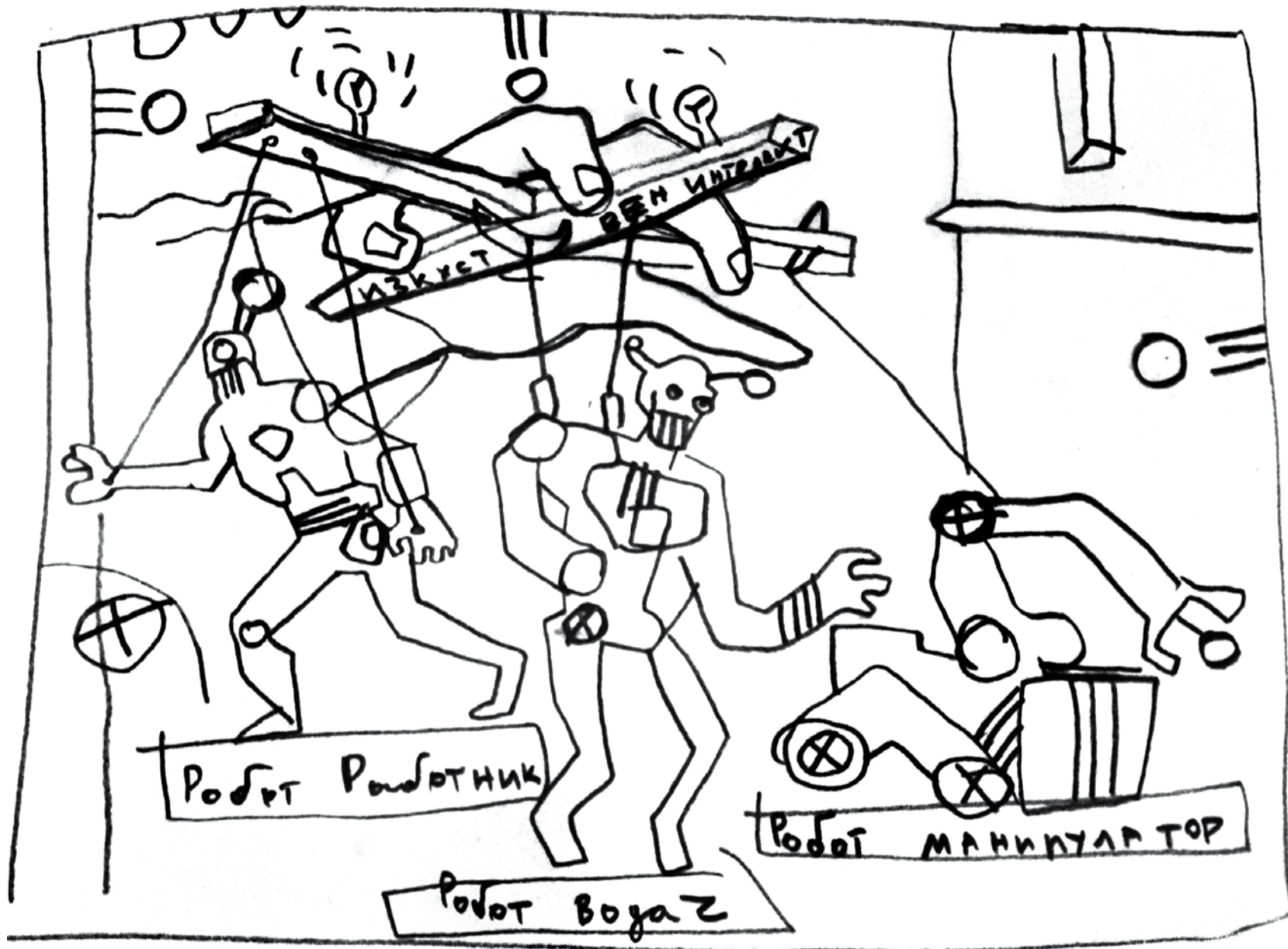


ВЕЩНИЦИ ИЛИ

35^{години} Литературен

ВЕЩНИЦИ ИЛИ



Александър Байтчев, „Интелект-робот-манипулатор“

Дискусия

Звук, повторение, сътворение

Миглена Николчина: Добър вечер, скъпи учителю Радосвет Коларов! Добър вечер...

(стр. 9-14)

Иги и виж

Радосвет Коларов, достойнството на творбата

Боян Манчев

Заставам пред вас с възнеение – радостта да видим този проект осъществен и да го чествваме заедно с Радосвет Коларов е огромна...

(стр. 9-10)

Иги и виж

Метафония и матрица

Камелия Спасова

Много съм радостна, че сме се събрали тук толкова много хора, които сме свързани с Радосвет Коларов и по един или по друг начин продължаваме това, което той прави.

(стр. 10-11)

Иги и виж

Opus Magnum v/s Modus Operandi

Димитър Камбуров

През 15-те години, в които съм отсъствал от страната, колегите ми от Катедрата по теория и западноевропейска литература са провели поне три конференции, третиращи научното наследство на Радосвет Коларов. Аз обаче завърших прочита...

(стр. 12-13)

Иги и виж

На балкона

Драматургично писане за и от машини

Яна Кор, Ючен Пън

Думата „робот“ се ражда в театрален контекст. Тя се появява за първи път в пиесата „Р.У.Р.“ на Карел Чапек от 1920 г. Един век след публикуването на „Р.У.Р.“ роботите и изкуственият интелект (AI) на сцената вече не са само материя на научната фантастика дори ако все още не са част от масовия театър...

(стр. 4-5)

Иги и виж

Път през джунглата

Далечно четене

Натали М. Хюстън

Множеството технологични преобразования, настъпили през първите десетилетия на двадесет и първия век, доведоха до дълбоки и структуроопределящи изменения както в проблематиката и предметния обхват, така и в инструментариума и методологическите практики на хуманитарното научно изследване.

(стр. 6)

Иги и виж

Как дойдох в София?

София: една лична география

Яница Радева

София беше мечта, която времето не излекува. Затова сега мога да разкажа как дойдох тук. А това пристигане има своята предистория, която започна доста преди годината...

(стр. 3)

Иги и виж

Каузата на книгите

Ангелите на книгите

Владислав Христов: Тази година създадената от теб фейсбук група читателски клуб „Ангелите на книгите“ навършва 10 години. Как реши да застанеш зад една такава инициатива? Кой беше главният ти мотив и защо се спря на това име?

Кремена Димитрова: Историята е много забавна...

(стр. 7)

Иги и виж

Откритията на младите

Дали тя е аз: Ани Ерно и момичето от 1958 г.

Венета Стоева

„Дали тя, девойката, е аз? Дали аз съм тя?“ – този въпрос си задава Ани Ерно, връщайки се близо 60 години по-късно към...

(стр. 7)

Иги и виж

ISSN 1310-9561



9 771310 956011





Християнство и култура, бр. 209

Тематичен център на новия брой 209 на сп. „Християнство и култура“ е проблемът „Християнство и съвременност“. В тази рубрика иконом Серафим Янев представя своите размисли *За църковната грижа за деца със специални потребности* в разговор с Ангел Иванов. Втори тематичен център е 100-годишнината от рождението на изтъкнатия православен богослов о. Йоан Майендорф, където е включен текстът на прот. Николай Озолин *Няколко шриха към портрета на отец Йоан Майендорф*, както и непубликуваната на български статия на Майендорф *Мистическо богословие*. Рубриката „Християнство и изкуство“ включва текста на архиеп. Роуън Уилямс *Какво казваме, когато пеем?*, а темата „Християнство и история“ – откъс от новата книга на Ксения Лученко „С добри намерения. Властта и Църквата в Русия от Горбачов до Путин“, озаглавен *Ученикът на владиката*. Броят представя и предстоящото издание на „Записки върху историята на Кармила в България 1935–1990“ с откъса *Кармилитки в Белене*. Рубриката „Пътища“ включва беседата на румънския богослов отец Георге Калчу Думитряса *Молитвата като усилие и дар*, а темата „Християнство и култура“ – откъсът от предстоящата книга на Калин Михайлов *Творчеството на Стоян Михайловски в християнска перспектива* и статията на о. Ивайло Борисов *Г-н Бергман, благодаря ти!*. Броят е илюстриран с картини на художника Веско Велев, представен от Владимир Димитров с текст за *Духовните хоризонти* в творчеството на художника.



„Новите млади“ е темата на новия брой 03 на сп. „Култура“ с кръстосването на гледните точки на доц. Емилия Занкина и д-р Мила Мошелова, на Елена Георгиева, Боян Крачолов и Мартин Касабов, както и анализите на Рюдигер Маас и Сесил ван де Велде. И още: Иван Кръстев за Европа и империализма на Тръмп спрямо Гренландия; Марсел Гоше – защо „Нетфликс“ зае мястото на религиите и идеологиите; Тимъти Снайдръ – как Европа олицетворява надеждата; нови проповеди от папа Бенедикт XVI. Както и интервюта с Емил Христов, Павел Койчев, Сержи Лопес, Анета Сотирова, Юрий Вълковски, Мариана Пенчева, Йоаким Триер и Ескил Возт, както и Веселин Христов. Разказът в броя е на Васил Балеv, а фотографиите са дело на Красимир Костов.



Магарешка закуска

Намаля му силата. Остана само светлината от мъничкото кръгче отгоре на печката. Казвах ми като малка, че като е отворено прозорчето ѝ, дървата горят по-силно и печката бумка, защото в нея влизат всичките лошотии и огънят на бѣдника ги изгаря. Сборва се с дяволиите и ни подарява и топлина, и бѣдеще.

Тихо и тъмно беше в стаята. Само едно кръгличко петънце, като среднощно слънчице, грееше от тавана. Кротко и топло, с червеникав оттенък. После започна да се слива бавно с тъмнината. Потрепери, размаза се – аха да угасне, и нещо силно изпраща. Някой последен дявол се улови на догарящото дърво в печката. Огненото зайче на тавана подскочи и се умножи. От него се пръкнаха още пет по-малки зайчета, които затанцуваха огнено хорце.

Дум, дум-дудум – заби тъпан печката, а в центъра на светлото петно се появи далечна сянка и то отстъпи пред пристигащите. Фуфуфуфуфу! Поде наново огънят. Печката си пое въздух от прозорчето и изсвири. От тавана се зададе конски впряг. Копитата на конете чаткаха по него и за миг ми се стори, че хвърлят искри. Когато приближи, видях впрезнати четири коня – три червени кобили и един бял кон. Те с лекота телеха някаква странна смесница от каруца и калаяска, в която се виждаха два силуета. На мъж и жена. Жената седеше кротко с ръце в скута си, а мъжът отпваше невидими юзди прав. Конете се подчиняваха на призрачните му команди, въпреки това каруцата се мяташе неугържимо по калдъръмения ми таван. Едното ѝ колело беше по-малко от другите три, но като че ли имаше силата им. То хем носеше по-голямата част от талигата и товара ѝ, хем неуморно подскачаше из пътя, превърташе се във въздуха, люшкаше се, проскъриваше и тактуваше весела мелодия. Когато дойдоха по-близо, видях, че гостите, които ми пристигаха, бяха баба и дядо.

Дядо, облечен с тъмни шаячни панталони и дебела кафява шуба с животинска кожа около врата, беше запасал сезал вместо колан върху плетения си вълнен пуловер. На главата му се мъдреше неизменният каскет от детството ми. Този, с който понякога обирах яйцата от полозите на кокошките.

Баба пък беше пременена в лятна рокля със запретнати ръкави и пухкаво елече. Бялата ѝ кърпа се беше отпуснала назад и откриваше буйната ѝ, прошарена коса. На единия си крак носеше висок до коляното шарен шушон, а на другия – недоплетен черен.



Снимка Pinterest

Щом наближиха, малкото бяло колело от каруцата се откъсна и излетя настрана. Докато го уловя с поглед, то се изтърколи и падна в една ливада, а от него израсна огромна бяла къща, чиято врата зееше отворена. Пффффррррр! – нареди на конете дядо и каруцата спря. Той изпъна мъчаливо ръката си и посочи къщата на баба:

– Отиди да изпратиш сина си, Яно! Мен ме няма – проехтя гласът му в тишината.

Баба мизновено се озова пред вратата, пълна с мрак. Застана на прага и вдигна гордо глава. По улицата край къщата премина погребална процесия. Най-отпред вървяха четирима мъже, които вместо ковчег носеха огромна буца прѣст, от която струеше мека светлина. На прага на къщата баба сякаш искаше да плаче, но нямаше сълзи. Вдигна ръка да помаха, после я стисна в юмрук и разтри прѣсти в дланта си. Дядо хвърли невидимите юзди, копитата на белия кон изтракаха по тавана и двамата изчезнаха.

Сетне баба се обърна и влезе тихо в къщата. Там, на скрина с тъканите от нея одеяла и пътеки, вряскаха три токачки. Баба ги почука по главите. – Едно, две, три – преброи ги тя. Натопи хляб в един дървен хаван, пълнен с вино, и им даде по зальк да си клъвнат. Те пъхнаха глави под крилата си и мизгом заспаха. После баба седна на малко столче в средата на стаята и започна да дъвижи ръце в нищото. Наляво – надясно, издърпване. Наляво – надясно – издърпване. Цялата къща се покри с вълнени черги. Те пълзяха по пода като лятна мараня и се настаняваха из стаите. Къщата порасна и от бабиния танц всички нови стаи се сдобиваха с пѣстри тъкани подове. По някое време тя спря и пъхна ръце в джоба на престилката си, където пазеше една шепичка земя. Стиска я толкова дълго и силно, че дланта ѝ се изпоти и прѣстна стана на кал. Оформи мъничко топче, сложи го в скута си и затананика приспивна песен. Изведнѣж токачките се събудиха, скочиха от скрина и се разкряскаха. Баба се стресна, стана рязко и топчето се изтърколи навън през вратата. Тя изстреля показалец към птиците. Посочи ги една по една. Те лятнаха през вратата в двора и се прѣснаха на три страни. Преди да се стопят на хоризонта, топчестите им тела изписаха едно голямо многоточие. – Бабо ма, що не ми говориш? Къде отиде дядо? – прѣстраших се да се обадя аз.

Тя не ме погледна. Лeko се усмихна и само каза: – Диньо бе, така ми се приспа наред пладне! Сигурно ще вали... Лезна на леглото, сложи ръка в джоба на престилката си и заспа.

После дядо отново се появи. Заг него ходеха трите токачки, а зад тях още токачки, и още токачки. Вдигнаха врява. Започнаха да пляскаят с крила и да тракат страшно с клонове, но баба не се събуждаше. Тъкътък, тъкътък, тъкътък – догадоха копитата на белия кон. Той се приближи, хвърли два къча и се изпрати на задните си крака. Гривата му порасна. Стана дълга, дълга, дълга. Стигна до баба. Едва тогава тя стана и трѣгна по нея като по заснежена горска пътека. Вървя без да се обръща, докато се смали и изгуби. Токачките пак се зачураха наоколо, разпериха криле и отлетяха. Дядо остана сам в средата на двора, заобиколен от червените кобили. После те избледняха и също изчезнаха. Той постоя прав още миг, клекна и се сви на кълбо. Започна да се обвива с кора, докато се превърна в дънер.

Фѣссс-чат – изсъска печката и метна една искра, която подпали дядо. Той лумна и се разпростря по целия ми таван. – И да го напишеш! – отекна гласът му в нощта.

– Хайде, холан, ще пише по команда! Ти що не писа? – скастри го отнякъде бабиният.

– На мене магарето ми изяде буквара още в първо отделение.

Ама това е друга история...

ЕЛИЦА НЕНКОВА

К О Н К У Р С

Портал Култура обявява годишния си конкурс за проза и хуманитаристика

Срокът за кандидатстване в конкурса е до 30 април 2026 г.

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

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

В конкурса могат да участват само творби, публикувани в периода **1 януари–31 декември 2025 г.** Те трябва да са дело на съвременни български автори; да имат безспорни художествени достоинства и приносен характер за българската словесност в отстояването на общочовешките и християнски ценности.

В двата конкурсни раздела се присъждат по две награди:

- **I награда** (в размер на 3500 евро);
- **II награда** (в размер на 2000 евро);

За да е валидно заявлението за участие в конкурса, до **30 април т.г.** кандидатите трябва да **предоставят безвъзмездно два екземпляра** от предложените от тях книги, придружени от **формуляр**, който може да се изтегли от сайта на Портал Култура. **Адрес за изпращане по пощата на книгите и на формуляра за кандидатстване:** Фондация „Комунитас“, София 1000, бул. „Патриарх Евтимий“ 22, ет. 3, за Годишните награди на Портал Култура.



София: една лична география

пловдивско там – възрожденската къща, каменните улици, после заведението „При Влади“, където групата около Добромир Тонев отсядаше. Спомените ми обаче са достатъчно живи, за да видя книгата, останала в съзнанието ми с червените си корици, но все пак, докато пиша, проверявам – паметта ми е подменила цветовете. Не помня и в кой ден от седмицата ставах сбиранията на академията. Спомням си само бързането към Стария град и после – вече по тъмно – бързането към общежитието на бул. „Санкт Петербург“.

Добромир Тонев остави книгата на продълговатата лакирана маса, около която се бяхме събрали. Освен червените корици и масивния дървен плот, си спомням, че беше студен ден и в къщата това се чувстваше през палтата, понеже нямаше отопление. Добромир Тонев попита дали някой иска да прочете книгата. Не забелязах оживление, но кой знае дали някой нямаше всеки момент да се обади! Поех я, и без това няха пари за нови книги. Така прочетох „Естествен роман“.

Както стана ясно, много неща са се заличили от няколкомесечното ми познанство с Добромир Тонев. Запомнила съм изречението „Аз помагам донякъде, но повечето работа трябва да си вършите вие, кой докъдето може да стигне“. Когато на 24 март 2001 г. той почина, оставах няколко месеца до дипломирането ми като еколог. Вече бях събрала пари, за да се явя на изпит в Софийския университет и максимално за първия семестър. Записах заочна форма на обучение, надявайки се да съчетавам ученето с работа, а ако може и по новопридобитата ми специалност. Много скоро разбрах, че тази версия на живота ми в София няма да се състои, че еколози по това време не се търсеха и че сивата икономика процъфтяваше. Единственият начин да съм ангажирана с екологията беше да се явя на изпит за една микробиологична лаборатория в БАН, но пък ми предстоеше първата сесия в университета. Нищо че беше заочно, знаех още от Пловдив какво беше отношението, когато идвах заочниците, но си бях наумила да полагам усилия сама – доколкото ми стигнат силите, както казваше Добромир Тонев. Важното беше да науча колкото се може повече за литературата и какво е литературата. Така че когато по първата дисциплина първият влязъл преподавател Димитър Камбуров постави на всеки от нас въпроса „Какво е литература“, знаех, че съм на мястото си. Така че трябваше да напусна едното поприще, без да знам какво ще ми донесе другото, освен може би знанието какво е литература.

Животът ми в София започна през септември 2001 г. Слязох на Централна гара с лавав сак, в който се събираше целият ми багаж и нещо сготвено от майка ми за първите дни. Хванах маршрутка към Студентски град, превих се на двете и пътуващите в нея мигом ми станаха близки поради физическата близост на съвместното ни пътуване. Оглеждах се за знаци, които да разтълкуват бъдещето ми. Под огледалото за обратно виждане видях, успокояващо за мен, да се полюшва образът на Дева Мария. Значи всичко ще бъде наред, си казах, сигурно ще бъде трудно, но ще бъде наред. В онзи момент все още няха квартира – щях да се приютя временно при братовчедка ми и няха идея кога ще изкарвам някакви пари за нормален живот. Можете да си представите колко е бил утешителен търсеният знак.

Някъде по това време братовчедка ми се дипломира в Художествената академия и можах да присъствам на защитата на дипломната ѝ работа. Не помня каква беше темата на работата, но включваше снимки на части от собственото ѝ тяло, които беше използвала в разработения проект. Голямформатни афиши пробиваха артистично между етажите на НХА. Поне така възстановява паметта ми. Една от работите ѝ по-късно се превърна в корица на първата ми стихосбирка, тъй като я помолах тя да я направи. Не знам дали дотогава беше правила корици, но един ден ме повика в някакво ателие, което се намиреше на тавана на една от любимите ми днес къщи в София – къщата на Финзов на улица „Шипка“. Това беше единственият път, когато влязох в това пространство и от което, уви, си спомням много малко. Беше около 2003 г. Седяхме пред екрана, избирахме шрифтове, въртяхме буквите, докато стана каквото стана. Корицата се получи в пъти по-добра от съдържанието. Но по-добре човек да започне лошо, отколкото въобще да не започне.

София ме пропусна до себе си трудно. Не съм сигурна, че го е направила и днес. Но пък първите месеци отказах да забелязвам това. Напротив, всичко беше ново и ме изпълваше с радост. Обичах да се губя из места, които днес са ми познати до безразличие, а тогава ме удивляваха, така както днес само ако попадна в непознат град в друга държава. В началото НДК беше не само изключително интересна сграда (знам, че много хора биха се учудили на това), но и едно от малкото места, които познавах отпреди. Тук бях идвала да гледам на сцената на частния театрален колеж „Любен Гройс“ постановката „Русалка“, в която мой приятел като студент играеше. Тогава не подозирах, че бъдещият ми преподавател по руска

класическа литература Любимил Димитров е преводачът на пиесата.

