

## ИГРА И ХУДОЖЕСТВЕН СВЕТОГЛЕД (Наблюдения върху поезията на Валери Петров)

ИРМА ДИМИТРОВА

В една рецензия за пиесата „Сняг“ четем: „И все пак в тази постройка, склонна повече към асоциации, отколкото към изображение, *трябва да има някакви определени и ясни авторови заключения\**, които, ако не разрешават, поне да осветляват подхвърлените мисли. Темата за пропиления и безсмислен живот на тези хора, за жалкото им еснафско самочувствие е достатъчно *сериозна*, дълбока и задължаваща, за да се прикрие с *шеговитото* убеждение, че:

на хората сърцето  
е по принцип, общо взето,  
и донякъде, добро!

(. . .) А в случая сатирическата и критическата тема, затворила се в себе си, започва да си отмъщава. Тя или звучи като *дребнава и неаргументирана закачка*, или се разпада в куп *незначителни, дребни и на места евтини подробности, в самоцелна игра с думи*. (. . .) Тук-там прокраднала се, някаква мисъл моментално се прекъсва от нова *произволна шега*. И когато се запитаме за смисъла на цялото, получаваме отговора:

И ако ни попитат: — А  
де има тук морал?  
Ще кажем: — Той е в питата  
изгризан кашкавал!

(. . .) *Еквилибристиката с дреболиите* е поставила на изпитание и такъв отличен поет като Валери Петров (. . .) И незначителното си остава незначително, каквато и пъстра карнавална дреха да му обличат. А важното, сериозното, същественото, което може да даде дълбочина на нещата и смисъл на поетическата импресия, е така затрупано, че от време на време се подава и предпазливо прави някоя скептична констатация.<sup>1</sup>

Привеждам тези пасажии не от желание сега, от по-късна дата, да споря с авторката на рецензията. Това би било и излишно, и неправомерно. Още повече, че в обсега на това изследване не влизат драмите на Валери Петров. Цитатите — доста дълги по необходимост — имат друго предназначение. Мисля, че те обобщават, без да имат такива намерения, разбира се, „подозренията“ и възраженията на нашата критика към цялостното творчество на Валери Петров. И то не от нейния „догматичен период“ — цитираната рецензия е от 1968 г. Може би, за да стане по-ясна една от задачите на настоящата работа, ще помогне още един, вече не така дълъг цитат, който няма нищо общо нито с Валери Петров, нито с неговото творчество (но затова пък има твърде пряко отношение към някои същностни проблеми на нашето критическо мислене).

\* Курсивът навсякъде е мой. — Бел. И. Д.

<sup>1</sup> С. Гьорова. Отмъщението на темата. — Народна култура, бр. 17 от 27. IV. 1968.

Той пък е съвсем съвременен, взет от статия с наистина значителен и злободневен проблем — телевизионните сериали и нашето отношение към тях (1986 г.). Според автора на тази статия малкият екран е направил „произведенията на изкуствата *повече развлекателни, отколкото сериозни* и изобщо стана синоним на *лесно достъпно* художествено творчество“<sup>2</sup>. Въпросът за художествената значимост на визираните сериали и тяхната зрителска и критическа рецепция в своята цялост не ме интересува тук. Но в цитирания текст има един показателен момент: в нашата критика (и то не само литературна или театрална, както се вижда), в нашето критическо мислене и оценка на художествените факти се прокарва рязка граница между „сериозно“ и „развлекателно“ изкуство. „Развлекателното“ става синоним на „леко достъпно“, т. е. второстепенно, на несериозно или недостатъчно сериозно. Като че ли сцеплението на „сериозно“ и „несериозно“, на „сериозно“ и „зрелищно“ или „забавно“ се оказва невъзможно за нашето критическо мислене. И то дори след като видяхме например филми като „Коса“ на Милош Форман и „Апокалипсис сега“ на Фр. Ф. Копола, които се появява по нашите екрани почти едновременно. Двата филма имаха допирни точки в тематиката — войната във Виетнам. И двата филма — еднакво злободневни, но тръгващи към интерпретацията на общата тема по съвсем различен начин. Копола е само сериозен, той агресивно атакува възприятията на зрителя — дори чрез ужаса, докато филмът на М. Форман е също сериозен в своите смислово-емоционални внушения, но едновременно с това е и зрелищен, и развлекателен. Зрелище и развлечение едновременно със сериозността предлага и театърът на Брехт — в това българският зритель се увери съвсем наскоро чрез великолепната постановка на „Господин Пунтила и неговият слуга Мати“. Рязката граница, която нашето културно мислене е прокарало между „сериозното“ и „шегата“ (граница, която, разбира се, има своите културно-исторически предпоставки и основания), е може би едно от обясненията на факта, че българската карикатура в добрите си постижения днес е по-близо до мрачния „черен“ хумор, рядко предизвиква весел смях и като че ли отдавна и безвъзвратно е забравила Бешковите карикатури, които са *сериозни*, но и *весели*, *смешни*. Каквито са и филмите на Чаплин.

След това дълго, но, мисля, необходимо отклонение, ще се върна към рецензията, откъси от която бяха цитирани в началото. Нямам намерение да оценявам пиесата „Сняг“. Искам да обърна внимание на нещо друго. Към автор като Валери Петров се отправят (тук открито, а в други критически текстове — завоалирано) изисквания за „целенасочен конфликт“, „ясни авторови заключения“, за сериозно отношение към важните теми (което означава, че някой вероятно веднъж и завинаги е формулирал кои са те), аргументация на закачките, отказ от играта с думи, еднозначни обобщения, отправят се изисквания за необходимост от смислова доминация на идеи и мотиви, за отказ от „шеговити закачки и произволни импровизации“, т. е. изискват се белези, които може би са чужди на това творчество, чужди са на художественото мислене на автора. Или, казано другояче, към неговата оценка се тръгва с критерии, които са „изработени“ и приложими другаде — към сериозно-еднозначното слово. Към проблемите на едно явно много своеобразно художествено явление нашето критическо мислене тръгва и го оценява с критериите на друг, различен, противоположен тип художествено мислене. И тогава тези критерии едва ли вършат работа, те са неадекватни по отношение на оценявания и интерпретиран обект. Защото може би отбелязаните „недостатъци“ са негови същности белези; неотменни, основополагащи черти в поетиката на един автор. И ако гледаме и преценяваме поезията на Валери Петров чрез критерии, „изработени“ другаде, можем да попаднем в конфузното положение на Волтер (при строго спазване на мащаба и очевийните разлики), възпитаник на строгата класицистична нормативност, за когото Шекспир е само един „пиян простак“.

В един разговор за съвременната поезия с основание се твърди: „Богомил Райнов и Валери Петров създадоха *нов стил* в българската поезия още юноши, през 40-те го-

<sup>2</sup> В л. Михайлов. Необходимият мост. — Народна култура, бр. 38 от 19. IX. 1986.

години. Тогава бе, изглежда, невъзможно това да се осъзнае. Но веднага след войната, в условията след Девети септември? Имаше едно неблагоприятно за тях благородно съперничество — затъмни ги голямо дарование като Вапцаров. Но и по-късно *Валери Петров не бе оценен като носител на нещо, качествено ново в нашата поезия*. Един стил на ирония, на себеирония, на някаква подозрителност към възможностите на изкуството, съчетан с преклонение пред него. Едно живеее в съвременността, в изкуството и чрез изкуството, а същевременно иронизирането му, стигащо до пародиране.“

Време е вече да се формулира задачата на настоящето изследване. В най-общи линии то обхваща два основни проблема:

1. Някои особености на българската поетическа традиция и критическата рецепция на творчеството на Валери Петров.

2. Художественото своеобразие на това творчество и мястото му в нашата литература.

Едно уточнение: поради липса на място тук ще стане дума предимно за „Палечко“, а примерите от другите му (ранни) творби ще имат само илюстративно-доказателствен характер.

\* \* \*

Поради ред обективно-исторически причини и най-вече петвековното чуждо иго нашата поезия (и литература, а дори и култура) с незначителни изключения не е реализирала игровите възможности и функции на словото. Следвайки специфично сложил се социално-исторически живот на нацията, тя освен естетически функции винаги е изпълнявала и други — възпитателни, познавателни, морализаторски, политически, идеологически, просветителски. В цели епохи, и то с основание, закономерно, те се осъзнават и като по-важни — през Възраждането, често и по-късно, та дори и днес. И естествено за нас поезията е нещо преди всичко сериозно. Липсва ни онова смешение на сериозно и смешно, стигащо и до произволна, самоцелна игра, което можем да видим в поезията на Бърнс или в драмите на Шекспир (само един пример — самоопиянението от силата и възможностите на словото, играта с него при описанието на коня на Петручио в „Укротяване на опърничавата“). Така както и в нашата култура (отново с незначителни изключения — кукерите например) липсва веселият, смешен, освобождаващ от всекидневието и всекидневното прагматично мислене карнавал. Свободната игра със словото се допуска единствено в хумористичната поезия и творчеството за деца, но не и във „високите“ сфери на сериозното изкуство. Изключения, разбира се, съществуват, но — след като са изключения — те имат спорадичен, случаен характер, не се превръщат в същностен белег на нечие творчество, не създават традиции. Мисля, много показателен за характера на нашата поезия е фактът, че дори когато е хумористична (която по самата си същност е близо до играта със словото), тя обикновено решава — или поне така е в най-добрите ѝ прояви — предимно извънхудожествени задачи, най-често политически и социални и затова така често се видоизменя в сатира с ясно и категорично определена гледна точка и с амбицията да бъде словесна санкция. Ето един пример подбран преди всичко заради неговата краткост, а не по други съображения:

Отпред, отзад — отде да те погледна —  
на вид си мъж благоприличен,  
но шо ли вредом в столицата бедна  
те срещат с поглед ироничен?

