

ДА ТАНЦУВАШ С ЛОГОСА

Мирослав Дачев

*В памет на Сабина Беляева*1. Трепетът на мълчанието: *Pro domo sua*

Този текст не би могъл да бъде написан по друг повод. Трудно би могъл да бъде написан, струва ми се, и по друг начин – нещо много лично има в желанието-да-съществува и същевременно нещо много тъжно във факта, че няма да бъде прочетен тъкмо от човека, заради когото желае да съществува. На фона на други текстове с нескривано усилие за научност той сигурно изглежда някак странно – дискурст му ненавсякъде е мислен с терминологично прецизност и изследователска изчерпателност, още по-малко пък като безпристрастен.

Вероятно интуитивно усещайки, че е друг-и-различен, текстът невинаги съумява да бъде „отвън“ и „над“ нещата, за които говори. Дълбоко положен *сред* тях, той не скрива двойствената си природа – онази парадоксална смесица от желания: да фокусира колкото се може по-добре своя обект, за да говори свободно за него и в същото време, сякаш забравяйки за обекта, да визира собствената си същност, да говори свободно и за себе си. Очевидно надделялото желание да бъде текст-и-за-себе-си, преди да бъде текст за другото, за обекта, е онова, което го принуждава да започне с разкриване на собствената си идентичност: текст-усилие да се достигне отново до Другия, текст усилие да се съхрани близостта на общуването, текст усилие да се поднови един от ония разговори, които Цветан Стоянов вероятно е имал предвид, казвайки, че струват повече от стотици часове, в които сме си въобразявали, че вършим нещо полезно...

Стигнал до нетърсена преднамерено изповедност, текстът не скрива, че е показъснил опит да се продължи един разговор, макар и лишен от топлината и уютната форма на човешкото присъствие: започнал с нея – Сабина – преди седем години и прекъснат от една абсурдна нелепост... Разговор не просто с нейните текстове, а с онзи нейн Глас, който секнал неумолимо в тяхното „отвън“, остава да звучи завинаги „вътре“ – дълбоко присъщ, иманентен на всичко, написано от Сабина Беляева. Гласът, който неуловимо убеждава в и чрез тези текстове, но и Гласът зад тях, свалящ маската на непривичния понякога, стриктно удържан сциентизъм; Гласът на дълбоко ерудираното същество в книгите ѝ, но и Гласът на жинерадостното, добронамерено и човечно излъчване отвъд тях – два по своему необходими гласа, слели се завинаги в един-единствен сбеседник. Гласът на Сабина – за който гласът на Другия винаги е бил екзистенциална необходимост, винаги Нещото, без което човешкото общуване прекъсва, без което разговорът – тази

може би най-смислена форма на човешко докосване е немислим – Този глас сигурно винаги ще звучи у ималите щастливата възможност да разговарят истински с нея и с нейните текстове.

Подобно признание поставя в една доста неблагоприятна позиция полето на текстовете – повече от всякога то като че ли трябва да бъде антропоморфно: да съумява да поеме нишките на прекъснатия разговор, да съхрани топлината на гласа, да отстоява положената в него теза, но и самото то да бъде полагащо; да бъде колкото знак на човешко присъствие, така и самото присъствие. Единствено подобна градивна илюзия би оставила дискурса потопен в асоциативните пластове, правещи го възможен – някъде между Гласа-присъствие и Гласа-реалност. В името на съхранения диалог.

Ако текстът можеше да си спомни своето истинско начало, той несъмнено би започнал от един разговор за книга, към която и двамата със Сабина не сме били никога безразлични – „Корените“ на Васил Попов; ако пък можеше да има представа за истинската си същност – вероятно би осъзнал, че, говорейки отгук нататък, за „Корените“, той всъщност говори *чрез* тях; че се лишава от *своя*, собствена изходна позиция, приемайки за такава позицията на водените разговори; че всяко едно негово усилие да тълкува художествения свят на „Корените“ е всъщност реплика – позиция от тези разговори. Нещо повече – изреченията в него неща са без съмнение подхванати от Сабина Беляева в едни от най-хубавите страници на прекрасната ѝ книга „Време, литература, човек“ (книга, за която невинаги си даваме сметка колко значима е за българското литературознание). Но веднъж подхванати там, те направиха нещо повече – направиха възможно едно общуване и чрез книгите: неусетно се промъкваха и обсебваха разговорите ни, търсейки не толкова и не само може ли да се достигне до съкровената същност на една книга, но и може ли да се достигне до нередко съзнателно прикриваната истинска човешка същност, до кондензираната съкровеност, пулсираща във и чрез книгите. И още – нещата, които този текст се опитва да каже, до голяма степен бяха в съзнанието на Сабина Беляева – подхвърлени и неподредени, или пък грижливо обмислени и изказани; допълващи и оспорващи, или просто предлагащи други гледни точки и методологически позиции – те вече бяха приети от нея с едно-единствено пожелание: да бъдат *написани*. Спомням си дори един момент, в който нейн текст, приготвен като доклад, проблематизираше нашите разговори около „Време, литература, човек“ и творбата на Васил Попов; бе просто техен отглас. Вероятно и настоящия текст е отглас на всичко това – от пожеланието да бъде написан до всичко припомнено тук, както може би и на всичко онова, което ще остане нерешително премълчано: като всеки от-глас, той пази в себе си както трепета на Гласа, така и трепета на Мълчанието.

* * *

Разговорите ни със Сабина за „Корените“ на Васил Попов проблематизираха няколко постановки от нейните текстове: за сблъсъка „евклидово/неевклидово“, за Римановото пространство като проблемност на дискурса на творбата; за облика на героите; за образите на „Дома“ и „Пътя“; за небезизвестните Спасови къщи; за танца на баба Неделя; за идеята за словото. Някои от тези постановки се опитвахме да задълбочим, други да погледнем по съвсем различен начин, трети просто бяха модифицирани до неузнаваемост. Образите на „Дома“ и „Пътя“ напуска-

ха измеренията на Башларовата топоанализа и неусетно се завръщаха в нея – бяха както обективизирани, вънположени спрямо героя, така и част от неговата най-интимна същност; пречупваха се през Бахтиновата визия за външно и вътрешно тяло, Лакановата представа за идентичността и обсебилата ме тогава идея за протетичното. Спасовите къщи изглеждаха други, погледнати през нашите общи за един период от време увлечения по семиотика – странната им синтагматична подреденост и прозрачната им прагматичност пораждаха нов, хипер-знак, тълкуващ не само интенционалността на един от значимите герои в „Корените“: извеждахме референциалната посока на явлението отвъд текста, за да търсим пресечните точки в един друг, по-болезнен континуум, в който като през криво огледало се усмихваше социо-културното ни пространство. Танцът на баба Неделя – едно от най-дискутираните неща в нашите разговори – се превръщаше в конституент на един неограничен семиозис, препращащ към десетки други причудливи танци в българската литература; интертекстуалното му разтваряне недвусмислено го нареждаше в парадигмата на игровите форми, превръщаше го в един от значимите символни модуси, които българското художествено слово някога е постигало. Едновременно с това този танц излъчваше нещо странно различно: предизвикателство, което се опитвахме да разгадаем. Същата участ споделяше и идеята за Римановото пространство, зад което бе търсена валидността на дискурсивните стратегии; структурата на разказите, разлагани не без помощта на трансформационната граматика – от деривациите на матрицата до интратекстовостта. Идеята за слово-то, оголила библейската си същност, се простираше от теорията за речевите актове до теорията за аргументацията, търсеца своите посоки на съответствие...

Тогава, току-що започнал работа в Литературния институт, отпечатах вече първите си статии, но забелязан едва от няколко души, сред които – просто не мога да премълча – първа, и то колегиално-човечна, бе Сабина, горящ от желание да предложи всички по-интересни хрумнали ми идеи на човека, който винаги (и единствено) внимателно ме изслушваше, нескромно си мислех, че давам не по-малко в нашите разговори, отколкото човека, който ги вдъхновяваше, който ги превръщаше неусетно в диалози и който бе в разцвета на своите творчески възможности. Когато днес с усмивка си спомням всичко това, осъзнавам, че тези разговори са дали повече на мен, отколкото на Сабина. Те негласно са ме карали да влагам и малко скепсис в усвоените вече модерни похвати, да поглеждам и отвъд тях; връщали са ме по нов начин не само към книгата на Васил Попов, и дори не само към книгите, а винаги и чрез тях – към духа, правец ги неповторимо живи. Тези разговори ми оставиха и усещането, че книгите всъщност се пишат заради самите нас – и заради надеждата, че могат да бъдат начало на нов, истински разговор, и заради болката по други, прекъснали някога разговори.

Не знаей дали съм го почувствал по същия начин тогава, но някъде сред нашите разговори, в една своя лекция в Софийския университет, Пол Зюмтор убеждаваше как Гласът, живеещ в тишината на тялото, се връща в нея, самоунищожавайки се като слово и като звук, и как когато заговори отново, в гълбините на Гласа отеква звукът от онази пустош, откъдето извират и животът, и смъртта. Убеждаваше, че диханието на Гласа е съзидателно, че Гласът „издава“ съкровено тоу човешката личност. Имаше предвид Гласа-реалия...

Усещането, че отсъствието на Този глас в реалността ни кара понякога да го търсим в Гласа от книгите; убедеността, че наистина можем да го чуем, да мислим, че чуваме Него, а не другия, иманентния на книгата глас, дойде, както винаги се случва, късно. Тогава, когато Гласът от разговорите и Гласът от книгите, противно може би на всякаква логика, просто се сливат. Усетим ли това сливане, чуем ли Гласа, Разговорът продължава. Той просто никога не е прекъсвал.

* * *

Независимо че много и различни бяха нещата, които изпъстриха разговорите ни със Сабина (съдбата, която често ни бе събирала и отвъд институтската сграда, бе отредила дори да посветим заедно три години от времето си върху едно недотам благодарно дело – Речника по нова българска литература), сянката на една художествена творба бе тази, която най-често витаеше сред тях. „Корените“. Затова и тук ще се опитам да следвам тази сянка – по начина, по който е останала в мен. Извивките на текста са всъщност нейни извивки, неговата накъсаност – нейно замлъкване, моментите на апория – изплъзването ѝ от разговора. Сянка, видяна и съхранена чрез „своето“ в разговорите; „Корените“ – през погледа на единия от събеседниците. Условните названия на отделните фрагменти са колкото усилие за подреденост и организираност на текста, толкова и асоциация с усетените в разговора акценти; знак на посоките на лабиринта, в който „своето“ и „другото“ съзнателно са се пресичали, за да търсят доколко е възможна обща позиция – едновременно конструктивна и валидна спрямо обекта на изследване. Фактът, че подобен подход поставя в сякаш неизгодна позиция една от прекрасните български книги – ситуирайки я чрез пресичането на споменното с „тук и сега“, разпъвайки я между контекстите, които творбата сама актуализира и контекста на разговори, които е активирала, пресявайки я през докосването на два прочита – не би могъл, струва ми се, да отнеме от силата на художественото въздействие, която книгата на Васил Попов винаги е имала и ще има като послание. Мисля дори, че подобно битие-за-себе-си е нескриваният стремеж на всяка една книга. Настоящият текст също не скрива своя стремеж – да заговори за и чрез „Корените“ е очевидно неговото желание, за да се слее с Гласовете на посланията. Да се конституира не само като говор: да бъде Разговор. Dia-Logos.

2. Екстазираната съкровеност: танцът на баба Неделя

От позицията на „неподвижните“ (духовно статични), „евклидовски“ тип герои танцът на баба Неделя е безумие, патология и даже блудство... Съвсем различно е през погледа на повествователя, изхождащ от позицията на „подвижния“, „неевклидовски“ човек. Баба Неделя обобщава в своя сомнамбулизъм тайнствата на живота и смъртта. Сомнамбулният танц на баба Неделя е монтажено-асоциативно организиран – озадачаващ, неразбираем за здравия разум; в него е ключът към „загадката на съществуването“. В него е способен да вникне единствено разказвачът. За „евклидовския“ тип герой светът остава загадка – както танцът на баба Неделя за „здравомислещия“ Дачо...

Така звучи част от онези страници, на които Сабина Беляева осмисля танца на баба Неделя: като видяност (сблъсък на гледните точки, на евклидово и неевклидово мислене); като структурираност на представящия го дискурс (монтажно-асоциативно организиран); като значещност (ключ към загадката на съществуването). Сред безспорно интересните ѝ аналитични наблюдения могат да бъдат

открити още няколко твърдения; за собствения универсален модел на света, възпълтен във – и означен от танца; за невъзможността танцът да бъде тълкуван адекватно, ако се чете буквално, както и за неговата двойна експонираност.

