Брой 1
2 лв.

май 2025
Год. 1

ВЕСТНИК Литературен на младите

Критика:

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

Разговор с:

- **Мария Степанова**
- **Васил Видински**

Поезия:

- **Тадеуш Домбровски**
- **Крум Киров**
- **Анджела Георгиева**

фотограф: Цочо Бояджиев

НАЦИОНАЛЕН ФОНД КУЛТУРА

Броят се издава с подкрепата на НФК

ISSN 3033-2125
01
9 773033 212504

Рефлексията – форма на съхранение

фотограф: Цочо Бояджиев

Настоящият брой на „Литературен вестник на младите“ разглежда обширната тема за рефлексията като форма на съхранение чрез методично-рефлекционните процеси на самовглеждане и самоанализ в областта на литературата, изкуствата и философията, представени както в исторически, така и в най-съвременен план. Включените интервюта с водещи имена в съответните области като писателката Мария Степанова и философа доц. Васил Видински, показват необходимата специализирана гледна точка на зададените въпроси, докато авторските статии на редакторския състав обрисуват многопластовата концепция, включена в понятието рефлексия, чието разгръщане е подпомогнато от подтемите за паметта, времето и метафикцията. Рецензиите върху нови заглавия от писатели както от българската (Лора Динкова), така и от преводната литература (Иржи Кратохвил, Семездин Мехмидимович) проблематизират темите в конкретиката на всяко произведение. Заедно с тях актуалността на процеса се представя и чрез статиите върху театър и кино, отново полюсни по своята същност – леките спокойни тонове на сцената на „Носталгично дивертименто“ по текстове на Цочо Бояджиев делят страницата си с бурните полемики около провокиращия световен блокбъстър „Емилия Перес“. Оформлението на текстовете в рамките на броя е придружено от концептуално подбрани фотографии от творчеството на проф. Цочо Бояджиев, които допълват броя с основни емоционални и асоциативни импресии, предизвикани от разглежданата тематика. Опит за разширяващ поглед в изданието се явява голямата фрагментарна статия с тройно авторство, чиято цел е задълбоченото анализиране на рефлексията чрез: метафикционалните методи в постмодерната литературата и тясната връзка между автора и героя; историко-философските начала, започващи в мимезиса на Античността, преминаващи през Романтизма и стигащи до българския символизъм, и проявите в различните форми на изкуството – дефинитивната рефлексия на фотографията, все по-популярната авторефлексия на киното и видоизменянето ѝ в някои форми на театъра. В частта за художествени текстове присъстват преводи от полски на стиховете на Тадеуш Домбровски, както и поезия от млади неиздавани автори, всички те отново идейно обединени около темата на броя. Поради различните дискурси на четене на въпросите, свързани с рефлексията, разгръщането им ще продължи във втория брой на редакторския състав.

ДАЛИЯ ДЕЛИБАЛТОВА

Про(ж)екциите на смъртта

В края на 2023 година се появи четвъртата стихосбирка на Лора Динкова – „Внезапни сънища“.
Тя е вече позната авторка, за която може да се твърди, че чрез стихосбирките ѝ се надграждат и смислово, и поетически възможните проявления на смъртта в контекста на лириката. Тъкмо заради това не бива да се възприема, че „Внезапни сънища“ представлява нова тенденция както в творчеството на авторката, така и за съвременната българската поезия, защото самата поетика на Лора Динкова чрез последната ѝ стихосбирка бележи апогея на ситуирането ѝ в конкретна ниша. Този връх се осъществява както на тематично ниво чрез многоаспектността на смъртта, така и ситуативно в полето на постмодерната лирика в логиката на отклонението и фрагментацията. В този смисъл в нейната лирика най-силно и ярко се забелязват онези поетически нишки, които я свързват с творчеството на Иван Станков и като поетика, и като проблематика, загатнати още от „Осиновени думи“, разгърнали се в пълнота в „Диагноза тишина“.
Както метонимично ни насочва заглавието, като основна тема ще фигурират смъртта и елегичният отзвук от нея, присъстващ като един тоновен гермеж в съзнанието на консистентните и допълващи се Аз-ове. Затова и в стихосбирката сякаш са се сраснали битие и небитие, обединени от смисловата рамка на корицата на книгата, която представлява връзката между двойствеността на съществуването. А лирическият субект идеално се свързва с концепцията за изпращача на ладиите към царството на Хадес, граничната ситуация може да се отъждестви с действащата причина за съществуването му: *„И тук е пълна самота –/ беззъба синя яма./ Стоя на края на света,/ а самотата е голяма“. (стр. 5 в посоченото по-долу издание)*
Освен чрез сблъсъка на смъртта чрез модуса на меланхоличната мистичност и яснотата, психологически погледнато, образът му, разгърнат по продължение на себе си, представлява опит за саморефлексивен прочит на собствени миниатюрни гранични ситуации. Породени от страданието, те осъществяват опит за докосване, подобно на това между Бог и Адам отвъд въпроса за смъртта. Над всичко това като една наливаща масло в огъня съквартирантка мъжделее любовта, която отдавна се е оказала и причина, и следствие от граничната ситуация – адска в своите незрими бездни, „Черна дупка“. Така смъртта започва да се явява като язвител на любовта, без значение към Кого, като предводител на загубата ѝ и сякаш тя е причината да има обособяване на топосите, вместо сливане, както обикновено се свързват понятията любов и смърт. Самата емпатия, породена от липсата, налага страданието и търси пътищата на една илюзорна и недействителна, но утешителна любов: *„смъртта не заслужава почести/ когато ѝ говорят за безсмъртни/ останалото е илюзия/ стоя на пръсти/ и те прегръщам“ (стр. 28).*
Това насочва към съществуването на още един опит за рефлексия на небитието чрез писането като изразяване на страданието като един отчасти първичен акт, както *„В началото бе словото“*. Тъкмо диалогичността и изповедта са опит за рефлексивно сливане на битие и небитие; самият лирически говорител отразява себе си в небитието, като се опитва да създаде един тунел от отражения, в който да заживее споменът за присъствието на живота и любовта, като отрази и небитието в себе си: *„…дори по гласовете ни личи/ как задвижваме пространството сменяме времето./ Не, спираме времето, завинаги премахваме/ това неточно понятие, което иска да ни отнеме радостта“ (стр. 36).*
Затова и цялата стихосбирка прилича на „Молитва“[1], изповед пред някой несъществуващ, съществувал в един предишен, необозрим свят, на който тя се опитва да повлияе. Според Киркегор „функцията на молитвата не е да повлияе на Бог, а да промени представата на този, който се моли“, в този смисъл Аз-ът има нуждата чрез словото да възприеме рефлексивно света, да го превъзмогне. И точно това осъществява новият живот, поместен в браздата между световете, в тунела на отраженията.
Самият тунел от отражения на граничните ситуации задава многоаспектността на философизирането, представено като систематизация и отказ от лутане. Така, сякаш карайки ладията по Стикс, лирическият говорител наблюдава променливите образи, отразени в реката, и успява да намери ъгъла, в който да осъществи мимолетна връзка между живота и смъртта: *„дълбоко е познанието на Поета –/ той ръководи и определя нишката, която свързва живия със мъртвия“ (стр. 47).*
Но дори и в такива моменти в стихосбирката на Лора Динкова не се забелязва особен патос нито що се отнася до страданието, нито до любовта и връзката в отвъдното. И в този смисъл присъства едно особено по рода си примирение с факта, че едно сливане е невъзможен и илюзорен хюбрис, пред който е изправен лирическият говорител, където в края на стихосбирката присъства отъждествяването на лирическия субект с поет, който посвоему изиграва ролята на обект. И тъкмо тези разсъждения за смисъла на словото като преминаване от света на идеите към света на материята навяват примирението и покоя, закодирани в думите като единици, които нямат стойност и значение по-силно от един кеносис, който да препраща към една по-висша любов. Така в размислите и рефлексивните монолози на героинята ние виждаме амалгама, която води до изцелението, осъзнаването на смъртта като спътник и признак на човешкото; през фазата на „Непознат свят“ като една своеобразна кулминация на философизираното разсъждение и срещнато мимоходом страдание, започнато от шока на „Края на любовта“. Така бих заключил, че в своя монолог Лора Динкова прочита смъртта в нейната греховност, но и като възвисяване, замлъкване, примирение, посвещаване на една по-висша любов, немимолетна в един внезапен сън. Това е начинът, по който стихосбирката въплъщава в себе си многото мъждиви проекции на смъртта.

КРУМ КИРОВ

Лора Динкова, Внезапни сънища“, изд. „Хермес“, 2023 г.