Защо все подигравки сатанински?

Защо те дърпат плах и жалък,  
та скачаш ти като дете същинско,  
макар че вече не си малък?

Защо си ту сърдит, пенлив, забавен,

ту пък лакейски тих и хрисим?

Ти да не би да си редактор главен

на някой вестник независим?

(Хр. Смирненски — „Нещастен човек“, 1921 г.)

Веселият хумор, остроумието заради самото остроумие (т. е. дори самоцелно) и свободната, доставяща сама по себе си удоволствие игра със словото са твърде далече от естетическите цели и задачи на българския поет. Той е преди всичко почти задължително сериозен. И съвсем естествено и закономерно тази сериозна поетическа традиция създава редица табути както в художествената, така и в критическата интерпретация на някоя теми, проблеми, мотиви.

Валери Петров явно е твърде странен, необичаен за българската поетическа традиция. Ето някои критически мнения: П. Данчев: „Неговото лице не можеш да смесиш с никое друго в нашата поезия. . .“<sup>3</sup>, „Стилът на Валери Петров е в пълния смисъл на думата израз на едно самобитно, оригинално виждане и чувствуване на живота, а оттам — подход и маниер на изразяване и изобразяване.“<sup>4</sup> Ст. Каролов: „Друг като него, подобен на него поет ние нямаме. Ако му се прише да отпечата анонимно свои стихотворения, няма да успее, всички ще ги „познаем“. Всичко негово носи отпечатъка на неповторимата, на голямата творческа индивидуалност, която — с обаянието си — ще запази завинаги и някои свои тайни.“<sup>5</sup> З. Петров: „Валери Петров е твърде изолирано, самотно явление в съвременната наша поезия. Ако поискате да подирите неговия двойник в нашата литература, интелектуалния му дубликат, неговото alter ego, едва ли ще го намерите. ( . . . ) Тоя културен талант е твърде самотен, дори в рамките на своето поколение.“<sup>6</sup> М. Наимович: „Вземете който и да е откъс от негово прозведение — веднага ще назовете автора му. Невъзможно е да сбъркате. Неговият поетичен почерк е толкова ярък и самобитен, че не може да бъде наподобен.“<sup>7</sup>, „ . . . пред нас е поет, който се отличава от всички други, който е намерил свои пътища към големите проблеми на времето. Трудно е да го сравним с когото и да е от предшествениците му. ( . . . ) Ако трябва на всяка цена да търсим аналогии, можем да споменем само едно име — Чарли Чаплин.“<sup>8</sup> Ат. Свиленов: „Достатъчно е да прочетете само един-единствен куплет, за да разберете, че той е написан от Валери Петров. Не е възможно той да бъде сбъркан с друг автор. Никой в нашата поезия не е писал и не пише като него. Дори ония, които съзнателно или несъзнателно са искали да му подражават, пак не могат да ни излъжат, не са в състояние даже и да го имитират. . .“<sup>9</sup> Б. Кунчев: „Невъзможно е да го сбъркаме с друг поет в нашата литература. . .“<sup>10</sup> Както се вижда, критиката е рядко единодушна. И още от появата на „Стихотворения“ през 1949 г., та до днес до признаваната самобитност, изолираност на явлението Валери Петров в почти всички критически текстове присъства едно понятие, което е призовано да обясни неговата неповторимост: играта. Ще цитирам извадки от първите критически отзиви за стихосбирката на Валери Петров не от желание да възкресявам грешките на критиката от оня период (те отдавна са намерили своето обяснение), а за да акцентувам един важен за настоящето изследване момент в тях.

За догматичната критика, както и може да се очаква „играта“ е понятие-упрек само по себе си. „Самоцелна забава“, „самоцелна игра“, „игра, забава с красиви стихчета“, „забавна игра със стихчета“, „самоцелна шеговитост“ — това са общи места в критическите текстове, интерпретиращи поезията на Валери Петров през 1949 г. Разбира се,

<sup>3</sup> П. Данчев. Зрелостта на таланта. — Литературен фронт, бр. 45 от 10. XI. 1960.

<sup>4</sup> П. Данчев. Валери Петров. — Пламък, 1966, кн. 4.

<sup>5</sup> Ст. Каролов. До нови срещи, поете! — Септември, 1970, кн. 5.

<sup>6</sup> З. Петров. Превъзлещенията на Палечко. — Пламък, 1962, кн. 10.

<sup>7</sup> М. Наимович. С поглед не само назад. — Литературен фронт, бр. 19 от 7. V. 1970.

<sup>8</sup> М. Наимович. Едно поколение. С., 1981, 73—74.

<sup>9</sup> Ат. Свиленов. Валери Петров. — Родна реч, 1975, кн. 1.

<sup>10</sup> Б. Кунчев. Един бял лист, едно перо. . . С., 1981, с. 134.

играта води до „формализъм“, подменя „реалното идейно-прогресивно съдържание“, говори за „несериозно третиране на *сериозни* теми и проблеми“, тя е белег за „несериозно отношение към изкуството“. По-късно в разкрепостения духовен климат след 1956 г. творчеството на Валери Петров е „реабилитирано“, някои от критиците, писали за него през 1949 г., сами ревизират мненията си, някои създадоха и много добри статии именно за поезията на Валери Петров. Обаче „подозренията“ в игра и несериозност остават: констативни, доброжелателни или пък не толкова изказани пряко, другаде скрити дълбоко в критическите текстове. Ето как говори критиката след 1956 г.: „В това майсторско овладяване на поетичната образна реч обаче се проявяват и увлечения към *самоцелна игра с формата*.“<sup>11</sup> „Известна ни е слабостта му да прави *шеги* от *сериозни* неща. Даже да прекалява понякога по тази посока.“<sup>12</sup> „Едно усложнено присъствие на авторската личност, на отношението между автор и читател, създава капризни съчетания между художествена *игра* и неочаквано богатство на съдържанието. . .“<sup>13</sup> „А извън тези звънки *игри* на перото, тези понякога *самоцелни звукоупоения*, изобразително-изразните средства отговарят на обекта, на художествените цели — и те избистрени, овладени: пак белег на зрелост, на мъдрост. ( . . . ) Както в *игрите му шеги* можем да почувствуваме потаената му скръб, така и дълбоко някъде в тъгата му може да дадовите приглушен смях. ( . . . ) Е, понякога, като човек с акробатично пъргаво съзнание и слово, с неизтошимо и неуморимо чувство за хумор, той може да се увлече просто по *комични ефекти* (и те мили, някак деликатни, не драстични, не фрапантни) *без особен смисъл*.“<sup>14</sup> „Валери Петров понякога ни прилича на човек, който много не свещенодействува с изкуството, обича да си прави от някои неща *забавни вицове*, мили *шеги*, поетични *глуми*, *маскарадни фарсове*. Не с всичко можеш да си правиш виц. Понякога и най-блестящата, изискана ирония е неуместна.“<sup>15</sup> „За тия, които са свикнали да разглеждат изкуството като нещо извънредно сериозно, тъжно или весело, понякога аристократично безразлично, не може да си представят как то може да се превърне в някаква „*свещена играчка*“, в *игра*, *виц*, *артистична приумица*.“<sup>16</sup> „По детски, със *забавно* поетическо „*дукавство*“ Валери Петров умее да обрисова различните лица на поетическия обект. В това има *известна доза самоцелност*, но тя е като самоцелността на опияненото от играта дете.“<sup>17</sup> „В поемата си „В меката есен“ той ни се показва в нова светлина. Блестящото остроумие, *играта на каламбури*, разгочителността на багри, фриволните разходки из детските и юношеските спомени отстъпиха място на мъдрия размисъл върху преживяното.“<sup>18</sup> „ . . . той се увлича в собствената си *игра*, в собственото си изпълнение, както цигуларят-виртуоз често се наслаждава на своята безгрешна техника, на своята нечовешка сръчност. . . като че ли неговото око е така устроено, че той вижда и *най-драматичното* като „*игра*“, макар и жестока, безмилостна игра, той не може да не преплете *вица*, *остроумието* и в *най-тъжното*. Той е готов да си прави *вицове* със собственото си *страдание*, да остроумничи над себе си, да се самоиронизира, във всичко *сериозно* да влага известна доза *несериозност*, от *несериозното* да извлича *сериозното*, да търси в играта истината и, обратно, в истината — това, което принадлежи на играта. ( . . . ) Един *тревожен* и *мъчителен* въпрос у него приема формата на *пародийна забава*, тънко *игрословие*, *виц*; и в същото време от *каламбур*, от *пародията*, от несериозното израства с всичката си строгост и неумолимост *сериозното* и *важното*. У Валери Петров то живее и заявява за себе си почти винаги чрез *шегата*, в изящните салони на *остроумието*, под *присмехулит* сводове на *анекдота*

<sup>11</sup> П. Пондев. Към реализъм и жизнуетвърждаваща поезия. — В: Догматизъм и правда. Литературни статии. С., 1956.

<sup>12</sup> П. Данчев. Зрелостта на таланта. — Литературен фронт, бр. 45 от 10. XI. 1960.

<sup>13</sup> Р. Ликова. Писатели и време. С., 1968, с. 137.

<sup>14</sup> Ст. Каролев. Цит. статия.

<sup>15</sup> З. Петров. Цит. статия.

<sup>16</sup> З. Петров. Новото превъплъщение на Палечко. — Литературна мисъл, 1968, кн. 5.

<sup>17</sup> А. Д. Миланов. Многогранен и ярък творец. — Студентска трибуна, бр. 29 от 14. IV. 1970.

