че всичко, че реализирано е мечтата с почти нулева бюрократия и минимални административни разходи да се постигат осезаеми резултати с дългосрочен и незаличим публичен ефект.

Вера бе ерудиран и смел човек в най-добрия смисъл на тази дума и с голям нейният личен принос за съхраняването и „отварянето" културата на книгата в страните от Централна и Източна Европа след 1989 г. В България над 80 емблематични заглавия на автори в областта на изкуствата, на социалните науки, но и на високата европейска художествена литература, видяха бял свят при над 25 български издателства именно благодарение на работата на ръководения и до голяма степен вдъхновяван от Вера Фонд. В края на 90-те години тя бе основала и грижливо изработена кооперативна инициативата между Фонда и българските издатели на периодика и книги в областта на хуманитарните и социалните науки, която би довела до радикално позитивна структурна промяна в тази област (макар тази инициатива да не успя да премине към осъществяването си заради пренебрежения дял от участниците на времето, обстоятелства и хора).

Отличително за Вера бе нейното разбиране, че е необходимо не само да се подкрепя добрият превод, но и да се залага на малки и средни по икономически обеми издатели на разнообразни, висококачествени книги, с идеята, че книгоиздаването, освен икономика, е преди всичко култура, където финансови потоци и качество в много случаи са разминаващи се параметри.

В последните години от живота си Вера Ебелс продължаваше да се вълнува за съдбата на своите професионални партньори, включително в България, тегаеще се за отново нарасналата заплаха към върховенството на закона в редица страни, включително България, и смяташе, че въстановяването на фактическото разделение на властите, което бе побече остава формален запис на хартия, е единственият път към преодоляване на тенденциите на регрес.

Да благодарим е най-базисен човешки дълг: с благодарност към Вера Ебелс за направеното за света на добрите книги от един благороден, щедър и винаги отворен за спорове и нови идеи човек.

Антоанета Колева, издател

КНИЖАРНИЦА за християнска литература

АНДЖЕЛО РОНКАЛИ

Блаженн Йоан XXIII папа Римски

Книжарница за християнска литература „Анджело Ронкали, свети Йоан XXIII папа Римски„,

предлага

- християнска литература от католически, православни и протестантски автори в областта на богословието, философията, историята;
- църковни документи, духовни трактати;
- християнска литература за деца.

В София на ул. **„Проф. Асен Златаров„ № 7** или В Интернет на www.roncalli-books.org

От книгите на Фондация „Комунитас„ в книжарницата изброхме:

Борис Зайцев „Канки от Русия"

св. Йоан Кръстни „Жив пламък на любовта"

Калин Янакиев „Христовата жертва, Евхаристията и Църквата"

Св. Катерина Сиенска „Диалог за Божието провидение"

Владимир Градев „Разнозначавания"

Геза Морчани и Александра Борбей в кадър от *За тялото и душата*

Гледан/гледане

Любов и сън

„За тялото и душата" (Testről és Lélekről), 2017, Унгария, 116 минути, сценарист и режисьор Илдико Енеди, продуценти: Арнко Мецерхази, Андраш Муки, Моника Меч; оператор Мате Хербай, музика Адам Бакаи, художник Имола Ланц, в ролите: Александра Борбей, Геза Морчани и др.
Награди и номинации: „Златна мечка"; на ФИПРЕССИ и на Екуменическото жури от Берлинале, номинация за чуждоезичен „Оскар" и др.
Ще бъде показан на 22. София филм фест - 12 март в кино „Люмиер".

Необичаен филм. Радушен.

В кланица за говеда постъпва нова инспекторка по качеството (Александра Борбей). Тя е млада, аутична, педантична и уникално паметлива. Казва се Мария и мрази да я наричат Марика. Прави впечатление на финансовия директор Ендре (Геза Морчани) – симпатичен брадат мъж на години с недъзлива ръка. И вдамата са самотници.

Елен и кошута бродят из зимна гора край малко езеро. Ровят в снега. Докосват си муцуните.

В кланицата става малък инцидент и е извикана психоложка, която да отвори виновник. Така Мария и Ендре разбират, че сънуват един и същи сън – за елена и кошутата в гората с езерцето. Това е адски странно. Ендре настоява за близост, но тя се бърза – не поиска физически контакт. Отива при своя психотерапевт. Той я съветва да слуша любовна музика. Послушва го.

Отношенията и е Ендре я принуждават дори да си купи телефон. Както в „Душите ни през нощта" на Ритеш Батра (вж. „Култура", бр. 39 от 2017), идва предложение просто да спят заедно, но този път е от мъжа. Не-успешен опит. Следват драматично и забавни обрати.

За Мария любовта е непозната. За Ендре е връщане към бурно время, на което е сложил край. И вдамата се боят. Трудно е да се каже кой повече. Телата и душите се борят. Насада е да се следи градацията на близостта им.

Илдико Енеди е решила храбро филма си като микс от хиперреализъм (кърваво нашето е планината), деликатна мелодрама (връзката между двамата) и разследване (линията с виновника). Въвеждайки психоаналитичния пласт със сънищата и тълкуванията, тя зарежда в комплексите и желанията на героите. Сблъсква две кермитчини свята, разрушени от любовния лъч. Действието се развива предимно в интериори, виждаме улици през прозорци, но това не е възможеста клаустрофобично.

Напротив, дори честото показване на бедомствения стол извежда особен интимитет на общуването. Едри планове на героите, огледани отражения, акцентирани детайли, красива музика сържаждат атмосфера, полисна на занимания в бленуване. Втората половина на филма е по-протяжна, но пък финалът е чуден.

Спомням си черно-бела естетика дебют на Илдико Енеди „Моят XX век" (1989) със „Златна камера" от Кан и много други награди. Съдбите на две разделени близнаци Лили и Дора (Дорота Сееда), поели по коренно различни пътища, е срещан благодарение на мистериозен доспиди Z (Олег Янковски). Още там тя залага на отраженията – във филма има забележителен огледален лабиринт.

Колкото „Моят XX век" е авантюрен, толкова „За тялото и душата" е съзерцателен. Във времена на натрупаност – политическа и интелектуална – той говори за любов оригинално и трогателно. Вярвала се в игрално кино след години работа в документалното, късометражното и телевизионното, Илдико Енеди заявява решително силно присъствие.

Ще я видим на живо тук – председателка е на международното жури на 22-ия София филм фест. А и ще получи специална награда на ФИПРЕССИ.

Генoвева Димитрова

Дъмп-среща/дъмп

Поезията като природа

Пабло Нерда. „Поезия". Подбор и превод от испански Никола Инджов. ИК „Колибри", 2018. Цена: 22 лв.

Невъзпитано е да се говори за поезията на Неруда „по принцип", а за детайлни анализи няма място в такъв текст. Но експанзивното червено издание, оформено от Кирил Златков, съдържа достатъчно широкообхватна подборка, за да поттиде всеки читател самичък в шеметната природа на тези стихове. Една част от поезията на Неруда е поезия на рязко зейналите образи, сдвоени с ефирна лекота несвоидомото: вино „кръжи с набъбнали червени крила", говорителят „качва стъпала на ръкоятки", „ръцете ми ме ръсят", улицата е „разлакана от вятър"... И смайващото е, че тези образи никога не изглеждат принудени или съчинени, те обитават някакво дълбоко пространство, от което ни връхтат така естествено, както дъждът и вятърът.

Друга страна от творчеството на чилийския поет, също така заствлена в подборката, са по-късите му стихове, значително по-изчистени, по-мислови, със социална чувствителност, често с директно политическо послание. Особен синтез между тези две поетики като че ли се получава в посмъртно публикуваната „Книга на въпросите", която в тома българско издание е дадена в своята цялост. Това са кратки стихотворения, съставени от странни наглед въпроси, които със замах разтваряят множество прозорци в различни посоки. И тъкмо в тома смело посягане към непознатото и неизразеното личи как поетът на тези лаконични питания е в крайна сметка същият онзи поет на словесното изобилие от ранните книги. „Знаеш ли какви бездни / преживява земята наесен?" – и отново се озоваваме сред поезия, която сякаш се държи като природа.

Не владея испански, за да сравня превода с оригинала, това е задача за подготвен специалист. Но тък не е известно и редакторът Кирил Кадийски да владее тоза език, така че все пак се възползвах, доколкото мога, от двуезичното издание и наничах в оригинания текст. Някои особености личат веднъж, дори за такива читатели като нас е Кадийски: българските изречения видимо не следват оригиналните, а са „ръсени", вкарбят многоточия, прехвърлят фрази от стих на стих, отнасят се като че ли произволно към анжамбманите. Или случай, в който едно испанско изречение произвежда шест български. Склонността към инверсия на съществителното и прилагателното, такъв характерна за старите преводи на Неруда, донякъде е заразила и това начинание. Тези инверсии не затрудняват разбирането (както често тъпи го правят в преводите на Далчев и Муратов), но нерядко отекдват натрапчиво.

Позволих си все пак да сравня едно доста известно стихотворение, „Solo la muerte", в българския превод на Никола Инджов и в английския на Робърт Блай. С цялото ми уважение към Инджов, аз схващам заглавието като „Само смъртта" и английският превод е в тоза дух, но българското заглавие пък е „Самата смърт". Сравнявайки по-нататък Инджов и Блай, установих множество разминавания, които наглед се изразяват в опростени или дори противоположни по смисъл образи. Полезно би било някой испанист да се изкаже относно близостта до оригинания смисъл на фразите. Английският превод постига и един силно въздействащ заключителен ритъм, какъвто лично на мен ми липсва в българския; мелодиката на свободния стих изглежда си остава в повечето случаи трепнал камък за нашите преводачи.

Дано ми бъдат простени тези „филологически" забележки. На премиерата редакторът Кадийски обяснило говори против „филологическия превод"; и макар да не стана съвсем ясно какво означава това, идеята бешe, че незавидната работа и тъзи на Инджов не попадат под това определение. Каза се също, че само поетите могат да преведат поезия: но хайде да допуснем, че и хора без амбиции за собствена поетическа библиография имат с какво да допринесат към това поле, както са го правили често доседа през дългогодишна традиция на българския стихотворен превод. „Филологическият" полеш, прочее, остава малко объркан и от текста на задната корица, който с изумителна смелост оповестява принадлежността на Неруда към руски литературни течения от началото на XX век (акмеизъм и имажинизъм)...

Всичко това не означава, че този превод е неуспешен, нито пък отменя сериозната радост от факта, че едно от големите български издателства се ангажира с преводната поезия, но най-малкото повдига определени въпроси. А шак е ясно, че поезията е добре дошла на всеки език в интерпретацията на различни преводачи и че тъкмо натрупването на различни преводи създава адекватна рецепция.

Ангел Игов

Кадър от *Не ме докосвай*

За тялото, за кожата, за лицето

Берлинале 2018

Като цяло 68-ото издание на международния кинофестивал Берлинале (15-25 февруари) премина под знака на железния професионализъм на домакините и доказания им капацитет за глобална селекция. Фестивалът се отчете с впечатляващи цифри, като най-важната от тях показва приходите от продадените билети: тази година те се доближиха до впечатляващата сума от половин милион евро. Европейският филмов пазар, заслужено считан за най-голямата гордост на Берлинале, отново успя да впечатли с рекордни 10 000 участници от 112 страни. Предоставените статистически данни също внушават респект: 1838 купували на филми, 546 щанда, 800 заглавия, разпределени в 1112 прожекции.

Другата гордост на Берлинале, Световният филмов фонд, чиято основна мисия е да подпомага проекти от страни с нисък производствен капацитет и впоследствие да стимулира разпространението им в немските киносалони, също се отчете достойно: 6 филма от различните програми тази година са станали възможни благодарение на отпуснатите пари.

Най-цитираният сред тях е **„Наследничките"** на парагвайския режисьор Марсело Мартинели, един от 19-те филма в основния конкурс.

Значително на продоставената помощ се увеличи многократно след успеха на филма, който, освен одобрението на международната критика (наградата на ФИПРЕССИ), получи още две важни отличия и от официалното международно жури, водено от немския режисьор **Том Тиквер**: „Сребърна мечка" на името на Алфред Бауер „за откриването на нови перспективи в киното" и „Сребърна мечка" за най-добра актриса за прекрасната Ана Брун.

Към това, без никакво съмнение, трябва да се добави и нарастващото значение на един от най-големите пазари на проекти в света (Berlinale Co-Production Market), истински магнит за продуценти и автори, отремиери се са попаднат в престижната му селекция, за да намерят финансиране от сериозни източници в Германия и извън нея. Всяка нормална държава, а Германия определено е такава, дава пари, които, преработени в талантливо кино, служат на националния й интерес. Същото, впрочем, прави и Франция, която не само поддържа и издържа скъпоструващия фестивал в Кан, но максимално се стреми да „придърпва" таланти от цял свят. (Тази година чрез свои фондове французите са финансирали 34 заглавия от различните програми на Берлинале.) До неотдавна те определено водеха в подпомагането на автори, които впоследствие, ако, разбира се, покажат качества, стават част от филмовото семейство на фестивала в Кан. През последното десетилетие обаче германците определено натрупаха собствен опит. Филмово семейство на Берлинале вече има, то расте и се развива.