фотограф: Цочо Бояджиев

ПРОЧЕТЕНО ДНЕС

Синекдоха на човешкото

Извън първосигналните впечатления, създадени от непознатото име, странното заглавие и купищата похвали, стои въпросът: Какво можем да открием отвъд тях?
Името на Семездин Мехмединович е ново за българския читател, но не и за читателите извън нашите граници. Още през 1992 г., по време на войната в Югославия, авторът публикува първата си книга „Сараево блус“. След обсадата на Сараево той емигрира в Америка за 20 години, преди отново да се върне в родната Босна. Това е и периодът на написване на „Мехмед, червената бандана и снежинката“, публикувана за първи път през 2018 г. и издадена на български през 2024 година от „Жанет 45“. Тази информация е важна поради автобиографичния характер на книгата, която често се чете като дневник. За всеки един от членовете на семейството е обособена част от романа, поставяща го на фокус: „Мехмед“ отразява повествователя, „Червената бандана“ – неговия син Харун, а „Снежинката“ – съпругата му Саня. Историите са привидно отделни, писани по различно време, с промеждутък от пет години между първата и втората част, а текат като едно цяло. Така добре пасват, че в американското издание са обединени под общото заглавие *My heart*, което перфектно отразява интимността на произведението. А може би причината за заглавието е доста по-буквална – все пак книгата започва със сърдечен удар. Жизнената важност на сърцето като орган е понятна за всеки и знанието, че някой ден тупканията ще спрат, се приема като нормална част от живота, но какво се случва, когато то откаже ненадейно и без предизвестие? Истината е, че приемаме сърцето си за даденост: „Всички други органи имаше шанс да спрат, но сърцето си не поставях под въпрос, мислех си, че го имам, за да бие за мен толкова дълго, колкото трябва“ (стр. 22). Но поне знаем, че от неговия край произтича нашият, защото в книгата се показва другият от двойката на органите на човешкото, чието спиране ни изглежда много по-страшно – мозъкът, с неговата може би най-важна функция на запаметяването. Страхът от загуба на паметта е толкова голям, че прозира през всяка една страница от началото и кулминира в последната част, където страхът се превръща в реалност. Въпреки постоянния риск това да се случи на повествователя, проклятието сякаш се прехвърля на най-скъпото му – жена му. Така въпросът от първата част: „Да останеш без спомени, дали това е наказание, или благословия?“ (стр. 30), бързо намира своя отговор. Това е роман, който е в диалог със самия себе си. „Снежинката“ показва суровите взаимоотношения между двойката, когато колективната памет е спряла някъде пет-шест години назад. Дори обстановката не може да направи непознатото настояще по-близко от познатото минало. Тук се разглежда въпросът за идентичността: колко от паметта си трябва да загубиш, преди да спреш да бъдеш себе си? Саня се чувства не на място в собственото си съзнание: „Всички останали знаят за живота ми повече от мен. Аз съм чужда за самата себе си“ (стр. 191).
Да, героите в книгата са отчуждени сякаш от самите себе си и не само. Отделени са и от заобикалящия ги свят. Въпреки че прекарват 20 години в САЩ, като че ли *land of the free* („страната на свободните“) отваря вратите си само за истински освободилите се от своето минало, което те никога не успяват да направят. Изключение прави синът Харун, прекарал по-голяма част от съзнателния си живот в Америка, следователно той се е интегрирал в обществото до такава степен, че бива обърквен за автентичен американец от чужденци. Но все пак той също носи със себе си спомена за миналото под формата на физически ключ към паметта – ключа от стария им апартамент в Сараево. Ала най-осезаемата граница между двата свята се явява езикът, все още разделящ се на чужд и роден, на този, с който ни свърза само принудата и на онзи, към който ни дърпа сърцето. Цената на приемствеността се мери просто в отказването от майчиния език, заличаването на акцента и пълното потапяне в далечния английски. Разбира се, заедно с приемането на тази фаустовска сделка човек се отърсва от недоверчивите погледи на околните, от настъпващия страх от наближаваща патрулка и от класическите коментари от рода на „Go back to Russia!“. Но повествователят не го прави, решава да остане пленник на своя език и чужденец за останалите. Въпреки естествената забрава, хвърляща сянката си върху родния език, той е този, който ще го изпрати до портите на другия свят. Точно поради това езиковата принадлежност се превръща в другата опора на идентичността, освен паметта. Идентичност, която в преобладаващия топос на действията – болницата, е сведена до прост медицински картон с име, дата на раждане и диагноза. Цял живот, прекаран в себетърсене, осъзнаване и борба с въпроса „Кой си ти?“ само за да бъдеш ограничен накрая до „На колко си години?“.
Така в книгата се изгражда образът на човека, показан в различните си проявления. Човекът, разделен на всичките си части. Човекът емигрант. Човекът писател. Човекът пациент. Човекът баща. Човекът любим. Но общото между всички тях е ясно и може би точно това е най-важното.

ДАЛИЯ ДЕЛИБАЛТОВА

Семездин Мехмединович, „Мехмед, червената бандана и снежинката“, превод от босненски език Русанка Ляпова, изд. „Жанет 45“, 2024 г.

Демиургът на паметта

Утвърдената литературност в рамките на наратива е поставена под сериозно съмнение в новата (и новаторска) книга на Иржи Кратохвил, „Леглото е постлано. Нови бърненски разкази“. Тя събира 21 независимо подбрани разказа (както и самият автор отбелязва в своята бележка), но стилово уплътнени от специфичното присъствие на повествователя. Авторът е един от най-оригиналните съвременни чешки прозаици, носител на множество награди и превеждан на различни езици. Сборникът е своеобразно продължение на „Бърненски разкази“, които излизат на български език през 2016 г.
И двете книги се вписват в характерното за писателя направление, основано на хибридното фантастично-реалистично и фрагментарно начало. Извън рамките на конкретиката то може да бъде сведено до обобщеното определение постмодерно.
Постмодерният стил разкрива текста като отворена метафора, на моменти употребяваща образния инструментариум на магическия реализъм и сюрреализма. Разказите размиват границите на абсурда, илюзията и натурализма. Още в първата глава експерименталният стил на повествованието свидетелства за размесване на перспективите, което води до сливане на идентичностите на Евичка и Матейчо. Тук психоаналитичният подход ни отпраща към филма „Персона“ на Ингмар Бергман, който също въвежда подобни наративни техники. По-нататък ще видим различни проявления на постмодерната дисперсия (разчупване, разлагане) на реалността: разказ, който се модифицира вътре в разказа; метаразказ (разказ за разказа за разказа – това можем да наречем „похват на матрьошката“). Поставят се въпросите за свободата на действие от страна на повествователя; разколебава се автентичността на случващото се, то се огъва и модифицира „на живо“. Именно тези метанива на включване/намеса/рефлексия върху реалиите показват творбата като спонтанен процес: „реалността често е лишена от онова, което мога да нарека вътрешна логика“[1] (с. 53). Писателят е именно в ролята си на демиург – решаващата ръка на събитийността. По брехтиански модел метафикцията е основен похват, а яркото присъствие на писателската интенция много често (пряко или не) „сръгва“ героя към определено действие. Друг пример за ефекта на отчуждението е описанието на епизода, за който се казва, че не се е случил: „Нали и в нашия живот има доста епизоди, на които не сме дали никога възможност: навреме сме завили в друга посока“ (с. 293). Играта с гледните точки е примесена с чувство за хумор и ирония.
Героите са представени в своята социална флуидност – от интелектуалци до хора от периферията, и са идентифицирани чрез своя стремеж за адаптация спрямо действителността. Един такъв „фалшив заоблен камък“ се оказва носталгията. Разказвачът я определя като ненадежден способ на паметта, тъй като „е обратнопропорционална на близостта на своя източник“ (с. 166). Докосването на героите с миналото и все пак отказът им да се „вкаменят“ в него, свидетелства за присъствието на някаква отправна точка на настоящето. Повествованието не пропуска да повтори и добре утвърдени мотиви от литературата (като ги преобръща): за вечното завръщане в дома (който не е като в спомените), за празния влак (който дори сам не знае защо е тръгнал). Темата за разрухата е свързана с неслучилата се идилия на миналото, с хаоса от войната и с дефицитите в тоталитарния режим. Тази „източна безпомощност“ може да бъде описана като *horror vacui* (ужасът на празнотата). Парадоксите на (пост)военния свят са свързани с противопоставянето на смъртта и унищожението с изначалната монолитност на неживото: пасторалният облик на природата, продължаващата идентичност на град Бърно. Саркастично е загатнат и по геомилевски настъпващият рай на земята след последните простреляни и убити, но за всички е ясно, че такъв не е възможен. По-скоро реалността се приближава до циничната изложба *Human Shit*, в която човекът е въплътен именно като екскремент. Така се повдига един от основните въпроси: за ценността на човека под диктатура (но и не само). Цигареният фас, който се трансформира в съветски генерал, е огледало на действителността на грубото и безпардонно минало. Бездушният материализъм на обикновения работник е противопоставен на чувствителната осъзнатост на хората на изкуството (въпреки че изкуството понякога също се представя като жестоко и безскрупулно).
Всичко това води до същността на отпечатъка на миналото върху съвременността и травмите от онази (не)действителност. Макар и темите, свързани с тоталитарната власт, да не са изобщо чужди на източноевропейската литература, тук те не остават в рамките на една особена самодостатъчност, а се вписват в широк културен контекст, което гарантира тяхната оригиналност. За това допринасят фрагментарната структура, непосредственият език, неочакваните поанти и митологично-приказната образност. Още на корицата се забелязва рисунката на коня, който в текста се появява заедно със своя ездач като проигран митологичен архетип. Зооморфизмът при лилавия лакей и човекоживотните от преданията в Жабовржески могат да бъдат обобщени със следната вътретекстова дедукция: „Ама може ли така?, изплаших се аз. – Ние сме в приказка, там може“ (с. 245).
И не на последно място, редно е да се спомене, че наименованието „Леглото е постлано“ откриваме не само като част от заглавието на сборника, но и като заглавие на един от централно разположените и по-обемни разкази, който проиграва основни теми: ще видим как сватбеното ложе става идентично на смъртното ложе; постланото легло е символ едновременно на любовта и на смъртта.
Идентифицирането на човека със собствената му памет, търсенето на мястото на литературата и изкуството, кризисът на идентичностите пораждат колебания по отношение на собствената реализираност, която изглежда ултимативно приклещена: любов и/или смърт. Обединявайки копнежите по истинност и автентичност, събирайки „случайните“ истории на „случайните“ разказвачи от всички части на Бърно, сборникът с разкази на Иржи Кратохвил е успешен именно поради своя небрежно експериментален стил, задълбочената рефлексивност на повествователя и героите и изследването на връзката на човека със света през травмите и спомена. Изводът е, че паметта не само се извиква, но и се конструира.

