

ВЕСТНИК

Литературен

на младите

Носителите на рефлексията

Критика:

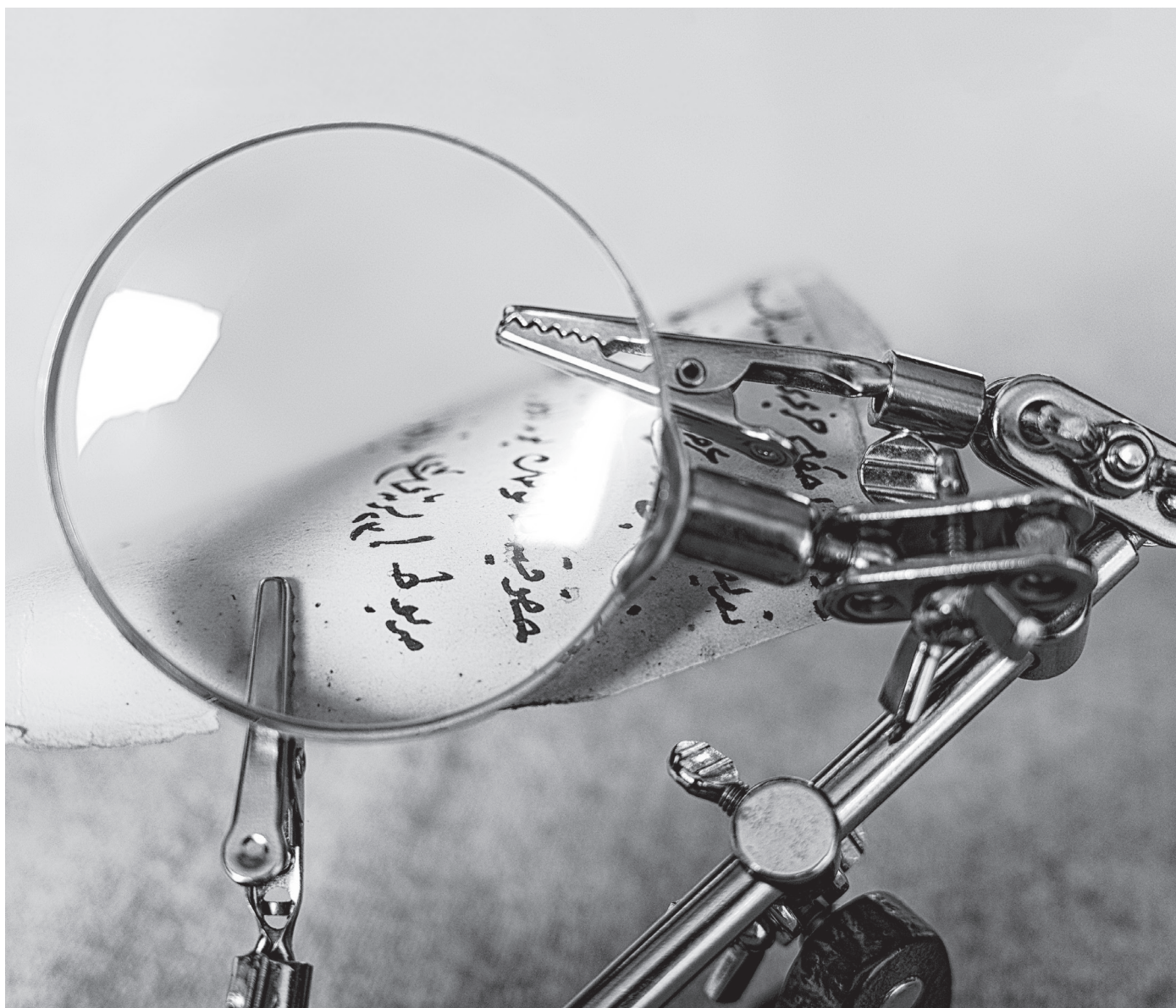
- Далия Делибалтова
- Крум Киров
- Маргарита Лозанова
- Михаил Филков

Разговор с:

- Калин Янакиев

Поезия:

- Маргарита Лозанова
- Виктор Вълчев
- Андреа Петкова



фотограф: Велин Белев

Синекдохите на смъртта

Интертекстуален прочит на Георги Рупчев и Цочо Бояджиев

Настоящата статия си поставя за цел да утилизира сравнителното литературознание в полза на изследването на поезията на осемдесетте и трансформациите ѝ през деветдесетте като цялостен вариант на постмодерна поезия, преработваща далчевски мотиви. Текстът цели да навлезе в дълбочините на въпроса за (само)рефлексията в поезията на Георги Рупчев и Цочо Бояджиев, без да претендира за цялостно сравнение на алтернативния канон. Двата текста, които ще опосредстват този интертекстуален анализ, са „Преобръщане на световите“ на Рупчев и „Чакалня“ на Бояджиев. В този смисъл се появява и нуждата от разглеждане на основните черти в поетиката на Рупчев (представляваща своеобразно встъпление в българския постмодернизъм), като ще се обърне внимание на конкретен неин аспект. Това е склонността на поетиката на Рупчев да „говори“ за (пред)смъртните състояния, за перспективата на възприятие, загатването на умора и антигероика, завършваща сякаш тематиката на Далчев; героят е принуден да трансформира съществуването си от именителен във винителен падеж. И тъкмо тази своеобразна синтактична флуидност обуславя и нуждата от „Преобръщане на световите“, появяват се светове рефлексии на другите, предмети, които са остатък от предишните. Не би било пресилено да кажем, че поезията на Рупчев е сякаш *колас на този канон* и неотменно тази поетика би се поместила и у други автори, но целта на статията е да обърне внимание и на Цочо Бояджиев. De facto основната разлика между него и Рупчев се

обуславя от възможността за инструментализиране на постмодерната поетика до краен предел, което се наблюдава тъкмо в творчеството на поета, по-познат като философ. В нея, разбира се, тъкмо заради попрището ще съществуват философизации и чисти саморефлексии, пречупени тематично през погледа на смирения (пост) модерен герой в царството на винителните падежи, а и не на последно място през усъвършенстваната поетика на деветдесетте. В тези рамки можем да гледаме на стихотворенията „Преобръщане на световите“ и „Чакалня“ като на произведения, които следват стъпките към смъртта и представят една завършена картина на състоянията в предсмъртните и покойните мигове. Така по-скоро се осъществява поэтапно сливане, което постепенно се лишава от чувства, и в този смисъл можем да разглеждаме смъртта като естествен процес, към който се устремява абсолютно всичко освен предметите и изобщи заобикалящата обстановка. А тъй като само те са останали като модуси на битийното, те продължават да обуславят смъртта и превъртането, защото не подлежат на движение. Такива се оказват и самото затворено пространство на стаята в „Преобръщане на световите“, и чакалнята в стихотворението на Бояджиев със същото заглавие. Емоционалността в тези тополи присъства като липса на такава, което се доближава до застиналото и смирено очакване, най-силно изразено в „Чакалня“.

на стр. 4



фотограф: Елица Петрова

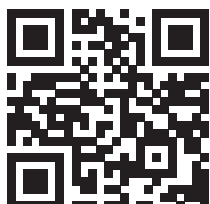


Броят се издава с подкрепата на НФК

ISSN 3033-2125



9 773033 212504



Метаматематика на живота



„Черно хайку“ е новата поетическа книга на Яна Букова, която събира в едно книжно тяло седем произведения, чиито пресечни точки са детайлното разчупване на художествената тъкан, смелият експериментален език и интроспективната спойка между отделните части чрез фигурата на лирическият говорител. От самото заглавие стихосбирката насочва читателя по улея на интуитивното, отчасти дълбоко интелектуално възприемане тъкмо чрез избора на жанра хайку, който с огромна прецизност предава поезията в нейния първичен тласък на затворена в себе си есенция. Постепенното развитие в книгата осигурява движението на образите и мотивите дедуктивно, като още от самото начало ги извежда с описателен и на места натуралистичен изказ. Постоянните колебания в хронотопа отключват поредица от асоциативни (алюзивни) връзки и неочаквани преходи, което затвърждава известността на Яна Букова като автор от борхесов тип. Това се наблюдава и в нейните излезли досега, различни по жанр книги, като може би най-ясно в романа „Пътуване по посока на сянката“, по повод на който излизат доста еднозначни в това отношение коментари. Други достижения на Букова, освен в писането на художествени текстове, са преводите от различни класически езици и участието в литературни акции. Символиката на черния цвят въвежда една противоположна линия, която текстът неразривно следва: лишеността от съдържание, даже на човека от собственото му съдържание, води до търсене на смисъла отвъд рамките на живота през абсурда на битовото и историческото поле. Съществуването на всеки един човек се оказва застинало пред безсилието на общата

участ: вътрешният свят е зает от информация с огромни размери, но без реално съдържание за решаването на проблема. Така времето се трансформира в безвремие, през което прозира насилието от човешката безпомощност, изкривените емоции и морал. Една от основните теми е за невъзможното осъзнаване на човека и превръщането на живота му в истинско изкуство, доближаващо се до естественото и отхвърлящо субективната измамност на рационалното мислене. За това спомага и похватът *ecrivian malgré lui* – отричането на говорителя от поетическата му логика и опита за неговото приобщаване към реалното. Проблематизирано е човешкото знание и възприемането на истината чрез готови логически и математически формули; приемлива остава само тази геометрия, която носи на човека съдържателната функция на съзерцанието и не разрушава чувствеността. Свърхфиксацията върху разумното, както е в случая с изкуствения интелект, води до пълна загуба на разум, доколкото разумът е показател за човечност. Анималистичните алегории и сравнения, в комбинация с битови и исторически факти, излъчват именно това: светът на разума се руши, превръща се в постапокалиптична сянка на себе си, както се руши и всеки в ада на собственото си Аз, както и строфите се рушат под погледа, образувайки едно разкъсано, сгърчено от тежестта на смисъла тяло. Ето още нещо в подкрепа на наративната многопластовост – разказът за срещата с мъртвия баща, хамлетовското търсене на опора в онова отвъд, което е едновременно отчаяние, справедливост и истина – поставено точно в началото и задаващо програмата на цялата книга. Преформулирана по адрес на стихосбирката, една мисъл на Сартр сигурно би прозвучала така: „Агът, това съм Аз“. Отдалечаването на човека от собственения му Аз го прави чужд и жесток към себе си и фалшив към всички останали.

И тази грешка постепенно се превръща в правило за „производството“ на хора, едновременно насилници и жертви за себе си – никой не е способен да разбере другия, защото всеки е натрупал в акумулиран вид общата болка. Коварната природа на злото е обезличила всеки и ние откриваме художествения свят с неговите развалини и неспособност за приемане или отхвърляне на паметта от миналото, което вече е факт: човекът не може да се освободи от паметта, не може и да я развие, защото тя е една от причините за разрухата. В *Don't panic, it's a thought experiment* е разгледано човешкото дори като чудовищно през алегорията за доктор Франкенщайн като неспособен да постави началото на новия живот творец. На този фон се търси алтернатива за възможното повторно зараждане на живот и тя се оказва възможна само там, където старият механизъм се е пропукал и допуска място за грешки:

9.2. Обичам алгоритмите, когато се объркат
и започват да говорят метафорично
– блокират снимки на пустини,
защото ги отчитат като порнография.

