

Георги Рупчев и Александър Вутимски

Едвин Сугарев

Вероятно интонационната, емоционална и тематична връзка между поезията на Александър Вутимски и тази на поетите от 80-те години¹ е трудно доловима и мнозина биха се усъмнили в нейното съществуване. Тези поети принадлежаха към едно специфично, опърничаво и – както много точно го определи Миглена Николчина – „забутано поколение“. В случая не става дума за преки влияния: поетите от 80-те си имаха други примери и други модели за следване, които преди всичко не бяха български и които се простираха от Томас Елиът до бийт-поколение-то.² Общото е по-скоро в *усета и интуициите* за епохата, в долавянето на нейната обезчовечаваща мощ и безперспективност – сродни с тези, които Вутимски изпитва в годините на Втората световна; както и в реакциите срещу това време, или по-точно – срещу това безвреме.

Именно „безвреме“ е думата, която въпреки своята клишираност може най-точно да опише 80-те – финалния етап от разпада на социалистическата утопия. Времето на големите репресии е приключило, но също и времето на последните опити за съпротива: Пражката пролет и пламъците, обхванали тялото на Ян Палах, са вече далечна история. Налице е един склерозирал, дементен режим, клониран в целия Източен лагер и подпечатан с лигавите целувки на Брежнев с другите източни „партийни и държавни ръководители“. В същото време структурирането на този режим, неговите институции, идеологически механизми и йерархии са се втвърдили до степен, която не позволява никакво помръдване – и произвеждат раболепие, кариеризъм, пошлост и простация. Времето сякаш е спряло да тече – и това е доловимо навсякъде, но особено рязко и *болезнено* – сред хората на изкуството.

В тези години първобитните догми за изкуството като отражение на действителността са вече безнадеждно окухели, но никой и не мисли да ги отрече; несъстоятелността и нелепостта на соцреализма са видни вече отвсякъде и въпреки това поддържаните от него ценностни йерархии стърчат като абсурден бастион наред литературата; кой е писател и колко е писа-

¹ В случая нямам предвид огромната маса пишещи и пописващи стихове от това време, а само тези, които определят със стиховете си основния тон на това десетилетие: Георги Рупчев, Ани Илков, Владимир Левчев, Румен Леонидов, Миглена Николчина и още неколцина.

² Впрочем тъкмо те ги и преведоха: Владимир Левчев превеждаше Елиът и Гинсбърг (редом с Махабхарата), а Георги Рупчев – също Елиът, Фърлингети и Джон Ленън (редом с „Песен на песните“).

тел решава не по-малко абсурдният Съюз на писателите с неговите креатури на ЦК, ченгета и литературни недомислия. Няма писателско общество, има писателски кланове, които заговорничат в жалкото си кафене, но на т.нар. „априлски“ дискусии неизменно демонстрират единство в полза на ръководната роля на партията. На практика се оформя един псевдосвят и едно псевдоживеене, в което мнозинството от така наречените „писатели“ се чувства комфортно. Едно малцинство от предимно млади хора обаче не се чувства така – най-малкото защото достатъчно е чело и видяло, за да бъде залъгвано с приказки за „гнилия“ капитализъм и неговата упадъчна литература. Може би това е генералната разлика между поколението на 80-те и предходните – че те прекалено много *знаят*, за да бъдат излъгани – че са чели и Солженицин, и Соловьев, и Бердяев, и Бродски, и Хайдегер, и Хармс, и Алън Уотс, и Лао Дзъ, и Хуей Нън, и Дайсетц Судзуки, и Цветан Тодоров, и Юлия Кръстева, и Бъроуз, и Керуак. Те просто *знаят*, че има и друг свят, друго мислене и друго писане – които обаче *тук* са недостъпни.

Длъжен съм да добавя, бидейки от същото това поколение – това знание беше болезнено, то измъчваше. Пораждаше неудовлетвореност и жажда за бунт, които намериха своя адрес едва в края на десетилетието, когато дойде перестройката и с нея – нежеланието на българската партокрация да приеме дори и това; когато се появиха неформалните групи и основните фигури от това поколение се включиха в тях и подписваха всеки техен манифест и апел, когато техните гласове звучаха по „Свободна Европа“, когато пратиха Писателския съюз и неговата цензура по дяволите и започнаха сами да издават текстовете си. Дотогава обаче те имаха едно-единствено средство за достойно поведение – *епатажа*. Живееха не така, както трябва, пишеха не това, което се очакваше от тях.³ При очевидната невъзможност да променят света, в който бяха обречени да живеят, те се заеха да изградят друг – паралелен и подземен, следващ други, техни закони, но принадлежащ им и автентичен, въпреки своята крехкост и маргиналност в очите на околните. Те изпредоха своите мрежи – незримо вибриращи, фини, мрежите на приятелства, на взаимност и споделяне, мрежи от хора, които не признават статуквото и виждат отричането на неговите норми като едно от осмислящите битието им действия. Често се казва, че правената от тях литература има *underground* характер – това донякъде е така, но не то е най-важното. Тяхното живеене беше *underground* живеене; то всъщност съдържаше много по-голяма епатираща мощ, отколкото малкото текстове, които успяваха да прекарат през иглените уши на цензурата.⁴ Вихъ-

³ Нищо, че по тази именно причина голяма част от текстовете им не видяха бял свят тогава, когато бяха написани – например „Смъртта на Тибалт“ на Георги Рупчев и една огромна част от поезията на Ани Илков, която по-сетне запълни „Изворът на грознохубавите“ и „Зверовете на август“; да не говорим за поети като Борис Роканов, които изобщо не влизаха в сметките на издателите.

⁴ При това най-често именно с приятелска помощ: примерно Иван Теофилов и Иван Методиев имат огромни заслуги за отпечатването на техните текстове – съответно в сп. „Пламък“ и сп. „Септември“.

рът на частното живеене бе до голяма степен компенсация за блудкавата обществена реалност, в която реализацията на словото изискваше неизбежни компромиси. Така се родиха бохемските компании от 80-те, а с тях и едно максимално напрегнато, ексцесивно живеене, в което *свободата* – и то свободата напук на така наречените „обществени“ изисквания, бе най-значимата ценност. В това живеене, разбира се, имаше всичко, което бе непозволено от каноните на социалистическия начин на живот: имаше свобода на телата и душите – и съответно много пиене и понякога дрога, много сексуална свобода, безкрайни блуждаения на автостоп между затворените граници на България, много музика, много изстъпления и психеделични жестове. И когато да дирим хоризонта, на който си говорят стиховете на Вутимски с тези на поетите от 80-те, то той, струва ми се, е достатъчно видим – това е хоризонтът на *ексцесивния* стил на живот.

