

Николай Кирилов

Институт за литература, Българска академия на науките
niki_kirilov@hotmail.com

Между тревожността и интимното. Драматургията на Михаил Величков

Nikolay Kirilov

Institute for literature Bulgarian Academy of Sciences

Between the Anxiety and the Intimacy. The dramaturgy of Michail Velichkov

Abstract

This article is dedicated to the dramaturgy of one forgetfulness Bulgarian playwright from the years of the so-called Socialism when he builds his own existential poetics, different from the official ones. The meaning of human life is understood by Velichkov as balancing between two categories – the mystery of Intimacy and the wisdom of Anxiety. His style has been seen as a language of silence and anger as a language of Harold Pinter and David Campton. His style has been seen as a language of Poetry itself, as a language of Theatre as a Ritual of the Love.

Keywords: Michail Velichkov; Bulgarian dramaturgy, Comedy of menace, Pintersque, Psychology: Anxiety; Intimacy

Пиесите на Михаил Величков, въпреки съдбата им да бъдат забравени за сцената след 90-те години, заемат особено място сред богатата жанрова картина на българската драматургия от ХХ в. За разлика от случая с доста други автори от периода, творчеството на Величков има и относително видими типологични характеристики и жанрово бива определяно от критици, а и от самия автор, с различни варианти около понятието психология – *психологическа драма, камерно-психологическа, аналитико-психологическа, интимно-психологическа* и пр. Това теоретично „прихващане“ на творчеството на Величков обаче изглежда уместно само за една част от произведенията му. Ранната драматургия

на автора – „Пътят на Елена“ (1948), „Катерина иде при нас“ (1957), „В края на нощта“ (1963), десетината едноактни и комедийни произведения, пиеси като „Дългото мълчание“ (1974) и „Едно момче ходи по вълните“ (1977) се разполагат в полето на една по-конвенционална форма, с определена „педагогическа“ или сатирична насоченост. Някои носят, макар и без крайното доктринерство, идеологическите белези на епохата – Величков, както и много от другите автори от литературното поколение на 20-те години¹, израснало из ученическите списания „Ученически подем“ и „Устрем“, преминава през душевните и творчески трансформации във времето на обществено-политическите промени около и след Втората световна война. В края на 60-те и началото на 70-те години – с пиесата „С коня ход напред или почти комедия“ (1971, реализирана по-късно като радиотеатър под название „Когато той се върне“), обаче в творческия подход на автора започват да се усещат някои изменения – пространствено-времевата „нагледност“ на действието става значително по-условна, по-„убягваща“, вниманието се насочва към деликатната територия на вътрешния мир на героите с техните спомени, мечти, илюзии, а страничният текст (ремарките) добива до голяма степен една лиризирана форма, далеч от чисто техническата си, постановъчна функция. Същевременно, от края на 60-те години в творчеството на Величков като основна тема започва да навлиза темата за *страха* (Стефанова 1998: 27–28). Радиопиесата „Извика ли някой?“ (1968) е може би най-ярък пример за тематичните и жанрови преориентации, които настъпват у автора и които ще останат постоянна тенденция през „Може би утре, може би вчера“ (края на 70-те) до „Господи помилуй“ (1989), последната драматическа творба на Величков.

За какъв *страх* обаче става въпрос? Споменатата пиеса „Дългото мълчание“ например е съградена в за времето си една доста експлоатирана сюжетна схема – на сцената, като ехо-ефект, са изнесени събития, резултат от престъпление, извършено *преди* митологизирания исторически вододел (1944 г.). Но „престъплението“ – и това е авторската инвенция – е престъпление на пасивността, на ненамесата, на *страха* от активна съпротива. Творбата обаче остава в стереотипните модели на един реалистичен театрален разказ. Това, което задава „Извика ли някой?“ обаче е нещо съвсем друго и то е по-точно определимо като *тревожност* – в наглед спокойната атмосфера на един градски квартал непрестанно прозвучава някакъв неясен вик, който бива чут единствено от един герой, наречен Преживяващия.

Радиопиесата е несъмнено свидетелство за интереса на Величков

¹ Към това поколение се причисляват Александър Вутимски, Богомил Райнов, Емил Манов, Валери Петров, Александър Геров, Богомил Нонев и съпругата на Величков – Невена Стефанова.