Място, което ме привлече (и изпълва и до днес с радост), беше Витоша. Нито Ямбол, нито Пловдив предлагаха гледка към планина. И до днес обичам и улица „Раковска“ заради театрите и къщата музей на Яворов, където пак по онова време научих, че е редакцията на „Литературен вестник“, но така и никога не съм влизала, докато беше там. Недалеч имаше друга – на списание „Кръг“, което, идвайки в София, разбрах, че вече е публикувало мои стихотворения от участието ми в конкурса в Стара Загора. Това беше първата софийска редакция, в която влизаш и където получих брой с оранжево-черно-бялата корица на списание „Кръг“, което се издаваше от Радост Николаева и Петър Петров, на когото – също участник в конкурса „Веселин Ханчев“ – изглежда бях дала няколко свои стихотворения, а те бяха дошли преди мен в София, тъй като бяха излезли през 2000 г.

Друга среща със списание и неговия екип се състоя скоро след като бях пристигнала в София. Около НХА видях броеве или афиш за започнало да излиза ново списание, което изглежда съм решила, че набира сътрудници. Списанието носеше името „Кислород“. Вероятно ми е прозвучало и екологично. В него наистина имаше и екологични теми, както и интервюта и публикации от млади и неизвестни автори. Повечето и от тях и днес са ми неизвестни, но все още е интересно да се прочете интервюто с Виктор Пасков. В списанието има пощенски адрес, на който вероятно съм писала. По онова време няха телефон, нито личен компютър, Фейсбук щеше да се появи чак след шест години, когато всичко щеше да бъде доста по-различно. Спомням си, че около 2001 г. понякога ходех в една интернет зала до паметника „Левски“, но от проверката от все още съществуващата, но отдавна неизползвана е-поща, в едно писмо съм написала „Pisha ti ot interneta v poshtata“ и съм продължила с обяснението, „понеже е безплатно“. Чрез кратки имейли на шльокавица съм общувала с приятелите ми в Пловдив и с Мария Калинова, на която в някакъв момент съм решила да споделя, че чета „Братя Карамазови“.

От редакцията на „Кислород“ ми отговориха, че биха желали да публикуват в следващия си брой това, което съм изпратила. Списанието беше младежко по замисъл, приятелско-семеино по реализация и неговите собственици, след като бяха издали първия брой, влязайки всички налични средства, за да създадат пълноцветно и луксозно издание, не успяха да намерят реклама, за да финансират следващите му броеве. Така и не си спомням какъв беше текстът, който бяха харесали и около който се запознахме, но семейство Надя Найденова и Момчил Колев, заедно с дъщеря им Марица Колева станаха първите ми софийски приятели. По-късно Марица издаде стихосбирките „Стратегии за дълбоко дишане“ (2007) и „Ластичици“ (2011), преди да се посвети на фотографията и да заживее в Холандия.

През следващите години започнах да участвам във всевъзможни литературни конкурси за поезия в България. В доста от тях се случи и да ме наградят, а когато след около 8-9 години получих наградата на името на Славейкови и се ориентирах към прозата, някак естествено литературните конкурси за поезия престанаха да ме привличат, тъй като ми беше направило впечатление, че не носят кой знае какво. Единственият, който си заслужаваше и все още мисля, че си заслужава, е този в Стара Загора. Там умеех и вярвам, че все още умеят да създават среда.

Около 2007 г. следваше нова страница – можех или да си тръгна от София, или да остана, но все още помнех защо дойдох в София. А и се оказа, че пътят към литературата никога не свършва, както и въпросът „каково е литературата“ винаги стои.

С подкрепата на Столична община



Програма „Култура“ на Столична община



Снимка от 2001 г. Личен архив

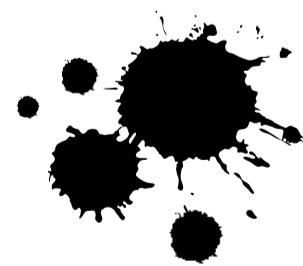
Яница Радева

София беше мечта, която времето не излекува. Затова сега мога да разкажа как дойдох тук. А това пристигане има своята предистория, която започна доста преди годината, в която дойдох в София.

През 80-те и 90-те години разстоянието от родния ми град Ямбол до София изглеждаше на другия край на света, независимо дали пътувах с влак, москвич или запорожец. Отиването в София беше свързано с някаква неотложна работа като посещение на лекар. Някои ги пращаха и в командировка. Пак заради усещането за безкрайно далечно място семейството ми не посмя да си помисли, че е възможно да запиша висше образование в София. От днешна гледна точка такива опасения могат да изглеждат смешни, но тогава на прага ни се бяха явили исторически събития, които, докато се усетим, погълнаха спестяванията не само на семейството ми. По-близък до Ямбол вариант за ВУЗ беше Пловдив. Именно оттам започна моето пътуване към София. Около 2000 година, когато вече осмислено се интересувах от литература, реших, че след завършване на екологичната си специалност в Пловдив ще запиша българска филология. Смятах, а и все още, че не можеш да пишеш, ако не познаваш задълбочено литературата на собствената си страна, и то не само съвременната литература. Вече бях ходила и на конкурса за поезия „Веселин Ханчев“ в Стара Загора – там се бях запознала или предстоеше да се запозная със студенти тъкмо от София, които щяха да станат най-ценните ми литературни приятели.

По онова време – на прага на междувековието – в Пловдив най-сетне бях срещнала хора, които имат интерес към литературата. Това бяха две групи, които малко имаха общо една с друга. Едната посетих еднократно и за нея няма какво много да се каже тук, освен че някои от членовете ѝ разрешаваха литературните си разногласия Юмручно, но там научих за другата група – на поета Добромир Тонев. Описаха ми го страшен и труднодостъпен. Няколко дни по-късно го чаках в двора на Синята къща в Стария град с няколко мои стихотворения, набрани на компютъра в една интернет зала. Аз се представих, а може би някой от неговата група, с когото съм се запознала в другата, ме беше забел – тук паметта ми се колебае, но така или иначе, той взе стихотворенията, прочете няколко и каза на този, когото, за жалост, съм забравила, „има нещо в това, дете“. Така имах възможност да посещавам т.нар. Пловдивска поетическа академия, за която общината беше предоставила една от стаите на Синята къща и където Добромир Тонев събираше млади пловдивски поети, някои от тях като Ина Иванова и Станислава Станоева днес оформят поетическия облик не само на Пловдив.

Срещите на академията се състояха веднъж в седмицата. Добромир Тонев понякога даваше задачи като в курс по творческо писане или четеше написани от курсистите стихотворения през седмицата, често и свои стихотворения, които беше написал за страницата на в. „Вести“, на която беше редактор. Веднъж донесе някаква тънка книга. Каза, че Божана я е издала току-що. В онзи момент не знаех коя е Божана, нито подозирах, че някога ще познавам собственичката на „Жанет 45“, а още по-малко, че ще издам книга. А от днешна гледна ми е трудно да си се представя онова



Драматургично писане за и от машини



Ханс Русенфелт, „Фабриката“, прев. Ева Кънева, изд. „Емас“, С., 2026

Във „Фабриката“ Ханс Русенфелт отново ни предлага напрежнато действие, а стилът му е по-изчистен от всякога – „подстриган късо“, както се шегуват критиците. Минималистичният му език ускорява ритъма на характерния за шведския ноар разказ. Особено интересна е техниката му да вмъква кратки, на пръв поглед странични детайли, които внезапно разкриват важна информация за отношенията между персонажите. Подобни детайли, появяващи се почти като в „25-ия кадър“, придават психологическа дълбочина на сцените, без да прекъсват движението на повествованието. Благодарение на опита си като сценарист Русенфелт изгражда сцени с ясно изразена кинематографичност, при които героите и ситуацията оживяват във въображението на читателя.



Цончо Родев, „Човекът без сянка“, ред. Румяна Емануилу, изд. „Знаци“, С., 2026

„Човекът без сянка“ е исторически роман, посветен на събитията около Априлското въстание. Новото издание се появява пет десетилетия след първата публикация на книгата и напомня за значението на това произведение в традицията на историческите ни романи. Чрез съдбите на своите герои Родев показва колко сложна и внимателно организирана е била революционната дейност. Така събитията от 1876 г. се разкриват не само като открито въоръжено противопоставяне, а и като резултат от продължителна подготовка и стратегическо мислене.



Соня Пърнел, „Жената, която срази Райха“, прев. Тодор Кенов, изд. „Прозорец“, С., 2026

Авторката проследява дейността на Вирджиния Хол във Франция по време на Втората световна война. Разказът се основава на архивни и разсекретени документи, както и на свидетелства, които разкриват реалните мащаби на дейността на Хол. Чрез тях Соня Пърнел възстановява историята на една жена, която въпреки физическото си увреждане, успява да се превърне в ключова политическа фигура. Книгата изгражда портрет на изключителна личност – своеобразна фигура ала Мата Хари, чиято решителност разклаща утвърденото убеждение, че тайните служби са изцяло мъжка територия, макар историята често да се нуждае от десетилетия, за да признае подобни „неудобни“ факти.

Роботът също повдига въпроса: за кое тяло пишем? Кое то вероятно е и причината терминът да бъде въведен от драматург. Франк Бошар

Думата „робот“ се ражда в театрален контекст. Тя се появява за първи път в пиесата „Р.У.Р.“ на Карел Чапек от 1920 г. Един век след публикуването на Р.У.Р. роботите и изкуственият интелект (AI) на сцената вече не са само материя на научната фантастика дори ако все още не са част от масовия театър. Въвеждането на машини в пространство, традиционно запазено за срещата на две живи присъствия – актьор и зрител, поражда нови въпроси на всички равнища на сценичното творчество, особено по отношение на две различни практики в драматургичното писане: писане за машина и писане от машина. Първото означава писане за роботизирани актьори, които изпълняват роли на сцената, докато второто означава участие на изкуствен интелект в процеса на писане. Общото между тях е въвеждането на нечовешки елемент в художествена практика, която дотогава е била изцяло създавана от хора. Пиесите, анализирани в тази статия, са създадени в експериментален контекст, изследващ как новите технологии, които вече са част от всекидневния живот, могат да бъдат интегрирани в театъра и какво може да допринесе подобна интеграция за развитието както на театъра, така и на технологиите. Макар че присъствието и значението на роботите на сцената вече са били изследвани (вж. Пол Екърсол; Екърсол, Греш и Шир; Капето), драматургичното писане за и от машини все още е недостатъчно изследвана област. Настоящият текст идентифицира няколко от уникалните предизвикателства, трудности и характеристики на тази нова среда за писане.

Сред първите пиеси, които настояват роботизирани персонажи да бъдат изпълнявани от истински роботи, са „Хедатрон“ от Елизабет Мерибедър (2006) в Съединените щати и „Хатараку Ваташи (Аз, работник)“ от Ориза Хирата (2008) в Япония. Тези ранни опити да се пишат пиеси за роботи поставят два основни въпроса: защо да се пише пиеса за роботи; как трябва да бъде направено това? И двете пиеси показват интерес към изследване на човешкото състояние чрез гледната точка на машините и отношенията между хора и роботи. В пиесата на Мерибедър роботи, които обичат театъра, отвлечат бременна актриса, за да я принудят да участва в тяхната версия на „Хеда Габлер“ от Хенрик Ибсен. Относно роботите актьори тя пише единствено в сценичните указания: „Роботите трябва да бъдат изиграни от роботи. Или от нещо метално, което може да се движи на колеба“.

„Аз, работник“ разказва историята на човешката двойка Юджи и Икуе, отразена чрез два домашни асистиращи робота, Такео и Момоко. „Мъжкият“ робот Такео, подобно на своя господар – безработния Юджи, е изгубил желанието си да работи. Целта на Хирата е била да изследва границата между човек и машина и да превърне традиционното представяне на роботи на научни изложения в роботизиран театър на художественото производство. Той искал да представи търговски роботи в драматични ситуации, така че те да вдъхновяват публиката емоционално, а не само да я интригуват интелектуално. Двата робота Вакамару, високи деветдесет сантиметра и създадени да взаимодействат приятелски с хората, успешно постигат тази цел. Някои зрители дори плачат в края на представлението.

В „Хедатрон“ роботите се използват, за да предложат нова перспектива към театъра и да предизвикат традиционния жанр на добре конструираната пиеса.

В „Аз, работник“ обаче театърът се използва като платформа за изследвания в роботиката. През годините след тези постановки писането на пиеси за роботи се колебае между тези два подхода. Независимо от подхода обща тема е самотата и социалната изолация на човека в свят, доминиран от технологичния прогрес.

Например в пиесата „Роботи“ от Кристиан Денизар (2009) главният герой не е способен да създава отношения с хора, затова се обгражда с роботи. Един ден жива жена го посещава, но тяхната привидно перфектна вечер завършва с катастрофа. След като жената си тръгва, той се опитва да я замени с танцуващ антропоморфен робот.

Както при куклите, драматургията (в смисъла на драматично писане и на прехода от текст към сцена) на пиесите за роботи е неразривно свързана с техническата реалност на тялото на изпълнителя. Само чрез интегриране на техническата реалност на машината в пиесата роботът може да стане нещо повече от украшение и да създава смисъл. Технически аспекти като продължителността на живота на батерията, невъзможността робот актьор да ходи и ограниченията на сценичното пространство трябва да бъдат взети предвид. Така драматичната ситуация в „Сайонара (Сбогом)“ от Ориза Хирата (2010), в която Геминиоу Еф, женски робот, моделиран от професор Хироши Ишигуро по образ на истинска жена, седи и рецитира стихотворения на умираща жена, произтича от невъзможността да се създадат хуманойдни роботи, които могат да станат прави и да се движат.

Следователно писането на пиеси за роботи и машини включва създаването на нови езици, които синтезират литературно и технологично писане и програмиране. За някои артисти това означава напълно да се откажат от писания текст. Един такъв артист е Кристиан Денизар, който решава да създаде безмълвна пиеса, установявайки, че „роботите говорят лошо“. Вместо това той си сътрудничи с инженери по роботика, за да създаде хореографска партитура за всеки робот. Така пиесата не се основава на текст, а представява поредица от модели на движения. По този начин писането за роботи се свързва с най-старата форма на сценично писане – чрез движение в пространството.

Някои от търсещите методи и инструменти за писане за роботи се обръщат към съществуващи драматични текстове и ги адаптират за нечовешки актьори. Примери включват вече споменатата „Хедатрон“, както и „Комедия роботика“ от Дейвид З. Залц (2012), „Три сестри – версия с андроиди“ от Ориза Хирата (2013), „Моята квадратна лейди“ от театралната група *Гоб Скуаг*, по мотиви от „Моята прекрасна лейди“ на Джордж Бърнард Шоу (2015) и гр. „Артефакт“, продукция от 2017 г. на френския артист Жорис Матию и компанията *Си О Високо и Кратко*, в която произведенията на Уилям Шекспир и Самюел Бекет са слети заедно, използвайки значително по-различен подход.

„Артефакт“ представя виртуална комуникация между човешки режисьор и робот, който иска да напише пиеса заедно с него. За съжаление, всички хора изчезват от света за една нощ и роботът решава да продължи проекта си сам, като се потапя в архивите на европейската драматургия. Този изкуствен интелект замества едновременно автора и режисьора и дава инструкции на роботизирана ръка, която се превръща в актьор в пиесата, както и на триизмерните принтери, които създават сценографията. Така Жорис Матию предполага, че пиеса за нечовешки актьори не трябва да бъде създавана от хора, а по-скоро съгласявана от машина от предварително произведени части. В този смисъл неговото разбиране за писане на пиеса за роботи се свързва с първите експерименти за интегриране на изкуствен



Снимка Pinterest

интелект в драматичното писане. В края на 90-те години на XX в. Ханс-Тус Леман определя разпадането на централната позиция на текста като определяща характеристика на това, което той нарича „постдраматичен театър“. Той отбелязва, че „компютърните системи са най-мощните агенти на промяна в статута на текста“, като повтаря по-ранната гледна точка на Ролан Барт, който описва театъра като „кибернетична машина“ (1963). С появата на изкуствения интелект тази промяна се разширява и до самия статут на автора: Кой пише? Каква е природата на писането? Могат ли драматични текстове, написани от машина, да въздействат на публиката толкова дълбоко, колкото текстовете, създадени от хора?

Такива въпроси вече се появяват в мисленето на Ани Дорсен, когато дълбокото обучение едва започва да се развива, а изкуственият интелект все още не говори с плавността, която има днес. В отговор тя предлага това, което нарича „алгоритмичен театър“ – художествени експерименти, които обработват текстови материали чрез алгоритмични структури. „Хелоу Хай Дийр“ (2010), първото ѝ произведение в областта на алгоритмичния театър, представя импровизиран диалог между два компютъра, като всеки от тях излъчва ключови думи от речта на другия и с известна степен на случайност извежда изречения от собствен корпус от текстове, подготвен от Ани Дорсен. Докато подготвя сценична адаптация на дебата между Мишел Фуко и Ноам Чомски, тя е вдъхновена от „имитационната игра“ на Алън Тюринг – поредица от изрови експерименти, при които човешки „разпитващ“ води текстови разговори едновременно с човек и с компютър, който се преструва на човек, като целта на „разпитващия“ е да идентифицира компютъра. Тя решава да приложи тази идея в театъра, тъй като както театърът, така и игрите на Алън Тюринг са свързани със създаването на илюзия. Това я насочва към изследване на ранните чатботове, а съчетаването на тези елементи се превръща в движеща сила зад нейното продължаващо изследване на пресечната точка между изкуствен интелект, алгоритми и театър. В следващите си произведения – „Едно произведение“ (2013) и „Вчера утре“ (2015) – Ани Дорсен използва подобен творчески метод, при който хората предоставят няколко текста, а машината ги обработва алгоритмично, за да генерира нови резултати. В тези по-късни произведения тя въвежда допълнително измерение – човешки актьори – които взаимодействат с резултатите, произведени от машината, като по

този начин допълнително обогатява възможностите за съвместно творчество между човек и машина.

Алгоритмичният театър предлага ново разбиране за връзката между автор и машина, тоест „театър, създаден от самите алгоритми“, както подчертава Ани Дорсен. Това обаче се различава както от директното генериране на сценарий от съвременния генеративен изкуствен интелект, така и от поверяването на творчеството на чистата случайност (както например при разриващата техника в поезията). Този подход е по-близък до връзката между кукловод и кукла, с тази разлика, че кукловодът не работи директно с ръка, а активира машината чрез алгоритмично програмиране. Този кукловод програмист, като управлява машината, позволява на определени идеи – които не са изцяло негови – да придобият форма чрез посредничеството на машината. Южнокорейската артистка Чисън Ким въвежда допълнителен етап на „последваща обработка“ в „Дълбоко настояще“ (2018), при който човешки артисти преработват резултата, създаден от машината, като избират някои части и изключват други. Резултатът е фиксирана пиеса, която се повтаря точно по един и същи начин при всяко изпълнение. Писането с изкуствен интелект е тясно свързано с основната тема на проекта – възлагането на мислене на външен изпълнител. Както заявява Чисън Ким:

„Всеки изкуствен интелект, който възлага човешкото мислене на външен изпълнител, е „програмиран“ от някого и функционира в рамките на „проектирана“ структура (алгоритъм). Ако е така, кои са програмистите? Кой програмира възложеното на външен изпълнител мислене?“

По подобен начин може да се попита кой е програмирал пиесата „Дълбоко настояще“. Чисън Ким е авторът, защото създава персонажите и написва текста, но инженерите по изкуствен интелект също са нейни автори. Така „Дълбоко настояще“, пиеса за възлагането на дейности на външен изпълнител, създадена чрез възлагане на дейности на външен изпълнител, предлага въздействащо метаразмисление върху драматургията между човек и машина. Разстоянието между пиесата и човешкия автор става още по-очевидно с навлизането на изкуствен интелект, базиран на големи езикови модели, като например моделите „Дженератив Притрейн Трансформър“. В „Прометей освободен“ (2019) на германската компания КиберРойбер (Бьорн Ленгерс и Марсел Кнапке) моделът „Дженератив Притрейн Трансформър гве“ (пуснат през 2019 г.) е обучен с преводи и адаптации на „Прикованият Прометей“ от Есхил, текстове от Уилям Шекспир и стихотворението „Прометей“ на Йохан Волфганг фон Гьоте.

