

## Алгебра на смисъла: „Годеникът“ от Стефан Гечев

Николай Кирилов

### The Algebra of the Meaning: “The Fiance” by Stefan Gechev

Summary

Nikolay Kirilov

The subject of this article is one of the less known plays by Stefan Gechev – “The Fiance”. The structure and the semantic potential of this play are understood as a realization of the Gechev’s conception concerning “poetic substance” which is like *a equation* and can have many and even opposite *solutions*. This specific irrational tendency in the dramatic text is analyzed in the dialog, in the Dramatis personae relations, in the diegetic space and in the fictional time. But the composition of “The Fiance” is realized in the principles of symmetry and *Mise-en-abyme* and the conventional topics like Truth, Fictional invention, Beauty, Existence are examined in Gechev’s work too. As one of most original ideas in the play is realized the parallelism between the characters and the elementary particles in physics and in this way the play becomes peculiar and interesting matter of scientific examination.

*Keywords:* dramaturgy, avant-garde, quantum physics, elementary particles, symmetry, *Mise-en-abyme*.

Около личността на Стефан Гечев има достатъчно факти, изграждащи представата за автор, извличащ произведенията си от различни посоки: син на литературния критик Алберт Гечев, за кратко учил в лицей *Louis-le-Grand* в Париж (1926–1927), завършил Славянски филологии в Софийския университет (1934), изучавал византийска литература в Атина (1935); първата му стихосбирка, „Бележник“ (1967), е емблематизирана (основателно или не) от „идологически подкован“ критик на 60-те като „сюрреалистична“ и „дадаистична“; преводач на Лотреамон и сюрреалистите, лично срещал в детството си Тристан Цара, Пол Елюар, Луи Арагон и Пабло Пикасо, преводач на двете книги за Алиса, на поезията на Сеферис, Кавафис и Диктеос, автор на

романи, разкази, публицистика и драматургия... До момента (дали поради тяхната тематична уникалност за българското драмописане от втората половина на XX в. или поради осъществената им сценична реализация) все още малобройните коментари върху творчество на Гечев предпочитат двете „библейски“ пиеси<sup>1</sup> и подминават останалите му до сега публикувани шест драматически текста<sup>2</sup>.

Нека погледнем към една творба на Гечев – „театралната игра в две части“ „Годеникът“, която е част от триптих, създаден в духа на следвоенния западноевропейски театър (Гечев 1999: 7), и да опитаме частично да попълним тълкувателската празнина.

## Перитекстове

„На входа“ към пиесата на Гечев стои едно екстравагантно пояснение, за което, макар и не стриктно, може да се използва термина „епиграф“:

Този текст изследва поведението на елементарните частици на съзнанието при свръхслаби взаимодействия на границите на дискретни пространства ( $10^{-24}$  см) и време – ( $10^{-13}$  сек), когато частиците могат да се движат само вътрешно.<sup>3</sup>

Това е инвенция, известяваща смисъл за предстоящия текст и всъщност в началото *смущаваща го*: срещу „частици на съзнанието“, които „могат да се движат вътрешно“, стоят педантични цифри. „Елементарни частици“ внася в предстоящата „същинска“ творба познавателния (смыслов) потенциал на атомната физика, а термините „дискретно пространство“ и „дискретно време“ я запращат в областта на теория на множествата, общата топология, квантовата механика. Едновременно с това „епиграфът“ осъществява паралел с понятието „съзнание“, заявявайки наличие на „единица съзнание“. Текстът на творбата, според това изречение, може да се прочете единствено през откритията на съвременните физика и математика, ако допуснем, че те могат да се отнесат към съзнанието.

---

<sup>1</sup> „Процес за изчезване тялото на Исус Назарянина, наречен Христос“ (1968–1972) и „Голготата на разбойника Варава“ (края на 80-те). Вж. (Иванова-Гиргинова 2002) и (Константинова, Василев, Чернокожев 2003: 14–19; 31–36; 45; 50–57).

<sup>2</sup> „Юлиан Отстъпник“ (написана края на 50-те и началото на 60-те), „Денят на екзекуцията“ (Подп. В. Диаватов, 1964), „Годеникът“ (писана началото на 70-те), „Шегите на случая“ (вероятно писана около 1984), „Убийци“ (1989) и „Аниhilация“ (1999).

<sup>3</sup> Всички цитати от „Годеникът“ са по: (Гечев 1999: 359–403).

Списъкът на действащите лица на пиесата е прост и отново цифров – №1 и №2, „тъй като отношенията им са неизяснени“, като първото е от мъжки пол, а второто от женски. Има и един трети участник, който е синекдоха и същевременно метафора на лице (ако е синекдоха) или някаква инстанция (ако е метафора) с властови правомощия. Тази фигура е определена с административно-икономичната абrevиатура „МГВ“, за която се дава следното разяснение: „Това съкращение може да означава МЕТАЛЕН ГЛАС НА ВИСОКОГОВОРИТЕЛ, МОЩЕН ГЛАС НА ВОИН, МЪЖЕСТВЕН ГЪРЛЕН ВИК и всичко друго, което отговаря на трите букви.“ Нека сравним това пояснение с творческата програма на Стефан Гечев от едно негово писмо: „Едно стихотворение би трябвало да представлява нещо като интегрално или диференциално уравнение – да може да получава *различни разрешения* (курсив – Н. К.) в зависимост от стойностите, които се дават на отделните „неизвестни“ в него. По този начин поетическата материя става гъвкава и способна да получава, дори едновременно, няколко противоположни, а все пак единни решения.“ (Гечев 1962: 138). В „Годеникът“ това разбиране е реализирано в драматическа форма и то не само в посочването на потенциалите на интерпретация спрямо абrevиатурата, но и в системата на цялата творба.

