

ПАРФЮМ И УМ В „МАСКА“-ТА НА ЯВОРОВ

ВАЛЕРИ СТЕФАНОВ

Можем с голяма доза основание да твърдим, че поезията на Яворов е една от най-провокативните реализации в българската литература на идеята за наличието на някакъв свръхсложен вътрешен текст/живот, определящ уникалността и ценността на личността. Не е трудно да се открие имплицитно заложеното разбиране за истинското лице, което е закопано дълбоко и може да се разкрие чрез екстатиките на душевното, чрез трансцендиращия импулс на словото. Преградата, бездната, маргиналията, блянът и пр. изчертават следата на трайно болезнено надмогване, етически и естетически оценностено усилие, което се превръща в знак на човешката оплетеност и трагичност в живенето. Поетическите текстове поемат ангажимента да убедят читателя в уникалния опит на разкъсаната азовост чрез реторично напрегане на изживявания и културни кодове. Плътно „зад“ творбите, знаем това, най-дълго е стояла услужливата сянка на Яворовата биографема, на неговия „роман“. Тук обаче ще ни интересува повече ролята на поетическата поза като специфична инстанция в текста. Позата е снет антропологичен режим на жестовите и интонациите, ритуал на себепологането в света-текст – идентификационен модус на вписване и оразличаване.

В атрактивно организираната сценография на душевното особено важна функция е отредена на жената. Както поетът призовава в „Не бой се и ела“, жената-„дете“ трябва да свидетелства за драмата на изживяванията и за мощта на дихотомиите – за силата и слабостта, доброто и злото, за надеждата и отчаянието. Струва си да се замислим повече върху настоящия призив за свидетелстване, върху тази привидно случайна фигура на свидетеля. В споменатата творба свидетелят е оня, който поема ангажимента, той трябва да надмогне едновременно силата на съдбата и слабостта на живенето, за да заеме мястото си в „съдната зала“. Свидателят сам е заразен от двойственост, той е въвлечен в ситуацията, прекосил е волево пътя до нея, за да я преживее и докаже. Но пак той е и извън нея – винаги откъснат, оторизиран за една реч „отстриан“, реч-доказателство. За настоящата интерпретация свидетелят е интересен като фрагмент от образа на поетическия Друг. Питаме се доколко и как другият има дял в себеразбирането, как очертава полосата на продуктивен смислов обмен.

Стихотворението „Маска” е опит да се заговори за убягващото в човека, онова, което трудно може да се улови от погледа и още по-трудно да се прояви в механиката на общуването. Възможно е то да се прочете като реторическа инсценировка на модернистичната субективност, на мъчителните ѝ апории. Отвъд тази прозрачност, в творбата структурно значим е образът на внезапно разразилото се провокативно различие – вакханката, изсочила от тълпата и от хералдиките на митическото и историческото време. Тя се появява със силата на мигновеното свидетелство, в един от плановете си тя е речев жест – разкъсване-проникване във „вътрешното”, което по-нататък ще бъде осмислено и капитализирано като съдба и „истина”. Вакханката обаче е носителят и на друга реч – енигматичната реч на прелъстителната телесност. Така в творбата бива въведена толкова желаната двойственост – на безмилостно артикулираните истини и на задавящите желания. Симптоматичният и терапевтичен траверс, прокаран от енигматиката на *едната* жена към приветствията на *много*то „жени” ще ни занимава още тук.

Маската е приведена в творбата с цялата многомерност на символния си потенциал, жестовете, посочващи и подсказващи маските, са така многобройни и смислово натоварени, че творбата спокойно би могла да носи заглавието „Маски”. Маската, както е известно, прикрива, но и изважда наяве, тя е винаги някакво изместване, което трябва да бъде разчетено. Творбата на Яворов и във финала си продължава да носи тревогата за убягващото значение на маската („. . . що значи тази маска. . .”). Струва си да се вгледаме поне в част от маските, заложили в текста, и откроявайки отношенията между тях, да мислим връзките между маските и „лицата”. Тук навсякъде неминуемо ще сработва и инерциалната презумпция на интерпретацията – че самият поетически дискурс е също маска, драперия от фигури, затулящи скрити неща.