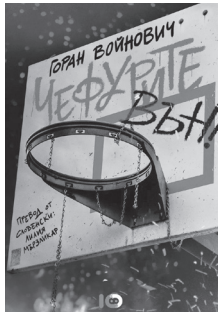
Не на последно място, стихосбирката засяга в себе си проблеми като екологичното замърсяване и конфликтите, които пораждаат насилие в нашия нефикционален свят. Сякаш така, възползвайки се от силата си, думите се опитват да проникнат в нашето ежедневие и да изведат на преден план онези проблеми, които в бързината често остават пренебрегнати.

МАРГАРИТА ЛОЗАНОВА

Яна Букова, „Черно хайку“, изд. „Жанет 45“, 2024 г.

НА ФОКУС

За травмите и отчуждението



Романът дебютант на Горан Войнович, „Чефурите вѐн“, се появява през септември 2024 г. в превод от словенски на Лилия Мързликар, познат колектив от предните му издавани романи – „Югославия – моя страна“ и „Смокинята“. Така самата книга преплита в себе си търсенето на място из флуидния свят на отхвърлените и житейския път на самите блудници на Любяна. В този смисъл той е изключително насочен към социалното разслоение и последвалото напрежение в постюгославските републики, разгледани като една вечна травма на колективната памет, като този роман задава тенденциите на такова писане. Така той прилича най-вече на Георги Господинов като тематика, но стилово се различава радикално. Сюжетът на романа е белязан от живота на младия Марко Джорджич със своето семейство „емигранти“, озовали се от Босна в Словения. Самото заглавие насочва към символиката на отчуждението, тъй като „чефури“ представлява пейоративно название за всички не-словенци в Словения, което издига на пиедестал въпроса за вписването, съответното тоталната забрана за осъществяване на рефлексия, което е основен мотив в романа, обусловен от разликите в културата, манталитета и омразата. Художественото тяло е посредник между съдбата на героите и личния саморефлексивен, есеистичен анализ и прочит на събитията, а това започва да задава своеобразен тон на изповедност. Подплатено е и със задаването на въпроса „защо“, свързан с предмет или акт от чефурския живот в началото на всяка глава, а между всяка от главите на практика рядко съществува връзка и самите сцени са представени фрагментарно, което придава на Марко Джорджич една особена ситуативност на действията като препратка към обкръжението. Самата среда на живот, единствената назована като конкретен топос, е люблянският квартал Фужине – една безперспективна ниша, изпълнена с битовизъм и натурализъм на постюгославския нрав. Като цялостно внушение това се постига отчасти чрез изключително вулгарния език, погнусяващ и пораждащ нежелание за четене, отчасти чрез назоваванията на икони на сръбската музика, отново представени като контрапункт на цивилизация и култура; като едно връщане назад из дебрите на рефлексията като памет. Но самата комбинация от профанна прежна култура, върховна степен на използване на обиди, фрагментарен сюжет и липса на ясно

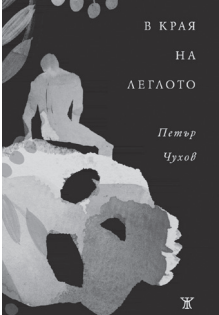
развитие в голяма част от романа като констатация превръща текста в по-скоро трудночетим. Иначе по този начин основната проблематика се явява невъзможността за пренасяне на югославския хронотоп в рамките на Словения като вече европейска държава, докато успоредно се развива образът на чефурите чрез привичното им съществуване. Всъщност то е възможно, но самите последици от него обуславят живота-на-ръба заради отхвърлянето им от останалата част от обществото. Въпреки търсенето на място в социума травмите на родителите се преселват и се преобразяват у младия Марко, водещ повествованието, който, за съжаление, също е обрнат срещу етническите словенци, като така романът прокарва разделителната линия тъкмо чрез нравите. Съществува една сантименталност в разказите в свършен вид на глагола, фразата на Сартр „Агът – това са другите“ оправдава сакрализирането на всичко, обвързващо чефурските „традиции“ на натурализма и сръбската музика, които само още повече засилват смисъла на словенския императив от заглавието. Сякаш отвращението и създаването на два конкретни топоса – на Фужине с кръчмите, блоковете и площадките, и на всичко останало, е необходимост и за двете общества, живели в една държава доскоро, но и двете се явяват места за осъществяване на колективната памет като една героика на страданието; едните са герои, защото живеят отблъснати, а другите – защото не възприемат ориенталския нрав и многобройните топоси на чефурското, раздробени в рамките на един цялокупен хронотоп. Тъкмо това води към кулминацията в романа, на която може да се гледа като на форма на протест срещу омразата, защото затвореността идва оттам, че словенците не успяват да изоставят предрасъдъците си. Тук се въвежда още една травма на отхвърлеността и блудността, тъй като императивът на словенците е постулатът, който отхвърля съжителстването и тъкмо затова постюгославските травми на загубените нрави се пренасят и в този нов и непознат свят, свързан с липсата на възможност за самоидентификация. Затова определението за чефур е човек, който се възползва от чужда страна, без да променя нрава си, като въвлеча в цялостната картинка травмите си. Така колективната памет се изгражда и на нивото „сега“ и „преди“. Затова развлеченията на младите чефурчета са описани като „гаменски истории“, но самите те са представени като нещо съблочно – първо, защото са знак на протест, и второ, защото безперспективният, лишен от смисъл живот в немотията предразполага към търсене на зрелище; само тогава присъства патос, иначе тонът е застинал и

говорителят Марко предлага непринудена смирена оценъчност, която те кара да не кориш битието на нито един от представените чефури, съзнавайки обаче грешката им. Тъкмо тази есеистична кротост придобива плашещи нива в края на романа, когато героят ни се принуждава да се върне в родния си град в Босна. Така се осъществява едно плътно разбиране за сериозността на постюгославските травми и невъзможността да се води нормален живот в средата на паметта за Югославия, като това представлява и истинският път към осъзнаването на абсурдността на постюго-нрава и закостенялостта в него. Затова съществува и едно идейно съжаление за невъзможността човек да се справи с налагането на времев и родови травми, което да го отхвърли от останалите и да му изझे способността за живот като *zoop politician*. Тъкмо затова всички чефури са се оказали жертви на съзнанието си и на невъзможността да променят съдбата си, което изключително добре се внушава и чрез смислово ступдения, избран и вледеняващ език, изразяващ омразата към сръбската музика и привичния вулгаризъм, гаменщина. И единственото обяснение за това може да се окаже фройдистката теория за липсите, затова юго-нравът се е изявявал в съзнанието им като нещо идилистично, което пък е травма на още едно ниво. Като заключение, в дебютния си роман Войнович разкрива наратива на травмите като невъзможност за вписване в обществото и отчасти заради това можем да обрисуваме около чефурите ореол на невинността. Но тук не става въпрос за това доколко са виновни словенците или бошняците, а по-скоро за това дали е възможно да се превъзмогне бремето на родовите травми, свързани с войните и презумпцията за първична омраза от страна на словенците, предизвикваща подобен отговор и от страна на бошняците. И тъкмо затова двете общества живеят разделени, те са контра-презумпцията за невинност – „виновен до доказване на противното“ и основната проблематика на романа е дали е възможно отхвърлянето на аксиоматичните схващания, породени от травмата. Това оформя романа „Чефурите вѐн!“ като едно от значителните постмодерни прозаични произведения, в които се актуализира проблематиката за спомена, болката на миналото и скока отвъд първичната съдба чрез преобразяването на героите и нарушения език.

КРУМ КИРОВ

Горан Войнович, „Чефурите вѐн“, изд. „ICU“, 2024 г.

Безприютните гръмоотводи на твореца



„толкова цвят
под дървото
след земетръса“

Изграждането на една универсализирана фигура, свързана изцяло със съзнателното (и превръщащо се в третолично) наблюдение-съзерцание, се е утвърдило в конкретна стилистична рамка, задаваща и определени очаквания, но различните проявления на *homo universalis* все още са модуси на всеобхватно разгръщащата се художествена нишка. Новата стихосбирка на Петър Чухов, „В края на леглото“, усвоява тази поетическа линия със стихнала ерудиция и нагнетена тревожност. Авторът е известен със своя минималистичен стил и ярко метафоричен език, а изпъкващият глас на самия творец като източник на философски обобщения затвърждават поетиката му като постмодерна. Чухов е автор и на текстове от жанра хайку, което свидетелства за способността му за есенциализиране на словото именно в пестеливостта. Стихосбирката се състои от три части: „Скривалища“, „Гръмоотводи за сънища“ и „В края на леглото“. Някои теми присъстват и в трите цикъла като своеобразен поетически лайтмотив, но се наблюдава обостряне и концептуализиране в различните ядра. Образите на деня и нощта обладават цикличната затвореност на пространството – те показват не само чуждата динамика на външния свят, но и прехода към зрелостта, смъртта. Нощта също се свързва и със заплашителното, тъмното, непознатото, безприютното, също така и с творческото начало. Бурята е стихията на заобикалящия свят, чийто шум вътрешната тревога се опитва да заглуши: „но кой знае защо / се чувстваш / като пустиня“ (стр. 9). Интериоризираният психологизъм се ползва с образния инструментариум на предметите, състоянията и ситуативностите (дори условни). Първата част раз(с)крива възможността човек да притихне в позицията на своето незабелязано обиталище, да се потупи в нишата на добре подламеното си битие на свидетелството. Осъзнаването на света води до срива на всички илюзии и привидности: дори самото желание

за свързване вече става нереално, то е невъзможно дори във въображението: „ураганът / разтворил презгръдка / лети към теб / а ти си приготвил / карфица“ (стр. 7). Противопоставянето на фалшивите метафори е съпротива срещу отчуждението от себе си, загубата на човешкия лик и потъването в безпомощността. Проблематизира се и отдалечеността на поетическото, измамността на личната мисия и избраничеството, невъзможният отговор на творческия акт, който не достига до човека. Огледалните насочвания към библейски мотиви още тук загатват за предстоящата диалогичност с трансцендентното. Но най-отчетливо се долавят потиснатите импулси спрямо споделеността с онзи специален и съкровен човек, чийто име е твърде трудно да бъде споменато. В тази атмосфера на изчезване се прокрадват ироничното надикване със смъртта и сливането на битие и небитие, които обладават човека на ръба – в прикритие на един огромен страх: „още не си обзавел живота си / като преддверие / на смъртта“ (стр. 23). Вторият поетически цикъл персонифицира и митологизира деня (светлината) и нощта (луната). Сънят създава усещането за надвиснала тревожност като фалшиво прикритие, разколебана същност. Задушаваният се от предоставените възможности и витаещ в спомена човек функционализира своята действителност и пожелателност именно в реалните на несъзнаването: „поне в съня ми / не закъснявай – / ела / преди да съм се събудил“ (стр. 39). Тук идентификациите се осъществяват чрез загубата на лика в огледалото, разрушената амбивалентност на душата, а интелектуалната съпротива е копнеж по удостоверяване на автентичността на битието: „и двамата се страхувахме / че другият / е изкуствен“ (стр. 34). Показва се призрачният поглед върху осиротялото и егоцентрирано семейство: „ти / сянката ти / и доведените ѝ деца“ (стр. 37). Изоляцията отново свидетелства за присъствието на романтичен трепет, а самата поезия заключава, че формализирането на любовта в стихове я отнема от пишещия. Третата част е най-интимна. С какво се запълва другата част на леглото, ако аз се намирам едва в единия негов край? Двумерната телесно-духовна трактовка ще посочи наличието на любовта като плътска