<sup>18</sup> М. Наимович. С поглед не само назад.

и пародията, в лекомислените зали на артистичните развлечения и интелектуалните забави.<sup>19</sup> Цитатите могат да продължат почти до безкрайност — „наивни и комични положения“<sup>20</sup>; „смейши подробности“<sup>21</sup>; „игрив стих“<sup>22</sup>; „мистифициране и игра“<sup>23</sup> и т. н.

Цитатите доказват, че за всички нас, възпитани в определена сериозна поетическа традиция, носители на определено сериозно критическо и културно съзнание, играта, (с елемент на самоцелност) както и несериозното се усещат като нещо чуждо или поне недотам присъщо на „високата“ поезия. И естествено пътят оттук до изискването (едва ли не задължително) за строга, целенасочена сериозност, за сериозна интерпретация на „важните“ теми, за „определени и ясни автори заключения“ е изключително къс и лесен.

Явно играта, „несериозността“ не е нещо „между другото“ в поезията (а, изглежда, и в цялостното творчество на Валери Петров, ако си спомним рецензията, с която започнах) на този автор. Критиката говори за тях с такава упоритост, която изисква да се отнасяме към несериозното с необходимата сериозност, т. е. да се опитаме да видим какви са функциите, мястото и ролята на играта и несериозността.

Убедена съм, че „играта“ е ключът към творчеството на Валери Петров. И, първоначално опит да тръгна към него именно от това понятие, накратко ще обясня какво съдържание ще има то в този текст. Всички опити да се формулира същността на играта, на игровото отвеждат, разбира се, най-напред към Кантовото „съждение на вкуса“, което е „лишено от всякакъв интерес“<sup>24</sup>, не може да бъде формулирано чрез понятията<sup>25</sup>, особено чрез етическите (а не естетически) понятия за добро и зло<sup>26</sup>. „Изкуството е също отличено от занаята; първото се нарича *свободно*, вторият може да се нарече също наемно изкуство. На първото се гледа така, като че може да завърши (да успее) целесъобразно само като *игра*, т. е. като занятие, което само по себе си е приятно, на втория се гледа като на работа. . .“<sup>27</sup> И още: „Поезията *играе* с привидността, която създава по желание, но без с това да заблуждава; защото самата тя обявява заниманието си само като игра, която все пак може да се употреби целесъобразно от разсъдъка и за неговата работа.“<sup>28</sup> В естетическата теория на немския романтизъм се появява и осмисля опозицията между игра и сериозност: „Сериозност е обратната страна на играта“<sup>29</sup>; „Сериозността трябва да пролясва шеговито, а шегата — сериозно.“<sup>30</sup> От своя страна големият изследовател на народната смехова култура М. Бахтин е категоричен: на ранните етапи в развоя на културата *сериозният и смеховитият* аспект за божеството, света и човека са *еднакво свещени*, еднакво официални. Равноправието им се нарушава в условията на класовия държавен строй, в който смеховите форми се превръщат във форми на народната култура (в противовес на официалната сериозност), а игровият момент — в същност на карнавала<sup>31</sup>. Смехът в ренесансовата епоха „има огромно *мирогледно* значение“, той е „особено универсално гледище за света, което вижда света по-различно, но не по-малко (ако не и повече) съществено от сериозността“ и тогава той е не само допустим, но и равноправен елемент във

<sup>19</sup> Кр. Куюмджиев. Валери Петров. — Пламък, 1962, кн. 3; Същият. Валери Петров. — В: Профили с черно и бяло. С., 1966.

<sup>20</sup> М. Николов. Стихотворенията на Валери Петров. — Народна младеж, бр. 387 от 18. X. 1949.

<sup>21</sup> П. Пондев. Цит. статия.

<sup>22</sup> З. Петров. Превъплъщенията на Палечко.

<sup>23</sup> Кр. Куюмджиев. Цит. статия.

<sup>24</sup> И. Кант. Критика на способността за съждение. С., 1980, с. 78.

<sup>25</sup> Пак там: „Ако за обектите се съди само според понятия, губи се всяка представа за красота“, с. 92.

<sup>26</sup> Пак там: „... никакво понятие за добро не може да определя съдението на вкуса, защото то е естетическо, а не познавателно съждение“, с. 98.

<sup>27</sup> Пак там, с. 194.

<sup>28</sup> Пак там, с. 221.

<sup>29</sup> Фр. Шлегел. Фрагменти. — В: Естетика на немския романтизъм. С., 1984, с. 210.

<sup>30</sup> Новалис. Естетически фрагменти. — В: Естетика на немския романтизъм, с. 343.

<sup>31</sup> М. Бахтин. Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на Средновековието и Ренесанса. С., 1978, 18—19.

„високата“ литература. Едва следващите векове създават теми-табуа за смеха<sup>32</sup>. Концепцията на М. Бахтин има изключително значение за осъзнаването на смеха като равностоеен, същностен елемент на европейската култура — смеха, разбран не като изолирана качачка, редуциран до случайна шегга, а като *светоглед*, като *особен художествен възглед* за света и човека. (В тази посока много показателен е и романът на Умберто Еко „Името на розата“, в който смехът издигнат до ранга на светогледно отношение, се осъзнава от Хорхе като разрушаващ цялостното, догматично-непоклатимото, неподлежащото на ново или различно тълкуване слово.)

В теоретичните изследвания за ролята и функциите на смеха до него неизменно се поставя играта. В настоящата разработка ще имам като изходни, освен Бахтиновите постановки, също и някои от формулировките на Й. Хьойзинха, без да приемам неговата хипертрофия на мястото и ролята на игровото в световната култура. Според Бахтин на ранните етапи в културното развитие сериозният и смеховитият аспект са еднакво свещени; според Хьойзинха игра и сериозност там са в единство, а опозицията между тях е къснокултурна. „Всяка древна поезия е същевременно и култ, и празнична забава. . . *Поезията* — в първоначалната си същност като фактор на ранната култура — се *ражда в игра и като игра*. Това е свещена игра, но по същността си тя непрекъснато се намира на границата на необуздаността, шегата и развлечението.“<sup>33</sup> И докато другите дейности на човека постепенно загубват елементите на игровото в себе си, особено от XIX век насам, „поезията е родена в сферата на играта и винаги си е оставала в тази сфера. . .“<sup>34</sup> Независимо че културата в своето развитие губи игровите елементи, играта все пак може да се прояви и във високоразвити култури „както при отделни индивиди“, така и „при цели маси“<sup>35</sup>, защото „без поддържане на определено количество игрово поведение културата става невъзможна“<sup>36</sup>. А какво всъщност е играта? Елементът, който според Хьойзинха определя нейната същност, е „*забавността*“, тя е действие, различно от обикновения живот (всекидневния живот с неговите строго фиксирани норми и закони на поведение, респективно — санкции), тъкмо обратното — „играта преди всичко е едно *свободно* действие“<sup>37</sup>. „В кръга на играта законите и условностите на обикновения живот са невалидни. Ние самите сме и действуваме различно.“<sup>38</sup> Играта стои извън познатите опозиции мъдрост (глупост; истина/неистина; играта няма морална функция — нито добродетел, нито грях. Но „игровият характер може да е присъщ и на най-възвишените дейности“<sup>39</sup>, „понятието игра най-добре представя *единството и неразделността на вярата и невярата, връзката между свещената сериозност и преструването, шегата*“<sup>40</sup>. Ако се опитам да обобщя, играта тук ще се разбира като поезия, в която силно е редуциран практическият интерес, или, другояче казано — поезия, в която акцентът пада върху самото „художество“, а не върху извънхудожествените утилитарни функции. Поезия, в която смехът има не случаен, спорадичен, а светогледен характер; свободна от установени и дълбоко вкоренени норми и догми на художествено и извън художествено мислене, носеща сериозност заедно със забавата и веселия смях. Поезия, за която са невалидни опозициите сериозно/забавно, високо/развлекателно, мъдрост/глупост, истина/неистина, т. е. тя е изначално в самата си природа двусмислена. И още нещо: играта е отрицание на всекидневие с неговите норми и условности, строга регламентация, тя има ясно изразен празничен характер. Върху този момент особено силно акцентува А. Задрожинска: „Играта е смисъл на празника.“<sup>41</sup>

<sup>32</sup> Пак там, с. 32.

<sup>33</sup> Й. Хьойзинха. Homo ludens, С., 1982, 139—142.

<sup>34</sup> Пак там, с. 139.

<sup>35</sup> Пак там, с. 70.

<sup>36</sup> Пак там, с. 121.

<sup>37</sup> Пак там, с. 31.

<sup>38</sup> Пак там, с. 36.

<sup>39</sup> Пак там, с. 70.

<sup>40</sup> Пак там, с. 48.

<sup>41</sup> А. Задрожинска. Homo faber; homo ludens. Warszawa, 1983, с. 179.

Поемата „Палечко“ има почти хипнотично въздействие върху читателското съзнание на нашата публика, вероятно първата асоциация при споменаване името на Валери Петров е именно с тази творба. Тя има някакво тайнствено очарование, действащо върху нас още от времето, когато сме били деца, та и до днес. Това очарование като че ли елиминира въпроса за характера на художествения свят и неговия смисъл, за принципите, по които той се изгражда. А точно този въпрос тревожи критиката през 1949 г., която подозира, че „поетът с наивно добродушие играе ролята на дете“, а път поемата от своя страна е „самоцелно различане с пестри картинки“, и на право пита: „Какъв е идейният център на тази поема?“ По-късно Кр. Куюмджиев<sup>42</sup> се усъмни в автентичността на тази „игра на дете“, а пък според Б. Кунчев „Палечко“ е „дълбоко социално произведение“<sup>43</sup>.