## Диалог

Поради действителната лабилност на информацията в пиесата, „буквалната история“ не подлежи на преразказ. Текстът е „чист диалог“, разделен в две части („вечери“) и лишен от акционалност – единствените непрестанно повтарящи се ремарки са „мълчание“ и „дълго мълчание“, а отсъстват такива, бележещи извършвания. Страничната текстова система снабдява с без-плътност лицата, самите тях превръща в „гласове“ и „говорители“, обездвижва ги. Отсъства и ремаркиране, което да пояснява миметичното пространство – за него съдим предимно от някои реплики, които го ограждат *приблизително* като работилница на обуцаря №1 и/или място, където двамата герои живеят.

Пиесата се състои единствено от теми на диалога:

Майката на №2;

Някакъв Атанас, който е шивач и приятел на №1;

Една приказка, която №1 разказва, а №2 коментира.

Съществуват и други тематични цялости, например професията на №1 или това дали №2 е красива, или не, които се вплитат в основните тематични ядра.

Прекомерната диалогизираност на пиесата демонстрира радиофоничност – героите говорят, тананикат си, разказват, питат, разсъжда-

ват, но, изглежда, не вършат нищо. Въпреки това, пиесата успява да не бъде радиопиеса.

### Проблематизиране на *Dramatis personae*

Трите основни теми преминават и през двете части, но начинът на обговаряне не дава възможност на възприемателя да изгради представа за това, какво се е случило, какво се случаваше и, което е по-важното, с кого се случва. В първата част, запитан от №2, №1 разказва една история за запознанството си с майката на №2. Те се срещнали в един старинен град, при часовниковата кула, под светлината на голямата луна, сред цъфналите овошки и тишината. Тогава той я заговорил с романтичните „стари думи“:

№1 (...) Притвори си очите и гледай луната. Виждаш ли лунния път? Ела, да тръгнем двамата по него. Ще отидем на луната. Там ще намерим едно златно детенце. Ще го вземем и ще се върнем. Дотогава добрите земни духове ще ни приготвят къщичка от порцелан сред малка цъфнала градина.

Разказът на №1 като че ли добива по-конкретни измерения в продължението си – малко след появата на „златното детенце“, майката на №2 починала; смъртта ѝ е предадена евфемистично от разказващия, подвеждайки в посоката на „изгубващата се поезия“, съзряването, осъзнаване на „жестоката реалност“.

Така характеристиките на „неизвестните“ №1 и №2, кои са те и защо разговарят, макар и да се градят от един в голяма степен неутилитарен, поетичен език (разбира се, включващ и луната), все пак са логически приемливи. Преди разказа за смъртта на майката обаче има няколко реплики, които пречупват смисловата линейност на историята:

№1. (...) Няколко дни, след като беше дошло... златното детенце...

№2. Аз?

№1. Може би ти. Все едно.

№2. Вярно, все едно. После?

Разказът, започнал като такъв за майката на №2, започва да се колебае относно измеренията на основния си обект. Щом става въпрос за майката на №2 и щом тя е починала след раждането, то „златното детенце“ е №2, която живее с баща си. Така въпросът, зададен от №2, с който тя опитва да разшифрова фигуративността на №1, е напълно излишен – опитва да потвърди очевидното, като потвърди една версия относно преносността

на словосъчетанието „златното детенце“. Но този опит да се възвърне буквалността в диалога остава неуспешен – отговорът на №1 не само не потвърждава тълкуването на №2, но и не задава други варианти за това. Незадоволителната информативност в него замъглява идентичността между №2 и детенцето и същевременно запраща обекта на обсъждане „майката“ в едно безкрайно поле от смисли като „някаква жена“ – щом „златното детенце“ може и да не е №2, то тогава и майката може и да не е майката. Обущарят сякаш е започнал да разказва друга история...

В началото на втората част разговорът за майката на №2 отново е подхванат, а напреженията в разбираемостта главоломно се увеличават. Този път в историята на №1 има известни промени:

№1. Отидох при часовниковата кула. (...) Стрелките на часовника показваха десет. После показваха единайсет.

(мълчание)

№2. После? Казвай истината!

№1. Изведнъж се зачуха стъпки. Сърцето ми се разтупа. Те приближаваха, приближаваха...

(мълчание)

№2. Говори! Аз ли бях? Тя ли беше?

№1. С вас вървеше някой друг. Те не ме видяха. Бях скрит в сянката на часовниковата кула. Чух само, че той каза: „Нали тука някъде щял да те чака?“ Ти каза нещо и той се разсмя гръмогласно. (...)