Следвайки принципа „всичко е материал“, моделът е обучен и с текстове, които не са предназначени за сцена, като „Ното деус“ от Ювал Ноа Харари и коментари на Доналд Тръмп за тоалетни, които нестият вода. Изкуственият интелект генерира уникален текст за всяко представление от този разнообразен материал. Текстът след това се предава в реално време на две актриси, които импровизират на сцената с него, докато го получават през слушалки. Проектът е преди всичко експеримент, за да се провери дали машина може творчески да замести човешки автор. Той също така представлява метарефлексивно произведение за театъра в частност и за изкуството като цяло, тъй като принципът „всичко е материал“ включва и изследване на това какви текстове се създават, когато „машината“ бъде попитана за темата „театър“. Производството на пиесата в реално време обаче не позволява никаква драматургична преработка. Затова текстът страда от повторения и несвързаности, както отбелязва театралният критик Райнхард Крихбаум: „Например за кратко се обсъждат предимствата на една „основна баня“ (какво ли означава това?), а след това

историята внезапно преминава към сцена на плажа. Въображението на изкуствения интелект често изглежда достига докрай. Тогава моделът „Дженератив Притрейн Трансформър гве“ се вкопчава в една дума, усееща се очевидно на сигурна територия и започва да повтаря фрази доста излишно. Компютърът за поезия се превръща в котка, която хапе собствената си опашка“.

„Прометей освободен“ предлага нова драматургия, чиито корени могат да бъдат проследени до алгоритмичния театър на Ани Дорсен. Тази драматургия включва случайното, нефиксирано и безкрайно променливо създаване на текст, който никога не може да бъде окончателно завършен в една-единствена форма. През 2020 г., за да отбележи стогодишнината на „Работи универсал на Росум“ от Карел Чапек, чешкият екип проект *Tu Ai Teatr* използва модела „Дженератив Притрейн Трансформър гве“, за да разработи „Изкуствен интелект: когато робот пише пиеса“, последвано през 2022 г. от „Проникване“. И двете продукции се стремят към привидно проста цел – изкуствен интелект да напише пиеса, но това изисква сложни процеси на усъвършенстване и настройване на модела „Дженератив Притрейн Трансформър гве“, както и изграждане на системата и на потребителския интерфейс.

С „Ту Ай Театър Робот едно точка нула“ авторът може да въведе или да генерира подканващ текст, който системата преобразува в диалог. Този резултат след това може да бъде усъвършенстван чрез повторно генериране, добавяне или изтриване на реплики. „Ту Ай Театър Робот две точка нула“ допълнително разширява авторския контрол, като предоставя множество възможности за синопсис и позволява основните характеристики на персонажите да бъдат определяни. Тези експерименти показват, че основният изследователски интерес се намира по-малко в качеството на съдържанието, генерирано от изкуствен интелект, и повече в това как драматургичните елементи могат да бъдат организирани в модулна система, която може да бъде обработвана. Създаването на такъв полуавтоматизиран сценарен инструмент неизбежно предизвиква *тревожност*, тъй като автоматизацията обикновено е предназначена да увеличава ефективността, докато художественото създаване по своята същност се съпротивлява на подобна ефективност. Като отговор някои артисти, с известна доза скептицизъм, извеждат изкуствения интелект на сцената, превръщайки „изпълнението на изкуствения интелект“ в самата тема на своите представления. През 2021 г. Тамара Лейтес, уругвайска разработчица, базирана в Женева, работи съвместно със своя учител Симон Сен, за да „създават изкуствен интелект, който да функционира *като* писател“. Симон Сен предоставя на Тамара Лейтес обширни лични данни, за да обучи модел „Дженератив Притрейн Трансформър гве“, създаден по негов образ и наречен „дСимон“ („д“ от двойник). Неговото минимално сценично присъствие е рамкирано от взаимодействието му с публиката в началото на представението.

Под формата на лекция представление Симон Сен се обръща директно към публиката, като споделя мислите си за творческия процес и изразява страха си от нарастващата зависимост от своя дигитален двойник. Този подход отеква с прозрението на Ани Дорсен, че алгоритъмът се превръща в изпълнител, докато човекът заема позицията на интерфейс, предавайки резултатите от алгоритъма на публиката. Степената, в която алгоритъмът „изпълнява“, е тясно свързана с това как човекът променя собствената си роля в тази позиция на интерфейс.

В заключение можем да кажем, че в този ранен етап на развитие на роботите и изкуствения интелект писането на пиеси за машини и от машини наподобява

търсене в тъмното с детското външение от нова играчка. Въпреки това въпросът за възможностите и границите на техническата реализация в контекста на живите театрални представления вече е поставен.

Може да се наблюдава еволюция – или поне мутация – от писане на пиеси за роботи, което достига своя връх през десетилетието на две хиляди и десетте години, към генериране на пиеси с изкуствен интелект, което се развива активно днес. Роботите водят до нови методи на драматургично писане, тясно свързани с програмирането, които се развиват допълнително с въвеждането на изкуствения интелект. В речника на драматургичното писане се появяват нови термини като „изходни данни“, „данни“ и „модел за генериране на текст“. Най-важният принос на техните създатели обаче е, че те поставят под въпрос самото определение за театър, като предлагат радикално новата възможност за грама за нечовеци и от нечовеци.

ЯНА КОР, ЮЧЕН ПЪН Превод от английски: ВЕСЕЛИНА ДИМИТРОВА

Цитирани произведения

Bauchard, Franck, and Barbara Métais-Chastanier. “Le Théâtre au prisme des mutations de l’écrit.” *Agôn. Revue des arts de la scène*, 9 Mar. 2010. Capeto, Carla. “Dramaturgy of Robots and Machines.” Conference paper, EVA, London, 2020. Dorsen, Annie. “On Algorithmic Theater.” *Theatermagazine.org*. Dorsen, Annie. *A Piece of Work*. Ugly Duckling Presse, 2017. Dorsen, Annie. *A Piece of Work: a Machine-Made Hamlet*. Next Wave Festival, 2013. Dorsen, Annie. “The Dangers of AI Intoxication.” *American Theatre*, 30 Aug. 2023. “dSimon – Théâtre Vidy-Lausanne.” Eckersall, Peter. “Towards a Dramaturgy of Robots and Object-Figures.” *The Drama Review*, 2015. Eckersall, Peter; Grehn, Helena; Scheer, Edward. *New Media Dramaturgy: Performance, Media and New-Materialism*. Palgrave Macmillan, 2017. Fénelon, Ian. *Des robots sur la scène, Aspects du cyber-théâtre contemporain*. Докторска дисертация, Университет Сорбона Париж Суме, 2017. Hirata, Oriza. “About Our Robot / Android Theatre.” *Comparative Theatre Review*, 2012. Jouve, Emeline. “Of Theatre and Algorithm.” *Miranda*, 2016. Kim, Jisum. *Deep Present*. Kunstenfestivaldesarts, Brussels, 2018. Kriechbaum, Reinhard. “Prometheus Unbound – Landestheater Linz.” *Nachtkritik.de*, 2019. Lehmann, Hans-Thies. “From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy.” *Performance Research*, 1997. Leites, Tamara and Simon Senn. *dSimon*. Théâtre Vidy-Lausanne, 2021. Meriwether, Elizabeth. *Heddatron*. Melle, Wiebke. “Prometheus Unbound im Landestheater Linz.” *Nuovo (Voyages extraordinaires)*. “Robots, Bêtes de Scène.” Bugeo. Paré, Zaven. “More Dramaturgy, Less Programming.” 2011. Proudfoot, Diane. “The Turing Test.” *Open Encyclopedia of Cognitive Science*, 2024. Turing, Alan. “Computing Machinery and Intelligence.” *Mind*, 1950. Voyages Extraordinaires. “ROBOTS.” Bugeo. Wobbelier, Christian. “KI-Basierte Verfahren im Theater und Performance,” в *Handbuch künstliche Intelligenz und die Künste*, 2023.

Преводът е направен по: Kor, Yanna; Peng, Yucheng. “Dramatic Writing for and by Machines.” *Puppetry International*, N. 58, 2025, pp. 38–41.



Снимка Pinterest



Брам Стокър,
„Дракула“, прев. Слави
Ганев, изд. „Сиела“,
С., 2026

„Дракула“ на Брам Стокър е романът, който повече от век продължава да определя образа на вампира в световната култура. Историята проследява сблъсъка между загадъчния граф Дракула и група хора, опитващи се да спрат неговото злоещо влияние, пренасящо се от Трансилвания към сърцето на Европа. Романът съчетава елементи на мистерия, ужас и психологическо напрежение, като използва формата на писма, дневници и документи, които постепенно разкриват нарастващата заплаха. Новото издание предлага пълния текст на произведението, запазен без съкращения и редакторски намеси. По този начин читателят може да се докосне до оригиналната атмосфера на творбата, която отдавна се е превърнала в един от най-влиятелните текстове в историята на готическата литература.



Брам Стокър,
„Възвишена любов“,
прев. Иван Атанасов,
изд. „Изток-Запад“,
С., 2026

Сборникът „Възвишена любов“ представя десет разказа на Брам Стокър, които досега не са били публикувани на български език. Текстове разкриват по-малко познатата страна от творчеството на автора на „Дракула“, показвайки го като майстор не само на готическия ужас, но и на хумористичния, романтичния и драматичния разказ. Единственият открито хорър текст в книгата – „Джибит Хил“, съчетава свръхестественото с атмосферата на мистерия и напрежение. В останалите истории Стокър изследва различни проявления на любовта, като използва ирония, романтика и понякога черен хумор. Някои от разказите влизат приказни и фантастични мотиви, които напомнят за традициите на ранното фентъзи. Така сборникът разкрива разнообразието в стила на автора и показва как зад образа на съзателя на „Дракула“ стои писател с много по-широк творчески хоризонт.



Дебора Димитрова,
„Системна грешка“,
УИ „Св. Климент
Охридски“, С., 2026

„Системна грешка“ на Дебора Димитрова представлява критически анализ на съвременното общество, изграден върху пресечната точка между критическата теория и социологическото изследване. Авторката структурира своето изследване чрез концепцията за „седемте системни грехи“, разглеждайки икономиката, медиите, образованието, културата, политиката, религията и екологията като взаимосвързани сфери на социална деформация. В текста се проследява трансформацията на първоначалните обществени идеали до тяхното съвременно инструментализиране.

Далечно четене

Множеството технологични преобразования, настъпили през първите десетилетия на двадесет и първия век, доведоха до дълбоки и структуроопределящи изменения както в проблематиката и предметния обхват, така и в инструментариума и методологическите практики на хуманитарното научно изследване. В съвременната академична среда дори онези учени, които не възприемат собствените си изследователски методи или обекти като пряко свързани с дигиталните технологии, на практика неизбежно прибавят до електронни библиотечни каталози и референтни бази данни, до четене на първични или вторични източници посредством техните дигитални репрезентации, както и до съхраняване и организиране на част от личните си изследователски материали под формата на цифрови файлове.

Макар през последните години понятието „далечно четене“ в значителна степен да се асоциира предимно с компютърно подпомаган анализ, осъществяван върху обширни корпуси от текстуални данни, когато Франко Морети за пръв път въвежда този термин през 2000 г., той го употребява в по-широк сравнителноаналитичен смисъл. В първоначалната му концептуализация изразът обозначава сравнителни изследвания, които синтезират емпирични данни, извлечени от множество разнородни източници с цел да направят възможно разглеждането на литературната история в значително по-мощна и системна перспектива.

По-нататъшната научна дейност на Морети, включително сътрудничеството му със *Stanford Literary Lab*, нарастващата достъпност на дигитализирани текстови корпуси, както и оформянето на интердисциплинарното направление, известно като „дигитални хуманитарни науки“, постепенно довеждат до съвременното разбиране за далечно четене като „компютърна обработка на текстова информация в дигитална форма“ или като „използване на цифрови инструменти за „прочитане“ на обширни текстови масиви“¹.

В рамките на този методологически подход, както отбелязва Морети, „дистанцията представлява условие за познание“, тъй като именно тя позволява на изследвателя да насочи вниманието си към аналитични единици, които могат да бъдат или значително по-малки, или значително по-големи от самия текст: отделни художествени похвати, тематични структури, реторични тропи – или, напротив, по-обхватни жанрови форми и литературни системи.²

Когато през 2004 г. *Google Library Project* започва мащабното дигитално сканиране на фондовете на университетските библиотеки, а през 2008 г. е създадена *HathiTrust Digital Library*, възможностите за провеждане на мащабни литературоведски изследвания върху обширни текстови корпуси се разширяват в безпрецедентна степен, откривайки нови перспективи за количествен и сравнителен анализ на литературната история.

Едновременно с това както изследователите, така и обикновените интернет потребители постепенно свикват с практиката да търсят в цифров текст – от уебстраници до академични бази данни. Както отбелязва Тед Ъндървуд, алгоритмичното търсене през последните две десетилетия е било „незабележимо натурализирано“, което прикрива както технологичната сложност на самите процеси на търсене, така и влиянието на подреждането на резултатите според тяхната релевантност.³ Текстовото търсене и цифровите архиви със свободен достъп значително разшириха видовете изследователски въпроси, които литературоведите могат да поставят, както на изключително мащабно, така и на много детайлно аналитично равнище.

Но макар тези процеси да направиха компютрите и дигитализацията изключително познати и широко използвани, интегрирането на компютърния анализ в хуманитарните науки се развива сравнително бавно и на моменти предизвиква изключително интензивни дискусии. Реторическата сила на израза „далечно четене“ се запазва отчасти благодарение на начина, по който

Франко Морети го противопоставя на методите на „близкото“ четене (*close reading*), утвърдени в англо-американската литературна критика след появата на *Нова критика*. Морети твърди, че „проблемът на близкото четене (във всичките му проявления – от *Новата критика* до деконструкцията) е, че то неизбежно разчита на изключително ограничен канон – човек инвестира толкова много в отделни текстове само ако смята, че наистина са значими много малко от тях“⁴. По този начин Морети свързва аргумента си за промяна на мащаба, в който се пише литературната история, с критика към литературния канон като прекомерно ограничителен. Той същевременно признава, че изследването на литературните форми и културните процеси в други мащаби предполага, че „между много малкото и много голямото самият текст изчезва“: следователно далечното четене изобщо не е същото нещо като четенето.⁵

Работата с изключително обширен корпус от текстове изисква нови видове аналитични процедури, както Морети отбелязва в по-късно изследване: „ние не правим същото нещо, само че хиляда пъти по-голямо; ние правим различно нещо. Новият мащаб променя нашето отношение към обекта, а всъщност променя и самия обект“⁶. Макар в традиционните литературоведски изследвания мотивите за подбор невинаги да се формулират изрично, учените неизбежно се съсредоточават върху определена селекция от текстове: текстове, избрани, защото онагледяват определени модели, жанрове или теми, защото са създадени при специфични исторически условия или защото принадлежат на определени автори.

Подборът и подготовката на текстове за компютърен анализ обаче изисква ясно и аргументирано обосноваване на множество решения, вземани на различни етапи от процеса. Както отбелязва Морети, „никой не пише корпуси; те не са „комуникативни събития“ – те изобщо не са събития, а изкуствени обекти, създадени от изследователя“⁷. Дори за онези учени, които разполагат със стабилна институционална подкрепа и значителни ресурси, възниква необходимостта да се вземе решение дали изследването ще се ограничи в рамките на вече дигитализирани материали – с техните неизбежни селекционни пристрастия и технологични ограничения – или пък ще бъдат вложени значително време, финансови средства и човешки труд в дигитализирането на други текстове.

Като променя мащаба, в който текстовете се анализират – независимо дали чрез различняването на един текст до равнището на отделните части на речта, или чрез проследяването на развитието на жанрове в продължение на десетилетия – далечното четене трансформира самия обект на изследване и съответно разширява видовете въпроси, които могат да бъдат поставяни.

Може да се проследят интелектуалните корени на далечното четене в области като историята на книгата, социологията и лингвистиката, които поставят широки исторически въпроси относно литературата и отговарят на тях чрез изследвания на извадки от социални или текстуални доказателства. Приемането на експериментален подход предполага ясно разграничаване между различните етапи в производството на научно

⁴ Moretti, *Distant Reading*, 48.

⁵ Pak мам, 49.

⁶ Franco Moretti, "Patterns and Interpretation," *Pamphlets of the Stanford Literary Lab* 15 (September 2017), 1.

⁷ Pak мам, 2.

знание: формулиране на изследователски въпрос, изграждане на хипотеза, подбор на подходящи данни, провеждане на анализа и формулиране на аргумент относно значимостта на получените резултати. Важно е, че тази експериментална методология разграничава конструирането на извадка от процеса на историческо извеждане на заключения. Разграниченията между тези етапи често остават само подразбиращи се в литературната критика. Експерименталният подход предлага метод, чрез който конкуриращи се наблюдения и заключения могат да бъдат проверявани и отхвърляни, което, от своя страна, противоречи на традиционния акцент върху дебата и субективната интерпретация в литературните изследвания.

В статистиката моделът представлява високо равнище, глобално описание на даден набор от данни, което идентифицира неговите съществени характеристики и ги използва или за обобщаване и описание на данните (т.нар. описателно моделиране), или за формулиране на хипотези относно процесите на разпределение, които са породили тези данни (т.нар. генеративно моделиране), или като основа за извличане на знание от данните с цел прогнозиране на характеристики на други точки от данни (т.нар. прогнозиращо моделиране).

Един модел може да бъде разбран като „обща схема“ или шаблон, който представя както компонентите на информацията (например особености на текстове, изображения, числа и др.), така и отношенията между тях. Целта на анализа определя избора на модел, който от своя страна насочва подбора на конкретните характеристики на данните.

Например библиотечният каталог може да бъде разглеждан като модел за представяне на книгите, които се намират по рафтовете на библиотеката. Повечето каталози на библиотеки за общо заемане представят всяка книга чрез нейната библиографска информация – например името на автора, заглавието на книгата, годината на издаване, както и името и местоположението на издателя. По този начин каталогът може да генерира различни обобщени описания на библиотечния фонд. Една и съща колекция например може да бъде описана като съдържаща 500 книги, книги от 200 различни автори, книги, публикувани между 1705 и 1999 г., или книги, издадени в Лондон, Ню Йорк и Париж. Един малко по-сложен описателен модел би анализирал как тези различни характеристики се свързват помежду си, например чрез преброяване на броя книги от всеки автор или чрез разглеждане на разпределението на местоположенията на издателите през различни десетилетия.

Моделите винаги се конструират с определена цел и включват множество решения относно това кои аспекти на обекта на изследване ще бъдат представени. Например каталозите на библиотеки за заемане рядко представят материалните характеристики на своите фондове в подробности, като например състава на хартията или материалите на подвързията. Библиотеките за редки книги обаче могат да изберат да включват подобни характеристики в своите каталожни записи, тъй като те се считат за по-значими за разбирането или класифицирането на редките издания. Както отбелязва Андрю Пайпър, макар езикът на моделирането на пръв поглед да изглежда чужд на областта на литературните изследвания, литературните критици всъщност също представят текстовете чрез своеобразен описателен модел – например, когато цитират откъси от даден текст и изготвят исторически, биографични или формални описания на него.⁸

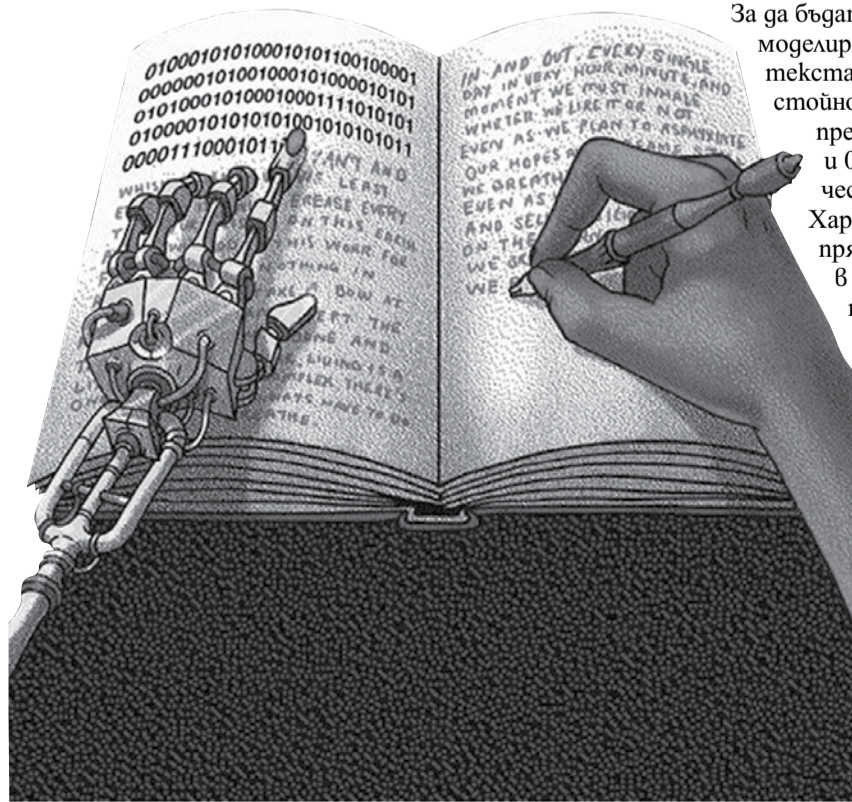
За да бъдат подготвени текстове за статистическо моделиране, думите и групите характеристики на текста трябва да бъдат представени чрез числови стойности. Това може да стане чрез бинарно представяне (1, ако дадена дума присъства, и 0, ако тя отсъства) или чрез измерване на честотата на появата на думата в текста. Характеристики на текста, които не са свързани пряко с думите, също могат да бъдат включени в модела – например чрез категориални променливи, описващи особености като жанр, форма или авторство, или чрез дискретни или непрекъснати числови променливи, които регистрират информация като дати, брой стихове или редове, както и различни формални елементи на текста.