Що за поема е „Палечко“? За да си отговорим на този въпрос, трябва да се вгледаме в поемата и да се опитаме да разберем кой и какъв е нейният лирически субект (кой говори в тази поема<sup>44</sup>), какъв е характерът, каква е спецификата на изобразения свят и още — какъв е смисълът на нейната композиция.

Статутът на лирически субект в „Палечко“ е, меко казано, двусмислено, и то игриво двусмислен не в отделни пасажи, а в поемата като цяло. Това колебание в неговата същност започва още в първия фрагмент, който изцяло е построен върху взаимноотгласа на приказката за Палечко и започващата „реална приказка“ на лирически субект. А всъщност кой е лирически субект? Ако до последната строфа приказният герой Палечко и селското дете са два различни персонажа с предпоставена различна степен на художествено условно битие, то там, в последната част на първия фрагмент, те се отъждествяват:

И аз хвърлям чергата, дъхам си на пръста,  
слагам си кожухчето, свирвам със уста;  
и найвече почва приказката пьстра —  
Палечко отново тръгва по света.

Налице е типичен игров мотив — за маската-превъплъщение, и типичен похват за неговото изграждане — лирически субект е това, което е (селското дете), но той е и нещо друго, нещо повече — приказният Палечко. Художническият му статут не се покрива с нито една от двете същности, а се ражда именно в тяхната игрова тъждественост/нетъждественост. Тя е вяра и невяра в ставащото и има важни функции в изграждането на смисъла. Самата идентификация на селското дете с приказния Палечко, която започва още отгук, от първия фрагмент, вече ни кара да се съмняваме в мнението, според което „поетът с наивно добродушие играе ролята на дете“ (и то селско). Тук има нещо друго. Ако в първия фрагмент игровата тъждественост/нетъждественост на детето и Палечко е все още скрита, „замаскирана“, то в третия фрагмент вече се извършва категоричен пробив в единния детски поглед към света:

„И мигом всичко заблестяло...“ —  
от приказките е това:  
магьосническо огледало  
изглежда старата тава... .

Пасажът разколебава създаването у читателя внушение, че светът е гледан през очите на детето. Фразата, отвеждаща към света на приказката, дори съвсем честно е обособена в кавички като „чуждо слово“. Детето не би могло да направи това рязко разграничение между приказка и действителност, в неговото съзнание те се сливат. А и

<sup>42</sup> Кр. Куюмджиев. Цит. статия.

<sup>43</sup> Б. Кунчев. Цит. книга.

<sup>44</sup> Н. Георгиев. Анализ на лирическата творба. С., 1985.

твърде интелигентно е това мислене, за да бъде наивно-детско. Оттук нататък текстът системно раздвойва единната гледна точка на лирическия субект: в нея ще се преплитат елементи, издаващи типично детско, наивно мислене и възприятие, както и образни конструкции, които насочват към литературното, не само, но културно „обремененото“ мислене на знаещия човек. Ето например втора строфа на петия фрагмент — ковачницата и ковачите:

Грамадни, тъмни, хубави, по риза,  
те вдигат, спускат звънки чукове,  
като старинен бронзов механизъм,  
отмерващ времето от векове.

Първите два стиха тук са напълно в порядъка на детското възприятие и представи, но сравнението в трети и четвърти стих веднага отправя към други, недетски сфери на мислене и асоцииране. Такъв характер има и определението в шестия фрагмент — „*коледно-жестоко* туй е“ (клането на свинята), насочващо към най-древните култови обреди, които пък са напълно извън полезрението на детето. Налице е и колебание в начина, по който се води лирическото повествование — фрагменти, в които то е водено в 1 л. ед. ч., т. е. съществува лирически „аз“, се редуват с фрагменти, където лирическото повествование е „неутрално“, третолично. Тази неединност в начина на изказ отново поражда въпроса: дали лирическият субект е идентичен с Ванчето-Палечко, или е някой друг неназован, а може би и двете заедно? Нещата се „дообъркват“ в седмия фрагмент. Дотук пасажите, издаващи присъствието на недетско, „изкушено“ мислене, се появяваха във фрагментите, в които лирическият „аз“ отсъства (т. е. отсъства двуединната детско-приказна гледна точка към изображения свят) и е налице третолично лирическо повествование. А в тази част именно детският поглед (лирическият „аз“) носи ред общоевропейски културни смисли, тук приели характер на игрови отъждествявания: родилата крава е „икона сякаш истинска за миг“, от новороденото теле идат „във тъмното трептящите лъчи“ (т. е. то е родено с нимба), селското дете и „тейко“ се превръщат в „двамата овчари“, носещи даровете в „бялата тава“ (която пък вече е станала „магьосническо огледало“), а волът е самия Йосиф. От друга страна, осмият фрагмент може да се вземе като образец за детски „наивно“ — олицетворяващ света поглед — тук всичко оживява („Бели елени — дърветата/леко поклащат рога“), стоплено от нетрадиционността, странността на детските представи. А финалът на деветия фрагмент („Палечко ходи във снежния лес“) не ни обяснява дали това е Ванчето-Палечко, или е Палечко от „сребърния лес“, извезан от скреж върху прозореца, както беше в първата част на поемата. Единадесетият фрагмент отново насочва към детето и неговото мислене, в което причудливо се сплитат точното фиксиране на реалното, дори с претенции за неприсъщи на лириката достоверност („Вече се стъмва и нашето селце спи. В шест часа вече е нощ“) и караонджовците, и духовете. Налице е поредица от игрови превъплъщения на лирическия субект: той е селското дете, той е и Палечко, но и някой друг, неназован. Явно е, че тук съществува не наивна игра на дете, тъй като единната детска гледна точка към света е дълбоко, в самата си същност разколебана, а нещо много по-сложно — *игрова тъждественост/нетъждественост на лирическия субект* със самия себе си, която *съвместява различни и принципно, битийно несъвместими гледни точки, типове и равнища на мислене.*

По сходен начин е разколебан статутът на лирическия субект в предходещата „Палечко“ творба — цикъла „Нощи в Балкана“ (1940 г., „Палечко“ е публикувана през 1943 г.), където в първото стихотворение „Коли под звездите“ лирическото повествование е отново третолично, даскалът е „един другоселец — учител, застигнат в нощта“, а в последното стихотворение лирическият „аз“ ще се идентифицира с него:

А пък горският пушката мята и дума ми: „Късно е.  
Хайде, даскале, стига си мислил, че чака ни път!“

Тук играта със статута на лирическия субект (такава игра има и в другата поема от това време — „Детинство“, 1940 г., където също е налице *игрова тъждественост/не-*

тъждественост на лирическият субект със самия себе си) не е така сложна, артистично-свободна, както в „Палечко“. По общото мнение на критиката тук Валери Петров все още не е намерил напълно собствения си художествен свят, в стихотворението „Мъка“ се открива „влиянието на ранния Никола Фурнаджиев“<sup>45</sup>. Важното обаче е, че дори тук, в тази ранна творба, вече е налице един явно траен принцип в изграждането на поетическия смисъл: играта със статута на лирическият субект; неговата игрова нехомогенност.

Но да се върнем към „Палечко“. Последният, дванадесетият фрагмент освен всичко друго внушава и извънвременност на игровата идентификация на селското дете с Палечко. Оказва се, че Палечко е забравил спасителното заклинание от първия фрагмент (Сушкун-Струшкун—Крушкун):

Малкото прозорче вижда се отчетливо,  
вижда се изписаното приказно стъкло:

„Сушкун“. . . Казал Палечко, но в тоз миг се спънал,  
паднал и забравил другите слова;  
и така представен е, легнал върху пъна,  
а над него всичко, що е след това:

Зайчето, което сред гората припка.  
Лошия магьосник, който се е скрил.  
И морето синьо. И в морето рибка.  
И покрай морето Попчето с фитил.

Батъ бяга в мрака и тавата блесва.  
И свинята алена всред снега квичи. . .  
Шарени картинки бягат и се смесват,  
смесват се и бягат в детските очи.

Заклинанието има ясно изразен игров характер: от една страна, то напомня по своята неразбираемост (за всички „непосветени“) магическо слово, от друга, игровото в него силно изпъква, ако сравним това заклинание със заклинателните, лишени от логика и ясен смисъл формули от детските игри („Ораторе-мораторе. . .“; „Ала-бала-ница. . .“), които пренасят участниците в друго, невсекидневно игрово време и пространство. Забравяйки заклинателната магическа формула, Палечко не може да излезе от „сребърния лес“ и остава завинаги в него, а детето поради своята игрова тъждественост/нетъждественост с приказния герой от приказния игров детски свят. Ванчето, както и онзи, неназованият, който наднича зад него, остават разколебани, по-точно игрово раздвоени между приказката и реалността, между вяра и невяра в ставащото. Лирическият субект, двойствен в същността си, е „затворен“ в едно игрово време-пространство, което пък вече поставя въпроса за характера на художествения свят и смисъла на композицията в поемата.

На пръв поглед времето и пространството в поемата са точно фиксирани — един ден от живота на селското дете в определеното, затвореното пространство на селото. Както се вижда обаче, селското дете Ванчето е и Палечко, и още някой неназован. Това само по себе си поражда колебание, съмнение в точната хронологична определеност на художествения свят. Още повече, че самото заглавие на поемата загатва в себе си и за други, вече познати художествени пространства с предпоставена, удвоена условност — приказката. Играта между реалността и приказката започва, както бе посочено, още в първия фрагмент — утрото на Ванчето и приказната картина върху прозореца („приказка *позната*“, последвана от игрово-условния разговор между Палечко и „дедото“ със брадица сребърна). На приказния разговор съответствува реалният разговор между Ванчето и неговите родители, т. е. още в първия фрагмент текстът започва да играе между сюжетни ситуации с предпоставена различна степен на художествена

<sup>45</sup> П. Д а н и е в. Валери Петров. Същото твърди и Б. Кунчев в посочената книга.