В този контекст, струва ми се, трябва да се тълкува и „Златната мечка" на **„Не ме докосвай"** на Адина Пинтилие, а също и наградата за дебют, определена от независимо жури на Дружеството за защита на филмовите и телевизионни права на Германия. Полякинята Малгожата Шумовска, чийто най-нов филм **„Лице"** получи „специална награда" на официалното жури, е добре известна на Берлинале още от 2015, когато бе избрана за „най-добър режисьор" за тогавашния си филм „Тяло". Същото важи и за мексиканския **„Музей"**, чийто сценаристи Мануел Алкала и Алфонсо Руизплацио (последният е и режисьор) бяха възмездени с наградата за „най-добър сценарий", а Берлинале ги познава още от 2014. Руснакът Алексей Герман-младши, чиято съпруга Елена Окопная бе отличена като сценограф и художник на костюмите на **„Довлатов"**, още през 2015 бе наградата за „изключителен художествен принос" в „Под електрическите облаци". Занасено място в семейството на Берлинале има и всеки американец с чувство за хумор - като Уес Андерсън, например, особено когато част от огромната техническа работа на сложния и скъп анимационен филм **„Кучешки остров"** е изпълнена в известната студия „Бабелсберг" („Сребърна мечка" за най-добър режисьор). А какво да кажем за безпрецедентната щедрост и внимание, с която Берлинале обгрижва твърде специфичния, но много талантлив филипинец Лав Диас, чиито филми неизменно биват канени в официалния конкурс, независимо дали продължават три, четири или осем часа?

Защо трябва да ни занимава всичко това? Защото е необходимо да отдадем заслуженото на българските продуценти, участвали през годините в редица копродукции, награждавани и оценявани в Берлин. Те определено допринесоха за фокусирането на международната общност към възможностите на българската филмова индустрия - както в производствен, така и в креативен план. Копродуцентството, било минорираното или мажоритарно, е инструментът, който по един или друг начин помага на българските таланти да се приобщават към семейството на Берлинале. Това обаче става само с последователна настойчивост и сериозна работа. Как щеше Мартина Божилова да влезе в престижния международен екип на „Не ме докосвай" на Адина Пинтилие, ако години наред не се беше включвала в редица интересни документални проекти като копродуцент? И щяха ли Милко Лазаров и Веселка Кирякова да се справят сами с уникалния от гледна точка на производствените трудности **„Аза"**, ако ги нямаше чуждите партньори от Германия и Франция? В този смисъл, въпреки невинаги дружелюбната домашна среда, въпреки нечии халиви подмятания, тази година семейството на България ни прие. Без разлика дали сме миноритарни или мажоритарни... А „Златната мечка" на „Не ме докосвай" на Адина Пинтилие директно ни хвърли „в окото" на бурята.

И понеже на филма му предстои среща с българската публика, искам още отсега да уточня: да, историята на петдесетгодишната Лаура (Лаура Бенсън), която не може да приеме тялото си като нещо свое и изпитва панически страх от каквото и да е докосване, е крайно провокативна; да, филмът представлява необичайно, на места прекалено дълго наблюдение над възможното съживяване на човешкото общуване чрез различни сексуални преживявания; да, терапията може да доведе от транссексуален субект, от мъж с атрофирали мускули, от красива млада жена (Ирмена Чичикова), обект на желанията на гологлав мъж с пронизващи сини очи (Томас Льомарки); да, режисьорката, макар и пред стъклена преграда, споделя лични тревоги и мисли; да, филмът е дращещ. Но в основната си цел, а именно оголването на фобиите на главната героиня, т.е. на режисьорката, той е искрен. Главният му обект на наблюдение е човешката кожа - най-нежната, но и най-пръснто преодолимата преграда към освобождаването на съзнанието от задръжките към другия.

Част от представителите на международната преса в Берлин не успяха да заобичат този филм. Най-вероятно, той няма да бъде заобичан и у нас. Предполагам даже, че ще предизвика усещане за силен дискомфорт, защото стремлаво разчупва традиционните разбирания за общуване между хората. Затова си мисля, че е по-добре тези, които смятат, че нямат капацитет да понесат подобен филм, да не го гледат. Да не се срещат с тревожните очи на Адина Пинтилие, да не научават за съществуването им. Понякога неосъзнатата неосведоменост е по-полезна от осъзнатата омраза. Така поне мисля аз...

Противно на някои изказани до този момент мнения, аз не съжалявам, че **„Аза"** на Милко Лазаров беше показан извън конкурса. Програмиран в самия край на официалната програма, той поставя изящен финален акорд на целия фестивал. Всъщност, домакините постигнаха целта си - да заразят публиката с поетичен поглед към галечния Север, там, където Седна и Нанук тръгват по единствената си дъщеря Ага. Още повече, че на пресконференцията си Милко Лазаров се сдържа на ниво. Даде да се разбере, че се е стремял историята за „последното семейство на земята" да бъде възприемана като метафора. Филмът е определено над някои заглавия от официалния конкурс, но не мисля, че това намали въздействието му. Всички останаха смаяни от работата на оператора Калоян Божилов, създал изтънчена игра на геометрични форми, пределно симетрични и символични на фона на безбрежното снежно поле и още по-безбрежното синьо небе. Добре премислената конструкция на абсолютно всеки кадър (така беше и в „Отчуждение") заслужава отделен анализ, но в случая е важно да се подчертае, че изчисленият графизъм не дразни и че в много голяма степен за това допринасят изпълнителите на главните роли Феодосия Иванова, Михаил Апросимов и Галина Тихонова. Макар и водени пределно аскетично или може точно заради това, с искреността си те очовечават отстраненото наблюдение. Лаконичните реплики на Седна и Нанук в пясната кърпа, която те обгръщат само с най-насъщната, е нашата вълнуваща. И още нещо: докато гледах „Ага" в Берлин, си мислех за прекрасния черно-бял филм на Бела Тар „Торинският кон" , който преди време също гледах в Берлин. И там имаше природна буря, и там имаше двама души в затворено пространство. Коният на Тар бавно, но сигурно предупреждаваше за настъпващия край. А в „Ага" един елен се бълъва в камион и умира (преди него и други северни животинки намират смъртта си). Бела Тар е абсолютният майстор на трансцендентналното кино, в което несъвършеното човешко същество е обречено на самота. Песимизмът му е краен, но вълнуващ. За мен, а вярвам, че не само, „Торинският кон" е една от най-величавите метафори за неосъществимото „взаимодействие" между природата, която не подозира, че човекът съществува, и човека, който знае, че е сам в нея. Като намерение и вкус, Милко Лазаров определено върви по тези стъпки. А това е едно достойно усилие на територията на българското кино, което няма традиции в подобна иносказателност, постигаща въздействието си с премислени и съзнателно ограничени средства. Затова музикалното оформление на шаче прекрасния финал на „Ага", където Нанук „добавя" на фигурата си, не е отмина от този свят, а в отговор тя дава да се разбере, че е разбрала всичко, озадачава със своята пресленост. Петата симфония на Густав Малер и по-специално нейното „адажието" гърми от екрана на фона на обляното в сълзи лице на Ага. Подобно пренавяване на струните имаше и на финала на „Отчуждение". Там природната буря ектеше толкова силно, че смазваше сетивата на зрителя, настроени за много по-тъпки усещания. „Ага" е толкова старателно и концептално направен филм, че не заслужава подобен (компромисен) финал. Питам се дали Тар би го направил така. Поскоро – не.

В официалния конкурс на Берлинале тази година се обособи важна тема и тя може да бъде обобщена като уязвимост на човешката физика (тяло, лице, кожа) и усилията да преодоляваме ѝ. Това го имаше най-вече в „Не ме докосвай", но също и в „Лице" на Малгожата Шумовска и дори в грандиозния провал на Гюс ван Сант „**Don't Worry, He Won't Get Far on Foot**", посветен на нещастно парализирания талантлив карикатурист Джон Калахан. Днешният човек е закалецен в деформирана, силно тормозеща го опаковка. Към екзистенциалната самота се прибавя и физиологичната отклъсчаност от нормалностите. Заради оцелелите от силна, бившата рокадция от „Лице" е отхвърлен от обществото и от католическата църква, уж призвана да се грижи за духовното здраве на хората. Обезвиженото тяло, обезобразеното лице, недоспаната кожа се превръщат в поводи за тревога, придружена от болезнено физическо страдание.

Вероятно заради това два филма, за които определено ми е мъчно, останаха недооценени. Първият е **„Юмьон – 22 юли"** на норвежкия фотограф и режисьор Ерик Поне, а вторият - **„Транзит"** (по едноименния роман на Ана Зегерс) на немския режисьор Кристиан Петцолд.

Поне почти документално въстановява събитията от лятото на 2011, когато на красивия, но малък остров **Юмьон** масовият убиец Андреш Брейвик застреля 69 младежи и рани още много други. Филмът е дълбоко разтърсващ, защото не внушава физическото усещане за страх със силови или брутални сцени (такива въй филма изобщо няма). През първите 18 минути режисьорът показва непринуденото общуване на младите хора, отишли да прекарат няколко дни в младежки лагер сред природата. През останалите 72 минути обаче (това е точното времетраене на стрелбата на фашизирания Брейвик) той проследява колективната агония пред неизбежността. Всички изпълнители са непрофесионалисти, а трима от оцелелите са добавили свидетелствата си по време на целия работен процес.

От своя страна, Кристиян Петцолд показа френския град Марсилия като временна транзитна зона по време на режима на Виши през Втората световна война, смело загърбвайки обичайните правила за историческа достоверност. Костюмите, както и някои от интериорите, напомнят средата на миналия век, но всички екстериори са снимани в днешно време. Докато героите се крият от силите на реда или пък пиват кафе, навъл тече модерен живот със съвременни автомобили и полици. Петцолд е направил това достатъчно дискретно, от една страна, за да не страда основната история, а от друга – за да действа като послание: независимо от конкретната епоха, хората все са обречени на политическо или социално номадство.

Но явно тази година обществените нагласи бяха поели в съвсем друга посока. Ще следим къде и как ще ни отведат...

Павлина Желева

Функционалистите се оказаха идеалисти

Ценностите в архитектурата беше темата на триенното „ИНТЕРАРХ“ през май 2015 година тук, в София. Фестивалите от този род са всеядни, широко- и многоосмислени, подходящи за разнообразно тълкуване с цел максимален брой участници. Темата би могла да бъде тълкувана като „стойностите на архитектурата“, което е различно от „ценностите“, но и така е ясна. Лекциите на звездите от Международната Академия по Архитектура я загегнаха косвено. Академиците **обаче** идват да покажат своите постижения, да се похвалят убедително и да отнесат със себе си нашето възхищение. Покрай това, публиката трудно можеше да направи полезни изводи, да изгради адекватно свое виждане за архитектурата. За архитектурата и нейните протагонисти трябва да се говори откровено, смислено и критично.

Две хиляди години представата за архитектурата и нейната същност, това, за което я хареславе (често повече, отколкото заслужава), беше Витрувиевата триада **полза-здравина-красота.** Постепенно трите принципа на добрата архитектура бяха приети по подразбиране – като същност на занаята и неговите резултати, не толкова като възможни ценности, а като присъщи черти. Като главна ценност към тях периодично се прибавя или отнема **цената** като строителна и експлоатационна стойност. В прагматични времена стойността е равноценна на красотата, в по-упадъчните архитектурни епохи се изхвърля като маловажна за архитектурното качество. Гърците били наясно с ценностите в архитектурата. *Като не можа да го направи добре, направи го богато*, казвали някога те. Три опорни точки по принцип дават достатъчна устойчивост, но в нашия свят на енергиен недостиг икономията отново е много важна. А вероятно и винаги е била.

Архитектите бяха и са склонни да пренебрегват цената (поест, ниската цена) като архитектурно достойнство. Архитектите са все по-късогледи и доста по-суетни, отколкото трябва да се очаква. Съдбата на занаята днес се решава от обема на строителството и цената на труда. Точно търговските преценки, че *Малкото е повече* и *Формата следва функцията* са убийствени за бизнеса принципи и родиха парадигми, далеч от архитектурните идеи на Модернизма. Именно Модернизмът с аскетичните си черти беше по-близо до идеята за спасение на планетата в сравнение с по-късните идеи за нулев растеж, „устойчиво развитие“, „енергийна ефективност“ и „зелена архитектура“. Модернизмът избра правилен път – преди всички „пост“ и ретроглупости впоследствие.