Едно от продуктивните сдвоявания в творбата е между карнавала и живота. Карнавалът е пространство на маските, място на временна и фриволна отмяна-промяна на идентичностите. „Времето неделно” е отменило всекидневните ангажименти и призовава „навън”, като това „навън” би могло да означава и излизане вън от себе си, разливане в щедрата разпуснатост на маската, спотаяване зад нейното различие. Но едва загатнати, екстатично-трансгресивните модалности в образа на карнавала са набързо заличени – това е късният модернистичен, скептичен карнавал, със студено-заплашителните си отчуждения, с неговите стагнирани и сгърчени лица-маски. Той не трансцендира същностно личността и общността, а ги преповтаря в тяхната унила всекидневна и психологическа ограниченост.

Карнавалният неделен град, „разконспириран” в паратекстовата отметка като Nancy, е изпълнен с тълпа, която „гъмжи” – глагол, натоварен с многобройни негативни конотации в макротекста на Яворовата поезия. За визионерския индивидуализъм „тълпа”, „гмеж”, „гъмжи” обозначават безмислената скупченост на живота, неосъзнатото следване на първични импулси и цели. Ако карнавалът е по принцип пространство на (само)забравата на скупните всекидневни лица, то модернистичният карнавал подпечатва

тъкмо суката и безсмислеността – тълпата е флуид, място на неразличимото, незрящото, нестабилното, на заличените имена и непроявимите самоличности. Да припомним – в стихотворението „Идилия” тълпата на безсмислието е назована „орда безока”, която „наваля” световния път, а в смислово близката творба „Към брега” корабите на човешкото са определени като „гмежи жалки”.

Съвсем в традициите на модернизисткия маргинализъм, лирическият „аз” заявява себе си като контрастно изправен спрямо гъмжащата тълпа. Вечността и великите енигми на битието са водачи в неговия привидно безцелен път. Ако карнавалът е шум и кръсък, избраният от героя дял е немотата, мълчанието като пределна съсредоточеност („Свръхземните въпроси,/ които никой век не разреши,/ дълбаех ням”). Това са поредните популярни контури на неразбрания чудак, на героичната концептуализация на живота. Точно тя се оказва сложно въвлечена в игрите-провокации на карнавалните маски. Защото лицето на героя е вече маска, екстериоризация на вътрешната напрегнатост и болезненост. Съдба на това лице е да поддържа световната печал, да се самозатваря за налетите на алтернативни преживявания и да не се поддава на колективните екстази. Лицето-маска като че някак си знае за своята културна оценностеност, отдало е предпочитанията си в разделенията между земното и свръхземното. От тази гледна точка, при цялата си ревностна печал, то е едно по своему самодоволно и самовлюбено лице.

Едва укрепена, първата опозиция е бързо изоставена под внезапния звук на вакхански tambourin. Подобно на Йерихонските тръби, звукът на този tambourin разрушава укрепленията на самотника, нахлува през ухото, за да замае и за миг да обсеби фантазмите. Една ръка с „изкуствен лозов лист” „изхвърля” семплата и неведнъж отигравана опозиция самотник-тълпа, а фигурациите на дълбаещото замисляне за миг са припокрити от импулсите и страстите на мъжкото преследване. В появата на вакханката има подкана да се разколебаят автоматизмите на предначертаната идентичност и на поетическата шампа, тя е импулс за идентификационен разлом на културните и емоционални нормирания.

Образът на вакханката заема много интересна позиция спрямо цялостната фигурация на женското в поезията на Яворов. Неговата семантика сработва в широкия диапазон между отсъствието като очароващ блян и заплашителната стихийност на плътта. Вакханката е традиционен персонаж от зоната на колективните екстатикки, тя възплъщава жизнеността и ентусиазма, дионисиевското начало. Цяла изследователска традиция, занимаваща се с митическите представи, посочва разрушителния и освободителен ефект на вакхическата изстъпленост, акцентува върху мощното подриване на статуси и роли. Донякъде сходна насоченост има жестът на вакханката – той разпознава лицето-маска, посочва предизвикателно онтологическото му дъно, назовавайки неговата втораченост в смъртта. Карнавалът е място за среща на два жизнени принципа – поради условността на декорациите, маските и ролите, той прави усетими до болезненост условностите на живеещото. В по-общ транстекстуален план това е все същият мотив за разминаването на „живот и смърт”, обсебил трайно поезията на Яворов.