условност. „Превключването от една система на семиотично осъзнаване на текста в друга на някаква вътрешна структурна граница — пише Ю. Лотман — представлява в този случай *основа за генерирането на смисъла*. Такова построение преди всичко *изостря момента на игра в текста*: от позицията на другия способ на кодиране текстът придобива черти на повишена условност, подчертава се неговият игров характер: иронически, пародиен, театрализиран и т. н. смисъл. Едновременно се подчертава ролята на границите на текста както външните, отделящи го от нетекста, така и вътрешните, разделящите участъците с различна кодираност. Актуалността на границите се подчертава именно от тяхната подвижност. . . Играта на противопоставяне „реално/условно“ е свойствена на всяка ситуация „текст в текста“. Най-прост случай е включването в текста на участъка, закодиран със същия, но удвоен код. . . Това ще бъде картина в картината, театър в театъра, филм във филма или роман в романа. Двойната закодираност на определени участъци от текста, отъждествявана с художествената условност, довежда до това, че основното пространство на текста се възприема като „реално“.<sup>46</sup> Позволих си този твърде дълъг цитат, защото постановките, формулирани в него, могат да се отнесат не само към „Палечко“, но и към други творби на Валери Петров. В „Палечко“ авторът гради един предел, но земен, „реален“ свят (критиката нееднократно е говорила дори за „осезаемост“), но той се осъзнава като толкова „реален“ именно в сцеплението със света на приказката, а смисълът се ражда в тяхното съществуване. Във втория фрагмент смисълът продължава да се гради във взаимоотношаване на реално и приказно, развиват се обаче и други, усложняващи художествения свят тенденции. От една страна, се акцентува върху тайнството на стаялата промяна — „трайно, непрестайно, *тайно* е валяло“, върху нейната приказна празничност, променяща контурите на реалността, на прозаичното всекидневие<sup>47</sup>. Смисълът на фрагмента пулсира между всекидневната реалност (която е такава обаче до вчера, преди до нея да се докосне Ванчето-Палечко) и приказната празнична нереалност (днес), между обективната видимост на света и игрово-свободното, причудливото детското въображение. В това въображение нещата започват да се движат по друга, несекидневна логика, според която „кравата“, „колата с пъстрата кобила“, „пънът“ (дали той е реален, или пък е от приказката, изобразена върху „джамчето“?), „секирчето“, „кочината“ могат да отлетят в тъмното. И защо не, след като кочината има „дъсчени хлопащи криле“?

От друга страна, обаче същият фрагмент в своя финал заявява и друга характерна за поемата тенденция — пародийното разколебаване на приказното тайнство чрез пределно материалното, грубо-непоетичното: в случая кочината и прасето Божидар. Налице е пародийно-игрова напрегнатост между името и неговия носител, която се базира на съществуващото в читателското съзнание ясно усещане за етимологията на думата, т. е. приказното, чудото имат своя пародийно-снизяващ, „отелесен“<sup>48</sup> игров двойник. И дори когато в края на фрагмента предметите идват по местата си, това се осъществява отново върху игровия принцип за тъждественост/нетъждественост — оказва се, че тук са „колата“, „външните врати“, „кочината“ и „прасето“, но пък липсват „кравата“, „пънът“, „секирчето“, „стълбата“, „плетът“, които като че ли наистина са отлетели и сега „край морето синьо сигурно стоят“, т. е. и тук е налице двусмисленост, игровата недоизказаност и игровата тъждественост/нетъждественост на предметите: те са и не са по местата си, смисълът остава разколебан между било и не било, между реално и въображаемо. Светът е празничен, несекидневен свят. Размитата граница между реално и приказно, техните взаимоотношавания, от една страна, а, от друга, пародирането и снизяването на приказното до грубо реалното, всекидневно-битовото ще се

<sup>46</sup> Ю. Лотман. Текст в текстете. — В: Сб. „Текст в текстете“. Труды по знаковым системам, т. XIV. Ученые записки Тартуского государственного университета. Тарту, 1981, с. 13.

<sup>47</sup> А. Z a d g o ž u j s k a. Цит. книга. „Играта и смисъл на празника“ (с. 179); „Играта принадлежи на празника, тя е негова форма, негов знак“ (с. 185); „Дейността на човека в модела homo ludens се извършва преди всичко във време несекидневно“ (с. 210); „Играта е sacrum, докато всекидневието е profanum“ (с. 50).

<sup>48</sup> М. Бахтин. Цит. книга.

окажат най-важният принцип в композиционното изграждане на поемата, в изграждането на художествения свят и неговия смисъл.

Игровите маски-превъплъщения започват да характеризират не само лирическия субект, те се превръщат в съществен белег и на заобикалящия го реално-нереален свят. В третия фрагмент прозаичната „тава“ се превръща в „магьосническо огледало“, а човекът приема нейните белези:

...и майстора с черти *бакърни*  
всред рой от блякави лъчи,  
със *медни* бръчки, *медни* бърни  
и с *калайдисани* очи.

Под ръцете на майстора тавата става „магьосническо огледало“, той при допирата си с нея — приказен, невероятен, невсекидневен („всред рой от блякави лъчи“). Предметите започват да губят очертанията си, своята определеност и обособеност, преливат един в друг, игрово сменят местата си, превръщат се в приказно-реални. Заличава се границата между приказка и всекидневие, те съществуваат. И вече е напълно нормално, че черните до вчера комини сега седят в „бели дебели кожуси“ и „шъпнат комински слова помежду си“, напълно нормални са и неексплицираните отъждествявания на ковачите с приказни исполини и т. н., тъй като светът на поемата вече тотално е разколебал съществуващата в читателското съзнание мяра за реално и измислено, за възможно и невъзможно, за действително и фантастично. Читателят вече е приел, че тук нещата не са всекидневни, а приказно-празнични, весело-забавни, а там, в празничното опиянение, вече всичко е възможно.

Съществуването на празнично-приказно и битово-всекидневно, и то равноправно то им съществуване, има и други важни последствия за характера на художествения свят и неговия смисъл, от които най-важното е: невиджана, непозната до момента в българската поезия разкрепостеност на художественото мислене. Разкрепостеност, която предопределя демократизма, антийерархичността на света в „Палечко“. Ще се спра само на два момента от шестия фрагмент (началната и финалната строфа), които може би най-добре биха илюстрирани казаното:

А вълка пара дъхат хората,  
скрипти снега, звънти псувия  
и тримата мъже се борят  
върху огромната свиня.

Фрагментът въвежда и до края кръжи около една тема: клането на свинята. Казвайки това, вече осъзнавам колко смешно звучи тази литературоведска експликация на художествения смисъл. До Валери Петров всеки български поет би изпаднал в ужас, ако така се определи тематичната насоченост на неговото творчество, макар и само в отделна негова част. И наистина шо за тема е това? Ами да — тя е най-„долна“ проза. Но в тази поема именно „долната“ проза ражда приказката и обратно. Цитираната строфа заслужава обстоен анализ, но предпочитам тук да се спра само на едно съчетание, което има най-пряко отношение към казаното малко по-горе за характера на художествения свят. Съчетание, което до „Палечко“ е абсолютно невъзможно, недопустимо в нашата поезия — „звънти псувия“. Глаголът „звънти“ в читателското съзнание често се мисли като поетичен синоним на „звъни“ (звъни звънецът или трамваят, но звъният чашите при наздравица, звънти прсторът — автоматизирана метафора, и т. н.), т. е. той има определена стилова и семантична мяра на съчетаемост с други думи. Каквато мяра има и „псувия“ (струва ми се излишно да обяснявам в какъв стилъв контекст и при какви равнища на мислене битува тя), т. е. съчетанието „звънти псувия“ само по себе си още на лексикално равнище обединява поетично-празничното и грубо-всекидневното, нещо повече — допуска във високата поезия словесен акт, който в на шите традиционни представи се намира някъде най-долу в йерархията на човешката реч. И на всичкото отгоре, събирайки тези несъвместими до

момента за българската поезия думи (и въплътените в тях богати значения), художественото мислене ги изравнява — те са *еднакво* значими в художествения свят на творбата, равностойни знаци на човешкото. Налице е рядко по своята изразителност пулсиране между максимално отдалечени стилови пластове, респективно мисловни равнища, без опити за тяхното степенуване, за йерархично подреждане. Разрушени са дълбоко вкоренени в нашето съзнание прегради в осмислянето на света и човека; заличена е пропастта, която дели високопоетичното от грубата проза, дори неприличното.

В това отношение може би още по-интересен и многозначителен е финалът на фрагмента:

И със опашчица извита,  
тъй както тялото ѝ бе,  
душата на свинята литва  
пембена в синьото небе.