Участниците в събитията са се увеличили. Първоначално №1 говори за *те*, после използва второличната форма *вас*, после отново *те*, става ясно, че участва и някакъв *той*. В тази местоименна главоблъсканица „фактологията“ започва да се изплъзва. Връзката между репликите почти се прекъсва – когато №1 казва, че към него се приближили *те*, това предизвиква неуместния въпрос на №2 относно идентичността на жената, в който се включва предположението, че жената може би е самата №2 – ако е искал да загатне подобна мисъл, №1 би използвал второлична, а не третолична форма. Но обущарят като че ли възприема подадената идея и действително включва събеседничката си в историята, с което тези, които са били тогава при часовниковата кула, стават поне четирима („с вас вървеше някой друг“). Случилото се заприличва на плетеница от лица, в която *вас* маже да означава „ти и майка ти“, „ти и онази жена“, „ти и той“, дори „ти и още няколко души“. Представата за взаимоотношенията на №1 и №2 се дестабилизира – темата на разказа и, съответно, диалога би следвало да е запознанството на №1 с майката, а участието на момичето в запознанство-

то на собствените си родители изглежда най-малкото странно от гледна точка на здравия разум. От тук се открива и подстъп за придаване на „стойност“ на „неизвестното“ „жената, с която се е срещнал №1“ като №2... Или № 2 в първата част е дъщерята, а във втората – майката... Или №2 е майката, т.е. №2 е майка на самата себе си...

### Проблематизиране на диегетично пространство

Игрите на изчезващите значения и изникващи смисли в пиесата не спират с това. Ето как се развива диалогът непосредствено след разгледаната част:

№2. А кулата? Кулата с часовника като луна? Имаше ли я?

№1. Имаше я...

№2. Сигурен ли си?

№1. Не знам... мисля... че може би сигурно я е имало... да. Да. Иначе при какво щях да чакам. Нали.

№2. Чакай. Значи тогава онези чудни думи (...) ти си ги измислил тогава, преди десет дни, когато ми разправяше, нали?

№1. Не. Измислих ги тогава, когато не я чаках... там, при часовниковата кула.

№2. Нали не е имало часовникова кула? Ти каза...

№1. Добре, вярно. Да кажа тогава, когато я чаках не при часовниковата кула, добре ли е?

Съществуването на часовниковата кула е подложено на проверка от №2. В уклончивия отговор на №1 сякаш проличава опитът му да се опре на нещо сигурно, за да докаже истинността на обсъжданата реалия. Заключение то обаче е изградено върху псевдозависимост между мястото, където е трябвало да се срещнат с жената, и самия факт на срещата – възможно е №1 действително да е чакал, но това не означава, че това е било точно при кулата, не означава, че кулата непременно я е имало. Последвалата реакция на №2 не е съвсем неадекватна – съмнението в истинността на думите на общаря се поражда не толкова от обсъждането на часовниковата кула, колкото от по-горе настъпилите изменения в разказа. За сметка на това №1 продължава да отбягва яснотата, сам отхвърляйки основата на предходното си заключение („не я чаках... там при часовниковата кула“). Следва още едно „пропадане“, при което №2 приписва на общаря съждение, точно обратното на изказаното от него („Нали не е имало часовникова кула?“), а той съвсем примиренчески се съгласява. Така наративната верига на разказа заприличва на поредица

от появяващи се изчезващи пропозиции и обекти. Стриктната цялост на дигетичното пространство „стария град“ започва да се стапя – „не при часовниковата кула“ извиква и „не в стария град“...

## Време

Докато отрязъкът *минало*, обхващащо срещата на №1, протича в някакъв прост ред – часовникът (когато го „има“) съвсем обичайно първо сочи десет часа, а после единадесет, в потока на последвалото време има смущения, произхождащи от разколебаната идентичност на №2. Така, освен възможното присъствие на №2 при часовниковата кула, което я прави по-възрастна от 18 години, влизащо в противоречие с други части, бележещи това, че е по-млада от 18 години, тя, оказва се, в делничните дни става сутрин за „първа смяна“ (работа или училище?), а в края е определена от „независимата инстанция“ МГВ като „момиче или жена“. №2 маркира изтекло време. Това е време извън границите на видимото (между двете вечери са протекли „правилно“ десет дни), време от спомен, от далечни и размиващи се събития. №2 е времето, очертаващо сенки от събития...

## Симетрия и *Mise-en-abyme*

В това антиструктуриране „елементарната частица“ №2, заплетена в противоречивите предикации, започва да трепти „вътрешно“. Разполагайки в себе си „плаващите пясъци“ на парадоксизма, некатегоричността-*годеж*, мълчанието, творбата на Стефан Гечев се приближава към лирично-алогичното. Но в една такава тенденция драматическата кохерентност е застрашена – текстът би се „разпаднал“, непрестанно проблематизирайки собствените си обекти и логическата им свързаност/подреденост...