Вакханката в „Маска” присъства и чрез перспективата на вековната си културно-историческа ретушираност. Ако се задържим на равнището на тези разчитания, веднага се сблъскваме с определението „изкуствен”, съпровождащо не друго, а идентификационния „скипър” на дионисизма – лозовият лист. Дионисизмът е престанал да бъде начин на живеење и се е превърнал в културно отрететирана знакова възстановка. Неговата стихийност вече не може същностно да подрива изкуственостите, защото сам е заразен от тях, станал е конвенционален, реторичен, философска изкусност. И още – върху езическите конотации на лозовия лист вече неизбежно са прилепнали и режимите на християнските пренаписвания – тъкмо линията на прелъстителната женственост, която примамва и улавя мъжа, ще подкрепя в развитието си творбата. За своите внушения – да подчертаем това – тя се основава предимно на възможността постоянно да се инверсира втвърдяващата семантика на знаковия универсум.

Контурите на маскираната вакханка по традиция споделят и устойчивите черти на всички модернистични „незнакомки” – тя е самата неуловимост, духът, разбуждащ неяснотата на желанието. Тя се явява, за да очертае периметъра на един друг опит, да разруши нарцистичните бастиони на мъжката умност. Вакханката-незнакомка е оповестена от чуждия и чуждозично въведен „tambourin”, появена е в тайнствено загатнатите части – ръката, косите, рамото, снагата. Със своята неокръгленост и недоизясненост тя се оказва внезапно предизвикателство за търсача, перфектен обект на преследването. След „чух” се появява „видях” („коса поток от злато аз видях”), но то е толкова фрагментарно, така разпадащо се, неспоено. А каква друга по-добра изява за желанието може да съществува от семантичната празнина, от стопяващата се в далечното фрагментарна жена.

Сетивата на тези, които трябва да достигнат и пресъградят жената-блян, но тя е засегнала и залага на умността. Появата на вакханката е начин да се активизира един имплицитен дебат за същината на свръхземните въпроси, за статуса и сблъска на земното и небесното. От една страна, вакханката е проекция на отвъдността, тя е идващата от максимално далечното другаде, тя е блянът, самата недостижимост и убегливост. Но тя е и жената в нейната земност, в зашеметяващите предизвикателства на плътта. Като блян тя задава нови измерения на пространството, показателно е как нейното изчезване асимилира профанната гъмжаща гълпа, за да я преименува в традиционен поетизъм като „рой” („. . . изчезна в роя. . .”). Провокативността на нейната поява се изразява именно в сменената оптика на зрението и словото, в поколебането на рутинните определения, в метаморфозата и задавянето на ума. Така жената-изкусителка може да се разчете като фигура на проблематичната тревожеща другост. Задавеният ум е модалност на промененото зрение – ето, нещата се изтръгват от оковите на пределната си предписаност и се разгръщат в неочакваността на собственото си битие. Въпросът обаче остава – доколко тази поява успява наистина да се превърне в индивидуално значимо събитие, което да подсказва не някаква поредна абстрактна истина, а да бъде подтик към разгръщане на досега неслучени себевгледиания и неприявени самоличности.

Слънчевата играеща жена и печалният умислен мъж – върху перипетиите и следствията от тяхната вечна среща залага текстът. Единият се лута из безпределните питання за смисъла („се лутах аз”), другата е самата залутаност на човешкото в играта, съблазънта и волността („Като залутан слънчев лъч игрива”). Яснотата на женското, неговата локализация, ценностна и функционална предопределеност, които са определящи за редица Яворови творби, тук сякаш блокират и тъкмо това прави от „Маска” интересен обект за изследване. Като контрапункт ще приведем стихотворението „Да славим пролетта”, където ролите са точно разпределени, вписани в изчистени хомологии: слънце-мъж-дух – земя-жена-плът („Слънцето съм аз, Мъжът. . . ” / . . . / „. . . Мъжът обилния с лъчи и влага. Аз съм дух, а ти си плът; . . . ”). „На крехка майска роза пъпка – туй си ти; . . . ” – така безапелационно и наставнически в „Блян” се фиксира предназначенията за мъжка дискурсивна употреба женска идентичност. В „Маска” е симптоматична редукцията и дори инверсията на мощните вписвания на мъжкото в соларната митология, както и отказът от волеви предписвания към жената – да бъде огледало, майска роза, земя, царица и други подобни отражатели на мъжкия нарцисизъм.