Строфата е изключително характерна за типичните валерипетровски игрови размествания-превъплъщения на телесно и духовно. Само по себе си съчетанието „душата на свинята“ е смешно, забавно, тъй като надарява с духовност възможно най-непоетичната битова реалия, която в нашето съзнание дори е знак за всичко най-долно, мръсно (сравни изразите „свинска му работа“, „това е свинщина“ и т. н.). Несъвместимостта между членовете на съчетанието се активизира още повече от вътрешната рима между тях. И както приказното тайнство във втория фрагмент намери своя прозаичен низяващ двойник, а пък майсторът пос белезите на тавата, така и тук „душата“ трябва да се отелеси, да приеме белезите на своя носител „свинята“. И ето че твърде абстрактното понятие „душа“ вече е конкретизирано, „отелесено“ — тя е с „опашчица извита“ като тялото на свинята и дори си има цвят — „пембена“ (цветовото определение само по себе си предизвиква смях, тъй като в читателското съзнание „пембето“ много трайно асоциира с разпространен в миналото и изчезнал сега вид дамско бельо), защото пък свинята преди това е наречена „алена“. Последното от своя страна е поетичният синоним на „червена“. Всичко това се оказва недостатъчно за свободното игрово въображение, което може да се наслаждава на играта със словото и да забавлява читателя. Тази „пембена“ душа, която си има и свинска опашка, може и да литне в „синьото небе“. Знаем чии души литват в небето. Последният стих вече не само игрово събира несъвместимости; отелесявайки литналата душа, той травестира вековни общоевропейски културни представи. Но травестиата не е злъчно и еднозначно-отричаща; тя е шегатова игра, тя е весела, забавна, „коледно-жестока“ и празнична, тя носи в себе си радост от играта със словото, от неподозираните му възможности, носи весело опиянение от свободата на художественото мислене, което не може да се спре дори пред общоевропейските културни табути. Изключително важен е фактът, че в този фрагмент лирически „аз“ липсва, т. е. не е заявена детско-приказната гледна точка към света (иначе бихме се изкушили да обясним пасажа с детското „наивно“ мислене), лирическото повествование тук е неутрално, третолично. В такъв случай изобразеният свят се гледа не през очите на детето или може би и през тях, но в никакъв случай само през тях.

Пародийното травестиране на духовното и приказното или пък опредметяването, „отелесяването“ на абстрактното, далечното и метафизичното е характерно не само за „Палечко“. Цикълът „Нощи в Балкана“, в който мястото на игровото не е така голямо, все пак вече раздвоява художествения свят между реално и приказно (баладино), но без следа от шегата, от забава. Дори и тук обаче вече има пасажи, които са показателни за специфичното художествено мислене на автора:

„Ти ми думаш, но аз ти не вярвам на думите още.  
Та тъй казваш, за Млечния път, от звезди, значи, цял.  
А ний знаем си: господ замесвал в небесните нощи,  
духнал вятър и ситното боже брашно разпилял.“

„Чуждият глас“ (а в поезията на Валери Петров такива „чужди гласове“ има много), думите на коларя разколебават еднозначната сериозност, претенциозността на „учените неща“. Небето и звездите — традиционни символи на безкрая, абсолюта, трансцендентното — в речта на коларя се „битовизират“, стават близки, всекидневно-интимни. „Небесните ношви“ като съчетание само по себе си говори за характера на художественото мислене — безплътното, метафизичното и битовата вещ взаимно проникват, сливат се, взаимоосмислят се и „небесното“ вече е познато, семейно-битово, домашно. И напълно логично е, че след такова опредметяване на абсолюта, сътворението на всемира може да се сведе до битово-всекидневен акт — „господ замесвал“. Но още по-важно е, че текстът не спори с тази битова, одомашнена представа — тя е другото лице на „учените неща“, на учената сериозност и именно като друго лице, като „чужд глас“ остава равноправен участник в изграждането на художествения смисъл. „Отелесен“ е, без да се пародира, и един от национално-емблематичните и възлови в поетическата ни традиция образи — Балканът: „... . полхва на топло от *едрия*, тъмен Балкан. . .“ По-нататък: „... . *баишки* тъмни балкани. . .“ („Часовникът на връх кулата“); „Ношта е тъмна, тъмен е Балкана, а в Габрещ, в най-тъмната му *Назва*. . .“ („Нощ в планината“). Сходна е съдбата и на едно име, превърнало се отдавна в национален мит — Левски в стихотворението „Край огнището“: „... . и уж навъсен, а блестят очите му, / съшински сини шарки по *панца*.“ Характерът на сравненията в творчеството на Валери Петров много силно говори за антиерархичността на художественото мислене.

В поемата „Детинство“ във втория фрагмент е конструирана цяла поредица от, игрови превъплъщения. Свръхестественото, загадъчното, което фолклорно-митологичното мислене е закодирано в „орисниците“, е „отелесено“: тук те са „трите биволки-орисници“, свръхестествената сила е травестирана (но отново не злъчно-еднозначно) до битова реалия, до пределно материалното. Присъствието на едно играещо културно съзнание се усеща и в характеристиката на техните действия, които шеговито са определени като „важен спор“, който явно е спор-предсказание каква да бъде орисията на „малачетата“. И ако предметността, материалната конкретност на реалното е разколебана чрез вмъкването на свръхестественото, на свой ред, и то е пародирано:

Но за миг: и стихва вятъра веднага.  
Тихо спят орисниците в топлия си кът.  
Горе таласъмните уморени лягат.  
Триста тъмни сили на земята спят.

Както се вижда, биволките може и да са орисници, т. е. митологични същества но тези митологични същества също трябва да спят на топлия, таласъмните също могат да бъдат уморени и т. н., т. е. реалното придобива белезите на свръхестественото, а от своя страна то се „отелесява“, като „извършва“ най-нормални, прозаично-всекидневни действия.

Да се върнем към „Палечко“. Съчетанието „душата на свинята“ и последвалият го текст (за нейното отлитане в „синьото небе“) освен пародията на вековни общоевропейски културни представи имат и друг, много важен за творчеството на Валери Петров смисъл. „Душата на свинята“ става твърде многозначително съчетание, ако към казаното прибавим факта, че в тази поезия думата „душа“ почти не се среща в сериозен, стилowo неутрален, стилowo и семантично неразколебан контекст. Явно за това художествено мислене тя вече носи ореола на нещо твърде надуто, помпозно, превърнала се е в символ-клише на претенциозно еднозначна духовност — от една страна, от друга — знак за мелодраматично-естрадна „извисеност“ на чувството. А тъй като тази поезия е еднакво чужда както на сантименталното отношение (дори във „приказността“ на детството), така и на сериозно-еднозначната аскетична духовност, то в нея „душата“ може да попадне именно в подобно пределно смислово и стилowo напрегнато съчетание. Защото в художествения свят на Валери Петров извисено-духовното и грубо-телесното се сливат и взаимно се осмислят често пародийно; те не съществуват в своята отдел-

ност и обособеност. И тук е налице съвсем не „наивно“ мислене, а интелектуалната мисъл на културен автор, изпитващ радост от играта със словото, игра, която носи съзнанието за слятост, взаимосвързаност на нещата, за тяхната изначална неразчленимост и двойственост. Тяхното схематизиране и противопоставяне може да съществува в нашето съзнание, но е принципно чуждо на характера на тази поезия. Точно това съществуване на нещата в художественото мислене довежда и до споменатите вече смешения в седмия фрагмент, където битово-материалното е издигнато до ранга на приказно-митологичното, а библейската символика е травестийно „отелесена“ — вольт Йосиф, новороденото теле с нимба и т. н. Явно разместването на обичайните места, разрушаването на традиционните представи или „объркването“ на стойностите в тях е един от главните композиционни и смислопораждащи похвати в поетиката на Валери Петров. Ето и признание на самия автор: „... представи си извънредно груба дума да бъде изведнъж включена в една извънредно изищна форма (. . .) Това значи, че ти ги контрастираш — едното на другото се подиграва. Кое на кое не знаеш, но има вътрешна иманентна шега.“<sup>49</sup>

Осмият фрагмент ни въвежда в една друга важна особеност на това творчество:

Как ми се ще да играя, но  
аз да играя не ша!

Това е един от най-силно оксиморонните пасажи в поезията на Валери Петров. Както се вижда, вторият стих огледално отрича първия, без противоречието в твърденията — в техния смисъл — да бъде разрешено по-нататък в текста. Тези стихове действуват именно със своята противоречива, напрегната игрова двусмисленост и именно като такива (отричащи се) имат едва ли не „емблематичен“ за художествения свят на автора характер. Защото композицията в „Палечко“ непрестанно — от първите до последните строфи — изгражда един двойствен свят и подчертава неговата двойственост. Осмият фрагмент продължава отново тази тенденция — и тук предметите са, но и не са те самите, а и нещо друго: „Бели елени — дърветата/леко поклашат рога.“, „Катеричка замразена,/сякаш дръвченце, лежи“, игровата тъждественост/нетъждественост между катеричката и калпачето, а пък детските кроежи за него и техният злополучен край имплицитно, игрово-пародийно превръщат към приказката за нероден Пенчо. Така светът на „Палечко“ се оказва същностно, изначално игрово-двусмислен свят: нематериално, приказно, митологично имат свой „отелесен“, веществен, пределно предметен двойник, и обратно — битова реалия, вещта има свой приказан фантастичен „синоним“.

Важен конструктивен принцип за изграждане на двисмислието (и дори не само двумислие, а нещо повече) е и рязкото, свободно-игровото „скачане“ от мотив към мотив, без да се градират те върху опозициите важност/маловажност, сериозност/несериозност. Най-интересен в това отношение е осмият фрагмент, който започна, както видяхме, така „игрово“ — и в буквалния, и не само в буквалния смисъл. Още следващият стих „скача“ върху един свръхважен (за нашата поетическа, повече — културна традиция, и респективно за читателското съзнание) мотив, скрито, но затова пък силно, предпоставено идеологически натоварен — търсенето на проследвания по-голям брат. Въвеждайки мотива, текстът, от една страна, не го назовава пряко, не експлицира социално-идеологическата му същност (което навремето тотално обърква критиката), а, от друга, разколебава еднозначната му сериозност чрез замяна на прякото му назоваване с разговорното клише „важни неща“:

Брат ми го дият. Аз тайно  
тръгвам по важни неща.