Но както вече споменах, в нашите разговори този танц не присъстваше чрез удовлетвореността от тълкуването, а продължаваше да бъде предизвикателство, и то след като чудесните интерпретации на Сабина вече бяха литературен факт. Причини имаше. Да го кажа направо – донякъде това бе моята убеденост, че танцът на баба Неделя неминуемо изисква междутекстова нагласа, както и по-различното ми възприемане на експонираността на танца. Двойната експонираност – тогава, както и днес – за мен съществува по-скоро като повърхностна структура, като сблъсък на гледни точки, който препраща към някакви дълбинни смисли, но едновременно с това изразява и своята невъзможност да изрази всички смисли именно като „двойна“. Ако се изрази в смисъл, близък до Бахтиновия, двойната експонираност в случая е визия само и единствено на външното тяло: танцът на баба Неделя като танцът на Другия, възположения спрямо гледните точки на представяне, с цялата експликация на различията. Докато Дачо и Горския, подобно на Йовковия полковник от „Последна радост“, четат танцуващото тяло (и дори не толкова тялото в танца, колкото тялото като голо) по логиката „другият като Мен“, повествователят го чете по логиката „аз като Другите“. Цялостта на творбата (именно на творбата, не само на танцът като събитие!) обаче настоява върху нещо повече от тази външна визия: върху една друга визия, която баба Неделя носи неотлъчно в самата себе си и която я конституира като образ. Негласната визия на вътрешното тяло – тяло, поело в себе си звуците и образите на всичко извън него – селото, хората, времето, словото, Битието...

Другото настояване – за междутекстовата нагласа към танца на баба Неделя, е донякъде самоочевидно: по един недвусмислен, и в същото време странно-различен начин, този танц се вписва в парадигмата на игровите форми в българската художествена литература. А доколкото не е единствената проява на homo ludens в книгата на Васил Попов, едновременно с интертекстуалния, танцът предпоставя и интратекстуален подход. Опитвайки се да продължи разговора със Сабина именно чрез танца на баба Неделя, проблематизирам всъщност онези негови аспекти, които доминираха и които пресичаха нашите позиции. Ще се опитам, разбира се, да обясня и какво визирам в „екстазирането“ на съкровеността.

Сред многото въпроси, които посланието на Васил Попов оставя да звучат у читателя (поне при мен е така), един звучи особено натрапчиво. Той не е, както би могло да се предположи, „коя е баба Неделя?“, а „какво е баба Неделя?“ Баба Неделя е символен модус-субстанция и форма на българското, видяно в собствената му битийност. Приелото човешки измерения българско, неумиращото, вечно съществуващото като дискурс и събитие. Разбулващото тайнствата на живота и смъртта – самото то тайнство. Хранилището-памет на съдбите на хората – самото то без съдба; движещо се сред живите мъртви, разговарящо с мъртвите мъртви. Самото то звук, сливащ се и съществуващ чрез сливането с човешките и вселенските звуци. Глас, който пръв посреща Гласа-живот, проплакването на новороденото, и Глас, който последен изпраща в тишината на отвъдното, за да посреща там отново пръв, за да остава с другия – вече не тяло, а само и единствено Глас. Глас, който разказвайки всичко на всички, сам е памет, поддържа българ-

ския родов космос, подхранва устоите му срещу разпада. Гласът на корена и коренът на гласа. Два дискурса текат в книгата на Васил Попов като хранилища на паметта, два символа на материнското начало – писмениа, на Генерала, и словесния, на баба Неделя. Два взаимопроникващи се дискурса: както тя присъства сред четирите хиляди изписани от Генерала страници, така и неговият образ се мярка сред безбройните разговори на баба Неделя с мъртвите. Единият – писаното слово – с усилието да се съхрани надеждата, че всичко може да започва отначало, тъй както начало е словото, другият – устното слово – е самото начало: Слово, неподвластно на времето.

Така разбирана: из-начална, без-крайна, баба Неделя е образ, който остава отворен, изплъзващ се след всяко тълкуване. Бялото на Тората. Мъглявина, изпълнена вътре от неизброими, значещи неща, които отвън се взривяват, но не и подават на разискване. Затова ми се струва, че ако почнем да търсим тук онази особена архитипна смесица от Анима, архитипа на самия живот и на мъдрия стар човек – архитипа на значението, както може би и отзвука от Сянката, архитипа на срещата със себе си, образът на баба Неделя би се разтворил прекалено рано в един огромен, едновременно съблазняващ, но и подвеждащо-отдалечаващ контекст. И дали би разкрил тайнството? Не се ли стига до истинската същност на тайнството интуитивно – усещаш силата на образа, без да може да обясниш точно какво, още по-малко защо, става в теб. Затова съм склонен да вярвам на Васил Попов в достигналите до нас страници от неговия дневник. Вярвам, макар да не мога да обясня защо, че така представена като образ, баба Неделя наистина не може да умре: усещането на писателя, че тя е „символ и начало на българския народ“, сякаш неусетно се пренасочва към читателското съзнание, търсейки как да го докосне, да внуши, че пред него е не просто образ, а образ-субстанция.

Сега за танца – само привидно текстът страни от неговото иначе уютно за тълкувания пространство, вярвайки, че танцът трябва да бъде огледан от различни страни, които само на пръв поглед се заявяват като периферни.

Най-напред за неговата ПОСЕСИВНОСТ. Това е танцът НА баба Неделя. Нейният танц. Танцът-притежание. А НА баба Неделя в „Корените“ принадлежат още много неща, образът ѝ надхвърля измеренията на едно-единствено събитие. Сред тях са разговорът на деветдесет и шест годишната жена от „Блудният син“ – разговор със завърналия се в селото Спас, но и (никога несекващ) разговор с мъртвите в селското гробище – „дневният локус“ на баба Неделя; тук са грижите за мъртвата Мария, жената на Горския в „Истината“ и за Сеиза, отиващия си от този свят герой в „Късмети“; изпращането на мъртвите – Стоян във „Вечни времена“ и Жегъла в „Крушата“; тук е пълният с плетени за бебетата терлички сандък от „Битие“; (протетичното на баба Неделя!), както и песните – песента, с която баба Неделя оплаква в „Истината“ мъртвата вече Мария и песента, с която завършва разказът „Бебета“.

После: БИТИЙНОСТТА на танца. Това е не само танцът НА баба Неделя, а и танцът per lunam: игран в лунната нощ, при това в нощта с пълнолуние. С лице, което гледа луната, усмихващо ѝ се; с тяло, което се покланя на луната, подчиняващо ѝ се. Танц на човек, „притежаващ“ луната („Тя нямаше съдба. Имаше една голяма и пълна бяла луна...“). Танц, успял да доближи пространствата на своето и чуждото, променил локуса на луната, снел далечното, недостижимото, в своето, човешкото.

Има и трета причина: ТЯЛОТО-В-ТАНЦА. *Corpus lunatus* – приведеното сърповидно тяло, иконологично представящо смисъла на ритуалния танц. Молитва заклане със своя хореография („... гледай, гледай какво прави...“), послание към покровителката на женското, материнското начало, на бременността и рода, на растежа и живота – лишено от своята номинативно-митологична референция. Луната и поклонът към нея – струва ми се, че този имитативно-хомеопатичен семиозис ще актуализира винаги размислите на Балмонт за тайнственото и страстта, страхуващи се от дневната светлина и възможни единствено нощем.

И още: ГОЛОТАТА. Онова, което смуцава Дачо и Горския, което остава горящо в душите им. Не танцът на голата баба, а бабата, която е гола; дори не фактът, колкото хипотетичната възможност да бъде репродуциран („представяш ли си, ако и нашите жени хукнат така голи...“). Голотата-престъпление, а оттук и възмездната голота („ще я убия!“). И не голотата-даденост, а голотата-постигнатост чрез отхвърлянето на дрехата. Новият „договор“ между тялото и света, лишил се от медиаторните функции на дрехата-вещ и дрехата-знак, отнел екстериоризацията на личното, нарушил онова пространство, където вътрешното става външно, а външното – вътрешно. И не Витрувиевото тяло, а мъничкото, сбръчкано голо тяло на баба Неделя диктува клаузите на този нов договор; установява нов порядък, обел в себе си смислите на съществуващи и несъществуващи изходни сакрални образци.

Танцът на баба Неделя очевидно изпъква сред останалите събития, изграждащи нейния образ в книгата на Васил Попов, обема множество смисли. До него обаче недвусмислено застава още едно събитие: песента на баба Неделя от разказа „Бебета“. Писаният шест години по-късно разказ от „Вечни времена“ открито диалогизира с разказа „Лунна нощ“, и то чрез репрезентативното в образа на баба Неделя. Ако зеленото сияние на вечно младите ѝ горящи очи нито за миг не напуска начина на представяне на образа; ако мотивът на повиване при раждането и изкъпване при смъртта е също толкова траен и устойчив, то, за разлика от тях, в тези два разказа има Събития, феноменално единствени в структурата на „Корените“, по своему постигащи онова, което нарекох екстазирана съкровеност. Събития, показващи облика на баба Неделя в съкровената му същност: екстазиращият в изстраданата песен и изстрадания танц Дух. Екс-стазата като болезнено възторжено състояние на Душата – вечната, неумиращата, без начало и край – подчинила тялото, външното тяло, карайки го да следва нейния ритъм в своя си танц, нейните звуци в песента без думи и без мелодия, без начало и край. Екс-стазата като сливане на звуците на тялото и звуците на универсума, като гласова неразчленимост. Като танцуване с Логоса.

Две са игровите форми сред различните присъствия на баба Неделя в „Корените“, но и симптоматични в своята близост. Наблюдаващият и неразбиращ танца ѝ Дачо от „Лунна нощ“, стъпил по-късно на своя мост-люлейник, престава да се страхува от баба Неделя и голото ѝ тяло. На същия този мост в „Бебета“ баба Неделя ще пее своята песен за берекета, за раждането и смъртта, за земята и семето, за вечния кръг на живота. Не по-малко стъписан и неразбиращ от героя в „Лунна нощ“ ще бъде и преструващият се на бебе Димитър от разказа „Бебета“ – подобно на Дачо и Горския, нямащи сетива за звуците и движенията на баба Неделя в нейния танц, и той не разбира нито думите, нито мелодията на нямащата нито думи, нито мелодия песен. Една феноменално-неповторена история – в раз-

каза „Бибета“, и една феноменално-повтаряема (и имплицитно повтаряща се) история – в разказа „Лунна нощ“, събират в едно посланията на Гласа и Тялото. Песента на баба Неделя и танцът на баба Неделя. Танц, също както и песента от „Бибета“, за берекета, за раждането и смъртта, за земята и семето, за вечния кръг на живота. Енигмата на Гласа и енигмата на Тялото – два различни семиозиса, две различни изяви на битието-за-себе-си.

Гласът, породен от тялото, извисил се извън него, за да роди песента, и Тялото, посрещнало и поело звуците, сляло се с тях, за да роди танца. Песента и танцът на баба Неделя – екс-стазата на съкровено в нейния образ. И в двата случая Тялото е подчинено на Гласа, на звуците. Те са израз на истинската ѝ същност, на вечното и непреходното. Песента в „Бибета“ е изтръгната от грохналото от тичане тяло, срещу неговата немощ стои мощта на звуците, песента-завладялост. Обратно, в „Лунна нощ“ сбръчканото и голо тяло следва звуците, които чува, които иска да задържи и които го движат в своя ритъм, сякаш не те от него, а то се изтръгва от – и чрез тях: то, умореното, чуждото, сбръчканото тяло, между своите, чакащите го звуци. И още: докато звуците и тялото в „Бибета“ съществуват субститутивно, в „Лунна нощ“ те са едновременно съществуващи. В първия случай тялото е статично, спряло: изтръгващата се от него песен заварва поза на сибила. Горе, на моста, тялото замира неподвижно, за да започне движението на звуците, песента. Но едновременно с това – мъглявината от смисли – недвижещо се, тялото на баба Неделя е движено: мостът, на който замира, е мостът-молейник, една от чудесните антропоморфни постигнатости на Васил-Поповата книга. Мостът, чиито тяло и глас са катопрично-индексални на тялото и гласа на човешкото присъствие – мост-идентичност, по който отекват стъпките и звуците, човешките стъпки и звуци.