Вакханката в „Маска” се явява като мимолетен шанс за личното, тя идва, за да поднесе някакъв плод, да разбули досега непроявена същност, да подтикне спотаеното. Нейният жест е разтърсващо провокативен – лозовият лист е начин да се посочи вкоравяването на маските, смъртоносно сгърчили умислените и послушни на ума мъжки лица. Тя радикално поставя големия въпрос на творбата – за пътя на живота, за възможността да бъде упътена и преживяна неговата смисленост отвъд сенките на смъртта. Това, всъщност, е един от редките случаи в Яворовата поезия, когато принципно нямата жена заговаря в регистрите на високата проблематика. Нейната френска реч („Oh, qu’ il est triste. . . ”) идва още веднъж да маркира границата и маската, но и като че да цитира голямата чужда традиция на модернистичната тъга. Френският тук е езикът на тъгата и точно него доказва лирическият „аз” – как старателно се е упражнявал в карнавалния Nancy. Латиницата, прорязала и обрамчила текста, притежава остранинстващ ефект, тя работи върху дистанцията – необоримо доказателство, че Азът блуждае в самата отвъдност на пространството и на езика – не в Нанси, а в Nancy, място, където той не е просто тъжен, а е неподобно triste.

Въведена чрез лозовия лист, вакханката открива темата за първата позната маска, архимаската на човешката идентичност, знак на човешкото битие в греха, срама и покаянието. Всички „свръхземни въпроси” изглеждат като ремарки към мащабния антропологичен опус на скривания жест. Вакханката е самото предизвикателно съраване на показано и скрито – тя е маскирана, но голотата ѝ демаскира. Умът и парфюмът са добавени в регистъра на контрапунктните хомологии, но тъкмо тяхната сближеност, както стана дума, напруга и тревожи парадигмата. Умът на мъжа, този знак на „демоничната” му същност, започва да се дави в „странния парфюм” на женската плът. И това е важният смислов шанс на творбата – задавянето като съкровено събитие на ума, изправянето на Ума пред умонепостижи-

мостта на внезапния спазъм, излъчен от вълните на другия. Желанието – шанс и коварна болест, връхлитащи ума.

Интересно е, че при Яворов образът на парфюма устойчиво активира връзки със задавянето – показателно е и стихотворението „На пладне“:

Спи тежък сън душа (след оргия безпътна),
задавена от битпазарските парфюми
на уличната прелест. . .

Парфюмът опасно задавя (ума и душата), защото извира от самата възможност да се редоположат пазарското, уличното, плътското. Той е коварна констелация на профанното, която дебне гордите избраници, устремени към висините на духовния сакрум. В различните творби плътта ще бъде определяна като знойна, безстидна, „жива” – свързана с ароматите и цветята, но и с магьосничеството, чудовищността. Симптоматичен факт за опасния аромат на живота е, че навсякъде, където се градят констелации на женското и бляна чрез цветята, уханията и желанията, цветята непременно трябва да бъдат разкъсани, смачкани – „рози, покъсани без жал”, „разръфани шибои”, „Разкъсах аз букет приветствени цветя” и пр. Защото, както други творби ни подсказват, цветята са упойващи с аромата си, те са „магесни”, непонятни, чародейни. И макар Яворовата поезия да познава жестовете на разкъсването и демоничното изсилване на духа да напоява цветята на плътта, тя добре знае за скритите им демонични, погубителски лица. Да припомним само, че жената в редица творби устойчиво минава през образната мрежа – коси-роза-аромат-плът-земя-смърт.

Именно плътта е тъмно място на тайни дела, там става опиването от магесните парфюмни ухания, там властват порочните „парици на нощта”. Не на последно място – ако отново се върнем към парфюма – той е един от многобройните деривати на маската, също е маска, учредена върху двойствената функция да скрива и привлича. Парфюмът е направа, изкуственост, коварен инструмент на властта и манипулацията. Ако голотата е „хитра”, ако разкършената снага е прозрачна икона на архитипалните „змийски” извивки, то и парфюмът е хитрост, изкусно наметало от аромати, продукт на измамната и примадваща женска хитроумност. Подобно на Жан Батист Грьонуй от романа на Патрик Зюскинд, героят на Яворов е изправен пред силата и властта на парфюмните маски.