необходимост и на Бог като цинично-великодушен съдник. Непосредствеността на комуникацията на човека с Господ е обусловена от творческата природа и на двамата; именно защото Бог е носител на словото, сякаш затова с такова доверие подхожда лирическият Аз в своята почти молитвена насоченост. Но в крайна сметка единственият достоверен творец се оказва Бог: „Аз също пиша за теб / понякога. / И когато книгата / е готова, / ще те покана / на премиерата“ (стр. 56). Осъществяването на интимна рефлексията чрез божественото дава възможност да се осмисли последната стъпка, която става все по-неотклонно близка. Не се спестява иронията на откровението: в диалога не присъства само всеобхватната доброта, но и горчивото признание за спохождащата смърт. На този фон илюзорната победа над самотата и утвърждаването на себе си следва да се осъществи чрез любовта към другия, а не чрез очакването да бъдеш обичан: „На теб ти е нужен някой, / когото ти / да обичаш“ (стр. 45). По този начин се откроява и необходимостта от физическата споделеност като пълноценно разгръщане. Затова можем да твърдим, че този цикъл е не толкова богословски, колкото диалогичен. Обобщеният интериоризиран образ на интелектуалеца разкрива кризиса от настъпилата екзистенциална „пустиня“, но не пропуска да оправдае снизходителните несъвършенства като невинно човешки. Изкушението за познанието е архетипен продължител на страстта и стремежа към непознатото: „от дървото за познаване на доброто и злото, от него да не ядеш, защото в деня, когато ядеш от него, непременно ще умреш“ (Бит. 2:17). В анихилиращата сила на познанието, в мълчанието и примирението, след като плодът вече е отхапан, остава единствено възможността за съвместяване с маргиналността и съпротивителната сила срещу страха, срещу обезличаването и срещу смъртта. Това е единственият гарант, че субектът не се е превърнал в паметник.

МИХАИЛ ФИЛКОВ

Петър Чухов, „В края на леглото“, изд. „Жанет 45“, 2025 г.

ПЪТ ПРЕЗ ДЖУНГЛАТА

Вагабонг



„Поэты не рождаются случайно.
Они летят на землю с высоты.
Их жизнь окружена глубокой тайной.
Хотя они открыты и просты.“
Игорь Тальков

Може би малко късно и със закъснение намирам привличащата корица на „Вирхов блус“ и разбирам за съществуването на Мария Вирхов. Благодарна съм обаче за това забавяне, което ми дава възможността да усетя вихъра на Вирховото творчество без предразсъдъците на запознатия и натрапчивите конотации, които след това разбирам, че носи нейното име. Това се оказва правилната стратегия тук – четене начисто или ако не може напълно начисто, то тогава поне загърбвайки дочутата информация. Това е един опит за пренасочване на центъра обратно върху творчеството на Мария Вирхов, а не върху нейния некролог. Сборникът „Вирхов блус“, излязъл през 2021 г., е опит за същото нещо. Съставителката Биляна Курташева събира прите издадени, но вече неоткриваеми стихосбирки „Жълта поезия“, „Вятърът мъртъв език“ и „Танци“, като освен тях са присъединени и части от рускоезичната „Никомея“, ранните ѝ стихотворения и такива, които не са публикувани никъде. За пълна картина на влиянията на Вирховото творчество са добавени и преводите ѝ от английски и руски, вариращи от стихове на Осип Менделсман до текстове на песни, писани от Уилям Бъроуз и изпънявани от Том Уейтс. Големият виновник за разпътрващата експресивност на сборника обаче се явява художничката Люба Хачева, чийто оформление предава брилянтно внушенията, породени от съпътстващата ги поезия. Снимките, рисунките, малките картинки, хвърчащите думи – всички те, колажно нахвърляни едни върху други, не само отразяват напълно есенцията на Вирхов, но и изграждат характера на целия сборник. Само корицата с този хибрид на човешко тяло, ангелски криле и изплезената глава на звяр е абсолютно достатъчна, за да добием представа за това, което се крие отвъд нея – света на жълтите кралици, никотиновите пръсти, тревожните риби, грабливите ангели и желираните трупове. Тази Вирхова митология съвкуплява приказното с грозното и красивото с отблъскващото и така

този плод на противоречия, нейното творчество, същевременно обръква и прелъстява читателя. Маша взима вълшебствата на русалките и принцесите и ги превръща в плеещи символи на измамената женственост. Те покоряват вече не с величествената си съвършеност, а със странната си, но и привличаща омерзеност. Поетесата успява, без да естетизира грозотата, да придаде на всички гнусни и страшни картини една двулика красота. Вместо да извисява покварата, да я издига до принципите на човека, тя принизява читателя до нивото на мръсотията, единственото място, откъдето може да се забележи нейното истинско обаяние. Така терминът *акалофилия* взима централно място в творчеството на Мария, любовта към грозното се изразява тук, както не е изразена никъде другаде. А най-върхово изражение на тази любов се явява смъртта, която царува във всяко кътче в тези стихове и покорява всички по пътя си. Но като че ли най-много от това явление страда Аз-ът, който в цялата поезия на Вирхов е претърпял всички видове смърт – удушаване, удавяне, стрелба, смърт в съня, убийство и самоубийство, всички те намират своята място между страниците на „Вирхов блус“. Този копнеж към небитието е породен от приемането на субата действителност на живота и тъй като тя счита смъртта за пълен антипод на прозаичното битие, то тя следва да бъде безкрайно по-интересна, следователно и много по-желана. Тъмният вътрешен свят, в който смъртта често намира свое убежище, се противопоставя на скуката на ежедневието, като показва колко по-богат е в сравнение с нея. Но точно поради примирението пред обречеността на живота, Аз-ът се остава на течението на живота с непринуденото спокойствие на просветления. Непринуденост, която звучи от езика на Маша, от лекия, но разпътрващ стих. Вирхов се превръща в маестро на думите, в безскрупулен диригент на ритъма, присъщ само за истинските познавачи на езика. В предисловието на руската стихосбирка „Никомея“ поетът Павел Голдин пише: „Тази книга трябва да се чете на глас. Никомея е книга на звуковете“. Същото важи за цялото ѝ творчество. Астрофичността, липсата на главни букви и пунктуационни знаци карат поезията ѝ да тече като едно цяло. На моменти не съблюдава стиха, пренася думи без обозначение, сменя родове, числа и окончания. С всички тези похвати Вирхов завърта читателя във вихрушката на богатото поле на интерпретации, извиращо от

произведенията. Вземаша пример от анатома Рудолф Вирхов, чийто име приема за свое, тя обръща езика отвътре навън, разчленява го и го връща обратно, както си поиска (стр. 101):

хлябовете се надигат, шупват, лумват и обагрят
(обагрят и обиграват) пастта на
главната стомна на живота:
стомах – стома – сто маха в секунда превъртат премилат
пресипват сляпото тяло на кралицата с коремец

Маша с Вирховия си език и оригинално звучене по натура успява да избяга от върлуващата опасност на превзетото „културно“ писане със своята фалшива изпианост и високопарен пънеж от претенции. А поради влеченията си към контракултурата на постпънка, тя го вкарва в своята поезия в опозиция на всички поддръжници на „високата“ култура. С авангарда и вулгаризма, типични за 90-те, тя отхвърля реда на всичко предишно, създавайки една нова история, точно каквито са и принципите на постпънк културата, в която Маша стремглаво се потопява по време на пребиваването си в СССР и участието в групата „Асоциация Пъх“. Тогава се запознава и с руските поети, които до ден днешен не спират да споменават нейния талант, за разлика от родните ѝ колеги, по чиято вина тук вече почти никой не си я спомня. Тук извън литературните среди е позната само като клошарката или наркоманката, това пък по вина на медиите. А трябва да е позната с това, каквото е – тя е кучката на гения, кралицата на пънка, ундината на поезията, никомеята на вселената. Маша на живите. Тя го казва сама, нека следваме нейните думи (стр. 81):

ще се търкулна по дъгата седмогривна
на път към своето единствено владение
отвъд и съд и страх и провидение
и нейде там ще грейна с ново име
звездата на невинните години

Нека остане така: Мария Вирхов – звездата на невинните години.

ДАЛИЯ ДЕЛИБАЛТОВА

Мария Вирхов, „Вирхов блус“ „Жанет 45“, 2021 г.

Затова и започват да се прокрадват мъждивите образи на сянката „Тя“, облаците, мъглата, които обуславят мистиката в смъртта, крайт като нещо далечно и нетрайно и по този начин те са се превърнали в амалгама на живота и смъртта. Затова в един по-загълбочен план двете произведения имплицират нюансираността на схващанията ѝ, тъй като в „Превъртане на световете“ сянката е белег за полуматериален образ и оформя една фрагментарна част от стихотворението, която въвежда емоционалната атмосфера на липсата, за която стана въпрос по-горе. Доколкото в „Чакалня“ на Бояджиев се наблюдава по-скоро ритуалната подготовка за едно изчезване и заличаване, което се осъществява под съпровода на природата – резците на тополите, тревата около коловозите, което кореспондира с „...мъглата, която от Витоша се спуща“, но те са извънчовешки. И в този смисъл ритуалността в стихотворението на Рупчев е много по-насочена навътре в самата стая, тя се осъществява тъкмо там, доколкото при Бояджиев е достигнато състояние заради *своенравието на облаците*: „... но мъдро е да приглушиш надеждата/ ако си свикнал с неговото *своенравие*“. „Преобръщане