За разлика от тази вторичност на единението, в танца на баба Неделя единението е иманентно, тяло и глас осмислят съществуването си като неразчленимост. Но тук има и друго: *самостта* на събитието и *другостта* на тялото. В „Бибета“ баба Неделя не пее сама – песента ѝ се слива с песента на моста, дерето, църквата, селото, къщите, всички пеят със свой собствен, при това равноправен глас: парадоксална полифонична обвързаност на битието-за-себе-си и битието-в-себе-си. Песента обсебва и заглушава всичко – всичко е песенност. Танцът не обсебва, не заглушава. Танцът е сублимен в своята *самост*. Странно изпъкващ на фона на заспалото село, разпънат между едните и другите звуци в индивидуалната си органистичност, танцът, също както и песента, слива и разтваря баба Неделя с универсума, идентифицира вътрешното ѝ тяло с нестихващите трептения на Битието, използвайки външното – голото външно тяло – като посредник. За вътрешното ѝ тяло танцът е изповедност, израз на съкровено, болка по екзистенция, за външното (но не и за вънположените гледни точки) танцът е ludus – зрелище, игра. Нарушената природна и човешка хармония в обезлюдяващото село (няма вече кой да ражда в селото; няма кой да сее и прибира) екстазират в танца: баба Неделя „вади нещо от себе си, после го хвърля нагоре и настрани с ръце“. Скъсаната и захвърлена пъпна връв, разхвърляното в земята семе – формите на живот, сакралните форми на живот, не са и не могат да бъдат ludo – забава, представление на шега. Но ако баба Неделя е танцуващият човек, ludia, то е защото екс-стазата на съкровено е в ритуала на тялото – ритуал, известен само на нея, разбиран само от нея, изразяващ самата нея. Неразбирана от другите (Горския,

Дачо), за тях тя не е ludia, танцуващата, а ЛУДА, без-умната, не с всичкия си („Тя е полудяла! Поцъркляла е...“). Лишени от теургичното зрение, Другите не могат да вникнат в езотеричното, тяхната визия спира до сигнанса, безсилна да проникне в сигнатума; танцът не *stare pro aliquo* за тях е чуждо, далечно. А тя, владееща знаците, танцува техния смисъл.

Между усмивката и болката е разпънато нейното лице, между мълчанието, пронизителния смях и горестните ридания – нейният глас; бавното пристъпване и силните чевръсти стъпки подчиняват движенията на краката ѝ („виж ми стъпалата, Спасе, виж ги де“), *отлепените* от тялото, *размахвани и протягани* ръце, заедно с поклоните на тялото, правят нейните странни движения ТАНЦ. Не движенията на краката, не подскоците, което като семантика съдържа *horēia*, а движенията на ръцете и поклоните изграждат нейния танц. Танц, неподвластен на каноните на хореологията, лишен от *logos* за себе си, подвластен единствено на усещането за единение с Битието в неговата нарушеност. Не седящата с подвити като котка крака баба Неделя вещае тази нарушена хармония, а пеещата, играещата. Песен и танц: въз-становяване, въз-раждане. Българският *homo ludens* има нещо свое, строго специфично, когато изразява, когато екстазира своята съкровеност. Баба Неделя ултраизира многопосочно тази специфика – и като танц, и като тяло. И като разбираше.

3. Подвижната артикулация: отвъд танца на баба Неделя

„Ти нямаш представа как хубаво играят някои луди“.

Лудите играят хубаво, нормалните – лудо: едва ли друг език сблъсква толкова силно семантиката на играта и лудостта. Лудост и „лудус“, лудо и *ludo* изпъстрят много от страниците в българската художествена литература, когато тялото е унесено в ритъма на танца. И не езикът, а тялото: соматичното, не етимологичното, смислопоражда чрез този сблъсък. Тялото-в-танца.

Играещият хоро български човек е кентавричен, органически кентавричен. Връщам се към тази кентавричност от момента, в който прочетох интересните разсъждения на Калин Янакиев. Опитвам се да си изясня доколко тази особеност на българското тяло е дълбоко и различно контекстуално обусловена, доколко дихотомията на тялото се самоизразява единствено в партитивното глава/крака, как е извън рамките на колективния танц. В разговорите ни със Сабина този аспект присъстваше в малко по-различна форма – като амбивалентна изживяност на единението на тялото-в-танца: освен катопрочно, лице и крака могат, и наистина експлицират, различни интенционални състояния на играещия. Знаейки, че контекстът е този, който детерминира в едни случаи единението на екстатичното тяло, а в други – неговото отсъствие, си задавахме въпроса докъде стига контекстуалната актуализация на един танц. Случаят с баба Неделя ме караше да настоявам върху невъзможността тялото-в-танца да получи валидно тълкуване извън триадичната форма на отношение (ръцете са тези, които правят нейните движения танц), върху неизбежното интертекстуално разтваряне (минаване отвъд собствените граници на танца), както и върху странната отвореност на контекста, развиваща се в безбройни и отдалечени митологични представи.

Лицето и краката наистина могат да означат цялостта на играещия – както нейното присъствие, така и нейното отсъствие. Втората несъмнено е по-предизвикателно, по-провокативно като семиозис. За разлика от първото, то сякаш нарушава традиционно-ритуални условности, не се подчинява на грижливо съхранявани и предавани конвенции. Когато лице и крака по различен начин изживяват себе си в игровата форма, лично и до-лично артикулират определено различни интенционални състояния, обладават различен психологичен модус, изразяват различни посоки на съответствие между тялото и заобикалящия го свят. Между двата полюса – на традиционно изживяващото танца тяло и патологичното му изживяване – парадигмата от игрови форми е напрегнато раздвоена, динамизирана, нееднозначна. Странен е този органически кентавризъм. Лице, в което неговият habitus наистина се раз-голва, лице, което говори за друго присъствие на тялото. То помни, че е тук, в танца като сега-даденост, но не забравя и че е извън него – при грижите, проблемите. Това лице среща две различни форми на екзистирание – на играещото (забравящото) и отруденото (незабравящото, помнешното) тяло; на приведеното-от-танца и приведеното-от-грижи. Лице тук и сега, но едновременно с това и памет; присъствие и отсъствие, асоцииращо, гледащо-в-танца и неவிждащо танца. И крака – наистина тържествуващи, тъпчещи с невероятна изобретателност; наистина дионисиеви, знаещи, че всичко е земя, пръст, изживяващи изконната си връзка с нея, екстазиращи забравата на лицето. Но и ръце: освен лицето и краката, българският homo ludens не забравя ръцете – този изключително важен конституент на танцуващото тяло. Изгражда „лудуса“ с ръце, разваля го с ръце, оразличава се чрез ръцете. Неговият habitus грее и в ръцете – може би по-рядко, но затова пък по-ярко. Ведно с лицето и краката ръцете прорязват семантиката на ludo – те играят, забавляват се, смеят се, правят зрелища, лъжат: ТАНЦУВАТ. Ръцете, които екстазират застиналата в лицето интенционалност, които сами сочат посоката на съответстване на тялото-в-танца („тя протягаше ръце, за да улови и задържи звуците...“) и крака, които изтласкват тази интенционалност. В най-интимния аспект на съприкосновението на човека със земята не краката, а ръцете осъществяват връзката тяло – земя: орат и сеят, жънат и прибират, косят и връзват, плевят и поливат, берат и носят. Ръцете-очи, милващи своята земя, убиващи заради нея, неவிждащи след нейната отнетост, неприемащи чуждата. Ръцете на Юрдан от „Мъртво вълнение“, танцуващи в едно с безумния танц на краката (едните „скупят“, с другите „тъпчат“), изразяващи като цялост болката, ужаса. Ръцете на Капанката от „Хоро“, впитите в корема ѝ ръце, асоцииращи родилния акт в мига на братоубийството, сред „преобърнатия народен космос“: късане-живот, но и разкъсване-смърт. Множеството сплетени ръце („може би хиляда, може би две хиляди“) във „Време разделно“, играещи диво и неестествено хоро на сватбата на Манол, разсечени с един удар от ръката на Караибрахим: ръката, която с хипнотизиращо движение разкъсва пръстена на хорото. И, разбира се – ръцете на баба Неделя. „Ръцете много приличаха на стъпалата ѝ, и баба Неделя много приличаше на стъпалата си“. Ръце-стъпала, стъпили и удържачи българското – черни, с пораснали кокалчета и синя кожа, с тъмни изпъкнали вени, пълни със стара, жива кръв. Ръце-идентичност и ръце-заклинание.

Човекът-в-танца в българската литература е различен, дълбоко различен, защото е различна играта му като семиозис. Различна е в своята контекстуална об-

вързаност (играе се по различни поводи, на различни места и по различно време, със или без музикален съпровод); в своя отправител (играят се индивидуални и колективни танци, в които участниците се приобщават постепенно, или се разобщават внезапно, изживяват момента на игра, или пък изразяват недвусмислено отдалечеността си от нея); в своя получател (танцът обикновено е насочен към някого или към нещо). Различна е и играта сама по себе си (танцът като съобщение, като послание, излъчващо смисли) – до танците, завършващи с усмивка, или преливащи в други игрови форми, недвусмислено застават прекъснатите, недовършени или незапочналите, неосъществени „лудуси“. Жанрово многообразни са тези прояви в българската художествена традиция, като това многообразие съдържа в себе си и многопосочно-имплицирани смисли. Би могло дори да се каже, че светът, който българската литература изгражда, може да се идентифицира и по играчите в него танци: хора и ръченици, танга и румби, фокстроти и транкалои, езически ритуални танци. Едва ли някой би допуснал, че на сватбата на Манол във „Време разделно“ са възможни Йовковите румънски танци от „Жетварят“, че героите от „Корените“ могат да изпълнят с отегчена физиономия Димитър-Димовите танга от „Тютюн“, че на сватбата в „Железният светилник“ Талевите герои биха играли румба, че Котра и Пагане биха се вписали в ритъма на фокстрота, а героите от „Старопланински легенди“ – в движенията на валса. Но проблемът не е само в *типа* танц – това е по-скоро повърхностният пласт, – а как се представя самата игра, изпълнението на танца. Човекът-в-танца, екстазиращото.

Танцуващият човек в българската литература е представен и като вписан в традицията, и като нещо странно и дори патологично. Оттук и различните хабитуси по време на танца: в едни случаи екстатичното тяло изразява изцяло себе си в играта – лице, крака и ръце едновременно ликуват, радват се, празнуват, докато в други – краката и/или ръцете изтласкват онова, което лицето не смее да изрази. Между двата полюса застават игровите форми на „засегнатата“ традиционна ритуалност: невъзможната, неосъществимата (Страшимировото хоро), възможната, но неосъществената (абсурдно прекъснатото хоро във „Време разделно“, нелогично спрялото хоро в „Железният светилник“, осуетеното хоро в „Мъртво вълнение“), немислимата, но осъществената (хорото в „През чумавото“), възможната, но странно осъществената (хорото в „Иван Кондарев“, насичано и дразнено от грамофонните звуци). Едновременно с това творбите не пропускат да експлицират доколко играещият човек е положен в традицията, как изживява връзката с нея. Вписани в традицията, но по различен начин, са Йовковите герои от „Земляци“, „Овчарова жалба“, „Баща и син“; Елин-Пелиновите от „Ветрената мелница“ и „Летен ден“; играещите сватбари – Караславовите в „Снаха“, Емилиян-Станевите в „Иван Кондарев“, Талевите в „Железният светилник“, Антон-Дончевите във „Време разделно“, Васил-Поповите в „Сватба“. Различни помежду си са и онези странни игрови форми, като танцът на Капанката в „Хоро“, на Юрдан в „Мъртво вълнение“. Езическото в танците на Котра и Пагане е различно от митологичната отнесеност на Васил-Поповата баба Неделя.

Вписаният в традицията танц до голяма степен експлицира своите смисли, разбираем е, представя „собственоръчно“ своя логос. Невместващият се, напускащият рамките на традиционно установеното танц, прикрива, замъглява собствения си логос, звучи предизвикателно-странно. Първият прави така, че екзегеза-

та изглежда лесна, възможна, вторият стъписва с присъщата си абсурдност. Първият смислопоражда чрез изявената посока на съответствие между танца (тялото в танца) и света – винаги събитието съдържа в себе си определена ритуална форма, специфично означаващо отклик. Обичаят, традиционно обредното предполага не само какво, но и дори как се играе. От-света-към-танца е неговата посока на съответствие: танцът е отговор на установени извън неговата собствена битийност конвенции. Вторият смислопоражда, атакувайки (нерядко преобръщайки) тази посока: както танцът съответства на света, така и светът следва да съответства на танца. Тялото е не само отклик на ритуална обвързаност, но и предизвикателство, молба, заклинание към света. Към асертивния аспект на първия, втория недвусмислено добавя директивен: танцът вече не просто отговаря на някаква експлицирана необходимост („Я свири, свато, да поиграем. Сватба ли правим, или що?“), но сам предизвиква друга такава, темпоралният му аспект открито съдържа бъдещност (Капанката „блъска нозе, скача, играе“, клетвените ѝ думи призовават земната утроба да разтвори своя зев, вещае пропукване-изход, погълнатост-спасение; Юрдан тъпче нераждащата земя, скубе с кървави длани и се смее като побъркан, клетвените му думи вещаят отчуждаване-изход, полудяване-спасение; неслучайно и двата дискурса означават Terra Mater с една от най-разтърсващите емблематични визии – „земята-курва“). От-танца-към-света, но и от-света-към-танца, е многозначността, която подобна изживяност проблематизира. От-глас на абсурдния свят, в който са положени, танцът на Капанката от „Хоро“ и на Юрдан от „Мъртво вълнение“ сами призовават за от-глас, преобръщайки референциалната посока: ред на света е да отговори на танца-отговор за нарушената хармония – да отговори и за „преобрънатия народен космос“, и за абсурдно прекъснатата връзка на човека със земята.

