

Джани Родари

Граматика на фантазията

Увод в изкуството да измисляме истории

Същността на беседата е разговорът, при който детето е освободено от претенцията да отговаря вярно и е свободно да създава хипотези, които често граничат с фантазията. Търсейки аргументи за тях, то попада в игрова ситуация — най-типичната за възрастта му. В своята „Граматика на фантазията“ Джани Родари много точно определя това взаимодействие: „Възрастният играе «с него» и «заради него», играе, за да стимулира неговата способност да изобретява, за да го въоръжи с нови похвати, които ще употреби, когато играе самичко. Въобще играе, за да го научи да играе. И докато играят разговарят...“

На град Реджо Емилия

1. Предисторията

През зимата на 1937–1938 г., препоръчан от една начална учителка, съпруга на регулировчика, аз бях поел задължението да преподавам италиански език на децата на едни немски евреи, които бяха повярвали — вярваха го само няколко месеца, — че най-после в Италия са намерили убежище от расовите преследвания. Живеех с тях в един чифлик сред хълмовете, недалеч от езерото Маджоре. С децата работех от седем до десет сутринта. Останалото време от деня прекарвах в разходки из близките горички и в четене на Достоевски. Хубаво време беше това — жалко, че бързо свърши. Научих малко немски и се нахвърлих върху книги, написани на този език, нахвърлих се с пристрастието, безпорядъка и насладата, които донасят на учещия се сто пъти повече неща, отколкото едно стогодишно ходене на училище.

Един ден във „Фрагменти“ от Новалис (1772–1801) открих следната мисъл: „Ако притежавахме наука и за фантазията, както притежаваме наука за логиката, тогава бихме разбулили тайните на изкуството да се измисля.“ Мисълта бе великолепна! Въобще всички почти мъдри мисли от тази книга на Новалис са чудесни и кажи-речи всички съдържат неочаквани прозрения.

Когато само след няколко месеца се запознах с френските сюрреалисти, аз повярвах, че в техния начин на работа съм намерил най-после науката за фантазията — „фантастиката“, търсена от Новалис. Вярно е, че бащата и пророкът на сюрреализма още в първия манифест на движението бе писал: „Бъдещите технически похвати на сюрреализма не ме интересуват.“ Но междувременно неговите приятели — писатели и художници — бяха наизобретили доста такива технически похвати. По това време — моите евреи бежанци бяха отново отпътували, за да търсят друго отечество — аз бях започнал да преподавам на най-малките в първоначалното училище. Трябваше да съм бил невъзможен учител, зле подготвен за работата си и с претърпана от всичко по нещо глава: от индоевропейско езиковедие до марксизъм. Многозаслужилият господин Ромуси, директор на градската библиотека във Варезе, макар и портретът на куче да беше на видно място над бюрото му, ми връчваше винаги и без да му мигне окото каквато и да е книга, стига за нея да бях попълнил редовен фиш. В главата ми имаше място за всичко с изключение на школото. Но поне скучен учител не съм бил. Где от обич към учениците, где от собствена нужда за игра аз разказвах на децата истории, които нямаха кой знае какъв допир с действителния живот, а още по-малко с така наречения здрав смисъл. Тези истории аз измислях, като си служех с „техническите похвати“, получили началото си от Андре Бретон, но едновременно с това и високомерно подминати от него.

Все по това време аз бях сложил върху едно скромно тефтерче следния важен надпис: „Тетрадка по фантастика“. Там си водех бележки не за приказките, които разказвах, но за начините, по които те възникваха, за триковете, които изнамирах или вярвах, че съм изнамерил, за да задвижа чрез тях думи и образи.

После всичко това остана за дълго време забравено и погребано до момента, когато почти съвсем случайно — беше около 1948 г. — започнах да пиша за деца. Тогава и „Тетрадката по фантастика“ отново изплува в паметта ми. Тя започна отново да се пълни и да оказва полезно влияние в моята нова и непредвидена дейност. Само ленивост, известна съпротива към каквато и да било систематика, както и липса на време ми попречиха да взема публично думата по тези въпроси и това трая до 1962 г., когато отпечатах в римския ежедневник „Паезе сера“ моя „Наръчник по измисляне на приказки“ в две последователни части (в броевете от 9 и 19 февруари).