фотограф: Ива Иванова

на световете“ създава оценностен образ на смъртта заради силната ритуалност, която живее в затворения топос на дванадесетия етаж. И тъй като тези позиционираности кореспондират една с друга, се създава усещането, че в смъртта съществува завършеност и възвишеност, а при Цочо Бояджиев личи повече смирената гротеска на обраслата обстановка, което създава наратива за изоставеното и възвръщането, докато в „Превъртане на световете“ предметите са самата смърт като едно първично състояние на нещата, несклонно към саморефлексия, т.е. у тях липсва възприятие за липсата на субекта. Но подобна перцепция на смъртта не би била дотам нужна, тъй като цялата ритуална образност създава интимен и по-скоро уютен, отколкото отчаян свят на смъртта. „Виното на малки глътки му се е услаждало“ представява тъкмо този ритуал за въвеждане в света на мъртвите, който е усвоен от фолклора, включително в бита; субектът се възвръща към своята трансценденталност чрез храната. И тъкмо това придава тази завършеност, която евфемизира смъртта отвъд субекта, назован като „наемател“. Затова пък и самото поле на интерпретацията на смъртта в „Чакалня“ не обхваща завършеността, впечатление там правят трите строфи, които се надрастват една друга до момента, в който субектът сякаш е позициониран на самия коловоз, излязъл е от чакалнята и стои на коловоза с примирение с върхова точка предсмъртния момент, обусловен от „за да си тръгнал трябва да пристигнеш“, което като представя е обърнато в „Превъртане на световете“, разглеждащо основно моментите след смъртта. Самата липса и отчуждение от света се формира и от отсъствието на одушевен наблюдател, доколкото при Рупчев се появява фигурата на котарака, което цялостно гопълва некрофилията, тъй като

в една малко по-митологична представа котките представляват превъплъщение на магическата смърт, това урочасване от зли сили (самодиви и т.н.), а в случая пояснението на мъжкия род също така създава усещането, че това е някакъв изкустител, който въвлича стопанина наемател в смъртта. Но в крайна сметка на граматическо ниво липсата на свидетел е обусловена от преизказното наклонение, което езиково има функцията да изразява несигурност относно истинността на информацията, което отново придава елементи на мистика и забуленост спрямо смъртта. В този смисъл тази затвореност евфемизира смъртта. Докато при Бояджиев воалите наподобяват пътуване, а смъртта е аниhilатор, при Рупчев смъртта по-скоро асимилира живота. Естествено тъкмо поради това можем да смятаме, че предметите служат като рефлексия на смъртта в живота. И в такъв случай е много важно да разгледаме музиката, спомената чрез грамофона в „Превъртане на световете“ и чрез партитурата и камбаната в „Чакалня“. Спрямо утвърдените разбирания тя е енергичността в живота и в този смисъл при Рупчев битието е продължило, но е лишено от свойството си на синестезия, сякаш лирическият говорител може да слуша само отразените в огледалото шумове, затова „*въртял се е на празни обороти грамофона му/ светът се е въртял на празни обороти*“. Така едно от проявленията на битийността и смъртта са тъкмо музиката и песенното. Камбаната и партитурата, от своя страна, са абсолютно застинали, като обредността в тях, дори и да съществува чисто фиктивно, се явява по-скоро извънчовешка ритуалност заедно с факта, че гарата е по-скоро топос на саморефлексията. Самото стихотворение изгражда психологическата перцепция на смъртта като нещо съвсем обикновено чрез очакването на смъртта. Тази липса на звук е придружена и от *своенравието на облака*, което препраща към случайността и липсата на нещо специално в събитието на възприемане на смъртта. В крайна сметка може да се твърди, че постмодерната поезика продължава традиционните форми, утвърдени при нас у Далчев, но я разчупва чрез силно експериментаторския език на наслояващата се атмосфера. Оказва се от изключително значение проследяването на символите, които утвърждават схващането на битие и небитие като цялост, като взаимно определящи се конструкции, но разбира се, различните форми на словесност целят да зададат различна конотация.

КРУМ КИРОВ

Интертекстуалността като рефлексия

Маргарита Лозанова

Най-общо може да приемем интертекстуалността като явление, засягащо появата на чужди елементи в даден текст, като това биха могли да бъдат не само цитати от други текстове, но и дори най-различни конструкти от ежедневната реч, които да допринасят за изграждането на смисъла на текста и изваждането на фикционалното пространство като възможно за възприемане от читателя. Ако трябва да разглеждаме интертекста – точката на общуване или влияние между текстовете в рамките на едно произведение – в контекста на способността за рефлексия, ще открием, че рефлексията присъства на различни нива: как цитираният (чужд) текст се съотнася към средата, от която е взет; как се променя възприемането на текста спрямо неговия контекст и как се постига хомогенност в рамките на текста. Това няма как да бъде проследено изцяло поради огромното количество произведения, съдържащи в себе си имплицитно или експлицитно елементи от друга ситуираност (защото всеки текст може да бъде разглеждан като отворена система спрямо останалите текстове, както пише и Ролан Барт¹⁾), но може да бъде проследена най-общо връзката между отделните отнасяния на интертекста като рефлексия. Явлението интертекстуалност може да бъде наблюдавано и в много ранни християнски текстове като Библията, където алюзиите, препратките и цитатите са шифър за разчитането на сложната мрежа от символи. В този смисъл интертекстът носи единственият смисъл на напътствие за разчитането на текста през отделни негови части. Това ранно проявление обаче задава една много важна линия за разглеждане: интертекстуалността проблематизира синхронността на фикционалното време чрез размиването на линията сега-преди. На първо място, рефлексията не предполага точно отразяване; тя е сложно надграждане на нещо вече съществуващо. Що се отнася до литературата, тя също работи на принципа на надграждането. Ако проследим това в който и да е текст, ще се получи едно наблюдение

на постепенната промяна на преки цитати или мотиви и сложети от текста в тези след него, при което не просто се наблюдава развитие, но дори се стига дотам цитатът да обръща първоначалния си смисъл или даден сложет да придобие

функцията на пример за фикционална и нефикционална несъвместимост и/или ирония. Въпросът за нуждата от пренасяне на смислова, езикова или стилистична част от един текст в друг е сложен и нееднозначен. Ако обаче се опитаме да поставим този въпрос в историческия контекст на въвеждане на понятието и изследване на развитието му в световен план (60-те години на 20. век понятието е въведено от Юлия Кръстева с небезизвестната формулировка за текстът като мозайка от цитати)², се оказва, че това е времето, в което бурно се развива постмодернизъмът – течение, отричащо предхождащите представи за литературност и въвеждащо много и нестандартни начини за изразяване. Така времето на възникване автоматично ни насочва към търсенето на експеримент и смесването на фикционално и нефикционално чрез интертекста. Заради отношението на едната художествена времева перспектива към другата, която приема част от нея, може да се получи усъмняване във фикционалността на даденото произведение. Самият факт на пренасянето на нереалното и съпоставянето му с друго нещо, също толкова нереално, извежда на повърхността въпроса дали текстът, от който е взет цитатът, не е намерил своето място и в абсолютното пространство на реалността. Ако имаме предвид възможността за постигане на ирония чрез интертекста, то е хубаво да проследим значимостта на цитата и в неподправения му вид, и спрямо новопридобития смисъл на мястото, на което е използван. Друго интересно сравнение може да се направи между природата на интертекстуалността спрямо времето и спрямо рефлексията. Докато рефлексията е опит по-скоро за избягване на фактора време чрез опита за себеизглеждане, интертекстуалността изцяло се влияе от времето и полето, в което е поставена, създавайки обаче илюзията или представата за две различни времеви перспективи. Съвместяването на различните части в един общ хронотоп освобождава и разширява времепространството в текста, като го разделя на полюси, миметично повтарящи и утвърждаващи смисъла си, и такива, които действат с обратен заряд на възприетия смислообразуващ конструкт. Колкото повече интертекстуални връзки съдържа един текст, толкова по-силна е ролята на онези части, които градят смисъла му, рефлексивно отричайки самите себе си. Това създава движение в самия текст и дава

възможност на читателя да използва и собствения си опит при разшифроването на текста вместо вземането на перспектива наготово от самия текст. Така читателят става не само „свидетел“ на случващото се, но и непряк участник чрез възприемането през призмата на собственото си Аз.

¹ От есето „Смъртта на автора“ („La mort de l’auteur“) от 1967 година – Бел. ред.
² В Bakhtine, *Le mot, le dialogue et le roman* от 1966 г. и *La révolution du langage poétique* от 1969 г.; интертекстуалността активно се изследва като явление от 70-те на 20. век насам. – Бел. ред.



фотограф: Велин Белев

Предметите като идентичностни проекти

Михаил Филков

Основна роля в захващането на човека за света и произтичащото търсене на място в него заема фигурата на дома. Този дом невинаги носи конотациите на убежище, въплъщаващо сигурност, спокойствие и уют; понякога се явява като коварен и ахроничен носител на един особен тип рефлексия, свързана с призрачността на предметите, които ревностно покровителства. Въпросът за вещността в литературата може да се отнесе към тяхното символно концептуализиране в социално-битов, психологически и метафизичен план, но отбъд потенциалите за разгръщането им като устойчиви образи прозира и опасността от тяхното художествено изхабяване. В литературноисторически контекст устойчивата метафоричност свързва предметите със затворилия се в тясното пространство на самотата и отчуждението субект. Те са единствената останала връзка с външното и придобиват ролята на призрачно-гранични трансформации. През погледа на обиталището прозорецът и вратата са границите на света, огледалото е припознаването в липсата на лик, шкафовете са прахозадържащи структури на спомена, рафтовете с книгите са онези конструкти, на чието познание не може да се разчита, а часовникът (със или без стрелки) превърта времето, без да го маркира. Вещите посочват човека, идентифицират го, или по-точно той се изгражда във връзката си с тях. Те са патерици на интериоризираната човешка яловост, на копнежа по сливане с онзи свят навън и неспособността това да стане. Така раздвоението психологически се предава отвътре навън: целият заобикалящ предметен свят става тъжествен с вътрешната пустота на субекта – обвинит в тишина, далеч от колективните екзалтации: „Годините растат и те затварят, / и те зазиждат в твоята самота“¹. Дори цялата архитектурна конструкция на предметността може да се разглежда като една синекдоха на душевността.