към социалната психология – в случая т. нар. „ефект на страничния наблюдател“ (*bystander effect, bystander apathy*), изследван обстойно през 60-те години от Дарли и Латане², интерес потвърждаван и от кореспонденцията на автора с италианския психолог Джорджио Каstelети (Стефанова 1998: 165–167). Самата структура на текста ясно оразличава две зони – едната е тази на ежедневно, битовото, „нормалното“, „нетревожещото“ (обикновена опашка пред магазина в началото и края на творбата), а другата тази на „извънредното“, тревожното, на кошмарното съновидение, в което бива погълнат Преживяващия и в което прозвучава страховитият вик. В „Може би утре, може би вчера“ обаче обикновено-битовото, „нормалното“ е пронизано от *тревожността* – наглед всичко е спокойно, но „във въздуха витае“ усещането, че „не всичко е наред“. Пиесата е чисто ситуационна – в хола на един хотел, блокиран от зимните снегове, се срещат трима герои – Момичето, обслужващо бара, един запасен офицер – Пътник, който се връща у дома от военни учения, но е принуден да изчаква автобуса в хотела, и един Мъж с яке, за когото текстът пояснява единствено, че работи в мина и че е пристигнал с мотоциклет. „Действието“ се случва единствено в диалога – разпокъсан, изпълнен с неясни повторения, противоречив и наситен с паузи и многозначност, а тревожността основно е въведена от Мъжа с яке.

Пиесата на Величков е вероятно най-близо в българското драмописане до жанра, онасловен от Ървинг Урдъл *comedy of menace* (*комедия на заплахата*). Използвайки жанровото определение на пиесата „Безумната гледка“ (*The Lunatic View : A Comedy of Menace*, 1958) на Дейвид Кемптън, заиграващо традиционната *светска пиеса* (или *комедия на нравите, comedy of manners*), Урдъл опитва да опише драматургичното направление от края на 50-те и началото на 60-те във Великобритания, включващо освен Кемптън още Харолд Пинтър, Норман Фр. Симпсън и Найджъл Денис, и представляващо нещо като „смекчен“ вариант на абсурдистката драма във френскоезичния ѝ вид. (Wardle 1958). „Може би утре, може би вчера“ на Величков – изключвайки единствено комедийния нюанс, който все пак е зависим и от интерпретацията – напълно се вписва в поетиката на *комедията на заплахата*, особено с абсолютната обичайност на ситуацията на фона на „подмолния“ елемент на насилие (излъчван от Мъжа с яке), неопределим поради противоречивото му задаване от текста – драматическа техника, която Пинтър изразява за пиесите си като “the weasel under the cocktail cabinet” („невестулка под

² Експериментите на социалните психолози Джон Дарли и Биб Латане са направени през 1968 г. след убийството на Кити Дженевезе през 1964 г. в Ню Йорк, станало пред очите на повече от 30 души, от които нито един не се намесва.

шкаф за коктейли“) (In: Pinter 1970). „Партитурата на мълчанието“ в „Може би утре, може би вчера“ е наситена и подробно разписана, нещо, което също отправя към метода на Пинтър (така наречените „Пинтърова пауза“ и „две мълчания на Пинтър“).

Всъщност съществуват критически свидетелства за интереса на Величков към Пинтър (Попилиев 1994), но най-показателна е една творба на самия Величков от втората половина на 70-те години, наречена „Опасно тет-а-тет след представление от Харолд Пинтър“. В нея една двойка мъж и жена – той наскоро изписан от болница пациент, тя – лекувала го в болницата, разговарят в задушерна обстановка след театрално представление по Пинтър. В един момент текстът експлицира поетическата стратегия на „пинтърската“:

ТЯ. Що за история беше това?

ТОЙ. Малко странна... Малко странна, наистина...

ТЯ. Като че ли... Като че ли... Не мога да си обясня...

ТОЙ. Да... Всичко беше много особено...

ТЯ. Нещо лепкаво... Искат ти се да се отърсиш...

ТОЙ. Да не говорим повече за това.

ТЯ. Мъчиш се да се отърсиш, но не можеш... Действащите лица... Това, което ставаше... Всъщност, какво ставаше?...

ТОЙ. Някаква реалност... Уж някаква реалност...

[...]

ТЯ. Човек не знае всичко за себе си.