В тези статии моето лично „аз“ почтително се разграничаваше от разглеждания въпрос, като измисляше следната история: по време на олимпийските игри в Рим аз съм се бил запознал с млад японски учен и от него съм бил получил един ръкопис, представляващ английският превод на малък литературен очерк. Последният бил уж публикуван в 1912 г. в Щутгарт в издателството „Новалис-Ферлаг“, за автор имал някой си невероятен Ото Шлегел-Камницер, а като заглавие носел немското „Grundlegung zur Phantastik. Die Kunst Märchen zu schreiben.“, тоест: „Основи на фантастиката. Изкуството да се пишат приказки“. В рамките на тази далеч не оригинална фикция, застанал на границата между сериозен и шеговит подход, аз

излагах някои несложни похвати на творческото въображение. Същите тези похвати популяризирах по-късно и в продължение на години във всички училища, които посещавах като разказвач на приказки, като събеседник, който беше винаги готов да отговори на детските въпроси. Защото винаги се намираше едно дете, което ще запита, и то точно по следния начин: „А как се измислят приказките?“ Всяко такова дете заслужава честно да му се отговори.

Подхванах по-късно същата тема във „Вестник на родителите“, като се постарях да внуша на читателите по какъв начин сами биха могли да си измайсторят „приказки за лека нощ“ („Какво ще стане, ако дядо се превърне в котарак“, декември 1969; „Пълна чиния с приказки“, януари — февруари 1971; „Смешни истории“, април 1971).

Не е красиво, знам, че изреждам толкова дати. Чий ли интерес биха могли да събудят? Исторически вехтории, ще рекат. И все пак приятно е да ги подредя така, една след друга, като че ли всяка от тях си има своята собствена важност. Нека читателят реши, че аз играя и че тази игра е наречена от компенсационната психология „Мамо, гледай ме как карам без ръце!“. Винаги е хубаво човек да може; да се похвали с нещо...

От 6 до 10 март 1972 г. по покана на общинската управа в град Реджо Емилия аз имах редица срещи с около петнадесетина учители от детските градини (бивши „забавачници“), от първоначалните и средните училища и пред тях представих, тъй да се каже, в завършен и официален вид целия си арсенал.

Три неща винаги ще ме карат да си припомням тази седмица като една от най-хубавите в живота ми. Първото нещо е, че афишът, който общинската управа бе накарала да разлепят за случая, черно на бяло канеше на „Срещи с фантастиката“ и аз можех до насита да чета по градските стени, които изглеждаха малко стреснати, тази дума, която беше ме придружавала в продължение на тридесет и четири години. Второто нещо е, че същият афиш предупреждаваше, че „предварителното запазване на места“ бе ограничено „до петнадесетина“ бройки: очевидно смяташе се, че по-голямо число присъстващи би могло да превърне семинарните срещи с дискусии в сказки, които не биха били от полза за никого. Но предупреждението като че ли изразяваше и някакъв страх: да не би неудържими тълпи, чули призива на „Фантастиката“, да се втурнат и превземат с щурм залата. Последната, до вчера служила за гимнастически салон на пожарникарите, бе гордо красива с железните си колони, боядисани в мораво, и сега тя очакваше нашия конгрес. Всичко това беше затрогващо. Третата причина за щастие, най-съществената, се състоеше във възможността, която ми бе предоставена да разсъждавам надълго, и нашироко, системно и с помощта на непрекъснатия контрол на дискусиата и на опита не само върху функцията на въображението и похватите за неговото поощряване, но също така и върху начина, по който те биха могли да се предадат понататък на всички, например за да станат инструмент за езиковото възпитание на децата, а и не само за езиковото.

На края на този „кратък курс“ имах пред себе си написания текст на петте беседи. Това бе станало възможно благодарение на магнетофона, който ги беше записал, и на търпението на една машинописка, която беше разшифровала всичко.