Първият тип танци обединява около себе си огромен корпус от текстове – тук са може би едни от най-четените творби на българската литература. В тях танцуващият човек откликва на заобикалящия го свят в различни екзистенциални ситуации, носещи белега както на своеобразна изключителност, така и на естествена закономерност. Ще оразлича само няколко характерни топоса сред тяхното поглъщащо многообразие, хвърлящи достатъчно светлина върху една междутекстова предпоставеност. Единият безспорно е сватбата – може би най-обемният възможен контекст за тялото-в-танца в традициите на българското художествено слово. За опорни точки ще привлекат автори като Йовков, Страшимиров, Талев, Караславов, Емилиян Станев, Антон Дончев и Васил Попов. До този ритуално-установен топос, богат на символни внушения, ще поставя друг, чиито референции разколебават обредната устойчивост, като или я подлагат на съмнение (осушения събор в „Мъртво вълнение“ и играното без настроение хоро), или привнасят в традиционната обредна последователност известна спонтанност. Такива са игровите форми, предпоставени от края на сушата във „Ветрената мелница“ на Елин Пелин, от затишието по време на война в „Земляци“ на Йовков, или пък от случайно попадане на герой в ситуация, където властта механизъм на ритуално-традиционната завладяност, както е в „Неправилни тактове“ на Васил Попов. Един друг топос, при който танцът откликва на заобикалящия го свят вече не като вписаност в народностно-традиционното, а по-скоро като израз на нов договор между тялото и света, нова конвенция-етикет, норма на поведение в обществото – приобща-

ва около себе си танците по време на вечерники в клубове и казина. Редом с Димитър-Димовите герои от „Тютюн“ тук се вписват и някои ситуации от Емилиян-Станевия „Иван Кондарев“. Ще си позволя да припомня бегло най-характерното за тези танци поне по две причини; за да открия как екстазира тялото в толкова различни контексти, и за да мога сред тях, с помощта на междутекстовата нагласа, да потърся по-успешно мястото на танца на баба Неделя. Място не просто в „Корените“, а в художественото пространство на българската литература.

* * *

СВАТБАТА КАТО ТОПОС. Вещо и пространно анализирана от Радосвет Коларов, сватбата в „Хоро“ подсказва между другото, че този крайно интересен феномен в българската литература все още чака цялостното си и детайлно проучване. А крайно интересен е и заради осъществените (играните) и неосъществените (не-до-играните, не-из-играните) танци, осмислящи/обезсмислящи я като Събитие. Ако Страшимировата сватба е обърнатост на фолклорната сватба, ако наистина обезсмисля предварително сватбеното хоро, което трябва да се играе, ако напомнянето за него придобива „пародийно-развенчаващ“ смисъл и ако в крайна сметка народната обредност е разрушена – не чрез хаотични деструктивни актове – а по „логиката на обратността“, то какво репрезентират другите сватби и техните (играни и неиграни) танци? Какъв е техният „ритъм“? Доколко са положени в традицията? Екстазира ли тялото в тях?

Играещият човек в „Снаха“ експлицира цялостна изживяност на тялото-в-танца. Сватбеното хоро, водено от Юрталановия брат, предоставя доволни от танца горди лица и „бляснали от радостно вълнение“ очи, кълтяща под тежките стъпки на играчите заледена земя. Затихнала за миг, за да премине в ръченица, игровата форма концентрира усилията на играчите и своеобразния естетически ефект във виртуозното движение на краката – токове, колене и стъпки, „сплитани“ и „разплитани“ в бързия ритъм на танца, неистово екстазират. Танцът е съпътстван от симптоматичната по отношение на играта гласова доминанта – всички играещи викат „с някакво вдъхновено ожесточение“, огласяят с песните си заспалото село (огласят неволно и думите на Лукач, че екстатично и миметично в танца са взаимноизключващи се величини).

Талевата сватба в „Железният светилник“ също представя единение на тялото в неговата изживяност по време на танца. Повелият мъжкото хоро Стоян Глаушев се „криви цял“ в ритъма на играта. На съседното женско хоро игриво „тропат с крака“ моми и невести „с немирни очи и пламнали бузи“. Гласовата доминанта тук изпълнява по-сложни знакови функции: общата радостна врява на два пъти е прорязвана от гласове, чиято несъвместимост с доволството на играещите води до прекъсване на играта. веднъж това е трагичната случка с Божана, вторият и последен за играещите случай е появата на пазвантина – Гласът, който „като с нож“ пресича цялата веселба. Телата са изтръгнати от обзелия ги унес, лишени от екстазата, лицата се завръщат при грижите.

Грабнат от играта е и танцуващият човек в „Иван Кондарев“. На сватбата на Джупуна лице и крака демонстративно показват своето единение в ритъма на танца. Лицата са изцяло отдадени в хорото: „мършавото лице на Джупунката пламва“, сватът играе със „зачервено лице“, с „възбудено лице“ е и старата

Влаевица; Янаки води хорото „с горда глава“. Краката, на които Емилиян Станев, подобно на Караславов и Талев, отделя най-голямо внимание, „сръчно потропват“, „ситният и клякат“, „бият и удрят“ земята с „пъргави стъпки“. Глазовата доминанта изразява недоволство от смесването на звуците (гайда и грамофон), което оразличава няколко игрови нагласи, съществуващи между другото винаги, когато в романа се играе.

Крайно интересна и напрегнато-динамична е Йовковата сватба в „През чумавото“. Тук, подобно на романа „Хоро“, също е налице „незаконно бракосъчетаване“ на сватба и смърт. Наистина, сватбата не присъства в изцяло обърнат, отрицателно маркиран вид, но и нейното хоро има нещо потискащо, зловещо в контекстуалната си детерминираност („Бива ли, хаджи? Хората мрат“ – „Ха-ха-ха. Аз сватба ще захващам днес, а вий за умиране приказвате“). На това именно хоро всички играят „като луди“, „потънали в пот“, но покрай тази визия на играещото тяло повествователят извежда недвусмислено раздвоената интенционалност („Имаше нещо болно в това веселие. Пиеха, за да приспят грижите си, смееха се, за да прикрият страха си“). В ритъма на танца тялото не екстазира – неговите движения лъжат, подвеждат. Миг по-късно, когато играта е спряла, лицата са вече „бледи и измъчени като на мъртъвци“. Самият хаджи Драган, който води тежкото хоро, е с „червени очи“, отвеждащи многозначно към противостоящи си изживявания („Трябва да е пийнал“ – „Не, плакал е“). Плаче се на това хоро и защото е такъв обичаят, но и защото интуитивният страх от приближаващата чума вече не може да бъде овладян. Плач, колкото вписан в традицията, толкова и нехаещ за нея. Но на това хоро (и на сватбата като цяло) очите не само плачат: те фокусират сякаш всички интенционални състояния в разказа. От взрениите в орлите очи на играещите – до „горящите като въглен очи“ на чумавия Величко, в които са впити и любещите очи на Тиха, и безумните („като на луда“) очи на майката. И разбира се, Божиите – очите на Исус, благославящи ведно с вдигнатата десница; разпръскващи смислите от мълчаливото съгласие с постъпката на Тиха до „подменения“ ритуал на венчаването. В целия разказ до обзетите от „людешко веселие“ хора стоят други, които шепнат уплашено настрана. Ръка за ръка с ритуалната обредност върви образът на страшното бедствие: ludus и lues, веселие и чума като че ли припомнят генеалогията на небезизвестна сентенция. Ръка за ръка с тях изживява и тялото, разпънато между бедствието и любовта.

Съвсем друг драматизъм представя сватбата на Манол във „Време разделно“. Пречупено през две гледни точки – на Венецианеца и на поп Алигорко (един сам по себе си крайно интересен проблем), сватбеното хоро получава две различни визии. Нещо повече, в една от тях – тази на поп Алигорко – сватбено хоро просто няма: означена като „веселие“, сватбата не съдържа своя ритуален танц. За Венецианеца не само има хоро, то обема центростремителната посока на разказваното събитие. „Диво и неестествено“, играно няколко дни, преди да започне предизвестеното „разделно“ за българското време, то вещае чрез движенията на краката едно може би последно единение със земята, а чрез „сплетените ръце на играчите“ – нескриваното усилие за не-разделеност. Срещу гледната точка на Венецианеца, която е „вътре“, положена непосредствено до самото веселие, поп Алигорко представя „външен“, маргинален план на събитието: отсъства хорото като такова, отсъства и тялото-в-танца. Изживяността на събитието е представена като очакване

(„сърцето ми се стягаше и се молах той ден да дойде по-рано и да си отиде“), като бегъл поглед, който не фокусира („погледах веселието, не се стърпях, та тръгнах“), като разбралост за свършека („стреснахме се и чухме – свирнята беше секнала и над планината лежеше тишина“). За танца като изживяност говори не „своята“, а „чуждата“ гледна точка. Грабнат от „неестествеността“ на събитието, по-словоохотлив за сватбата е Венецианецът; усетил товара на страшните дни върху „изтощеното си тяло“, поп Алигорко предпочита друга дискурсивна нагласа – да поеме своя път към манастира и там да разкаже за „злочастната“ Манолова сватба.

Васил-Поповата сватба от едноименния разказ в „Корените“ сякаш се раздвоява между двата очертали се полюса: колкото традиционна, толкова и парадоксална е тя в своята битийност. Младо-женците са всъщност „на стари години“ (60-годишният Недьо и 55-годишната Зорка). Народната обредност е преобърната и в други свои аспекти: обърната е родовата субординираност („едно време родителите трябваше да признават синовете и дъщерите си, а сега каква стана тя – *обратното*“), разместени и препоредени са отношенията в социума („щом нашата власт ви е признала, дъщерите и синовете няма къде да мърдат, ще ви признаят като едното нищо“). Гледните точки към събитието са причудливо странни – сватбата и сватбеното хоро са визия не само на повествователя, но и на някои от актантите; видени са и от кучето на младоженеца (синестезийно-очаквателно), и от магарето на кума (недоумяващо-състрадателно). Оттук и гротесковото – дивият кръсък и лудият тропот на играчите са съпътствани от неистовото приплясване на сватбения петел, кълвящ разгневено хороводеца по каскета, и от истеричните викове на една от играещите (баба Атанаска решава, че това е нейната някогашна сватба, но, безпомощна да открие своя „жених“, рита учуденото магаре на кума, и то малко след като кумът вече е изритал не по-малко учуденото куче на младоженеца). Самото хоро е трансформирано в още по-причудлива форма на веселие: сватбарите се впрягат в „бричката“ на един от играещите, за да ознаменуват по желание на младоженеца по още един начин събитието, и стремително се пускат по „нанадолнището“. Символните пластове инвертират от мига, в който разбираме, че „осветената“ по време на сватбата бричка е била предназначена за „погребална колесница“ на селото. Вместо стазиса на смъртта – екстазата на заявлия за себе си живот. Не неподвижни, бездиханни, безмълвни тела са положени в бричката, не корпусът-като-труп, мъртвото тяло, а витални, лудуващи („кръвта кипна както някога“), огласящи пространството тела, подменят прагматичните стойности. Обратният ритъм звучи още по-внушително, след като читателят на творбата вече е научил, че самата сватба е Събитие в живота на селото – село, в което много отдавна не е имало сватба (а и повече няма да има); село, в което отдавна не са се раждали деца (младо-женците ще свършат и тази работа). Противодействаща на обредената родова памет, сватбата е съ-битие, което обновява, но не обнадеждава.