Разтъкъваните като ***функция-конструкция-форма,*** трите архитектурни ценности натъпканите учебниците по архитектура на XX век. Но обществото остана далеч от идеята да приеме смисъла им безрезервно. Във връзка с „класово-партийния“ си произход, различни части на обществото имат различно мнение за ценностите. Обществата отдолу догоре (щаните от квартал „Столипиново“, работещите от Донбас и Бордо до принц Филип Английски) са на превратно мнение във връзка с функцията и на подозрително сходни позиции във връзка с красотата. Архитектите престанаха да се интересуват от конструкциите и ги повериха на инженерите и фирмения детайл. Висшите училища престанаха да обучават архитектите (а впоследствие и инженерите) на конструиране. Ограничиха се в изчисляване с готови програми. ***Строителите инженери вече не конструират*** – както престанаха архитектите още преди сто години. Някои сгради-икони на архитектурата на XX век са баснословно скъпи. Това не стресна архитектурната критика. Тя остана апологетична, заинтересована единствено от формата. Пазарните принципи никога не са били принципи на добрата архитектура, защото ***архитектурата на необходимото и достатъчното*** не носи свръхпечалби. Уникалната продукция, съчетана с висока цена на изделието и високи експлоатационни разходи (ефтин е само архитектонският труд), предизвикаха бум на кича, на предвидимо лоша „оригинална“ архитектура, чиито протагонисти са звезди наравно с истинските и често – по-успешни, по-богати от истинските големи автори.

Като останалите културни явления, архитектурната професия преживя криза. Предпоследната беше свързана с откъсването на проектанта от строителството. Архитектът отдавна ***не е главен майстор***. От зората на промишлената революция инженерът го измества на строителната площадка, а в края на XX век и инженерите се отчуждаха от изпълнението. Там, където все пак архитекти командват или контролират строеените, става дума за независещи по никакъв начин от автора банкови агенти. Архитектурните факултети отдавна не произвеждат ***vir bonus aedificandi peritus*** - не защото и тъй момичетата вече са повече от момчетата, а защото имаме ***опитни строители*** университетите не искат и не могат да подготвят. Всички желаят да проектират, това устройва пазара на дипломи, това се предлага. Съвременните архитект(к)и не знаят да строят, но могат да приказват високопарни речи и да печелят конкурси. Това се отрази на архитектурата. Поредната катастрофа беше свързана с изобразителните средства. До вчера архитектите можеха не само да си представят, но и да начертяят или нарисуват собственоръчно идеите си. Вече не могат (с емблематични изключения – като Фостър). Някои се гордеят, че не могат (като Гери). Нужно е някой да построи за него подробни макети, авторът да ги променя/критикува, както го правят скулпторите, след което пак някой друг заснема резултата, за да бъде превърнат в чертежи по механичен начин. Новите архитекти не владеят молива и пергела, а за цветото и чука дори не помнят. Въпреки това, се имат за майстори. Обучението не се води от хората, които могат, а от такива, които „знаят“. Тоба съвсем не е достатъчно. „Гугъл“ винаги ще знае повече.

Загубата на уменията, свързани с живото строителство и дори само с книжното му изображение, не бива да се подценява. Отчуждението на архитекта от реализацията на творчеството не мина без последствия. Резултатът е отказ от умението да се строи сръчно, качествено и евтино като архитектурна ценност, отказ от майсторството. Професията като занаят, палитра от разнообразни умения и ръкотворно изкуство беше поразена в сърцето. Пряката връзка от материала през конструкцията към художествения образ е загубена. Сградите все по-малко разказват очарователната легенда за собственото си построяване, чудотворна устойчивост, сетрисна трайност. Сградите все повече са макети на модния пистъ, извикал ги на бял свят, резултати на конкурси, където строителното майсторство, професионалните умения не играят роля.

Една от иконите на съвременната архитектура е Сиднейската опера. Как, доколко, защо, кои по-точно австралийци се гордеят със сградата на датчанина Йорн Утсон? Рекламните материали и дебелите трудове твърдят невдъхновено – символ на града, на самата Австралия! Става дума за една от най-скъпите, една от най-нефункционалните оперни и концертни зали. С лоша акустика. С красота, имитативна, взета назаем – уж платноходи с белтонни платна и Каменно корито. Петкратно превишена предвидената строителна стойност. Изоставена от автора си в разгара на строителството. Нуждае се от 300 млн. долара за неотложен ремонт тъм момента... какъв национален символ може да бъде тя, каква е причината да бъде?

Причината е ***романтичната самоидентификация*** – неназвана, нелогична, непризната архитектурна ценност – винаги премълчавана, но съществена. Себеутвърждаваща идентификация се оказа важна ценност не само за туристическата индустрия, но и за националното самочувствие. Народите (докато съществуват като реален субект) обичат да се гордеят. За предпочитане – с неща, които се срещат само при тях. Няма значение колко скъпи, колко големи или стари, естествени, както птицата кецал, Нигарската водопад и Христо Стоичков, или изкуствени – като Айфеловата кула, Портланд-билдинг и Стената на плача. Щом сграда стане национален символ, претенциите към останалите специфични ценности отпадат...

Дотук нищо лошо. По-лошо става, когато стремежът към самоидентификация се прехвърли върху масовия продукт или върху личността на архитекта. Когато се превърне в главна или единствена ценност. Превратната представа за архитектурна ценност винаги съществува, не е характерна само днес. Ако не ***полза-здравина-красота*** имаме предвид като ценности, това, което идва да ги замени, по-добро, по-полезно ли е? На Венецианското биенале през 2014 година Рем Кухас припомни какви ценности/принципи ангажират световното обществено мнение. Според него, на смяна на старата, „романтична“ триада ***свобода-равенство-братство*** действа нова „прагматична“ троица – ***удобство-сигурност-устойчивост***. Според него, *не е трудно да се предскаже как тази троица ще разруши професията ни с вълна на фалшива отговорност.* Това забележително предположение заслужава внимание! Кухас отказа на ***архистар*** любезното представяне, на което бяха свикнали. *Венецианското биенале 2014* не беше парад на действителни и мними постижения и модни икони, а опит да се насочи вниманието към ***елементите***, които съставяват сградите, техните особености, възможности, еволюция. Това се оказа любопитно, полезно, завладяващо занимание. За първи път публиката беше привлечена към съучастие, въвеждане и вглеждане, към мислене. Започнатото от Кухас пътешествие е увлекателно, но незавършено плаване. Нека стигнем брега! Биеналето на Рем поставя и отговори на въпросите: какво правим, откъде сме тръгнали и къде сме стигнали. Но не и накъде отиваме. Именно възможният отговор е най-интересен – какво може или какво трябва да доиде на смяна на ***полза-здравина-красота***, ако тази триада се е изчерпала или е останала иманентна на архитектурата, неразделна нейна същност. Какъв е новият девиз, какви ще бъдат или има смисъл да станат новите архитектурни ценности? Дали същите, които станаха очевидни, но не бяха постигнати от модернизма (1914-2014)?

Преди да направим предположения, да се върнем назад. През 2015-а се навършиха 50 години от смъртта на важен пророк, учител на три поколения архитекти. Извън всяко съмнение, Льо Корбюзие е емблема на архитектурния модернизъм. Независимо как днес оценяваме сградите му, казаното и написаното от швейцареца е крайъгълен камък на предсмяте за ценностите на XX век. Да си спомним - според него това бяха: **1.** свободният план (по носещи конструкции) фасада; **3.** повдигнатият над терена (върху единични опори) етаж; **4.** използваем покрив-тераса; **5.** непрекъснатите (лентовидни) прозорци. Към петте можем да прибавим успешно типичните за цялото му творчество ***рампи*** и слънцезащитните устройства (***брисолеи***). Корбюзианските постулати водят към достатъчно ясен архитектурен характер, където първенството е на свободното (противоречиво) пространство – принцип споделен и успешно приложен от другите корифеи на модернизма. На второ място – стремежът да се заемат максимално (върху терена) и дори да бъде възпроизведена (на покрива) природната среда. На трето място – грижата за светлината в интериора (а също и като ***вълшебна игра на светлината по правилни обемни тела*** в архитектурната композиция). До момента „петте инварианта на Корбюзие“ получиха признание, развитие и упадък, модерната архитектура ги използва и изостави, а постмодернизмът решително ги пренебрегна. В името на ***романтичната самоидентификация.***

През последните години България и светът силно пострадаха от земетресения, цунами, сблъсъци и наводнения. От Лугшана до Родопите, хиляди семейства останаха без дом, защото водата и калта го отнесоха. Ако техните къщи бяха на „пилоти“, а ***пилотите*** - стълпи на здрава основа, щяха ли да загинат тъй лесно? В Ню Орлийнз след „Катрина“ поканиха на конкурс световни архитекти за възстановяване на центъра и всички нови проекти предвиждат повдигане на сградите от 2 до 12 фута над терена! Нетърпеливите „афроамериканци“ си възстановиха къщите такиба, каквито бяха преди урагана. Следващото наводнение пак ще ги отнесе. В България „афроамериканците“ изглежда преобладават – нито една къща не бе възстановена както трябва – след земетръс, наводнение, свлачище... сградите ни пак са вкопани в земята, пак нямат пояси, греди и диагонални връзки! И са отново там, където не бива да бъдат. Каква е вината на архитектите в случая? Голяма! **Те не можаха да убедят обществото и властта в значението на занаята си!**

Свободният план иска леки преградни стени. В България почти нямаме такива, няма свободни планове, а на едва вертикална опора в българските жилища се падат средно по-малко от 10 квадратни метра плоча. Нашите носещи конструкции са варедени в стените, при което нито преустройства без разбиване, нито ефикасни изолации са възможни, а опакованите сгради нямат тектонинен образ. Скриването на колоните и стените заедно под изолацията не позволява сградата да разкаже „как се носи“ – единствената легитимна приказка на архитектурата... Терасата на покрива на жилището е благодат, позната от векове на южните народи. Новата опера в Осло на *Сньота* чакъ на покрива цялата публика (това не пречи вътре да се чува и вижда добре) – идеите на Льо Корбюзие работят. Тетърва могат да заработят пълноценно. Ако Льо Корбюзие и Мийс допускаха свободно стоящи колони посред стаите, днес екзоскелетите гарантират не само *свободен план и фасади*, но, съчетани със слънчева и ветрова защита, могат да помогнат за икономията на енергия. Освен че са красиви (ако има кой да ги измисли красиви).

Тук се сблъсваме с друг дефицит, може би дори по-важен от отсъствието на архитекта на строителната площадка. Урбанистите вече не са архитекти и архитектите не са урбанисти... Това особено остро се чувства у нас, където се брънахме към свързаното застряване в кварталите - такова, каквото то доказано не трябва да бъде! Архитектите проектанти изтъняват стриктно „виза за проектиране“. Понякога в добавка пробват да насилят или надхитрят нормите, които въвлират алчността на инвеститора и предприемача. „Визата“ се издава от чиновници, които са архитекти само по диплома. Затова отказът от модернизма, преди да сме взели предвид урбанистичното му наследство, е, меко казано, грешка!

Рампите и „брисолеите“ са в пряка връзка с енергийната ефективност и масовата достъпност – изискванія актуални, належащи, белязали цялата архитектура напоследък. Излиза, че Льо Корбюзие е по-актуален отпреди половин век, неговите принципи могат да оспорват значението на всеки друг кандидат за славата. Те обаче са твърде конкретни, тясно професионални. Самият Корбю е взел това предвид и предложил други при ключови думи както Водещи ценности на архитектурата, а именно: ***пространство-светлина-природа***. Това е, което тръсчи!

В речника на ***Атинската харта*** трите понятия са донякъде ограничени – грижата за пространството се свежда до нормативното – до габаритите, достатъчни за успешни човешки функции. Пространството там е в по-тясна връзка с проветрението, отколкото с естетиката, с щастието. Светлината е третирана като гаранция за качествена работа и добро обитаване пак в техните физиологично-ергономични аспекти. Природата се свежда до озеленяването – неизбежно и желано, обаче идеята за мястото на природата в архитектурата е рудиментарна - в ограничен обхват на нейната всеобхватна природа...

Ако разгледаме трите ценности във възможната им пълнота, ще установим, че:

1. ***Пространството*** е непрекъснато, неделимо, противоречиво като качество и винаги недостатъчно като количество. Правилната употреба на пространството е основна задача на градоустройството. Ценността на пространството е извън съмнение – то трябва да се пести, аранжира, грижливо дозира, за да може, освен да служи дадъл и безпроблемно на човечеството, още и да го радва, да бъде красиво. С най-много пространство разполагат Русия, Монголия, Канада, Бразилия, Сахел. Следователно, трябва да очакваме от тях най-адекватна архитектура. Това, че най-голямата държава на Земята има най-застъпоселената европейска столица, едва ли заслужава похвала.

2. ***Светлината*** има значение за архитектурата, по-голямо и различно от водата на Райт, че жилището трябва да следва природата, да се „разполага под билото на хълма“, са абсолютно нежелани, абсурдни и чужди. Както френската буржоазия преди двеста години, така и новата, вторична източноевропейска буржоазия избра за свой образец не архитектурата на богатите, не местната чорбаджийска традиция, нито вилите на съвременните *тайкуни*, а архитектурата на феодалната аристокрация. Че съвременниците не хареСват **бараката на Корбю на Лазурния бряг**, че не хареСват панелните блокове и чистата геометрия, е обяснимо – нито начинът на живота в тях, нито предполагаемата красота на абстрактната форма могат да се хареСват без съпътстващия ги мироглед. Мироглед, който аристократичен, но крайно неприемлив за масовото съзнание.