Композиционната *симетрия* обаче удържа целостта. Пиесата, освен че приема в себе си късноавангардистката деформативност, се организира и според най-древния декоративно-композиционен принцип. „Оста“ на симетрията преминава през двете части, дигетичното време-пространство между двете части е време-пространството на симетрическия „пренос“, но същевременно и „плоскост на отражение“ в симетрия<sup>4</sup>. Първа и втора вечери започват по идентичен начин:

---

<sup>4</sup> По въпроса за симетрията в лириката на Стефан Гечев вж. [Шивачев 2003: 72–76]. Изглежда съвсем естествено да се търсят аналогии на тази (и не само тази) литературна творба с принципите на симетрията в декоративните изкуства, ползвайки напр. [Барышников, Лямин 1951: 55–86]. Тук ще направим само някои паралели.

№2. Добър вечер!

№1. А... Ти се върна. Добър вечер.

№2. Вечеря ли?

№1. Хапнах.

№2. Тра-ла-ла – тралала – ла-ла...

№1. Весела си тази вечер.

№2. Лошо ли е?

№1. Хубаво.

№2. Цял ден имаше слънце. Сега изгря голяма кръгла луна. Току-що се подаде зад цъфналите овошки. Цветчетата им станаха като ангелчета. (*мълчание*) Каква беше мама?

(...)

№2. Добър вечер!

№1. А... Ти ли си? Добър вечер! (*мълчание*) Да-да, вечерях.

№2. Какво каза?

№1. Казах, че вечерях.

№2. Добре. Тралала, трааа-ла...

№1. Весела ли си тази вечер?

№2. Лошо ли е?

№1. Кое?

№2. Да си весел. Или да не си.

№1. Не. Не е лошо.

№2. Цял ден ту валеше, ту светеше слънце. Ту тънки облаци скриваха небето. Сега по него има дупки, през тях трепкат звезди. (*мълчание*) Каква беше мама?

Изглежда, вариативността на репликите вътре във „фигурата“ (диалоговата цялост между „Добър вечер!“ и „Каква беше мама?“) я дистанцира от идеалната декоративност. Тематичната идентичност обаче заявява декоративния „пренос“, който би се възприел като ритъм, ако се повтореше (т.е. ако имаше „трета вечер“) – текстът ясно заявява, че сходните вечери са само две (в десетте дни между частите диалозите не са се състоявали по този начин). Същевременно освен „линейното“ пренасяне диалогът вписва и симетрии, които всъщност създават вариативността: поставеното пред първите реплики от пиесата „огледало“ отразява само части от целостта:

утвърдително/въпросително – „Ти се върна“/„Ти ли си?“; „Весела си тази вечер.“/„Весела ли си тази вечер?“;

отговор на въпрос/отговор без въпрос – „№2. Вечеря ли? №1. Хапнах.“/„Да-да, вечерях.“;

облачно е/свети слънце;

не се вижда небето/вижда се и т. н.

Тези симетрии биха се възприели като инцидентни, ако принципът не присъстваше в цялата творба. Трите основни теми в двете части ритмично преминават в една и съща последователност с различни типове „отражения“. Най-„чистите“ отражения обаче са тези на противоречивите положения – кулата с часовника *я има*, а в поставеното „огледало“ *я няма*, „богът на обушарите“ *е бог на обушарите*, а в „огледалото“ *не е бог на обушарите*, веселостта в „огледалото“ *не е веселост*. Творбата на Стефан Гечев сякаш открива припокриване между офанзивата срещу логиката в западноевропейската драмата след 50-те и един античен принцип на хармония, като едновременно с това сближава стилизирането и *елемент*-аризирането.

Впрочем композиционното „огледало“ е подкрепено от огледало и в съдържанието:

№1. Застани така. Спокойно, както стоиш обикновено. Така. Той взема сега плата, преметва го така... (...) Сега взема ножицата и започва да реже направо по тебе. Той знае вече какво ще направи. Реже със замах, както рисува художникът, както скулпторът дяла камъка... Сега вече е готова. Погледни се в огледалото. А? Какво? Стана друг човек. Стана истинският ти... Това е Атанас. Артист. (...)

Това, което в литературознанието често се нарича „обрамчване“, а в сценичните изкуства „театър в театъра“ и което хералдиката нарича *Mise-en-abyme*, се задвижва от „артистизма“ *на героите*, разиграващи различни части и варианти на разказите:

№1. Стани! Изгаси лампата! Ето луната. И цъфналите овошки. Ето тука кулата. Иди там. Аз я чаках тука. Сега се приближи, но безшумно. Застани срещу мене. (...)

(...)

№2. Аз знам! Стани! Угаси лампата! (*мълчание*) Тя лежи в леглото, защото е тежко болна. Така. Пратила е да те повикат. Ти идваш бавно, плахо, точно така, приближаваш се до леглото ѝ, виждаш я, разбираш и коленичиш. Да, така. (...)

„Представленията“ стават две – едното се играе от актьори (текстът *е за сцена*, той се нарича „театрална игра“), а другото от герои. Именно това „вписване“ изтегля пиесата от „радиофониността“ към визуалното – театралното обрамчване, жестовостта на „хартиените човечета“ разчупва чистата диалогичност и задава пространство. Всъщност *Mise-en-abyme* също се нуждае от огледало, но поставено по-далече...