Тъй че малкото книжле, което сега представям, е само дообработка на разговорите в Реджо Емилия. Сега му е време да уточня и това: книгата не е опит да се създаде „Фантастика“,

изпипана по всички правила на науката и вече готова за преподаване и усвояване из училищата като геометрията например. Тя не е и някаква пълна теория на творческото въображение и на измислицата въобще. За всичко това биха били нужни малко по-здрави мускули, както и някой, който да е по-малко невежа от мен. Книгата не представлява дори никакво „есе“. Всъщност и аз не зная какво представлява. Тук се говори за някои от начините да се съчиняват истории за деца и как да се помогне на децата сами да си съчиняват приказките. Но кой знае колко много още други начини биха мигли да се измерят и опишат! При това тук се говори само за словесната творческа измислица и едва се загатва, без да се копае много надълбоко, че тези технически похвати биха могли лесно да бъдат пренесени и в другите езици. Щом като историята може да бъде разказана от единичен разказвач или от цяла група, тя може също така да се превърне в театър или в канава за куклено представление, да се развие в рисуван разказ или филм, да бъде записана върху касетка и изпратена на приятели. Всички тези технически способности би трябвало да навлязат по-нашироко в детските игри, но по този въпрос тук е казано наистина твърде малко.

Надявам се, че този малък труд би могъл да се окаже полезен и за всеки, който вярва в необходимостта въображението да заеме своето място във възпитанието; на този, който има доверие в творческите способности на детето; на този, който знае каква освободителна сила притежава словото. „Всички начини за употреба на словото нека бъдат на разположение на всички!“ — това ми изглежда най-подходящото мото за тази книга. При това девизът има хубаво, демократично звучене. Не за да станат всички художници на словото, а за да не бъде никой роб.

2. Камъкът в блатото

Камъкът, хвърлен в блатото, предизвиква кръгово вълнение — вълните се разбягват все по-нашироко по неговата повърхност, увличайки в своето движение на различни разстояния, с различни последствия и водната лилия, и тръстиката, и хартиената ладийка, и лодката на рибаря. Предмети, които преди са стояли сами, всеки поотделно, потънали в своя собствен покой, в собствения си сън, изведнъж са като че ли извикани към живота, заставени са да отговорят на удара с удар, да влязат в допир помежду си. Други невидими движения пробягват към дълбините във всички посоки, докато камъкът стремглаво потъва, като разклаща водорасли, като подплашва риби, като причинява все нови и нови молекулни трептения. Когато накрая достигне дъното, разбърква тинята, разбутва предметите, лежащи забравени там; едни от тях той изравя, а други засипва с пясък на мястото на първите. За най-кратък миг безброй събития или микросъбития следват едно след друго. Дори да има човек време и желание, той едва ли би могъл да ги отбележи всичките, без да пропусне някое от тях.

Не по-различно стоят нещата с думата, случайно запокитена сред човешкото съзнание. И тя произвежда вълни на ширина и в дълбочина, предизвиква безкрайна поредица от верижни реакции, повлича при падането си най-различни неща: звуци и образи, асоциации и спомени,

смислови сепвания и просънници. Това движение е свързано и с човешкия опит, и с неговото утаяване в спомена, свързано е с фантазията и с подсъзнанието, а при това е усложнено от факта, че самият човешки разум не остава бездеен при възникването на представите и непрекъснато се намесва, за да приеме или отхвърли, за да свърже или отблъсне, да доизгради или раз руши.