ТОЙ. Виждате ли как несъзнателно стигате до смисъла на пиесата. Внущението за страх, за заплаха. [...]³

Тази творба на Величков, освен експлицираното художествено диалогизиране с Пинтър (чиято драматическа техника все пак не реализира, а в един условен вариант на развитие на ситуацията Тя убива Той, развитие не съвсем типично за „пинтърската“), съдържа и други интертекстуални отпратки и то към други пиеси на самия Величков – например присъствието на сухите сладки, мотив подсецащ ни за „Два начина да се ядат сладки“ (1965/1968), или реплика като „Навици на добре тренирана двойка“ дословно употребена в „Понякога големите сини крила“ (публикувана 1984 г.).

Всъщност в тези три споменати творби на Величков става въпрос за двоична конфигурация на драматическите лица – Той и Тя, т. е. в най-точния смисъл *интимно-психологическа камерна пиеса*.⁴ Това

³ Радиопостановката на тази творба на Величков е достъпна в YouTube от фонда на БНР.

⁴ Тук е необходима една по-дълга бележка с историко-теоретичен характер. Понятието „камерен състав“ има различни варианти на определяне и

жанрово формиране в драматургията на Величков има своите специфични измерения. На първо място е фактът, че става дума за *сценично произведение*, т. е. принципно изключващо *интимността* на четенето, дава особен статут на текста. Доколкото *интимното* не може да бъде „наблюдавано“ отвън, интимната пиеса съдържа известна парадоксалност – в салона винаги има Трети и това е публиката, която сякаш „шпионира“ една прикритост. Пиеса с повече от трима герои като че ли е по-приемлива – една колективност наблюдава друга такава или по-точно казано, наблюдава себе си. Интимната пиеса е в пълна опозиция на театралността както е зададена от класическата Античност, в която, дори да има сцени между двама души, те са в контекста на една по-обширна драматическа картина и поради това (а и поради други културно-исторически причини, разбира се) *интимното* не може да се прояви. В този смисъл вероятно е прав френския философ и синолог Франсоа Жулиен, откривайки наченките въобще на представата за *интимното* в европейското християнско Средновековие (Жулиен 2015: 36 – 38).

несъмнено в драматургичната теория идва от музиката – камерната музика предшества камерната театрална пиеса. Във времето на т. нар. „галантен стил“ в немската музика (XVIII в.) като „камерен състав“ се възприемал от двама до шестима изпълнители. Гьоте определил камерната музика като „разговор на четирима разумни човека“ (Писмо на Гьоте да К. Фр. Целтер от 9 ноември 1829 г., Goethe 1829: 4). Тук приемам разбирането „до шест изпълнители“ тъй като, изглежда, театрална творба с по-голям списък *dramatis personae* е трудно да се възприеме като „камерна“. Същевременно в жанровото определение *интимна камерна пиеса* има няколко нюанса. От една страна, доколкото *интимното*, в наложилата се употреба, е само ТОЙ и ТЯ, стриктната двоична камерна формация от този тип е качествено различна от камерните пиеси с повече от две действащи лица. Така „стриктно“ *интимни пиеси* са например миниатюрата „Ромео и Жулиета“ (1969) на Иван Радоев или „Нирвана“ (1983) на Константин Илиев. От друга страна, *интимната пиеса* може да съдържа като факултативна функция и трето лице, което обаче е с обслужваща наративна роля или е зададено в подчертана условност (да кажем, както е в „Побъркани от любов“ (1983) на Сам Шепърд). Като интимна пиеса е възможно да се възприеме и „монодрама“ с условен партньор (например „Флобер“ (2001) на Елин Рахнев). И не на последно място, ако приемем *интимното* в по-широкия му смисъл на Аз-и-Другия, възможно е все пак и да не е ТОЙ и ТЯ, а например ТЯ и ТЯ или ТОЙ и ТОЙ, като не е задължително да има и експлицитен какъвто и да било сексуален елемент. Към сферата на *интимното* обаче е трудно да се причислят абсурдистките двоични формации – да кажем „Стриптиз“ (1961) на Мрожек, поради подчертания елемент на *принуда*, краен антиреализъм и ограничаване на лиричното начало. Опростено казано, *интимната пиеса* разработва най-елементарната формула на междуличностните отношения – тези между двама души, във възможно най-цялостния им вариант.