Строейки барачката си на Лазурния бряг, не падна ли самият Льо Корбюзие в капана на романтичната самоидентификация? Вярно – с обратен знак, но не прилича ли тя на стремежа на Даниел Либескинд да изглежда винаги (заедно със сградите си) трайно измъчен, а Франк Гери – временно смачкан? ***Марсилската единица,*** освен като жилище, беше измислена като ***пар екселанс паметник*** на работническата класа. Паметник, който „класата“ не насели, не оцени... но ***Песак***[1] се хареСва все повече, може би, след като беше самодейно пребаротен. Желанието за прославяща идентификация е присъщо на всички архитекти, защото е присъщо на хората, на народите. Задачата на бъдещите архитекти е да го вземат предвид по приемлив начин. Къде се вписва този неизтребим стремеж в трите водещи принципа? Би трябвало ***и той*** да бъде в ***природата*** – в природата на човека.

Новите богати (хора, до вчера равни, бедни и незначителни) поискаха новите им жилища да почетрмят скока им не просто сред богатите, но преди всичко - сред достойните, благородните и културните. Дворците по река Лоара, Рим, Аламбра, интериори „дал Нозай хан“, екстериори „В стил Куин Ен“, казармите на самурайте станаха образци за имитации. Внушението – пряко. Императивът на ласкателната самоидентификация изместви останалите ценности. Дали става дума за комично, временно, обратимо явление... Предстои да разберем.

Модернизмът - рационално, интелигентно, професионално движение - не взе предвид една добре позната, подробно описана от реалистичното изкуство истина за човешкото съзнание – суетно, самолюбиво, лъжливо, егоистично, алчно и в общи линии - недалновидно, глупаво. **„Дворците“** на новите богати вече се рушат физически (някои собственици обедняха, други бляхоа в затвора), а ***красиви те не са били никога.*** За разлика от типичните жилища в Песак (които *Ада Луис Хъкстъбъл*[2] успешно реабилитира), имитациите са нелепо трагични, те няма да бъдат харесани дори от внуците на обитателите за разлика от наследниците на скромния комплекс на Корбю за лозарите на Бордо. Надеждата ни е самоидентификацията да загуби значение, ако се съчетезава достатъчно дълго време с ***ползата-здравината-красотата***.

Въпреки това, „самоидентификацията“ остава важен приоритет. Идеализирайки представите си за „народа“, интелигенцията подцени естествената съпротива срещу рационалното (обективно спасително) мислене и побеждение. Функционалистите се оказаха идеалисти. Не стигна бързо дали ***2.26 m*** **светла височина**[3] са достатъчни за добро обитаване. Ако през Втората световна война по корабите (и още известно време на сушата) са били, занапред няма да бъдат. Това не е причина да се откажем от ***Модулора*** и съпътстващите го идеи. Отказахме се... и сложихме ***балюстрадите,*** само защото пазарът търси и предлага „балюстри“, които да излъжат относно характера на обитателите.

Триеналето в София и нашите балкански среши имат нужда от тема, девиз. Не защото непременно трябва да имат, но традицията очаква проблеми, по които да спорим полезно. След като Рем Кухас предприе инвентаризация на текущата представа за архитектурата и нейните елементи, беше важно да не спрем наредени тъй, да продължим (каквото ще това да струва на ***архистар*** и на ***-измите***) срещу грешното подценяване на *красотата-разбранапрез-самолюбието*, заради ***голямата архитектура***.

Павел Попов

1. Къщата на Косьо Самоковеца в Самоков
2. Вила в Бистрица
3. Къща в Герман, снимка Павел Попов

[1] *Песак - Pessac* е предградие на Бордо, където през 1924 г. Корбюзие заедно с братоубеч си Пиер Жанре строяи за индустриалеца Анри Фрюоже работически кварталл, известни като *Сите Фрюоже*. Състоят се от двуетажни редови жилища и приетакни свободно стоящи „близнаци“. Преди няколко години бяха обявени за културно наследство заедно с още 16 други сгради на Льо Корбюзие. Местните обитатели ги бяха „опитомили“ не само в духа на нашите „остъклени балкони“, но и с чисто „художествени намерения“. Сега са възстановени в оригинали си вид с държавни средства.

[2] *Хъкстъбъл - Ada Louise Huxtable* (1921-2013) е архитектурен критик и писател. Първата награда Притцкер за архитектурна критика (1970) е нейна. Има заслуга за възстановяването на Песак.

[3] *2.26 m* - такова е разстоянието от пода до бърха на пръстите на изправената ръка на „стандартната мъжка фигура“, според Модулора. Размерите вътре в бараката на Льо Корбюзие на Лазурния бряг са 2,26 х 2,26 х 2,26). Според автора, напълно достатъчно за всички индивидуални човешки функции. За останалите Корбю е разполагал с ресторанта в същия имот. Възхлопването е почерпено от корабните вили.

Оливие Боасиер (1939 - 2017)

Оливие Боасиер *(Olivier Boissière) е роден във Франция през 1939 г. През 60-те години на миналия век работи като асистент на Жанин дю Голдмит и критика Пиер Рестани в легендарната парижка галерия J, която по това време е дом на Новите реалисти – художествено течение, чийто кръстник е Рестани. Тази се запознава с художници, като Реймон Хайнс, Ив Клайн, Марциал Райс, Ники де Сен-Фал, Жан Тенгели и Христо Явашев. През 70-те е редактор на списанието за архитектура и дизайн Cree Magazine, където представя младите и бунтарски настроени тогава Архиграм, Седрик Прайс, Ренцо Пиано, Норман Фостър, италианската радикална архитектура, архитектурните теории на Алдо Роси и Люсиен Крол. Прекосява Съединените Щати от Тихия до Атлантическия океан, документирайки работите на Франк Лойд Райт. Запознава се с големи имена от калифорнийската арт сцена, като Ед Руша, Лари Бел и Доналд Джъд. По-късно работи като журналист в интериорни списания, като Domus, Architecture d'Aujourd'hui, Arca, и в ежедневници, като Le Matin и Le Monde. Автор е на книги за Франк Гери, Корбюзие, Жан Нувел, Рон Арад. Той е част от екипа на Жан Нувел повече от десет години. През 1997 г. пристига в София и заедно с Анриет Денис създава Adob Design – изложбено пространство, представящо за пръв път в България мебелите на Емес, Джастъ Морисин, Марк Ньосъм и Франк Гери. През 2010 г. Оливие Боасиер е координатор на първата конференция на ABITARE Talks в София „Имане ни нужда от галерии и музеи" с говорители Жан Нувел, Итало Рота, Дейвид Каскаро и Моник Вот. През 2011 г. той помага на списание One при организирането на първата Sofia Architecture Week, където представя френски архитекти, като Ан Лакатон, Доминик Лион, Фредерик Борел, Руди Ричоти. Колекционер и запален почитател на съвременното изкуство, през 2012 г. Оливие Боасиер превръща собствения си апартамент в София в галерия с ироничното име Un Cabinet d'Amateur, където представя български и чуждестранни артисти. В галерията се намира и библиотека с личната колекция от книги, каталози и документи на Боасиер от дългогодишните му пътешествия в света на съвременното изкуство и архитектура.*

Истински, даже прекалено истински

Олиие беше необичайна „птица" в София и България. Даже в едни моменти човек можеше да си каже, че едва ли не снимат някой от онези нарошни се през последните години съвременни български филми, където винаги има поне по един чуждоземец, изграл да живее в България „въпреки" всичките въпреки. Обикновено това са много измислени сюжети. А Оливие беше истински, даже прекалено истински за нашата артистична сцена.

Липсва ми дразнещия му глас и чувството му за хумор, и най-вече усещането, че когато общуваш с него, все едно се намираш в някое от безбройните места по света, където съм участвал в изложби и покрай тях съм си общувал с хора от Art World-а, които са моята естествена среда от десетилетия, та усещането, което имах с Оливие, беше същото, макар че бяхме насред София.

Недко Солаков

Между улиците „Неофит Рилски" и „Ангел Кънчев" и ресторанторето Made in Home са не повече от стотина метра. Често можеше да се чуе силно на дразнещия му глас, носещ се от „the Floor" (така Оливие наричаше Made in Home), в разгорещен разговор за съвременно изкуство, архитектура и дизайн или за изложби в Помпиду, МоМА, София и къде ли не. Оливие живееше в това „тясно" пространство по същия начин, както живееше между Софиа, Париж и останалия свят – многолюдството. Следене какво се случва, коментиране. Възмущаване се, когато го наричат чужденец.

Създаде Un Cabinet D'Amateur, галерията на ул. „Неофит Рилски" и „затвори" в това пространство части от собствената си история. Беше страстен почитател, следваше на изкуството като изключително лично преживяване. Организиране изложби и събития, издаване публикации, канеше почитатели и гости, общуване с артисти. Създаде нетипичен за нашата локална среда отношение с художници и публика. Доведе в София някои емблематични фигури за нашето съвремие, като Франк Гери, Жан Нувел, Софи Кал. Правеше това без суета, а някак си като естествено продължение на нещата, в които виждаше смисъл. Интересуваше се от икономиката на изкуството, от критика. Смяташе, че най-добрият начин да общуваш е дадено произведение, е като го притежаваш.

Калин Серафимов

Да се каже, че Оливие Боасиер беше максималистен Парижанин в София, е и вярно, и недостатъчно, но нямам спомен да съм го видял с парижко шалче около врата. Считах го за космополит, „космурал" в София по силата на съдържанието, случая и глобално запоглавие след 1989 г. Но в него имаше нещо фатално парижко с непоправимия nonchalance с циничен devil may care, което го правеше магнитния приятел и чаровен събеседник. Неизтощимият заяк на едни престоран-ановете безгрешен Вкус и дълбоко познание и за изкуството, и за архитектурата, и за културата ще ги остане с нас. Глас, даващ откровено-точни съждения, които казват, че гори и да сме тук и сега в София, това е случайност – ще сме в света и по някак си винаги и навсякъде. Не правеше компромис с критерия на съвременното изкуство и култура и затова „адресът" на всеки разговор с Оливие беше едновременно Париж, Лос Анджелис, Бакабо и туитото на Амазонка. Това усещане за страстно пребиваване в съвремието, за „зорене на времена отвсякъде двата й края", е онова, с което ще го запомня.

Льчезар Бояджиев

Оливие беше тук, но и на много други места по света. Идваше и заминаваше. Беше един от нас, но и беше различен. Направи много неща. Поддържаше място за съвременно изкуство, продуцираше работи, издаваше каталози, въвличаше купувачи, доведе известни архитекти и винаги ни знаеше как да го поднасе. Но най-вече – беше външният поглед. Корицеразе ни. Нежно или забавно, извънредно или иронично, понякога приятелски, друг път – по-грубичко. Умееше да назовава нещата с истинските им имена и не се страхуваше от това, че на някого няма да му се хареса. Разтърсваше ни с коментари и ни поставяше на място. Изваждаше ни от дрямката и от собствените ни заблудени взаимоотношения и внасяше свеж полъх. Притежаваше огромен професионален опит и интереси в много области. Имаше огромно желание да помогне, да промени, да развие. Защото като цяло всъщност много ни харесваше. Виждаше потенциал и недостатъчното му използване. Не се пестеше в нито едно отношение – нито в работата, нито в забавата. Подкрепата му беше и е от огромно значение за всички.

Мария Василева

Спомняйки си за Оливие Боасиер, първото нещо, което изпитвам, е дълбоко уважение и благодарност. Той бе човекът, който искрено повярва в мен и в това, което правя. Добре помня емоцията му при първата ни среща и вдъхновението, с което говореше за моите работи. За мен това беше голяма изненада и въпреки моето притеснение, беднаго усетих, че имам насреща си един истински приятел. Оливие успяваше да скъси дистанцията много бързо. Всеки път след нашите разговори си тръгвах, заредена и уверена в това, което правя. Винаги ме надъхваше и подкрепяше, даваше ми важни съвети, които за мен бяха наистина ценни предвид огромния му опит и познания от световната арт сцена. Чужденец, избрал да живее в България, който даваше толкова много с присъствието си. Когато Оливие пътуваше до Париж и не беше в страната за откриванията на мои изложби, получавах от него вдъхновяващи смс-и. И пак е само един от многото примери за емоционалната му подкрепа на хората, с които работеше.

Оливие Боасиер беше изключителна личност! Въхлцпаващ се от неизтощима енергия и чувство за хумор, с които привличаше всички около себе си. Щастлива съм, че бях сред от художниците в неговата галерия Un Cabinet D'Amateur редом до световно известни имена. Щастлива съм, че го познавах! Винаги ще чувствам липсата му!