НАТАЛИ М. ХЮСТЪН

Превод от английски: ЛИЛИЯ РАЙЧЕВА

Преводът е no: Houston, Natalie M. "Distant Reading." В: *Technology and Literature*, редактор Adam Hammond, 361–377. Cambridge: Cambridge University Press, 2024

⁸ Andrew Piper, "Think Small: On Literary Modeling," *PMLA* 132.3 (2017): 652–653.



Ангелите на книгите

Разговор на Владислав Христов с Кремена Димитрова

Тази година създадена от теб фейсбук група читателски клуб „Ангелите на книгите“ навършва 10 години. Как реши да застанеш зад една такава инициатива? Кой беше главният ти мотив и защо се спря на това име?

Историята е много забавна, защото няхах намерение да правя група, още повече читателска, но съдбата най-обща, когато някой се зарича, усмихва му се и му хвърля заровете. Те пък се оказват печеливши. Преди десет години работих в издателство „Колибри“, бях потънала до ушите в маркетингови стратегии, проучване на пазара, наблюдавах и отблизо как се държи и най-голямата читателска група „Какво четеш“, следях букстаграмъри и ифлуенсъри. Тогава ненадейно една известна видеоплатформа обяви конкурс за нов видеоканал. И аз не щеш ли, реших да се пробвам с канал за книги. Тогава се появи идеята за „Ангелите“ и в пакета за кандидатстване близаше канала, читателската група и офлайн срещи. Канал не направихме, оказахме се не толкова комерсиални, колкото е нужно, но групата остана. И така... 10 години.

Кои са твоите вътрешни правила, които си си изградила през годините като администратор на групата?

Първо правило – да не реагирам първосигнално, второ правило – да давам максимална свобода на членовете, трето правило – да им пускам нещо върхновяващо всеки ден. Другите правила са изискване на всички подобни групи – забрана на реч на омраза, политическо, порнографско и нехуманно съдържание. Призвавам, че сме били атакувани не веднъж и два пъти от тролове и ботове, и това стана когато групата набъбна като членска маса.

„Ангелите на книгите“ вече има над 4200 последователи, съществува ли вече оформено ядро на активно публикуващи? Какви хора членуват в групата като възраст и читателски предпочитания?

Най-странното е, че хората се страхуват да публикуват. Аз съм главният публикуващ, но вече се преставават и други. Тук се обменя всякаква информация за книгите – не само ревиюта, от обяви за литературни конкурси, през книжна борса за стари и ценни книги, до ревиюта и публикуване на дневна доза поезия. Случва се да има и разгорещени спорове, но за разлика от други групи, тук са винаги добронамерени. Явно някак успяхме да изградим общност на единомишленици.

Около какви книги тръгват най-големите дискусии в групата?

Спорове не са само за книги, понякога са и за преводи или например за теми като „за или против задължителната литература“ в училище. Наистина тук членовете са много толерантни към различното мнение и не се нападат един друг.

Социалните мрежи и книгите, нека поразсъждаваме над това доколко социалните мрежи са в полза на читателите, каква ниша на общуването заеха те.

Това е същата ниша, която се опразни от медиите, които negliжират литературата, освен ако няма сензация. Разбира се тук изключвам специализираните издания като АВ и „Култура“, но те не се четат от масовата публика, която няма нужда от литературен анализ, а от мнение, препоръка. Личната ангажираност с мнение за дадена книга се показва по-ценно от ревию, рецензия или рекламен текст. Другата ниша, която групите заеха, са реалните срещи в кафенетата, читалищата, клубовете, класните стаи и аудиториите, ако щеш. Това е нуждата от обмен на информация и събиране по общи вкусове – начин, по който преди се сформираха субкултурите. Същото е и с музиката. В социалните мрежи е пълно с групи, които се събират около такъв интерес – аз например следя групата „Музиката на 90-те“, защото съм от поколението, което слуша тази музика.

В масмедията постоянно излиза статистика как в България се чете малко и как сме на дъното на класациите за четящи нации в Европа. Какво е твоето лично мнение по този въпрос?

Аз съм в балона на четящите и познавам предимно него, но виждам с просто око един очевиден парадокс – уж се чете по-малко, а броят на издателствата и издадените книги расте. Каква пазарна логика обяснява това, ако се чете по-малко? Според мен се чете, но се чете избирателно и профилирано – жените предимно художествена литература – романи, поезия, разкази, както и здравна, селфхелп, а мъжете – специализирана – техническа, бизнес, историческа, биографии. Има бум и на книгоиздаването за деца. И книгите стават все по-хубави. Да, вероятно бумът на онлайн платформите с филми и сериали поизмести четенето, но и това е процес. В момента се наблюдава световна тенденция на връщане на аналоговите удоволствия, част от които е и четенето. Има вече

специализирани кафенета, в които са забранени електронни устройства и се акцентира на четенето. Вярвам, че четенето е ценност, която се възражда.

Поддържаш тази група про боно, смяташ ли, че е време държавата да започне да отделя средства за поддръжка на подобни групи в социалните мрежи?

В никакъв случай! Тук мотивацията е свързана с кауза. Нито една кауза, в която се е намесила институцията, не е прокопсала. Приемете го като възрожденска инициатива. За мен това е лично удоволствие и усещане на свързаност и принадлежност. Това не може да ми го гарантира държавата. Апропо ще ви спомена и един любопитен факт – в групата има и членове от Северна Македония и всеки пише на своя си език. В пълно разбирателство и свобода на изразяването.

За финал нека поговорим за една книга, която сподели в групата, става въпрос за „Бедняка Божу“ на Никос

Казандзакис. Защо Казандзакис е важен за теб? Разкажи ми повече за тази негова книга.

О, първа ще я чета! Тя е съвсем прясна на пазара. Споделих радостта си от излизането ѝ, но книгата привлече вниманието ми не само с автора, който е един от важните, но и със заглавието си и темата. Дълбоко ме вълнува християнската тема, а Казандзакис е автор на най-противоречивата книга в това отношение „Последното изкушение на Христос“. Книгата е и дело на трима преводачи: Георги Куфов, Иван Б. Генов и Надежда Генова, които много уважавам. Ще споделя един цитат от книгата, който дълбоко ме впечатли: „И тогава разбрах, че човешката душа е всесилна; че вътре в човека се е вселил Бог, целият Бог, и не е нужно да тичаме накрай света да Го гоним; само трябва да се сведем, да се вслушаме в сърцето си“.



ОТКРИТИЯТА НА МЛАДИТЕ

Дали тя е аз: Ани Ерно и момичето от 1958 г.

„Дали тя, девойката, е аз? Дали аз съм тя?“ – този въпрос си задава Ани Ерно, връщайки се близо 60 години по-късно към своето Аз от лятото на 1958-а в романа „Момичешка памет“, издаден на български език миналата година в превод на Мария Коева. Френската авторка, удостоена с Нобелова награда за литература за смелостта и клиничната прецизност, с която разкрива корените, отчуждението и колективните ограничения на лична памет¹ през 2022 г., е сред ключовите имена в областта на автофикцията. Ерно дори създава свой собствен жанр – авто-социо-биография (фр. *auto-socio-biographie*), за да характеризира творчеството си не просто като преразказване на лично преживяното, а като автобиографизъм със социално значими елементи, наблюдения върху френското общество от втората половина на XX в., неговите вкусове, нрави, виждания и т.н., предадени чрез личния опит на писателката. Лишени от почти всякакъв израз на сантименталност и възбържаци се от навлизане във вътрешния свят на Аза, книгите ѝ успяват да открият важни обществени тенденции и общочовешки проблеми, някои от които продължават и до днес, като на фокус често са „женските“ теми.

„Момичешка памет“ е именно такъв роман, който поставя в центъра женската действителност и гледна точка. Той проблематизира несправедливостта и унижението, на които младата Ани Ерно (тогава Дюшен), както и навярно много други момичета от съвремието ѝ и след него, са били подложени. Книзата възстановява спомените на вече възрастната авторка за летния лагер от далечната 1958-а, по време на който осемнайсетгодишното момиче се влюбва за първи път и преживява първите си интимни моменти. Противно на всякакви романтични представи обаче, тези събития не са съпътствани от радостни емоции, нито от жестове на обич и нежност, напротив – с неподправен, ясен и директен изказ Ерно разказва за сексуалните посещения, на които е станала жертва, тогава все още неосъзнаваща сериозността на случващото се, последвани от горчиви подигравки и грубо отношение, като избличава както първичността, наглостта и перверзността на мъжете възпитатели от лагера, така и лицемерието и озлобението на момичетата.

Любовта, за която писателката говори, няма предистория, тя се заражда вследствие на физическия ѝ контакт с главния възпитател в лагера – въпросния Б., който ще остане в съзнанието ѝ десетилетия след събитията, описани в книгата. Физически контакт, светкавично прераснал от танци и целувки в сексуално насилие, задволяване на мъжа без съгласие, но и без съпротива от страна на жената, в случая – момичето. Ерно описва едно превърнало се почти в универсално женско преживяване, като чрез личния си опит коментира психологическия аспект на травмата – в момент на пълно незачитане на личността и желанията ѝ тя се чувства не като жертва, а като „избраница“: „Не ѝ се вярва, че я е предпочел – че тя е негова избраница – измежду всички“².

И въпреки че авторката спестява на читател(к)ите си подробности за начина, по който се е чувствала в онзи момент, болката от осъзнатата постфактум възможност да се предотврати неприятният „инцидент“ се усеща през страниците. Като естествен резултат от тази макар и нежелана първа в живота интимна близост,

¹ По думите на журито.

² Ани Ерно, „Момичешка памет“, прев. Мария Коева, изд. „Фама“, С., 2025, с. 36.

тийнейджърката се влюбва. За Б. обаче въпросната сцена няма никаква сантиментална стойност и той без задържки я пресъздава и с други момичета. В същото време други мъже също си позволяват интимности с младата Ани Дюшен, отново без да считат за нужно да получат нейното съгласие, а на всичкото отгоре ѝ се налага да търпи болезнени подигравки и прякори от останалите в летния лагер.

След тази своеобразна изповед, която писателката дори назовава „освобождение“, тя успява да се припознае в образа на ранната си и неопитна версия, сякаш вербализирането на травмата ѝ помага да я приеме като част от миналото си. Така началният въпрос „Дали тя, девойката, е аз? Дали аз съм тя?“³ получава своя отговор – „В състоянието съм да кажа: тя е аз, аз съм тя“⁴. Въпреки това „сливане“ на осемнайсетгодишната Ани Дюшен и възрастната Ани Ерно, авторката все пак се разграничава от младото си Аз, като през целия разказ използва третоличната форма.

Относно стила Ани Ерно е известна със своето „равно писане“ или „равен почерк“ (фр. *écriture plate*), на който са присъщи липсата на сложен синтаксис, отказът от романизиране или украсяване на реалността, както и опростената лексика. При превода обаче прави впечатление наличието на по-архаични и необичайни думи и изрази, някои от които се срещат в текста многократно, като „прежни“, „леляни“, „билидъвче“, „своего рода“, „петимна“ и др. Към този не съвсем подходящ стилистичен избор се прибавят и известен брой грешки и пропуски от страна на редактора и коректора – правописни, пунктуационни и граматични. Ако тези грешки са малко или много пренебрежими, въпреки скромния обем на книгата от едва 120 страници, то към края ѝ, на страница 116 и 117, е налице очевидно недовглеждане от страна на екипа, а именно два откъса на едни и същи изречения, за които преводачката явно е имала два варианта, като едното от изреченията дори не е завършено.

„Момичешка памет“ е смела и много необходима на съвремието ни книга, повдигаща в по-тесен план така актуалната в наши дни тема за сексуалното насилие над жени и вредите от някои аспекти на патриаршалните традиции, а в по-широк – проблеми, свързани с отношенията между хората, липсата на солидарност, лицемерието, чувството за срам, както и ключовото за романа примиряване с миналото. В книгата си Ани Ерно говори от името на много групи жени, станали жертви на перверзни актове, на базата на собствения си злощастен опит, като се опитва да пресъздаде мислите и емоциите на „момичето от 1958-а“ и описва травматичните сцени и униженията, на които е била подложена, с точност и директност. Остава да се надяваме, че романът ще попадне в ръцете не само на жени като Ани, но и в тези на мъже като Б.

С подкрепата на Столична община



ВЕНЕТА СТОЕВА

Ани Ерно, „Момичешка памет“, прев. Мария Коева, изд. „Фама“, С., 2025

³ Пак там, с. 14.

⁴ Пак там, с. 66.

Един век Дарио Фо!

През март тази година се навършват сто години от рождението и десет години от смъртта на прочутия италиански драматург и носител на Нобелова награда за литература Дарио Фо. По този повод в родината му са планирани мащабни чествания, а фондация „Дарио Фо и Франка Раме“ още миналата година обяви амбициозната инициатива, озаглавена „100 години – 100 гържави“. Драматургът работи със съпругата си, актрисата Франка Раме, в продължение на пет десетилетия до смъртта ѝ през 2013 г., а фондацията, основана през 2019 г. и управлявана от внучката на Дарио и Франка, Матеа Фо, цели продължаване и популяризиране на творческото наследство на двамата артисти. В анонса за инициативата Матеа Фо посочва, че пиесите на нейните дядо и баба са преведени на 54 езика, а от 1960 г. досега са създадени над седем хиляди постановки в 78 различни гържави по света. Разбира се, в България Дарио Фо едва ли има нужда от представяне – „Случайната смърт на един анархист“, „Няма да платим! Няма да платим!“, „Марихуаната на мама е най-добра“, „Отворена брачна двойка“ са заглавия от родния театрален афиш, които през годините са утвърдили италианския драматург сред фаворитите на нашата сцена.

Дарио Фо е роден на 24 март 1926 г. в Ломбардия в семейство с артистични наклонности. Има брат и сестра, които също се занимават с театър и литература. Баща му, началник гара, но и самодееен актьор, е със социалистически възгледи, които ще повлияят и на младия Дарио, който



Дарио Фо на сцената, 2003, фотограф Паоло Руфини



„Случайната смърт на един анархист“ от Дарио Фо, режисьор Матис Кажа, театър „Дайлес“, Рига, Латвия, 2025

през целия си живот ще твори с мисълта за обикновения човек и неговата борба срещу неправдите на капитализма и статуквото. След Втората световна война започва да учи архитектура, но скоро се отказва и се насочва към рисуването и театъра, където се изявява с авторски импровизирани монолози. Карьерата му започва с вечерно комедиен шоу по националното радио през 1951 г. След няколко години във филмовия свят на Рим, той и съпругата му Франка се установяват в Милано. Основават „Компания Фо-Рама“ – Дарио е драматург, актьор и режисьор, а Франка се заема с администрацията. Първите им изяви са в „Пиколо Театро“; следват шест пиеси, поставени в Театър „Одеон“. Текстовете на Фо набират популярност, а темите – социалните неправди, проблемите на работническата класа, представени под формата на фарс, често водят до проблеми с властта, цензура и дори до забрана за излъчване по телевизията, която остава в сила цели 14 години. В края на 60-те Дарио и Франка основават още две трупни – „Associazione Nuova Scena“ през 1968 г., която цели да се отдели от традиционната система на субсидираните от гържавата театри, а през 1970 г. се появява и „Collettivo Teatrale La Comune“. Именно този колектив през същата година представя може би най-известната пиеса на Фо по света – „Случайната смърт на един анархист“. Тя е вдъхновена от действителни събития – терористичната атака, извършена от неофашистка организация, при която бомба се взривява в банка в Милано. Независимо от непрестанните проблеми и със силите на геня, и с радикални групировки (през 1973 г. Франка става жертва на брутално посегателство от страна на неофашисти), непреклонните и универсални политически послания в творчеството им ги водят към световната слава. От развенчаване на исторически фигури като Христосфор Колумб до протести срещу войната във Виетнам, творчеството на Дарио Фо намира отклик на всички континенти. Друга забележителна негова пиеса е моноспектакълът „Mistero

Buffo“ („Комична мистерия“ – заглавието е нарочна заемка от „Мистерия-буф“ на Владимир Маяковски), създаден също през този период (1969 г.) и радващ се на огромен успех – с него Фо гастролира в редица страни по света в продължение на 30 години. Постановката, изградена върху серия монолози на библийска тематика и вдъхновена от странстващите средновековни минстрели и комедианти, му донесе обвинения в богохулство от Ватикана. През 1980 г. властите на САЩ не дават разрешение Фо да вземе участие във фестивал на италианския театър и продължават да го недолюбват в продължение на години. Зрителите по света обаче са окрили от неговия неповторим стил, в който традиционните театрални жанрове като комедия дел арте придобиват нова сила да изпращат послания за борба срещу социалното неравенство. Фо остава политически ангажиран до края на живота си. Крътикува Силвио Берлускони (в „Двуглавата аномалия“ – сатирична пиеса, в която по странни стечения на обстоятелствата част от мозъка на Берлускони е трансплантирана в главата на Владимир Путин) и е активен в утвърждаването на популистското движение „Пет звезди“, създадено от комика Бене Грило през 2009 г. Целогодишната програма, организирана от фондация „Дарио Фо и Франка Рама“ включва разнообразни събития – спектакли, изложби, кинопрожекции и майсторски класове, дискусии и академични форуми. Тържественото откриване ще се състои на 24 март (рождения ден на Фо) в театър „Систина“ в Рим, където творци, приятели и колеги ще поставят символичното ново начало за следващото столетие на Фо с нови интерпретации и преоткриване на посланията, заложили в неговата драматургия. Разбира се, водещи в календара на събитията са многобройни постановки по текстове на Фо и Рама из цяла Италия и по света. На 27 и 28 март Джакомо Фо, синът на Фо и Рама, ще представи своя спектакъл „Какво е да си син на Дарио Фо и Франка Рама“, в който пресъздава емоциите, спомените и уроците, предадени от родителите му. Също в края на март, в Милано ще се състои специална вечер, посветена на Фо, в която млади актьори, музиканти и певци ще представят негови песни, много от които известни и обичани от италианската публика. Режисьор е Алесιο Лега. Концертът ще се проведе в залата на синдикатите, място емблематично за Дарио Фо и Франка Рама. Още от този месец откриваме Фо на екзотични локации, нова адаптация по „Няма да платим! Няма да платим!“

под режисурата на Авинаши Сингх ще се играе в училище по изкуствата „Флуке“ в индийския град Бенгалуру в края на март. За месец юни са планирани два спектакъла по пиесата „Светият шут Франциск“, режисура и изпълнение на италианския актьор Кристиан Поджони, в Назарет и Йерусалим. Две европейски премиери – „Няма да платим! Няма да платим!“ (реж. Леонардо Рааб) в Градския театър в Майни, Германия, и на „Случайната смърт на един анархист“ (реж. Матис Кажа) в театър „Дайлес“ в Рига, Латвия, се състояха в края на миналата година и са включени в програмата на събитията, в която намират място наистина десетки спектакли, много от които гастролни на италиански артисти в културни центрове по света. Като участия от българска страна са обявени спектаклите „Отворена брачна двойка“, режисьор Андрей Калудов и „Само за жени“ на Драматичен театър „Стоян Бъчваров“ – Варна, постановка Костадин Банутов. Това, разбира се, е само малка част от програмата на честването – интерактивна карта на събитията в удобен за разглеждане формат може да се види тук: <https://www.centenariodariofo.it/>. Мащабната инициатива включва и международна научна конференция, посветена на творчеството на Фо. Тя ще се състои през октомври и ноември тази година на различни локации в университети в Милано, Пиза и Рим, както и в културния център „Свободен университет на Алкатраз“, основан от Джакомо Фо, сина на Дарио и Франка, в Умбрия, където се помещава и фондацията „Дарио Фо и Франка Рама“. В следващите месеци е планирана и изложба, която показва Фо в по-малко позната светлина – негови рисунки, скици и сценографски проекти ще бъдат представени в Рока ди Сполето, в Умбрия. Може би някога ще дойде време, когато драматургията на Дарио Фо и Франка Рама вече няма да е толкова актуална, но всичко случващо се около нас показва, че и във втория си век Фо ще продължава да докосва умовете и сърцата с категоричната си непримиримост към своеволията на управляващите класи и вяра в трансформиращата сила на театъра.

МИРЯНА ДИМИТРОВА

Звук, повторение, сътворение

Разговор около книгата на Радосвет Коларов
„Звук и смисъл. Повторение и сътворение“⁶⁶

Представянето на книгата на Радосвет Коларов „Звук и смисъл. Повторение и сътворение“ (изд. „Версус“, поредица „Зевзма“, 2026) се състоя на 5 март 2026 г. в Огледалната зала на Ректората на СУ „Св. Климент Охридски“. В него участваха Миглена Николчина, Боян Манчев, Камелия Спасова и Димитър Камбуров.