Поколението на 80-те бе твърде рехаво и индивидуалистично настроено, за да гради валидна за всичките му представители ценностна система, свой поведенчески модел и свой публичен образ. Тези поети не толкова градяха и обговаряха своята общност, колкото някак си просто се „надушваха“ интуитивно – затова е трудно да мислим за тях като разположени в една координатна система и центрирани около една фигура. Със сигурност обаче една от централните и смисловоопределящи фигури бе тази на Георги Рупчев, а неговата поема „Смъртта на Тибалт“ може да бъде посочена като култовия текст за тези поети. Говорейки за интертекстуалните им диалози с Вутимски, би трябвало да почнем именно с него и по още една причина – общата *трагична предопределеност* на техните съдби. Георги Рупчев бе болен от множествена склероза – болест, за която няма лек. Бавно се обездвижваше; прекара близо две десетилетия прикован на легло и с единствената перспектива за една бавна, но неизбежна гибел. Това бе позицията, от която той, подобно на Вутимски, пишеше своята поезия – позиция, която не оставя място за илюзии и компромиси; позиция, от която самото удържане на поетичното е вече духовен подвиг.

Тази позиция предопределя и интонациите в неговите стихове – особено на тези след първата му стихосбирка „Уморени от чудото“ (1982). Има някаква особена вътрешна напрегнатост в тях – и трудно определимо, но безспорно силно чувство за съдбовна предопределеност, което надхвърля личното изживяване и го превръща в метафора на епохата, при това в двойствен смисъл: на тогавашната безвременна и безперспективна България, но и на онази екзистенциална предопределеност на човека, поставен в границите на едно крайно, постоянно изчерпващо го битие. Тези трагични по същността си интуиции сродяват поетичните внушения на двамата поети, но трябва да подчертая, че в сферата на поетиката съществуват ясно забележими различия. Ако поезията на Вутимски е вариативна, на Героги Рупчев не е; ако Вутимски изгражда своите послания само на базата на лично изживяното, Георги Рупчев използва един много широк набор от митологеми и културни асоциа-

ции, които радикално трансформира и в същото време запазва част от основните им конотации, активни в съзнанието на читателя. Всъщност тъкмо от сблъсъка между старите и нови техни значения се ражда поетичната енергия на стиха – в този смисъл неговата поетика може да бъде определена като сродна с тази на Томас Елиът.⁵ Така че паралелите между поезията на Вутимски и на Георги Рупчев би трябвало да се търсят не толкова на равнището на поетиката и стила, колкото в общия колорит на тяхното отношение към света, в тяхното общо разбиране за възможностите на индивидуалното аз и неговите отношения с другите, по посока на подсъзнанието като фактор, оформящ поетичния свят, и на равнището на интонациите – на сродното звучене на разработваните чрез тях също така сродни теми. Говорейки за интонации, имам предвид, разбира се, не техния буквален смисъл, а по-скоро емоционалния код на поетичните послания, тяхната насоченост към „тъмната“ и „светлата“ страна на човешките изживявания, тяхното общо, недетерминирано усещане за битието като система от взаимозависимости, в която е положен индивидуалният живот на всеки от нас.

Нека веднага посоча първата им, базисна общност – става дума за поезия, която се идентифицира със страданието и изстрада своите истини, и която е дълбоко *трагична* по своя характер. Може би трябва да добавя, че трагичното е изобщо характеристика за поетите от поколението на 80-те: и за Владимир Левчев, и за Миглена Николчина, и за Ани Илков, и за Румен Леонидов, и в най-голяма степен за също така трагично обречената поетеса от тази генерация – Данила Стоянова. Подобно на Вутимски и те бяха *поети на нощта* в пълния и истински смисъл на думата – както по своята лична нагласа, така и поради факта, че интелектуалната и социална среда, която обитаваха, не оставяше много възможности за позитивно вживяване. „О, майко Нощ“ е рефренът на Георги Рупчев в поемата „Пътят нататък“, а „нощното“ в неговите визии съвсем не се изчерпва с мрачния колорит. Трагичното е категоричният императив в поезията му, а този негов избор се дължи на острото чувство за несъвпадение между духовната същност на човека и неговото съдбовно предопределение, оформяно чрез странични, често тъмни и слепи сили. Чрез този контраст се оформят трансличностни и транстемпорални модели, в които се нагнетяват абсурдите в отношенията между човека и социума, между желаното и възможното, между истинното и приетото за истина, между мечтата и реалността и между автентичността и подмяната. Това е своеобразна поетика на идентификациите, в която поетическият аз се отъждествява с фигури от цялата световна история и митология, като самата му идентификация преобръща техния привичен модел и функции, оспорвайки тъкмо от „днешна“ гледна точка неговия смисъл, неговата исторически зададена роля – и

⁵ Томас Елиът беше култова фигура не само за Георги Рупчев, но и изобщо за поетите от 80-те.

същевременно пейоративно разпилява и снизява мита или културната памет, за да осмисли своята собствена положеност сред разпиляването и липсата на смисли в непосредствената реалност.

Лесно е да забележим, че Вутимски изгражда по сроден начин своите поетични послания, боравейки обаче само с два поетични персонажа (при това не заети от другаде, а част от неговата лична митология) – синьото момче и развратният ангел. Тяхната устойчивост обаче е мнима, а идентификациите на поетическия аз с тъмния (на ангела) или светлия (на момчето) модел на собствената му същност – крайно разколебани и плувачи, като на моменти двата модела съвсем директно разменят местата си или просто се идентифицират помежду си: синьото момче *става* развратен ангел. Особеното в случая е, че Вутимски е и двамата, те го съставляват така, както се съчетават в една свършена окръжност ин и ян. Ала тази съчетаемост е сама по себе си напрегната и драматична, тъй като предполага сблъсък между чувствителност и чувственост, между приказно и реално, между логос и ерос. В същото време и двата поетични персонажа са *обречени*, те са несъвместими и немислими в средата, в която е положен Вутимски като тяхна обща материализация; те са погиващи, изчезващи или дори деградиращи – така например синьото момче става кафяво и се превръща в униформен войник.⁶ При всички случаи обаче сблъсъкът не е толкова между тях като духовни еманации на автора, колкото *между тях и реалността* – и това е сблъсък, унижаващ и унищожаваш личното и автентичното. Между реалното битие на Вутимски и идеалните му представи за поетично живеене е издигната стена – и тази стена се оказва непреодолима. Налага се избор и Вутимски го прави – той остава от страната на своите поетични персонажи, колкото и обречени в своята непосредственост и непрактичност да са те.