Вземам за пример думата „sasso“ (камък). Тупвайки посред съзнанието, тя или ще повлече нещо, или ще се блъсне в нещо, или ще пропусне да уцели нещо — с една дума, по различни начини ще влезе в допир:

С всички думи, които започват със „S“, но не продължават с „A“, като: „semina“ (сеитба), „silenzio“ (тишина), „sistole“ (систоли);

С всички думи, които започват със сричката „sa-“, напр.: „santo“ (цвет), „salame“ (колбас), „salso“ (солен), „salza“ (сол), „sarabanda“ (сарабанда), „sarto“ (шивач), „salamandra“ (саламандър);

С всички думи, които се римуват със завършека „-asso“, напр.: „basso“ (бас), „masso“ (канара), „contrabasso“ (контрабас), „ananasso“, (ананас), „tasso“ (налог), „grasso“ (тлъст);

С всички думи, които в езиковия склад стоят наредени в съседство с нашия камък по смислово значение: канара, скала, мрамор, тухла, цигла, руда, минерал, варовик, гранит, туфа, паве, чакъл и т.н.

Това са само някои от най-ленивите асоциации. Една дума размърдва друга просто по инерция. Надали това ще е достатъчно, за да изскочи оттам искрата, но пък и кой знае — всичко става!

В това време нашата дума се търкаля в други посоки, спуска се под водата към един потънал свят, изважда на повърхността отдавна заглъхнали представи. В този смисъл „sasso“ (камък) за мен се превръща в „Santa Caterina del Sasso“ („Света Катерина Каменна“), малък обронен параклис върху една скала над езерото Маджоре. Ходех там с велосипеда си. Ходехме заедно — Амедео и аз. Седяхме един до друг под прохладния навес с колони, пиехме бяло вино и разговаряхме върху Кант. С Амедео се засичахме също във влака, тъй като и двамата бяхме приходящи в града ученици. Той носеше дълга синя пелерина. В някои дни отгатвах под пелерината му очертанието на калъфа, в който той носеше цигулката си. Дръжката на моя калъф се беше откъснала и аз трябваше да го носи под мишница. Амедео бе мобилизиран в планинските стрелкови части и загина през войната.

Друг един път образът на Амедео пак ме навести във връзка с думата „тухла“. Тя ми беше припомнила едни ниски тухларски пещи сред Ломбардската равнина, където с него се разхождахме дълго посред мъглата или из горичките наоколо. Амедео и аз често прекарвахме цели следобеди, унесени в разговори из дъбравите: говорехме за Кант, за Достоевски, за Монтале, за Алфонсо Гато. Приятелствата на шестнадесетгодишните оставят най-дълбоки следи в живота. Но това не е важно. Важното е да схванем как една нищо и никаква, случайно подхвърлена ни дума може да заработи като магично слово, което изведнъж разоравя обширни целинни полета от нашата памет, отдавна затрупани под пластове на времето.

Не по-различно е действувало и уханието на сладкиша „мадлен“ в паметта на Пруст*. След него всички така наречени „писатели на възпоминанието“ се научиха (някои и прекаляват) да се вслушват в погребаното ехо на думите, на миризмите, на звуците.

[* Намек за един пасаж от романа на Марсел Пруст „В търсене на изгубеното време“ — Бел.пр.]

Но тук ние искаме да съчиняваме приказки за деца, а не да пишем разкази, с които да търсим да връщаме назад и да спасяваме изгубения си живот. Макар че в някои случаи и от време на време би било забавно и полезно дори да организираме и с децата играта „на спомени“. И най-обикновената дума би могла да им се притече на помощ в това отношение: „помниш ли, един път, когато...“, да ги накара да се самоосъзнаят сред бързотечното време, да ги научи да измерват разстоянието между днес и вчера, въпреки че техните вчера за щастие са все още малобройни и малко населени.

При този тип издирвания, когато се тръгва само от една дума, „фантастичната тема“ възниква едва когато се създадат причудливи съседства и странни докосвания между тях. Тогава в сложните движения на образите и в техните капризни преплитания проблясва едно непредвидено отнапред родство между думи, принадлежащи към различни верижни системи. Така думата „mattoni“ (тухла) повлича след себе си „canzone“ (песен), „marrone“ (кестен), „massone“ (зидар), „torrone“ (нуга), „panettone“ (козунак).