В „Понякога големите сини крила“ на Величков, както казахме, става дума за интимна пиеса от образцовия тип Тя-Той, но с фиктивно трето лице, наречено от текста по странен начин – „Има и един трети...“, чиято фиктивност е маркирана от неговото мълчание и това, че от време на време просто свири на пиано. Фигурата на този Трети може да бъде интерпретирана по много начини във връзка с отношенията на двамата герои Павлина и Стефан: като третия в тригълен романс, като някакво олицетворение на Музиката или просто като акомпаньор, осигуряващ музикалния фон по време на представлението. Нека кажем – това, че Павлина *държи*, че има любов с някакъв музикант, не означава в така зададения текст, че това е „истина“ във фикционалния свят. Тя може просто да си го фантазира или да лъже. Въпросът, който обаче по-важен за тази творба на Величков, а и въобще за драматургията с двоична конфигурация, е: какво е онова нещо, което прави на сцената да присъства *интимното*?

Разбирането за *интимното*, в някаква степен като ревизиращо излияло в европейската култура понятие *любов*, Франсоа Жулиен извежда от двойствения смисъл, който се носи в понятието:

Казва се „интимно“ за това, което „се съдържа в най-дълбинното равнище на даден човек“: говорим за същностен смисъл или за вътрешноприсъщата структура на нещата. Но то е и онова, което „свързва тясно чрез най-дълбоко присъщото“ – близък съюз, интимни връзки, да бъдеш близък/интимен с... (Жулиен 2015: 21)

По този начин:

1. Интимното е най-същностното и едновременно с това най-уединеното и най-тайното, скрито от другите; 2. Интимното е това, което свързва най-дълбоко с Другия и води до споделяне с него. (Жулиен 2015: 22).

Извличайки така „есенцията“ на представата за *интимно*, Жулиен го разполага в антиномията *най-вътрешно - външно* за Аза (*intimus* – лат., „много вътрешен“, „най-вътрешен“): „интимното осъществява това преобръщане: това, което е най-вътрешно – тъй като е най-вътрешно, то носи вътрешното на границата си – е онова, което именно поради това предполага отваряне към Другия; следователно това, което премахва раздялата, предизвиква проникването.“ (Жулиен 2015: 24) „Вътрешното се оказва, че общува дълбоко в себе си със своята противоположност.“ (Жулиен 2015: 24).

В пиесата на Величков съществуват пасажии – предимно в реплики на Павлина, сякаш подаващи тази идея за *най-вътрешното* на Аза, съкровената прикритост на личността в собствената ѝ гранична „обвивка“:

ПАВЛИНА (*на себе си*). Цял век умора... Като че ли не съм аз, а някоя друга... Заклели са ме да вървя с нея... Слушам думите ѝ, сядам на същия стол с нея, гледам я в огледалото пред мене – всички я смятат за мене, а това, което виждат, не съм аз... Аз съм... само... в мислите си... Цял век... Така е било, защото... навярно... постоянно...

СТЕФАН. Къде пак забиваш!

ПАВЛИНА. ...защото... постоянно съм...

СТЕФАН. Ние разсъждавахме изобщо и няма защо да...

ПАВЛИНА. ...постоянно съм изневерявала на себе си...

Това словесно разкриване на *вътрешността* остава непоето от Другия, *несподелено*, за да се превърне в *едно общо вътре, интимното* остава в Аза, а Другия не съумява да го „разкодира“ и го разпилява в безбрежността на *другите* и *другото* („ние разсъждавахме изобщо“). Въобще цялостното поведение на *отдръпване* на героинята остава неотразено, преобръщането на най-вътрешното в своята противоположност не се осъществява („Интимното изразява и двете и ги държи свързани: отдръпването и споделянето. Или по-скоро точно поради възможността за отдръпване се ражда и желанието за споделяне.“ (Жулиен 2015: 27).

Творбата на Величков осъществява описваната диалектика на оброчно равнище по характерен начин, въвличайки образа на *вратата* като понятие за граничното за две личностни вселени. Посещението на Стефан при Павлина от самото начало е маркирано от значимостта и колебливостта на границата, което е зададено в ремарка: „*Остават известно време така: той при вратата, не смее да пристъпи – тя в далечния ъгъл.*“. В последвалата среща на двамата образът продължава да се мярка, но изразен чрез звънене на външната врата, което се причува на Павлина, но не според уговорения с Третия сигнал. В края на Първо действие, когато Стефан тръгва да излиза, секретът на вратата заяжда и той се връща... В края на Второ действие Павлина просто казва на Стефан, че секретът на вратата се превърта на обратно и той си тръгва. В общата памет на двамата герои, макар и по различен начин, вратата също присъства:

СТЕФАН. Т о г а в а! Т о г а в а! Ти изкрещя: „Не, не!“.. Аз нищо не бях направил, нито пък бях казал каквото и да е – нещо ти се привидя: как страшно съм погледнал! Чула си собствения си глас!