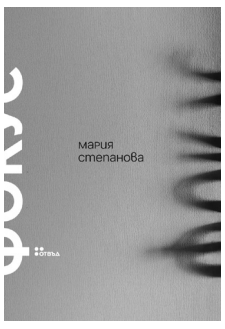
МИХАИЛ ФИЛКОВ

[1] Всички цитати са от посоченото издание

Иржи Кратохвил, „... Леглото е постлано. Нови бърненски разкази“, превод от чешки език Добромир Григоров, изд. „Сонм“, 2023 г.

НА ФОКУС

Бягство от паметта



Новият роман на руската поетеса и есеистка Мария Степанова, „Фокус“, внася в цялостното ѝ творчество нов жанров и художествен елемент. В сравнение с предишната книга, „В памет на паметта“, „Фокус“ отново събира в себе си множество исторически и лични препратки, които придават на текста поетическа наситеност и асоциативност, като едновременно с това го сродяват тематично и стилово с вече познатото от авторката, но тук главната героиня – писателката М., която вече е спряла да пише – е като своеобразно прехвърляне от семейната и световната история към личностното търсене и индивидуалното осъзнаване на човека в неговото настояще. Бягството от себе си и себеидентифицирането като враждебна сила заляга в текста като основно смислово ядро.
Насилието, от което героинята бяга, напускайки мястото, на което живее, поставя пред нея въпроса за това дали самата тя не е носител на това насилие, дали в паметта ѝ не е закодиран някакъв хищнически код, който да я сродява със звяра извън нея. Звярът е съвсем реален – страната, която насилствено води война – и в текста присъства дори в случайната среща на М. с човека от влака: „Излизаше, че интересът към чуждите глезени я сродява със звяр, кой знае защо и на нея ѝ се искаше да тича след тях, макар че ни най-малко не претендираше нито за сливане, нито за поглъщане и нейното вътрешно зверче би могло по право да минава за тревопасно, ако понякога не го издаваха неуместни желания“[1]. Така пътуването, с което започва романът, се оказва възможност – дори случайност – тази същност да бъде отхвърлена, за да се случи цялостна трансформация на героинята в един нов човек.
Носител на звяра се оказва дори езикът, през който прозира жестокостта: даже зад думите, обозначаващи насилие, се крие истинско историческо насилие. Така собственият език ограничава героинята до спомена за злото, до нейния опит в контекста на цяла една общност. Това връщане към собствената вина в рамките на колективната вина е постоянно присъстващо. в книгата. То показва невъзможността за бягство от съдбата и от вината за нейното случване. Ето например една от многото препратки, в която се споменава епизод от романа на Михаил Булгаков „Майстора и Маргарита“: „Не, да се сърди на езика, беше безсмислено, а и несправедливо, по-скоро имаше смисъл да търси сметка от себе си, но М. не правеше и това – по-точно, сметката идваше при нея без никакво нейно участие, както при онази жена, на която всяка нощ носели кърпата, с която тя навремето удушила детето си, и по тази настойчивост човек можеше да се досети, че тя живеела в ада.“ (стр. 62-63)
Съхнещата и променяща се земя става ад, в който човек остава незащитен от токсичното влияние на собствената си личност. Единствено осъзнаването на отговорността и приемането на страданието като личен път може да доведе до промяна и промяната се случва: малкото отклонение на героинята преобръща цялата ѝ съдба. Въпреки нееднозначния завършек романът предлага ясната концепция, че всяка промяна отключва верижна реакция и води до неизбежни последствия.
В случая това е едно ритуално раждане на новата А. от старата М., чиято символна смърт настъпва с влизането в цирка и отъждествяването с новата роля, ролята на артиста, който се променя не само външно, но и вътрешно, докато публиката вижда физическата му част под формата на разрязаното с трион тяло, което винаги е готово да възкръсне.
Липсата на конкретни имена в текста е показателно за универсализирането на М.-ината съдба, за рефлексията на външния свят върху нестабилния ѝ вътрешен свят. Така дори Булгаковата Фрида става образ на отговорния за насилието виновник, а охранителката на лебедите Джей – в отчуждена и самотна жена, която не е способна да предотврати престъпното отношение на хората към лебедите, с което се сблъсква. Именно тази памет е бреме – нито може да се избяга от нея, нито може да бъде променена, защото корените на антагонистичните подбуди са далеч в миналото, те не могат да бъдат свалени от гърба и захвърлени извън обсега на чувството за лична вина и значимост. Затова вече няма вкъщи – то не може да предложи сигурност, а само да се огъва под постоянно трупащото се настояще. Това е урок и за нас, читателите – спокойствието е само там, където човек осъзнава своето място в света и не търси дом, в който да се скрие, а се опитва да промени себе си и заобикалящия свят, така че той да се превърне в дом за всички.

фотограф: Цочо Бояджиев

МАРГАРИТА ЛОЗАНОВА

[1] Степанова, Мария, *Фокус*, изд. „Жанет 45“, 2025 г., стр. 47

Мария Степанова, „Фокус“, превод от руски език Здравка Петрова, изд. „Жанет 45“, 2025 г.

Мария Степанова: Споменът е фалшив по дефиниция и винаги е измислен

Въпроси и превод: Редакторският състав на ЛВМ

фотограф: Яна Лозева, Литературни срещи; на снимката Мария Степанова

Г-жо Степанова, бихте ли ни разказали повече за най-новата си книга „Фокус“?
Новата ми книга е различна във формално отношение. Тя е художествена, но си играе с идеята за автофикция. Започва с героиня, чиито житейски обстоятелства очевидно напомнят моите собствени. Тя е писателка в изгнание, живееща в европейска страна. Произхожда от страна, която води агресивна война срещу своя съсед. И героинята се оказва неспособна да пише повече. Защото има сериозни проблеми с миналото си. Това е вечният и безкраен въпрос за отговорността и вината и страданието, свързано с нея. От нея се очаква да се срещне с различни хора и да даде обяснение за всички зверства, за които е отговорна нейната страна. И така тя не спира да се пита за собствената си роля. Дали не би било по-добре да бъде просто човек? Разбира се, в края на краищата никога не се получава, защото не можеш да избягаш от себе си, от това себе си, което играе ролята на съдба.

Поставяте под въпрос проблемите на човешката идентификация в света. До каква степен тя е продукт на личното и колективното съзнание?
Проблемът е дали изобщо можеш да очертаеш границата на личността си и дали процесът е преднамерен. Всеки се опитва да претендира за определена невинност. Аз не съм виновен. Аз не съм част от това. Аз се определям от собствените си нужди, от собствените си житейски обстоятелства. И така, всичко, което се случва, ме вкарва в нещо като реактивна дейност: аз съм реагиращо същество и това ми позволява да запазя определена степен на психично здраве.

Как тази илюзия и този субективен тип възприятие са свързани с рефлексията и как ги прилагате в писането си, в разказа си?
Единственото, което човек може да направи, е да бъде много внимателен, да поставя под въпрос своите движения, логиката на мислене и т.н. Има един виц за стоножка. Когато започне да мисли за това как движи краката си, тя вече не може да ходи, защото процесът е толкова комплексен и все още се изплъзва от практическото мислене. Така че, когато започнете да мислите, вие спирате да ходите. И в това отношение писането е подсъзнателната или несъзнателната част от процеса. При писането винаги казвате много повече за себе си, отколкото сте възнамерявали. Можете да го разглеждате като своеобразен експеримент. Изписвате нещо на хартия и едва тогава откривате какво всъщност мислите и как се чувствате.

Вашето писане се занимава с темите за паметта. Как паметта и миналото се отразяват на това, което пишете?
Паметта е тема, която винаги ме е интересувала. Още не бях писателка, когато бях дълбоко потопена в семейната си история.
Аз съм родена през 1972 г. Това беше времето, когато съветската (анти) утопия беше в своя пик. Реалността, която познавах като млад човек, бе коренно различна от реалността, за която ми разказваше майка ми, когато описваше историята на семейство ни. А аз принадлежах към семейство на събирачи на вещи. В продължение на десетилетия те никога не са изхвърляли нищо: книги, сувенири, шапки, визитни картички. И се чувствах толкова странно в съветската действителност. Визитни картички за какво? Какво ще посетиш? В известен смисъл живеех в две различни реалности. Това беше интригуващо и ме накара да жадувам да науча повече, да достигна по-висока степен на разбиране на този изгубен свят. И когато бях може би на 10 или 12 години, реших, че трябва да напиша книга за моето семейство, за моите предци. Никой не ме е карал да го направя. И интересното е, че по някакъв начин тази идея се развиваше. Развиваше се на фона на едно по-широко, общоевропейско или общозападно развитие или движение към това, което днес наричаме култура на паметта. Защото в средата на 70-те години изведнъж всички, гледайки разпада на старите светове, разбрахме колко е трудно и етически, и естетически да наложим граници. Наш морален дълг е да спасим всичко, което можем да спасим, да намерим място, където да поставим всички останки, дори и малките неща, които са разпилени. Да имаш историите, но да нямаш снимките. Да имаш някакви остатъци от нещо, но да не можеш да изградиш пълна картина.
Но това, което можем да направим, е да запазим нещата и да им позволим да продължат да живеят. И това беше нещо общо, което бавно оформяше общата чувствителност на съвременния западен свят. И мисля, че сега живеем в свят, в който паметта е управляваща и през последните 10-15 години се превърна в политическа и икономическа сила – не в най-добрия смисъл на думата. Нещо, което беше трудно да се предвиди. Дори терминът „винтидж“ е измислен, за да се придаде допълнителна стойност на неща, които не принадлежат към далечното минало, които не са антикварни в общия смисъл на думата, но ние се опитваме да ги направим по-антични, за да ги направим икономически изгодни. А когато икономиката навлезе на сцената, тя става политическа и намесва големите сили. Живеем във времената на войните на паметта, като някои от тях засега са просто студени войни. Мисля, че войната на Путин срещу Украйна е, да кажем, гореща война на паметта, и всичко това се прави, поне отчасти, за да се наложи нечий възглед за паметта или историята на милиони живи същества.