## Приказки

Въпреки признанието на Стефан Гечев, че „Годеникът“ е създадена под влияние на Бекет (Гечев 1999: 7), пиесата има свое жанрово своеобразие не само поради позитивистките отпратки към физиката и математиката в „епиграфа“, а и със специфичното втъкаване на детската приказка. Така в историята за „златното детенце“ се мяркат „порцеланова къщичка“ и „добри земни духове“; шивачът Атанас е притеглен към смисловото поле *принц* и, конотативно, *храбрив шивач*; в един от вариантите на историята за златното детенце, то се появява в кошница, транспонирайки прастария митологичен и сантиментално-приказен топос *подхвърленото дете*; часовниковата кула, чиито стрелки първо сочат десет, после единадесет, изглежда, е просто часовникова кула, но пък в края №2 оставя следи от атлазени пантофки – пиесата се „прикача“ и към „Пепеляшка“; появяват се и Лисица, Вълк и Ловец... В тази атмосфера №2, която е и по-малка, и по-голяма от 18 годишна, е малко момиченце... „Неизвестното“ продължава да има решения...

### Отново лисицата

В полето на философската приказка е историята, с която общарят приспива №2. Тя е следната: „хитрата“, но оказала се „глупава“, но същевременно и „тъжна“ лисица засадила лозе. Когато лозето родило, дошъл вълкът, купил гроздето и го направил на чудесно вино. Останала сама, лисицата открила, че там, където преди било гроздето, сега са останали само неговите сенки. Тя обрала тези сенки и ги оставила под навеса да се изсушат. Когато това станало, лисицата решила, че може да започне да яде, но за нейна изненада сенките се виждали, но не можели да се ядат – те нямали нито вкус, нито аромат. Тогава започнала да мисли какво да стори и ѝ хрумвало, че ако самата тя се превърне в сянка, като позволи да я убият, ще може да яде сенките на гроздето. Отишла на една поляна и зачакала. По едно време изскочил ловец, видял лисицата и вдигнал пушката. Но лисицата се уплашила в последния момент и се втурнала да се скрие в шубрака. Ловецът стрелял и я убил. Така сянката ѝ не останала, за да опита сенките на сушените чепки, защото когато лисицата се скрила в храстите, слънцето престанало да я огрява.

Тук, от една страна, наративът се гради от приказните актанتي Лисица, Вълк, Ловец, пропозиции, вариращи устойчивото словосъчетание „кисело е гроздето“ (а сенките на сушеното грозде пък са „сладки“), въобще, общо казано – „традиционно-български“ пласт. От друга, като че ли „небългарски“, „нетрадиционни“, характерни функции и смисли,

организирано около понятието „сянка“. Елементите на „уравнението“ отново са с много стойности. Първото, което може да се забележи, е интертекстуалният мост с друга театрална и може би най-популярна лилица – тази на Йордан Радичков от „Суматоха“ (1967), която обаче е просто „хитра“ и умира само наужким и чиято история непрекъснато се преразказва от героите. Същевременно отново се мярка симетрията, тази, чиято плоскост на отражение преминава между нещата и сенките им. „Сенките“ смислово извикват Платоновата пещера, макар и тъкмо пещера да няма в приказката: ние виждаме само сенките на нещата, не можем да видим истинския им *образ*, Лисицата е глупава, защото вмес-то да си направи вино, предпочита сенките, при това на сушено грозде (както е известно, Стефан Гечев добре е познавал античната философия и в голяма част от творбите си свободно я интерпретира). В същата тълкувателска посока може да се стигне до една епиграма на Пиндар, разработвана в друга творба на Стефан Гечев:

– За да отговориш на въпроса на Бога, трябва да знаеш какъв отговор са дали мъдрите. Да речем, Пиндар. Отговорът му: „Сън на сянка е човек.“ Разбираш ли?

– Мисля, че да – отвърнах. И, като събрах смелост, добавих: – Но това е колкото отговор, толкова и въпрос.

Той кимна леко:

– Обясни, за да видя, че си разбрал.

– Добре. Човекът е сън на сянка. Сянка на какво? На кого? Това навярно никой не може да отговори. Или пък има стотици отговори. Например: сянката на Бога, сянката на Съществуването, сянката на Нищото. А ако има сто отговора на един въпрос, е все едно, че няма нито един. Затова ми се струва, че няма отговор. (Гечев 2008: 305).

Или в друга посока, до друг смисъл:

По време на работата ни над „Убийци“ на нашите въпроси за мафиотските структури Стефан Гечев отговаряше, че както човек, така и обществото има своя сянка, че тази сянка трябва да се знае, за да не смущава и обърква движението. За по-голяма яснота той даде пример с... българската ръченица. Но ръченицата не когато е качена на сцената и концертно изпълнена, а ръченицата на мегдана в привечерните, предзalezни часове, когато кърската работа е привършена. Тогава, преди слънцето да залезе, сенките са най-големи и плътни и има един миг от залеза, когато светилото се е спуснало над хоризонта, тогава сенките изчезват и не успяват да се слоят с нощта. За Стефан Гечев ръченицата е не само надиграване между млади

хора, между моми и момци. Тя е и стъпкване, сплашване, пъдене на сянката, а кърпата в ръката, която я върти, е заричане на слънцето пак да огрее, за да може човек да си върши работата и да хвърля сянка. Стефан Гечев виждаше обредното в танца, измъкваше неговия древен, скрит смисъл и се смееше, че играчите надали имат памет и осъзнават мистерията на ритуала, който интуитивно и по традиция извършват (Каракостова 2003: 29).