* * *

ОТВЪД СВАТБАТА КАТО ТОПОС. МЕЖДУ РАЗКОЛЕБАНАТА ОБРЕДНА УСТОЙЧИВОСТ И СПОНТАННОСТТА. Подобно оразличаване очевидно е по-скоро условно и до известна степен метафорично: нито разколебаността е минус-присъствие в сватбения топос, нито отвъд него игровите форми се лишават априори от традиционно установеното. Тук става дума по-скоро за онази наг-

ласа на тялото-в-танца (именно нагласа), която е една, когато става дума за сватба, и съвсем друга – извън този контекст. Събитието, за което веднага се сещам при думата „разколебаност“, е осуетеният събор на осеновчани в „Мъртво вълнение“. На този ден преди колективизацията винаги са се вили хора, младите са танцували. Сега както празникът, така и неговата емблематичност, хорото, са поставени на изпитание. Празникът се превръща в протестен митинг, преобръща се речевата ситуация: вместо празник на „благата дума“, налице е „психозата на съпротивлението“ („псуваха управниците... разговорът се превърна в кавга“). Осуетена е и изживяемостта на тялото-в-танца: вяло и скучно като всичко останало този ден е и самото хоро („младите напразно се опитваха да танцуват или да играят хоро, настроението им бе потиснато“). Една срещу друга застава традицията и повелята на днешния ден, тялото е раздвоено в избора, който е принудено да направи. Срещу думите на председателя Бойчански, поляризиращи едната позиция („Ще си играем хорото днес, а? Днес трябваше да жънем, а не да клатим крака“) застава отговорът на селото („Никой няма право да отменя празници, които са останали, откак е българско“). Табуто върху празника е и табу върху веселието („Забранявате му вече на народа и да се весели“), табуто върху веселието е и табу върху танца, върху тялото: срещу поклащането на краката – очевидна конотираност на „лудуса“ – властовият дискурс изисква движението на ръцете – но не под формата на зрелище, игра, забава, а като труд, като наложено „отвън“ действие. Тялото е имплицирано в удвоената си партидивност – не крака, а ръце следва да го репрезентират; не в игра, а в процеса на труд следва да бъде положено. Тялото-в-танца и тялото-в-труда са представени субститутивно: за да присъства едното от тях, другото трябва да отсъства. Оттук и амбивалентното усещане на тялото – искащо да се противопостави, да се опълчи играейки, празнувайки, и, в същото време – неуспяващо, разколебавано („всички изпитваха разочарование и обида... чувстваха се оскърбени“). Нещо повече – неуспялото в танца тяло предсказва своята бъдеща неуспялост и в другия семпозис, в труда („разделиха се... протестираха и се заканваха, че утре няма да излязат на жътва“). Вместо празник на „лудуса“ (играта, веселието), хорото представя празник на „литиса“ (спора, несъгласието); представя екстазата на тялото като предварително обезсмислена.

Спонтанността, от своя страна, подсеца за друг тип изживяемост на тялото в танца – за неговата успялост в усилието му да изрази обзелото го чувство. В един от неговите (станал вече класически) варианти, ни я предлага Елин-Пелиновата визия в разказа „Ветрената мелница“. Героите тук екстазират своята радост от края на сушата цялостно – и в поетите песни, и в последвалото ги „лудо“ хоро, при това символно: краката неистово тъпчат „изсъхналата“ трева, сякаш убиват края на сушата, оповестяват с дива наслада нейния свършек, из-играват победата си, своето превъзходство. Лица, светещи от радост, и крака, които недвусмислено я изразяват. Елин-Пелиновото хоро тук е нещо повече от игрова форма, озаменуваша края на страшната суша: всички са наизлезли „като на сватба“. Последваното ги надиграване – ръченицата на Христина и Лазар – е едновременно част от механизма на приобщаване към общото веселие, на разтварянето в колективното начало, и заедно с това експликация на неговото (колкото игрово, толкова и сюжетно) открояване. Екстатичният танц е наблюдаван с удоволствие от играещите до този момент, вик на възхищение от стотина гърди и весел смях съпровожда надиг-

раването. Пламнали от играта лица, виртуозно движещи се крака в техните „неподражаеми“ стъпки и скокове – това е образът на Елин-Пелиновите герои, забравили битието извън танца, изцяло отдадени на играта, екзистиращи единствено в нея („Унесена, Христина се мъчеше да победи... Дъбакът пък съвсем беше се забравил“). Макар и различен – и като семиозис, и като представяне, – Елин-Пелиновият танц в „Летен ден“ загатва за подобна изживяност на тялото („Марко се улови за хорото толкова весел, че зеленият му зъб съвсем излезе навън“).

Коренно различен е човекът в танца, когато творбата се нарича „Тютюн“. Лицата на Димитър-Димовите герои са „отегчени и равнодушни“, придобили са „идиотска неподвижност“. Танцуват мъже „с изцъклени погледи“ и жени с размазана върху лицата пудра; телата участват в танца просто „учтиво“, очите гледат „съчувствено“, мислите са винаги извън танца („Капитанът подскачаше учтиво и мислеше за кобилата си“..., и всичко това – докато държи „вдървената като чадър ръка“ на партньорката си!). Димитър-Димовият герой е и не е в танца, тялото на танцуващия не би могло да се нарече екстатично (симптоматично близък у Емилиян Станев е онзи момент, когато в казиното Кондарев и сестра му играят хоро: „стотици крака“ огласяят с тропота си заведението, част от тях – тези на дамите, бъркат стъпките от страх да не развалят тоалета си). И в двата случая тялото сякаш изпитва страх от забравата, от екстаза; не приема единствено танца като сега-даденост, мисли себе си в една удвоена реалност.

Крайно интересен е и начинът, по който изживяността на тялото в танца е представена в две Йовкови творби – „Земляци“ и „Жетварят“. Танците в „Жетварят“ са танци на освободеността. Играни на празника на слугите, те представят търсената екстаза на тялото – работило „без спир и без почивен ден“, днес тялото изживява себе си като свободно и независимо. Неслучайно никой от присъстващите „не може да гледа равнодушно“ как се играе: танците, както и самият празник, са дълго чаканият отдиш, забрава на битието отвъд празника. Лицата са „прояснени“, очите „блещат“ силна глъчка съпътства „лудешкия ритъм“ на „лудешки“ веселата игра. „И най-малката фибра у тия хора заигра“ – думите на поведователя подсказват, че освен на освободеността, танците в „Жетварят“ са и танци на завладялостта. Точно тази завладялост в „Земляци“ е несподелена, непълна. Възможно за Никола, невъзможно за Стоил, хорото говори по различен начин за променения, изгубения локус на Йовковите герои; чрез образа на отдадения в танца (Никола) и отдалеченият в танца (Стоил) творбата в еднаква степен говори за корена, земята, войната. По-близо до семиозиса на войната (ловец, чиито ръце винаги са държали оръжие), Никола екстазира и върху другата, чуждата земя, в момента на затишие между сраженията. Изцяло вписан в труда, до земята („със земята... той таквоз... като кърт“), Стоил не е способен да подчини тялото си тук – след войната, далеч от своята, родната земя, която го чака и зове. Той също играе – но не тук и сега, а чрез спомена: свое хоро, на своя земя. Той също изгражда своя реалност; свое времепространство – асоциативният дискурс е неговият организиращ принцип. Хорото на Никола за него не е реалия, а знак, отвеждащ назад, към други хора; потопен в свой хроно-логос, той екстазира чрез спомена. Неприспособим, Стоил не играе – мисли, припомня. Приспособил се, Никола не мисли, играе, не разбира защо не играят и другите („Хвани се на хорото, земляк. Не му мисли!“). Представен като психологически модус, Йов-

ковият танц не забравя лицето – не само в лудешкия ритъм на краката, но и в застиналостта на лицето следва да бъде търсен хабитусът на тялото.

Ако и тук потърсим Васил-Поповата визия, ще я открием в разказа „Неправилни тактове“ – в подтекстовите внушения на „арттерапевт“, в изумлението на Сюън („вие играете на танци, лекувате луди с изкуство“), в особената експонираност на танцуващото тяло. За Пат и Корнелийс, двама от героите в разказа екстатата на тялото е желана, възможна, разбирана: „Майсторските стъпки“, „издутите бузи“, „дивите и жълти от светлината на фенера лица“ са както необходими, постижими, така и нормални. За случайно попадналата на фолклорния български събор Сюън, всички тия люшкащи се тела, тропачи крака, подскачания и прикляквания, „влюдяващо“ пищящи гайди, са неестествени, анормални. Сблъсъкът на двете позиции, пронизващ целия разказ, експлодира в рецепцията на видяното, в усетеността на ставащото: за Сюън всички са луди – и играещите българи, и танцуващите англичани; „диви“ и „полудели“ стават характеристики, иманентни на цялото битие и наличността му тук и сега (танците, гайдите, хората, птиците, рекичката, цялата страна: Всичко). Неразбираща тялото-в-танца, подобно на Дачо и Горския от „Лунна нощ“, Сюън схваща „лудуса“ като лудост; неразбираща контекстуалната му обусловеност, пренася, уподобява всичко останало чрез отношението към играта. Васил Попов като че ли има афинитет към „разколебаната“ експонираност на танцуващото тяло. Докато „неразбиращата“ гледна точка изживява херменевтичната си неспособност (и в „Лунна нощ“, и в „Сватба“, и в „Неправилни тактове“, нейна иманентна черта е удивлението, недоумението), „разбиращата“ изживява самия танц. „Играе“ неправилните му тактове.

.....

Вселена от танци. Едни от тях – приобщаване, разбиране – достигнатост на Другия, други – отказ, невъзможност, неспособност за диалог. Едни от тях колективни, изживяващи единението на общността, други – индивидуално-оргиастични, екстазиращи в самостта на тялото. Едни – откъсване от колективната форма, отказ, префункционалиране, други – мислими единствено като самостоятелни. И едните и другите естествено завършващи, но и прекъсвани; секващи по чуждо, външно за играещите, конституиращите го като танц, желание, но и недопускащи подобна намеса „отвън“; излъчващи притегателна сила, примамваща тези, които ги гледат, но и отказващи, отблъскващи поради своята неразбраност. Наистина вселена, в която тялото и светът изживяват своята съотнесеност. Тяло, което откликва, но и тяло, което предизвиква света с дискурсивната си нагласа – едновременно приемащо и усъмняващо се в неговия порядък. Нека се опитаме да си представим частите на тази вселена – танците – визуално: как да ги четем?, как артикулира тялото в танца?, какво виждаме, когато определяме такъв семиозис като „подвижна артикулация“? Впишем ли се в подобна поредица от въпроси, ние вече сме се сблъскали с проблема за иконичните знаци.

Приемем ли, че всички предполагаеми визуални знаци в действителност са иконични изказвания (или „семи“) и че като комуникативни актове те са основават на даден код, то наистина въпросът за артикулацията на този код е неизбежен. Припомнените тук танци очевидно не представят кодове без артикулация: като иконични изказвания не са неразлагаеми. Не са и кодове само с една артикулация: разлагаемостта им преподлага знаци, но освен на знаци се разлагат и на фигури (т.е. не

са нито само с втора, нито само с първа артикулация). Игровите форми очевидно притежават код с две артикулации, но това не е присъщата на вербалния език двойна артикулация, а код с подвижна артикулация: знаците и фигурите в танца невинаги имат една и съща, постоянна функция – знаците могат да станат фигури, и, обратно, фигурите да станат „семи“, а други неща да добият стойност на фигури. Релевантните признаци се менят както съобразно контекста, така и в зависимост от позицията, от която се разглежда танца. Затова може би болният въпрос при танца е въпросът за кода. Част от танците остават за нас просто иконични кодове, докато други негласно прерастват в иконографски, кодирайки известни условия на разпознаване и идентифициране. Ако след всичко казано дотук „лудо“ играещ човек с пламнало от вълнение лице и сръчни движения на краката може да бъде герой както на Елин Пелин, така и на Йовков, Караславов, Емилиян Станев, Талев, то гола стара жена, покланяща се на луната и вадеща нещо от себе си, може да бъде само Васил-Поповата баба Неделя. По аналогичен начин, лудо подскачащият сам човек – сякаш играещ хоро – с кървави длани и невиждащи очи, може да бъде единствено Ивайло Петровият Юрдан от „Мъртво вълнение“. Иконографски код представя и Капанката в „Хоро“ със своите неповторими поведенчески актове. Всеки един от посочените три случая би могъл успешно да се включи в разбирането на иконографските кодове, тъй като възприема безусловно за свое означаващо означените на иконичните кодове и конотира по-сложни изказвания с подчертано културни реминисценции – поне в рамките, очертани от родната художествена традиция. Иконичното изказване „гола стара жена, която танцува срещу луната“, може и следва да бъде трансформирано единствено в семата „баба Неделя“, при това не по-малко успешно, отколкото „полугола жена, носеща върху блюдо отрязана човешка глава“ – в Саломе. Подобна сложна синтагматична конфигурация, опираща се на ясни разпознавателни изречения, представлява и финалният танц на Капанката в „Хоро“, както и „танцът“ на Юрдан в „Мъртво вълнение“. Нещо повече – в тези случаи, доколкото са налице изключително оригинални решения, реализирани един-единствен път и конотиращи винаги белега на своя автор, когато са „цитирани“, освен с иконографски, се сблъскваме и със стилистични кодове. Танцът на баба Неделя очевидно е по-близо до едни и по-отдалечен от други игрови форми в българската литература – и като артикулация, и като стилистична маркираност.