И тъй „mattoni“ (тухла) и „canzone“ (песен) образуват за мен интересна двойка, макар и не така „хубава, както случайната среща между един чадър и една шевна машина върху хирургическа маса“ (Лотреамон, „Песните на Малдорор“). В смътното съседство на дотук споменатите думи тежката „тухла“ съседствува с въздушно леката „песен“, тъй както „sasso“ (камък) се съотнася с „contrabasso“ (контрабас). По всяка вероятност и цигулката на Амедео е прибавила своя емоционален звук и е допринесла за възникването на следната музикална картина приказка: „Ето я музикалната къща! Тя е изградена от музикални тухли и от музикални камъни. Нейните стени издават трели: когато чукчетата на пианото ги ритат със своите боти, стените пеят по всички възможни ноти. Виждам един до диез, закачен на дивана, а най-високото фа е под прозореца; подът е целият настроен на си бемол-мажор, една доста стимулираща тоналност. Великолепната врата е атонална, сериална, електронна: стига да я докоснеш с пръст, и извлечаш страшен концерт от куп работи в духа на Ноно, Берио, Мадерна. Това може да накара да полудее от завист господин Щокхаузен. (Последният се появява в картинката с много по-голямо право от всеки друг: с това «хаус» (къща), което е съставна част на името му.) Но къщата не е самичка. Тя е заобиколена от цяло музикално село и то наброява къща пиано, къща челеста, къща фагот. То е село оркестър. Вечер неговите жители музицират — свирят със своите къщи и преди да отидат да спят, си устройват чудесно концертче. В дълбоката нощ, докато всички спят, един затворник свири върху решетките на своята килия...“ и т.н. и т.н. Историята вече налучква пътя си.

Мисли, че затворникът се появява в картината поради римата между canzone (канцоне — песен) и „prigione“ (приджоне — затвор). Макар че съзнателно бях я пренебрегнал, тази рима е дебнела моето подсъзнание, притаена зад ъгъла. А решетката сигурно е подсказана от спомена за един стар филм „Затвор без решетки“. Пристигнало дотук, въображението може да поеме и друг път: „Падат всички решетки от всички затвори в света. Всички излизат. Дори и

крадците? Да, дори и крадците. Затворът излюпва крадците. Щом свършим със затвора, ще се свършат също крадците...”

И тук аз забелязвам как, увлечен в привидно механичното изреждане на думи, пропадам като в капан сред моята собствена идеология. Но хлътвам така, че разширявам, преобразувам самия капан. Чувам отзвук на минали и настоящи мои занимания и прочетени книги. Сферите светове на изключените люде дързостно настояват да бъдат упоменати: сиропиталища, превъзпитателни заведения, старчески домове, лудници, неприветни класни стаи. Истинският живот нахлува посред сюрреалистичното упражнение. Мисля, че в края на краищата, ако от музикалното село се получи приказка, тя няма да представлява някаква химера или бягство от живота, а ще предложи нов начин, по който да преоткриваме и изобразяваме в нови форми действителността.

Но проучването на думата „sasso“ (камък) още не е завършено. Необходимо ми е още за известно време да я душа — както се надушва жив организъм, който притежава свой собствен смисъл; свой вътрешен кълтеж, ще трябва да я разложа на съставните ѝ букви, да открия думите, които, след като една по една съм отбутнал, са ми дали основание да кажа: ето тази с нейното произношение и с още нещо друго ще върви с моя „камък“.

Написвам буквите една под друга:

S — K

A — A

S — M

S — Ъ

O — K

Сега до всяка буква мога да напиша първата дума, дошла ми наум, и така да получа нова словесна поредица:

S — sardina (сардина)

A — avvocato (адвокат)

S — sigaretta (цигара)

S — sifone (сифон)

O — ortolano (градинар)

Или пък мога — и то ще е по-забавно — да напиша до петте пет думи, които образуват изречение със завършен смисъл:

S — Sulla — На

A — altalena — люлката

S — saltano — играят

S — sette — седем

O — oche — гъски

Сега какво ще правят тия играещи гъски? Ще взема да си построя една римувана безсмислица:

Sette oche in altalena — Седем гъски след игра

reclamavano la cena — крякат бойко за храна...