Сроден е и моделът, по който поетическият аз на Георги Рупчев осъществява своите интерпретации. С тази разлика, че Рупчев съгражда поетичните си структури около реални персонажи, заети от историята, литературата или митологията. Припознати веднъж, те се превръщат в негов *личен* избор, в съставна част от неговата лична митология – самата интерпретация на тези герои или на техните истории се трансформира по начин, който заплита съдбата му с тази на поетическия аз. Именно това заплитане универсализира случващото се с тях, чрез него то придобива общовалиден смисъл, изгражда съответствия, които звучат като универсални послания – но и като уникална екзистенциална ситуираност на неговите герои. Най-типичният (и най-убедителен) пример е идентификацията чрез Тибалт в поемата „Смъртта на Тибалт“, но не по-малко значеща е трагичната перспектива, изградена чрез Лудвиг II в „Пътя нататък“. Тук именно кухотата и безсмислието на реалността

⁶ Вж. например приказката „Цветове“.

обричат самата инициация, превръщането на момчето в мъж; обгръщат го с тоталното усещане, че „всичко бе решено предварително“, че неназовимото няма да се случи, че митовете, които вече владеят телата, няма да бъдат осмислени никога:

Захвърлени в епохата на имената,
в училищния хор и хоровите декламации участвахме,
поднасяхме цветя по празниците, ръкопляскахме
и ни забравяха. Долавяхме вселенската инвазия,
познавахме я отпреди или отдругаде, понякога
събуждахме се потни нощем, посягахме към лампата,
почти готови вече за подмяната. Такава самота –
да слушаш беззащитно как се движиш в себе си,
когато имаш да наваксваш близо три хилядолетия.
Съдбата вече ни отбягваше, нима това ни беше съдено?

Тези стихове са многозначни и представляват възел от потенциални, *възможни* интерпретации – в тях и чрез тях оживяват тъмни интуиции и предопределености, пресичат се съдбовните проекции на историята, мита, подсъзнанието и ероса и в същото време проблясва една перспектива, по-скоро предусещана, отколкото реално видяна, и наречена в случая „неназовимото“. Това неназовимо е битието отвъд обусловеността на навици и привички, отвъд налепите на наложени значения – все едно дали от социума или от религията и нравствеността; отвъд дори обсебващото „аз“, сковало в своята матрица един потенциал, много по-голям от нейните очертания. Това е битието, до което *няма път* – и чрез интуицията за неговата наличност репликата на момчето, играещо пазач на Изумрудения град: „Какъв ти път, нататък няма път“, придобива коренно различен смисъл. Без опората на паралелния образ на Лудвиг II – и особено без контраста между неговата налудност и крайна маргинализираност – и неговата определеност като същество не от този свят, тази интуиция би била трудно постижима. Точно нейното удвояване или, ако щете, нейното продължаване чрез фигурата на злощастния баварски крал⁷, „така и не успял да се съвземе/ след седемте безмилостни столетия, в които властваха/ баварските крале, братоубийци и кръвосмесители“, изразява посланието на поемата: отказа да се приеме обричащата мощ на историята, волята пряко всичко – дори и пряко гибелта, да се продължи нататък, където няма път:

⁷ Баварският крал Лудвиг II е меценат на Вагнер, покровител на изкуствата, почти разорил държавата си със строежа на пищен дворци, но напълно неспособен да се ангажира сериозно със задълженията си като владетел. В крайна сметка е обявен за луд и затворен в един от собствените му замъци, но успява да се измъкне и се удавя в близкото езеро – като и досега се спори дали става дума за самоубийство или за нещастен случай при опит за бягство.

Той бе по-малък брат на император Лудвиг, обикалял съм
в дворците императорски, мълчаха те несвързано, а после
говореха ми тъмно и безмилостно. О, майко Нощ,
защо аз не забравям Лудвиг II – скрил се от безумната война,
война, която пак ни предстои, макар отминала безславно.
Любовнико на бледата луна, безмозъчно детенце,
последен романтик от род на лунатици, защо
не те забравям аз, макар и без дворец, и без династия?
Така да предадат на генералите: нататък няма път.

И Негово Величество с любезния си гост
отидоха нататък.

Същата многозначност на посланието и символно натоварен паралелелизъм на поетичните персонажи, при това с още по-голяма степен на въздейственост, можем да открием в поемата „Смъртта на Тибалт“, която беше *opus vivendi* за Георги Рупчев и вероятно най-емблематичният текст за поетите от 80-те. Това, което прави впечатление още от пръв поглед, е странният сплит от културни асоциации, които намират своя център в поемата. От една страна, идентификацията в случая е с Шекспировия герой от „Ромео и Жулиета“ (при това не от главните герои). В същото време – и то като източник на поетичното вдъхновение, е акцентирана музиката от едноименния балет на Прокофиев в частта „Смъртта на Тибалт“. Паралелно текстът е гъсто населен със скрити и явни цитати и позовавания – като се почне от самия Шекспир, мине се през Бодлер и Аполинер и се стигне до Елиът и поетите от бийт-поколението. Тези гласове изпридат мрежата, която крепи посланието на този текст – и тъкмо поради тяхната полифоничност и самото послание се оказва многопластово, трудно доловимо и неподлежащо на рационални анализи. Казвайки това, не мога да не призная – като съзнавам колко това признание ще раздразни всички онези, които си представят литературознанието само като позитивистична наука – и своя недостатъчен инструментариум при анализа на този текст. Както при всяка истинска поезия, така и тук изразеното е много повече от казаното, а неговата същност и въздейственост не биха могли да бъдат обяснени по рационален път – те могат да бъдат определени по-скоро в зоната на хипнотичните и магически пластове на словото.

Това не е поема *за* смъртта на Тибалт; това е поема за смъртта като такава, за смъртта тук-и-сега – и най-вече и над всичко за убиващата мощ на всекидневното, за зеговете и деформациите в човешкото общуване, за подмените в ценностната ни система, чрез които именно се сродяваме със смъртта. В този смисъл „Смъртта на Тибалт“ е родствена с много стихотворения на Вутимски, в които смъртта присъства директно или индиректно – неназована, но пределно осезаема. В същото време смъртта в контекста на Георги Рупчев е и символ, който стои над личните интуиции – който е колкото екзистенциална даденост, толкова

и човешки, цивилизационен продукт. И по-точно – продукт на човешкото безумие, ефект от ироничното заключение: „хората са толкова непостоянни“. Така непостоянни, че „умират ден за ден“, или – ако си послужим само с част от неговата метафорична каскада:

умират безполезно, казват, че красиво,
умират с мозъци, размазани върху асфалта,
умират изнасилени в телефонните кабинки
сред вцепенението на разпилени минзухари,
орлови нокти, нокти на орли, които те замайват,
сред прилепите на нощта – тампони хлороформ,
памуци кръв, хирургически компреси, съсиреци и слуз –
черупките от ореха на Пепеляшка.