Нещо повече: мотивът ще остане неразгърнат, недоизяснен, композиционно потиснат, защото още във втората строфа текстът ще премине към зимния пейзаж, за

<sup>49</sup> Й. Василев. Непечатана анкета с Валери Петров.

да се съсредоточи върху игровия мотив за катеричката и калпачето. По абсолютно същия начин още в по-ранната поема „Детинство“ свободната, необременената от канони поетическа мисъл изравнява несъвместими в ценностно отношение неща (до Валери Петров подобни „съжителства“ са невъзможни в нашата поезия): създава се лексикален и смислов паралелизъм между големия брат, четящ „тайната книжка“ („тайна“ може да бъде синоним на „забранена“), и кравите, които „шъпнат си тайни слова“, между изчезването на големия брат и на кравата:

Няма го вече големия брат,  
няма я вече и бялата крива. . .

Изчезването на големия брат е обвито в тайнственост, текстът не ни казва направо какво се е случило с него, макар че ни подсказва — загинал е в борбата. Но, както се вижда, тук високият интелектуален (четенето на „тайната книжка“) или пък социално-политически акт са изравнени в композиционно, което ша рече — и в смислово, и в ценностно отношение, в художествената и ценностна йерархия, с битовата реалия. Пак по същия начин в „Ноши в Балкана“ мотивът „Балкана“ е изравнен композиционно и следователно по своята художествена значимост с всички други, и най-вече с мотива „биволи“ — Балканът е „едър“ и „тъмен“, те са „черни“, а очите им „едри“. Характеристиките на национално-емблематичния образ-мит и битовата реалия съвпадат и Балканът става близък, уютен, „отелесен“ (за това вече стана дума). Стана дума и за още един национален мит — Левски („Край огнището“ от същия цикъл). Тук е налице освен всичко друго и игра с читателското очакване. Веднъж появило се името на Левски, читателят очаква, че лирическото повествование ще се съсредоточи върху този мотив. Но тук лирическият сюжет „излъгва“, деавтоматизира стереотипа на очакването (възпитано художествено в определена поетическа и културна традиция); мотивът „Левски“ се оказва важен, но не и единствен. Трябва обаче да се отбележи, че цикълът „Ноши в Балкана“ показва все още неустановен, ненапълно формиран художествен възглед за света. В „Край огнището“, в последната строфа мирисът на погача е противопоставен на мириса на „барут, на бунт и комитети“. Малко по-късно, в „Палечко“, художественият свят на Валери Петров вече не допуска такива извънхудожествени, социално и идеологически предпоставени опозиции. В „Ноши в Балкана“ погледът на места все още традиционно йерархизира света, специално по отношение на установените обществени, национално-исторически ценности. А играта означава освен всичко друго и безпорядък, и „объркване“, преобръщане на обичайните ценности, тя може да бъде и царство на Хаоса<sup>50</sup>. Показателно е, че това „объркване“ може да се проследи още в някои от най-ранните стихотворения на Валери Петров, публикувани във в. „Хоровод“.

Демократизмът, антийерархичността на художественото мислене може да обясни и поредицата от опредметявания в „Палечко“ и в други творби на Валери Петров. Имайки я предвид, вече става ясно защо високият идеологически жест в „Детинство“ (лирическият субект продължава по пътя на големия брат, скрито присъствуват мотивите за клетвата пред мъртвия и континуиращата на борбата) може да се материализира в прозаично-всекидневен: „... и нахлупвам каската на брат си, /дето майка над него плака. . .“, без патетични излияния и идеологически формулировки.

И така, след това необходимо отклонение може би вече е ясно, че равноправието на „важното“ и „маловажното“ (според традиционните ни културно-ценности предпостави), съществуването на сериозното и шегата не е изолиран случай в „Палечко“, а същностен белег на художественото мислене — още от най-ранните му поетически прояви. Търсенето на преследвания брат, „катеричката“ и „калпачето“ са еднакво важни

<sup>50</sup> R. Caillois. *Zywiot*; łag. Warszawa, 1976, с. 157. Според автора празникът и играта са преди всичко отваряне към времето, в което властвува Хаосът, време на незачитане нормите и забраните, сричане на табутата, отнасящи се до пола, властта, авторитетите, хората, словото и постъпките. Сходна е концепцията на Бахтин за карнавала, на Хьойзинха — за играта.

мотиви в „Палечко“. *Равноправието на всички градивни единици — това е един от най-трайните принципи в смислово-композиционното изграждане на художествения свят при Валери Петров, свят, който е чужд на йерархичното степенуване на мотивите, на проблемно-тематичните звена, на опозицията сериозност/несериозност. Тук почти всеки „сериозен“ мотив има свой „отелесен“, определен, народен или просто шеговит двойник и обратно; тук мотивите не се разполагат според техния традиционен извънтекстов културно-исторически ореол и изградената в културната ни традиция мяра за важност/маловажност. Защото „всяка умишлено създадена йерархия на ценности в литературата е изградена върху прикрита социална, морална или интелектуална аналогия<sup>51</sup> и издава неоригиналното художествено мислене на своя автор. А самият Валери Петров с присъщите му уговорки признава: „Лошото е може би, не знам — една черта на характера ми: аз не мога да степенувам важностите.“<sup>52</sup> Дали е лошо? По-скоро обратното: това означава свобода — свобода пред каноничните йерархични схеми.*

Деветият фрагмент отново изгражда игрова тъждественост/нетъждественост — този път между преследването на брата и дебненето в „картинките скрити“ на приказката, между Ванчето и Палечко. Този фрагмент играе и ролята на свързваща нишка между началото и края — той обединява различни мотивни цялости, вибрирайки между приказката и реалността. Първите четири строфи обединяват реалните (или поне такива, които се възприемат от читателя като възможно реални) случки-мотиви, но последната отново разколебава единствената реалност, вмъквайки мотива „Палечко“, без да е ясно дали това е Ванчето-Палечко, ходещ в реалния „снежен лес“, дали е Палечко от „сребърния лес“ върху прозореца от началото на поемата, или и двете заедно. И дали „снежният лес“ и „сребърният лес“ са едно и също, или двете лица на едно и също нещо — приказката реалност и реалната приказност. Подобни въпроси важни за типа и степента на художествената условност в поемата ще ни спододят и в последния, дванадесети фрагмент.

Внушението за игрова двусмисленост на художествения свят се подсилва и чрез вмъкването на композиционно обособени игрово-условни ситуации. Такъв характер има „разговорът“ между двата комина, заел целия четвърти фрагмент. Композиционното обособяване на игрово-условни цялости ще се превърне в един от същностните белези на поемите „Край синьото море“ и „Jvenes dum sumus“. Същото внушение постига и десетият фрагмент, който пък е артистично игрово-несвързан с лирически сюжет на поемата — мотивът за двете лисичета не кореспондира с нито едно от сюжетно-изграждащите звена. Единадесетият фрагмент отново пулсира между реално и фантастично-свърхестествено. Започнал с пределно точно назоваване, дори с непривични за характера на лириката синтактични конструкции и хронологически уточнения („Вече се стъмва и нашто селце спи./ В шест часа вече е нощ.“), още в следващите стихове той скача върху необятното:

Върху гори и пътечки, и пресли  
спуша се звездния кош.

Фрагментът ще затвори своята цялост с преобразуване на същия мотив — „... звездния кош се върти“. Съчетанието „звездния кош“ ни отвежда към анализираното вече съчетание „небесните нощви“, то има същия характер — космичното, необятното, трансцендентното става близко, домашно, уютно. Явно предметяването на трансцендентното, на метафизичното е траен смислопораждащ и смислоизграждащ принцип в поетиката на Валери Петров. Както и обратното — вещта, предметното да се издигат до рамките на космичното: така в предходния десети фрагмент „двойката лисичета“, които в протекание на целия текст имат конкретен, предметен, материален характер и дори могат да оставят „жълтичка следа“, в последната строфа са сравнени с „две зари“. Явно е, че в този художествен свят нещата игрово сменят местата си, те са най-мал-

<sup>51</sup> Н. Фрай. *Анатомия на критиката*. С., 1987, с. 49.

<sup>52</sup> И. Василев. *Посоченият източник*.

кото двулики, това са образи в движение, които непрестанно менят лицата си, „маските“ си, същността и смисъла си. Определителното, материализацията на свръхестественото може да има и друга функция в изграждането на „играещия“ смисъл. Така в посочения единадесети фрагмент лирическият „аз“ чува свиренето на караонджовците, *усеца* как „някакъв дух“ му дръпва „връята от навуцата“. И тези *осезаеми* прояви на свръхестественото, пълни със страх (имплицитно) се редуват с три пъти експлицираното „Аз не боя се“, т. е. получава се типичната за поезията на Валери Петров игра между видимост/изказана, назована словесно и лъжлива/и същност/неназована, но затова пък истинна, противоречие, което, както и трябва да се очаква в този нейерархизиран, недогматичен художествен свят не се разрешава надредно. Противоречието се разрешава игрово — свръхестественото се идентифицира с близкото, познатото: дяволът с „черни грамадни рога“ ще се окаже Попчето.