Не трябва да се очаква кой знае какъв резултат още от първия опит. Търся да образувам нова верига по същата система:

S — Settecento — Седемстотин

A — avvocati — адвокати

S — suonavano — свиреха на

S — settecento — седемстотин

O — ocarine — окарини.

Тези „седемстотин“ продължават по автоматичен начин предходните „седем“. А пък „ocarine“ (окарините) явно са дошли под влиянието на „oche“ (гъските), но за появяването им безсъмнено е повлияло и съседството с по-горе споменатите музикални инструменти. Шествието от седемстотин адвокати, всички свирещи на окарини, ми се нрави и това съвсем не е образ за изхвърляне. Лично аз съм съчинил много истории, като съм тръгвал от такава една-едничка произволно избрана дума. Веднъж например, изхождайки от думата „лъжичка“, чрез специално построена верига (която няма да описвам тук) достигнах до приказката, озаглавена: „Цял свят в едно яйце“, нещо средно между научна фантастика и шегобийство.

Сега можем да изоставим думата „sasso“ (камък) на собствената ѝ съдба. Но нека не мислим, че сме изчерпали всичките ѝ възможности. Пол Валери бе казал: „Ако се амбицираме да отидем до дъното на думата, тогава никоя дума не ще може да бъде разбрана напълно: това е невъзможно.“ Витгенщайн казва същото: „Думите са като горния слой над бездънна вода.“ Историите биват измисляни точно така: като се гмуркаме под думите, в най-дълбоките води.

Колкото до думата „тухла“, тя бе спомената в един американски тест за измерване творческата способност у децата. За този тест разказва Марта Фатори в хубавата си книга „Творчески способности и възпитание“. В този тест децата са поканени да изброят всички възможни начини на употреба на тухлата: всичко, каквото знаят и каквото успеят да измислят. Може би думата тухла така ми се беше набила в съзнанието, защото наскоро бях прочел за този тест в книгата на Фатори. За съжаление такива тестове нямат за цел да поощрят детското творческо въображение, а само да го измерят, та да бъдат селектирани „най-добрите в областта на въображението“, както с други тестове биват селектирани „най-добрите в

областта на математиката“. Естествено и те принасят своята полза. Но по същество тези тестове преследва цели, които минават високо над детските глави. Обратно играта с „камъка в блатото“, която тук накратко се опитам да онагледя, се движи точно в срещуположната посока: тя трябва да послужи на децата, а не да си служи с тях.

3. Думата „ЧАО“

В детските градини на Реджо Емилия преди няколко години бе се зародила играта „панаир на разказвачите“. Едно подир друго като върху някаква трибуна децата се качват на едно столче и разказват на другарчетата си, насядали на пода и сгушени едно до друго, някаква измислена история. Учителката я записва, а детето внимателно следи тя да не пропусне или да не промени нещо. След това то илюстрира самичко своя разказ с една голяма рисунка. По-нататък ще анализираме един от тези спонтанни разкази. Засега играта „панаир на разказвачите“ ми служи само като отправна точка за следващия ни разговор.

След като аз бях говорил за начина, по който можем да измислим някаква история, тръгвайки от една зададена дума, учителката Джулия Нотори от детската градина „Диана“ попитала дали някое от децата не желае да съчини свой разказ посредством тая нова система и подсказала за първия опит думата „чао“. Един петгодишен малчуган разказал следното:

„Едно момченце било изгубило всичките си добри думи и му били останали само тези... лошите: лайно, дрисък, дърдонка и т.н. Тогава майка му го завела при един доктор, който имал ей такива мустаци и който му казал: «Отвори си устата, изплезе езика, гледай нагоре, гледай навътре, издуй бузите!» Докторът заръчал то да тръгне да търси наоколо някаква добра дума. Най-напред то намерило една ей такава дума (момчето означава с длани дължина от около двадесет сантиметра), която била «у-уф!», значи лоша дума. После намерило една ей толкова дълга (около петдесет сантиметра), която била «изчезвай!» — значи пак лоша. После намерило една розова думичка, която била «чао», сложило си я в джоба, отнесло я в къщи и се научило да казва добри думи и станало добро дете.“ Докато разказвало, малките му слушатели на два пъти се включвали, за да одобрят и доразвият предложените им теми. За пръв път върху темата за „лошите“ думи децата весело импровизирали цяло шествие от така наречените „неприлични думички“, изреждайки цяла поредица от тези, които вече познавали и които са били извикани в съзнанието им от първата. Очевидно правели го като предизвикателство, като игра отдушник, комично пристрастени към храносмилателната лексика — нещо, добре познато на всеки, който е имал работа с деца. Технически играта на асоциациите тук се е развивала по модела на така наречената от езиковедите „ос на селекция“ (Р. Якобсон): търсене на близки думи по протежение на смисловата верига. Но тези думи не са представлявали отклонение от темата на разказа или нейно изоставяне — напротив, те доизяснявали и определяли нейното развитие. В работата на поета, казва Якобсон, „оста на селекция“ се проектира върху „оста на комбинация“: звукът (римата) може да извика към живот някакво ново значение, словесната аналогия може да породи метафора. Същото нещо се случва и когато детето измисля своя

разказ. Става дума за творческа операция, която притежава и свой естетически облик. Все пак тази операция ни интересува само с оглед на проявеното творческо начало, а не на поетическото изкуство. Втори път слушателчетата прекъснали разказвача, за да доразвият „играта на доктор“, като търсели вариации на традиционното „изплезе езика“. Тук забавлението на децата е имало двоен смисъл: психологически, доколкото е служело да драматизира чрез комичното образа на лекаря, който все още вдъхвал малко страх; и състезателен — кой ще изнамери най-изненадващата и неочаквана вариация („гледай навътре!“). Такъв вид игра е вече театър, първичният елемент на драматизацията.

Но нека се спрем на структурата на разказа. В действителност се основава изключително върху думата „чао“, тоест върху нейния смисъл и звучене. Детето, което започнало да разказва историята, е взело за тема словосъчетанието „думата чао“ в неговата цялост. Ето защо в неговото въображение не е взело връх — макар че това става в друг момент — търсенето на близки или подобни думи, на ситуации, при които дадената дума да е употребена по един или друг начин. Дори нейната най-проста употреба — като поздрав — не е взета, изглежда, по същество под внимание от детето. Докато словосъчетанието „думата чао“ веднага дава място върху „оста на селекция“ на постройката на две категории думи: „добрите думи“ и „лошите думи“, а по-късно посредством показващия жест — на две други категории: „късите думи“ и „дългите думи“.

Този показващ жест не е импровизация, а е апроприация — усвоен е от друго място. Детето сигурно е гледало по телевизията рекламното предаване на една търговска фирма за бонбони. Там се появяват две длани, които ръкопляскат и после започват да се раздалечат, докато между тях се проточва надпис: името марка на рекламираните карамели. Детето е измъкнало този сочещ жест от паметта си и си е послужило с него по оригинален и свойствен за него начин. Изоставило е рекламното значение, а е приело „съобщението“ само в неговото вътре включено, но непредвидено, непрограмирано значение — като жест, който премерва дължината на думите. Никога наистина не можем да кажем със сигурност какво научава едно дете, докато гледа телевизията. И никога също не трябва да подценяваме неговата способност да реагира творчески на видяното.

Точно в даден момент в историята се намесва цензурата, упражнена от културния модел на обкръжението. Детето определя като „лоши“ тези думи, които в къщи са го научили да счита за неприлични. Родителите фактически говорят чрез него и ги определят като лоши. Но сега, докато разказва, то се намира в такова възпитателно обкръжение, което предразполага към превъзможване на известни условности: училище, което не потиска, в което децата не биват смърмяни или грубо извиквани, ако се случи да бъдат употребени и такива думи. От тази гледна точка най-удивителният резултат вътре в самата история се състои във факта, че в нейния край е изоставена категоризацията на думите, установена в началото.