Остатъците не от живота, а от смъртта, се оказват „черупките от ореха на Пепеляшка“ – така приказното се вмества в ужасното. Странната взаимоотношаност на приказното с реалността става видна и при Вутимски, ако разгледаме приказките, които в неговия „малко разсеян увод“ се обвързват и със самата България като приказка: с нейната изтъпленост в танца на нестинарките, с нейното „съчетание от тишина и мрачно безумие“, но и с нейния усет за земното, който ни сближава с „ритъма на вселената“.

Приказката България обаче е мрачна приказка, сякаш онтологически обвързана с разрухата и гибелта. „Синьото момче“ разказва за смъртта на едноименния си герой; „Самотното момче“ – за момчето, което в своята самота е престанало дори да бъде „синьо“, за неговата обреченост, за неговата предстояща самотна смърт, която единствено часовникът ще отбележи с тих удар. „Приказка“ е приказката за края и краха на приказното, от което е останал само декорът, защото основният приказен персонаж е избягал. „Цветове“ е приказка за деградацията на синьото момче. „Непознатият“ ни среща с един двойник на приказния герой, който идва от смъртта и с когото в крайна сметка е постигната пълна и невъзвратима идентификация. В „На север“ срещата с леденото момиче е среща с еротичния аспект на смъртта. „Моите приятели в хотела“ ни сблъскват с друга една смърт, незабележима в своята маргиналност и затова превърната в синоним на самотата и безперспективността. „Размишления от една скамейка в градината“ идентифицират самотното битие като несъществуване. „В кръчмата“ същото това несъществуване е видяно от гледната точка на рухналите мечти. В стиховете на Вутимски се откриват сродни процеси – както приказното трансформира реалността и ѝ придава перспективата на поетичното, така и реалността убива приказката и изличава всички следи от нейното съществуване. Досегът между приказното и смъртта впрочем много ясно личи в стихотворението „Стихове за едно момче“, което почва като приказка, продължава като агонална и демонична визия и завършва като обречена реалност. Сродна е визията в „Стара полуелегия“, където при-

казката за любовта катастрофира в думите „Но принцът е мъртъв, умряла е феята скръбно“. В „Стихотворения за един ангел“ ангеличката визия за любимия се разпада в кръчмарски видения и предусет за една лично пожелана, „безполезна и луда, но силна“ гибел.

Това докосване до приказното обаче е само един от аспектите на смъртта в поемата на Георги Рупчев: следващият пласт е митологичният, а интонациите и препратките са директно към „прокълнатите“ и поспециално към „Пътешествието“ – финалната поема от „Цветя на злото“ на Бодлер:

Къде расте това дърво и кой
събира и раздава плодовете твърди,
кой ги пази, чии
води са тези, стар кормчийо,
*чии са тези багри хипнотични?*⁸

Точно това усещане за смъртта, обвързващо края с началото⁹, най-пряко кореспондира с конкретния сюжет на поемата – смъртта на Тибалт, с нейния тревожен и изплъзващ се непрекъснато смисъл; с двойствено отзвучаващото „Тибалт не бе виновен“; със странно изреченото „поклон пред тъмната му памет/ пред светлата му шпага, пред прекрасната омраза“; с раздвоението на неговия образ между юродивостта на пазарните сплетни и метафориката на тази смърт, възправена срещу света със своя „гняв гибелен, горещ, а след това изстинал“. Има обаче и едно трето равнище на смъртта, което носи същностните послания на поемата. В неговия контекст хората произвеждат собствената си смърт, това е тяхното „непостоянство“ – непостоянството на една цивилизация, превърнала се в сляпо оръжие срещу самата себе си:

Да, хората са тъй непостоянни –
отровени умират от отровите, които произвеждат,
премачкани умират от машините, които произвеждат,
простреляни умират от оръжията, които произвеждат,
опиянени от мощта си,
от своето опиянение опиянени,
опиянени от мощта за смърт.

Визията за цивилизацията, която сама създава своята собствена гибел, е разгърната от Вутимски в „Европа-хищница“ – с тази разлика, разбира се, че в неговата поема апокалиптичните изводи се градят вър-

⁸ Идентификацията на смъртта като кормчия на отплуващия кораб е видна от следните стихове от „Пътешествието“ на Бодлер: „О, Смърт! Кормчия стар! Вдигни платно прогнило. / Тук всичко ни е втръснало, о, Смърт! На път! На път!“

⁹ Не може да не ни направи впечатление трансформацията на Световното дърво от дърво на живота в дърво на смъртта.

ху реалностите на Втората световна война, докато търсените от Георги Рупчев въздействия се основават върху underground културата на бийт-и хипи-генерациите. От тази гледна точка е изградена и една от ключовите интерпретации за смъртта и невинността на Тибалт – интерпретация, чрез която темата за смъртта отключва другата голяма тема в поемата – за предварително изхабеното бъдеще и изчерпващото се в безнадеждни повторения настояще:

Той стана изкупителната жертва на фантазията,
опълчилият се срещу поредната лъжа,
хлапак,
взел насериозно влакчето на ужасите
и стигнал гарата на Ужаса.

Тези думи биха могли да бъдат епитафия за всички полети над кукувичи гнезда, мислени и осъществявани от контракултурата през 60-те и нататък: от едноименната книга на Кен Киси¹⁰ до „Забриски поинт“ на Антониони. Епитафия, защото вярата в студентските революции от 60-те и хипи-движението на 70-те е вече отминала, оставяйки само лишени от съдържание култове и лишени от смисъл жестикулации – тя е минало, особен вид минало за България и сродните нам страни, *минало неизживяно*. Споменът, остатъци от който според Георги Рупчев са „раницата, дългата коса, герданчетата и следите от инжекции“¹¹, е спомен „от игра на революции“, или може би по-точно – от революции, които са останали само игри и са били само въобразени, които изобщо не са се случили. Те са подочути със закъснение, опитани в самотни жестове, отмерели във времето и празнотата. Това е своеобразният „Кафе-бар“ на „забутаното“ поколение на 80-те, тяхната предопределена изчерпаност, техният предаден и разтичащ се в безсмислието живот. Тук е всъщност пресечната точка между стиховете на Рупчев и поезията на Вутимски – в усещането за дехуманизиращата празнота на времето, което и двамата не понасят и на което и двамата са осъдени. Безвремието на 80-те и тъгнешката катастрофичност на 40-те могат да изглеждат диаметрално противоположни исторически епохи – ала те са сродени в своята безизходност; в усещането, че обитаваме една малка страна, която се е оказала играчка на свирепи наднационални сили и интереси; в липсата на жизнено пространство за онези, за които светът е „и нов, и рядък“ – както го определя Вутимски в „Кафе-бар“.