И така, къде е точката, която превръща темата за паметта в нещо като клише?
Това просто се случва и то едновременно в различни страни, в различни култури, на различни езици. Започва се с това, че паметта се превръща в колективен процес и е доста лесно да се трансформира в организиран акт на рефлексия на миналото. Мога да ви дам един пример. Преди инвазията в Курск в Русия имаше редица средства за отбелязване на загиналите през Втората световна война. Но в някакъв момент се появи движение, което се наричаше „Бессмертный полк“ и хората маршируваха по улиците на различни градове с плакати с ликовете на свои роднини или на някакви неизвестни войници, които току-що са загинали, и искаха да ги почетат. Това беше на пръв поглед невинно. Какво лошо има да си спомним за хора, които са починали преди 80 години? Но всъщност, както виждаме сега, това е била финансирана от държавата дейност, която е подготвяла руските граждани за някаква форма на нова война. Това е инструментализиране на езика на миналото и на действителни жители на тази земя на миналото, за да се разшири миналото в настоящето.

на стр. 8

В търсене на другия автор

Маргарита Лозанова

Един от интересните, но не и нови похвати в литературата, с който свързваме 70-те и 80-те на 20. век, е метафикцията. За присъствието ѝ на литературното поле можем да говорим още от романи като „Дон Кихот“, но се налага като термин в периода на постмодернизма, когато основна литературна задача е отказът от традиционните, стандартни начини при разбирането на понятието *литература*. Метафикцията има разновидности и нерядко се среща като *разказ в разказа*, *метапроза* и малко по-специфичния *похват на матрьошката* (*mise en abyte* по Андре Жид). В същността си това е фикция за фикцията или произведение, поставящо в центъра си коментара върху творческия процес.
Според обобщенията на изследователя Марк Липовецки[1] в центъра на метафикционалните текстове се намира образът на героя писател, представен до голяма степен като двойник и представител на авторовата фигура във фикционалното пространство на текста, което позволява на читателя постоянното съотнасяне между двете перспективи. Читателското внимание се пренася „от цялостния образ на света, създаден от текста, към самия процес на конструиране и реконструиране на този още незавършен образ“ по начин, по който читателят да бъде превърнат в своеобразен съучастник в творческия акт. Това е добър аргумент за разглеждането на метафикцията и способността ѝ да служи като съединителна тъкан при посредничеството между автора и читателя.
Чрез разместването на фикционалните пластове се случва и още нещо много важно: отъждествяване на автора и читателя с индивидуалната им рефлексия при взаимодействието с текста, която обаче не служи като точно огледало, съвпадащо с тяхната действителност, а като една разчупена от фикционалната си основа линия на вътре- и извънтекстова комуникация. Това се обуславя и от нуждите на постмодернизма в литературен план – преоткриването на тази техника прави по-разнообразно общуването на текста и с останалите текстове – улеснява възприемането на пластовете интертекстуалност. Подобен експеримент можем да видим в романи като „Ако пътник в зимна нощ“ (1979 г.) на Итало Калвино, където читателят става герой, а авторът – насочващо звено в сюжетното развитие. Именно поради тази субективизация в аспекта на авторовото присъствие канадската литературоведка Линда Хътчън определя метфикцията като особен вид „литературен нарцисизъм“[2]. Подобни схващания за метафикцията не са далече и от „естетическото блаженство“ от четенето, за което пише Набоков в есето си *On a Book Entitled „Lolita“*[3], и което може да е в сила както за автора и читателите, така и вътре в самия текст, в непосредствена близост до героите. Съкращаването на пътя между автора, героите и читателя е необходимо и за съхраняването на някакъв вид литературно въздействие по времето, когато се водят всеобхватни войни и тоталитарните режими налагат условия за писането на поръчкова литература, което от своя страна руши взаимоотношенията автор-читател. Метафикцията се превръща в алтернатива на тази реалност като доказателство за ценността на писателя. Вплитането на собствената реалност свидетелства за дълбока авторефлексивност (по И. Кристенсен) и едновременно с това за отслабване на миметичните мотивировки като следствие от освобождаването на времепространството и с цел използване на творческия хронотоп като паралелна равноправна реалност. Едновременното съществуване на фикция и нефикция в едно наглед изцяло фикционално произведение напомня за пътуването във времето и представата с многото ръкави на една течаща река, която създава Исак Нютон. В тази представа авторовата фигура сигурно би се намирала на брега между две успоредни течения с поглед, насочен по течението – към изграждането на общата реалност. И както пише М. Н. Липовецкий в „Руският постмодернизъм“[4], често в метафикционалните произведения се среща сблъсък между света на творчеството и друг, конфликтен свят, който да служи за опозиция (както е например в „Майстора и Маргарита“ на Булгаков). Между такива успоредни светове най-често няма граница, а именно прекият сблъсък е водещ при въздействието на текста.
Освен пространствената натовареност се създава и времева такава – образува се асинхронност между времето на творческия акт и времето, което обитават героите/читателите. Не трябва да забравяме обаче, че тази игра на асоциации е в повечето случаи измамна и диалогът с „автора“ зависи от собственото ни възприятие. С това условие успяваме да избегнем упреците в позитивистичен подход при разглеждането на метафикцията с прякото споменаване на автора като водеща фигура. От самата миметичност на прозата даже може да следва срив на достоверността по отношение на автора, защото въпреки неподправената му искреност, така текстът остава с единствен съдник и свидетел – читателя, ако изключим свидетелството на автора като предполагащо към искреност.
За заключение тук може да се каже, че търсенето на нови начини за присъствие в литературата поражда явления като метафикцията, които поставят под въпрос границите на реалното и нереалното и ни доближават до авторефлексията като способ по-добре да опознаем себе си като читатели.

[1] Липовецкий, Марк Наумович. *Русский постмодернизм: очерки исторической поэтики.* Екатеринбург, Урал. гос. пед. ун-т., 1997
[2] Hutcheon, Linda. *Narcissistic narrative: The metafictional paradox.* Warerloo, Wilfrid Laurier University Press, 2013,
[3] Набоков, Владимир. *On a Book Entitled Lolita*, 1957
[4] Липовецкий, Марк Наумович. *Русский постмодернизм: очерки исторической поэтики.* Екатеринбург, Урал. гос. пед. ун-т., 1997, с. 49

Литературни трансформации на рефлексията

Крум Киров

За възникването на някаква псевдоформа на флуидна рефлексия ние можем да говорим в контекста на Античността като епоха, която е успяла да зададе първичния елемент в изграждането на отражението като понятие. У нея, античната, съществува обаче едно архе – мимезисът. И в този смисъл той, като едно пасивно подражание според Платон, не задава поле за размишление, а конкретен дискурс, точно сякаш поетът държи едно огледало, което може да бъде насочено и към природата, и към конкретен акт. Така мимезисът като божествен танц се явява едно по-скоро фотографическо заснемане тъкмо на божествената и висша, идеалистична „действителност“, която ще бъде закърпена в тъканта на словото буквалистично. Самото изкуство чрез своята собствена индоктринация индоктринира субекта, склонѐн към възприятие тъкмо защото изкуството има за цел нормативност на дискурса, респективно задаването на идеал. Та, затова можем да схващаме словото като един спомагащ мимезиса механизъм за снемане на идея в света на формите.

Би било пресилено да се говори за дисонанс в античната литература, който да играе ролята на подтик към рефлексия, тъй като лириката и трагедията са по-скоро ориентирани към внушение на божествената действителност. Що се касае до катарзиса, той присъства у възприемателя чрез заблудата, че трагическият герой е прав. И тъкмо на такова равнище се изгражда образът на праведността и в този смисъл героите не са саморефлексивни, тъй като приемат изпитанията и катарзисите си като форма на божествен детерминизъм и прегрешение. Единственият герой, за когото може да се твърди, че е саморефлексивен, е Едип цар, който посвоему представя мотива за бягството от предопределеността; публиката преживява катарзис тъкмо от това, че вижда неговия пример за единение със съдбата, което пък представлява абсолютна проекция, защото той в крайна сметка дори не си задава въпроса доколко това е съдба, а следва думите на оракула институция. По този начин и в този смисъл съществува потенциална форма на дисонанс и при Сафо в лириката, и при Софокъл в драмата, но самият той не представлява самоцел.