От своя страна последният, дванадесетият фрагмент на „Палечко“ „измамва“ читателското очакване за някакво обобщено осмисляне на художествения свят (в рецензията, с цитати, от която започнах, се изискваше тъкмо това — „трябва да има някакви определени и ясни авторски заключения, които, ако не разрешават, поне да осветляват подхвърлените мисли“). Но такива „ясни авторски заключения“, оказва се, липсват не само в пиесата „Сняг“, но и в „Палечко“, и в почти всички творби на Валери Петров. От втора строфа нататък лирическото повествование окончателно и игрово смесва темпоралните определители (или разграничители), връщайки се към началото на поемата и към различни нейни мотиви по твърде сложен начин:

„Сушкун“... Казал Палечко, но в този миг се спянал,  
паднал и забравил другите слова;  
и така представен е, легнал върху пьана,  
а над него всичко, шо е след това:

Зайчето, което сред гората припка.  
Лошия магьосник, който се е скрил.  
И морето синьо. И в морето рибка.  
И покрай морето Попчето с фитил.

Батьо бяга в мрака и тавата блесва.  
И свинята алена всред снега квичи...  
Шарени картинки бягат и се смесват,  
смесват се и бягат в детските очи.

Както се вижда, уточнението за времето е напълно игрово — „след това“ — то само привидно уточнява, а всъщност е лишено от всякаква информационна стойност. Появяват се познатите мотиви и сюжеторганизиращи звена: „морето“, „Попчето“, „батьо“, „свинята“, „тавата“, „лошия магьосник“ (който, от една страна, кореспондира с караонджовците, духовете и дявола от единадесетия фрагмент, а, от друга, е игрово тъждествен/нетъждествен на дядото „със брадица сребърна“ от първия фрагмент) и т. н. Появява се и ново, артистично-игрово, немотивирано от текста дотук ядро — „Зайчето, което сред гората припка“ (така както сюжетно немотивирано е „вмъкнат“ целият десети фрагмент). Вече може да се очаква, че мотивите се появяват кинематографично „объркани“, без да се изгражда смислова доминанта. Те са „смесени“, неразчленени, връщат към различни пасажии от поемата, но, разбира се, отново върху игровия похват тъждественост/нетъждественост: някои звена просто липсват — „комините“, „кравата“, „телето“, „волът Йосиф“, „катеричката“, „лисичетата“, т. е. вместо очакваното обобщение (или ясно заключение), което да изведе на преден план някакъв доминиращ смисъл, финалът на поемата поднася един калейдоскоп от бягащи „шарени картинки“, едно артистично-игрово „полуобобщение“, чуждо на смисловата авторитарност. Впрочем поемата така и започна — съвместявайки няколко мотива, по-скоро „скачайки“ от мотив върху мотив, без да ги градира, без да ги йерархизира върху опозицията важност/маловажност.

Проблемите се усложняват още повече, ако си зададем въпроса — а последния, фрагмент вече настойчиво изисква това, — дали всичко, което ни бе разказано дотук и изобразено върху замръзнали прозорец (защото цитираният пасаж предполага и такава възможност) и следователно е само и единствено плод на „развитеното“ детско и недетско въображение, непознаващо граници и незначиташо установените естетически норми, или наистина се е случило с детето (и неговите двойници), преживяно е в действителност. На този въпрос — възлов за разбирането на степента и типа на художествената условност — обаче творбата отказва да отговори, игриво вибрирайки най-малко между двете посочени възможности (между вяра и невяра в ставащото, между реално и приказно). Така „постъпва“ и стихотворението „Край огнището“ от цикъла „Нощи в Балкана“, което трепти между разказа на дядо Димо Разказвача, реалността на бита и причудливото въображение на лирическият субект, без да ги степенува. Посложно и по-близко до „Палечко“ е изображението в „Детинство“, особено в третия и четвъртия фрагмент. Ето третата строфа на третия фрагмент:

Меко стадото блее, ръмжат Вълкодава и Шаро,  
Иван чатка огниво (всичко представяш си ти),  
дядо пуска оцвете една по една във кошарата  
и във менчето, празното, млечната струйка звънти.

Пределно предметното изображение отново основано на слухови внушения игриво е разколебано в своята достоверност („...всичко представяш си ти...“), то вибрира между реалност и хипотетичност, между реалност и представа. Последната строфа на същия фрагмент от своя страна игриво разколебава границата между действителност и сън („Вътре влиза Иван. Той държи един клон — четири метра!) Цял блестящ от сребро! Но туй вече навярно е сън.“). Разколебана е достоверността на реалния свят, но разколебана е и „реалността“ на съня — уговоръчността на наречието „навярно“ оставя смисъла игриво да варира. Началната строфа на следващия четвърти фрагмент подхваща и трансформира финалните думи на предходния фрагмент: „Туй е сън.“, като при това ги лишава от уговоръчност — тук твърдението е категорично. Но само на пръв поглед, защото, ако се запитае кое точно е сън, ще се окаже, че и в това уж категорично твърдение творбата продължава да играе със своите внушения. Кое е сън? Дали изобразеното в предходния фрагмент, или само неговият финал, дали всичко, разказано за детския свят дотук, или пък разказаното оттук нататък — в четвъртия фрагмент (защото в композиционно отношение твърдението „Туй е сън“ е по-здраво свързано с четвъртия фрагмент, отколкото с финала на предходния). Ако приемем последните две възможности, това ще рече, че текстът сам подлага на съмнение достоверността на изображения в него художествен свят. Предпочетен вариант обаче няма, отговор липсва; смисълът на творбата играе между всички тези възможности. За това особено силно допринася и позицията на лирическият субект: той пак е двойствен — дете и възрастен човек едновременно.

„Палечко“ изгражда свое игриво времепространство, нехаещо за законите и нормите на всекидневието: уж лирическият сюжет обхваща един ден от живота на едно дете, и то в неговата хронологическа последователност, а пък видяхме, че краят на поемата се върна по доста сложен път към началото, „затваряйки“ художествения свят в едно невсекидневно празнично време (затварянето на художествения свят в игровото време дължи много на посоченото вече отъждествяване на Ванчето с Палечко, лишене от хронологически определители). Уж това е едно определено пространство — селото — но в него се включи и пространството на приказката, широките духовни пространства на европейското културно мислене (и пародирането му), както и загатнатото пространство на политическото и идеологическо действие. Така чрез поредица от игрови двусмислици (тук бяха проследени само позицията на лирическият субект, характерът на художествения свят и смисълът на композицията при формиране на игровото, но наблюденията могат да се разпрострат върху всички равнища на художествения текст — до римите и играта на неологизми) *творбата гради своя свръхсмисъл, колебаещ се между*

било и небило, реалност и приказка, действително и фантастично, сериозно и забавно, вяра и невляра.

\* \* \*

По сходни пътища се постигат смислово-емоционалните внушения и в другите творби на Валери Петров. Маските-превъплъщения, игровата тъждественост/нетъждественост характеризират лирическият субект в „Край синьото море“, откриват се в „Juvenes dum sumas“, в стихотворението „Ключето“... Смислът на творбите неизменно пулсира между „реалното“, „земно“ съществуване, всекидневния жест, предметната плътност на битовото и широките пространства на европейската културна символика, приказката, приключенските четива (и пародирането им), идеологически натоварените цитати, безкрая на всемира. Има случаи и на откровена или дълбоко скрита самоцелна (употрабявам понятието, без да влагам привичните в такива случаи негативни нюанси) игра със словото, весело опиянение от неговата мощ (например стихотворението „Избягал“). Обикновено обаче — например при смещението на гледните точки, респективно на типове и равнища на мислене — играта съвсем не е самоцелна: тя не позволява светът да бъде йерархизиран, а човекът схематизиран, опростен според обичайните ни, стереотипни представи и ценностни категории. Тук може да има демонстративен и многозначителен отказ от разрешаване на мотива и замяна на решението с поредица от игрови жестове, пародиращи свещената и еднозначна сериозност („Тя си посипва главата с пепел“). Отказът може да има характер и на провokация към читателското очакване, да „мами“ неговите стереотипи.

От тази поезия — „свещена игра“ със словото, която непрестанно скача в „необуздаността, шегата и развлечението“, не бива да очакваме да ни поднася „ясни авторови заключения“, да бъде еднозначно-сериозна, когато интерпретира „важни“ и „сериозни“ теми, да изгражда смислово-емоционална доминанта. Ако предявяваме подобни изисквания, това означава, че сме се разминали с нея, че тръгваме към разбирането ѝ от позиции, неадекватни на нейната художествена същност. И тогава тя може лесно да ни „изиграе“.

Разбира се, във всяка поезия има елементи на игра. Но в поезията на Валери Петров игровото не е спорадично, инцидентно, то не остава на равнището на изолирания или случаен каламбур. Тук то е изключително смислотно. В поезията на Валери Петров игровото „покрива“ най-високи равнища на художествения текст (позицията на лирическият субект и цялостното изграждане на художествения свят, композицията на смисъла), *игровото тук има дълбоко промислен, концептуален характер, издигането е до ранг на същностен, определящ компонент на художествения светоглед*. Затова в този свят липсва каквото и да е догматизъм във формирането на поетическия смисъл, липсва всякаква авторитарност — на едно твърдение за сметка на друго, липсват едностранчивата сериозност и едноистинност, тематично-проблемни табути и дидактика, образите са принципно чужди на еднозначната завършеност и устойчивост (те са двулики, двойствени). Това е поезия, която се е отказала да йерархизира, да схематизира света с найвнатра претенция, че ще внесе ред в хаоса. Това слово е твърде интелигентно (толерантно), за да се заблуждава, че е единственото, крайното слово за света и човека — то знае, че е само едно от *възможните*. И смехът тук съвсем не е наивен или произволен, немотивиран: той е мъдростта *на* и *за* битието. Той е другата страна на официалната сериозност. И тъкмо с това двулико-игрово отношение към човека и света, така нетипично за нашата поезия, творчеството на Валери Петров блестящо „запълва“ една празнина не само в нея, но и в националната ни култура.