Сянката-топос-нишка минава през лабиринта Стефан Гечев. Тя е неизвестното в една „градина на разклоняващи се пътеки“. В историята за Лисицата герой не е Лисицата, нито Вълкът, нито Ловецът. Герой е сянката...

### ***Съществувам?***

Върху стените на лабиринта „Годеникът“ се отразява и откритието на №2, че „не е“.

И действително: редакциите, които №1 внася в историята за появата на №2, „потискат“ чуждото присъствие, подкопават съществуването на художествения обрамчен образ. Една от най-проблематичните още от Древността предикации – „съм“, *съществуването*, е изпитание на/за/в/от творбата... А без предикация може ли да има мотив и може ли да има наратив?

И ако има №1, има ли №2 ?...

### **Истина и измислица: Обущарят**

Когато №2 „изчезва безследно“ в края на пиесата, стрелките на часовника сякаш достигат дванадесет часа... Невидимите пантофки са „заработили“ и №2 се стапя в безкрая на измислицата.

№1 е разказвач – измислящ, претворяващ. Той разказва на №2, разказвайки *за* №2. Непрестанно репродуциращ света, самият той става съмнителен като наличност, самият говорещ се оказва продукт на собственото си съзнание („№2. Тогава ти си се измислил сам“). Като че напомняйки едно произведение от българския литературен канон – разказа „Косачи“ на Елин Пелин, в „Годеникът“ се придвижват смисловите измерения на Истината и Измислицата/Приказката, тяхната нужност или ненужност; подобно Благолажа, №1, изглежда, е склонен да предпочете „хубавото пред истинското“, а подобно на Лазо, №2 е подвластна на идеята за истината (и също „изчезва“ в края на творбата). Обувките, които №1 прави през цялото време, също се колебаят на границата на реалното и въображаемото – в първата част те трябва да са готови до сут-

ринта, във втората вече са изминали десет дни, а те не са готови; същевременно №2 не може да види тези обувки, защото „най-хубавите обувки могат да се видят само когато са напълно готови“...

Във втората част, преди обуцарят да е подхванал наново недовършената приказка, двамата герои правят едно тематично отклонение в евдемонична посока:

№1. Може пък да сме щастливи. Двамата. Или нещастни. Заедно. Все едно.

(мълчание)

№2. Когато човек е наистина нащестен, какво прави?

№1. Измисля най-хубавите обувки, които никога няма да изработи.

№2. Аз не знам да измислям обуца.

№1. А можеш ли да носиш измислени обуца?

№2. Не знам... Мисля... Мисля, че това се учим да правим с тебе... цял живот. Значи винаги сме били нещастни.

По същия начин, както само сянката на лисица може да яде сенките на сушено грозде, така и само измисленото момиче може да носи измислени обувки. В света на пиесата измислицата стои в опозиция на принципите на реалността, които налагат властта на самотата и тъгата. В същото време веселостта на измислицата никога не може да бъде логична, последователна, непротиворечива, тя е вътрешно подвижна и неприемлива – в противен случай би се превърнала в истина и би изчезнала също както всяка лисица, която опитва да се превърне в собствената си сянка.

### **Красивото: Шивачът**

Така красивият шивач Атанас, с дългите пръсти, високото чело и черната коса, когото №1 очаква, също е обявен от №2 за принадлежащ на територията на измислицата. Търсейки симетрия, през текста на творбата преминава понятието *красиво*, извиквайки свои антиподи – грозно, просто, днешно, обикновено, практично: красивите цветя и грозните бурени, красивите обувки и здравите обувки, красивото/глупаво „ходене на луната за златно детенце“ и същинското, „днешно“ ходене на луната със звезден кораб, красивите думи и простите думи, красивият с майсторство обуцар и простият кърпач, красивият Атанас и некрасивият обуцар... Съмнителният, измислен образ на №1 се допълва от още по-съмнителния и още по-измислен приказно хубав шивач-принц-годеник... А той е също толкова годеник на №2 и неин баща, колкото е и самият №1. И това е красиво...