Разглеждайки Ренесанса като една епоха рефлексия на Античността, можем да твърдим, че детерминизмът се представя като обусловен от самия човешки акт, тъй като Бог се е вселил в човека. И тъкмо способността за собствено действие е предпоставка за осъзнаване и осмислянето на действията и тяхното психологическо възприемане, което е и дефиницията за саморефлексия. Така ще се появи герой, сходен на Едип цар – Макбет – който си задава въпроса доколко той притежава съдба в контекста на собствените си действия, дали той не е бил обречен с него да се случи тъкмо това, което не е успял да предположи, респективно непредсказаното от вещиците. Кореспондентната теория за истината, която Аристотел формулира, както и просвещенският *Bildungsroman*, започват да се проблематизират през Романтизма чрез отхвърлянето на възможността и необходимостта от пълен мимезис. Така се задава един нов мит, коренящ се в пространството, което остава мъждиво или необозримо, когато две огледала се насочат едно срещу друго, напр. стихиите на природата. Резонният въпрос би бил как да се ситуират двете огледала така, че те да възпроизведат идентичен и/или действителен образ. Това на базово ниво се свърза с мистиката и митологичните същества, тяхното възприятие, такъв пример е цялостната поетика на Е.Т.А. Хофман, особено *der Sandmann*, като тези създания остават по-скоро неотразени и представляват форма на дисонанс за човешкото познание. Изследването на Романтизма е от ключово значение за изграждането на теорията на Масихаро Мори за *uncanny valley*[1] и за проявлението на страха от почти-човечността, почти-приликата, почти-мимезиса, например във „Франкенщайн, или новият Прометей“. Така фолклорното пространство и природата са едно лоно на човешкия дух, което направлява, когато е настъпил вътрешен дисонанс и тъкмо то като институция на висшите и първични качества направлява двете огледала. Затова може да се срещне и една силна опозиция между общественост и природа, държава и село, тъй като първите две се превръщат в метонимии за суета и неистинност и пораждат завоя в тунела на отраженията, а във вторите героите ще открият недотам известното им и първичното.

Символизмът, като подтечение на модернизма, вече ще използва рефлексията и миметичното по еклектичен начин и това се явява първият случай, в който има обозрима връзка между спомен, припомняне и (само) рефлексия. Самата тя е силно алюзивна, огледалата сякаш са поставени под ъгъл или са по-скоро сферични, затова на практика споменът може да изниква от една проста синестезия, която материалистически да няма общо със самия акт. И в такъв смисъл нивата на рефлексия в символизма са по-скоро ниски за класическото миметично разбиране. По този начин можем да наречем лирическия герой на символизма една псевдо-рефлексия, субект, който живее чрез своя недействителен, обърнат, умален според понятията на физиката образ. Но в случая на символизма героят се опитва синестезийно да изведе спомена като сънен идеал в света на формите (най-често това се случва чрез словото); синестезията го кара да преобърне и да не уточнява спомена, затова той самият има нужда да се превърне в псевдо-рефлексия. Така на практика са налични всички средства, но самият факт, че героят се е превърнал в отклонение от праведността чрез набора пренасящи в нови реалии (само)рефлексии, синът е наречен „блуден“ в библейски смисъл; той не се уповава на света като действителност. И връщайки се към словото, точно такъв пример за снемане на идеите чрез езика и разчупването им в контекста на синестезията можем да наблюдаваме в „Една дума“ на Яворов:

Език не ще я никога издума...
Че аз, о моя скръб, че аз я зная
без слогове, без звук.

[1] Mori, M. (2012). The uncanny valley (K. F. MacDorman & N. Kageki, Trans.). IEEE Spectrum. (Оригинално публикувано през 1970 г. в Energy, 7(4), 33–35)

фотограф: Цочо Бояджиев

Огледалната структура на себеприпознаването в изкуството

Михаил Филков

Отношението към изкуството е обект не само на множество полемики и различни дискурсивни подходи, но и на некохерентност/разноликост в разбирането на смисъла и целите му. В манифестно и теоретично-постулативно отношение присъстват определения като естетика, мимикрия, идея, илюзия, бунт, талант, случайност, необходимост и т.н. Затова, опитвайки се да дефинираме някакво изначално присъствие на рефлексията в изкуството, няма как да сме сигурни дали заключението ни ще бъде обективно именно поради неефективността на обобщаващите формулировки в различните проявления. Рефлексията може да бъде сетивен провокатор, вътрешен импулс и/или интелектуален трамплин; нейната функция се динамизира и отмества. Така в опита си да очертаем някаква конкретика, ще се спрем на три популярни жанра: фотографията, киното и театъра.

В основата на фотографията е залегнала идеята за художествеността. Би било твърде схематично, ако я определим като пост-живопис и пред-кино, тъй като фотографията има своите белези на самостоятелна форма (които автоматично отменят необходимостта от относителни маркери). Характерно за нея е отношението между обекта (образа) и твореца; фундаментална е функцията на светлината с нейната отражателна (рефлексивна) и идентификационна същност; разглежда се ролята на случайността и интенцията, както и условията (хронотопът). Това са гарантите, че фотографският образ (или потенциалният такъв) има свой референт в реалността. Фотографията рефлектира, мимикира действителността, но я видоизменя поради все пак перформативната природа на снимката. Процесът на заснемане разчита на случая, но обектите и техниките на композиране се простират отвъд случайността: те търсят определени опори, свързани с естетическото начало. Именно затова рефлексията във фотографията може да бъде непосредствена (разчитаща на спонтанността) и съзнателна (изкуствено конструираща художествени реалии). Така и самият творец е свързан със снимката в една дистанция на изразяването.

Увеличаващата се достъпност на „снимането“ и съответно претенциите спрямо него карат Сюзан Зонтаг да твърди, че творческият процес се демократизира чрез изравняването на професионалиста и любителя, затова в споровете около фотографията има нещо фалшиво. А в съвременен контекст границата между истина (достоверност) и илюзия (манипулация) е особено проблематична предвид развитието на софтуерите за обработка на изображения и генеративните способности на изкуствения интелект. Наслоената съвкупност от кадри резултира не само в крупности на движението, но в една по-усложнена форма на аудио-визуално представяне – киното. Последната сцена от иранската класика „Вкусът на черешата“ е поредица от документални кадри на самия снимачен процес. Това отключва множество интерпретативни възможности: като вграждане на процеса в самия продукт като резултат от наратива или като метод на отчуждаване от действието. Друг пример е творчеството на руския режисьор Андрей Тарковски. Филмът „Огледало“ е силно рефлексивен, тъй като освен съноподобната поетика присъстват автобиографични елементи (импресии) и стихотворения от бащата на режисьора.

Често срещана порочна практика е почти всеки филм, който разглежда философски проблеми, да се определя като рефлексивен. „Седмият печат“ е метафизичен филм, но не е рефлексивен в общия смисъл на понятието, тъй като със своя хладен тон той се занимава по-скоро изследователски, отколкото емоционално с темата а смъртта.

Киното не излиза толкова често от рамките на своя наратив, но поне има умението да разчупва утвърдените пътища на действието. Можем да кажем, че ленти като „До последен дъх“ на Годар и „Приключението“ на Антониони са примери за рефлексия върху самия акт чрез разпада на традиционния сюжет. „Торинският кон“ пък е пример за филм, който е смислоизвикващ от гледна точка изцяло на символната и концептуалната натовареност и художествения минимализъм. Трилогията „Три цвята“ на Кешловски е образец за силно субективно и емоционално европейско психологическо кино.

Транслирането на тази режисирана актовост извън обектива не омаловажава действието, а му дава нови формални граници (театралната сцена). Самата идея за театралност е свързана със съграждането на алтернативни реалии и вглеждането в смисловото им оцелостяване. Един пример за метаосъзнаване в театралното пространство е „ефектът на отчуждението“ на Бертолд Брехт, чрез който зрителят съзнателно се дистанцира от актьора. Актьорът не се стреми да се идентифицира с персонажа си, а критически го наблюдава отстрани. Понякога присъстват песни и танци, които също напомнят на аудиторията, че случващото на сцената не е част от реалния живот. По-късно идеите са развити от Брук и Гротовски, които не разчитат толкова на четвъртата стена на театралното пространство, а се задълбочават в изследването на автентичността на присъствието и емоционалната памет – вече не в предишната квазиреалистична форма, а като лаборатория на експеримента.

Именно като лаборатория на експеримента можем да характеризираме творческата реализация на фотографията, киното и театъра. На принципа на себесъзирането, себетърсенето и себеоткриването те успяват по различни начини да съвместят рефлексията в ядрото на перформатива. Затова е уместно да обобщим, че изкуството не само дарява средата с нови форми, но и също толкова успешно ги абсорбира от нея.