Императивът на молитвата

Крум Киров

Въпросът, който сякаш е относително неизследван от теорията на литературата, е доколко можем да тълкуваме каноничната църковна молитва като текст с художествена стойност, тъй като по своята насоченост молитвите значително се различават в различните форми на конфесия. Понеже съществуват ясно определени закони на църковния канон, тази статия по-скоро разглежда защо текстовете, озаглавени „Молитва“, не биха могли да се окачествят като такава. Ще очертаем линията на писане на такива текстове, които въпреки заглавието си категорично не са канонични; при какви обстоятелства те се доближават до съкровеното общуване с Господ. Основният проблем в литературната *молитва* е каква е нейната теоретичната обосновка и как тя кореспондира с религиозната дефиниция, която отразява общочовешкото, смиренieto и саморефлексията като конфесионалност. Самото слово следва да излъчва кротост, да наподобява кеносис. Тъкмо това е проблем според Агамбен в есето му „Що е заповед“, където се разгръща темата за езика като заповед. Проблематичен според него е стихът от Евангелието на Йоан „*1. В начало беше Словото, и Словото беше у Бога, и Бог бе Словото*“. Императивът е един от проблемите, който кара стихотворенията „Молитва“ да изглеждат като заповед, отдалечаваща ги от истинската съкровеност. Литературните текстове с такова заглавие чрез своята конкретност надхвърлят и отнемат всеобщото и смиреното. Ще разгледаме конкретни текстове със заглавие „Молитва“ и ще търсим доколко те кореспондират с догмата. „Азбучна молитва“ на Константин Преславски симбиотично обвързва молитвата с литературните текстове и обединява схващанията за художественост и молитвеност. Спрямо катехизиса, нуждаещ се от универсалност и сентенциозност (напр. „Символ на вярата“ и „Отче наш“), това стихотворение е молитва, но акростихът, формата и средновековният контекст обуславят перцепцията за литературност. И докато в молитвите, изброени в скоби, съществува благодарност и обет, към които е включена и молбата, то в „Азбучна молитва“ вътканата нишка на прощението загатва преобразенски мотив, сякаш човек трябва да се въздигне от безсилието към мощта, затова тя не е каноничен текст. Тъкмо това движение „нагоре“ може да се разглежда като едно почти пренебрежимо възгордяване в пътя към Бога, чрез което се възхвалява Словото като чудотворно. Преображението като молитвен мотив се оказва границата между желано и постижимо в едноименното стихотворение на Далчев. Забелязва се смирено желание за осеняване, изразено като кеносис пред себе си и пред Господ. Въпреки сентенциозността молбата за

Тази образност по същество изобищо не е съвременна, тъй като за това се заговаря още по времето на символизма, а концептуализирането на предметите като носители на битийни маркери в българската литература най-ярко и формално изчистено е представено при Атанас Далчев през 20-те години на 20. век. И макар че тази стилистика е продължена и отчасти пренесена в постмодерната литература, тя придобива нови форми: човекът не е потънал в света на вещите, а ги съблюдава и ги използва като външни тропи; така успява да се откъсне от субективизма: „всички копия изправени и безучастни / по стелажи по сейфове / по собствени хранилища / моя опит за разправа срещат хладно / твърде хладно“². За връзката на човека с вещите в поетиката на Далчев проф. Валери Стефанов достига до следното заключение: „Човекът не е съумял да се изтръгне от фиктивността на своя Разговор с нещата, да се пре-намери в любов, в събитие, в следа“³. По този начин от една скрита наблюдателница се прониква в съдържанието, но не и в действието; затова предметите често са вехти, застинали, носители на спомена и на отминалото време. Тук прозира една огромна илюзия: оказва се, че тази всепроникваща рефлексия всъщност е псевдорефлексия; фалшивата прозорливост на граничното е просмукана от празни химери. И макар щорите на прозореца да са вдигнати, нахълтващата светлина не е достатъчна, за да се обемат всички гънки на битието. Вграждането в миналото не запъва съществуването, а го раздува. Затова можем да кажем, че предметите са ограбващи от гледна точка на отчуждаващия си потенциал: „Стопаните дори не подозират, / че къщата им имала балкон“⁴. Много от прохождащите поети разчитат на предметното като някакъв символно-кодиран носител на поетическия тразизъм, свързан с осъзнатото отчуждение на интелектуалеца – по този начин вещността в поезията изгражда една устойчива стилистика и отделните образи придобиват значението на евтини фразеологични метафори, които губят смисловата си мощ. Подобен дискурс поема и т. нар.

промяна е форма на (само)рефлексия спрямо бъдещето, която по-скоро е адресирана към Аз-а, а не дотолкова към Всевишния. Това задава личностния елемент в произведението, който е отъждествен с общочовешките възгледи, но от безсилие императивно внушава дълг и измолва от Господ неща, които не зависят от Него, а Той му е нужен като вътрешна сила чрез *заживяването* на Бог у човека, който не е успял да умозре Истината и има нужда от помощ: „*Ти не ме оставяй да загина, господи, / преди да съм живял!*“¹. Подтикът към молитва е многоаспектен, което срещаме и в „Молитва“ на Чеслав Милош, където присъства и финалната липса на преображение. „*Zanosilem prośbę egoisty, i raczyłeś ją spełnić, / Po to, żebym zobaczył, jak była nierozumna... W godzinie mojej agonii bądź ze mną Twoim cierpieniem, / Które nie może świata ocalić od bólu*“². Отношението към присъствието на Бог е нееднозначно, но и при двамата автори липсва осъдителност и насаждане на дълг. Двете стихотворения представят двоякостта на молитвеното, тъй като създават баланс между молитвата, която извършва движение „нагоре“ към извисяването на душата и „надолу“ към смиренieto и мълчанието.

Тази амбивалентност се разгръща допълнително у Милош, където се задава и въпросът за функцията на Бог в битието. В „Моята молитва“ на Едвин Сугарев в относително същия времеви контекст и около век по-рано при Ботев този въпрос също присъства. И докато при Далчев, Чеслав Милош и Сугарев има внушаване на дълг, то при Ботев съществува заповедност. Това задава едно модерно възприятие за молитвата, което в никакъв случай не би трябвало да се осмисля като еретично, въпреки че противоречи на катехизиса. И в двете стихотворения, озаглавени „Моята молитва“, притежателното местоимение отнема смисъла на всеобщото. Тази оличностеност служи за пряка връзка с Бог чрез словото, а отделно самият Бог е раздробен чрез всички изреждания тип „*боже на...*“. Самият епиграф при Ботев „*милостивий, правий Боже*“³ е форма на укор към фигурата на Демиурза, но и към формата и съдържанието на молитвата: „*Не ти, комуто се кланят / калугери и попове / и комуто свеици паят / православните скотове*“⁴.

Тук може да се твърди, че отново се внушава дълг на Бога да овластява хората, така че да постигнат целта си (в случая свободата), което е проблематично от гледна точка на катехизиса. Същата трансформация съществува и при Сугарев: създава се впечатлението за постоянна и неразрушима връзка с Господ, постигната чрез природата и модусите на Всевишното. Това кореспондира с представата на Киркегор за трансценденцията като общуване с Бога. Сякаш молитвата живее в човешкото тяло като в обител. Това отново препраща към твърде личното и лишено от смирение, макар самият текст да излъчва кротост и желание за симбиоза между човек и

„поезия на бабите“, която също естетизира вехтото в контекста на разрухата и празнотата. Този носталгичен подход е обект на отричане и ирония в тялото на съвременната литература, която се осланя на ефекта на отчуждението, хибридизирането на жанровете и художествената свобода. Рефлексията в текста се осъществява на друго ниво: не в контекста на литературния образ, а на самата литература като фикция. Разпадащата се вещественост също може да се проследи и чрез различни форми на визуалното изкуство (например арт инсталации), където един конкретен предмет е деконструиран или видоизменен, пригоден към различна функция. Така дистанцираният поглед ни дава възможност да проследим как поезията на вещта, използвайки страховете от нереализираност, проектира човека в миналото и изгражда един невъзможен образ на бъдещето. Все пак е важно да се отчете ролята на тази поетика в развитието на канона като първоизточник на отпласкването от чисто абстрактната субективност. Стъпването върху определена материална или пространствено ограничена основа предполага развитието на конкретиката на изказа и близостта му с някаква ситуираност. И макар прахта по рафтовете и върху старите портрети да навежда към застиналото и изтеклото, то отношението към вещите не бива да бъде като документиране и въплъщаване на отминали страхове, а възможност за изграждане на едно алтернативно настояще.

¹ Атанас Далчев, „Съдба“, 1927 г.

² Камелия Спасова, „Издания“

³ Валери Стефанов, „Творбата – безкраен диалог“, УИ „Св. Климент Охридски“, 1994, с. 141.

⁴ Атанас Далчев, „Балконът“, 1928 г.



фотограф: Велин Белев

Бог: „*Моята молитва е усетът за вятъра свистящ между ребрата ми / и за тревата дето се въздига...сега избухвам напред минното поле на пролетта / и с дългето на ухото ми дочувам някой да ме вика*“⁵. Литературната *молитва* успява да спои въздигането към Бога и личната изповед, но това често анихилира акта на смиренieto. Амбивалентността ѝ разкрива границата между художествен и религиозен кеносис и това обуславя наличието на заповедност в текстовете с това заглавие.

¹ Атанас Далчев, „Молитва“, 1927 г.

² Czesław Miłosz, „Modlitwa“, 1962 г., превод Крум Киров: „Молбата ми беше егоистична, а ти я изпълни, за да ми покажеш колко е безразсъдна...В часа на моята агония бъди с мен чрез Своето страдание, / което не може да избави света от болката“.

³ Христо Ботев, „Моята молитва“, 1873 г.

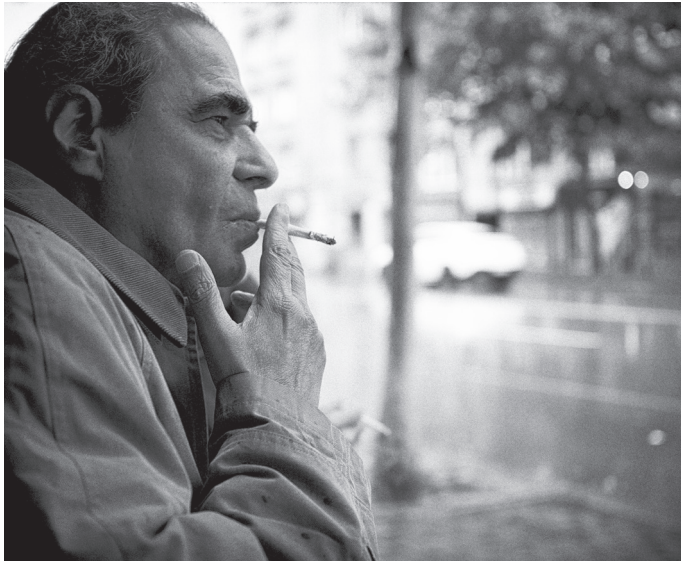
⁴ Пак там

⁵ Едвин Сугарев, „Моята молитва“, „Антология на едното стихотворение“, Цочо Бояджиев, Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2024 г., с. 42

За изповедта, молитвата и рефлексията

Интервю с проф. Калин Янакиев

Въпросите задава: Редакторският състав на АВМ



на снимката: Калин Янакиев;
фотограф: Велин Белев

Можете ли да обясните как Средовековието се отнася към саморефлексията?