ПАВЛИНА (*продължава де се вживява*). А вратата? А вратата на моята стая?!

СТЕФАН (*не разбира*). Вратата?!

ПАВЛИНА. Изкърти вратага.

СТЕФАН. Какви ги измисляш! Вратата си е цяла целеничка.

ПАВЛИНА. Добре, че татко те спря.

СТЕФАН. Напротив, именно той: „Не я оставяй сама, влез при нея“ и аз

понатиснах, защото ти беше запънала с крак... [...]

Присъствието на *вратата* в пиесата въобще изразява цялата многоизмерност и противоречивост на *интимното* с елементите на несигурност, съпротива, разкриване, споделяне, страх от отхвърляне и отхвърляне, допускане, претендиране, пленяване, шифроване, невъзможността на насилственото и т. н. Сливането на *истинската (най-вътрешна)*, не случайно Павлина непрекъснато говори за „истинската“ себе си) същност на Аза с истинската същност на Другия е разгърнато в творбата, но някак си по негативен начин: мигновените – тук ще се наложи един неологизам – съ-интимиявания на двамата герои, изглежда, единствено подчертават цялостната неуспялост на *интимното*. Като че ли, двамата се сливат, само за да изпъкне невъзможността: вратата накрая се затваря зад гърба на Другия...⁵

Самата природа на интимното обаче не позволява напълно този трагизъм и съ-интимияването се осъществява другаде и по друг начин. Затова присъства и Третият. Разказвайки срещата си с Третия (въображаем, метафоричен или истински), през всички етапи на взаимното издирване, Павлина достига до едно пресъздаване на интимното:

СТЕФАН (*все по-настървено*). Разбрах, разбрах. И вечерта на балетното представление!

ПАВЛИНА. Преди това пихме чай в...

СТЕФАН (*прекъсва я*). И след това на представление.

ПАВЛИНА. Уютна сладкарничка. Само три маси...

СТЕФАН (*прекъсва я*). Добре – уютна малка... – и след това на представление! След театъра?

ПАВЛИНА. Само ние двамата, нямаше никакви хора...

СТЕФАН. В целия салон – само вие двамата?

ПАВЛИНА. За сладкарничката, казвам.

СТЕФАН. Ееее, с тая сладкарничка!

ПАВЛИНА. Защото... (*Не знае какво*.)

СТЕФАН. Излезте най-после от тази сладкарничка! Вие сте в театъра!

⁵ На това място в текста на Величков се появява и мотивът за *бягството*: „СТЕФАН (*върви по своето*). Да се демонстрира самостоятелност!... Един вид невроза... И това бягство – нанякъде и ти не знаеш къде!“. Не може да не направи впечатление, че мотивът е характерен за автора – една от най-популярните му пиеси се нарича „Бягството“ (1977), но е в основата и на „С коня ход напред“ (където става въпрос за избягал ученик, а на сцената са само роднините и приятелите му), а се среща и в други творби. В една интерпретация по посока на *интимното*, смятам, мотивът *бягство* е напълно разбираем основно като *бягство-в-себе-си*. Такъв е смисълът на срещащите се в късното творчество на Величков ремарки от типа „още повече се затваря в себе си“ – себеизолирането в най-вътрешната вселена на Аза.

Тази защитеност в „малката сладкарничка“, тази *прикътаност* с Третия, за която нито героят Стефан, нито реципиентът на творбата получават повече информация, това някак омаловажено от или по-скоро плашещо героя съприкосновение, в което не съществува никой друг и нищо друго освен *двама*, е най-ясното изразяване на *интимното* в пиесата, много близо до паралела, който прави Жулиен на *сдвоеното интимно* с палатка, подслоняваща двама души (Жулиен 2015: 30). Разбира се, както споменахме, този Трети може да означава всичко, включително най-съкровената същност на героинята, включително самата Музика – тя е балерина, като най-вътрешно за героинята, и т. н. Същевременно не може да не се усети художествената ирония на жанра, раждаща се в контраста на „малката сладкарничка“ и театъра. Творбата сама обсъжда своята успеваемост/неуспеваемост в консолидирането на сценичния род с *интимното*. Пиесата всъщност активно сближава интимно и театър, едновременно с това задавайки въпроса дали това е възможно.