Стела Василева

Незабравим. Дразнещият глас, точната преценка, смелите коментари, безценните разговори, рядката космополитност, неповторимият опит, дълбоката ерудиция, безкрайната любов към изкуството, свободата на мисълта, свободата в живота, широтата на погледа, даровитото перо, работата му по изключителни проекти с Жан Нувел, с Франк Гери, прекрасната галерия Un cabinet D'Amateur в София, с която подкрепи и показа толкова талантливи и млади български художници, пространство, в което благодарение на него се срещнахме със Софи Кал, Жан-Шарл Бле, Луис Балс. Оливие създаде около себе си свят с толкова литавани ценности, истински, осезаеми, свят с ярък заряд, който ни изпълваше с емоции, изкуство, което ни накара да бъдем по-интересен от изкуството**. И този свят беше за нас. Огромно благодаря, Оливие!

Не си представям, че го няма. Представям си, че живее някъде другаде, едновременно близо и далеч. И там крачи с ярки сникърси по софийските улици или по парижките, по тези на Лос Анджелис или Манао. И там води обогатяващи и просветляващи разговори за изкуството, за красотата, за свободата, за любовта с други художници и архитекти. И там си подкрепя, въодушевява, разжалва и застава зад тях.

В деня след погребението в Париж намерих при неца на улицата – енциклопедия на птиците на френски, история на изкуството на испански и една пощенска картичка на английски с думите „start the day with a smile". Помислих си, че това би казал и самият Оливие в такъв момент: „Гледай към небето, гледай към изкуството, усмихвай се на живота."

Светлана Мирчева

*** Цитатът е от Оливие, който цитира Robert Filliou**

Скъпи Оливие,

Новото червено вино на *Флора* е много коректно, направо е добро, някакво френско било... помолих директно за каничка от половинка. За дебют, взех един домашен тарама хайвер и малка гроздова с лед... ако няма градус, няма радост. Вълка пада някакъв ама страшен сняг. Поръчах от ризотото с манатарки. Или не им е сезонът сега и нямаше само манатарки на пицата в масло, ама когато има, колко са хубави, а? Колебах се между дуана кебап и телешка бифтенца... реших, бифтенца.

Изложбата на Лъчо в градската е супер и е важно да се види. Ярешки один крем карамел, хубав ам е много, сиурно слагат повечко яйца, попадам в Инстаграм на един пост на НЮО, тйоят любимец, ки хи хи, които препраща снимка на един post-it, написан ръкописно с химикалка, явно от самият Димитър Съеолов: "The futur is forever". Да, бъдещето е завинаги... поръчвам още една бургаска ракия...

Твой

Стефан Николаев

Оливие беше от онези хора, за които е казано „голямото (на) малкото", мисленето и разбирането бяха нещо нерядко. Винаги се удивявам на тази способност.

Научих доста от него - този щедър, винаги готов да спори за това, в което вярва, дълбоко човечен мизантроп!

Владия Михайлова

Аз срещнах Оливие дълго, след като той вече беше съпричастен към българската арт сцена. Когато се завърнах в България, отворих всевъзможни места за изкуство наречено Ether. Оливие често идваше там на откривания и успя да предаде в мен нещо, което ми липсваше тук, при нас, в нас. Може би това чувство на несмирение, на бунт, на един дух, винаги търсещ, който си дава свободата да провокира, да задава неправилен въпрос, без страх, че ще бъде премазан. И всичко това - с една неизменна вяра и страст към изкуството като манифест за промяна, за събуждане и сродяване!

Неловиям дух е тук!

Трудно ми е да пиша за Оливие и затова написах една поема за него, наречена „Вечност".

Войн де Войн

1

2

1. Оливие Боасиер на откриването на изложбата на Софи Кал в София през 2014 г.

2. Снимка на Оливие Боасиер (вдясно), като по-млад, заедно със снимки на незби любимци – Бекет, Мана-Клаяк

Угасналата лава

В. Г. Зебалд. „Емигрантите". Четири дълги разказа. Превод от немски Стоян Вуроб. София: Колибри, 2017. Цена 19 лв.

Има нещо парадоксално в принадлежността на Зебалд в категорията „трудни" автори, онези, чиито книги няма да можеш да ги купиш на летище и чиито фрази не са направени, за да се четат за приспиване в самолет. Онези, за които изразът „падам от" би звучал напълно естествено, нервенокъм. Онези, които бес отлагаш за по-нататък, когато имаш *повече* време. Тоз етикет е колкото елементарен, толкова и неточен. Няма трудни или лесни автори. Ако четенето е догодбор, то някои автори изискват по-голяма степен на концентрация от страна на темия контрагент. Зебалд е взискателен автор и само в този смисъл може да бъде смятан за труден. Той не предлага лесни решения. Фразата му е безкраен низиз от подчинени изречения (*В Аустерлиц* едно от тях продължава четири страници, но трябва да признаем, че не помня конкретното място, цялата книга от първата до последната дума бе влак от думи). Зад академизма (неслучайно цялата му кариера преминава под прикритието на университетски преподавателя в Германия и Англия), Зебалд непрекъснато предизвиква наситени усещания у читателя. Усещания, които мнозина така и не успяват да провокират. У много автори затварянето на последната страница действа като ритник, който те изрвва малко запиеметен обратно на Земята, в интересно на битието, предшествано почуда. При Зебалд няма такъв момент на завръщане. Част от читателя продължава да функционира в ежедневието, а другата част остава *тип*, в някакъв еквивалент на Зоната, в Алефа, в абсолютната точка между патоса и иронията, в точката, която събира всички точки. Вярвам, че да четеш Зебалд е преди всичко да преживяваш Зебалд, неумолимо да затъваш в него. *Пръстените на Сатурн*, както гласи епиграфът към едноименната книга, по всяка вероятност са парчета от предишна луна, унищожена от прекалената близост до планетата. Читателят по-скоро се сблъсква в текста Зебалд, а не остава неговъ послушен сателит. Четенето му не е еекейпизъм, купуването на следваща книга не е литературен пейкилер за внезапно (и също толкова кратко-трайно) интелектуално пробуждане.

Появата на български език на *Аустерлиц* през 2013 г. беше по-скоро неочаквана, тъй като това е последният голям текст, публикуван приживе на автора, неговото своеобразно завещание.[1] *Емигрантите*, които излиза на английски през 1996 г., предизвиква много повече на отправна точка. С всяка следваща книга той дълбае все по-навътре в темите за паметта, травмата, емиграцията и съцеверението, въпреки формалното отсъствие на диалог[2], текстът Зебалд е изключително диалогичен. В него отсъствието не е никакъв самоцел, нито е израз на морално превъзходство, тя е елемент, дълбоко заложен в текста, без който той не може да функционира. Цветан Стоянов нарича хубавите разговори изкуство, но текстовете на Зебалд - от *Емигрантите* до *Аустерлиц*, отиват отвъд това. Формално те приличат много повече на изповед, в която епаната страна се саморазкрива, а другата присъства чрез мълчанието си, но за да се случи изповедта, мълчанието е не по-малко активно, всеотпиващо, мълчание с концентрирано внимание. Парадоксът е, че в всяка следваща книга Зебалд потвърдя все повече, без да стаба херетичен. Всичко, което той се стремяше да разбие от *Nach des Natur* до *Аустерлиц*, присъства в *Емигрантите*.

Книгата използва музикална структура от четири части, като всяка следваща е по-дълга от предходната. Частите са обединени от присъствието на общ разказвач (носещ името на автора), който е по-скоро слушателя, свидетеля и мъчлаив документалист, присъстващ в историите на четири персонажа: д-р Хенри Селуин - съпругът на хазяйката на Зебалд в Хунсли край Норич; Паул Берайтер - начален учител в град, означен единствено с буквата С.; прачичото на Зебалд, Амброз Аделварт; художникът Макс Фербер[3], когото Зебалд среща малко, след като пристига в Манчестър, Амброз Йоханес Аделварт; Йоханес Хесле, който изчезва в Аурисиа, четирите текста съществуват вътрешни връзки на много нива. Два примера: силуетът на Набоков се мярка и в четирите части, както и характерната за Зебалд пунктуалност по отношение на топонимите. Четирите текста са наситени с имена на държави, градове, планини и езера, което, особено ако читателят пътува с влак (и молиф) през Европа, създава особено усещане за своевременност, за паралелност и близост, и напомнят за легендарните гидове на Карл Бедекер, които самият Зебалд споменава в книгата. Основната свързваща нишка е емигрантската съдба на четирицата. Съдбата на емигрантите напомня тази на библейския Лот. Това пребиваване-извън придава особено ускорение на сетивата. Но *Емигрантите* се занимава съвсем открито с по-тесен и специфичен случай на изгнание като дълбинно екзистенциално преживяване, както продължителен период на извършване от обичайното, познатото, приемливото; и завършянето поради едни или други обстоятелства в не-пространството, което се превръща в не-време. Самоубийствата в напреднала възраст са относително рядко явление, но съвсем не толкова неочаквано за състоянието, известно под названието „синдром на оцелелия"; състояние, при което човек избира да прекъсне сам нишката на живота си и се срива под тежестта на непреодолима травма. В случая с *Емигрантите* ролята на катализатор изправа смъртта на Жан Амери, по зад тази сянка стоят Целан, Примо Леви и много други. Когато приливът на професионалния живот започне да се оттегля и годините напреднат, под краката на бъдещия рязко зейва бездната. Изтласкваните мисли за събития у хора отпреди десетки години се връщат неуправлями и завладяват съзнанието. Тук не става дума за носталгия, а меланхолия също не е съвсем коректната дума. *Емигрантите* се появява от това усещане за фантомна болка и липса; усещане, което се засилва от мълчанието на мнозина от тези, които, чрез пасивното приемане на един унищожително човеконенавистническо режим, оцеляха, за да живеят в същото това упоритото мълчание. Зебалд е съблоко повлиян от този „заговор на мълчанието" у дома. Баща му е войник във Вермахта и военнопленник в продължение на няколко години. След завръщането от плен у дома темата за режима е табу. На по-късен етап Зебалд се сблъсква със същото мълчание в академичните среди във Фрайбургския университет. Тоз отказ (пак, в по-мекия случай, неспособност) да се сблъскаи с миналото си мотивиран в не малка степен решението му да замине за Англия и сам да се превърне в доживотен емигрант. Спрява ми се, че главният герой в книгата е усещането за загуба на някого, когото не можеш да си позволиш да загубиш. Въпреки това, разказвачът Зебалд не е мрачен, той е по-скоро „поглъчат от сенки"[4]. Актът на разказване не цели успокоение, олекване, пре- и надживяване на болката [...]*колкото повече разказване, толкова по-безтупеен ставаше будно Аделварт*).[5]

Емигрантите се ражда от личното усещане за загуба и от публичната липса на осмисляне на един колкото краткъ, толкова и интензивно травматичен период в историята на Европа и света. Но В текстовете отсъства каквито и да е опит за морализаторстване, поучаване и говорене на едно. Зебалд минава през личното, през изговорената дума от един човек на друг. От своя приятел и ментор Томас Бернхард Зебалд заема хипнотично дългите фрази. За разлика от екстатичните персонажи на Бернхард, Зебалдовите герои са много по-сродни с героите на Роберт Валзер. Разказвачът-слушател скърби за мъртви, които никога не е виждал и познавал, скърби за паметта им, за бруталната логика на забравата.

Произнасянето на имената на мъртвите е като ритуал за въвкресяването на паметта за тях, но разказвачът осъзнава, че е притиснат между Сцила и Харибда. От една страна е императивът на паметта и невъзможността да забравиш (подобно Фунес на Борхес), от друга – ужасът от забравата.

Ето защо и на литературната шахматна дъска може да има фигури не от два края, а от четири - Кафка, Роберт Валзер, Данило Киш и Бруно Шулц могат да изразят една и съща партия. И я изразят. Неслучайно споменаваме Киш, чиито книги е работил в продължение на Сръбско-хърватско-словенското кралство. И учителят по рисуване Шулц, който също може да бъде образ, създаден от паметта на Зебалд. Всъщност, на едно място в текста за Фербер се появява Дрохобич, родното място на Шулц.

Свързвам четенето на Зебалд с остро усещане за свръхреалност, каквато може да имаш само в сън и във филмите на Тарковски, Вендерс, Одзу или Куракдзу Корееда, но може би най-вече на Бела Тар. Това е колкото пристрастяващо, толкова и болезнено усещане, защото за Зебалд да си жив, означава да си спомняш. Текстът и персонажите му са изтъкани от материята, от която са направени сънищата – крехка и летлива, но изключително плътна и завладяваща, с висок интензитет и много дълъг посевкъс. Това е усещане за „внезапна Вечност"[6], нища, направена от специфична материя, от която се направени сънищата. Богатството и устойчивостта на тази проза е в съчетанието на между факт и фикция в едно - не смес, а сплав. Пример за тази сплав е текстът за д-р Селуин. Там става дума за изгнанието в Аурисиа на Хайнрих Хесле, който изчезва в Аурисиа между. Когато четях книгата за пръв път, беднаго в съзнанието ми изникна спомен за вестникарска изрезка от 1998-99 г., в която се съобщаваше, че на високата около 8600 метра експедиция е открила снимка на британската алпинист Джордж Малъри, който изчезва в Еверест през 1924 г. заедно със своя спътник. По сходен начин Зебалд попада на новина в лозанския вестник, в която се съобщава, че останките от трупа на изчезналия през лятото на 1914 г. германски планински водач Йоханес Хесле са били освободени от предпазната на Обераарския глетчер след седемдесет и две години. *И така, мъртвите, значи, се завръщат. Понякога, след повече от седем десетилетия, те се изливкват от ледовете и ползкат в края на морената, купчинки изпъкнали кости и чифт порцеанови обтеза.*[7] Мотивът за завръщането на мъртвите или за нашето единение с тях е обсесивно присъстващ в книгите на Зебалд – от първата до последната[8]. В един момент разказвачът казва, че не знае дали е *сиг* в страната на живите или *вечс* в нейния друг свят. Какъвто казва Хулио Хуниор в романа на Зебалд „Емигрантите" е някак полезшеен, т.е. посмъртен. Той е едновременно Данте и Вергилий, задвижвани от кинетичната енергия на пейзажи, снимки, спомени, събеседници.