Рефлексията не е достатъчна

Интервю с доц. Васил Видински

Въпросите задава: Редакторският състав на ЛВМ

Как възниква понятието *рефлексия* и каква е връзката му с времето?
Това е въпрос лабиринт. А отговорът, ако се стреми да е пълен, ще е фриволно редукционистки и неуспешен. Затова ще подходя по друг начин, както приляга на такова интервю.
Първо, ще скицирам какво ще пропусна. Ясно е, че думата рефлексия възниква от латинското *reflectere*, в което има нюанс на *извръщане* и *огъване*, а по-късно значението започва да се уподобява на „светлинно отражение"; но това няма да го разгръщам. Също така – и в исторически, и във философски смисъл – е симптоматично, вълнуващо и древно, че надписът „Познай себе си" е свързан с храма на Аполон в Делфи; а после преминава при Сократ в диалектически принцип, за да доведе опосредено до неговото осъждане и смърт; но това пък надскача темата за рефлексията и стига до тази за познанието. Ще пропусна също, че понятията за „мисловно отнасяне към себе си" или за себеобръщане са изключително важни в диалозите на Платон, а оттам като бележки под линия се отнасят и към цялата следваща традиция. Какво повече може да се пропусне? Самата философия? Няма да разгръщам и темата с Рене Декарт, който успява да ориентира цялото Ново време (през непрестанните критики срещу него), като формулира идеята, че прословутото *cogito* има свръхмощна способност за рефлексия, а оттам субстанциалното *ego* става прозрачно за себе си. Накрая ще игнорирам и най-важните следващи моменти – трансцендентални, историзиращи, феноменологични или семиотични; като тях дори няма да ги споменавам.
Второ, ще избера от връзката на рефлексията с времето само два компонента. (1) Ще започна с най-семплата структура на времето: *преди – след*. Ясно е, че християнският Бог може да се отнася към себе си и извън времето (а не само исторически), но колко по-странна е задачата на живите същества – нямам предвид само хората, – които се (себе) отнасят времево. Рефлексията за нас е всъщност *съпротива срещу времето в рамките на времето*. Това е така, защото тя неизбежно попада в структура „преди – след", но опитва да я огъне, да погледне на настоящето откъм самото него чрез минимално отлагане или следа (по Жак Дерида). И така привидно настоящето се удвоява. То започва да се сплита от два момента, от два погледа – единият извърнат към другия. Те изглеждат като *разминаващи се двойници,* а това е друго, ново измерение. Но дали не е и съпротива срещу някаква примитивна спонтанност и автентичност? (2) Вторият интересен времеви компонент продължава първия: от ницшеанска гледна точка рефлексията е минимална форма на *несвоевременност*. Като можем да усилваме и усложняваме тази форма, т.е. не е нужно да я оставим в минимума ѝ. Така бихме могли да опитаме рефлексия върху себе си през някаква чужда култура – да си въобразим този външен поглед. Да употребим времевото удвояване по-скоро „пространствено" – топично, хетеротопично. Да видим себе си отстрани като бозайници и да се учудим на странното си тяло с още по-особени крайници, отверстия и кухини. Така вместо класическото мета-физическо „отстрани" (един хипотетичен и идеален поглед, познат от хилядолетия в традицията), бихме могли да помислим за някакво алтер-физиологично, но контекстуално остранностяване (по-нов, хипотетичен и дори извън-земен поглед). Чрез несвоевременността в крайна сметка можем да разгледаме човешкото като *Homo sapiens technicus* – историческа дистекстуална тенденция в порьозен континуум.
Тук е моментът, използвайки горните конструкции и проекции, да въведем един трети аспект: възможно ли е рефлексията да е изобщо продукт на въображението? В случая нямам предвид само критиката на Мартин Хайдегер към Имануел Кант и разликата между двете версии на „Критика на чистия разум" (1781, 1787), защото освен това привличам и тълкувам позицията на Зигмунд Фройд и Жак Лакан (те двамата нямат една и съща гледна точка), за да изразя радикалното и известно допускане: *дали Аз-ът и неговата рефлексия не са конструкции?* Вариант на тази идея (в не-психологически аспект) е предложен още от епископ Джордж Бъркли в младежките му непубликувани ръкописи („Философски коментари", 1707-1708). После ще срещнем вариация при Дейвид Хюм в „Трактат за човешката природа" (1739). Оттам понятийното *разместване, усложняване и разграждане на Аз-а и неговата рефлексия* продължава през философите от XIX век и има много важни последствия след Втората световна война.

фотограф: Цочо Бояджиев

А защо можем да свържем рефлексията с мета-познание, с познание за самото познание?
Всяко, което рефлектира, създава едновременно *разлика* (защото има форма на удвояване – по функция, структура, мисъл и т.н.) и освен това *изгражда* връзка при това удвояване. Дори погледнато по такъв абстрактен начин – „разлика чрез удвояване" и „изграждане чрез отнасяне" – рефлектиращото вече е създало *нова ситуация*. Аналогията между това описание и „познание за самото познание" е натрапчива. Затова философите често са разчитали, че рефлексията автоматично носи мета-познание (срв. как аперцепцията има важен и йерархичен статут във философията при и след Лайбниц). Но всъщност рефлексията *не гарантира дори познание,* а и изобщо не е ясно какво правим чрез нея с ценностите или желанията като цяло? Бихме могли да обобщим: рефлексията със сигурност е необходима, но невинаги е достатъчна. Освен това, ако разчитаме само на рефлексията в познавателен план, има опасност да пропуснем темите за интерсубективността, спонтанността, практиката, творчеството и т.н.
От друга страна рефлексията е *институция* (и тук е незаобиколим анализът на Мишел Фуко). Да не говорим, че всички уредби – държави, протоколи, процедури, сдилища, университети, длъжностни характеристики, международни организации и т.н. – изискват рефлексия при изработване и по-сложна рефлексия при реформиране. Това е допълнителна връзка с темата за мета-познанието, доколкото институциите са всъщност мета-уредби.

Каква е разликата между рекурсия и рефлексия?
Самият въпрос може да послужи за указание как да му отговорим. Ето, вие ме питате за неща, които съм засегнал мимоходом, но не съм изяснил, останали са понякога замазани, неясни и въпреки че искам да ги пропусна, вие ме връщате към тях. Това е също функция на рефлексията. От друга страна, в една от най-честите употреби на думата „рекурсия" се има предвид *функция, която се обръща към себе си или извиква себе си*. Тук не се очаква толкова модификация, а по-скоро възпроизводимост. Типично е да се мисли, че познавателната рефлексия води до промяна, а математическата рекурсия до запазване, но това е подвеждащо. Първо, рефлексията може да не доведе до видима трансформация. Вижте какво става днес с изтреблението в Европа (Украйна), Близкия Изток (Газа), Африка (Етиопия, Судан) и колко са различни реакциите ни към сходни трагедии. Какво от това, че човечеството рефлектира? И второ, бихме могли – и това се прави – да разгледаме *рекурсията като генерализация на рефлексията.* Това не означава, че чрез рекурсия можем да постигнем рефлексия, а по-скоро, че рекурсията може да е модел, за да създадем в математически или в инженерен план различни, по-абстрактни и по-общи неща от човешкото. Рекурсията би могла да произведе *алтернативи на рефлексията.* Това не е задължително нещо добро, но трябва да се има предвид. Разбира се, това отново няма да реши проблема с ценностите.
Да се върна обаче назад: задаването на въпрос само по себе си може да е техника за себеотнасяне. По-низшите организми изглежда, че не си задават изобщо въпроси, но ние го правим. По неочакван начин пространството за задаване на въпроси надскача наличния хоризонт на рефлексията – именно така *хоризонтът може да се разширява*. Тогава задаването на въпроси е творческа и тревожна способност; а даването на отговори е по-скоро институционална и параноидна техника.

А как бихте очертали специфичното място на рефлексията в науката?
Рефлексията в науката (и природните, и неприродните науки) не се различава съществено от способността за рефлексията в ежедневието. Но в научното поле ние опитваме да има етос, атмосфера, контекст, стандарти или поне някакви критерии, които изискват *много повече време и усилия* за критика, проверка, дискусия, аргументи, оголване на предпоставки и т.н. В това има нещо „изкуствено" и целеположено. Тогава най-важната възпитателна роля на науката е, че трябва да сме готови за познавателно поражение, да сме готови да бъдем опровергани. Не твърдя обаче, че подобен тип „фалсификация" (по Карл Попър) разграничава научното от ненаучното поле. Казвам единствено, че това е пожелателна, нормативна и целенасочена готовност – така *трябва* или *искаме* да бъде в науката.
За финал ще посоча три очевидни неща. (1) Първо, напредъкът на науките е поразителен – археология, физика, химия, социология, психология, филология, биология, философия, информатика... Ние сякаш сме привикнали към тези човешки достижения, но те са действително извънредни – и в теоретичен, и в практически план. (2) Към това е оплетена втора очевидност: науката не е просто идеал, а реална практика – тя се осъществява в контекст, където битуват идеологически предразсъдъци, политически натиск, религиозни и социални догми, лични интереси и т.н. Човек лесно може да се разочарова от конкретни учени или практики, но самата *критика към науката (поне в този си аспект) е всъщност част от същия просветителски, критически и научен дух* – един инженерен, съзидателен и познавателен рефлексивен двигател. (3) И накрая е най-важната, трета очевидност: рефлексията без творчество е необходимо празна, а науката без ценности е произволно чудовищна. Виждам, че в това интервю въпросите ви са свързани предимно с наследството на латинското *reflectere,* но човешкото същество е много по-вълнуващо, противоречиво и сложно от тази своя изключителна, но частна способност.

фотограф: Цочо Бояджиев

Да извадим водата на словото от дълбокия кладенец на мълчанието

фотограф: Цочо Бояджиев

Представлението „Носталгично дивертименто“ върху поезия на Цочо Бояджиев (реж. Маргарита Младенова) посреща зрителите на ТР „Сфумато“ като участници в друга функционална роля: вместо вратите към салона, тази вечер се разтварят вратите към сцената. Това е не само неофициална покана да станеш част от театъра, но и да се слееш в пространството на алтернативните реалии, да се вградиш в сцената на духа. Това е и една своеобразна диалектика на предстоящия пърформанс, която се поражда от иманентната дисперсия на експеримента.

Програма „Незабрава“ е новото продължение на поетическата линия в театралната лаборатория, станала част от тяхната сценична идентичност през последните години. Както режисьорите заявяват в програмата си: „тъкмо сега, в окото на кризата, е време за поезия“. Тя включва две постановки по текстове на Цочо Бояджиев (реж. Маргарита Младенова) и на Ани Илков (реж. Иван Добчев).

Споменатото вече обърнато сценографско решение няма да определим като нещо революционно, тъй като не са малко примерите за такъв тип отместване на действието (в „Медея“ в Народния театър публиката е и участник на сцената), но е доказателство за експерименталния дух на опитната режисьорка. То показва огледалната функция на пространството: взаимната наблюдаемост в един паноптикум на идеите и местата на себесъзиране. Там актьорите са участници, но и свидетели. Именно изначалната съзерцателност, която характеризира фигурата на поета интелектуалец, става силно рефлексивна и се опоетизира във философското съждение за хипотезата на случването: *„цигаренят дим над масите е знак/ че е запушен някакъв димоотвод/ в душата“*[1]. Така с утвърждаването на простата непосредственост се достига до големите истини, до голямата болка на човека. Поемите са обединени около идеята за паметта, времето, спомена, душата, меланхолията и копнежа. Поантите се стремят към синтезиране на изначалото философско учудване в осъзнати формулировки: *„да проумееш най-накрая как така/ денят не свършва, а животът е тъй кратък“*[2].