Трудно ми е да направя такова обобщение за цяла една епоха. Някои от съсловията по начина си на живот са саморефлексивни. Но други, например земеделското съсловие, едва ли са били такива. Ех professo рефлексивни би трябвало да бъдат онези от духовническото съсловие, или ораторес. Разбира се, че доколкото през Средновековието всички хора са били малко или много въцърковени, и следователно са практикували тайнствата на църквата, поне едно от тези тайнства (изповед или покаяние) е предполагало рефлексия. **Какви са проявленията на молитвата като саморефлексия?**

Не бива да стилизираме молитвата на християните, църковната молитва и въобще молитвата непременно като саморефлексия. Тя е най-разнообразна. Често пъти е изблик на това да потърсиш помощ, когато никаква помощ от емпиричния свят не е възможна. В Стария завет има парадигматична сцена за това, когато Агар, нелюбимата жена на Авраам, заедно със сина си Исмаил е прогонена в пустинята. Тя, виждайки се абсолютно сама в тази пустиня, извиква към Бога и той ѝ отговаря. Тоест един от модусите на молитвата е самоотрансцендирането, пълното трансцендиране. Друг вид молитва: когато Христос среща сред народа един баща, който казва, че синът му е бесноват от години и казва: „и учениците ти не можаха да го излекуват“. Христос му казва нещо парадоксално: „ако можеш да повярваш, всичко е възможно за вярващия“. Парадоксалното е, че бащата след това изречение на Христос буквално се взривява и казва: „Вярвам, Господи, помози на моето неверие“. Вяра или неверие следователно изповядва този баща? Бихме могли да кажем: безспорно изповядва неверие, защото и сам това признава. Но в молитвата му има и вяра, която аз бих нарекъл вяра на безусловно полагане в другия. Аз нямам никакъв ресурс, Господи. Ти можеш да ми помогнеш. Защото много често, когато някой каже “вярвам”, това не значи, че вярва, а казва: аз съм уверен, че имам ресурс, аз имам вяра. Тоест той съобщава нещо за себе си, а не за този, на когото вярва. Много често подобни изречения завършват с някаква ценност: аз вярвам в Бога, аз вярвам в родината си и т.н. И фактически те са по-скоро лицемерно самохвални изречения. Искрената вяра е тази, която изповядал бащата: аз нямам ресурс, но вярвам на теб. Разбира се, има и молитви, които биха могли да бъдат стилизирани като саморефлексия. Но това са по-скоро едни късносредновековни молитвени размишления. До ден днешен от определени католици се практикуват разработени от Игнаций Лойола молитвени упражнения, при които всеки един човек трябва да се замисли върху нещата от свещеното писание, да ги отнесе към себе си и да започне да се моли. Но това са по-скоро дисциплинарни практики, които не са масово разпространени.

А каква е ролята на изповедта?

Изповедта е тайнството, което безусловно предполага саморефлексия. За да я осъществим, трябва да се вгледаме в своето нравствено състояние, в своята душа. И да видим в какво сме грешни. Не бихме ли могли да го виждаме през цялото време и да не грешим? Защо трябва да го правим пост фактум? Ние през цялото

време се намираме в светлината на истината. Но колкото и да е странно, тази светлина невинаги я виждаме. От една страна, когато искаме от някого да се осъзнае, да дойде в свят, ние сякаш се обръщаме към неговата автономия. От друга страна, изразът „освестявам се“

е в страдателен залог. Този процес е много деликатен, защото ако решим, че освестяването е изцяло наш личен автономен акт, то онзи, който го извършва, би могъл дори да изпадне в някаква гордост: аз се осъзнах, аз осъзнах своите грешки.

Когато падна комунизъмът, мнозина от тогавашните партийни първенци започнаха да ни повтарят репликата: “Ние осъзнахме своите грешки, ние поехме своята отговорност”. И повтарянето на това бавно и постепенно започна да гразни хората, защото в него започна да звучи някаква особена гордост. Сякаш тези люде искаха от нас да ги похвалим и да изръкопляскаме. От друга страна, ако ние решим, че освестяването е изцяло пасивен акт, то тогава бихме могли да кажем, че ако някой не се е освестил, той просто не е сполетян от тая благодат и не носи отговорност за това. Изглежда, е вярно нещо по средата.

И за да се върнем отново към Средновековието, тук е много точна, макар и много парадоксална формулата на Блажения Августин, който казва за Бога: „Ти си по-дълбоко в мен от мен самия“ (*interior intimo meo*). Аз трябва да извърша акта на обръщането, но сразяването, съкрушаването ми идва от тази светлина.

Какво е отношението на властта и Божията сила към душата?

Средновековната психология може да е далеч от стандартите на съвременната, но в нея има много голяма дълбочина. Там има деление на душа и дух. Духът е най-висшата част на душата, но от друга страна, духът не е в наша власт. Той е нещо, което постоянно го има в нас. Там са всички обективни съдържания: например истината. Онова, което могат да направят по-нисшите части на душата, е единствено да заглушават тази светлина - да се съпротивляват на духа. Тези съпротиви, колкото и да са силни, в края на краищата биват надделявани от светлината. Истинското покаяние е да се опитаме ние сами да станем свои ангели изблличители, да снемем съпротивите, надвикванията, затрупванията, алабализмите и т.н.

А не се ли инструментализира по някакъв начин рефлексията?

Може да се инструментализира. Това са т. нар. дежурни изповеди. В Средновековието това започва да идва именно от Католическия Запад. Той казва: миряните трябва да се причастят най-много 4 пъти в годината и всяко от тяхно причастяване трябва да се предшества от пост и изповед. Ти нямаш в себе си някакъв напор, че нещо с теб не е редно, но просто дежурно трябва да отидеш да се изповядаш.

За съжаление, и в днешно време това прониква навсякъде и общо взето е много разпространено, включително в нашия църковен живот. По-опитните духовници обикновено казват: ела, когато нещо назрее в теб, когато имаш какво да кажеш. Още от Средновековието до днес има едни въпросници за изповед и там са изредени всички грехове, за които трябва да си помислиш. Като няколко от тях до такава степен не са актуализирани, че са станали предмет на подигравки. Например има списък, който неотдавна се разпространяваше, създаден в Сливенска епархия, очевидно преписан някъде от 16. или 17. век, защото в него имаше следния въпрос: имал ли си сексуални контакти с животни? Това най-вероятно се е отнасяло до някакви диви овчари, но в днешно време е смехотворно да го дадеш на един гражданин. И това е действително извращаване на рефлексията, на изповедата.

От друга страна, ако си дължен или си свикнал, че трябва да изповядаш поне 10-15 гряха, трябва някак си да извършиш фалшификация върху себе си. Например, ако в съвестта ти тежи и е проникнало от тая светлина на духа в теб едно нещо, което те притеснява: аз се скарах с брат си и до този момент не съм се освободил. Ето това е което искам да изповядам.

Но не, ти трябва да кажеш: а също така на съседката веднъж казах това, а пък на съседа кучето ритнах и някакви неща, които истински не ти тежат. Защо трябва да изредиш един списък? Започваш да си чоплиш ума, за да стигнеш до някакви такива случки и ги поднасяш равностойно с това, което наистина ти тежи. Изкушението не е просто порок. Там обикновено динамиката, която описват аскетическите писатели, е бесовското нападение, т.е. това, което идва отвън и просто те докосва. Следващият етап е да се свържеш с него, да почнеш да си говориш с това, което отвън те е нападнало и накрая да го интериоризираш. Тогава то се реализира в порок. А тщеславие може да възникне от това, че си успял да преодолееш всички пороци на по-нисшите части на душата, но падаш в порока на тщеславието. „Аз станях велик аскет и от това се гордея“, следователно не съм никакъв велик аскет.

Как в съвременните теории се променя погледът върху човешката душа?

Психоаналитичните теории ще кажат: моя напор, който вие наричате светлина на истината, е всъщност онова *id*, което е потиснато от *superego*-то и поради тази причина стратегията им е: дайте на всичко да се изкаже с пълен глас и тогава ще бъдете здрави. Но по-старата антропология никога не би казала такова нещо. Тя ще рече: душата е многоетажна и ако на най-горните етажи звучи завършено слово, в приземните етажи обикновено са онези неща, за които трябва да се полуговори или да се говори с описания, метафори и т.н. Тя е онази, която трябва да си остане безмълвна, защото в нея са онези бесове, които ние всички носим. И ако се даде на всичките да се изкажат с еднакво завършен и артикулиран говор, ще се стигне до едно оплоскостяване на душата.

Киркегор казва, че функцията на молитвата не е толкова да повлияе на Господ, колкото да повлияе на нас.

Абсолютно е прав. Ако ние почнем да смятаме, че молитвата е някакъв инструмент, с който ние принуждаваме Онзи, на когото се молим, да ни отвърне, това означава вече, че не се молим, ние извършваме магия. Това са най-древните езически действия/ритуали. Това вече не е молитва, това е причина, водеща до определено следствие. Молитвата не е това.

В тривиалната молитва реално смирение няма.

В тривиалната, в тази, която не е истинска молитва, да. Или трябва да е много кратка и действително да е това, което е най-важното да кажем. Тази, която ни е преподадена в Евангелието: „Отче наш“, е кратка и абсолютно фундаментална. В Евангелието Христос критикува многословните молитвеници. Ония, които говорят какво ли не, а всъщност не казват онова, което е истински потребно.

Поначало молитвата обикновено се препоръчва да не е публична, а да е вътрешна, да е интимна. В противен случай тя е до голяма степен демонстрация. Но молитвата може да бъде и много силна. Разбойникът, който бил разпънат отгясно на Христос, според Евангелието на Лука, въздъхнал преди смъртта си и казал: „Спомни си за мене, Господи, кога дойдеш в царството си“. Тук никой не би трябвало да каже, че той е извършил някакъв абсолютен акт, нещо велико. И въпреки че е разбойник, това абсолютно спонтанно обръщане, тъй да се каже, довежда отговора: „още днес ще бъдеш с мен в Рая“. А не: чакай да ти кажа, аз бях разбойник, произхождах от едно такова семейство, и да почне да му обяснява. Така нищо няма да се получи. **В съвременния контекст може ли да очертаете зависимостта на рефлексия, вяра, молитва, религия?** Доколкото тези неща са твърде интимни, ние не можем да кажем нищо обобщаващо. Ще повторя: имаме едно инструментализиране на всичките тези рефлексивни актове, което силно ги профанизира.