Миглена Николчина: Добър вечер, скъпи учителю Радосвет Коларов! Добър вечер, скъпи колеги, гости, приятели. Ще започна с благодарности. Преди всичко към автора, към Радосвет Коларов, който избра нашето издателство „Версус“ и нашата поредица „Зевзма“ за това издание, което събира в един том първата и най-новата му теоретична книга. И двете са легендарни. Първата вече доста трудно се намира; мисля, че това се отнася и за втората. Те са четени, те са анализирани, те са цитирани, те отдавна са влезли в нашето теоретично мислене за литературата, но и за културата изобщо. Струва ми се, че е крайно навременно това преиздаване. Отново да благодаря на Радосвет Коларов, че каза – „Искам да съм във вашата компания“, което естествено изключително много ме зарадва. Това е десетата хуманитарна книга в тази поредица на „Версус“, така че с Радосвет ударихме право в десетката. Естествено, това вдига нивото на всичко останало, което вече се е случвало в тази поредица. Към тази благодарност искам да прибавя благодарност към Боян Манчев. Радосвет уговори с Боян да има предговор именно към по-ранната книга „Звук и смисъл“, защото от 70-те години е минало доста време, но и защото тогава тази книга е изпреварвала времето си. Има такива книги, които изпреварват времето и след това, както посочва Боян, те застигат своя момент. Много бих се радвала да можем да включим предговор и към втората книга. Отново бих се обърнала към Боян Манчев, който чете изключително интересен текст върху „Повторение и сътворение“ само преди година на една прекрасна конференция около творчеството на Радосвет Коларов. Оказа се невъзможно с оглед на обема на този том. И тук трябва да изкажа благодарност към художника Иво Рафаилов, с когото минахме през много тежки моменти, готвейки тази книга, тъй като тя трябваше да бъде събрана в габаритите на поредицата, а това се оказа трудно – както виждате, това е един доста колосален том, при това графически труден поради таблици, колонки и пр., така че работата на художника по оформлението беше доста тежка. Тук ще спомена с огромна благодарност името на един човек, който отказа да напишем името му в самото печатно издание, обаче аз ще го издам днес. Това е всъщност първият автор в нашата поредица – Чавдар Парушев, който издаде при нас книга със заглавие „Срещу човешкото“ върху антиутопията като жанр. Той направи щедро лично дарение за тази книга, което

позволи тази хубава цена, която ще забележите. Много хора, които знаят какви са издателските

реалности вече се учудиха от тази цена. Дължи се на Чавдар Парушев. И разбира се, трябва да благодарим на безвъзмездния труд на една цяла плеяда, започвайки с шефката на това издателство Мария Калинова. Това е действително кауза за много от нас. Освен всичко друго книгите изискват и хамалска работа. Има едно носене на книжни тела, което млади жени, които започнаха като докторантки, но някои вече се придвижиха по-нагоре в университетските йерархии, от крехка възраст сме ангажирани за доброволна дейност в това наше поле, в което сме малцина, но мисля, че трябва да опазим. И така връщайки се към Радосвет Коларов, който в действителност е лицето на това, което аз смятам за най-успешната българска хуманитарна област. Аз съм сигурна, че отново ще трябва да се събираме и да дискутираме това творчество плодотворно, както се случи миналата година. Имаше издание на списание¹ с една част от текстовете, но далеч не всички, т.е. това е работа, която тепърва ще продължаваме да правим. На последно място, но не по значение, както се казва, искам да благодаря на тези трима колеги, които са до мен и които днес ще говорят за творчеството на Радосвет Коларов: Боян Манчев, Камелия Спасова и

¹ Част от представянията от конференцията, посветена на изследователските търсения на Радосвет Коларов от 27-28.02.2025 са събрани в книжката „Автотекстуалност и цитат (в чест на Радосвет Коларов)“. *Studia Litteraria Serdicensia*. Издателски център „Боян Пенев“, кн. 9, 2025.



Радосвет Коларов. Снимка: Франческа Земярска

Димитър Камбуров. Казвам ги в реда, в който мисля, че решихме, че ще говорят. Давам думата най-напред на Боян Манчев.

Боян Манчев

Радосвет Коларов, достойнството на творбата

Заставам пред вас с възмущение – радостта да видим този проект осъществен и да го честваме заедно с Радосвет Коларов е огромна. На първо място трябва да поздравя Миглена и нейния екип за невероятната работа и енергия, които са вложили в този обмен том. Разбира се, няма как да не благодарим на Радосвет Коларов, който го изчете наново изключително внимателно, отговори с присъщата си щедрост на всички коментари и бележки. Благодаря му лично за поканите за вдъхновяващи срещи и разговори, които ми помогнаха да осмисля непознати ми досега измерения на трудовете му. Подготовката на тома беше безценно преживяване, което се вписва в дълга споделена траектория – траектория, която несъмнено ще продължи и ще устои в търсенето на нови възможности за литературната теория, семантиката и философията. Повратна точка на тази споделена траектория беше началото на работата ни в рамките на Софийския литературоведски литературен семинар преди петнайсет години – работа, която мобилизира вектори на изследване и теоретични търсения, като ги центрира върху вдъхновяващата споделена работа около „Повторение и сътворение“ – книга, чието обсъждане постави началото на САС.

Днес няма да се опитвам да резюмирам вече написаното от мен в

предговора към „Звукнижия“ том; ще поставя няколко акцента върху това, което не успях да включа, това, което остана извън текста ми и което е свързано най-вече с връзките между двете книги. Новото издание на „Звук и смисъл“ – отдавна недостъпна легендарна книга – е само по себе си събитие; но такава е и повторната поява на „Повторение и сътворение“, също недостъпна отдавна, поне в българската си версия книга (тъй като междувремето се появи и английският ѝ, повтарящ я, но и отличаващ се от оригинала, двойник). Двете книги не само са изключително необходими на старите и новите си (по)читатели; възможността да бъдат четени в един общ том позволява нещо, което е рядко, което е трудно, но което поради трудността си е още по-вдъхновяващо, а именно проявяването на общ теоретичен корпус, на общ теоретичен свод (понятие, което Миглена Николчина обича да използва). Въпреки че двете книги са отдалечени от няколко десетилетия, те имат общи, споделени опорни точки. До голяма степен можем да четем „Повторение и сътворение“ като награждаща ранните новаторски тези на Радосвет Коларов². Това, което бих искал да подчертая тук, е възможността

² Разбира се, събирайки двете легендарни книги в общ том, не трябва да „прескачаме“ обемното и значимо творчество на Радосвет Коларов, разположено между двата „полюса“. Ред книги на Радосвет Коларов общуват и разгръщат постановките на „Звук и смисъл“. Същевременно двете книги, съставляващи новоиздадения том, все пак несъмнено са книгите, които имат най-изчистена теоретична конструкция и теоретична материя.

за структурни аналогии между двете книги, дори между двете заглавия – аналогии от теоретичен и метатеоретичен порядък. Заглавията и на двете книги включват по две понятия, свързани от паратактична връзка: „Звук и смисъл“ и „Повторение и сътворение“, като и двете осъществяват сходна семантична операция. Те показват как единият термин преходжа в другия – имплицитна операция, която е еретична от гледна точка на доминиращите теоретични позиции в епохата. Несъмнено „Звук и смисъл“ е изключително новаторско и пионерско за епохата си изследване дори само с това, че е сред първите, които поставят въпроса за метафонична организация, според изобретеното от автора понятие, в художествената проза. Но по присъщия му скромен, вдъхновен и вдъхновяващ начин Радосвет Коларов имплицира и още по-радикална операция: постановката на книгата му предполага, че семантиката, дисциплината, която би трябвало да изследва смисъла, не може да работи без изследването на звуковата материя, тоест без материята, „подмолието“ на езика, респективно текста, схванато от структуралната лингвистика като инфрасемантично поле. Сякаш квазимистичните анаграми на Сосюр се завръщат в полето на позитивното знание, следвайки радикалната линия на епистемологичния рационализъм на миналия век в противовес на ирационализма на психоанализата и феноменологията. В това отношение трудът на Радосвет Коларов поставя основите и гради основанията за нова литературна теория, но и за нова семантична теория, която „Повторение и сътворение“ ще разгръне. В предговора се опитвам да изведа няколко нишки в тази посока, разгръщайки паралели с автори, цитирани пространно или по-периферно от Коларов, между които Юрий Лотман и Емил Бенвенист. „Повторение и сътворение“ достига до хоризонта на очакване, разтворен от „Звук и смисъл“, а именно до идеята за *сътворяването* – идея, заложена в канавата на „Звук и смисъл“ и утвърждаваща хоризонта на теорията на Коларов. Опитвам се да аргументирам хипотезата, че Радосвет Коларов се вписва и дори въплъщава една „дисконтинуална“ генеалогия, която вероятно би ни върнала назад към „Поетиката“ на Аристотел, възражда се при романтиците и достига до руските формалисти и до зрелото творчество на Роман Якобсон, – а именно линията, която мисли поетическия език като своеобразна автопоетична система, като форма на пораждаване на смисъл не чрез субстанция (*какво?*), а чрез моданост (*как?*). В тази линия тезата за поетическия език на Якобсон продължава визионерския постулат на Аристотел от „Поетиката“. Коларов дава път на парадоксалния опит да се изследват с точни методи феномени, които минават отвъд възможността за точно познание именно защото градят иманентно смисъла, по силата на собствената си творческа мощ. На различни нива в двете книги можем да проследим анализа на механизмите, по които художественият текст създава смисъл, но същевременно как „не-смисълът“ преходжа в смисъл, как звукът *става* смисъл, как повторението разклонява, раздвоява, награжда, за да стигне до сътворение. Не повторение и различие, а повторение и сътворение: различие *става* сътворяване.

на стр. 10

Звук, повторение, сътворение

от стр. 9

Боян Манчев
Снимки: Франческа
Земарска



Поетиката на автотекстуалността е поетика в етимологичния смисъл на *poietika*, на творчество – творчество на/чрез автотекстуален порядък. По същество автотекстуалната хипотеза е подстъп към опит за извеждане на характеристики на творчеството на определен автор не като биографична или художествена съвкупност, а като структурно-семантично единство, като своегo рода „текст“ или „творба“. „Творчеството ще бъде наблюдавано през призмата на творбата, тоест оприличавано на нея; творбата, обратно, ще бъде наблюдавана през призмата на творчеството, т.е. оприличавано на него“ (с. 314), пише Коларов. Коларов обаче не работи с готови, предзададени понятия. Той предлага дефиниции и прояснява основните си понятия, давайки израз и на теоретичен скептицизъм и резерви – на съзнанието за необходимостта от радикалното им критическо преосмисляне. Необходимостта от критическо преосмисляне се отнася на първо място до понятието *творба*. Какъв е смисълът на понятието „творба“ у Коларов? Със сигурност не става дума за есеистично понятие с неясен и противоречив обем, подлежащо на всячески употреби и злоупотреби. Напротив, един от залозите на теоретичния проект на Коларов е именно дефинирането на понятието „творба“. Заглавието на „Повторение и сътворение. Поетиката на автотекстуалността“, четено паратактично, сякаш избягва да вземе страна в противопоставянето на текст и творба и създава усещане за частична взаимозаменяемост на двете категории. Внимателното осмисляне на теоретичните предложения на „Повторение и сътворение“ обаче води към заключението, че в никакъв случай не става дума за отстъпление от ранните иконосторически позиции на Коларов – позициите на „Звук и смисъл“, позициите на отказ от контекстуализма за сметка на автономното изследване на текста; напротив, смея да предположа, че „Повторение и сътворение“ предлага един от най-интересните опити за експанзия на този метод в над-текстово поле, или по-скоро за пренасянето му в полето на макротекста. Но тази експанзия не е формалистично повторение; напротив, в съгласие с тезата на самата книга, то предполага комплексно удвояване, при което макронивата на изследване предполагат и макротеоретично ниво, което усложнява инструментариума на иманентно-текстовия анализ. В това отношение Коларов прави ключово за мотивирането на идеята за повторение позоваване на тезата на Франсоа Ларюел за „текстовите машини“: „То е по-скоро раздвояване, отколкото удвояване“; „вътрешно отклонение от себе си“; „фрактурна, която претърпява тезисът в момента на своето преобръщане“ (с. 598-599). (В своя доклад „Коларов, Ларюел и желанието текст“ на посветената на Радосвет Коларов конференция „Автотекстуалност и цитат“ (2025)

Станимир Панайотов представи неочаквана и впечатляваща теза върху структурни сходства между тезите на Коларов и Ларюел.) Така теорията върху звука-(клонящ-към)-смисъл, върху повторението-(клонящо-към)-сътворение утвърждава имплицитно, а в части на втората книга и експлицитно, една онтология на виртуалността срещу онтологията на негативността. Оттук и една от ключовите тези на „Повторение и сътворение. Поетика на автотекстуалността“: „Автотекстуалността е идеална практика по реализиране на виртуалностите“. Тезата е разгърната на основата на Делюз: „Актуализацията на виртуалното, преходът от потенциалностите към тяхното реализиране и разглеждането им като различни лица, различия в повторителността, е задача на настоящото изследване“ (с. 347). При подобна хипотеза се поставя въпросът: каква е в такъв случай ролята на теоретика или на анализатора? Дали той просто „акушира“ на един текст, който сам създава смисъл си? Това е голям въпрос. При всички случаи теоретикът, изследователят на художествения текст участва *отвътре*, иманентно, в процеса на създаване на смисъл: той неизбежно се включва като съучастник и съ-дейтел на творческия процес. Достойнството на текста е и достойнството на този, който *устоява* в смисъла на текста – който твори творбата. Отпечатък на воля, която не е лична, а сингуларна констелация на смисъла – в която именно се състои творчеството. Творчеството изисква своето устояване, и то устоява в достойнството на творбата. Няма достойнство без решение. Решението върху смисъла е решение върху творбата. Достойнството на творбата е достойното решение върху нейния смисъл. Творбата решава и затова устоява. Това, което стои пред нас, е въплъщението, тялото на творба, въплътило сингуларен творчески процес, започнал далеч преди Радосвет Коларов, но който Радосвет Коларов е въплътил по оригинален, образцов, блестящ, свой начин, създавайки своята теоретична творба. За мен е истинско щастие да държа тази книга, това друкнижно тяло в ръка. Благодаря ви.

Миелена Николчина: И аз благодаря на Боян Манчев, когото доста изтерзахме с бързани през месеците, когато се подготвяше този том. Разбира се, много обширни теми могат да бъдат отворени тук. Интересно е да се позиционира делото на Радосвет Коларов не само в български, но и в един международен контекст, в понякога паралелно протичащи линии, тръгващи горедолу от едно и също място. Като тръгнем от Роман Якобсон и руския формализъм например, ще видим как в десетилетието на „Звук и смисъл“ излиза „Революцията в поетическия език“ на Юлия Кръстева, където също акцентът е върху звука, но в поетическия език. Давам думата на Камелия Спасова.



КАМЕЛИЯ СПАСОВА

Метафония и матрица

Много съм радостна, че сме се събрали тук толкова много хора, които сме свързани с Радосвет Коларов и по един или по друг начин продължаваме това, което той прави. Симптоматично е, че тук имаме две книги в едно книжно тяло и това поставя по особен начин въпроса за двете, за двойното. Тази книга е бифокална – „Звук и смисъл“ и „Повторение и сътворение“. Тя непрекъснато ще говори за елементи, които имат двукратов ритъм или двойно техне, като между двете има напрежение и пулсация. Върху този момент се спира и прекрасният предговор от Боян Манчев. Пулсацията може да има две посоки:

свиване навътре с центростремителни сили или разтягане навън с центробежни сили – разтваряне, разпръскване, ризоматично разтегляне, дисеминация. Тази двойна пулсация, навътре към организация на творбата и навън към дезорганизация, минава и през двете книги. Струва ми се, че ще сбъркам, че „Звук и смисъл“ е структуралистка книга на Радосвет Коларов, а „Повторение и сътворение“ е постструктуралистски проект (колкото и огрубяващи да са подобни определения, валидни преди всичко в американската академия). Очевидно е, че „Повторение и сътворение“ Радосвет Коларов минава в едни изследователски търсения и понятия, които са отвъд структурализма. В предговора си Боян Манчев ни подсказва, че още в „Звук и смисъл“ може да виждаме това напрежение, този двукратов ритъм и пулсация между организация и дезорганизация. Той не споменава Делюз, но все пак в една дельузианска линия интерпретира „Звук и смисъл“, като минава през Бенвенист и идеята за семантична модальност на езика, за да изведе иманентния подход в създаването на смисъла. Този подход вече експлицитно може да се види как работи в „Повторение и сътворение“. Искате ли да подчертая, че и обратната страна – центростремителните сили по структурирането функционират не само в „Звук и смисъл“, но и в „Повторение и сътворение“. Центробежните и центростремителните сили работят в целия корпус на бифокалната книга, която държим в ръка. Забележителното в „Звук и смисъл“ е, че прилага своята методология върху проза, а не върху поезия. Миелена Николчина припомни, че имаме едно ниво на работа на езика при Юлия Кръстева, което тя нарича *генотекст* – нещо, което не е на нивото на символния текст, а е някакъв процес на генериране, създаване, което все още не е добило форма, все още не явено като феномен. Това при нея е свързано с поетическия език, докато Коларов изследва този процес от гледна точка на прозата. Ще цитирам лобимия на Боян Манчев Лотреамон с „Песни на Малдорор“:

*Поздравявам те, стар океане! Стар океане, твоите води са горчиви. Те имат точно същия вкус като жлъчката, която критиката излива върху изкуствата, върху науката, върху всичко. Ако някой е гениален, тя го представя за циот; ако друг има красиво тяло, за нея е ужасен гръбльо.*³

Ясно е, че на френски звучи по друг начин, но повторенията и алитерациите са добре предадени от преводача Стефан Гечев. С този цитат искам да поставя въпроса каква е разликата между поезия и проза. „Песните на Малдорор“, анализирани от Кръстева, поезия или проза са? Те подходящи ли са да бъдат обект на изследване по метода на Коларов? В „Звук и смисъл“ Радосвет Коларов ще подчертае, че го интересуват както центростремителните сили, така и центробежните. Центростремителните сили са онези места, където езиковата маса, материалността на езика се състява – той ще използва думата „маса“, която може да разчетем и във физически смисъл като тъмната материя на езика. От друга страна, са изследвани центробежните сили в езика, където звуковата материя се разчленява, дезинтегрира, разпръскват се, трансгресират, като минават някакви граници. Как обаче преценяваме кога се събират елементите и кога се разпръскват? Как да го отчетем? Има ли трансгресия в това изречение на Елин Пелин, или няма? Тук идва именно моментът с точните математически методи. Впечатляващо е, че най-ранната част от „Звук и смисъл“, дисертацията на проф. Коларов, както и една ранна статия в „Литературна мисъл“, са от 1974 г.⁴ През тази година излиза и „Революция в поетическия език“ на Кръстева.⁵

Тези точни методи при Коларов се използват за едно близко четене (*close reading*), а не за това, което в момента е модерно като далечно четене (*distant reading*)⁶. Това въщност се вижда много ясно, защото онова, което се изпробва при Коларов е броеето на р-тата, л-тата, с-тата, з-тата, при което трябва да се преходи от звука към смисъла (това „с“ и „з“, изведено в заглавието на „Звук и смисъл“, ако искате го свържете със „S/Z“ на Р. Барт). Границата и различието на звуковата материя се калкулира благодарение на изчислителни машини, с които е работил Радосвет Коларов. Тук имаме една идея, в която за да видим как пулсира метафонията, как се заражда смисълът и как функционира гадена художествена идея в прозата, трябва да разграничим *норма* от *отклонение*. В контекста на гаден разказ започваме да броем като нормално гадена честота на звуковете. На фона на тази норма може да се открият по-високите честоти или по-ниските честоти на гадени съгласи. Тези случаи са отклонение от нормата. Това доста любопитно броеене на норма и отклонение става на нивото на изречението в прозата. Радосвет Коларов се занимава с прозата на Иван Вазов, прозата на Елин Пелин (за която по-късно ще има отделна книга), прозата на Антон Страшимиров и по-специално „Хоро“ (което също ще се превърне в отделна книга), прозата на Ангел Каралийчев, на

³ Лотреамон, *Песните на Малдорор*. Прев. Стефан Гечев. София: Прозорец, 1993.

⁴ Радосвет Коларов, *Звук и смисъл* в художествената проза. – *Литературна мисъл*, кн. 2 (1974), с. 60-86.

⁵ Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé*, Seuil, 1974.

⁶ Franco Moretti, *Distant Reading*. London: Verso, 2013.