¹⁰ Кен Киси /1935–2001/, американски писател, свързан с бийт-генерацията. Неговият първи роман „Полет над кукувиче гнездо“ /1962/ го превръща в култова фигура за underground културата на 60-те.

¹¹ В този стихотворен ред са изброени кажи-речи всички опознавателни белези на хипи-поколениято.

Тази липса поражда тяхната *обща* самота, тя изгражда метафоричните мостове между тяхната трагична лична съдба и съдбата на техните поколения. За Вутимски формата на тази обреченост от времето кулминира в породената от изхабяващия живот преждевременна и метафорична *старост*. „Изглеждам уморен, изглеждам *стар*“ – пише той в „Кафе-бар“. Уморен е не само той, уморени са всички в евтиния кафе-бар, където – нека припомним – „си ти, е той, е тя, съм аз, сме ние всички“. С „глас на *старец*“ пее момичето от финалните омерзителни стихове.¹² Точно по този начин остарял и обречен е Вутимски в неговото трагично съизмерване с Европа в „Европа-хищница“: „И ето ме сега *по-стар* от тебе/ и като тебе застрашен от гибел.“ (к.м. – Е. С.). Това изчерпване се трансформира и в разпадане на идентичностите, в неистово блуждаене между „синьото момче“ и „развратния ангел“, размити в мъглата на алкохолните опиянения. Подобно разпадане има и при Георги Рупчев – например в „Смъртта на Тибалт“ ще срещнем и стихове като: „не мога да ви кажа кой съм,/ не зная откъде съм,/ всъщност това няма значение“.

Какво тогава има значение – за Тибалт, за Георги Рупчев, за този отчужден лирически глас, който владее аз-формата в тези стихове, за странно развълнуваните пространства помежду им? В сплита от временна и културни знаци на поемата точно този въпрос е оставен отворен – ала самата му отвореност зее като рана. Един висок и безпощаден метафоричен свод обвързва смъртта на Тибалт с обезсмисленото, а и с унижителното живеене в България през 70-те и 80-те, когато е писана поемата¹³. Има ли значение познанието, изчерпано с един стих: „Научих да завися.“? Има ли значение страхът, който всъщност е скритият главен герой в поемата – и неговото присъствие е маркирано чрез въпроси, безмилостно отзвучаващи без отговор? Ето един от многото примери:

Какви са пътищата на страха,
пътеките на нашето свещенодействие?
Какво усилие, какво докосване, какво
проникване, какво ни води като насмолен канап
през лабиринтите на блудкавата вяра, че живеем,
когато преобърнахме живота в преживелица,
а преживелицата в полусън от плът и кръв...

¹² А то пее ето какво: „Ich liebe dich, komm hier, ох, сладък фриц“.

¹³ По думите на самия Георги Рупчев предчувствието за поемата се появява още когато е бил на петнадесет; оттам нататък: „Година или две след това започна да се пише този текст, хаотичен и неустойчив, поемаш нови детайли, отхвърлящ други, изминал пътя от юношеската категоричност до по-зрялото и откровено незнание, съдържащо все пак нещо като насмешливо съгласие, смелост и ведрост. Така, без да излизам от софийската си стая, се озовах на някакво странно място, където Верона не е Верона, Англия не е Англия, а София не е само София, място, където времената се размиват и сливат.“ В първата ѝ публикация в бр. 1 на самиздатското списание „Мост“ през пролетта на 1989 г. е датирана от автора „1975–1989“.

Този *страх-свещендействие* разделя, той предполага самотата, той „ще ни спаси от всички истини на истинския свят“. Той е не само опасение от една или друга заплаха, а спасение от самия живот – от това да бъдеш автентичен, да се откажеш от собствените си познания по зависене, да отречеш подменените ценности, да се възпрaviaш срещу злото – сиреч срещу тогавашната обществена принуда, оформяща разните „блудкави“ вери. В някакъв смисъл това е и страхът да се откажеш от подреденото, допустимо и отредено ти живеене: „да се сплотявам със снимките в семейни албум/ и между тях да си почиствам очилата с кожено парцалче“. Именно на този страх противостои фигурата на Тибалт – въпреки обгърналите го разпътни сплетни, предъжквани по пазарищата, и противостой чрез самото овеществяване на смъртта, чрез собственото си превръщане в неин символ (“забит кинжал в кръга на вечността”) – вместо онзи тип монотонно, лишено от смисленост съществуване, което друг от големите поети на 80-те години, Ани Илков, нарече „бездиханно живеене“¹⁴. Това е живеенето на онези, които не знаят какво да направят, на „онези, които не знаят къде да отидат“, на „онези, които изобщо не са“ – както ги определя Георги Рупчев. Това бе и моето, твоето, нашето общо живеене – живеенето без невинност и без перспектива, живеенето като пленници, „недосегаеми във мъничката си самотност/ с надеждата да ни заключат в някоя основна клетка“, живеенето:

в кръга на нашите възможности,
на нашата единствена възможност
да преживяваме между тимпанените удари.

Тимпанените удари, които отмерват смъртта на Тибалт в музиката на Прокофиев, са превърнати тук в предели за общата заключеност и изоставеност, за цялото неверие и безперспективност, населило битието на хората от 80-те. Само на тях ли обаче? Само те ли се боят от живота, за тях ли само „животът е недостовоерен“, само към тях ли се отнасят стиховете: „Как лигави са всичките религии,/ обидно е така да се живее“; само от тяхно име ли е сътворен този краен бунт на отрицанието, намерил своето странно съответствие в един второстепенен Шекспиров герой? Една от поетичните опитности, демонстрирани в поемата, е вариооптиката с нейния блуждаещ обсег на ракурсите. Така валидното за реалността, в която е положен поетическият аз, се превръща в реалност за модерния свят изобщо – поетическите интуиции пулсират между времената и различните степени на абстракция.

Подобни опитности можем да открием и в стиховете на Вутимски – макар и не в такава степен разгърнати в многопластови съответствия, в които се вместиат и емблематични за тази проблематика чужди поетич-

¹⁴ В „София – светица. Музикант на бъдещето“ от книгата „Зверовете на август“ (1999). Точният стих е: „Те живеят бездиханно“.