фотограф: Велин Белев

София, двореца Елсинор

Новата постановка на Народния театър ни пренася отново в двореца Елсинор, но не по обичайния начин. Както подсказва и постерът, първосигналната идея за класиката „Хамлет“ е заменена от едни по-различни действия на трагедията, за които сигурно дори не сме се замисляли. „Розенкранц и Гилденстерн са мъртви“ се фокусира върху второстепенните персонажи от Шекспировата пиеса и техните преживявания като участници и наблюдатели на централните сюжетни действия. Друго, оказало се без спомени за живота си преди това, се опитва да преодолее пасивността на предназначения им роли. Или по-скоро роля, тъй като двамата заедно не само изпълняват една и съща функция, но и като че ли се превръщат в един общ герой. Пиесата, донесла международна слава на автора си Том Стопард, е показателна за новаторския стил на „най-интелигентния жив драматург на Великобритания“. Творбите му се отличават с майсторски изградена езикова основа, историческо и/или литературно подплатени действия и личността и интелектуалното поднасяне на комедийния жанр. Стилът му е толкова ярък и разпознаваем, че в английския език започва да се използва терминът „stoppardian“ (стопардовски), обозначаващ творби, които използват хумора и остроумието за разглеждане на философски идеи. При създаването на филмовата адаптация на пиесата самият Стопард казва: „Изглежда, че аз съм единственият човек, който може да се отнесе към пиесата с необходимото неуважение“. Явно обаче има и друг човек – Боян Крачолов, чиято постановка е напълно предана на тоналностите на оригиналния текст, като издърпва на преден план целия абсурдизъм, закодиран в него. Тя избоблява от езикови игри, в които героите се оказват професионалисти. Когато двамата започват да си прехвърлят въпроси като през невидима мрежа за игра на тенис, публиката за секунда гледа в недоумение, докато не разгадае правилата. Така протича цялостната комуникация между Розенкранц и Гилденстерн – само при задълбочено вглеждане се забелязва смисъла зад изначалната представа за непонятност и дори безсмисленост на техния език. Начинът им на говорене

ги различава и от останалите герои – на фона на Хамлет, Офелия и другите централни персонажи, които говорят в мерената на реч на оригинала, двамата приятели изглеждат като принадлежащи към друг свят и непасващи на сериозната обстановка на трагедията. Тези артистични похвати допълват и задълбочават алиенацията, която се превръща в главен проблем на двамата персонажи, които, поради отдалечеността си от всички други, се вкопчват един в друг. Актърите Ненчо Костов и Пламен Димов делят общата идентичност на Розенкранц и Гилденстерн, те, освен че са се слели с героите си, са се слели и един с друг, защото само по този начин можем да опишем брилянтното им партньорство на сцената. Напълно носейки духа на абсурдизма в себе си, вън от общите черти, актьорите успяват и да покажат разликите в индивидуалността между двамата приятели, защото Розенкранц е различен от Гилденстерн и Гилденстерн е различен от Розенкранц, просто не се знае кой кой е. В допълнение към това постмодерно прозвучават и актьорите на Пътущащата трупа, която смайва с колорит, чуждост и дори уродливост. С нулева цензура – нито визуална, нито речева, шумната група от гротескни и хиперсексуални изроди и хермафродити привлича цялото внимание върху себе си всеки път, в който се появява на сцената. Най-неочаквано добрата изненада се оказва именно ръководителят на трупата, изигран от актрисата Александра Василева. Идеята за възлагане на този мъжки персонаж на жена, без да се сменя кодифицираният пол на героя, но напълно заиграно с пола на артистката, завършва по блестящ начин пародийната идентичност на Пътущащата трупа, чиято цел да осмее претенциите за елитност на „театъра“, бива съвършено изпълнена. Освен това с включванията на артистите „на втора степен“ (артисти, които играят артисти) се открива още една характеристика на пиесата, а именно метатеатралността ѝ. От една страна, героите тук са и герои от Хамлет, т.е. самата пиеса е метатеатрална, но от друга, вътре в себе си тя използва и похвати на метатеатъра (като например постановката на трупата, която разкрива развитието на цялостните действия).

Така този метатеатър на метатеатъра е проявление на чисто постмодерна стилистика. Но въпреки увлекателността на представлението залата е по-празна от обикновеното за Народния театър; немалка част от публиката си тръгва по средата на постановката, а останалата част дори не се изправя да ръкопляска след края и въпреки блестящото ниво на хумор цари постоянна гробна тишина. Явно отново се отваря пропаст между мнението на критиците, които не спират да пишат за постановката, и масовата публика, която очевидно не споделя същите сантименти. Оттук излизат купища въпроси. Сега ли е време за абсурдизъм? Има ли кой да оцени пародийния постмодернизъм? Готова ли е публиката за метатеатъра? А трябва ли да се смуцаваме, че публиката, закърмена с битови грами, не разбира интелектуалните комедии? Не се ли радваме, че чрез вдигане на нивото изграждаме още по-големи стени между „тези, които разбираме“ и масата? И обратно, не сме ли длъжни да скъсяваме дистанцията, за да се прави театър за всички? А има ли „театър за всички“?... Ще се окаже, че само от гледането на постановка като „Розенкранц и Гилденстерн са мъртви“ се променя личното ни възприятие за проблемите на ежедневието, започваме да повтаряме тяхното философизиране. И може би точно в тази промяна прозира истинското влияние на театралното изкуство.

ДАЛИЯ ДЕЛИБАЛТОВА



„Розенкранц и Гилденстерн са мъртви“; снимка: Народен театър; фотограф: Стефан Здравески.

С Ц Е Н А

Декаданс, героизъм и цинизъм – палимпсестите на киното

Най-удобно би било в търсенето на допирни точки спрямо определени кинопродукти да се анализират вече създадени течения (например *Догма 95*), но разчупващата се институционалност на процеса, поставената под въпрос наративност и динамизираната зрителска рецепция не позволяват дълбаването на конкретен улей, който да събира и разполага творческата енергия в утвърдена територия. Разглеждането на трите нашумели заглавия от последните 3 години е не просто шанс за пореден път да се посочат негативите и да се заклеим българското кино, но да се аргументират различните проявления като симптоматични за една цялостна артистична незрялост. Изначалното объркване в зрителската реакция е породено от липсата на обективна и аналитична критика, а съществуващата е твърде предпазлива в опитите си да бъде „в крак“ със силните на деня: критикът не смее да формира и изрази свое лично мнение, затова търси чужди опори – дори на подсъзнателно ниво. По този начин в обектива на похвалите попадат само ленти с определени външни индикатори: които са получили международни награди („Уроците на Блага“), които по изкуствен начин се ползват с общонародната любов („Гунди“) и в които участват международно признати актьори („Триумф“). Филмът „Уроците на Блага“ на Стефан Командарев залива със своя непрощаващ брутализиъм. Първите 30 минути все пак задават очакването, че потенциално разгръщаният се аудио-визуален продукт се доближава до стилистиката на европейски психологически филм. Белези за това са произтичащата интроспективност чрез фокуса върху вътрешния свят на героинята и нейните емоционални травми и преживявания, както и минималистичната актьорска игра на Ели Скорчева е отлична, присъствието ѝ е внимателно, плътно и фино. В един момент обаче идейният потенциал на филма се преобръща и той изцяло поема по пътя на характерния панелен екзистенциализъм, в който главният акцент пада върху мизерията, бедността, насилието, побоя, всичко гнусно и отвратително в периферията на живота. Сътрудничеството на пенсионираната учителка с ало-измамника е зле закърнена сюжетна патерница. Сигнали за цялостната фалшивост на филма има още в началото: поставянето на плоча преди 40-ия ден от смъртта (в християнската традиция обикновено се слага на първата година) и абсурдната цена на позребалните услуги (16 000 лв.).

Всичко това повдига въпроса доколко драматизмът е интелектуално подплатен и самият филм е просто един позърски акт на емоционална манипулация, целящ да вмени у зрителя усещане за обреченост. Лицемерно е, когато подходът мимикира „реализъм“, а всъщност всички тези псевдореалистични похвати се завъртат в една химера на пълния погорм. В този смисъл и съчувствието към героинята не е на емоционално ниво, а е породено от пасивния ужас на свидетелството. Но тази „реалност“ на измамата, побоя, алкохолизма, опустяването, декагентството и социалистическите паметници не е единствената; има много други форми на реализация в съвременната действителност. „Гунди – легенда за любовта“ е българският опит да се прокара една линия на епическо-митологичното начало като субпродукт на изчерпаната холивудска доктрина. Самото заглавие подсказва за стремежа към наивно постигане на универсалност и „легендарност“. Персонажите са еднопостави – почти картонени, а действията им са свързани единствено с ползите на сценария, а не със спецификите на конкретния герой. Фалшивото усещане за мащабност и кинематографичност, зле прикритото продуктово позициониране, използването на изтъркани визуални и драматургични тропи: всичко това поставя филма в една нелепа ситуация на холивудски блокбъстър, който не разказва историята на човека Гунди, а на Героя от хрониките на романтичните и епическите филми клишета. Привидните вътрешни препятствия всеки път утвърждават короната на носталгията. Още първата сцена показва комичността на тази поставеност: избраникът спасява топката от мътната река на посредствеността на фона на драматична музика. Филмът се възползва от красиви декори и пищни кадри, но те не успяват да скрият всички останали несъвършенства. Както споделя Димитър Камбуров: „биопията не се е превърнала във фикция и в резултат филмът е смазан от баналност, предвидимост и прегрешеност, от липса на автентичен външен и вътрешен конфликт“. Това поставя въпроса доколко изграждането на един пантеон на националната митологема в киното работи ефективно като част от изкуството – когато липсата на елементарни опори за личността се превръща в захващане за псевдопродукти на измислена национална гордост.

По друг път поема новият филм на дуото Кристина Грозева и Петър Вълчанов – „Триумф“. Те са известни с насоченост към документална стилистика и социална проблематика, а последният им опит усвоява този подход с похватите на хумора. Изначално филмът разчита на ненавратливо то си присъствие и представяне (нещо много ценно), но сякаш сам се унася в тази интертност. В крайна сметка не успява по никакъв начин да ни ангажира емоционално – дори да търсим кукичката, която да подхванем, тя през цялото време остава скрита под цинично изкривената квазиреалистичност. Дори ако приемем, че филмът разчита на сюжетното вместо на персонажното начало, той пак ни разочарова, защото линията на действие също не е пълноценно развита. Персонажите нямат никакъв бекграунд и не претърпяват особени метаморфози, техните роли остават схематични, стереотипни, ситуационни. Актърското присъствие на Мария Бакалова е незадоволително и тя изглежда неловко на екран не поради различността на героинята, а поради неумението на младата актриса да се помести в нея. Колебанието относно този филм е доколко гротеската и цинизмът на представянето (което е много сетивно) не го тласкат по една линия на самоощерия и пълно безразличие по отношение на собственото си случване. В този контекст ще се запитаме доколко един сюжет (като съвкупност от съзнателно и несъзнателно поставени реалности) може да си позволи да се заиграе със зрителските/читателските очаквания и способностите им за съотнасяне.

В края на романа „Майстора и Маргарита“ котаракът Бегемот с чувство за ирония възкликва: „Достоевски е безсмъртен!“. Това поставя под въпрос мястото на пантеона, бомбардиран от образи – стари, нови, готови и прекроени, които се трансформират в наглед привлекателни реални на киното. Заедно с цинизма и апатията те се сливат с остатъчното усещане за травмите и пустотата в един социален блокаж. Така киното се разкрива като палимпсест – пергамент, върху който постоянно се изтриват стари и се изчертават нови схеми, но винаги остава следата на присъствието. И доколкото можем да твърдим, че в последните години съществува определено едноизмерване на процесите, протичащи на родната сцена, редно е да заключим, че тяхното преодоляване е проект, който предполага на първо място вглеждане в художествеността.