Йордан Йовков, на Емилиан Станев и на Йордан Радичков. Един от примерите, които са изследвани съвсем внимателно, е изречението от „Друг свят“ на Йовков: „**Попристъпи, препъна** се и пак **пристъпи**. Изведнъж тя се **спря**“, в което има изключително много **пр-**та в сравнение с други части от този разказ⁷. Ефектът, който се създава, смисълът, който преминава със струпането на тези презградни съгласни, е, че нещо заеква в нивото на звука, но заеква и на нивото на пътя в разказа, т.е. нещо от самото изречение показва, че е трудно да се продължи и да се премине нататък. Така се свързват звук и смисъл. Радосвет Коларов обаче показва, че този момент между изобретяването на връзка между нивото на звука и нивото на смисъла е много древно. Още любимият ни Дионисий Халикарнаски посочва, че „Ламбда“ (λ) ласкае слуха: от всички полуласни тя е най-сладостната⁸. Аз много мразя това „λ“ в името си, можеше да има „р“, ама няма – сега разбирам защо. И продължава: „Некрасива и неприятна е „сигма“ (σ). Слушана в голямо количество, тя е страшно мъчителна; нейното свистене е по-близо до безслобесния глас на звяра, отколкото до говоримата реч“. Разбира се, обсъжда се в книгата и въпросът на Рембо, че в сонета за цвета на гласните „a“ е черно, е – бяло, i – червено, o – синьо. Радосвет Коларов казва, че има едно твърдение, подчертавано от критиката за музикалността на стиха, или дори за музикалността на прозата, например *Йордан Йовков е много музикален*. Цяла серия от такива понятия, които обвързват музика и критика като *музикална вълна*, *музикална епифония*, *оркестрация*. Коларов се разграничава от тях, като показва, че това са ала-бала-ници. Това е един импресионистичен език за музикалността на поезията или прозата, това са метафори. Забележете това е началото на 1970-те години, когато тече дебатът импресионисти – структуралисти. Коларов не се включва в този дебат експлицитно, но той не брои с-тата и з-тата в „Диви разкази“ на Хайтов. Това е политически жест във време, когато импресионистичната критика се възторгава от музикалността на „Мъжки времена“. Начинът, по който Коларов ще гледа на прозата, е от гледна точка на тази звукова материя – начина, по който може да се приложи метрика и математика към прозата. Коларов призовава: дайте да броим, т.е. **не музика, а математика**. Досега настоявах, че като общ двутактов ритъм, който преминава през тази бифокална книга са центробежните и центропретелните сили: силите на събиране и разпръскване, силите на интеграция и дезинтеграция. Друг момент, който се появява в „Звук и смисъл“ и се развива по сложен начин в „Повторение и сътворение“ са операторите на *маскиране* и *демаскиране*. Звукови елементи в стиха могат да са демаскирани или да са замаскирани. Познати кои предпочитат да демаскират – модернистите или традиционалистите? Верният отговор идва с цитат от Тристан Цара, на който се спира Коларов⁹:

cigr	grtl	gzdr	клар	гртл	гздр
la	fatigue		умората		
le					
le	pied		стъпалото		
verre	dans le	nerf	чашата в	нерва	
.....				
ra			ра		
ga			га		
ta			та		
ga			га (цит. по Л. 124),		

Очевидно е, че в това дадаистично стихотворение ни се обръща внимание на звука. Много е ясно, видимо е, фукаме се, че си играем със звука. Оттам и руските формалисти развиват своите теории, като стъпват върху *дадаистичната игра със звука*. Питам се какво можем да правим с това. И правят разни неща. Обратно, Радосвет Коларов обръща внимание, че още в древноиндийска поема „Ригведа“ имаме *замаскиране* на звукови елементи. Това придава някаква енигматичност на звуковата материя, т.е. не можем да я разпознаем веднага. На Коларов са му по-любопитни елементите, които са замаскирани, а те са най-замаскирани в прозата. В поезията са винаги по-демаскирани. Разбира се, Коларов има и своя блестящ анализ на последното Ботево стихотворение „Обесването на Васил Левски“. Просто в прозата тези места са много по-енигматични и трябва много по-опитно око, за да ги открие. Ще кажа само няколко бегли думи върху „Повторение и сътворение“, за да не стане изказването ми прекомерно. Като стане дума за публично обсъждане на „Повторение и сътворение“, ставам леко тревожна. Първата публична проява под шапката на Софийски литературоведски семинар беше на 12.01.2012 г.¹⁰, когато направихме разговор върху книгата на Радосвет Коларов, а на мен ми предстоеше външна защита на дисертацията само пет дни по-късно. Така че в мен се задейства опасността, ако говорим върху „Повторение и сътворение“, да не би да последва повторение и да трябва отново да защитавам дисертация. Предполагам, че това е само *паметова следа*, която ме застига. Това, което ми се струва важно за „Повторение и

сътворение. Поетика на автотекстуалността“, е, че тя има своето английско издание. То е леко различно, но така или иначе в издателство „Рутлидж“ през 2021 книгата е отпечатана¹¹. Това е теоретична книга откъдето нашите котловинни мащаби и от тази гледна точка Коларовата поетика на автотекстуалността носи печата на това, което е българска теоретична школа в негово лице. Радосвет Коларов е достатъчно прецизен да изведе своето понятие от Люсиен Деленбах и книгата му „Огледалото в текста“¹². Разработването на цяла поетика на автотекстуалността ми се струва изключителен новаторски елемент. Тезата в тази книга е много ясна и тя е, че сътворението е в повторението. Най-стигматизираната част или най-твърдо кристализираната част, която можем да видим в едно творчество, това е клишето. Самото клише се налага като такова в самия процес на повторение. Коларов обаче забелязва, че има и обратната страна – неща, които, повтаряйки се в рамките на едно творчество, не се клишират, а създават нещо ново. „Повторение и сътворение“ минава откъдето структурализма, но трябва да подчертая, че има места, които остават верни на една структуралистична парадигма. Те поставят граници, които създават напрежение, което ми се струва ползотворно, защото са условия за възможност за прекриването им. Първо, Коларов работи с категорията *автор*. Да, на конференцията миналата година автора като субект го разкостихме, разпарчетосахме и посочихме линиите, по които авторството не е категория на тъждество и идентичност, а на различие и промяна, то няма нищо общо с едно старо понятие за автор¹³. И все пак: Кафка е автор, който е автор на тези и тези романи, каквито и да правим с това понятие. Коларов настоява върху понятие за авторство. Второ, той работи ясно с понятия за творчество и творба. За разлика от много литературоведи, които предпочитат да говорят за текст и текстовост, Радосвет Коларов работи с понятието за творба, съответно множеството творби на определен автор организират неговото творчество. В книгата той казва, че това, което вижда като творческо, е повторително:

Може да наречем още, приспособявайки за случая Кантовата терминология, двата вида желания съответно „продуктивно“ и „репродуктивно“. Импулсът на първото е центробежен, то избухва като желание за другост в сънищата, изкуството и във втората „размазана“ фаза в акта на колебанието. Импулсът на второто е центропретелен – то се бори да изработи „същност“, идентичност на субекта.¹⁴

Имаме две сили, които действат едновременно: едната е по отношение на структуриране на идентичността, а другата е по линията на различие и трансформацията. И тук Коларов изработва серия от много творчески литературоведски понятия, които заслужават внимателно осмисляне, което няма да предложа в момента. Само ще изведа двойното потекло на основополагащото за книгата понятие „генерираща матрица“ през Лиотар и Рифатер. Ако искаме да подчертаем динамичния характер на матрицата в постструктуралистичен идиом, ще осветлим генеалогията ѝ през Лиотар и идеята за фигурата като пластично пространство, което не се явява в самия текст, но самото то е различие и създава различие в един иманентен план. От друга страна, ако искаме да спрем фокуса върху центропретелния процес, ще спрем вниманието си върху връзката на понятието за матрица, изведено през Майкъл Рифатер, развиващ идеята за интертекстуалност. И двете генеалогии са важни за „Повторение и сътворение“. Тук е мястото да се види връзката и различие между работата на интертекстуалността и автотекстуалността. Радосвет Коларов поема темата за интертекстуалността от Никола Георгиев, като се позовава на негов въпрос какво ще стане, ако видим как работят връзките между творби вътре в рамките на едно и също творчество, като отново се проследят процесите на вътрешно оразличаване. Радосвет Коларов прави решително крачка откъдето свързва структурализма с психоанализата. Никола Георгиев никога не прави мост към психоаналитичната проблематика. Той е майстор, който строи литературоведски мостове между пропастите, но тези мостове винаги са между съвсем конкретни литературни творби. Н. Георгиев не построява мост към психоаналитични термини, докато

¹¹ Radosvet Kolarov, *Repetition and Creation: Poetics of Autotextuality*, Routledge Studies in Rhetoric and Stylistics 17 (Routledge, Taylor & Francis Group, 2021).

¹² Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*. Collection Poétique. Paris: Seuil, 1977; Lucien Dällenbach, *The Mirror in the Text*. Прев. кол. Jeremy Whiteley и Emma Hughes. Cambridge: Polity Press, 1989.

¹³ Моят доклад разглеждаше този проблем през парадокса за кораба на Тезей – дали корабът е същият или различен при промяна на частите му, като тезата ми беше, че центропретелно равнище в концепцията на Коларов действа по посока на удържане на единство на макрониво през структурата на творчеството, докато на микрониво има хаотичност – вариативност, модификация, видоизменения, ентропия.

¹⁴ Коларов, *Звук и смисъл / Повторение и сътворение*, 381.

в книгата Радосвет Коларов развива понятието на Фройд *Verdichtung* (съзстъяване), понятие, което през Якобсон се свързва с работата на *метафората* и работата на *свня*. Пораждащият процес, работата на матрицата, сътворението е свързано със силите на трансформацията през съзстъяването, метафората, през *Verdichtung*. Лозиката на уподобяването при Коларов е удвоена, тя действа и като форма, и като вълна.

Серията от понятия на Радосвет Коларов дават много големи възможности за четенето на класически и съвременни автори.

К. С.



Камелия Спасова и Радосвет Коларов

Имаме едно манифестирано съдържание на онова, което е изведено на повърхността като символ език и творба, но имаме и скрити латентни елементи. По същия начин субектът винаги настоява да изрази нещо латентно, обаче все не успява и не успява. Радосвет Коларов говори за неврозата на творчеството. Авторът просто иска да напише една творба, но не успява, зато пише втора, трета, пета – вътре онова, което го движи, вълната на сътворението е свързана с работата на матрицата. Големият въпрос, който подобна концепция поставя е: кое е творбата в този случай – отделната творба или серията от творби, които правят видима работата на матрицата. Радосвет Коларов посочва, че за да видим как работи матрицата, трябва да изследваме серия от творби. Това е конкретен похват. Например аз не си бях обяснила как да чета „Слънцетехника“ на Мария Калинова, съвременна поетична книга. Но през поетиката на автотекстуалността вече знам, че не отделното стихотворение, а серията от негови вариации, които прескачат във и между стихосбирките на авторката, показват как работи матрицата на автотекстуалността. Също така по-ясно разбирам неврозата на творческия субект в своя съзидателен напор, в който винаги една малка част изскача, като онази видима част на сътворението, но има един невидим, скрит енигматичен елемент, това е матрица, която генерира отново и отново различни творби. Тя тласка към повторение и сътворение, ние можем да реконструираме нейната работа през похватите, предложени ни от Коларов. Въпросът, който постави Боян Манчев – каква е работата на теоретика – ми се вижда ключов. При Никола Георгиев при интертекстуалността отговорът е ясен. Теоретикът създава интертекстуалните връзки, като прави възможен диалог между две творби. При Радосвет Коларов работата на теоретика с автотекстуалността е по-сложна, тя е свързана с този процес, който отвътре на творчеството тече като продуктивен процес на матрицата, създаваща определена серия. Теоретикът трябва да хване и да отбележи това, което е енигматично. Той трябва да открие зависимостта, серията, която е замаскирана в цялото творчество на даден творец. В действителност серията от понятия на Радосвет Коларов дават много големи възможности за четенето на класически и съвременни автори.

Миглена Николчина: Благодаря на Камелия Спасова, която предложи не само представяне на тези две книги, събрани в един том, но предложи и артистична илюстрация на това, което се случва в тях. Аз виждам, че тук е Тодор Тодоров, автор на романа „Хабабула“, който също може да послужи като илюстрация на „Звук и смисъл“ в прозата. Романът ми е забележителен именно и като звук, наред с всички други неща! Благодаря на Боян, че ми припомни за нашия общ трюк върху „Метаморфозата“ на Кафка. Имаше такъв епизод – това прекрасно време, когато се събрахме да обсъждаме тази странна творба. Камелия дори си спомни дата. Боян Манчев ме наведе към идеята, че ще е добре да се съберат и други книги на Радосвет Коларов в един том. Сега давам думата на Димитър Камбуров.

на стр. 12

⁷ Радосвет Коларов, *Звук и смисъл / Повторение и сътворение*. Ред. Миглена Николчина. Зевгма. София: Версус, 2026, 153.

⁸ Пак там, 162.

⁹ Пак там, 44.

¹⁰ Сайтът на Софийски литературоведски семинар е услужлив, виж тук: <https://sofialitseminar.wordpress.com/събития/2012-2/radosvet-kolarov/>

Звук, повторение, сътворение

от стр. 12



Самият Коларов въпреки започва с реторическа апофаза: „Изглежда, че всичко вече е казано за последната Ботева творба...“.

Този анекдот е, за да подчертае, че ранните анализи на Радоцвет Коаларов неизменно оставяха впечатлението за финалност, за изчерпваща текста последна дума. Те несъзнателно ме възпиха да диря нещо повече там, където вече беше работил Радоцвет Коларов. Не беше същото в случая с анализите на Никола Георгиев, които будеха у мен странна смесица от възхита, усъмняване и апофатическа воля за по-скоро алтернативно дописване. По озадачаващ начин анализите на Радоцвет Коларов се въздигаха в очите ми до иконичен статут: дори ако не казваха всичко, те сякаш снемаша в себе си разклоняващите се пътеки на всички анализи, катафатически надстройвайки творбата до такава затъмната и потенциалност. Анализите добиваха статута на затворени образци, които продължават творбата, възвръщайки я до самата нея, до най-интимната ѝ същност. С волята си да превръщат форма и структура, опозиции и корелации в смисъл, който имаха смелостта и спокойствието да формулират по сякаш недосъзнавано контраструктуралистски маниер, те вдъхновяваха и въоръжаваха за работа върху други текстове. И именно симбиозата между творба и анализ произвеждаше ефекта на иконопочитание, тя просветляше като иконата на творбата. Самият аз се захех с прочитите на лирически текстове именно за да умножа тези икони, вярвайки, че по този начин съдействам за обновяващото укрепване на българския лирически канон. Аналитичните ми опити през 90-те и десетилетието след това открито парадиха с влиянието на Пол де Ман, но предварително и подмолно бяха вече програмувани от анализите от 70-те на Радоцвет Коларов, с които се готвех за Университета и които направиха възможни и двете ми вече потънали в забрава книги.

несъвместимост и несъизмеримост на алтернативни прочити на структури и фигури, които в същото време взаимно се възможностяват и за които деконструкцията ми беше отворила очите. С една дума, започна да ми липсва постмодерната теория и постструктуралното четене в анализите на Радоцвет Коларов. Студията ми върху Вапцаров във втората ми книга е първият ми отговор и спор с неговия и хегелиански, и пролетарски прочит на поета. Ала гениалното снемане на теорията в самата тъкан на анализа без позоваване и призоваване на духовете на мъртвци или на приживе беатизирани и до днес ме вдъхновява с верността си към литературата като текст върху страницата, който анализаторът ражда за читателя.

Преиздаването в една книга на две книги, написани съответно преди 43 и преди 17 години, ги постановява като класически, нетленни, образцови книги, преминали през изпитанието на времето. Преиздаването внушава, че книгите са все така живи и диалогично извърнати към днешния читател. Боян Манчев в предговора си дори внушава, че те най-после са дочакали часа си, след като са били изпреварили времето си, което най-после ги е „догонило“. В същност конференциите и сборниците от тях в рамките на 13 години внушават същото: книгите на Коларов все така генерират диалог, вдъхновяват и провокират текстове. От друга страна, специализираните конференции и сборници едва ли гарантират аудиторията отвъд академията. Обемът, теоретичната и концептуалната комплицираност, но най-вече пространните, фини, понякога очакващи помисляне и дописване анализи, изискващи детайлно познаване и на неканонични текстове от българската и руската литература, превръщат книгата в предизвикателство за неспециалисти извън гилдията. Все пак днес литературната история коймай се радва на по-радушен прием от теорията, а най-малко се харчи интерпретацията на художествени произведения.

Преиздание в такъв внушителен, монументален том проектира книгата именно като монумент, като паметник, отложил в себе си монументалния мащаб, значимост, траене, тежест и важност на творческото наследство на Радоцвет Коларов. Думата „монумент“ и етимологически отвежда към напомнянето, към провокирането на спомена за минало събитие. Но паметникопочитанието по необходимост включва и оня тип обществена еуфория, чиято селективна памет включва и елемент на забрава; сплотяването на души и тела около паметника е по-важно, отколкото самата памет. Паметникът е повод за обществено самоупвърждаване. В този смисъл една книга паметник заплашва с казионната патетика на гръмки похвали и преувеличени възторзи, на ритуален славослов. Слава Богу, че личността и делото на Радоцвет Коларов просто не позволяват подобен подход. Самото преиздание е и волеви акт, който постановява воля за събитие. Ако повторението е най-надеждният начин за производство на различие, както книгата многократно ни напомня, и ако повторението неизменно съдържа коефициент на сътворение, както знаем поне от Борхесовия „Пиер Менар, автор на Дон Кихот“ насам, то въпросът днес е що за събитие произвежда тя, какво прави с тези книги актът и събитието на преиздаването им, отвъд изискуемото почитание към тях като към паметник и класика. Първият отговор е, разбира се, тяхното галванизиране, съживяване, прераждане, възкресяване. Премиерата на книга, съдържаща книги, които от десетилетие са библиографска рядкост, заслужено отбелязва прераждането им в класика: една метемпсихоза на книгите за нов живот, за Vita Nuova.

ДИМИТЪР КАМБУРОВ

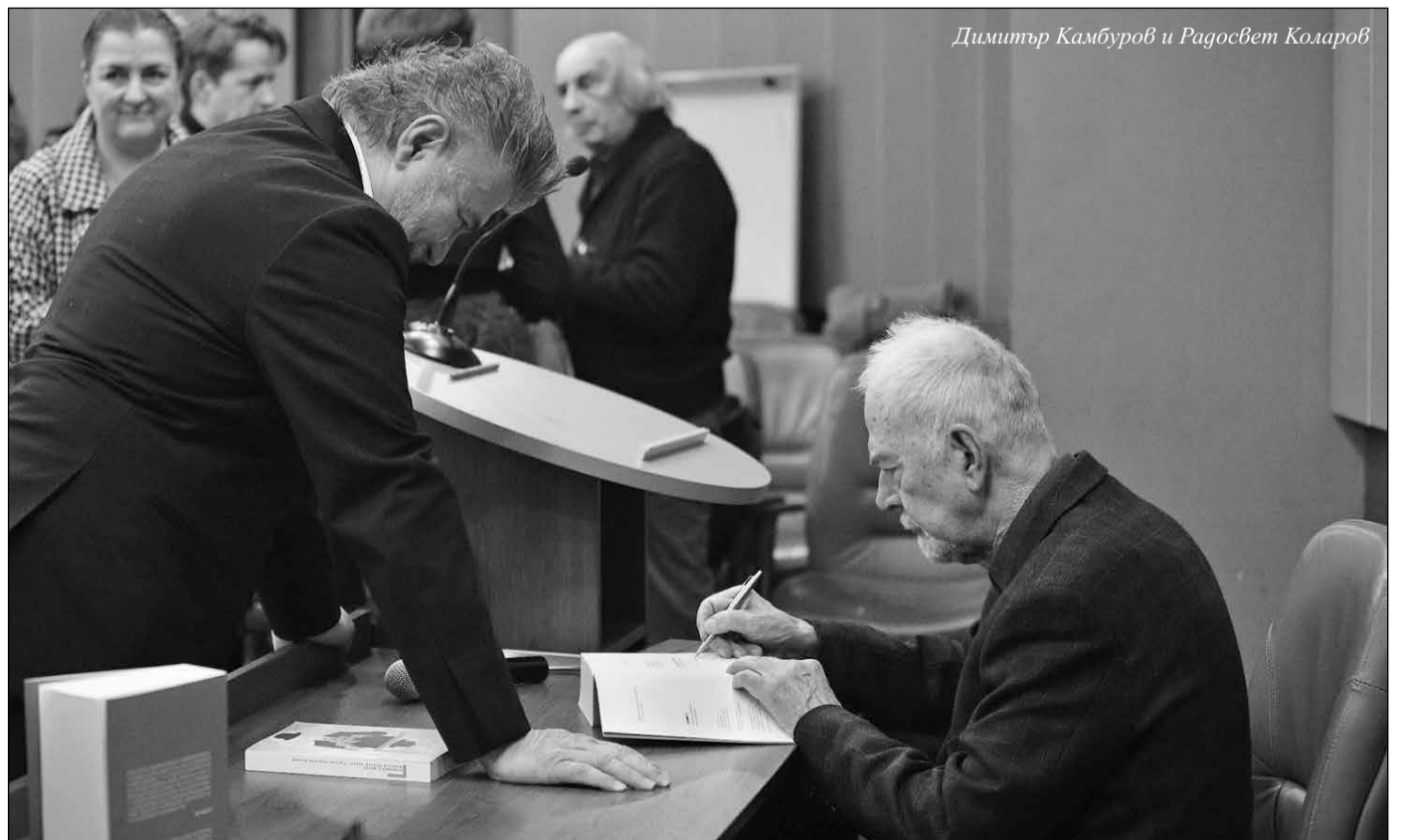
Opus Magnum v/s Modus Operandi

През 15-те години, в които съм отсъствал от страната, колегите ми от Катедрата по теория и западноевропейска литература са провели поне три конференции, третиращи научното наследство на Радоцвет Коларов. Аз обаче завърших прочита на последната книга на издателство „VS Пъблшинг“ от поредицата *Зевгма* под редакцията на Миглена Николчина едва в деня, в който се проведе премиерата на книгата в СУ в присъствието на автора – 5 март 2026, на която прочетох този текст. Новото издание събира първата му книга „Звук и смисъл“ от 1983, чийто прототип е във вид на докторска дисертация датирана от 1974-та, с последната му засега книга от 2009-а, „Повторение и сътворение“. Първата е книга върху *метафонията*, т.е. върху „фоничната организация на художествената проза“, а втората – върху *автотекстуалността*, т.е. върху междутекстовите връзки вътре в творчеството на един автор. И двете понятия са въведени за първи път от автора и отдавна вече са в литературоведски оборот.