ни гласове. Можем да доловим обаче резките пространствени и темпорални скокове в осмислянето на ключовите понятия и съответно изразените чрез тях послания, като анализираме техните пулсации в конкретните стихотворения – например на ключовата дума „хаос“ в „През хаоса“. Тук безспорно най-пряката асоциация на хаоса е войната. Още в първата строфа обаче самата война е изведена като злокобен катарзис на човешката история: „От раждането на света до днес/ не е бил позловещ и кървав вятърът.“ Във втората тази максимално разширена гледна точка е интерпретирана като сбъждане на пророкуваното в Светото писание: „Библейските пророчества се сбъднаха/ и всички племена са във война“. Това сбъждане обаче има вече не само исторически, но и митологичен контекст, който го сродява директно с апокалипсиса. Един от смислите на библейския апокалипсис е да бъде *край на историята*, отвъд който Бог прави равностметка на извървяното и извършеното от всеки, присъствал в нея – и съответно въздава справедливост; със сътворения от самия Него видим свят обаче е свършено веднъж завинаги. Своеобразният „апокалипсис сега“ на Вутимски обаче, творен от ракети и оръдия, внезапно се идентифицира не с края, а с началото; приравнява се с точно противоположния божествен акт – сътворението. База за това приравняване се оказва именно хаосът с неговия скрит креативен потенциал: „От хаоса земята се роди – / от тъмнината стана светлина“. Финалът на стихотворението отново сменя ракурса към историческата реалност на войната, придавайки на хаоса не само гибелност, но и шанс – като с това преобръща надолу с главата смисъла, вложен в тази дума в първите стихове:

И ето ние чакаме сега
да прогърми гласа на нов създател –
за втори път да се роди земята ни
от хаоса на днешната война.

По сроден начин и в „Хаотична сцена“ се наслагват два спектакъла, метафорично съотнесими с думата „хаос“: бохемското битие в „Опитен театър“ – заедно с хаотичния свят на средновековните гротески, поставяни там, и сцената на самата война, която също гради съответствия на театралното – с превръщането на града в „хаотична сцена“ със съответните светлинни ефекти и екстатични жестове¹⁵. Двете сцени са контрастни визии на битието през 40-те, погледнато от различен ракурс – като малката приятелска общност е потопена в артистичната, хуманна и приказна сякаш атмосфера на театъра, само че тази „сцена“ е вмеслена на свой ред на една друга сцена – тази на войната, лишена от смисленост и човечност. Точно несъответствието между тези два взаимно

¹⁵ За отбелязване е, че те също имат театрален характер, при това сроден по гротесковост с постановките на „Опитен театър“, напр.: „Ръцете ни, що до днес не са се кръстили / възправяха се трескаво към бога.“

преливащи се ракурса създава поетичната енергия и оформя посланието на стихотворението, доста родствено впрочем с това от „Смъртта на Тибалт“. Големият свят на историята е погълнал малкия свят на общността, който е единствената територия на реалната човечност, унищожил го е, унищожил е не само реалностите, във и чрез които е съществувал така съкровеният за Вутимски „Опитен театър“, но и хоризонтите на съзнание на участващите в него, техните усети и интуиции за света¹⁶ – в някакъв смисъл и те, както поетическият аз в поемата, вече пребивават в паузите между тимпанените удари.

Поезията на Вутимски е вариативна; тя кръжи около определен колорит, около специфични негови нюанси, нейни ориентири са не толкова абстрактните идеи, а по-скоро самите образи, които именно чрез своите повторения придобиват символност и многозначност. Подобно постоянство съществува не само по отношение на визията и цвета, но и по отношение на звука – като тъкмо неговата *липса* е преакцентирана в повечето му стихотворения. Това е съзнателно *стихнала* поезия, която се нуждае от магията на мълчанието, за да изпълни своите тайнства. Впрочем това мълчание говори не по-малко от думите – то е повече от очевиден знак, че посланието се простира отвъд тях, че подсказаното е повече от казаното. Определенията *тих*, *беззвучен*, *мълчалив*, *безмълвен* (и още доста техни синоними) са сред най-често срещаните в неговите текстове – като при това далеч не винаги са съобразени с логиката и причинно-следствените връзки. Нека вземем само безмълвието: светът се движи „безмълвно“; безмълвни са и ласките, целувките – кажи речи навсякъде в стиховете му; ще срещнем и конструкции, „повдигнали на квадрат“ безмълвието: „Бях безмълвно дете и безмълвно растях“ (в стихотворението „Черни завеси затваряха...“). Самото безмълвие се универсализира, превръща се в глобална характеристика на вътрешния пейзаж: „И ще бъде безмълвно и тъмно/ и часовникът само ще диша“ (в „Цветята ще сложа във вазата...“). Безмълвен е сомнамбулът, безмълвен е синият хоризонт, по който се катери като котка луната, безмълвни са треперещите сенки по пътя, безмълвни са танците в кръчмата, безмълвни са нощните призраци, безмълвни са прозорците на къщите, безмълвно е слънцето, безмълвен е снегът – и още много, много други неща, които нямат абсолютно никаква нужда от този епитет. В текстовете на Вутимски се наблюдава и изключително висока фреквентност на други „без-“ епитети – като безкраен, безпределен, безсмислен, безумен и пр. Смятам, че това натрупване на „без“ съвсем не е случайно: всички те означават не наличие, а *липса* на определено качество, определят своя предмет чрез отрицанието. Иначе казано, служат като длетата, чрез които Вутимски *отнема* от суровия материал на реалността, за да постигне своите образи – и създават *празнота*, в която неговият глас

¹⁶ Срещу въобразената от Вутимски среща след края на войната, в която той призовава своя приятел да си спомнят „за стария театър“ стои неговата невъзможност за такова спомняне – той може само да скита и да мисли във просъница „за равнини, превръщани във фронтове“.

отеква без съпроводителни шумове и без пренебрежими подробности, празнота, в която може да бъде чул безмълвният *вик* на поета.¹⁷ Същевременно, чрез представката „без“, Вутимски се домогва до самия предел на определимостта: например честото съчетаване на „безкраен“ и „безмълвен“ определя някакъв присъстващ, но неназован абсолютен и е пряка пътека към трансцендентното.

Поезията на Георги Рупчев не е вариативна и той много рядко преакцентира в стиховете си образни, звукови или каквито и да било характеристики. Има обаче един текст – и то ключов за разбирането на неговата поезия, в който тъкмо думата „безмълвен“ е максимално и съвсем целенасочено преакцентирана: „Голямата земя“¹⁸ Няма да се спирам на възможния ироничен подтекст на заглавието: когато „Голямата земя“ получи публичност, „Малката земя“ на Леонид Брежнев се смяташе съвсем насериозно за върхово литературно произведение.¹⁹ Голямата земя е магическо пространство от празнота и недокоснатост, чието достигане бележи края на човешките измерения. „Още щом стъпихме там, хоризонтът изчезна“ – гласи един от стиховете. Точно така изчезват, или по-точно „се разтварят“, хоризонтите и в поезията на Вутимски, за да поемат в себе си чезнещото, стапящо се аз. Най-директно изразеният пример е финалът на втората част от триптиха „През прозореца“:

И бавно се отдръпват хоризонтите...
И дворът тихо расне в тъмнината...
И няма вече стаята, прозорецът...
И аз потъвам цял в безкрайността...