## Частици, вълни и светлина

Една от най-известните апории на философа Зенон от Елеа гласи, че този или това, което се движи, първо трябва да измине половината от пътя; преди това обаче трябва да измине половината на тази половина, а преди това – половината на половината на половината... Така движението изглежда невъзможно, немислимо. То не е действителност (Кючуков, Сивилов, Денков 1991: 49). Друг философ от Елеа – Парменид, позовавайки се за първи път на мисълта и езика и отношенията им към съществуващото, подобно твърдял, че „не може да има никаква промяна, след като промяната е в нещата, които се пораждат или престават да бъдат“ (Ръсел 1994: 93)<sup>5</sup>... Столетия по-късно, в началото на ХХ в., Пабло Пикасо бил обявен за умопомрачен от приятелите си и подложен на жестоки подигравки за една картина, наречена „Госпожиците от „Авиньон“... Но не след дълго *симултанността* се превърнала в изобразителен принцип за мнозина художници. Приблизително по същото време физиците изпаднали в същинска криза, когато трябвало да изоставят класическата механика по отношение на атома:

(...) не бива да си представяме движението на електрона в атома като движение на малко топче по траектория. Не бива, защото електронът не е топче, а нещо по-изтънчено и не е възможно да се проследи движението на това „нещо“ толкова подробно, както движението на билиардна топка. Затова, опитвайки се да определим траекторията на електрона в атома, ние задаваме на природата некоректни въпроси. Като тези, които задавали в древността: „На какво се крепи земята?“, „Къде е нейният край?“ Или малко по-късно: „Кое при нея е „горе“ и кое „долу“? (Пономарьов 1989: 94)

Така, около 1925 г., се родила матричната механика на Хайзенберг, представяща електрона, избягвайки понятието „траектория“:

---

<sup>5</sup> Близостите, които могат да се изведат между пиесата на Стефан Гечев и философията на Парменид (изглежда първи доближил се до понятието *фикционално*), са доста. Например по линия на споменатото проблематизиране на означаващото (действащо лице – №2, а и в някакъв смисъл №1), на спомена или въобще на предикацията *съм*. Струва ми се, че тези паралели поне частично изпъкват, ако използваме едно представяне на философията на Парменид у Ръсел: „Парменид твърди, че след като в момента познаваме нещо, което обикновено е мислено като минало, в действителност то не може да е минало, а трябва в някакъв смисъл да съществува сега. От тук той прави извода, че не съществува промяна. (...) Може да се каже, че в определен смисъл ние нямаме познание за миналото. Когато си спомняме, споменът протича сега и не е идентичен с припомняното събитие. Но припомнянето дава *описание* на миналото събитие, а за по-голяма част от практическите цели е излишно да се прави разграничение между описание и това, което се описва.“ (Ръсел 1994: 96)

До този момент, тръгвайки от уравнението на електродинамиката, всички се мъчели да намерят хипотетичната траектория на  $x(t)$  на електрона в атома, която непрекъснато зависи от времето и която може да се зададе с редица от числа  $x_1, x_2, x_3, \dots$ , отбелязващи положението на електрона в момента от време  $t_1, t_2, t_3, \dots$ . Хайзенберг твърдял: такава траектория в атома няма, а вместо непрекъснатата крива  $x(t)$ , има редица от дискретни<sup>6</sup> числа  $x_{nk}$ , чиито стойности зависят от номерата  $n$  и  $k$  на началното и крайното състояние на електрона. (Пономарьов 1989: 95)

Около 1925 г. се ражда и алтернативната вълнова механика на Шрьодингер с нейната  $\psi$ -функция, която „представя „някак“ движението на електрона в атома.“ (Пономарьов 1989: 111), изхождайки от идеята за „вълни на материята“...

Несъществуващо/съществуващо, движението е доминиращата тема на „неподвижната“, диалогова творба на Стефан Гечев. Тя сякаш дори се занимава единствено с него, изоставяйки „класическата механика“ на драматическия текст (в театралността си, типично социално изкуство, неизкушено в повечето си жанрове от философски и природни принципи), насочвайки се към „квантовата механика“ на не-социални, физични/метафизични истини. И ако един основен участник в „квантовата драма“ е *светлината*, то тогава в „квантовата драма“ на Стефан Гечев е също тя, а не сянката. Където има сянка, винаги има и слънчеви лъчи. Само обрамчената сянка, сянка в сянката, изчезва...

...„Елементарните семантични частици“ на понятията в „Годеникът“ нямат смислова „траектория“. „Персонажът“, или „единицата на съзнанието“ №1 не се „движи“ в обичаен смисъл:

№1. Човек винаги отива някъде другаде. Дори да стои цял живот на едно място.

Неговият същински „мизансцен“, или  $\psi$ -функция, е „измислянето“. Между №1 и №2 стоят „дискретните пространство и време“ на самостата-спомен-измислица:

След дълго мълчание, през което се мъчех да разбера казаното, като усещах тръпно някаква отдалечаваща се радост, изведнъж си спомних един стих, без да зная автора. Почти несъзнателно го изрекох гласно:

Ако око желае да се опознае,

в око чуждо трябва да се види...

(Гечев 2008: 321)

---

<sup>6</sup> Най-опростено казано – точки, които са изолирани една от друга.

## Литература:

**Барышников, Лямин 1951:** Барышников, А. П., Лямин, И. В. *Основны композиции*. Москва: ВУИЗ. „Трудрезервиздат“, 1951. [Barishnikov, A. P., Lyamin, I. V. *Osnovi kompozitsii*. Moskva: VUIz. Trudrezervizdat, 1951.]