Но парфюмът не е само маска, пригодена да скрива-преправя някаква състояла се наличност, белег, качество. Другата му същностна цел и функция е да маскира отсъствието като присъствие. Жената е изчезнала („в роя”), но е останала (в парфюма), утаила се е там като индекс на чистото присъствие. Смесово сходна е ролята и на кънтящия смях – „С тъга/ на страс-тен зов кънтеше само/ смехът ѝ още.” В смеха и в парфюма откънтява всичко, което може да бъде вместено в деликатната граница между изгубеното и удържаното, истинското и фалшивото. Вакханката, която се явява като субект на императивна и чуждоезична реч, се разтваря-отдава в знаците на собственото си отсъствие. Нейният път е очертан между лозата-маска и парфюма-маска, между придошлата реч и кънтящия смях. Тази парфюмна

констелация на присъствието-отсъствие всъщност е шансът на ума да продуцира някакви други светоразбирания, да се възползва от собственото си състояние на развълнуваност.

Яворовата поезия е по принцип едно перманентно отблъскване на достъпното, тя се гради на лирическите екстатичности на желанието, което знае, че ще умре в мига, когато встъпи във владение на желанния обект. Смехът и парфюмът са начин да имаш нещата от света в тяхната сладостна, томителна непостижимост. „Хитростта“ на женските неща, ако приемем, че те са същностен дериват на бленуването, е тъкмо в това, че изчезват, че са неуловими дори в своята разголеност и отдаденост. Затова те се явяват в сетивата, но целят да въвлекат и ума, да разподобят стагниралите идентичности. Защото умът не е само рацио и логос, който волево и предизвикателно зре в света, за да го узнае до неговото дъно, а е и особено сетиво за сладостта на човешката незавършеност, зрение за многопосочността на пътищата. Това е значимото събитие – мимолетно подсказаната сетивност на ума като знак за смислов пробив отвъд позите на свръхземната умност, който следващите стихове ще се опитат всячески да провалят.

Наченалото след „задавянето“ преследване е симптоматично за сложното преплитане на ума и парфюма в текста на творбата. Тласъкът подир вакханката е непонятен, той е лудост, неовладян спазъм на страстите. Но тъкмо този без-умен тласък се оказва старателно и умно стопиран от по-редното логореично вторачване в собствената (страдалческо-екстатична) биографичност. Преследвачът на парфюма започва да се задавя от речта за себе си, той започва да **разказва** за прозрените вечни истини. Преследването на вълнуващата плът е припокрито от плътността на автоматизираната поетическа реч. Вакханката е подала нишката на любимите самоопределения и ще трябва да влезе в ролята на оня въображаем „ти“, слушателят на безкрайната ария за всепобедната смърт. Тя е свидетелят, припомнил отдавна разбрана истина, която се е случила речево и никога не може да бъде изтрита. Речта е машина, предвидливо включваща се при всеки допир със странно-опасната другост.

Преминал през задавянето и заслепенията на мъжкия ум, текстът отново започва да ласкае неговата хитрост. Опасно застрашен и предизвикан от вълнението на мига, завладян от спазмите на земното, умът предвидливо се спасява в биографичната си яма. Биографията на героя е цялата запълнена от жеста на веднъж завинаги свалената маска на нещата от живота – изпод маската на деня се е показала вечната, неразсъмваща нощ. Биографията е написаният биос, партитура, която не се променя, пръстеновидна реч за себе си. На жената-змия, която очертава непредвидимия хоризонтал на земната участ, се отговаря с кръговата реч на идеалния принцип. Ето как речта става средство да се хване неуловимата вакханка, да се укротят екстатите ѝ в умно изречената истина, да се прибере в стабилността на логоса – „ти каза истината“. „Ти“ вече е престанало да бъде предизвикателно изчезване, тревожеща семантична празнина, то е анестезирано, обезпльтено. „Ти“ е вече събеседникът, с когото кротко си бърчим за парадигматичната трагосна случка на човешката идентичност. Студ, замръзнало сърце, мисъл

тъмна, смърт – редят се до болка познатите сантиментално-сецесионни декорации в разказа на самопредставящото се „себе си”. Цялото късно творчество на Яворов е центрирано върху този разказ, то заменя грижата за цветната другост на човешкото с цветните градинки на нарцистичната реч.