Драматургичната структура е мозаечна, съставена от последователно ускорени лирически крупности. Първоначално това може да се стори обърквашо, но идейната нишка на спектакъла е изведена достатъчно категорично. Динамиката на мизансцена и почти хореографираните ансамблови движения показват есенцията на раз(с)криването на същности и душевни състояния. Осветлението е с „нисък ключ“ и силно контрастно. Раздвоението на хванатите за ръце сенки, прозрачните чадъри (под които укритие от дъжда няма), своеобразната „тайна вечеря“ и малките символни въплъщения помагат за вдълбаването на отделните фрагменти в цялостното идейно внушение. И макар че фигурират широко разтегнати и добре познати теми и образи, те са просто една стъпка към достигането до поетическото като по-висше познание изобщо. За това хибридизиране допринася и смесването на рецитални, речитативни и песенни изпълнения. Минималистичната и ритуалоподобна форма се доближава до „бедния театър“ на Гротовски.

Освен различните перформативни дискурси се наблюдава и формално оразличаване. Дефиницията на дивертиментото се видоизменя: от лек и забавен жанр се превръща в настоятелен, плътен и „носталгичен“. Такива настроения поражда и едноименното стихотворение на поета: *„Изглеждаше невероятно да не познаем никога болката./ Но, Господи, толкова исках това да бъде възможно“*[3]. Наивистично мечтателно изглежда и прехвърчащата птица, която оставя след себе си диря от бели пера - свидетелства на чистия дух. Прожектираните авторски фотографии се смесват с актьорските тела и са допълнителна рефлексивна структура на реминисценцията.

Всички детайли разкриват засиленото присъствие на режисьора и личната призма на пречупването на поетическата естетика. Съживяването на колективния образ на Поета е дело на личното усещане и експеримента. И тук стои въпросът доколко режисьорската интерпретация се простира отвъд авторовата стилистика. Патетиката на актьорското присъствие дали съответства на кроткото примирение на лирическия герой на Цочо Бояджиев, уплътняващ кухините на битието си не с вик, а с дума и мълчание? Факт е, че постановката не си поставя за цел да пресъздаде чувствителността на еклектично лутащата се душа, а успява да улови по-скоро пулсациите на първичния копнеж.

Въпреки това измеренията на театралността извикват множество идейни потенциали: в огледалната многоликост на пространството, в разнообразието на актьорското присъствие и музикалния аранжимент. Така зрителят на сцената става участник в статиката на порива към любов, към осъщественост, към свободата на духа. Макар че сам поетът в едно от своите стихотворения заявява, че *„изглежда нашето време/ не е за метафизична поезия“*[4], то с докосването си не разгражда същността, а я изгражда. С помощта на Маргарита Младенова той се самоапострофира и заедно доказват, че именно в нашето време успява да прозвучи метафизичната поезия.

МИХАИЛ ФИЛКОВ

[1] Цочо Бояджиев, „Градски пейзаж“, из „Книга на ирониите и опрощенията“, 2016 г.
[2] Цочо Бояджиев, „De brevitate vitae“, из „Кухата сърцевина на живота“, 2020 г.
[3] Цочо Бояджиев, „Носталгично дивертименто“, из „Пастир на думи“, 2000 г.
[4] Цочо Бояджиев, „Каза“ – 4. (на Илко Димитров), из „Книга на разкаянията и утешенията“, 2019 г.

Какво се случи с Емилия Перес?

Емилия Перес – име като всяко друго, допреди около година, когато изведнъж се превърна в най-споменаваното име в социалните мрежи и не само. Оттогава всички себеуважаващи се критици, кинофенове или просто хората с интерес към актуалното решиха да изкажат своето повече или по-малко експертно мнение по тежкия въпрос за хитовия филм на годината.

През май 2024 г. на Фестивала в Кан френският режисьор Жак Одиар, един от най-награждаваните в историята на френското кино, показа новия си мюзикъл „Емилия Перес“, описващ историята на бос на картел в Мексико, който иска да остави зад гърба си досегашния си живот и да продължи напред като жена. Оценен изключително добре от публиката на фестивала, филмът прибира „Наградата на журито” и статуетката за „Най-добра актриса”, връчена на цялостния женски колектив, състоящ се от Карла София Гаскон, Зоуи Салданя, Селена Гомез и Адриана Паз. Разногласията в оценките идват след излизането му за масовата публика на 21 август, когато филмът веднага е обявен за „регресивен”, „стереотипизиран“ и дори за „евроцентрична подигравка“. Критиките се отправят главно към политическата коректност, с обвинения за погрешно представяне на действителността на живота в Мексико и гротескната репрезентация на транс жените. Останалата част критикуват музиката и песните, като дори определят филма като „единствения мюзикъл без добри песни“. Но въпреки вълната от лоши отзиви, Филмовата академия на САЩ го номинира в 13 различни категории на тазгодишните Оскари и му връчва наградите за най-добра поддържаща роля (за Салданя) и най-добра оригинална песен (за El Mal). Отново публиката е недоволна и пропастта между нея и критиците продължава да расте, като според Rotten Tomatoes в цифри тя изглежда така: 77% от критиците остават позитивен отзив срещу само 16% от масовата публика. Но нека разгледаме критиките отблизо. По повод действителността в Мексико самият режисьор се изказва в интервю с Deadline: „Изглежда, че съм атакуван в съда на реализма. Е, никога не съм твърдял, че искам да направя реалистична творба. Ако исках да направя произведение, което е специално документирано, тогава бих направил документален филм, но тогава нямаше да има песни и танци. Трябва да се приеме, че това е част от магията тук. Това е опера, а не критика към Мексико“ . В свят на пълен стремеж към реализъм, граничещ с желанието киното като огледало да рефлектира живота, похвати на изкуството, разчупващи действителността, напълно се отхвърлят. Пример за това е естетиката на Кампа, която силно присъства в „Емилия Перес“. Сюзан Зонтаг я определя като любов към неестественото, изкуствеността и преувеличеното, като често бива неразбирана и бъркана с проява на лош вкус или кич. Сцената в болницата с песента La Vaginoplastia е точно това – преекспонирана, забавна в своята нелепост и абсолютно различна от всичко, което досега сме виждали. Нещо повече, естетиката на Кампа е и тясно свързана с ЛГБТ обществото, следователно използването и във филм като този може да се определи и като отдаване на почит на гей културата. Точно тук идва и следващата критика от страна на зрителите, а именно стереотипната и карикатурна репрезентация на транс жената чрез героя на Емилия Перез. На пръв поглед странни изказвания, тъй като ролята е играна от Карла София Гаскон, която самата е транс жена. Тя се нагърбва със задачата не само да изиграе брилянтно Емилия Перес като жена след операцията, но и да се потопи в Манитас, мъжката идентичност преди това. Разбира се, за невиждания двоен образ актрисата се превръща в първия човек със сменен пол, номиниран за награда „Оскар“. Но за да се върнем на проблема, ето какво споделя Гаскон на Vanity Fair: „Има някои хора, които казват: „Искам да видя ЛГБТ или транс герои да правят това, което хората правят в реалния живот“, но ние също правим лоши неща... Не разбирам критиките относно представянето на Емилия Перес по този начин. Реалността е, че транс опитът не е еднакъв за всички – моят транс опит е различен от този на някой друг“ . Прекалената чувствителност на обществото в днешно време понякога води до откриването на проблеми там, където реално няма такива. Да, Емилия Перес лъже и манипулира, но не защото е стереотипът на транс жена, а просто защото не е добър човек.

Въпреки че съществува още една страна на тази смяна на пола – ползването му като метафора за цялостна промяна. Вътрешните процеси на трансформация на личността се онагледяват, като се правят видни, тоест промяната на пола е способ, чрез който надникваме в душевността на героя и виждаме промяната на мисленето. Все пак от тази промяна на мисленето произтича желанието да напусне картела и присъщия му начин на живот. Дори може да приемем, че ескейпизмът тласка Манитас да се отдаде на Емилия, защото тя е тази, която го освобождава и му дава шанс за нов живот. Последно, нека обърнем внимание на критиките относно музиката. Трябва да се отбележи, че в първоначалния си вид текстът на „Емилия Перес“ е приличал повече на либрето на опера, отколкото сценарий на филм. От това се вижда важността, поставена върху песните не като комплементарни на действието, а като задвижващи го. И тъй като песните са с много по-висока експресивност отколкото един диалог, нещата, които могат да се кажат в рамките на една песен, биха отнели много повече време за разкриване без нея. Но въпреки Оскара на El Mal, най-блестяща от целия саундтрак се явява финалната песен *Las Dama que Pasan* („Дамата, която отминава“), своеобразен траурен марш в чест на смъртта на главната героиня. Трагиката на песента, придружена от прекрасните цветове на сцената на хилядите хора, оплакващи Емилия Перес, създава емоционално наситен финал. Филм като „Емилия Перес“ скоро не може да има. Оригиналността на историята води до нейното отхвърляне. Иновативността и прогресивността са толкова невиждани, че биват обърнати наобратно. Но дори и несъгласните с това твърдение трябва да признаят, че скоро няма да се забрави името на „Емилия Перес“, мюзикълът, предизвикал най-полярните мнения в съвременното кино. Нека си припомним, че именно това е целта на изкуството – да провокира дискусии, а точно в това никой не може да отрече успеха на „Емилия Перес“.