**Гечев 1962:** Гечев, Стефан. В света на големите бързини. // Константинова, Елка (ред.), Василев, Георги (ред.), Чернокожев, Вихрен (ред.), *Метафизика и култура. Погледи към света на Стефан Гечев*. София: Издателски център „Боян Пенев“, 2003, с. 135–142. [Gechev, Stefan, V sveta na golemite barzini. // Konstantinova, Elka (red.), Vasilev, Georgi (red.), Chernokozhev, Vihren (red.). *Metafizika i kultura. Pogledi kam sveta na Stefan Gechev*. Sofia: Izdatelski tsentar „Boyan Penev“, 2003, s. 135–142.]

**Гечев 1999:** Гечев, Стефан. *Голготата на Варавя. Пиеци*. София: Изд. „Захарий Стоянов“, 1999. [Gechev, Stefan. *Golgotata na Varava. Piesi*. Sofia: Izd. „Zaharii Stoyanov“, 1999.]

**Гечев 2008:** Гечев, Стефан. Познай себе си. Лъжефилософски и лъжебиографичен роман. // Гечев, Стефан, *Съчинения в пет тома*. Т. 2. Романи. Книга 1. София: Изд. „Захарий Стоянов“, 2008, с. 283–542. [Gechev, Stefan. Poznay sebe si. Lazhefilosofski i lazhebiografichen roman. // Gechev, Stefan. *Sachineniya v pet toma*. Т. 2. Romani. Kniga 1. Sofia: Izd. „Zaharii Stoyanov“, 2008, s. 283–542.]

**Иванова-Гиргинова 2002:** Иванова-Гиргинова, Мариета. Голготата на Аза. Библейските пиеси на Стефан Гечев. // Иванова-Гиргинова, Мариета. *Лабиринтът на драмата. Трансформации на Аза в българската драматургия през XX в.* София: Сдр. „Словото“, 2002, с. 177–193. [Ivanova-Girginova, Marieta. Golgotata na Aza. Bibleyskite piesi na Stefan Gechev. // Ivanova-Girginova, Marieta. *Labirintat na dramata. Transformatsii na Aza v balgarskata dramaturgiya prez XX v.* Soifa: Sdr. „Slovoto“, 2002, s. 177–193.]

**Каракостова 2003:** Каракостова, Антония. Срещата на Стефан Гечев с Народния театър „Иван Вазов“. // Константинова, Елка (ред.), Василев, Георги (ред.), Чернокожев, Вихрен (ред.). *Метафизика и култура. Погледи към света на Стефан Гечев*. София: Издателски център „Боян Пенев“, 2003, с. 24–39. [Karakostova, Antoniya, Sreshtata na Stefan Gechev s Narodniya teatar „Ivan Vazov“. // Konstantinova, Elka (red.), Vasilev, Georgi (red.), Chernokozhev, Vihren (red.). *Metafizika i kultura. Pogledi kam sveta na Stefan Gechev*. Sofia: Izdatelski tsentar „Boyan Penev“, 2003, s. 24–39]

**Константинова, Василев, Чернокожев 2003:** Константинова, Елка (ред.), Василев, Георги (ред.), Чернокожев, Вихрен (ред.). *Метафи-*

зика и култура. *Погледи към света на Стефан Гечев*. София: Издателски център „Боян Пенев“, 2003. [Konstantinova, Elka (red.), Vasilev, Georgi (red.), Chernokozhev, Vihren (red.). *Metafizika i kultura. Pogledi kam sveta na Stefan Gechev*. Sofia: Izdatelski tsentar „Boyan Penev“, 2003.]

**Кючуков, Сивилов, Денков 1991:** Кючуков, Ламбо, Сивилов, Любен, Денков, Димитър. *Философия*. София: „Арена“, 1991. [Kuchukov, Lambo, Sivilov, Luben, Denkov, Dimitar. *Filosofia*. Sofia: „Arena“, 1991.]

**Пономарьов 1989:** Пономарьов, Леонид Иванович. *Под знака на кванта*. София: Изд. Наука и изкуство, 1989. [Ponomarjov, Leonid Ivanovich. *Pod znaka na kvanta*. Sofia: Izd. Nauka i izkustvo, 1989.]

**Ръсел 1994:** Ръсел, Бърtrand. *История на западната философия*. Т. 1. Антична философия. София: ИК „Христо Ботев“, 1994. [Russell, Bertrand, *Istoria na zapadnata filosofia*. Т. 1. Antichna filosofia. Sofia: ИК „Hristo Botev“, 1994.]

**Шивачев 2003:** Шивачев, Румен. Лирическите пулсации на Стефан Гечев. // Константинова, Елка (ред.), Василев, Георги (ред.), Чернокожев, Вихрен (ред.). *Метафизика и култура. Погледи към света на Стефан Гечев*. София: ИЦ „Боян Пенев“, с. 72–84. [Shivachev, Rumen. *Liricheskite pulsatsii na Stefan Gechev*. // Konstantinova, Elka (red.), Vasilev, Georgi (red.), Chernokozhev, Vihren (red.). *Metafizika i kultura. Pogledi kam sveta na Stefan Gechev*. Sofia: Izdatelski tsentar „Boyan Penev“, 2003, str. 72–84]