Ако и да прочетох и двете книги едва сега, вече познавах работата на Радоцвет Коларов върху звуковата организация на прозата в „Задушница“, „Край воденицата“ и „Напаст божия“ от Елин Пелин, а анализите му от 70-те на български поетически образци имаха за мен съдбовна роля, предопределили научноизследователския ми път. Въпросните анализи тогава ме бяха вдъхновили за оня тип теоретизираща интерпретация, които могат да се намерят в двете ми книги от средата на първото десетилетие на новия век. Книгите сега ми се явиха като разгърната теоретическа обосновка на онези анализи на проза и поезия от 70-те, където теорията присъстваше в по-скоро снет вид, както беше по-късно и при мен. Това ме поставя в интересна двойствена позиция: интимно вътрешна спрямо анализите и закъсняло вънпоставена спрямо книгите.

През далечната 1984-85-а с Инна Пелева, днес професор в Пловдивския университет, бяхме трети курс студенти българска филология. На университетското ТНТМ тя прочете нещо върху Петко Славейков, а аз оголих кофража на „Фрина“ от Пенчо Славейков. Поделих първото място, а Инна заслужи второто. За републиканското разчитане на моята меко структуралистична „Фрина“, но Инна ме привика, за да ми разкаже своя анализ на „Обесването на Васил Левски“, с който беше решила да се яви. Прекъснах я, за да я осведомя, че всичко, което казва, и още много отвъд него е налично в анализа на същото стихотворение на Радоцвет Коларов, който ѝ препоръчах. Не мисля, че го прочете тогава, но това не ѝ попречи да се класира първа. Аз трябваше да се задоволя с второто място. Озадачи ме все пак фактът, че явно научното жури не познаваше текста на Коларов, според мен изчерпал Ботева творба и така обезсмислящ всеки по-нататъшен опит върху нея.

Какво беше основополагащото в тези анализи? Те, разбира се, бяха магнетично находчиви и откривателски в разчепкването на текстова тъкан; освен това гръско и без церемоние превръщаха формата в значение, а структурата – в смисъл. И все пак за мен като че ли най-важното беше, че те снемаша теорията в самата интерпретация, представяйки първата като саморазбираща се и самоочевидна, т.е. като вътрешноиманентна на анализирания текст. Онова, което Де Ман беше формулирал като самодеконструкция на художествената творба, която критикум следва просто да проследи и яви добросъвестно, беше фактическо веруло и на Радоцвет Коларов: че анализът следва да разгръща, огласява и явява случващото се в творбата, че анализаторът просто следва да обходи меандрите на свръхинформативната множественост, която да превърне в сюжет на семиотично-сисловото разгръщане на творбата; анализаторът е майевт и записваща ръка на творбата. Тази аналитична аскеза не беше въпреки лишена от суета, ако и да беше различна и по-изтънчена от самооблашаващия се интерпретатор на Никола Георгиев. Все пак, ако у Никола Георгиев противоречията, тезите и антитезите създаваха динамика, напрежение и двойственост, без да се налага да се примиряват и разрешават в някакъв диалектически синтез, у Радоцвет Коларов самото редуцирано снемане на всякакви формални характеристика и структурни противоречия в непротиворечив смисъл започна да ми явява подмолната си диалектическа мотивация. Миролубивото утихване на напрежнатата форма в окръглящи смислови оцелостявания започна да напомня математическа задача с калкулиран винаги да излезе отговор. В един момент започнаха да ми липсват неща като нечетимост и нерешимост, като



Димитър Камбуров и Радоцвет Коларов

Миглена Николчина, Михаил Неделчев и Александър Къосев. Снимки: Франческа Земярска



Положени редом двете книги, разделени от повече от четвърт век, не само произвеждат продуктивни връзки и взаимно се допълват. Те демонстрират интелектуалния развој и развитието, възможването и съзряването на литературно-теоретичната мисъл на Радосвет Коларов. И двете книги са под знака на интертекстуалността. В „Звук и смисъл“ метафорията се оказва продуктивно свързана с останалите формално-структурни равнища на текста, тъй щото да се произведе интегрален смисъл; тук звуковото равнище на прозата е само фокусът на едно всепоглъщащо смислопроизводство. В „Повторение и сътворение“ интертекстуалността е впрезната в осмислянето на връзките между различни авторски творби, тъй щото да се достигне до някакво интегрално послание на целокупното авторско творчество. Така и двете книги споделят общ феноменологически хоризонт, а структурно-семиотичните и функционално-прагматичните инструменти донякъде изненадващо се оказват подчинени, доколкото обслужват една обща воля за завършеност и цялост. В „Звук и смисъл“ „експресивният ореол“, „изобразителността на структурата“, „сислово-звуковото корелиране“, контрастиращата и интегриращата функция на звука намират своето развитие, признаване, утвърждаване и открито огласяване в „Повторение и сътворение“, чиято открито оцелостяваща мотивационна тяга възстановява тоталността на автора и творчеството му посредством една обхватна поетика на интертекстуалната повторителност като „дискурсивно желание“, реализиращо се в „матрица“, „рамки“, „инициационна творба“, проследима обща „памет“, в инвариантната структура на „виртуалната фигура“ и пр., всичко това под егидата на една гръко реабилитирана иконичност. Озадачаващото в рамките на „Звук и смисъл“ надничане в „творческата лаборатория“ на автора намира своята щастлива защита в една автотекстуалност, която гарантира единството между творба и творчество и възстановява авторитета на цялостта и центъра в „Повторение и сътворение“. Впрочем книгата от 2009-а открито си отгъхва, че бурята на постмодернизма е преминала, че стихията, хаосът, безизлазната и безизходна суматоха на деконструктивно писане са зад гърба ѝ. Нещата са обратно по местата си: поохлузени и понатъртени, и авторът, и творбата, и творчеството са отново в силите си, тъй щото интертекстуалността да се впрегне в един оцелостяващ и стабилизиращ идентичности, единства и цялостни проект посредством свеждането ѝ до автотекстуалност. Всъщност книгата от 2009-а жестоко избира да остане в ХХ век: всички книги и статии, които цитира, са написани и издадени преди ХХІ век, всички идеи, понятия и теории, на които стъпва и които я вдъхновяват, принадлежат на краевековие. Сякаш „Повторение и сътворение“ е книга, която е „чела“ през 80-те и 90-те, но е била написана в нарочна изолация от актуално случващото се и публикуването ѝ у нас, и в чужбина през първото десетилетие на новото хилядолетие. Впрочем и двете книги излъчват величествена, монументална, аскетична самотност, търсеното уединение поради боязънтя от влияние. В „Звук и смисъл“ липсва и единично позоваване на Никола Георгиев, с когото през 70-те двамата заедно създават „Невидимата школа“ на близкото и структурното четене. Напротив, „Повторение и сътворение“ щедро цитира Никола Георгиев, но в същото време тя старателно се е оградилa от евентуалните диалози с изследователите от новото хилядолетие. Така например книгата посвещава много страници на творчеството на Ботев и Яворов, но референциите ѝ са към критици класици отпреди и след 9.09.1944, докато книги, в които се препират не само същите творби, но и същите явления и проблеми като вътрешната интертекстуалност (какъвто е случаят с моите „Явори и клони“ и „Българска лирическа класика“), са останали

непрочетени. Така книгата е отказала диалог със своите съвременници в лицето на Михаил Неделчев, Миглена Николчина, Инна Пелева, Албена Хранова, Пламен Антов, Дарин Тенев и още много литературоведи, съзрели и публикували през първото десетилетие на новия век. Без обяснения книгата избира да се затвори в себе си и да се извиси като самотен Патмос над времето и мястото на появата си. Впрочем селекцията ѝ от 90-те също е крайно избирателна: докато Клео Протохристова, Милена Кирова, Валери Стефанов, Бойко Пенчев и Бисера Дакова са цитирани по книги, Александър Къосев и аз сме цитирани главно по вестникарски статии от 90-те.

В резултат пред нас се въздига една гигантска и самотна книга. Тя е гигантска по обем, по обхват, по оригиналност, по концептуална креативност, като последователно и в същото време многомерно развърщане на едно намерение, като вътрешно въздигаща се пламък на една идея. Книгата постига рядка за нашите земи балансираност между теория и интерпретация, между литературоведско размишление и неговото проверяващо и коригиращо приложение върху литературен материал. Тя впечатлява със заявено творческо самосъзнание и авторско самочувствие, със своя ясно заявена Аз. Книгите и за метафорията, и за автотекстуалността завладяват с новаторския си замах вътре в модуса на литературоведска добросъвестност със стриктно позоваване и разгърнат референциален апарат. В същото време те са пример за отворено и тревожно литературознание, което търси нови пристани, нови твърди почви за своя градеж и затова сгоярява разлъчнен дисциплинарни острови, отдалечени научни континенти – когнитивистика, квантова механика, психология на съзнанието, теория на игрите... Големите залози на книгата съответстват на подчертаната ѝ сериозност, посветеност и съсредоточеност, на отказа ѝ да шегобийства и да се зевзечи по маниера на Никола Георгиев. Вместо анархистичното развенчаване тук взима връх една подмолна страст, една овладяна, но мощна емоция, която дава обем и осигурява резонанс на идеите и интерпретациите, които книгата предприема. Оттам и другият контрастен ефект: книгата е бавна, скрупулозно изчерпателна, внимателно обговаряща всяка идея и мисъл. В същото време тя оставя впечатлението за пъргавина и повратливост както в боравенето с чуждия теоретичен материал, така и в разгръщането на собствените построения и анализи. Над писмовното цяло остава да витае една странна незавършеност, една изненадваща недоизказаност: всички глави ни хващат неподготвени с неочаквания си свършек, който винаги идва сякаш преди да изчерпят потенциала си. В книгата гъмжи от цитати, позовавания, къси съединения и дълги волтови дъги, но в същото време този легион от чуждо слово е овладян и подреден, канализиран и подчинен на актуалната научноизследователска програма. Всичко, привлечено тук, служи и съучаства, без да губи своята самоценност. Така книгата е едновременно хармонична и полифонична и това допълва двойствената ѝ убегливост.

И така, става дума за титанична книга, за титанично доказателство за жизнеността, живеца и най-вече за жизнеспособността на литературната теория днес, дълго след оповестената нейна смърт. От друга страна обаче, тази книга е съставена от книги, които утвържат своето щастливо небедение относно факта, че принадлежат на отдавна отминали епохи, в които бавното теоретизиране и интерпретиране са били норма и мяра за литературоведска добросъвестност. Днес тези книги излъчват състоянието на отнесеност и транс с небедението си относно актуалните контексти

и развојни процеси в литературната институция и прилежащите ѝ професии. За мен най-хубавото на тази книга е неведомата ѝ невинна воля да представлява литературна теория и интерпретативна практика, които са открито анахронични, достойно стародавни, самосъзнателно несвоевременни. Като автор на вдъхновени от Радосвет Коларов провалени книги, открито му се възхищавам, завиждам му и благославям отнесения транс на неговия аскетизъм в отстояването на литературна теория, близка до литературния текст и нехаеща за всякакви далечни четения и световни литератури. Дали таква писане има бъдеще? Не знам, но е хубаво да го има.

За да завърши. В личен план тези книги ми показаха какво е следвало да набавя на книгите си, за да се случат те – референциален апарат, който да гарантира диалога с научната общност в споделено дисциплинарно поле. В по-общ план, книгата ми създава ведрата утеха, че дочакват времето си именно онези научни творения, които, дори когато са аскетично затворени в своето далечно време, към което гледаме с носталгия, все така внушават утехите за цялост, осъщественост и съгласуван смисъл.

„Повторение и сътворение“ излъчва онова изстрадано дочакване на момента, в който противоречията между предишни епохи са снети в сговарящ ги синтез. Книгата последователно организира теоретичния си материал по формулата: теза (постмодерна критика спрямо метафизически общи места) – антитеза (следпостмодерна реакция и възстановяване на отколешното статукво) – синтеза на постулирано продуктивно взаимодействие и сговаряне на традицията, на нейната критика и на критиката на тази критика. Тази плаха и току потушана диалектика не винаги убеждава. Но благодарение на нея книгата излъчва героическа воля за цялост, за изстрадано единство и хармония. Тя открито вярва, че разполага с механизмите и инструментите да произведе такива съгласуваности и съответствия, че те да не се възприемат като реторическите ефекти на подвеждаща литературна мистификация, а като послание, постановяване, истина. Този порив към окръглящата хармония на цялото е проведен добросъвестно и открито. В „Звук и смисъл“ актуалната теория и интерпретациите идват да снабдят с аргументация иначе уж верните заключения на импресионистичната и/или марксистката критика. В „Повторение и сътворение“ интертекстуалността е натоварена със задачата да снади в едно творчество и творба и по този начин да се опитоми инициалната подривност на понятието спрямо целостта и на творбата, и на творчеството, и на автора. Колкото и на книгата да ѝ е ясно, че повторението ражда различие, тя в последна сметка винаги се домогва до общото, съответното и съгласуваното в произведените различия.

И в този смисъл тя иронично действително доживява до времето си. Книгата много се интересува от паметта, подобно на най-успялата книга на Господинов „Времеубежище“. У Господинов паметта пази от вълците на миналото. В книгата на Коларов паметта се вижда по подобен начин като оцелостяващата когнитивно-креативна инстанция на литературата. Като литературовед, научен от младия Радосвет Коларов да изследва ефектите в творбата, вместо да се занимава с хипотетична реставрация на паметта, ще ми отнеме време да превърна в *Modus Operandi* неговия *Opus Magnum*. Но както знаем, много творци бунтари на преклонна възраст се връщат в лоното на религии и общностни митологии. Паинодията е може би неизбежен автотекстуален жест. Нищо чудно един ден да потърся последен пристан и заслона в ремистификацията на литературата.

Миглена Николчина: В крайна сметка това, което прави Радосвет Коларов, е нещо, което Делъоз твърди, че философията трябва да прави, в късната си книга „Що е философия?“, т.е. той създава понятия и създава инструментариум – всеки, който е отворил книгите му, ще установи, че ще намери там инструментите, с които може да работи. От тази гледна точка, да, тук сме извън времето. Тази работа е като математическите инструменти – те не остаряват, веднъж направени, те остават, за да бъдат ползвани по-нататък. За мене това е една от поразителните черти на работата на Радосвет Коларов. Там постоянно можем да намерим инструменти, които да ни помогнат нещо да разберем откъд конкретните му анализи. Джими, нас ни отнесоха новите комсомолци. Ние толкова се зарадвахме, че се отървахме от старите комсомолци, че не разбрахме как ни превзеха нови комсомолци и ни вкараха в тази депресия, която очевидно тебе те е сполетяла, за да говориш така за своите някогашни книги. Не, те стоят на мястото си, независимо от това какво мислиш ти по въпроса. Тук трябва да отбележим и

Звук, повторение, сътворение

от стр. 13

характера на Радосвет Коларов. Хубаво е, че Димитър Камбуров подхваща тази тема. Имаше такива хора в онази генерация. Те са школувани по друг начин. Там има друг морал, там има друг етос. Там има патост на устояването. Независимо какво се случва, трябва да продължаваш да вършиш своето дело. То постоянно нещо се случва, а ние трябва да продължаваме да си вършим работата и Радосвет Коларов е в това отношение морален пример. Не само е теоретик, той е и образец за това как да се устоява. Той не получаваше винаги признанието, което заслужаваше, но той продължаваше. Но имало е винаги и хора, които са можели да го оценят – бил е самотен, но не съвсем. Никога не се е интересувал от пиара, никакво усилие в това, нула енергия, хабена в тази посока. Работата му е това, което го поглъща и ние имаме частнието в тези години, когато се събират Софийския литературоведски семинар, да видим това нещо в действие. Това е, което Димитър Камбуров нарече аскеза, тази съсредоточеност върху работата на мисълта. Радосвет, искаш ли да кажеш нещо? Ето го, той отказа да стои отпред, а ние искаме той да стои отпред, да го честваме, да му се радваме всички, но той предпочел да остане в публиката.

Радосвет Коларов: Благодаря ти, Миглена! След толкова хубави думи, каквото и да кажа, няма да бъде достатъчно.

Миглена Николчина: Със сигурност ще има други изказващи се. Давам думата на Александър Кьосев.

Александър Кьосев: Много сериозно стана. Аз бих искал малко да разведрия ситуацията. Това, което каза Димитър Камбуров, *mutatis mutandis* важи за цялото българско литературознание, а може би и за литературознанието в Сингапур, където са относително изолирани и там такива хора работят, не се интересуват от така наречените тенденции в световния литературоведски процес и правят някакви неща. Бахтин е бил един от тези хора, знаете какво е станало после. Има най-различни парадокси. Аз исках да кажа нещо друго. В моя професионален живот аз съм бил винаги въдъхновен и възхитен от Радосвет, той знае това, казал съм му го много пъти, затова днес ще разкажа едно от малките ми разочарования от Радосвет, защото аз бях наистина потресен, че такова нещо е възможно. Излезе „Звук и смисъл“, коя година беше това?

Миглена Николчина: 1988 г. Ти много далече помниш.

Александър Кьосев: Аз написах рецензия за нея и бях възхитен абсолютно. През това време аз пишех своята дисертация за Фурнаджиев. Бях тъкмо на главата за Ботев и Фурнаджиев и си казвам ето сега, вече има точен метод, с който аз ще изследвам звуковите съвпадения между поезията на Ботев и поезията на Фурнаджиев и ще докажа, че те имат изключителна вътрешна органична връзка. Отидох при Радосвет и му казах, помолх се, така да се каже, да ме запознае с този математик, който на него му е помогнал, за да направим това и това. Радосвет каза: „О, не, не. Няма да стане. За съжаление, перфокартите се загубиха“. Оказа се, че компютърът, по-скоро изчислителната машина, която тогава е работила с перфокарти и е имало много перфокарти, може би 200 перфокарти, които са били изработени бавно и с труд и след като е свършил Радосвет своята работа с тях, те са стояли в един кашон, докато в един момент той не ги изнесъл извън апартамента за нещо и те изчезнали. Така точният метод беше загубен завинаги. Трябва да призная, че тогава разбрах, че с точните методи има проблем.

Миглена Николчина: Хората забравиха как са отишли на луната, ти за перфокартите се притесняваш. Сега можеш да го направиш по друг начин.

Александър Кьосев: Мога, но не искам.

Миглена Николчина: Ние имаме и друг проект в групата на Софийския литературоведски семинар, който беше пак по идея на Радосвет, да се съберем така около разказ на Елин Пелин, но май само Дарин Тенев направи това.