Творбата, започнала като строяща се върху внезапната случка с лозовия лист и с тръпното преследване в карнавалния Napsu, сама се задавя в автоматизмите на отрететираното дискурсивно поведение. В нея другият е погрѣбан, защото другият е четим винаги през опита на собствената ни реч. Жената е открила не себе си, не и другия чрез себе си, а речево стабилизираната истина за съдбата на героя. Мигът на нейното изплуване от тълпата не е изплуването на Комбре от Прустовата мадлена, не е завръщане-откриване на изгубени предели. Жената е празен опит, вербална фигура, реторически диспозитив, картичка със стихотворно послание от Napsu, която може да бъде изпратена и посветена на някой друг разбиращ от „истини” мъж – в случая – „Вл. Василеву”. Тя е средство да се учредява една в същината си фалическа власт над думите и телата. Нейните розови аромати и парфюми са необходими на волята за власт и това предопределя смъртната ѝ участ – независимо дали е обвита в ласкателно-демоничната реч на Яворов или в зловещите ленени платна на Жан Батист Грьонуй.

И ако в този ход на разсъждения се обърнем към Яворовите посвещения, ще открием нещо симптоматично. Едни от най-важните творби на поета са посветени на приятели и съмишленици – мъже, разбира се: „Заточеници” – на Т. Александров, „Павлета делия и Павлетица млада” – на П. Славейков, „Хайдушки песни” на Гоце Делчев, „Нирвана” – на Б. Пенев, „Песента на човека” – на д-р Кръстев и пр. Винаги между заглавието и текста, мъжете авторитетно и доверителски са се разположили в паратекстовото пространство, на тях принадлежат споделените събития, мечти, страдания, умствени блуждения. Посвещението „На Лора” обаче ще бъде задължително „качено” като заглавие – жената винаги е била там, показвана, изместена встрани от патриархалната споделителска територия на мъжкото съмишленичество. Дали да не открием подобна интуитивна стратегия и във факта, че стихотворението „Великден” е посветено „На брат ми Атанас”, а посвещението „На сестра ми” е изведено като заглавие. Ако Лора е използвана като огледало на устрелената мъжка душа, то сестрата направо е обект на строга забранителска пропедевтика – „Не искай да узнаеш. . .” Логиката е, че има неща, които се случват единствено на мъжете, и то на мъжете-избраници, а пък жените е добре да бъдат държани на безопасно разстояние от бездната на свръхземните въпроси.

Тъкмо сложените в текста кавички на разказа за „себе си” дават възможност да се открият по-добре смисловите му регистри. Преследването е нареждане, то е споделена с другаря жалейка за собствената съчинена идентичност. Непонятният тласък се оказва абсолютно фиктивен, тласък, който не се развърща в някакво разкриващо действие. Жената е стопена до миниатюрна фигура в щедро преливащата реч за безмерно страдащата душа. Другото на жената е непрозирно за опита на взрания във висините, но в

същността си семпло патриархален мъжки ум. Нейният парфюм е възбудил единствено нарцистичното себеглеждане и самолюбование. Ако радикализираме тази логика, можем да кажем, че жената просто не може да се разгърне като другост – пасивно бледна „теменуга” или нахакана вакханка, тя си остава затворена в регистрите на патриархалната реч.

Тази реч, гримирана с романтичен демонизъм, ще бъде прикрепена към фигурата на четящия мъж. Ако животът е книга, то в нея се четат единствено макабрически разказчета – „Смъртта – не виждам друго в белия кивот/ на твоите скрижали тайни, о живот!”. Отчитайки конотативните припокривания на вакханката и живота в началото на творбата, ясно ще разберем поредната техника за справяне с женската другост. Да видиш смъртта не означава просто да се уплашиш или отчаеш, а да разбереш нейната подравняваща сила. Когато припокриеш жената със смъртта, наистина няма какво да откриваш в нея, тя престава да е загадъчна книга, достойна за преследване констелация. Херменевтичният сеанс е отдавна закрит, приключен. Затова жената или трябва да се разподоби от парфюмната си идентичност чрез присъединяване към обсъжданията на мъжката компания, или да бъде аксесоар, украса в нарцистичната бутониера. Цитираното вече стихотворение „Блян” бленува точно в тази посока – „На моята любов под знойните лъчи/ – една за мен,/ ти ароматна ще цъфтиш. Ти моите гърди ще украсиш,/ ще радваш моите очи”.