МИХАИЛ ФИЛКОВ

Откъси от „Казабланка: Култови филми и интертекстуален колаж“

Умберто Еко

Според традиционните стандарти на естетиката „Казабланка“ не е произведение на изкуството – ако подобен израз все още означава нещо. Във всеки случай, ако филмите на Драйер, Айзенщайн или Антониони са произведения на изкуството, „Казабланка“ представлява много скромно естетическо постижение. Той е смесица от сензационни сцени, навързани неправдоподобно; героите му са психологически невероятни, актьорите действат маниерно. Въпреки това той е чудесен пример за кинематографичен дискурс, палимпсест за бъдещите изследователи на религиозността на XX век, първостепенна лаборатория за семиотични изследвания на текстовите стратегии. Нещо повече, той се превърна в култов филм. За да се превърне в култов, един филм трябва да показва не една централна идея, а много. Той не трябва да демонстрира последователна философия на композицията. Той трябва да живее благодарение на славната си непоследователност. Той обаче трябва и да притежава определени текстови характеристики, тъй като извън съзнателния контрол на продуцента се е превърнал в нещо като текстова програма, жив пример за жива текстуалност. С оглед на това адресатът трябва да подозира, че не е вярно, че произведението се създават от техните автори. Произведенията се създават от произведенията, текстовете се създават от текстовете и всички те заедно говорят помежду си, независимо от намеренията на своите автори. Култовият филм е доказателство, че както литературата произлиза от литературата, така и киното произлиза от киното. В моята книга „Ролята на читателя“ направих разграничение между общи и интертекстуални рамки. Под обща рамка имах предвид структури от данни за представяне на стереотипни ситуации – като вечеря в ресторант или отиване на жп гарата; т.е. последователност от действия, които са повече или по-малко кодирани от нашата нормална компетентност. А под интертекстуални рамки имах предвид стереотипни ситуации, идващи от предишната текстова традиция и записани от нашата енциклопедия, като например дуелът между шерифа и лошия или повестователната ситуация, в която Героят се бие срещу Злодея и побеждава. Освен това се интересуваме да открием онези кадри, които не само са разпознаваеми от публиката като принадлежащи към някаква родова интертекстуална традиция, но и които проявяват особено очарование. „Заподозрян, който избягва пропускателен контрол и е застрелян от полицията“ несъмнено е интертекстуален кадър, но той няма „магически“ привкус. Нека определим като

„магически“ онези кадри, които, когато се появят в един филм и когато след това се отделят от цялото, превръщат този филм в култов. В „Казабланка“ можем да открием повече интертекстуални кадри, отколкото „магически“ интертекстуални кадри. Нека наречем последните архетипи. Терминът „архетип“ тук не претендира за някаква особена психоаналитична или митична конотация, а служи само за обозначаване на предварително установена и често повтаряща се наративна ситуация, която се цитира или по някакъв начин се рециклира от безброй други текстове и предизвиква у адресата някаква силна емоция, придружена от смътното усещане за *déjà vu*, което всеки копнее да види отново. Всяка история използва един или повече архетипи. Обикновено за създаването на добра история е достатъчен само един архетип. Но „Казабланка“ не се задоволява с това: тя използва всички. Мисля обаче, че първите двадесет минути на филма представляват един вид преглед на основните архетипи. Ето примерен анализ: първо африканска музика, после Марсилезата. Припомнени са два различни жанра: приключенски и патриотичен филм. Трети жанр: кинохрониката. Върху изображението на земното кълбо гласът се изключва и подсказва за новинарски репортаж. Четвърти жанр: одисеята на бежанците. Пети жанр: Казабланка и Лисабон по традиция са места на международни интриги. Казабланка-Лисабон: пътуване към Обетованата земя (Лисабон-Америка). Така в рамките на две минути са извикани едновременно пет жанра. Казабланка е вълшебната врата. Вълшебният ключ: визата. Страстите се развихрят около спечелването на вълшебния ключ. Капитан Рено е Пазителят на вратата или лодкарят на Ахерон, който трябва да бъде покорен с Вълшебен дар (пари или секс). Вълшебният кон: самолетът. Той прелита над *Café Américain*, напомняйки за Обетованата земя, чийто умален модел е кафенето на Рик. Рик се появява бавно, първо чрез синекдоха (ръката му), после чрез метонимия (чекът). Представят се различните аспекти на противоречивата личност на Рик: Фатален авантюрист, Самоук бизнесмен, Твърдоглав мъж от гангстерски филм, Наш човек в Казабланка, Циник. По-късно той ще бъде характеризиран и като Героя на Хемингуей. Той не пие. Това несъмнено представлява проблем, тъй като по-късно Рик трябва да играе ролята на Изкупения пияница и трябва да бъде превърнат в алкохолик (като Разочарован любовник), за да може да бъде изкупен. Но лицето на Богарт подкрепя госта добре това непоносимо количество противоречиви психологически характеристики. Магическият ключ: транзитните писма. Рик ги получава от Питър Лор и от този момент всички ги искат. Музикална зала. Г-н Ферари. Смяна на жанра:

комедия с лекомислен диалог. Сега Рик е Разочарованият любовник или Циничният прелъстител. Ласло и Илзе: неопетненият герой и фаталната жена. Въпреки това Страсер и Илзе са Красавицата и Звяра. Норвежкият агент: шпионски филм. Верният слуга и любимият му господар: Дон Кихот и Санчо. Пусни го (отново, Сам). Очакван цитат на Уди Алън. В този момент преосмислянето на архетипите е повече или по-малко завършено. Когато всички архетипи избухнат безсрамно, ние достигахме Омировите дълбини. Две клишета ни карат да се смеем, но сто клишета ни прозват, защото смътно усещаме, че клишетата разговарят помежду си и празнуват среща. Точно както крайната болка среща чувственото удоволствие, а крайната перверзия граничи с мистичната енергия, така и крайната баналност ни позволява да зърнем Възвишеното. Никой не би бил в състояние да постигне такъв космически резултат умислено. Природата е проговорила тук вместо хората. Ако не друго, това е феномен, достоен за почитане. Това, което „Казабланка“ прави несъзнателно, други филми ще правят с изключителна интертекстуална осъзнатост – и с очакваното зрителят да е също толкова наясно с техните цели. Това са „постмодерни“ филми, в които цитирането на топоса се признава за единствения начин да се справим с бремето на нашата енциклопедична филмова компетентност. Помислете например за „Банани“ с изричното цитиране на поредицата „Одеските стъпки“ от филма на Айзенщайн „Броненосецът „Потьомкин“. В „Казабланка“ човек се наслаждава на цитата, въпреки че не го разпознава, а тези, които го разпознават, се чувстват като членове на една и съща клика. В „Банани“ тези, които не долавят топоса, не могат да се насладят на сцената, а тези, които го правят, просто се чувстват умни. Друг (и по-различен) случай е е този с „Извънземното“ (*E.T.*), когато извънземното е изведено навън под хелоуинска маска и среща джуджето от „Империята отвъдъ на угара“. Спомняте си, че Е.Т. се изплашва и след това тича да го (или я) поздрави. Тук никой не може да се наслади на сцената, ако не споделя поне следните елементи на интертекстуална компетентност: (i) те трябва да знаят откъде идва вторият герой (Спилбърг цитира Лукас); (ii) те трябва да знаят нещо за отношенията между двамата режисьори; (iii) те трябва да знаят, че и двете чудовища са създадени от Рамбади и че следователно са свързани с някаква форма на братство. Необходимата компетентност не е само интеркинематографична. Тя е и интермедийна, в смисъл че зрителят трябва да познава не само други филми, но и цялата масмедийна клока за филмите. Този пример предполага една „вселена на Казабланка“, в която култът се е превърнал в нормален начин за наслаждаване на филмите. Така ставаме свидетели на случай на метакулт или на култ към култ – култова култура.

Превод от английски: ДАЛИЯ ДЕЛИБАЛТОВА

П О Е З И Я



фотограф: Елица Петрова

Под чашата Ти

До моята Книга без Картинки

любовта е обиграна проститутка
такива ги има навсякъде по баровете
с мрежесто бельо и обичи до пъпа
а някъде в съня е скрит ореол
на светицата която пуши до леглото
с воал и бели ръце зад кръста
мария магдалена с протегнатата ръчица
към някое неосмиващо предание
за чистия произход на раните
и за вярата която води до светлина
а ние с тебе вярваме понякога
нак се крием зад чашите в по някой сън
докато мислено виждаме майката
излизаща от публичния дом в полунощ
прегърнала парцала над плещите си
вместо детето под едната гърда
нека някой ни научи да обичаме

когато се изгубим в грубите гънки
на кожата и връзката между невроните
като изневяра на една вяра в себе си
и тънката разлика между мен и спирта
е там че аз прониквам и в костите
докато ти мечтаеш за някое трезво утре
в което всеки излиза чист под масата
а в мен циркулират една-две истини
че утре пак ще ме срещнеш пред бара
и може би този път аз ще съм сянката
която да те претърколи за ключиците
и както днес се моля на Бога за другите
така ще умра от удара на дясната ти ръка
с върха на пръстите върху сърцето ми
една очаквана дори пред Бога смърт
а на сутринта ще са изчезнали следите
и тогава ще ме търсиш под бутилките
ако изобищо някога съм съществувала

МАРГАРИТА ЛОЗАНОВА

Часовникът

Нощ, тъмнина,
непрогледен мрак,
само едно малко прозорче
блещука
самотен седи
часовникът с кукувицата
топи се всеки час като восък
изгаря живота
отброява времето
минута по минута.
Тиктака часовия страж
тик-так...
сякаш има кой да го чуе
всеки удар отслабва времето,
което е било.
Тик-так – не време,
а забрава.
Той не брои минутите -
Той ги изтрива.
Звукът се стича бавно
по стените на стаята
като сянка в мрака
без начало, без край.
Книгите мълчат
отрекли са се от историите си



фотограф: Елица Петрова

буквите са избледнели като минало,
което се страхува да бъде напомяно,
страниците пожълтели.
Тик-так
пробожда тишината
въздухът се стоварва тежко
не като дим от невидимо присъствие
не като призрак,
а от студенината по дръжката на вратата.
Това е сянката, която
стъпва в ритъма на махалото.
Навън кипи живот,
но тук всеки звук е ехо,
вещите са спомени.
Минутите изчезват без следа, без спомен.
Кукувицата не излезе, разглобена
като старо обещание,
остана затворена
в дървената си клетка.
Тик-так.
Часовникът беше ритмично
а времето изчезваше безследно...

АНДРЕА ПЕТКОВА

Оранжевите улици

Колелото грубо мачка оранжевите улици.
Заробва радостта на деня с веригата си.
Потъвам в прозорците на къщите
като в дупки на времето.
Вечерта е досадна рутина
като дългогодишен сериал по телевизията.

ВИКТОР ВЪЛЧЕВ

РЕДАКТОРСКИ СЪСТАВ: Далия Делибалтова, Крум Киров, Маргарита Лозанова, Михаил Филков
МЕНТОРИ: Деси Алексиева, Камелия Спасова, Мария Калинова, Ани Бурова, Виктория Мингова, Йоанна Нейкова, Кристиян Янев
ДИЗАЙНЕР НА БРОЯ: Петя Цветкова
Проектът се осъществява с финансовата подкрепа на Националния фонд „Култура“ по програма „Създаване“ SD-L-2024-16.
С подкрепата на FOX Book Café, Книговище, Асоциация „Българска книга“.
Издателство ФО