Емигрантите е неуловима книга, а методите й, машинарията са също толкова загадъчни. Едно от най-интересното на прозата на Зебалд е нейната способност да абсорбира „извънлитературната" реалност и да оставя мигом у читателя усещането, че моку-що прочетената новина може да бъде пасал от негов текст. С времето дистанцията между текстовете и нашите собствени спомени изчезва и вече не можем да си спомним дали *конкретна* случка, история, епизод са част от книгата или наш собствен спомен за нещо, дошло от съвсем друга неизвестна посока. Зебалд успява да да имплантира идеи и спомени много по-успешно и дълготрайно от героите вй филма на Кристофър Нолън *Inception*. Текстът на Зебалд не просто проблематизира връзката между факт и фикция. Той показва, че фикцията се стреми да постиане "Jeffet du reel", т.е. факт и фикция не се противопоставят, а работят заедно, за да доведат ефекта на реалното до крайност. Самият Зебалд в интервю на въпроса дали, разказвайки своя опит, можем да го попрабим или изкупим, отвръща, че няма особено доверие в психоанализата и подобни терапии. Впрочем вината в миналото е цел прежиВяването му не води до подобрение, а само усложнява нещата. В същото интервю споделя силното въздействие и притежателна сила на праха и пепелта. И цитира думите на Валзер – паметта е най-скромната от всички субстанции - граница между битие и небитие.

Прахът присъства във всички текстове (*Жилището на Паул, за което безцелно се ровиме два-три дни, бе студено и покрито с прах, миналото беше навсякъде*)[9] и особено за Фербер (*Понеже нанася боите в големи количества и в процеса на работа постоянно ги стъргае от платното, подът е застлан с дебела няколко сантиметра в центъра и постепенно изтъкнаваща към периферията, до голяма степен леке втвърдена и хванала кора маса, разлеяна с бъзнцет прах и на места приличаща на лава, за която Фербер твърдеше, че била истинският резултат от неговите непрестанни усилия и най-очевидното доказателство за провала му*).[10]

Винфрид Георг Зебалд

Не мога да преценя до каква степен българският превод отговаря на немския, но за привикналия към английския превод на книгата (лично и педантично надзиран от Зебалд), първият прочит на български е сблъсък с нов и непознат текст. Сънищата не могат да бъдат пребедени, тъй като там сняк не съществува. Това е метаезик, свръхезик, усещане за език. Някои преводачески волности се натрапват в очите на пуристите-зебалдианци. Накъсването на фразата, използването на кавички там, където би трябвало да има скоби[11], или съвсем конкретни неудачни решения имат негативен ефект върху качеството на превода. Няколко примера – да пребедеш „belly dance" като „корем"[12], вместо например по-неутралното и общо „ориенталски танц", „dishes" като „манджи" вместо „ястия"[13], "I would go mad" като „ще отлача" вместо „ще полудея". Още по-странно е решението „violent manner of his death" да бъде пребедено като „драстична смърт"[14] – смъртта може да бъде рязка, внезапна или насилствена в смисъла на крайна безапелационна мярка, но драстична звучи някак неуместно.

Наративната техника на Зебалд е разказъм да прескаа от обект към търви разказвач, който служи като трансформатор, предаващ разказа на втория разказвач, в голямата част от случаите носещ името на самия Зебалд. Два примера за това са записките на Амброз, които биват прекъсвани на разказвача Зебалд, както и записките на майката Фербер. Действията на протагонистите излежгдат отдалечени, но всъщност тоа им придава особено ускорение у живот, вкарва ги през знаната вратичка на собствената ни памет. Просъединото остраение на Шкловски, може би? Животът е на длан, криволиците му, съдбовните решения се разлъбят и разрязват като линии, странни, нелогични, но с аурата на напълно реални, т.е. автентични, възможни.

Читателят има пълната свобода да реши до каква степен иска да отъждестви Зебалд слушателя-разказвач със Зебалд-автора. При такава структура опасността е текстът да се превърне в херетичен „текст в текста, разказ в разказа", до болка познат и преексплоатиран Борхесов похват. У Зебалд няма никаква потребност за мистификация и инжекциране на допълнителна нереалност. Тъкмо напротив, съдите на тези, които познаваме като реални, някога живи, „бесцветени" или овеществени хора, е далеч по-стимулираща въображението. Разказът сменя предавките и пресъпа между разказвачите със страна лекота. Не смятам *Емигрантите* за постмодерен текст, а по-скоро за много прецизно разположен на разлом. Прилепването на понятие като магическия реализъм към определено географско пространство или повествователна техника е некоректно. Книгите на Зебалд са друга врата към същата стая, към същия таван, на който са скрити най-съкровените копнежи и страхове. В книгите на Зебалд няма „минало просто", нито „минало свършено" време. И дотам се грешни, всъщност, дори трите. Нито е минало. Нито е просто. Нито е свършено.

Между „Миналото не е мъртво. То дори не е минало" и „Миналото е чужда страна. Там правят нещата различно", Макс Фербер добавя своето „Няма нито минало, нито бъдеще. Отъкслечните спомени, които не пресъедят, имат характера на натрапчиви представи."[15]

Особено впечатляващи са записките на майката на Фербер. Тези страници, съсредоточени до крайност в миналото, са толкова полъщащи, че при пълно приближаване до обекта на изследване, вметките на разказвачката относно съдбата на някой от споменатите персонажи предизвиКват спонтанно сепване, до такава степен читателят се е въвтетвал в текста, че почти е забравил, че това е последят на момиче много години напред. Като да си бъдеш носа в стъкло.

Цялата книга е пронизана от усещанието за тревожен камбанен звън - също като у последния роман на Кавабата. Цитатът от Гьоте: „Нашият свят е камбана, която има пукнатина, а затова не издава повече звук"; вътъкнат като цитат от Фербер в края на книгата, е забиВащият удар.

Момчил Миланов

1 *Аустерлиц* излиза на английски два месеца преди внезапната смърт на Зебалд през декември 2001 г.

2 Запитан как самият той определя *Емигрантите* – роман, наративен кВарнет или просто текст, неподлежащ на определение, Зебалд отбръсва, че стаВа дума за *prose fiction*, художествена проза, типична много повече за комшиенталската Европа, отиваща по за англосаксонския свят, и определи като неин бодещ белег: отсъствието на диалог .

3 В немското издание присъства под името Макс Дурах.

4 ПозволяВам си да заема тоз израз от Красимир Ивлев, който го използВа по повод Круз Адъл и стихосбирката му „Лова онова".

5 *Емигрантите*, с. 157

6 „Да внезапно в Вечността вдруг превръщаш миг" - цитат от песента „Легенда" на група „Кино".

7 *Емигрантите*, с.38. Игра на думи с името на алпиниста – Пегели означава пиронче.

**8 *Емигрантите*, с.72-73: *Нестиро разлистВах напред и назад albyma през онзи следобед и оттогаВа все е Връщам към него, защото, разглеждайки тези снимки, ми се струВаше и продължава да ми се струВа, че мъртВите се задържат или пък че ние сме на път Всеки момент да се присъединим към тях.*

9 *Емигрантите*, с. 94

10 *Емигрантите*, с. 250

11 На с. 101 (and, I believe, the last) time е пребедено като „мисли за последен път"

12 *Емигрантите*, с. 108.

13 *Емигрантите*, с. 253.

14 *Емигрантите*, с. 44.

15 *Емигрантите*, с. 283

В следващия брой

Борбите около пола във Франция

Как в Източна Европа виждат света в исторически контекст

„Цялата история е сравнителна", казва Марк Блок[1]. Самото националностното е Въображаемо може да бъде захранено единствено в транснационалното пространство. Така цялата национална история е продукт на културни взаимодействия и на транснационални дискурси, които изискват - в бъдещето - отделно изследване, „отделно изследване" изискват и отделните опити. Ето защо излежда по-подходящо да се фокусираме върху история, която е едновременно и национална, и световна, колкото да се спираме специално върху конкуренцията между убедени поборници на тази или онази страна, за които се предполага, че взаимно се изключват. В последователните национални истории обаче – така, както са свързани академичната история от XIX век - защитите страни заемат най-„предния" ъгъл. Оттук и следва, че „заблужените" защитници трябва да ги последват, използайки ги за моделе. В резултат на това, в Източна Азия става немислимо да се пише национална история без пратеника към „световната или универсалната история, с отправна точка дихотомията между „нормативна" или „западна" история и нейния „девиантен" или „източен" вариант. Историята на културните среди между „Изтока" и „Запада" показва как необратимостите са принуждавали да дадат отговор на конкретните категории, поставени на масата от „западната" модерност. Самите източноазиатци бяха въвлечени в модерността в нейния по-широк смисъл - доброволни или насилствени и се превръщаха в обекти и субекти на западната модерност, която според тях, с течение на времето, щеше стане глобална. Историците от Източна Азия се опитаха да докажат обща цивилизационен потенциал, като намерят в собственото си минало „европейски" елементи: рационализъм, свобода, равенство, научен труд и индустриализация. Всяка национална история, която внушаваше отъждествяването на „западна" модерност, рискуваше да бъде означена като „национален нихилизъм", „народ без история".

В този смисъл, съвременната историография в Япония и Корея въпреки до голяма степен възлеза, че трябва да се води борба с цел признаване на съществуването на национален „принцип". Стремежът им е да демонстрират пред скептичните западняци национален потенциал за съвременно развитие. И, естествено, това усилие не би могло да се доведе до успешен край, ако историята им не е написана по начин, разбираем и приемлив за западняците. С цел да се отворят на техните очаквания, и Изтокът, и Западът е трябвало да бъдат пренастроени и преструктурирани според ерамитиката, позната на европейската историография.

Европоцентризмът на Източна Азия възниква в резултат на борбата за признаване от Запада. Напъстването на национала историята предполага й миналото доброволно да се Включи в „общото минало" на Изтока. Историците от Източна Азия използят европейското минало като най-важно отделно, отразяващо собственото им национално минало. Това е причина дори колкото тъкмят антиколожиални националистически реферати, в тях да се „носи" особеностите на Изтока. Азия трактоврира на постепенната на нея съвременна историографска все още носи следите от онзи „опит за определяне на собствената и етническа или национална идентичност с термините, отбиващи противоречията между нея самата (Източна Азия) и предполагаемия Запад. Това всъщност е начинът, по който се създава история на собствената нация с двете крайности на приближение и отбиване от Запада."

[2] Уолъч Розмор (1916-2003) е американски икономист, преподавателя в Масачузетския технологичен институт. Автор на теорията за стадиите на икономическия растеж. Съветник за американския президент по въпросите на националната сигурност в периода 1966-1969.

[10] Имануел Валерщайн (1931) е американски социолог и философ. Проф 1974 г. излиза пръвъ му „Светъвт – системен порядък", в който базовите единица за изследване на „капиталистическото обществено и свързан стаи, а не една държава.

[11] Оригиналното заглавие на книгата от 1996 г. е „The World System: Five Hundred Years or Five Thousand?" („Световната система: 500 години или 5000?")

[12] Андре Гундер Франк (1929-2005) е немско-американски историк на икономиката и социолог, който популяризира теорията за зависимостта в икономическо развитие и 1970 г. и теорията на световните системи след 1984 г.

[13] Бари К. Гилс е британски политикъ и университетски преподавателя. Бивш директор на центъра за изследвания в Хавайския университет. Изследователските му интереси са в сферата на глобалната история, системната теория на света, международната политикономия.

[14] Джанет Лиман Абу-Лугод (1928-2013) е американски социолог с голям принос в нар. световно-системен анализ (World-systems theory, Systèmemonde, Mup-системный анализ).

[15] Патрик Менинг (1941) е американец. Преподавателя по история на света в Питсбургския университет. Една от сферите на неговите интереси е икономическа история на Африка, а е една от книгите му е озаглавена „Мидаушата в световната история".

[16] Бин Уон (1949) е китайски историк на икономиката. Директор на Институт „Азия" към Калифорнийския университет, Лос Анджелис.

[17] Кенет Померанц (1958) е преподавателя по история в Чикагския университет. Голяма част от изследванията му са посветени на сравнения между Китай и индустриална Европа.

Лим Джи Хьон е преподавателя по транснационална история и директор-учредителя на Института за критични глобални изследвания към Университета Соганг В Сеул. Темите, по которо по-специално пише, са национализъм и марксизъм, транснационална история и световна памет.