Времевият откъс, мигът, красотата са само заблуда, сянка, маска. Както денят е маска на нощта, така и животът/жена е маска на смъртта. Гледането на живота е виждане на прозиращата отдолу смърт – въвлечането в желанията е захлупено от предзнанията за тяхната смъртност. А гледането-знание може да се разгърне и като омонимична игра – пленителната „коса поток от злато” се превръща в „коса на смърт размахва”. Зрението на ума е конципирано като зона на прехождане от видимото към същностното, от мига към вечността, от заблудата към истината, от парфюмното към тленното, от маската към съсухреното лице. Смъртта е сдвоена с пределното знание за нещата в света, тя е самата съсухреност на ту съзливата, ту демонично наперена мъжка умност. Ето, това знание се използва като върховен легитиматор в практиките на Яворовата поетическа реч.

И последната строфа продължава да следва наложения модел – неясно-смътните състояния на неопомненост („без да се опомня”) са изразени като тъжовни нареждания, треноси по изгубената младост и неоткрития живот. Животът, чиито проекции са вакханката, благоуханното женско начало, е призован да спре в ласката. Тъмната мисъл все още не се е справила докрай с ухащите предизвикателства на желанията и парфюмите. Но завързането в римна двойка на ласка с маска отново въвежда поколебането, спирането пред някаква обреченост и невъзможност. След толкова наложени и разкрити маски маската отново е отиграна като стена, вдигната пред умо-непостижимото различие. Дали това пък не е плах опит да се зарови маската на самооплаквателната реч – мъжът е привлечен от самия себе си, от собствената си речовитост. В автоеротизма на самоописателните практики, в безмерната автотелична реч, за другия е отредена само ролята на

свидетел, слушател, роза в бутониерата. . . Цял един свят, предвидливо затиснат с лозовия лист на състарения логос.

Така „описаната” поривност към жената се оказва маската на желанието да притежаваш собствения мит за себе си чрез инсценировките на поетическата реч. Опомнянето може и да е невъзможно в действието, но то е факт на писмото, Вакханката е фиктивното друго на мъжа, знак на невъзможното проглеждане за опашкуленото в позьорски жестове „себе си”. Последните два стиха, след поколебаващото многоточие, сякаш усетили опасните въвличания в една нестабилна идентичност, се опитват да въдворят дистанциите и раздадат още веднаж карнавалните роли – „А пътьом, чак до късни тъмнини,/ с конфети ме обсипваха жени.” Отминала, изчезнала е вакханката с разтревожените си маски, смехове и парфюми, провален е бакхусовият транс на тялото – жените са разроени и застопорени в успокояващо приветствения жест. Дали умният мъж победител дефилира най-сетне, обсипван от възторжени празнични конфети, отхвърлил тленните дарове, устоял сакрума на метафизичната вгледаност? Едва ли. Жените тук са проекция на усмъртяващата ролева книжност, с която ги е надарил-описал съзрцателят на вечните въпроси. Конфетите всъщност не са ли знак на единствения възможен начин да се „имат” и разбират жените в тази поезия. Това са книжни жени, конфети, чиято другост не е проблем, защото жената е стабилизирана в няколко ясни сами по себе си, софистицирани вербални фигури и роли. Странността на „другата” жена се е редуцирала до ритуалите на многото жени – предприетият дискурсивен траверс е завършил с поредния си успех.

Защото ако парфюмът на едната жена е опасен, то конфетите на многото жени са успокояващи – те засипват-погребват онова, което може да поникне, но и да се погребее единствено в езика. Погребването му в биографията е само следващият незадължителен жест – знаем, че Яворов от света на живеещото извършва и него, за да интензифицира докрай трагоса на една маскирана реч.