Една друга пиеса на Величков – „Нощ и нежен блус“ (публ. 1984 г.), също е изградена в „стриктно“ интимна конфигурация Тя - Той: двамата герои – Магда и Кирил, летуващи на морето, след бягство и сближаване, се срещат повторно след десетина дни на една пейка край плажа. В привидно повърхностния диалог на двамата обаче отново деликатно се мяркат следите от колебаещата се, неустойчива двойственост на *интимното*:

КИРИЛ (*повече на себе си*). Всъщност... първите сигнали усетих... още на другия ден... След запознаването ни в бара... След оная нощ на плажа... още на другия ден усетих, че... искате да установите *дистанция* [курсив – Н. К.] между нас... да спрете развитието на нещата... Разбирам, и двамата сме свързани със задължения... морални задължения към други хора, които... [...]

КИРИЛ [...]. Чудесни дни, да, но... колкото ви чувствах по-близка... толкова повече вие се мъчехте да блокирате нашите отношения... [...]

Цялостното художествено издирване в ефирната територия на тази взаимоотношеност е подкрепено и от подаването на *жестовостта* като език на *интимното*, като необходимото *замълчаване*, въобще изразено и от доминиращата пунктуация на многоточието (и често последваща малка буква) в текста:

КИРИЛ. ... Погледнахте ме, кимнахте ми, с някакъв жест, показахте колко ви харесва мелодията – тогава, първата вечер в бара...

[...]

МАГДА. Няма да запала. (*Прибира кутията, след това отново я изважда.*) Само една.

Подава му кутията, показва мълчаливо той да я отвори и да ѝ предложи. Той прави това, връща ѝ кутията, изважда запалка и поднася огън.
МАГДА. (*Отклонява ръката му.*) Не със запалка. Имам кибрит.
Той прибира запалката. Тя намира кибрит, подава му го и му показва, че той трябва да ѝ предложи огън. Той се подчинява, поднася горящата клечка. Тя не бърза да се приближи.

Тази фина и сложна игра на жеста, подсказваща и непълноценността на речта на територията на *интимното* и едновременно с това удобна за театралността, бележи разкриването-взаимопроникване на вселените, вмешателството в уединението на Другия, дипломатичното изхитряване на бариерата между Азовете (Вж. Жулиен 2015: 41–48.).

Но преди да се появи жестът, някъде на самата граница на *най-вътрешното*, преди то да се „преобърне“ навън, Аз и Другия се носят в едно пространство на несигурност и отблъскване, уловено и подадено от творбата. Наред с колебанието „това Аз ли съм“, идентично с това на Павлина от „Понякога големите сини крила“ („КИРИЛ. ... Като че ли някакъв друг мозък, не могат... той, не аз, реагира на всичко около мене...“ „МАГДА. Знаех, че ни се ще да направим нещо истинско, а... а ние не сме съвсем истински...“), в тази пиеса на Величков отново има „трети“, но тук преобразен в Трето – морето. Морето присъства многообразно и в различни пластове на текста, но основните езикови еквиваленти, с които е изразено е *простор* или *безкрай*:

МАГДА. После ще излезем... ще тръгнем към залива... По пясъка, съвсем до вълните... Ще вървим... Нали пред нас сега е свободно... Простор... Ще вървим десет километра... двацет километра... ще стигнем дотам... до залива...

КИРИЛ. Да. И после?

МАГДА. ... ще стигнем до там... и ще продължим още... Просторът нали не свършва... а се открива все по-нататък... до безкрай.

[...]

МАГДА. Искам да бъда още по-спокойна. За какво говорехме?

КИРИЛ. Че ще тръгнем тази нощ към не знам къде си...

МАГДА (*засича го*) И после още по-нататък! Няма да стане! Отказвам се от предложението.

Това пътуване към още *по-нататък*, което тук сякаш е „засечено“ от нещо *твърде външно*, от нещо враждебно на *интимното*, нещо, което се вклинява между двамата и ги подхвърля на неяснотата и несигурността, става възможно, става „истинско“ чак в края на творбата:
Тя се лута известно време спира се при него, поколебава се за малко, сяда до него, прегръща го през рамо, слага глава на гърдите му. Пълна, дълга тишина. Те не гледат назад към морето.

МАГДА. Колко километра е до там?... До залива?

КИРИЛ. Същият въпрос от първата вечер...