Описаното в тези стихове почти прилича на медитативна практика или на просветление, но не е. Тези картини, срещани впрочем доста често в поезията на Вутимски, са метафори на смъртта, визии за нейното непрестанно, дебнещо и приемащо ни присъствие. Знаейки, че скоро ще умре, Вутимски не е искал да изрази пряко своите усещания, но не е могъл и да ги отмине – затова метафоричното разтваряне на аза във внезапно разширяващите се пространства става техен адекват. Същата функция – а вероятно и в същия смисъл – играе и „Голямата земя“ на

¹⁷ Поезията на Вутимски е поезия-вик – и ако трябва да ѝ открием образен аналог, най-точният би бил „Вик“ на Едвард Мунк, първата експресионистична картина според повечето изследователи. Неистовото използване на безмълвието като длето създава пространства именно за този вик.

¹⁸ Този диптих може да бъде тълкуван и като кратка поема – и поне моето разбиране е такова, като се има предвид огромният символен потенциал на този текст и многото му асоциативни връзки с други текстове на поета.

¹⁹ В случая ми се струва, че този подтекст е само потенциален и изобщо не е бил от значение за Георги Рупчев, ако въобще двусмислеността на заглавието е била забелязана от него: този текст е едно от върховите му постижения, чието сугестивна сила е почти равна с тази на „Смъртта на Тибалт“.

Георги Рупчев.²⁰ Тя е нещо като пространствена визия за смъртта: приемащата, поселваща хората в себе си смърт. Тази голяма земя е едновременно отблъскваща със своята суровост, но и приютяваща, едновременно „празна голяма земя от безмълвие“ и „празна земя от миражи“, но и територията, в която „един по един си избираме място и мисия“. Тя е тайната, трансцендентална перспектива, която може би (но само може би – при Рупчев няма да срещнем твърдата увереност, изповядвана от Геров) се таи отвъд живота ни: това обаче е *самотна* тайна, смъртта изобщо е самотно занимание – или – както беше казал някога друг един майстор на трагичното в поезията, Иван Динков: един от друг се раждаме, ала умираме отделно. Или:

Всеки сам в своята тайна изчезва
и ние не питаме де се е дянал.
Всеки умира сам в себе си, колко пъти умира?
Още бродиме там –
още хора, но вече без сянка,
още бродещи, но не оставящи диря.

Би трябвало сигурно да се добави: не само без сянка и диря, но и без звук – безмълвно. Подобно на Вутимски обаче Георги Рупчев разцепва и преобръща своята ключова образност и послания. Ако първата част от „Голямата земя“ е метафоричен образ на смъртта като екзистенциална предопределеност, то втората въстава против тази нейна едноплановост: безмълвното пространство на смъртта не е просто отредено, то е и *избрано*:

Това е мястото,
избраното от мен безмълвно място.
Тук цялото небе безмълвно във пръстта се впива,
безмълвно облаците се изтягат по земята
и целия простор изпълнен е от мрака на тревите.

Това избрано място е само по себе си пространствен парадокс: лишено от ограничаващата линия на хоризонта, то внушава представата за вселенска безкрайност; в същото време цитираните по-горе стихове внушават своеобразен колапс: впиването на небето в пръстта, полягането на облаците и особено този „мрак на тревите“ – една метафора,

²⁰ Разбира се, с уточнението, че самите представи за това, какво е смъртта, при Рупчев са били несравнимо по-богати от тези при Вутимски: през 40-те практически липсват преводи и информация за древния опит в това отношение – като „Бардо Тъодол“ или египетската „Книга на мъртвите“, липсва достъп и до базисните текстове на източните философии, предполагащи прераждането и интерпретиращи смъртта като част от живота. Всичко това впрочем беше твърде добре познато на Георги Рупчев; по-скоро учудващо е, че без такива познания Вутимски стига до сродни интуиции в поезията си.

достъпна за тези, които потъват в земната плът – за мъртвите. Това е и мястото, в което се извършват ритуалите на забравата; в което цялото пространство – сиреч вещественият свят – се оттегля и изоставя поета в своята тайна, давайки му възможност да репродуцира себе си чрез собствената си невъзвратимост – чрез сенките на миналото и отсенките на паметта: „един след друг напушам себе си,/ един след друг се връщам друг при мене“. Зад тези парадоксални на пръв поглед стихове се крие прозрението на множествеността на живота, за неговата поливалентност и неизчерпаемост, за мнимата отделеност на аза – едно прозрение, осезаемо обаче единствено от гледната точка на смъртта. Тук, спрямо това прозрение – и това е много важно да се има предвид и при Вутимски, и при Георги Рупчев – вече *няма език*, единственият възможен език е безмълвието, с него говори абсолютът и чрез него може да бъде призван:

Тук,
от безмълвието призван,
безмълвието призовавам,
заклевам го
и вслушвам се в безмълвното му ехо.

Последният стих в „Голямата земя“ гласи: „Заклевам всички, тръгнали насам, да се загубят.“ Изборът обаче остава валиден и това заклинание се отнася до другите, не и до самия поет. Светът на отглъхването, на забравения език и неразбираемия вече жест, стопеният свят на изгялото завинаги е в центъра на вниманието за Георги Рупчев, както и за Александър Вутимски. И двамата имат вече само минало, когато пишат зрелите си стихове, и само една перспектива – смъртта. Това обаче *не е беден свят* – и писаното за него не е хленчене. Бих казал дори нещо повече – това безмълвие е абсолютният край, до който поезията би могла да достигне; то е територията на трагичното и на осъзнаването на самата поезия като трагично занимание. Защото поетът навсякъде и винаги е бил другият, *различният*, защото поезията предполага висока нравствена мяра, предполага да видиш този свят като недостатъчен, предполага бунт – и този, който ги носи в себе си, е обречен на самота, неразбиране, нередко и омраза. Реалният свят най-често затваря вратите си за него; той говори, но обитава мълчанието; и друга е обетованата му земя – ето я – с думите на Георги Рупчев:

Тъй затаява себе си светът, от който съм привлечен,
от притаените езици,
от глъхнещите думи,
от жестовете, чийто смисъл заличен е вече
край сухо слънце, сухи клони и ръждиви камънаци.