ДАЛИЯ ДЕЛИБАЛТОВА

[1] Mike Fleming Jr., ‘Emilia Pérez’ Director Jacques Audiard Disavows Karla Sofía Gascón But Stands Up For Film In Crucial Awards Weekend: Q&A, https://deadline.com/2025/02/emilia-perez-jacques-audiard-disavows-karla-sofia-gascon-1236279021/, мой превод
[2] David Canfield, Emilia Pérez’s Karla Sofía Gascón Is About to Make Oscar History, but She’s Not Done Fighting, https://www.vanityfair.com/hollywood/story/karla-sofia-gascon-emilia-perez-awards-insider, мой превод

Мария Степанова: Споменът е ...

от стр. 4

Двете крайности в отношението към миналото със сигурност крият опасности – и крайното му бунтарско отхвърляне, и окопаването на човека в него. Подобни са нагласите и спрямо бъдещето. Каква е ролята на човека като балансьор на модуси?
Бъдещето е нежелана дума през последните няколко десетилетия. Не че никой не я споменава, но имам чувството, че има общо състояние и то е от особена важност за хората на вашата възраст. Имам чувството, че младите поколения днес се страхуват от бъдещето много повече, отколкото преди. Преподавала съм доста на различни места и в различни държави и усещането е на практика едно и също. Учениците сериозно се страхуват от бъдещето, защото в политическо, икономическо, културно отношение няма сигурност. Когато преподавам, задавам на учениците си един и същ въпрос. Можете ли да посочите съвременен филм, блокбъстър, който да разглежда бъдещето като приветливо – в което да искате да живеете. Обикновено започват да се смеят, а после някой казва: „Blade Runner“. Но „Blade Runner“ е дистопия!
Не мисля, че съзнателно някой, който управлява Холивуд, Боливуд или Netflix, си е казал: добре, нека се отървем от всичко, което разглежда бъдещето като нещо хубаво. Не, това просто се е случило. Някъде дълбоко в нас са се завъртели някакви колела на въображението и сме спрели да се опитваме да си представяме бъдещето. А преди това беше различно. Разбира се, авторите на научна фантастика по цял свят пишеха антиутопии. Може да е съвпадение, а може и да не е, но пак повтарям, че същевременно това беше времето, когато културата на паметта се определяше. Така че това беше в самото начало на нещо, което мога да нарека мания по миналото. Потапяне в миналото, което стига до момента, в който го превръща в тотална политическа сила, управляваща чрез страха за бъдещето. Тогава тя отива твърде далеч и променя съществуването ни. Твърде категорично би било да кажа, че трябва да копнеем по бъдещето като протест срещу миналото и политизираната памет; но да намерим в себе си нещо, което може да си позволи да не се страхува, да си представи бъдещето като нещо необходимо и трансформиращо, може би като шанс. Така ще направим паметта такава, каквато трябва да бъде – нещо лично, необходима част от нашето съществуване.

Тук идва ролята на саморефлексията, за да избавим личността от тези псевдострахове, псевдоспомени. В този смисъл колективната памет, която се основава на някакви културни фактори, е нещо като фалшива памет.
Споменът е фалшив по дефиниция и винаги е измислен. В повечето случаи е добронамерен, но никога не знаем последствията, а е и толкова лесно да фалшифицираме спомена. Още една история, която мога да разкажа, е за един студент от САЩ, който пише дипломна работа върху паметта. Той се прибира у дома по празниците на голямо семейно събиране, всички седят около масата и споделят своите спомени. Започват разкази, най-обикновени, за ходене до магазина, та чак до посещение на Ниагарския водопад. И въпреки че някои от историите не са се случили, постепенно родителите, братята и сестрите започват да си спомнят; те полагат това усилие на въображението за създаване на нещо, което никога не е съществувало, но разчитат на него и така то се заключва като истинност в подсъзнанието. Всеки иска да вярва в нещо, което потвърждава интуитивното ни разбиране за нещата. Имам чувството, че напоследък паметта със своите изобретения и фикции е много по-важна и влиятелна от скучната история с фактите и прашните книги, защото никой не се нуждае от реалността.
Всеки път, когато погледнем към миналото, има известна доза носталгия. Можем ли да кажем, че тази носталгия се проектира във визиите на бъдещето – нещо като огледален коридор?
Абсолютно, да, и е интересно, че политиците, които ни обещават светло ново бъдеще, в днешно време се позовават на миналото. В предизборния лозунг на Трътмп: „да направим Америка отново велика“, той никога не назовава действителния исторически период на сравнението, тоест лозунгът не е „да направим Америка отново велика, както е било през 50-те или през 30-те години“. Ние живеем в пародия, в редуцирана и гротескна версия на 30-те или 50-те години на миналия век и т.н., а иронията е, че никога не се знае кое е точното десетилетие. И това ме влудява, защото си мисля, че в известен смисъл човечеството като цяло сме се изгубили в тези отражения. Това означава, че дори не живеем собствения си живот. И мисля, че ако трябва да кажа нещо помпозно на младото поколение, бих казала: „Опитайте се да измислите нещо различно, защото сега сме затънали в света на тавтологията“.

Прераждане

Черното момче ме гледа вече месец
от спирките на метрото, по витрините, расте
наградата за намирането му, влошава се
качеството на снимките, отначало бяха цветни,
сега навсякъде висят ксерокопията, изстискани
от умиращия тонер. Дори името му
вече не се чете. Няма късмет, защото
се е родило черно и мастилото

свършва по-бързо. На последните ксерокопия
напълно прилича на мен.

Зелена писта

Когато пиша стих,
има все по-малко от него.

Когато приближавам планините,
те изчезват зад пухкавите хълмчета,
зад зелената писта.

А когато застана с тях
лице в лице,
те ме оставят без думи.
Най-хубавият стих завършва
наполовина.

Закуска

Нека не сравняваме адовете си, и двата имат
език, езиче, дълбоко гърло, зад което
е нищо

да вървим
през нищото към слънчевия омлет
с листенце мента и глухарче.

ТАДЕУШ ДОМБРОВСКИ
превод от полски: КРУМ КИРОВ

За традициите

Шкафът още мирише на баба ми.
Незабравени бели мушката.
Сто карета с шевици нашарени,
подредени за рокли сто плата.

Никой няма, уви, да ги шие.
Можем само да ги продадем.
Или пердета от тях да ушием –
да се скрием. Да ги скрием. След ден

да прашасват. Ще прашасат във шкафа
във големия ни апартамент.
Сто изгубени пазени плата.
Сто игли неизползвани. След ден

ще поседнем отгоре им. Някога,
заприличали на игленик,
ще се сетим отново за шкафа
за вторичните суровини.

АНДЖЕЛА ГЕОРГИЕВА

фотограф: Елица Петрова

фотограф: Цочо Бояджиев

Реинкаранция

Най-равните паркети са белег
за липса на човечност,
не е имало гости,
не е имало разливани кафета,
ракии от петдесет грама или колкото
ти прецени сипвачът.
Пили сте внимателно, за да не разлеете
двадесет и първия грам и тези след него
нататък до петдесетия
все още фотонизиран от иконата
за петдесетница поглъщаш си
светите духове като лекарства
против клаустро-филия и не ги
разпространявате с „наздраве!“.
За да не се разлее на паркета
и в греяната да запази пламъка на джина.
Понякога петдесетте грама излизат само
четиресет от шишето
с деветбуквена марка и така до
нулата
на времето зад нас
като завръщане на хуманизма.

КРУМ КИРОВ

Прометей в метална кутийка

Като сцената със запалката
в трамвая от „Под прикритие“
пламъчето от металния газен
Прометей ме венчава със
зеленикавото в газта и влечението
към цигарите когато изглеждаш като
опит за щурм на Народното събрание
докато правиш обиколки безцелно
около него и краката ти се намират
на двадесет и един грама огън над земята
а въженцето на огъня и въженцата
като цяло пулсират като сенките
на графично стереометрично
построение на сградата на Университета
в гредореда на интертекстуалността
между Гълъбарника и Националната
библиотека софийският Прометей
с пепелниците по(д) пейките
като огледало в тъмната си одая
Прометей ме осенява без сласт
че в езерото виждам корените на
цветята а водните молекули
както не обичат въглеродните
ще разстилат присъствието си у човека
и извън като потопа на пиенето
до късно с приятели и ще угасят
приятелството с пристъпи на
сомнолентност и сънища за центъра на
София през 30-те години в царския дворец
и ще кажеш лека нощ на Прометей
ще го издухаш като гнусна капка
застояла алкохолна течност по масата
и ще чуеш чупене (пукане) на пламнало
шише мастика
в жълтия паркет.

КРУМ КИРОВ

***

Сблъскваш се с интимността на хората
и ти става хубаво
свикнал си свикваш с близостта и
опирането на якетата едно в друго
като християнска задушевност
никога шеговито страстно
и трябва да обършеш още толкова
окапали по работните столове
на бюрата със среброзелените
мастилници и задрямалости
за да слезеш от трамвая на спирката
да видиш как Той е тройно по голям
и пантографът е антената на Бог
затова старите трамваи имат пощенски
кутии за незначителни писма
да си ги чете
сам на спирката минаваш покрай
църквата
и когато допреш пръстите
от свойта длан до челото се жегват
и този път ще изчакаш колата да мине
въпреки че ти си с предимство
и осъществяваш сливане на
течностите между очните ябълки
и това което е течно вътре в огъня
на свещите.

КРУМ КИРОВ

РЕДАКТОРСКИ СЪСТАВ: Далия Делибалтова, Крум Киров, Маргарита Лозанова, Михаил Филков
МЕНТОРИ: Деси Алексиева, Камелия Спасова, Мария Калинова, Ани Бурова, Виктория Миндова, 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