* * *

За да бъде проследена и детайлизирана, артикулацията на тялото в танца предполага някаква моделност. Тя би могла да търси класификационните си упования в различни образци, а такива не липсват – от модела на Пърс за неограничения семиозис и на Якобсон за функциите на езика, през таксономията на Остин и/или Сърл за речевите актове – до модела на Еко за визуалните кодове; би могла естествено да комбинира, оспорва, или допълва. Във всички случаи обаче предполага едно друго изследване, което ще ѝ обърне достатъчно време и място – нещо, с което настоящият текст не разполага. Онова, което той би могъл да направи – все така мимоходом, – е да отбележи, че танците в българската литература наистина се различават по знаковостта си.

В едни от тях – там, където играещият се опитва да направи впечатление чрез танца, – доминира емотивността. Водеща в подобен род танци е експресията и може

би не е случайно, че нерядко в такива случаи повествователят прибъгва до между-метия (чисто емотивния слой на езика). Тук освен класическата ситуация на надиграване, в която всеки играещ се стреми да изяви себе си по-добре от другия, много симптоматична е и ситуацията на „скритото“ надиграване – неанонсираното, незабелязаното от другите, но импулсиращо тялото-в-танца. Такъв е Ананий от Йовковите „Земляци“: хорото за него е танц дотолкова, доколкото може да изяви себе-си-пред-другите. Съдържаща стаен състезателен елемент, играта секва за тялото в танца в мига, в който другите престават да го забелязват; в мига, когато същите тези очи са приковани вече в друго танцуващо тяло („Ананий играе все тъй лудо и под око следи за ефекта. Но никой вече не го гледа, той се пуца, отива настрана..., усмивката изчезва от лицето му, в очите му има ненавист“). Срещу самодоволно наблюдаващия се *habitus* от „Снаха“ („Ей че хорце му тропнахме) – каза един момък и се огледа. – Здравата се поразкършихме – обади се и кумът и гледаше отвисоко доволно и горд. „Не ви се давам“ – искаше да каже той“) застава неудовлетвореното, промененото изражение на лицето, нежеланието на тялото да остане в танца.

В други случаи изпъква конативната функция, ориентацията към адресата. Характерната за тази функция императивност се проявява и като пораждаща танца, негов своеобразен antecedent, който прави танца възможен, и като обесмисляща, прекъсваща танца, експлицирайки по-нататъшната му невъзможност. За разлика от предишния тип, където тялото откликва на подчертано комисивна дискурсивна нагласа, тук то е водено от неприкрита директивност: танци се играят по молба и по заповед, но и секват по същия начин. Чумакут и Гроздан в „Жетварят“ са причината Монката да заиграе транкалоя, Лазар Глаушев кара сестра си Катерина и Божана, а Стоян Глаушев – Султана – да се присъединят към хорото в „Железният светилник“, Никола от „Земляци“ призовава Стоил, Христо Бъчварят в „Иван Кондарев“ изправя насила Джупунката да играе ръченица, в „Снаха“ Иван Юрталанов вдига жена си да играе хоро, Спас довежда Улаха на северняшкото в „Сватба“... Особено интересен е семиотичният механизъм на конативното във „Ветрената мелница“, където като истински *homo ludens* Христина успява да „принуди“ невъзмутимо работещия лазар, да се приобщи към общото веселие. Отнемайки Нещото, което той не изпуска от ръцете си (теслата), тя приканва тези ръце в своята лишеност от протетичното да се включат в един нов семиозис: долу, в пространството на радостта и веселието, ръче-ницата. Едновременно с това конативната функция заявява себе си и като прекъснатост, завършеност на танца: Караибрахим разсича и спира хорото във „Време разделно“, Бойчански убива желанието за игра и след появата му хорото спира в „Мъртво вълнение“, пазвантинът в „Железният светилник“ прекратява веселието, Мануш едва удържа и спира своя брат Юрдан в неговото изпълнение, лудо подскачайки върху нераждащата земя.

Не по-малко характерни са случаите, когато отдаденият на танца човек сякаш забравя за всичко съществуващо отвъд играта. Изграждайки във и чрез танца една нова, втора реалност, той всъщност утвърждава самата игра над всичко останало. Съобщението, насочено към самото себе си, небезизвестната поетическа функция, предполага нещо повече от единението на тялото: без нейната доминантност екстатата е невъзможна. Обратно, отсъствието ѝ винаги подсказва, че играещият е в другата реалност, отвъд танца, че тук тялото не е и не може да бъде екстатично. От Йовковия Стоил до героите на Димов, поетическата функция чертае една примам-

лива соматична картина, като едновременно с това води след себе си една друга функция – комуникативната. Настоява върху контекста. Контекстът, без чието детерминиращо усилие всеки танц би бил неадекватно тълкуван; без когото не бихме разбрали кога танцът е ритуално пресупозирана текстовост, кога е спонтанно хрумване (едновременно установеност и импровизация), кога е част от сценарий, невключващ като своя иманентност „лудуса“, както и кога подобен сценарий е „радостно озарен“ от мисълта да се играе (Гнойнишки в „Хоро“, танцът-вместо-оплюване), или е очевидно недоволен от нагласата за игра (Караибрахим във „Време разделно“, Бойчански в „Мъртво вълнение“ –танцът-като-излишност).

Характерни са и случаите, когато изпъква фактичната функция – онези моменти, когато посредством определени ритуални формули танцът е сведен до контакта, до поддържане на комуникативния аспект. Тук единия полюс представят Димитър-Димовите герои от „Тютюн“, танцуващи учтиво и спазващи етикета, а другия – именно образа на баба Неделя, чийто танц Е ТЪРСЕНЕ НА КОНТАКТА, онзи неразбираем за Дачо и Горския контакт, преобърнал в крайна сметка и разбирането им за танца изобщо. Не зная доколко една друга функция би могла да се определи като метавизуална, но, основавайки се върху кода, върху неговата несподеленост, тя загатва доколко дадено херменевтично усилие е възможно. Несподелеността на кода между баба Неделя и Горския и Дачо недвусмислено сочи защо танцът не се възприема адекватно, защо херменевтичното усилие да бъде разбран се пропуква. В един от разговорите със Сабина нарекох това усилие по начин, който, независимо че днес бих назовал по-различно, ще запазя в тогавашния му вариант: „Невъзможната екзегеза“.

4. Невъзможната екзегеза: отново за танца на баба Неделя

„Гледай, гледай какво прави! ... Ааа, сега дай някакво обяснение на тия факти!“

Какво наистина прави баба Неделя, че успява да постигне тази толкова присъща на „Корените“ усъмненост на героите в собствените им херменевтични възможности? При това не е само танцът, който прави невъзможна интерпретацията на нейния образ от гледната точка на Другия: в парадигмата на тълкувателните шумове са образът на неразбиращия песента Димитър от „Бебета“, недоумяващият разговора ѝ с мъртвите Босьо от „Безсловесност“, Генералът, питащ се как баба Неделя чува звуците, след като никога не си е сваляла шамията, за да види дали има уши... И пак Горския: в един от емблематичните разкази в „Корените“ – „Крушата“ – Горския отново няма да може да намери обяснение за нещата, този път за смъртта на Жегъла („Защо бе, вайкаше се Горския, че какво ще прави на Урушкия стубел?“). Срещу неговата херменевтична неспособност отново застава баба Неделя – владееща разбирането за началото/край на човешкия живот, тя *знае* отговора на този въпрос, носи го в себе си като част от познанието за хората и света, като част от съкровената си същност („Как какво бе, Горски! Че майка му го роди *там*, под крушата, усетил е той, че си отива, и рекъл да се върне, да не умира на чужда земя“). Разбираща смисъла на всяко завръщане – при хората и в света, баба Неделя владее – изрича формулата на човешката и природната възвратимост. Инвариант

на тази формула, макар и не единствен, именно танцът е този, който довежда разбирането до задънена улица. Позицията на Сабина беше следната:

Баба Неделя е формирана по законите на неевклидовото (ориентирано към Римановата перспектива) пространство, и като такава, има свой ключ към загадката на съществуването; в плана на ритуала – подсъзнателните си проявления тя няма лична съдба, не знае годините си, нито пък дали наистина някога е живяла; Васил Попов насочва образа ѝ към древните „анимистични“ времена, там дето според Юнг е „прародината“ на индивидуалната психика; в поведението ѝ има нещо, което я обвързва с ритуално-митологическите циклически концепции за времето: битието в нейните представи е „вечен кръг“, няма граница между живота и смъртта; мъдростта ѝ идва от инстинкта, от безсъзнателно онаследената „родова памет“ – не от личния ѝ житейски опит; всичко това я прави да изглежда едно закъсняло подобие на шамана, доколкото е вписана в рамките на съвременния исторически живот.

Това бе чудесна отправна точка в нашите разговори, към която аз, приемайки я, имах едно настояване: доколко е възможно да се от-граничи планът на ритуално-подсъзнателните прояви на баба Неделя сред цялостта на нейния образ?, безсъзнателно онаследената родова памет – от личния ѝ, житейския ѝ опит? Защото баба Неделя *знае* годините си („Спасе! А пък аз съм на деветдесет и шест“) – годините на мъничкото, сбръчкано тяло, годините на черните стъпала и на черните големи кокалести длани. *Знае* и че е живяла – че е повивала и изпращала цялото село с тънките черни пръсти на ръцете си, че е оповестявала с гласа си всяко раждане в селото. Онова, в което се „съмнява“, което пронизва и разкъсва смислите, преди те да сплетат убедително нишките си, е доколко всичко това е било „наистина“. Баба Неделя има личен и житейски опит и в него *има* граница между живота и смъртта. Откъсването и захвърлянето на пъпната връв („ще я прережа и ще я хвърля – къде да я хвърля, където е рекъл господ, пък после той ще дойде и ще си я прибере, той човешкият живот толкоз – една пъпна връв“) и повиването на новороденото, за нейните тънки черни пръсти са ритуал, *различен* от измиването и обличането след смъртта („цялото село бе повивала баба Неделя, бе бабувала на всекиго, цялото село щеше да изпрати и изкъпе“). Думите на един от героите в книгата на Васил Попов попадат в целта – „с раждане и смърт се занимава баба Неделя“. Естествената рамкираност на човешкия живот се вписва в нейния чрез своята ритуална повторяемост. Винаги *преди* началото и винаги *след* края на човешкото съществуване там е тя – баба Неделя. *Граница*, която нейният личен, житейски опит не просто познава и спазва, а чертае сам. „Нейната“ граница. Живот, изпъстрен с много такива граници, превърнал се в безкрайна поредица от своеобразни, странни Терминалии. В съществуването си баба Неделя обема живота на другите и уподобява иначе индивидуално-различните човешки съдби чрез техните ритуално-еднообразни, *идентични* терминуси. Дълбоко положена сред тях, съществуваща чрез тяхната вечна и циклична повторяемост, баба Неделя сякаш размишва очерганията на техните логоси. Владееща емпирията и усъмняваща се в абстрактната им противопоставеност, тя като че ли изгубва способността за о-различаването им като екзистанциално дълбоко противоположни граници: „не различаваше много женската утроба от отворения гроб“, Началото от Края.

Най-близо стояща до тялото на Другия в момента на раждането и смъртта, силно проксимична, баба Неделя е символният модус на началото/край в човешкия живот, съдържа началото/край като неразчленимост. За Гласа ѝ, за ръцете ѝ

– два житейски дискурса и като такива – два *различни* дискурса; за душата ѝ – един надчовешки дискурс – дискурсът на Битието, видян като вечно завръщане. Ръце и глас екстазират в раждането и смъртта, в Началото и Края; Душата ѝ – във вечния и неизменен кръг на живота, в Началото/ Край. Неслучайно всички в селото съществуват веднъж извън нея – в „своето“, историческото време, в свое собствено битие-за-себе-си, и същевременно в нея – като част от безсъзнателно онаследената родова памет („тя го носеше вътре в себе си заедно с всички други живи и мъртви хора от нейното село и от нейния безкраен род“). Посеща всички и всичко в себе си, разговаряща с мъртви и живи (а всъщност със себе си), тя наистина е без-крайна, из-начална, владееща Логоса. Затова може би Васил Попов я нарича в своя дневник „символ и начало на българското“, „безкрайна и вечна като селото, като рода, като народа, като човечеството“. Тази символика е въ-плътена и в страшната светлина на вечно младите ѝ зелени очи, и в страшната сила (илокутивна, не физиологическа) на нейното слово, и в издръжливостта на нейното тяло. Очи с възраждаща сила на Феникс, глас съ-раждащ живота („чуваха се само стонове на родилката и магьосническото нашепване на баба Неделя“), тяло, следващо гласа на живота (върви неотлъчно след бебешкия плач, залита, изкачва стръмните пътеки или се спуска по тях, пъшка, хлъзва се и се захлупва в един трънак, но пак става и тръгва след гласа на бебето).