Дарин Тенев: Вълнуващо е да съм тази вечер тук сред вас по такъв повод. Аз не мислех да говоря. Има различни начини на правене на теория. Има един начин на правене на теория, в който тръгваме от готови

понятийни конструкции, горазвиваме ги и след това проверяваме дали можем да ги наложим върху някакъв литературен материал. Изглежда този начин се е разпространил доминиращо в преподаването на литературна теория и на мен той не ми е любимият. Има един начин да се прави теория, когато се тръгва от текстовете. Аз това съм открил в анализите на Никола Георгиев, в анализите на Радосвет Коларов, в анализите на Димитър Камбуров. Очевидно е, че тези два подхода към текстовете и теорията не могат да се разделят с познати разграничения от типа на структурализъм, постструктурализъм. Това са разграничения, които пресичат структурализма, има различни видове структурализъм. Интересното е, че ако тръгваш от текстовете, тогава каквато и теория да привлечеш, тя се променя. Мисля, че това е едно от нещата, които книгите на Радосвет Коларов показват добре. Той тръгва с някакви предпоставки, може би има нещо, което предварително е очертал като хоризонт, като точка, към която се стреми да стигне, и все пак при препрочитането на неговите анализи, всеки път аз се изненадвам от това как литературната материя говори, звуковете, повтарящи се фрази през различни текстове. Оттам изскачат неща, които въпреки и трудно се запомнят, аз теория помня лесно, но когато се върнеш в детайлите на анализите, там съм всеки път изненадан. За мен това е особено ценно, тъй като то се предава не просто като инструмент. Инструментът е нещо готово, което използваш. Имаш чук и зачукваш пирон, имаш отвертка и развърташ болтче, но в своята работа Радосвет Коларов предава нещо повече. Той предава някакъв пластичен инструмент. Имаш чук, който се превръща в отвертка според това, което анализира. В този смисъл откривам един особен творчески потенциал. За мен беше доста неприятна изненада, когато преди няколко години казах на студентите да отидат, тъй като още я има по книжарниците „Повторение и сътворение“, „Звук и смисъл“ я няма отдавна, и те казах, че я няма никъде. Сега ще може отново този пластичен инструмент, който е вътрешнотрансформируем да се предава по-лесно. Освен това ние тук отбелязваме преиздаването на книгите на български, но с превода на „Повторение и сътворение“ на английски тази теория вече е надхвърлила националните ни граници. Това не е теория, която се стреми да бъде актуална, но тя се оказва много уместна, полезна в неочаквани контексти за мен конкретно.

Миглена Николчина: В японски.

Дарин Тенев: Да, в японски контекст, където хора, на лекция, която изнесох преди малко повече от месец, понеже представих някаква част от теорията на Радосвет Коларов, дойдоха да ме питат по нея и аз се позаинтересувах с какво се занимават – докторанти, имаше и литературоведи, имаше един програмист, имаше един биолог. Аз си казах, че това е страшно, така че на добър час на тази книга. Много се радвам за това, че се случи.

Миглена Николчина: Аз пунах във Фейсбук една снимка, която получих от Дарин, със зелена дъска, на която е написано Радосвет Коларов. Аз мога да го прочета, защото е на латиница, останалото са японски йероглифи. За Радосвет Коларов се е говорило в Япония, сигурна съм, че и Боян Манчев, който постоянно кръжи от Париж до Берлин, от Берлин до София и от София до Токио, е имал какво да разказва. Така че искам да настоявам отново върху морала на едно устояване на хуманитарното и на литературното творчество, което по нов начин поставя задачите си пред нас днес в епохата на езиковите автомати. Не че огромна част от това, което се е правило с език не е, така да се каже, автоматично. Онова, което не е било автоматично, то е било винаги изключението и в този смисъл кой знае колко не се е променила нашата задача, може би малко по-трудна е станала.

Еньо Стоянов: И аз искам да изкажа моята огромна радост от тези две книги и тяхното преиздаване. То ни събира. Не смятах нещо да казвам, защото самите книги говорят за себе си, както и подемането на нещо от тях в писането на всички нас и далеч отвъд нас, като студенти, които сме обучавали и които не сме. Тази книга продължава да създава това сътворяване – не тази, но тези две книги заедно, които съдържат един общ проект. Днес в тази дискусия мрачно се появи облакът на далечното четене, дигиталните обработки на литературни масиви, които наистина са актуалната ситуация в нашата професия в институционалните ѝ параметри. В такава ситуация предпоставката на подобни подходи е, че така се вижда нещо, което иначе е оставало невидимо без обработката на огромни масиви. Това, което доказва Радосвет Коларов с този огромен интервал от време на интензивна работа от „Звук и смисъл“ до „Повторение и сътворение“ и след това, разбира се, е, че винаги литературоведската работа е била съсредоточена върху това да дава видимост на неща, които иначе остават невидими като например значимостта на някакви на пръв поглед съвсем случайни и незабележими звукови елементи, а всъщност са органични средства още във времето, когато почти никои друг не се е сетил за прибягване до подобни инструменти. Не съм съвсем съгласен с Джими, че тук има някакво много мощно, изолирано нещо, което се случва. Има по-скоро някаква несвоевременност, която работи и поради причините, които спомена и Сашо Кьосев. Нашата академична ситуация няма тези лъкове да бъде толкова лесно видима, но със своята невидимост същевременно забавя, понякога избързва, а понякога дори запазва нещо, което е самотно и рискува да изчезне или да стане друго. Много благодаря на Радосвет.

Михаил Негелчев: Радосвете, искам да те поздравя и да припомня, че ние заедно бяхме аспиранти. Ти завърши по прекрасен начин, аз се провалих. Моят провал обаче ме принуди 15 години да работя в издателство „Български писател“ и чак след това да се върна в Академията, да се върна в университета. Така че прекрасно е това, което ни събира тази вечер. Прекрасен е и начинът, по който ти, Радосвете, присъстваше на нашите катедрени заседания. Искам да кажа, че това бяха две групи. Групи от абсолютно противоположни хора, да не казвам едната група каква беше, начело с нашия академик и други такива съмнителни хора, обаче имаше една много мощна дружина, която беше Никола Георгиев, Радосвет Коларов, Росица Димчева и мога да се прибавя и себе си в цялата тази работа. Много важен беше начинът, по който присъствахме всички ние тогава в университета. И естествено, много важно беше онова, което и Джими преди малко изтъкна, че Радосвет Коларов е от малкото литературоведи, които не се снисьха, а просто устояха на всички моди, да преминат модите, изчака преминаването на модите, които се провалиха. Това е частие за всички нас, че го има Радосвет, така че поздравления, това е прекрасно.

Миглена Николчина: Вярно, че изприказвахме много неща, но далеч не всичко, което бихме могли. Не ми се ще да закривам, обаче вече е време. Искам да ви благодаря, че бяхте тук, не знам дали не пропуснах някого в благодарностите си. Франческа Землярска, Георги Илиев и Стефан Гончаров се грижиха за живота предаване. Благодарим и на тези, които ни следат онлайн. За първи път правим такова нещо, но ето че има смисъл. Изключително много се радвам, че бяхте тук и че Радосвет беше с нас и така дълбоко го развълнувахме. Ще имаме следващ повод с тази следваща книга, която замисляме, с другите му книги, които трябва да бъдат преиздадени!

Текстът на дискусията е свален от Франческа Землярска и Йоанна Янева.

Събитието се осъществява с финансовата подкрепа на Национален фонд „Култура“



Снимка: Франческа Землярска



Международен поетичен фестивал „Софийските метафори“

Международният поетичен фестивал „Софийските метафори“ среща български и чуждестранни автори – от добре познати имена до млади, изгряващи поети. Седмото издание предложи богата програма, организирана в няколко концептуални сегмента на фестивала – поетичен пленер, преводически уъркшоп, поетичното четене „Софийските метафори“, поетични премиери и съпътстващи събития. По време на поетичния пленер участниците написаха стихотворения, вдъхновени от композицията „Водна паша“ на големия български скулптор Павел Койчев, от отломката от Берлинската стена край НДК, както и от самия Национален дворец на културата – най-големия конгресен център в Югоизточна Европа, предначинан за културни събития.

Али Михайлидис (Кипър)

Пасбище

Фините вълни на водата се отразяват в бронзовото
тяло и в прозрачните му криле. Сериозен,
властен и далечен

гледа неуморно в един нов век

без различия

без войни.

Стъпалата му не докосват водата, нито дава повод

на минувачите да заговорят на неговия език.

Един леден поглед неуморно изтрива лицето му...

В очите му внезапно видях как минават годините като

птици

а на устните му вкусът от последното докосване

на пръстите на художника бе още свеж

капеше светлина,

и въздишаше

тайно

да не събуди птиците...

Превод от гръцки: ИАИАС ФРАГАКИС

Тассос Пагиаслис (Гърция)

Патина и кръв: Софийски динтих

„Градът пише с бетон и вода;

ние отговаряме с патина и кръв“

Тасос Пагиаслис

Овци, пасящи в езерото

Името ми е Единица,
другарите ме наричат Основа,
паса моите овци.

Нося плащ,

аз съм Супермен.

Но също нося и венец,

венец окървавен.

Моите пет овци именувах:

Душа черна. Тя захожда

наляво, труди се и дава.

След нея вървят Дух, Душевност

и Живот. Те са бели,

най-прекрасните мои,

светло сияйни.

Духът е въздържан,

никога не кривва от пътя.

Душевност е бавна,

често изостава,

ала бавно значи твърдо.

Живота има очи дълбоки,

мисля, че ме помни

като дете.

Последна стои черната ми гъщеря,

Сила. Свирепа, непокорна,

някои казват – люта,

но аз зная: нейният жребий е да пази

гърбовете на другите. Тъй стои

сама от дясно.

И ето, за пръв път

нашият Творец говори за нас –

първом, сътворени от полистирен,

– свръхобекти (вещи) –

поразени от гръм,

мъртви в езерото.

После отлети в бронз,

щото патината на времето

да покрие раните

на нашата обща памет.

Сега съществуваме

сред маймуни, слезли

от дърветата. Дебел мъж, облечен

в ликра, носещ се на скъпо колело.

Просяк, в инвалидна количка.

Чужда музика, която тактувам с крак.

А моят кавал е заглушен

от същата бюрокрация,

която ме спаси завинаги в отливка.

Този бурен живот...

Пред мен стои Творецът

с кървящи ръце,

кървящи нозе,

кървящи очи,

кървящ венец,

и пак светлоносен,

смирнен като

смокиновото дърво,

което гледа

отвътре навън

през

решетката на

прозореца.

Топки от стомана

Те оплакват твоите метални кости,

бетонните ти повтарящи се извивки,

а аз казвам: „Тази сграда има топки от стомана“,

съвсем буквално. Фонтанът

отпред полива с десетки

стоманени топки с различни размери.

От водата се подмокрям

и сънувам: „Ти си бруталист“ – каза тя,

гълтайки спермата ми, на пода на нашата

Колективна барака, едва педя широка.

Толкова голи другари,

от стените капе пот, а аз

полу-пиян

полу-сляп

полу-човек.

Вече съм забравил лицето ѝ,

харесвам само нейните двойни,

повтарящи се

извивки.

Възглавници за почивка.

А щом кажат Бруталист,

сеидам се за Ейдръгън Броуди—

май че играе в Холивуд.

От зората на човека

в тези пещери в Австралия

рисувахме историите си

в червено – първо кръв, после охра –

на народа, от народа,

за народа. Червено навсякъде.

Тази история, онази история,

всичко в червено. Никое знаме не притежава кръвта,

моят народ я притежава. И всеки път,

когато бобът ми е малко. Няма храна,

езикът ми измършавял,

върховна усмивка в мрака.

А маймуните оцеляват

не чрез знание, а с груба

сила на хлебарка. Летете, летете,

малките ми.

Може би в друг живот,

такъв, в който опитът

не значи нищо,

знанието ще намери

своето място.

Превод: ТЕОДОРА СТАНКОВА

Хайри Хамдан (Палестина, България)

Водна паша

Самотен е, държи високо своята тояга,

очите му – насочени далеч напред.

Отхвърлил тревогите си в близката река,

възвръща спомена за Всевишния,

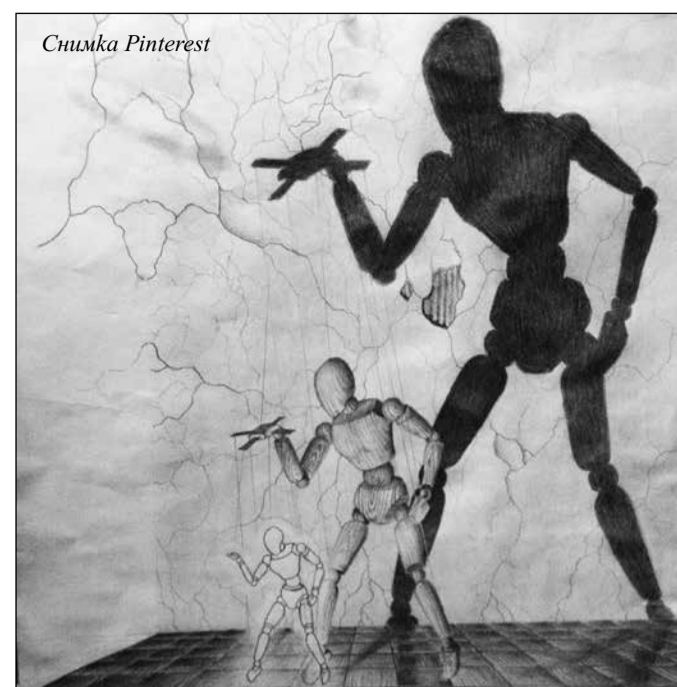
подобие на ангел без крила,

подобие на нежна стрела,

току-що изпяла песента на паша.

Зад себе си води жадни за глътка живот,

толкова много чедра!



Снимка Pinterest

Пред двореца история

Над руините се издига дворец,

величествен, сякаш времето е неподвижно,

отдавна спряло своите изморени стрелки.

Пред него тече история,

миг подир миг,

броеница от отчаяние и сбъднати мечти,

преминават паралелни животи,

всеки метнал своето бърливо мълчание.

Дворецът премина през железните врати на паметта,

но въпреки всичко

остана верен на своите зидари.

Дарява усмивки, дарява флирт,

прегръща вятъра,

кани в своите обятия снегове,

и не спира да погали пространствата

със свитите си крила.

Юлияна Величковска (Северна Македония)

Ние, овчиците

На Йордан Рагичков,

според „Водна паша“ от Павел Койчев

Пред нас е пастирът

Той ни води води води

и всеки от нас сляпо

го следва следва следва

Пред нас е лидерът

Там трябва и да бъде

Гледаме го в гръб

отдавна никой не е виждал лицето му

По-различен е от нас

такъв трябва и да бъде

Неговото тяло – слабо голо и нежно

вместо вълна има броня от метал

Дълго след него вървим

и има защо – обещава ни чудеса:

насища буйни във свети земи

Пред нас е пастирът

Той ни води води води

и всеки от нас все още

го следва следва следва

По-различен е от нас

Такъв ли трябва да бъде?

С пластмасов ореол и плащ

като някакъв delulu супергерой за миг ми се стори

Крачи дълго пред нас

Той ни води води води

Но не по насищата тучни

а във мътни плитки води

Във водите – отражения от нашите лица

а в очите ни една мисъл се чете:

съмнение

съмнение

съмнение

Претворил от македонски:

РОМАН КИСЪОВ

на стр. 16

Международен поетичен фестивал...

от стр. 15

Александра Никод (Швейцария, Испания)

Ще починем заедно

Полагам тялото си в непозната земя, влажна земя, в парк
в София.
България ме зове да упокоя душата си, да търся мир,
пътя към вечността.
Успокоявам лице сред розовите храсти, съзри тежат
и се смесват с топлината ми кръв.

Какъв ще бъде последният ми дъх?
Какво ще бъде да почувствам, че моментът е дошъл?
Какво ще е да се превърна в прах?

Мислейки за смъртта си и да се примиря с нея, мислите
ми се насочват
към друга съдба.

Мисля за моя приятел, моя приятел
в изгнание, моя приятел без родина,
моя приятел без мир...

Моят приятел, който не може да стъпи
на земята си, да положи лице в скута
на майка си или да целуне челото на баща си
за последен път.

Докато аз мога да избира мястото, където искам да
погребя мечтите си, той няма да има избор.
Докато аз имам семейство, обединено около
мен, той ще бъде сам.
Докато аз ще почивам в земята си, той
ще остане в небесно изгнание.

Но приятелю мой, не се отчайвай!
Легни до мен в този парк в София, тук земята е влажна,
както в ливадите на твоята земя.
Тук ще си починем заедно.

Вземи ръката ми и отвори сърцето си
за вечността.

Превод от английски: ИВАН ХРИСТОВ

Хюсеин Хабаиш (Кюрдистан, Германия)

София!

Елате, нека вдигнем тост за София
За кафенетата и тротоарите
За дърветата и градините
За слънцето и ясното небе
За планините, които защитават София
За историята и наследството
За керемидените къщи
За минувачите
За красивите хора...

Елате, поети,
нека вдигнем тост
за този велик град
и да засадим сърцата си в него, преди да си тръгнем.
Може би един ден ще се върнем
и ще открием, че сърцата ни са разцъфнали
и са презърнали слънцето на София завинаги!

Превод от английски: ИВАН ХРИСТОВ

Мадара Грундмане (Латвия)

Дойдох при теб без да бързам

Дойдох при теб без да бързам –
Стадото осветяваше пътеката с тихите си стъпки.
Била съм далеч двадесет и шест дълги години,
Все пак дойдох при теб без да бързам.
Агнетата спряха,
Очите им докоснаха моите с печална грация.
Дойдох при теб без да бързам,
Прекосихме планински езера,

И трепета на собствените ни отражения.
Дойдох при теб без да бързам –
През нощта се увих в агнешка кожа,
Слушайки плача за изгубената овца,
Шепнех отново и отново.
Дойдох при теб без да бързам –
Всичко това, което някога беше болка и минало,
се превърна в почва за цъфтеж на излика, еделвайс
и лилии.

Дойдох при теб без да бързам –
Когато неех песните, които знаехме,
Агнетата започнаха да бляят,
И планината започна да пада.
Дойдох при теб без да бързам –
Гласът ми, някъде зад мен, се изгуби.
Но ако някога чуеш агнетата да почнат да пеят,
Знай това:
Аз съм близо.

Превод от английски: ИВАН ХРИСТОВ

Дейвид Маклозлин (Ирландия)

Овчар

Първата метафора е водната паша,
бегачите в парка кръжат, докато поетите композират.
Фонът на терасата на кафене Lavazza, изцяло в бяло,
(цените: левове / евро). Водата не е просто охлаждаща,
но зелена миризма. Ходене по вода – супергерой ли съм,
ангел или травестит, облечен в металната подструктура
на пола? Кафявата бича кожа на планините
е хоризонтът.

Листата пропускат жълтото на химикала
от Софийската библиотека,
надписан с част от кирилицата, разбираемо
в Северна Македония. Листата пропускат светлина,
фотосинтезират
това конкретно пожълтяване на страницата. Колко е
хубаво да се
върна в късното лято на някой друг, сега, когато моето
е свършило. Надявам се да не бъда твърде голяма кукувица
в нечие гнездо, добър гост. Метафорите започват
да излизат, през тревата. Всъщност, не съм пастир.
Търсим
пасища, които не са били усвоени. Пастир съм
само в този смисъл.

Превод от английски: ИВАН ХРИСТОВ

Иван Христов

Водна паша

по Павел Койчев

Исус
може
да ходи по вода
и това го знаем всички.
Това,
което не знаех,
е че овцете
също могат
да ходят
по вода

НДК

Пред
Националния дворец
на културата
парче
от Берлинската стена!
Гледам
парчето
и се страхувам
да не би
да пусне корени
и отново
да израсте



Снимка Pinterest

Анастасия Стоева

Няма да потънем

следвайте ме, бели нарциси,
мои кротки животински цветя.
отраженията ви пречат да видите дъното,
спокойно, знам, но няма страшно,
с пета съм опипал пътя,
с пръсти съм спрял вълните,
в свода на стъпалото си съм събрал пираните.
оставете водата да гъделичка копитата ви
и няма да затънете в тинята,
няма да се катурнете в дълбокото.
ето така, крак след крак,
толкова е лесно да забравите
колко тежи ядрото ви
и тъмният метал да се стопи в светлина.
хайде като деца да проходим
по водата.
не се страхувайте –

още крачка и ще хвъркнем,
Обещавам.

Хора без овце

какво толкова му зяпат на този овчар,
казва един човек,
едва напъхан в тясната си тениска
като кренвириш,
и отива да се напои от чешмата острани.
след него там паркира
друг, на коледа, камилски накичен
с торби от супермаркета, и дълго,
с голямо старание, пълни бутилка
от алкохол.
дори не поглежда към замръзналата
в крачка бронзова фигура, не я поглежда
и онзи тънкият мъж, с вид на детска рисунка,
кльошавите му ръце мокри до лактите,
рядката му коса целува струята –
неволно кръщене.

неслучайно овчарят е вперил поглед
някъде над главите ни.
да не се спогледа случайно с нас,
тъжните хора
без посока
и без овце.

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ: Амелия Личева (гл. ред.)
Пламен Доинов, Ани Бурова, Камелия Спасова,
Мария Кашинова, Емануил А. Видински
РЕДАКЦИОНЕН СЪВЕТ: Бойко Пенчев, Галин Туханов, Георги Господинов,
Дария Карапеткова, Йордан Ефтимов, Мирела Иванова, Михаил Неделчев
Печат: „Нюзпринт“

ISSN 1310 – 9561

Адрес: СОФИЯ 1000 ул. „Георги С. Раковски“ 108
Банкова сметка: BG56BPB179401049389602, BIC – BPBVBGSG
„Юробанк България“ АД
Издава Фондация „Литературен вестник“
https://litvestnik.com/
http://litvestnik.wordpress.com
ВОДЕЩИ БРОЯ Мария Кашинова, Франческа Земярска