„Цялата история е сравнителна", казва Марк Блок[1]. Самото националностното е Въображаемо може да бъде захранено единствено в транснационалното пространство. Така цялата национална история е продукт на културни взаимодействия и на транснационални дискурси, които изискват - в бъдещето - отделно изследване, „отделно изследване" изискват и отделните опити. Ето защо излежда по-подходящо да се фокусираме върху история, която е едновременно и национална, и световна, колкото да се спираме специално върху конкуренцията между убедени поборници на тази или онази страна, за които се предполага, че взаимно се изключват. В последователните национални истории обаче – така, както са свързани академичната история от XIX век - защитите страни заемат най-„предния" ъгъл. Оттук и следва, че „заблужените" защитници трябва да ги последват, използайки ги за моделе. В резултат на това, в Източна Азия става немислимо да се пише национална история без пратеника към „световната или универсалната история, с отправна точка дихотомията между „нормативна" или „западна" история и нейния „девиантен" или „източен" вариант. Историята на културните среди между „Изтока" и „Запада" показва как необратимостите са принуждавали да дадат отговор на конкретните категории, поставени на масата от „западната" модерност. Самите източноазиатци бяха въвлечени в модерността в нейния по-широк смисъл - доброволни или насилствени и се превръщаха в обекти и субекти на западната модерност, която според тях, с течение на времето, щеше стане глобална. Историците от Източна Азия се опитаха да докажат обща цивилизационен потенциал, като намерят в собственото си минало „европейски" елементи: рационализъм, свобода, равенство, научен труд и индустриализация. Всяка национална история, която внушаваше отъждествяването на „западна" модерност, рискуваше да бъде означена като „национален нихилизъм", „народ без история".

В този смисъл, съвременната историография в Япония и Корея въпреки до голяма степен възлеза, че трябва да се води борба с цел признаване на съществуването на национален „принцип". Стремежът им е да демонстрират пред скептичните западняци национален потенциал за съвременно развитие. И, естествено, това усилие не би могло да се доведе до успешен край, ако историята им не е написана по начин, разбираем и приемлив за западняците. С цел да се отворят на техните очаквания, и Изтокът, и Западът е трябвало да бъдат пренастроени и преструктурирани според ерамитиката, позната на европейската историография.

Европоцентризмът на Източна Азия възниква в резултат на борбата за признаване от Запада. Напъстването на национала историята предполага й миналото доброволно да се Включи в „общото минало" на Изтока. Историците от Източна Азия използят европейското минало като най-важно отделно, отразяващо собственото им национално минало. Това е причина дори колкото тъкмят антиколожиални националистически реферати, в тях да се „носи" особеностите на Изтока. Азия трактоврира на постепенната на нея съвременна историографска все още носи следите от онзи „опит за определяне на собствената и етническа или национална идентичност с термините, отбиващи противоречията между нея самата (Източна Азия) и предполагаемия Запад. Това всъщност е начинът, по който се създава история на собствената нация с двете крайности на приближение и отбиване от Запада."

[4] Хака Мицийо (1851-1908) е известен японски историк по време на епоха Мейдзи.

[5] Стаба дума за китайско-японската война от 1894-1895 години.

[6] Мунмьон куа – основен лозунг на корейското патриотичния Възраждането движение в Корея на XIX и началото на XX век.

[7] Карл Бюхер (1847-1930) е германска икономист, историк на държавното стопанство, етнолингвист. Професор в Базелския университет по политикономия.

[8] Джеймс Харви Робинсън (1863-1936) е американски историк. В значителна степен е въвежда понятието „нова история", с което стаба съсновдава на еднолинейна школа, в която участват много мъдри историци. Техните стипендиантска програма заемат найголям брой стипендиите в сферата на социалните науки.

[9] Уолт Розмор (1916-2003) е американски икономист, преподавателя в Масачузетския технологичен институт. Автор на теорията за стадиите на икономическия растеж. Съветник за американския президент по въпросите на националната сигурност в периода 1966-1969.

[10] Имануел Валерщайн (1931) е американски социолог и философ. Проф 1974 г. излиза пръвъ му „Светъвт – системен порядък", в който базовите единица за изследване на „капиталистическото обществено и свързан стаи, а не една държава.

[11] Оригиналното заглавие на книгата от 1996 г. е „The World System: Five Hundred Years or Five Thousand?" („Световната система: 500 години или 5000?")

[12] Андре Гундер Франк (1929-2005) е немско-американски историк на икономиката и социолог, който популяризира теорията за зависимостта в икономическо развитие и 1970 г. и теорията на световните системи след 1984 г.

[13] Бари К. Гилс е британски политикъ и университетски преподавателя. Бивш директор на центъра за изследвания в Хавайския университет. Изследователските му интереси са в сферата на глобалната история, системната теория на света, международната политикономия.

[14] Джанет Лиман Абу-Лугод (1928-2013) е американски социолог с голям принос в нар. световно-системен анализ (World-systems theory, Système-monde, Мир-системный анализ).

[15] Патрик Менинг (1941) е американец. Преподавателя по история на света в Питсбургския университет. Една от сферите на неговите интереси е икономическа история на Африка, а е една от книгите му е озаглавена „Мидаушата в световната история".

[16] Бин Уон (1949) е китайски историк на икономиката. Директор на Институт „Азия" към Калифорнийския университет, Лос Анджелис.

[17] Кенет Померанц (1958) е преподавателя по история в Чикагския университет. Голяма част от изследванията му са посветени на сравнения между Китай и индустриална Европа.

От световната история до националната история

Историкът на света се появява в Япония през 70-те години на XIX век заедно с Мейдзи Ишин (Реставрацията Мейдзи). Японското правителство поема инициативата да я въведе в образователната система под името „Банкоку", „Бъдещата" или „Универсалната на всички страни по света". Акцентът обаче е поставен върху информация, заснемана текущи събития в чужди страни, а не върху реалното изучаване на историята им. Целта е Япония да бъдат представени в равнище на европейските. Интелектуалци на японската нация са се адаптира към новата конюнктура и възможно най-бързо да пристъпи пред прага на цивилизацията.

Сред многото книги за „световна история" и „универсална история", които тогава се умножават многократно, най-популярна - в началото на 1876 г. - е един японски превод на „Universal History on the Basis of Geography", „Универсална история на основата на географията" от Самюъл Гудрич. Тя е издадена през 1870 г. Тази книга не е нищо особено – компилация от много истории, посветени на отделните родини в света. Съставена е по начина, по който се правят пътеводители. Другі книги, обхванати от инициативата „Банкоку", съдържат много по-ясно очертани европоцентрични послания: например, книгата „Очертания на световната история" („Outlines of World History") на Уилям Сунитиро представя световната история като съчетание на историите на европейските народи (т.е. на арийските раси), които именно придвижват напред прогреса на цивилизацията. В рамките на инициативата „Банкоцуи",附属 „Сунитиро" е наречена „история на цивилизацията" и нейна „Сунитиро" е наречена „история на цивилизацията" и нейна „Сунитиро" е наречена „история на цивилизацията" и нейна

Наградите *Оскар* 2018
За филм – **„Формата на водата“** *на Гийермо дел Торо;*
За режисура – **Гийермо дел Торо***;*
За оригинален сценарий – **Джордън Пийл** *за „Бягай“;*
За адаптиран сценарий – **Джеймс Айвори** *за „Призови ме с твоето име“;*
За главна женска роля – **Франсис Макдорманд** *в „Три билборда извън града“ на Мартин Макдона;*
За главна мъжка роля – **Гари Олдман** *в „Най-мрачният час“ на Джо Райт;*
За поддържаща женска роля – **Алисън Джени** *в „Аз, Тоня“;*
За поддържаща мъжка роля – **Сам Рокуел** *в „Три билборда извън града“;*
За операторско майсторство – **Роджър Дикинс** *за „Блейд Рънър 2049“;*
За сценография – **„Формата на водата“***;*
За костюми – **„Призрачна нишка“** *на Пол Томас Андерсън;*
За оригинална музика – **Александър Деспла** *за „Формата на водата“;*
За песен - **„Remember Me“** *от „Тайната на Коко“ на Кристен Андерсън- Лопес и Робърт Лопес;*
За грим и прически – **„Най-мрачният час“***;*
За визуални ефекти - **„Блейд Рънър 2049“***;*
За монтаж – **Лий Смит** *за „Дюнкерк“ на Кристофър Нолан;*
За миксинг – **„Дюнкерк“***;*
За звуков монтаж – **„Дюнкерк“***;*
За пълнометражен анимационен филм – **„Тайната на Коко“***;*
За чуждоезичен филм – **„Фантастична жена“** *на Себастиан Лелио (Чили);*
За късометражен анимационен филм – **„Скъпи баскетбол“***;*
За пълнометражен документален филм – **„Икар“***;*
За късометражен документален филм - **„Раят е задръстване на междуцитатска магистрала 405“***;*
За късометражен филм – **„Мълчаливото дете“**.

К

Оскар 2018

Новото в 90-ата юбилейната надпревара за „Оскар“ е, че Американската киноакадемия, която връчва „Оскар“, е с нов президент – операторът Джон Бейли, избран м. г. Има и други новости – членовете на Академията са вече 7258, Ди Рийс, номинирана за адаптиран сценарий на филма й **„Мъдбаунт“** (заедно с Върджил Уилямс), е първата чернокожа в тази категория, а операторката й Рейчъл Морисън е първата жена, номинирана за операторско майсторство. С **„Бягай“** Джордън Пийл е номиниран в 3 категории: за филм, режисура и сценарий; и е първият чернокож с този успех. Любимецът на публиката Кристофър Нолан за първи път е номиниран за режисура. Независимият Шон Бейкър влиза в „Оскар“-орбитата с **„Проектът „Флорида“** с номинация за поддържаща роля на Уилям Дефо.

И тази година в категорията „най-добър филм“ бяха номинирани 9 игрални филма. Те са **„Формата на водата“** на Гийермо дел Торо (13, вж. „Култура“, бр. 2 от 2018), **„Дюнкерк“** на Кристофър Нолан (8, вж. бр. 29 от 2017), **„Три билборда извън града“** на Мартин Макдона (7, вж. бр. 42 от 2017), **„Най-мрачният час“** на Джо Райт (6, бр. 5 от 2018), **„Призрачна нишка“** на Пол Томас Андерсън (6), **„Лейди Бърд“** на Грета Геруик (5), **„Бягай“** на Джордън Пийл (4), **„Призови ме с твоето име“** на Лука Гуаданино (3, бр. 6 от 2018), **„Вестник на властта“** на Стивън Спилбърг (2, бр. 8 от 2018).

Тъй като за повечето филма съм писала, сега ще представя останалите 3.

„Призрачна нишка“ е съвсем различен от предишните филми на Пол Томас Андерсън. Изглежда напълно класически. След като изключителният „Учителят“ (2012) бе номиниран за 3 актьорски „Оскар“-а, а „Вроден порок“ (2014) - в 2 категории, сега талантливият режисьор е отново в играта. Макар да е сред най-активните и сериозни филмови автори днес, 47-годишният Пол Томас Андерсън досега не е получавал „Оскар“. В „Призрачна връзка“ се завръща към 50-те и Данъл Дей-Луис, но в Лондон. Рейнълдс Удкок (Данъл Дей-Луис) е изтънчен моделиер на haute couture и стар ерген, който живее в изолация със сестра си Сирил (Лесли Манвил). Неговите тоалети се поръчват от кралски фамилии и всякакви елитни особи. Заобиколен е от жени, но той нехае за тях. Зависим е само от Сирил. До момента, в който среща сервитьорката Алма (Вики Крипс) – момиче с хъс, източена фигура и странно лице. Тя става негова муза. Отношенията им са сложни. В стратегията на Алма той да бъде нещо се включват дори отровни гъби. Потопен в следвоенното разточителство и в пиетета към висшата мода, филмът е красив до сълзиме.

Според самия Андерсън, за образа на измисления Удкок той се е вдъхновявал от Кристобал Баленсиага и Чарлз Джеймс. В последната си роля, както сам твърди, Данъл Дей-Луис е елегантен, мизантропичен и влюбен. Чудесна е и Лесли Манвил, но откритието на филма е хамелеонската Вики Крипс.