Тази символика „подхранва“ разбирането за двата локуса на нейното време-пространство. Никога неспящата баба Неделя е денем на гробището, *ad patrem*; седнала сред гробовете на мъртвите, тя е неотлъчно с тях и чрез словото („Всяка заран, слънцето още не се е показало, а тя вече с мъртвите хортува... хортува, хортува, разправя на умрелите кое как е в село, разказва... за какво ли не“); вечер – неизменно седнала с кръстосани крака върху своя сандък, тя е неотлъчно със себе си. Денем – гледаща „кой идва и кой не“ в селското гробище, вечер – наблюдаваща от своя чардак „половината село“. През деня – оживяваща сред мъртвите, улавяща звуците, вечните звуци на същия този несекващ живот – звуци, идващи единствено в нощите с „пълна луна“. С раждане и смърт се занимава баба Неделя, но „занимание“ о-различаващо се в своя битово-прагматичен и ритуализиран аспект. Първият, лишен от възможност за избор (баба Неделя е при начало-то/край винаги, когато то заяви себе си), представя „денем“ и „нощем“ като еднакво възможни членове на една парадигма. Вторият аспект – ритуализираният, е подчертано различен; не конюнктивна, а дизюнктивна е връзката в неговата формула. Дневният локус на баба Неделя е проксимичното на края, смъртта, нощта-пълнолуние – проксимичното на началото, на раждането-живот. И не „твоята смърт“ (*la mort de toi*), както би се изразил Ариес, а онази нормална, естествена смърт, към която човекът е бил приучен в онези времена, когато е бил органично включен в природата, когато между мъртво и живо съществува хармония (неслучайно за баба Неделя мъртви и живи много не се различават). Редуваща своите локуси, тя върви *своя* път – „между едните и другите звуци, между гробището и селото, между живите мъртви и мъртвите мъртви“. С неугасващата мисъл за Другите, в несекващия диалог с тях – живите мъртви и мъртвите мъртви се превръщат в неотменна част и от нейния облик, *pars pro toto* – от нейната същност; до-изграждат символния модус на „Корените“. Така се ражда и Грижата (за рода), и Болката (по нарушената хармония), и Мисълта (съхраненост), и

Словото (опора и памет), и Познанието (за хората и света). Така се ражда и паметта-хранилище, и утробата-смисъл. Така съществува и самата баба Неделя – изживяваща чрез Началото/Край, едновременно завладяна и владееща Логоса.

Не е ли тогава нейният танц една от експликациите (може би най-силната) на подобна завладяност? Не прилича ли поразително той на ония танци, за които Елиаде твърди, че са създадени *in illo tempore*? Но имплицира ли тялото в танца, че повтаря космогоничния акт на Сътворението – своеобразен архетипен жест, утвърждаващ чрез раждането съхраняването на рода? Не означава ли нощта с пълнолуние жадуваната възможност за напускане на „профанното“ време; знак за завръщане-сливане със сакралното време-пространство? Отвореността на образа и на творбата позволяват подобни въпроси, изкушават да се мине отвъд тях – в онзи безкраен ризоматичен лабиринт, където „прозрението“, откритието, и „слепотата“, пропадането, нерядко стоят позиционно смислово долепени... Приемем ли предизвикателството на образа, следващите стъпки са предсказуеми – мястото на танца на баба Неделя е своеобразният „Център“, а експонираността на танца, гледните точки към него – подсъзнателно амбивалентни в своята цялост: Горския и Дачо (като реалии) са в профанното време-пространство, отвъд осветения Център-двор, но едновременно с това (без да разбират) – и в Него, Центъра, в танца, защото баба Неделя ги носи в себе си, защото не играе само и единствено нейното тяло, тялото-сома, а тялото-смисъл, обело в себе си селото и рода, танцуващо-заради-тях. Танцът на баба Неделя не е танц-за-себе-си, а изключително танц-за-другите и може да бъде изпълнен единствено от тяло с усещането за посесивност и цялост. Затова крайната, а всъщност и началната стъпка – че образът на баба Неделя означава отвъд себе си, отново и отново активира различни и необозрими контексти. Сред тях още един образ „заговаря“ центростремително – образът на Луната; образ, без който танцът като архетипен жест и напускането на профанното време са сами по себе си *невъзможни*. Луната, която по думите на Леви-Строс често е тема на една митология на двусмислеността (учител и благодетел, но едновременно с това и виновник за беди и нещастия). Луната, разпъната между Битието и не-Битието, но винаги *непрекъснатост*. Открай време нейният образ хипнотично е привличал вниманието на човека, изглеждал е по-примамлив дори от образа на Слънцето, пораждал е вярата, че нищо не изчезва напълно, а просто се обновява, че Пълната и Новата Луна лекуват срещу безплодие и безродие. Този двупосочен диалог между човека и луната, на когото изследванията по митология, религия и културна антропология отделят хиляди страници, присъства и в „Корените“. И не просто присъства, но и до голяма степен провокира познаването-разбиране както за целостта на образа на баба Неделя, така и за творбата като послание.

* * *

„And everything under the sun is in tune but the Sun is eclipsed by the Moon“.

Waters

PER LUNAM: Така в началото на този текст определих чрез образа на луната един от аспектите на танца на баба Неделя. Връщам се отново към него, защото именно той според мен визира изплъзването на смисъла, „невъзможността“ на екзегезата за Дачо и Горския. В „Лунна нощ“ светлината на луната и звуците на природата не са просто фон, декор, обстановка. Те обаче не действат и в онзи смисъл, кой-

то Соловьев им придава в „Красотата на природата“ – като естетически значими послания сами по себе си. Като такива те също не обясняват танца на баба Неделя: нито тя, нито повествователят, още по-малко Дачо и Горския, гледат на тях само и единствено като на естетически обекти. Луната не е и онзи образ, който изграждат модернистичните търсения от началото на века: Луната в „Лунна нощ“ е символ, но не е далечно, примамливо-недостижимо пространство. Светът на „Корените“ представя убедеността, че както човекът може да проникне в локуса на луната, така и че той може да бъде снет долу и точно в подобна амбивалентност на представите е кодирано до известна степен разминаването на тълкувателните механизми в разказа „Лунна нощ“. Обръщайки се точно към луната, и по-точно към образа на пълната луна (евокативността и нейната символика са повече от очевидни), баба Неделя извършва и точно определени *имитативни* действия (не по-малко очевидни като жестовост и референция). Танцът на баба Неделя, следователно, е преди всичко хомеопатичен, следва закона на подобие. *Хомеопатично* е цялото хореографско усърдие на нейния танц, опитът колкото да измоли, толкова и да подчини луната на своите желания – желания за плодородие и плодовитост – земна, но и човешка; плодовитост, която да съхрани умиращото село. Всяко едно нейно движение („започва да вади нещо от себе си и да го хвърля нагоре и настрани с ръце“) имитира, ритуално уподобява действията, с които се занимава баба Неделя в своя житейски път и преди всичко раждането, скъсването и захвърлянето на пъпната връв, повиването и показването на новороденото. Едновременно с това подобна жестовост имитира и разпръскването на семето в земята: архетипният жест е за плодовитост *изобито* – и човешка, и земна; плодовитост-възраждане, възобновяване на Началото: Началото на селото и рода. Мито-ритуалното подменя ежедневно, битовото, поради неговата нарушеност. Танцът е възможен, нещо повече – танцът е необходим, именно защото тази нарушеност вече съществува. Хомеопатичният аспект подсказва пресупозираността на архетипния жест от житейското, „историчното“ време.

Танцът на баба Неделя обаче притежава и асоциативни пластове, които отвеждат отвъд (единствено) хомеопатичното. Като семиозис, и то предимно семиозис на ръцете–в–танца, танцът е и *контагиозен*. Същностното за него като ритуален танц е докосването до онова, което е обект на желание; въображаемия пространствен допир, контакта: звуците пронизват тялото ѝ, тя се опитва да ги задържи. Танцът наистина става танц в момента, когато ръцете се опитват да уловят и задържат звуците, когато ги търсят във въздуха, когато тялото, голото тяло, усеща тяхната близост. Контагиозен е, защото освен на закона на подобие, танцът се „подчинява“ и на закона на съприкосновение. Странно близък до древни ритуални образци, танцът поражда алузия за *sympatheia* между Луната и танцуващото тяло, отправя към анимизма, когато контролът върху човека се превръща и в контрол върху нещата, когато за огромното желание разстоянията са без значение. Онова, което е отдалечено най-много във времето и пространството, може да бъде обхванато в едно-единствено действие на съзнанието – така танцът, подобно на магията, игнорира телпатично разстоянието и третира миналото, сякаш то става сега. Като *sympatheia* между танцуващото тяло и символа на материнското начало – луната, танцът изисква „посветеност“, за да бъде разбран. Стоящите встрани от вживяността в танца не биха могли да проумеят защо рефлексията на вътрешния свят заличава другата картина на света – онази, която на танцуващия се струва, че възприема. За тях кодът,

или по-скоро подкодовете, нямат същата артикулация, иконичните изказвания не прерастват в иконографски, сигналът не отпраща към сигналум: не владеят нито съответните правила за съотнасяне, нито тълкувателните критерии, валидни за подобен семиозис. На един от героите в „Махалото на Фуко“ принадлежат пророческите думи, че съвременна заблуда е да се смята, че времето е линейна и насочена величина, която се движи от А към Б – че може да се движи и от Б към А и следствието да поражда причината („Какво означава преди и след“); че нищо не се движи, има само една точка, точката, от която се раждат в един и същи миг всички останали точки; че трябва да се разсъждава не според логоса на времето, а според логоса на традицията; че всички времена се символизират едно друго и затова има огромна разлика при наблюдаването на един ритуал за тези, които *знаят* и за тези, които *понасят*. „Невъзможната“ екзегеза е невъзможна дотолкова, доколкото при танца на баба Неделя стоящите отвъд него – Дачо и Горския – само *понасят*, но не *знаят*; виждат, но не разбират. Херменевтичната им неспособност сякаш се оглежда в онзи древен надпис, издълбан върху двете отделящи Средиземноморието от Океана планини: „Не по-нататък“. Силно заземени в своето „тук и сега“, те са лишени от хоризонт на разбиране за значелото *някога* нещо. За тях луната не е символ, саморазпъващ се от митологични референции, не е божество, а част от космоса, където вече е стъпил човешки крак („Пак са излетели трима в космоса..., да излитат бе, защо да не излитат, нали трябва да видят какво има в него“); движенията на баба Неделя не са ритуално-обреден танц, още по-малко архетипен жест, връщащ в митичното време, а срамни движения на голото тяло („Пюууу, такъв срам не бях виждат“); самата тя не е знаещата, посветената в ритуала, инициационният аспект отсъства, сведен до уподобяване на битово-познатото, до мисленото–като–разбирано („че тя прилича на стар козел, бе... пощръкляла е като въртоглава овца“). Разбирането се пропуква, пропада, неговият абис е изразен дори дискурсивно („Кажки сега, Горски, ти си партиец и тези работи ги разбираш. Каква ще да е таз работа? Де да знам, въздъхна Горския“). Нещо повече – неразбирането е предхождано от неверие („Видя ли? – прошепна Дачо. – Мислеше, че те лъжа. На, виж сега сам и се увери... Нали не вярваше?“). За разлика от Тертулиан, Горския „не вярва, понеже е абсурдно“. Читателят на „Държавата и революцията“ не е читател на „Трактат по история на религиите“, нито пък на „Митологии“. Материалистично обременен, Горския живее в „профанното“, по думите на Елиаде, време. За него танцът не е и не може да бъде архетипен жест, *ab origine*, никакво връщане назад във времето не е възможно (силно историчен, Горския живее изцяло в крак със своето време, с адекватните му дискурсивни стратегии и херменевтични техники), дворот на баба Неделя не е никакъв Център, а най-обикновен двор – като всички останали в селото. Самата баба Неделя се превръща в проблемност за селото: не медиаторни усилия, а лудост виждат Дачо и Горския в голото тяло, „лош пример“, който не бива да бъде огласен, за да не бъде последван („Тая работа много не я разправяй... трябва да вземем някакви мерки“), семиозисът на танца е сведен не до изцеление, а до зараза („Да викна една линейка да я закарат на изследване..., че поглеж и другите жени се заразили“). Нищо изключително не внася в техния живот и нощта с пълнолуние, освен нови проблеми и грижи – докато баба Неделя ще чака своята следваща „пълна луна“, за да излезе пак на двора, „в своя танц, при своите звуци“, Дачо ще пропъжда от съня си „голата баба“, а Горския ще крачи потресен от

видяното, „намръщен и умислен за нейната бъдеща съдба“. Дори когато дискурсът на „неразбиращите“ докосва периферни пространства от същността на танца, не съумява да надскочи денотативния му аспект: уподобяването на баба Неделя със „стар козел“ не означава, че в хоризонта на познание на Горския се таят Дионисиевски конотации, а по-скоро визира препъването на мисловната му нагласа в буквалността на сравнението. Подобно препъване е в основата на почти всички разминавания между знаещите и понасящите по време на танца: баба Неделя е обсебена от мисълта за (въз)раждането и обновяването, Горския – от мисълта за смъртта („Пюууу, по едно време ми идеше да извадя пистолета“), Дачо – от съмнението, че това ще реши нещата („То, ако е така, вземи, че застреляй баба Неделя, и всичко ще се оправи. Ама жив човек е тя, няма да се оправи от един нищо и никакъв пистолет“); баба Неделя играе „срещу“ наказанието, умилюстивявайки природата, Горския мисли „за“ наказанието на самата играеща („Трябва да вземем някакви мерки“), подкрепян от Дачо („Взимайте, че оправяйте бабата“). Не на последно място това обяснява защо, когато в един момент и тримата екстазират чрез жестовостта на ръцете, представят различни интенционални състояния: хомеопатичната жестовост на ръцете на баба Неделя има коренно различна посока на съответствие от жестовостта на Горския, чиито ръце безпомощно търсят опора в оръжието, но затова пък в един (крайно интересен от психологическа гледна точка) аспект, жестовостта на ръцете на Дачо се отдалечава от тази на Горския – героят осъзнава моста-люлейник като свое творение, което го кара да се усмихне гордо и щастливо, както и да забрави за танца и неразбирането („Стори му се чудно, че се е плашил от баба Неделя. Ако ще да танцува гола, ако ще да си седи на сандъка“). Може би затова Дачо до известна степен ще успее да преодолее за себе си синдрома на неразбирането, няма да се страхува от „невъзможността“ на екзегезата, докато рефлексията у Горския ще бъде силна и трайна – като невъзможност и на разбирането, и на дистанцирането от танца.