Могат да се посочат още доста примери, в които стиховете на Вутимски и Георги Рупчев си говорят, обхождайки по свой начин едни и

същи теми. Ще си позволя да посоча само още една – темата за бохемските скиталчества, намерила толкова много превъплъщения в поезията на 80-те – и при Рупчев, и при Ани Илков, и при Владимир Левчев, и при Румен Леонидов. Има един доста симптоматичен за Вутимски триптих, онаслобен „Мои нощи“, който започва така:

Отдавна вече старата луна
се изкатери в полунощ над къщите...
И ние с тебе тръгнахме из кръчмите
между крадци, хамали и пияници.

В случая акцентирането върху тези „крадци, хамали и пияници“ идентифицира поета като принадлежащ към маргиналните социални пространства – обвързва го с тези, които поради своята непригодност или своя отказ да се пригледат към обществените конвенции остават изобщо извън обществото – в едно мизерно, но свободно от неговата принуда битие. Тази идентификация е съзнателно, демонстративно избрана – и подчертавана не веднъж и дважд в неговите текстове. Като пример може да бъде посочена философията, изповядвана от така наречения „Клуб на безопасните игли“ в „Очите, които плачат“ – изразена чрез думите на Николай: „Ние обичаме алкохола. (...) пиеме заедно с хамалите и ваксаджиите в най-последните кръчми. Но не сме нито хамали, нито простаци...“

Сродно ходение в пиянските низини демонстрира Георги Рупчев в стихотворението „Силните на нощта“, посветено на Владимир Левчев²¹. Обект на нощното ходение е „кръчмата над Сточна гара“²², метафорично преобразена в свърталище на „всички неразкаяли се, непростени, / загубили накрая и смъртта си, / ала царски“. Всички те са придобили сякаш от други времена и континенти, за да се срещнат тук, в тази Валпургиева нощ на отхвърлените, където:

До седмото небе
небето е отворено,
душите са отворени,
ракията е пареща.

²¹ Не случайно впрочем – заглавието е взето от доста сродната поема на Левчев „Софийски митове“, посветена пък на Ани Илков; конкретният стих е „Но друг, не аз, бе силен на нощта“.

²² Тази кръчма, ако не ме лъже паметта, беше всъщност шкембеджийница, казваше се „Шанхай“ и наистина бе една абсолютно долнопробна гостилница, надминаваща по безхаберие и уродливост на своята клиентела дори такива култови заведения като „Сивият кон“ в Коньовица, така успешно използвано от Владислав Тодоров в неговия черен роман „Дзифт“.

Ала тези, които се събират в кръчмата, съвсем не могат да бъдат идентифицирани само със споменатите „крадци, хамали и пияници“ на Вутимски – списъкът на Георги Рупчев е по-широк и съответно идентификацията – по-условна и многопластова. Тук, редом с обесниците и мръсните пикли, са и художниците, и самоубилите се поети – това е една сюрреална, въобразена кръчма, в която няма граница между живота и смъртта, нейната клиентела е по-скоро от осъдени души, неспособни да се пригаждат и вметват в отредените за тях ниши и шаблони. Точно те – *непринадлежащите и неприспособимите*, са сътрапезниците в един метафизичен запой, който взривява небесата и прави участващите в него „наследници на древните“; в който никой не е случаен и „всичко с всичко се заплаща“. Снизхождането тук, в мръсната кръчма на Сточна гара, всъщност е възхождение към една древна и трагична раса – тази на непримиримите и неприспособимите. Ето нейните очертания, придобили характера не на виждане, а на видение:

Невидими,
неведоми,
разлюшкани, огромни,
те сърбат от шишетата на мрака.
Каквото трябва —
те ще го запомнят.
Каквото трябва —
те ще го дочакат.

Струва ми се, че изборът на тези събеседници и принадлежността към тази раса е изключително важен за разбирането на типа поезия, следван и от Рупчев, и от Вутимски. Става дума за модел, който далеч не е определим само в рамките на даден период и на дадена литература – и чието битие е така разпространено по всички континенти и във всички епохи, тъй многостранно и многопластово, че се изкушавам да го определя като онтологично присъщо за една немалка част от тези, които пишат поезия. Тези поети имат сякаш различна кръвна група в сравнение с останалите – те са органично неспособни да се впишат в статуквото на своето време, отхвърлят зададените им публични роли, отказват да се съобразяват с обществените норми и предразсъдъци, епатират осветените от традицията модели, не приемат каквито и да било условности и етикети, прикриващи личния им израз, умеят да бъдат открити, страдащи, уязвими, почти без изключение имат трагични съдби. Наистина, те са много различни и тяхното различие не позволява да ги вмесим под един общ знаменател – но пък *границата* между тях и останалите остава винаги ясно различима. Трудно е дори да ги изброим – но може би ориентирите във времето могат да бъдат Франсоа Вийон, Фридрих Хьолдерлин, Едгар Алън По, Шарл Бодлер, Артюр Рембо, Лотреамон, Гийом Аполинер, Блез Сандрар, Велимир Хлебников, Георг Тракл, Анри Мишо, Дилън Томас, Силвия Плат, Алън Гинсбърг. Почти до

един алкохолици или наркомани, самотници, луди. Но написали поезия, пред която другите могат само да подсмърчат.

Моята теза е, че става дума не за случайна, а за устойчива редица, чийто общ белег се състои в това, че *реалността никога не им е била достатъчна*, че те са отказвали да я приемат и да се вместят в нея, и винаги са се опитвали да изградят един друг свят със средствата на словото, търсейки неговата дълбочина и перспектива в индивидуалното, в личния опит – най-често ориентиран към гранични състояния. И – струва ми се – подобно разграничение е валидно не само за поетите, но и изобщо за хората на духа. Ако трябва да търсим неговите истински корени, трябва да се върнем много по-назад в историята – примерно при Сократ. Нужно е да подчертая още едно важно обстоятелство – тези хора никога не са били добре приети от своите съвременници, поне що се отнася до равнището на обществената норма. Винаги са били низвергнати и охулвани, често са заплащали с живота си дързостта да стоят срещу света, винаги са били принудени да търсят средата на отхвърлените – и маргиналните пространства като свое обиталище. Примерно кръчмата „Шанхай“ на Сточна гара. Можем да ги видим тук – „задминали обръгналите гени/ на всекидневното обезверяване“ – как седят и сърбат от шишетата на мрака. Там са и героите на Георги Рупчев – и Тибалт, и Лудвиг II, и Тристан, там е и самият той, там са неговите приятели от 80-те – и там, някъде в един мрачен ъгъл, е и високата слаба фигура на Вугимски.