МАГДА. Да, вие ми казахте, че нямам представа за разстояния.

КИРИЛ. Трийсет и повече.

[...]

МАГДА. Трийсет километра е голямо разстояние.

КИРИЛ. Голямо е.

Минава малко време.

МАГДА. По-добре човек да не знае колко е далече всичко, за да не се плаши. Важното е да тръгнеш нататък...

[...]

МАГДА. То не може да не се случи. (*Минава малко време.*) Важното е човек да не страхува. Това е най-важното. (*Минава малко време.*) Защото човек може и да се страхува... Защото си е страшничко... Защото после – къде нататък?... Оттам ще се открият още други светлини, други заливи.

[...]

МАГАДА. На хоризонта – кораб... Целият в светлини... Като обкичен с гирлянди... Като че ли има увеселение... (*Той понечва да се обърне да погледне.*) Не се обръщайте... Не може да няма такъв кораб на хоризонта... Защо трябва да го видите, за да повярвате? (*Минава време в пълна тишина.*) Е, пак моя любим блус на пиано...

Пълна тишина.

КИРИЛ. Да.

МАГДА. Виждате ли, нещата могат да съществуват, стига да поискаме.

Описвайки същността на *интимното*, Франсоа Жулиен на няколко места се доближава до идеята, че то се достига до *безкрайното* (напр. Жулиен, 2015: 68). Като че ли то превръща две азови съкровености в някаква въртележка, в „перпетуум мобиле“ на душите, сякаш взаимно окрупняващи се и зареждащи се в някакво свършено единство. В писаната на Величков тази възможност и въобще идеята за *безкрайното интимно* е представена като *морето* („КИРИЛ (*тихо*). Друго е това, което ми дадохте... Някакъв простор се откри пред мене...“), а това, че двамата герои стоят с гръб към морето е най-явният белег както за образното му (метафорично) присъствие в художествената тъкан на творбата, така и за съкровената, сърцевинна, прикрита същност на интимното, далечна за съзнателното и разумното.

Така разгледана, зрялата драматургия на Величков борави основно с две категории – *тревожност* и *интимно*. Всеки опит обаче да се направи някакво концептуално обобщение за връзката на тези две представи – в какво взаимоотношение влизат в художествения светоглед на автора, струва ми се, би бил твърде спекулативен. Често двете съществуват едновременно в една творба – както е например в „Опасно тет-а-тет след представление по Харолд Пинтър“, в други творби експлицира

тревожността – както е в „Може би утре, може би вчера“, а в други – интимното, но също съпроводено от тревожността, както е в последните две разгледани пиеси. Разбира се, с лекота би могло да се каже, че тези две основни сили са в някаква антиномия, в противоборство – едното „воюва“ с другото. Но това би било твърде опростено. Затова този въпрос ще оставим за сега открит.

Литература

- Величков 1984: Величков, Михаил, Пиеси. София: Български писател, 1984. [Velichkov, Michail, Piesi. Sofia: Balgarski pisatel, 1984.]
- Жулиен 2015: Жулиен, Франсоа, За интимното. Далеч от шумната любов. София: Изток-Запад, 2015. [Zhulien, Fransoa, Za intimното. Dalech ot shumnata lyubov. Sofia: Iztok-Zapad, 2015; Jullien, François, De l'intime. Luin de bruyant amour. Éditions Grasset & Fasquelle, 2013.]
- Попилиев 1994: Попилиев, Ромео, Голямото малко пространство. // Литературен форум, 9–13 септ. 1994. [Popiliev, Romeo, Golyamoto malko prostranstvo. // Literaturen forum, 9–13 sept. 1994.]
- Стефанова 1998: Стефанова, Невена, Книга за Михаил Величков. Варна: Издателство „Зограф“, 1998. [Stefanova, Nevena, Kniga za Michail Velichkov. Varna: Izdatelstvo „Zograf“, 1998.]
- Goethe 1829: Bashford, Christina, The string quartet in society. // In: Stowell, R. (ed.), The Cambridge Companion to the String Quartet. Cambridge University Press : 2003, pp 1–18.
- Pinter 1970: Pinter, Harold, On Being Awarded the German Shakespeare Prize in Hamburg (1970). // Various Voices, 39.
- Wardle 1958: Wardle, Irvihg, Comedy of Menace. // Encore, vol. 5 (Sept. – Oct. 1958), p. 28–33.