Тук метафоричното обяснение на Сабина бе повече от успешно: евклидовото мислене не може да проумее неевклидовото, светът не е само „на дневна светлина“, истините за света, извечното познание за него не са и не могат да бъдат достояние на всички. Наистина – подобен семиозис е разбираем единствено за съзнанието, изживяващо кризиса в родовия космос и екстазиращо в болката по разклатената хтонична човешка устойчивост; съзнание, полагащо усилие за съхраняване на родовата памет, владеещо Логоса – като Слово, като Начало, като Формула, съдържаща смисъла за нещата. Референцията на подобни думи е прозрачна – казани за „Корените“, те визират преди всичко образа на повествователя.

* * *

Наближава среднощ. Месецът свети... Тихо! Ето, чува се много нещо, което през деня не бива да издигне глас, сега то заговаря, сега то се прокрадва в будните среднощ души. Не чуваш ли как тайнствено, страхотно, сърдечно мълви на тебе тя, старата дълбока-дълбока среднощ? Понася ме в ефира. Душата ми танцува... Старата дълбока среднощ – тая опиянена поетика.

Ницше

Танцът на баба Неделя е нейният отговор на тайнствените, сърдечни звуци на дълбоката лунна среднощ; диалогът на будната ѝ душа с луната – отглас-субстан-

ция на опиянената поетика. Арена на този диалог е дворът, нейният двор: пространство, което тя обикаля, и което в своята периферия приютява единствените зрители, Дачо и Горския. Чрез тях, освен на танца-диалог, дворът става „арена“ и на неразбирането. За баба Неделя дворът е осветено пространство, своеобразен „Център“: изигран в него, танцът връща в священото време. Стоящи отвъд осветеното пространство, Дачо и Горския са и отвъд священото време: надничашки през пролуките на вратника, недоумяващи, те остават докрай в профанното време-пространство. За тях дворът е „осветен“ само от лунната светлина, за баба Неделя той е и ритуално осветен; пространството е двойно актуализирано – освен от светлината на пълната бяла луна, то е и инициационно осветено. За да изживее архетипния жест, баба Неделя напуска сянката, тъмнината – профанното; за да не бъдат видени, Горския и Дачо остават през цялото време в неосветеното пространство („Гледаха през дупките на вратника, закрити в неговата сянка“). Двете пространства са от-граничени още в самото начало на разказа: „Чардакът беше тъмен, и цялата къща на баба Неделя беше тъмна“. За сметка на това дворът, тревата, сушините, покривите, пътят (Всичко) – блестят от бялата светлина на луната. Напук на всякаква „неграматичност“ (така М. Рифатер определя „блясъка“ на луната в един свой анализ на едноименната творба на П. Клодел), луната блести и разпръсква своята амбивалентна семантика върху стоящите в пространството-двор хора.

Симптоматичен е начинът, по който баба Неделя напуска профанното пространство: тя се из-хлузва, като в своята многозначност представката конотира именно из-лизането отвъд досегашния локус („Баба Неделя се изхлузи от сандъка. Изхлузи се и от дрехите си и ги остави на чардака, изхлузи се и от къщата и излезе на двора“). Тяло, което се изхлузва от сандъка, дрехите, чардака, къщата; изхлузва се – излиза, напуска, подменя пространствата, локусът на профанното и локусът на сакралното. И тук – нещо наистина интересно: напускането на сандъка, чардака и къщата е синонимно като поведенчески акт на събличането; дрехата е означена като част от същото профанно време-пространство, с нея тялото не може да се впише в сакралното: архетипният жест, танцът-контакт, се нуждае от съблеченост. Съблеченост не ефективна, не заради тялото като такова, а за да бъде ефективна молбата-заклинание, заради улавянето и сливането-проникване със звуците и светлината на лунната нощ. Колкото безкрайно отдалечен като хореография е танцът на баба Неделя от „вихрения танц“ на Пенчо-Славейковата харита Агатея, толкова диаметрално противоположна е и нейната съблеченост от синдрома „Фрина“. Би могло дори да се каже, че това са двата полюса на съблечеността в българската литература – толкова огромна е пропастта между тях и като функция, и като смисъл. Събличането при баба Неделя е ритуално обусловено, нормално; то е едно от необходимите условия за нейния танц. Не дрехата, а самото тяло – голото тяло – става медиатор в контакта с луната и звуците в лунната нощ. Обратно – след танца, напускатки осветеното пространство, тялото се завръща по идентичен начин в профанното: баба Неделя се из-катерва по стълбите, о-блича се, по-качва се на сандъка и сяда отново в предишната поза. За да танцуват, тялото и душата трябва да бъдат проникнати и обсебени от звуците и светлината на лунната нощ – звуци, които душата очаква, а тялото търси, достига-улавя, задържа. Не само възрастта на баба Неделя не позволява нейният танц да прилича на онези танци на „прелестните момински крака с красиви глезени“, които вдъхновяват например един Заратуст-

тра: смисълът на нейния танц просто е *друг* като семиозис и следва да бъде четен не като жестовост на краката, а като жестовост на ръцете и поклоните. В смисъла на Кондийак, той е много повече „танц на жестовите“, отколкото „танц на стъпките“: танцът не само изразява състояния на душата, той *съобщава*. И именно защото съобщава-като-танц, той попада в полето не на „практичната“, а на „митичната“ (по думите на Греймас) жестовост, танц, който не е обикновена, ежедневна практика, а комуникация – със себе си и света. За разлика от многото посочени танци в българската литература, на които като че ли по-прилягат думите на Ницше, че „ухото на танцувача е в пръстите на нозете му“, танцът на баба Неделя пренасочва към пръстите на ръцете – смисъл не само на танца, не само на ритуалната жестовост, но и на целия жизнен път на баба Неделя. Пръсти, които освен раждане и смърт, повиване при раждането и измиване при смъртта, познават още едно усилие, неспоменавано досега. Без него загрижеността за рода, паметта-хранилище би останала незавършена като тълкуване...

* * *

И продължи да плете. Въртеше куките – три насам, едно нагоре, две нагам – от сума ти време е заплела. Викам, какво плетеш, бабо Недельо, а тя – терлички. що вълна имах, всичката ще я изплета. А за какво са ти тез терлички, питам. За бебетата. Извика ме с пръст, отхлупи капака на стария си сандък... и отдолу – целият сандък пълен с плетени терлички.

Баба Неделя плете терлички – непознаващият „Корените“ трудно може да бъде убеден колко огромен смислов заряд се крие зад тривиалността на подобно изречение. Още повече, че тези терлички изпълват един от нейните локуси – сандъкът, на който тя седи всяка вечер, сандъкът – началото/край на нейния танц. Терличките, от своя страна, са за бъдещите бебета, които селото, обезлюдяващото село, никога няма да има. Парадоксалността на тази ситуация е доловена и разрешена от един друг персонаж в „Корените“: „щом е уплела толкоз много терлички за бебетата, значи ги е *чула*“. Думите на Генерала насочват отново към онова вътрешно сетиво на баба Неделя, което стои в основата и на танца, и на песента ѝ от разказа „Бебета“: тя, която чува-изстрада бебешкия плач, е способна на всичко за него, защото *знае*, че това е Началото. По същия начин *чува* и звучите в „Лунна нощ“, и не те на танца, а той става техен съ-провод, задвижва тялото, променя жестовостта и позата му. Също като Генерала можем да кажем, че щом баба Неделя лови звучите, значи ги е чула; щом ги изпраща и очаква отново, значи екзистира чрез гласа на Началото. Сега бихме могли да допълним, че движението между едните и другите звуци (метафорично отворения край на разказа „Лунна нощ“) е и движение между едната и другата жестовост на баба Неделя. Седяща (през деня) на гробището и седяща (вечерта) на своя пълен с бебешки терлички сандък, баба Неделя загатва за темпоралния аспект на загрижеността за рода: минало и бъдеще се преплитат в едно общо Начало. И именно то – Началото, е онова, което променя седящата поза, кара я да следва неотлъчно бебешкия плач в „Бебета“, да танцува в нощта с пълна луна. Разгледано като кинесис, тялото ѝ всъщност трансформира няколко различни семиозиса както в целостта на „Корените“, така и в самия разказ „Лунна нощ“. В началото на разказа (преди танца) баба Неделя е в своята характерна за „Корените“ поза – „седна-

ла на сандъка с подвити нозе“. Изхлузвайки се, за да танцува, тя сменя позата, стазиса на тялото, с динамиката на танца, която кинесиката разглежда като жестовост, като „серия от пози“, като освобождение и изменение на образа на тялото. Забравило хтоничността на краката, тялото изтласква синдрома на Пенелопа (както Тиканен прочита ритуално-символния смисъл на позата „сеядща жена с кръстосани крака“). Тялото трансформира едни значещи единици (кинеморфемии) в други; хтоничната изтласканост е заменена от жестовостта на уранична устремност: ръцете се „отлепват“ от тялото, напускат статичността си (скръстените ръце носят същата мито-ритуална знаковост; като хтонична семантика отвеждат към смиреността, забраната, траура), изграждат лудуса. Срещу скръстените крака и ръце – знаците на очакване и печал – застава „раз-играното“ тяло, символизиращо настъпилния момент на „своето време“, на у-своеното пространство: сред бялата трева, белия нощен въздух, белите като змии звуци и бялото село, бяло е и тялото на баба Неделя. Белотата на луната, посредством контагиозното, контакта, пренася-уподобява цветово *всичко* в локуса на баба Неделя, премахва профанното. Последното остава единствено в сянката, а в нея – скрити, шептящи, тихо промъкващи се – остават Дачо и Горския: недокоснатите от символното, непосветените, *неразбиращите*.

А Тя, Разбираща, обляна от лунната светлина, продължава да играе с разпуснати коси, голи ръце, в самозабрава. Танц едновременно напомнящ, но и отгласващ се от оргиастичните образци – тялото на танцуващата не екстазира в самозабравата сред колективната изживяност, а представя един особен дискурс, търсещ и възможен единствено в диалога; присъединяването-разтваряне е не в общността, а в Универсума, в неговата нарушена цялостност. Защото баба Неделя отдавна не се занимава с раждане, а само и единствено със смърт. Нарушена е не само хармонията в селото, но и нейната собствена – тя носи селото в себе си, неговата съдба, неговия смисъл. Тя, която е и неговото слово, и неговото начало, и неговият край – Логосът, изживява дисхармонията чрез архетипния жест: измолва-заклина Луната да повтори Сътворението, да обнови селото, да се раждат хора, за да не умре и родът, и земята. Затова са и необходими звуците – звуците-посредници, медиаторните знаци на достигането на посланието. Докоснало звуците, тялото не се нуждае от контрола на съзнанието, то фасцинира. Обладано от ирационалното, тялото, като всяко екстатично тяло, е неустойчиво, неуравновесено, некултурно. То не е като тялото на етруската танцьорка от Триклиния, нито като тяло на менада; не прилича на танцуващите тела на Матис, нито споделя Дюреровия патос в „Немезида“, но също като тях то е обладано от порива на освободеното, идващо сякаш отгоре: откъсващо се, възкресено за нов живот, уранично в устрема си и в нагласата си; но в дълбоката си същност, освободеност, която идва отдолу: от Terra Mater, вечното, в което и заради което са човешките *корени*.