„Бягай“ е режисьорски дебют на 39-годишния Джордън Пийл – актьор, сценарист, продуцент. Филмът започва мистериозно-зловещо – в непрогледна вечер чернокож младеж крачи по улица и разговаря с приятелката си по телефона. Появява се кола, изскача мъж и го пребива до смърт. Чернокожият Крис Уошингтън (Данъл Калуя) е талантлив фотограф в Ню Йорк. С блата си приятелка Роуз (Алисън Уилямс) се готвят да посетят родителите й. Той я пита дали ги е предупредила за цвета на кожата му, тя отвръща, че не е, но няма страшно. Пък и той бил първият й чернокож. По пътя тя прегазва елен, но полицията иска не нейните документи, а тези на Крис. Родителите на Роуз са заможни и живеят в елитно имение – бащата (Брадли Уитфорд) е неврохирург, майката (Катрин Кийнър) е психотерапевт. Уж всичко е както трябва, но нещо в поведението на чернокожите служители в имението е притеснително. Крис пуши. Майката го хипнотизира, за да спре с този порок. Случват се разни особени неща. Крис разказва за тях по телефона на приятеля си Род (Лил Рел), който е офицер в транспортната безопасност. След кошмарно парти момчето решава да си ходи. Придумва и Роуз. Събирайки багажа си, той се натъква на доста нейни снимки с чернокожи. Най-сетне проумява тъкления план на семейството. Едва отървава кожата благодарение на Род. „Бягай“ еироничен филм на ужасите, където расизмът е показан като семейна „терапия“. Оригинален ракурс към колкото опоскана, толкова и актуална тема, но финалът е банален. Филмът се гледа с интерес, а най-прекрасното в него е присъствието на младия Данъл Калуя.

Даниела Вега в кадър от *Фантастична жена*

След участието си като актриса и съсценарист във „Франсис Ха“ (2012) и „Госпожица Америка“ (2015) на Ноа Баумбах, превърнали двамата в независими любимци, сега 34-годишната Грета Гъруиг е създала своя режисьорски дебют **„Лейди Бърд“** като почти автобиографична изповед. Кристина (Сършъ Ронън) е своенравна 17-годишна тийнейджърка с розовееща коса от девическо католическо училище, чиято мечта е да се измъкне от родния душен Сакраменто. Парите у дома все не стигат, майка й (Лори Меткалф) се бъхти в болница, баща й е в депресия, осиновеният й брат си има свой живот, а тя настоява да постъпи в колеж в Ню Йорк и да я наричат „Лейди Бърд“. Минава през разни перипетии, връзки и разочарования, докато бъде мечтата си. Филмът за момиче, което търси себе си през 2002 г., е темпераментен и проникновен ракурс към американското живеене, където се появява и Тимоте Шаламе като едно от гаджетата на Лейди Бърд. Сършъ Ронън е чудесна, но „Лейди Бърд“ ме остави равнодушна – доста подобни съм гледала. Не мисля, че му е мястото в престижната селекция.

Деветте номинирани филма дават пъстра картина на киното от 2017 – мащабна историческа баталия, политическо кино, Чърчил в екстремен момент, фентъзи мелодрама с перверзен секс, девичи фрустрации и полети, младежки гей-ласки, расови изпълнения, страсти на моден фон, макабрена комедия с финал а la deus ex machina... Седем са ситуирани в миналото – близко и подалечно, доста от тях са независими, само в един има изобилие от спец ефекти, а повечето режисьори са почти млади хора. Моят фаворит е „Три билборда извън града“. Няма да съм много разочарована, ако „Бягай“ получи голямата „Оскар“, но предполагам, че победителят ще е „Формата на водата“, макар Гийермо дел Торо да е обвинен в плагиатство – живеем във време на любовен дефицит.

Що се отнася до номинираните за чуждоезичен „Оскар“, тази година борбата е жестока, съдейки по изгледаните три: руският **„Нелюбов“** на Андрей Звягинцев (вж. бр. 32 от 2017), унгарският **„За тялото и душата“** на Илдико Енеди (вж. с. 4) и шведския **„Квадратът“** на Рубен Йостлунд (за него – в следващ брой). Не съм гледала още чилийския **„Фантастична жена“** на Себастиан Лелио за бедите на транссексуалка с трансексуалната Даниела Вега и ливанския **„Обида“** на Зиад Дуеири, посветен на конфликта между християни и палестински бежанци. Андрей Звягинцев е за втори път в надпреварата – преди 3 години бе номиниран („Левиатан“ (2014).

Геновева Димитрова

3 март 2018 г.

P.S. Юбилейното 90-то присъждане на „Оскар“ - най-шумната награда в света – се проведе на 4 март (5 март българско време) в Долби Тиътър в Лос Анджелис с водещ отново Джими Кимъл. Церемонията попадна в адската атмосфера на скандалите за сексуален тормоз и движението #МеТоо, тръгнали от мащабния продуцент Харви Уайнстийн, погубили кариерата на Кевин Спейси и превърнали Джеймс Франко в най-големия губещ с акламирания му филм **„The Disaster Artist“**, номиниран единствено за адаптиран сценарий. Разбира се, не мина без споменаването на Уайнстийн, Тръмп и Путин. На 4 вечерта си спретнах собствено „раздаване“ на „Оскар“-и. Не познах единствено този на Роджър Пийл за оригинален сценарий на „Бягай“ – бях заложила, естествено, на Мартин Макдона. Така че, по време на церемонията имаше съспенс, но само една изненада.

5 март 2018 г.

Стрелба с халосни патрони до Бранденбургската врата

Достатъчно е веднъж само да сте имали възможност да застанете на площад „Париж“ в центъра на Берлин, за да разберете колко голям ефект би имало включването на някоя от сградите наоколо в акция, посветена на свободата на изкуството. А сега си представете Бранденбургската врата – вероятно най-истинският символ на обединена Германия. Тя е обградена от представителството на голяма банка, от френското и американското посолство – да добавим, че и руското не е много далеч, – и от стъклената постройка на Академията за изкуства. В гръб остава, някак заплашително, луксозният хотел „Адлон“. А през аркадите на портата може да се види Бундестагът. Няма друго подобно място в Германия, толкова величествено и толкова силно натоварено с историческо значение.

И именно тук фондация „Бранденбургската врата“– организацията на Берлинската спестовна каса, подпомагаща културни проекти, е решила да окачи банер със стиха „avenidas“ (алеи) на Ойген Гомрингер[1]. Под „тук“ се разбира фасадата на „Макс Либерман Хаус“ – сградата, в която се намира представителството на фондацията. А стихотворението е същото онова, което университетът „Алис Саломон“ в квартала „Хелерсдорф“ в Берлин има намерение да отстрани от калкана си, защото студентите го намират за сексистко. Според изкуствоведи акцията до Бранденбургската врата не е добре обмислен артистичен жест. Той е властови жест или по-скоро неподходяща изява на властта.

„Изкуството не трябва да се компрометира с чужди нему аргументи, които го лишават от възможността и му забраняват да бъде възприемано от обществото“ – така фондацията защитава акцията си.

Но тъкмо тук е проблемът. Глаголите „забраняват“ и „лишават“ звучат така, сякаш

не съществуват никакви възможности за издаване на стихосбирки, няма библиотеки и не съществува интернет пространство, където човек свободно да може да прочете „avenidas“. Сякаш свобода на изкуството съществува само тогава, когато всяко стихотворение на немски език може да стои изписано по градските фасади. Да не говорим, че след седмичните спорове, едва ли ще намерите някого в Германия, който да не може да го изрецитира като всеизвестния за всеки германец първи стих от „Горски цар“ на Гьоте.

А ето го и въпросното стихотворение:

avenidas
avenidas y flores

flores
flores y mujeres

avenidas
avenidas y mujeres
avenidas y flores y mujeres y
un admirador

(avenidas = алеи/булеварди, flores = цветя, mujeres = жени, admirador = обожател, y = и)

Младежите имат право да смятат стихотворението за демоде, а по-възрастните изобщо да са претърпели в подобен вид поезия.

И макар че на някой може и да му се иска в „Хелерсдорф“ да е избухнала културна революция или да е упражнена цензура, реалността е доста различна – става дума за напълно демократичен процес: студентският съвет, излъчен след избори, изразява недоволството си от „avenidas“. След дискусия в академичния сенат се стига до компромисно решение: в бъдеще, на всеки пет години на калкана на университета ще се чете ново стихотворение.

Но сред фурора, предизвикан от разразилия се неочакван спор, се прокрадва страхът от загуба на ясна интерпретация. Фондация „Бранденбургска врата“ жертва напразно целия символен капитал на мястото, на което се намира, в името на съмнителна кауза. Капитал, който университетът в периферията на Берлин не притежава. Реално, окачването на банер с „avenidas“, не е никакво геройство в името на изкуството, защото него никой не го застрашава. И онова, което демонстрира фондацията със своята акция на площад „Париж“, не е нищо повече от стрелба с халосни патрони. Дали обаче няма литературните тълкувания на стихотворението, които го излагат на риск, изкарвайки наяве някои от неговите закодирани послания?

За стиха от 1953 г., изучаван и в училище, Ралф Мюрер – професор по литературознание в университета във Фрибур, Швейцария – предлага следните три възможни интерпретативни ключа.

1. Херменевтичен интенционализъм

През тази интерпретативна призма основното намерение на читателя е да разбере какво е очаквал авторът от него. Гомрингер е представител на конкретната поезия. В случая с „avenidas“ си имаме работа с първата публикувана „констелация“ на поета.

„Констелацията“ е характерна форма на структуриране на стихотворенията, при която групирането на думите е вид игра на думи, в която дълбочината на смисъла е предзададена от формата. Гомрингер държи стихотворението му да не бъде превеждано, тъй като фонетичният му материал – испанското звучене на думите – се комбинира по много подходящ начин с минималистичната му форма и е възможно най-подходящото отражение на света днес. Думите не са натоварени с конкретно значение – „avenidas“ може да се преведе и като алея, и като булевард, и като улица; цветята, както и жените, също могат да бъдат най-различни. Така, при условие, че мястото на действие е неясно, действащите лица и предмети също са обект на читателско въображение, то най-важният елемент остава свързаността на думите. В крайна сметка, използвайки херменевтичния интенционализъм, Ралф Мюрер не намира основание да обвини Гомрингер в сексизъм.

2. Американска нова критика

Използвайки този интерпретативен ключ, читателят си задава въпроса – как му въздейства стихът, абстрахирайки се от автора и неговите намерения. На първо място читателското внимание е привлечено от формата. Следвайки специфичната конструкция или играта на думи, се вижда, че всеки елемент е поставен на мястото си според определена схема. Тя в един миг се прекъсва, за да се повторят на един ред трите познати вече съществителни, а след тях да се яви четвъртото – „admirador“ (обожател). И въпросът, който стои, е: Кой лирическият герой? Неговото отсъствие е повече от очевидно. Ясно е, че той не е „обожателят“. Той е нещо повече от част от „констелацията“. Неговият поглед е отстранен, като при трето лице единствено число, без намек за емоции и оценки. Вероятно има възможност отстраненият лирически герой да е свързан с обожателя, но само при условие, че е в състояние да открие красотата не само в жените, цветята и булеварди, но и в момента на съзерцание, в самата минималистична форма на стихотворението – констелация. В крайна сметка и при този литературоведски анализ не можем да говорим за неморалност – става дума далеч по-малко за воайорство, отколкото за призив да се наслаждаваме на изкуството.

3. Джендър теорията

Въоръжавайки се с тази теория, на първо място ни прави впечатление, че обожателят („admirador“) е от мъжки пол и едва ли не е поантата в стихотворението. В същото време, жените („mujeres“) изчезват някъде на заден план и се превръщат в красив декор на сцената, бидейки приравнени на „avenidas“ (градът) и „flores“ (природата).

Освен това, неизменно се налага въпросът – днес, когато на всяко нещо се намира полезното приложение – алеите ни улесняват придвижването, а цветята ни украсяват ежедневието – за жените не може ли да се намери някое по-добро занимание от това да допринасят за украсата на улиците? И може би тъкмо този въпрос сваля стиха от калкана на университета, за да го издигне да увисне редом до Бранденбургската врата...

Из германския печат

[1] Ойген Гомрингер (1925) е швейцарски поет и белетрист, роден в Боливия. Следва икономика и история на изкуството в Берн и Рим. Автор е на понятията „конкретна поезия“ и „визуална поезия“. През 1954 г. публикува манифеста си: „От стих към констелация. Смисъл и форма на една нова поезия“.

КУЛТУРА

Седмичник за изкуство, култура и публицистика

Адрес на редакцията: ISSN - 0861 - 1408
1421 София, ул. *Милин камък* 14, VI етаж
Телефони: 02/963 21 06, 02/963 21 50
www.kultura.bg, e-mail: kultura@kultura.bg

Главен редактор Копринка Червенкова
Отговорен редактор Георги Лозанов
Зам. главен редактор Христо Буцев
Кино Геновева Димитрова
Музика Екатерина Дочева
Регионална култура Любен Русков
Литература Марин Бодаков
Театър Никола Вандов
Пластични изкуства Кирил Василев
Политика Теодора Георгиева
Художник Людмил Веселинов
Реклама Стефан Банков

Вестник „Култура„, най-старото специализирано издание в България за изкуство и култура, което съществува от 1957 г., се издава от 2007 г. от християнската фондация „Комунитас„.

Вестникът е територия, свободна за дискусии. Той не налага единствено валидна гледна точка, а поддържа идеята, че културата е общност на ценности и идеи, на трите стълба, залегнали в историческия фундамент на Европа – античната философия, римското право и християнската традиция. Изданието не пренебрегва християнската гледна точка в дебата, е което приканва читателите си към по-дълбоки исторически и смислови паралели.

Езикът на „Култура„ е език на диалога, не на конфронтацията.

communitas foundation