„Лошите“ думи, срещнати от детето в неговото дирене — „у-у-уф!“, „изчезвай!“, не са считани за лоши съгласно предишния репресивен модел, но те са думи, които отчуждават, които обиждат другите, които не помагат да имаш приятели, да бъдеш заедно с тях, да си играеш с тях. Те са опаката страна не вече на абстрактно определените „добри“ думи, но на „справедливите и ласкави“ думи. Така се поражда нова категория от думи, в които се проявяват нови оценъчни понятия, поливани от детето в един такъв вид училище. До такъв

резултат достига интелектът, реагирайки на създадените от самия него образи, давайки им оценка, управлявайки техните асоциации — и всичко това с приноса на цялата детска личност в действие. Става ясно също защо „чао“ трябва да бъде „розова думичка“: розовият цвят е мил, неагресивен. Цветът е указание за определена стойност. И все пак жалко е, че не са попитали детето: „А защо розова?“ Отговорът му би ни подсказал нещо, което не сме знаели и което сега е извънредно трудно да узнаем.

4. Фантазийният бином

Видяхме как фантастичната тема — начален момент за всяка история се зароди пред очите ни от една-единствена дума. Но то бе по-скоро зрителна измама. В действителност, за да се получи искра, не е достатъчен само един електрод, нужни са два. Единичната дума действа („Бъфало. И името ще задейства...“ — казва Монтале) само когато срещне втора дума, която я предизвиква, заставя я да изскочи от релсите на навика, накара я да открие у себе си нови смислови възможности. Няма живот, където няма борба.

Това е така, защото въображението не представлява някаква способност, отделена от интелекта: то е самият интелект, взет в цялата си и пълна всеобемност, която си служи с неговите похвати, но е приложена по-скоро към точно определена дейност, а не към друга. Интелектът се ражда в борба, а не в покой. Анри Валон в своята книга „Източници на мисленето у детето“ пише, че мисленето възниква от чифтните понятия. Понятието „мек“ не възниква преди или след понятието „твърд“, но едновременно с него, в процеса на тяхното сблъскване, което е самото тяхно създаване. „Основа на мисленето е неговата двойна структура, а не отделните елементи, които я съставят. Двойката, чифтът, предшества единичния елемент.“

И тъй в началото бе противопоставянето. На същото мнение е и Паул Клее, който пише в своята „Теория и формата и на изображението“, че „понятието е немислимо без своята противоположност; не съществуват понятия сами за себе си, но по правило имаме работа с «понятийни биноми». Една история може да възникне само от фантазиен бином. «Кон — куче» не представлява всъщност «фантазиен бином». Това е само проста асоциация вътре в самата зоологическа категория. При споменаването на тези две четвероноги въображението остава безучастно. Получава се нещо като «акорд на мажорна терца», тоест: не обещава нищо интересно.“

Нужно е двете думи да са разделени от известна дистанция, едната да е достатъчно чужда за другата, та съседството им да е малко нещо необичайно — само така въображението ще бъде принудено да се задвижи и да установи между въпросните думи сходство, да изгради единна, в дадения случай — фантастична цялост, в която двата разнородни елемента биха могли да съжителствуват. Ето защо добре е фантазийният бином да бъде избран с помощта на случайността. Нека двете думи да бъдат издиктувани от две деца и едното да не знае какво

казва другото; или да бъдат изтеглени на жребий; или пък дете, което не знае да чете, да ги посочи наслуга в две отдалечени страници на речника.

Когато бях учител, извиквах на черната дъска две деца; едното карах да напише избрана от него дума на видимата страна на дъската, а другото — на обратната. Малкият подготвителен ритуал си имаше своето значение. Създаваше напрегнато очакване. Ако детето написваше пред всички думата „куче“, тя ставаше вече особена дума, готова да вземе участие в изненадваща ситуация, да се вмъкне в непредвидено събитие. Това куче не беше каквото и да е там четириногло, а ставаше приключенски герой, измислено действащо лице, намиращо се под наше разпореждане. Обърнехме ли дъската, прочитахме, да речем, думата „шкаф“. Приветстваше я взрив от смях. Думата „орниторинк“ („пачи ноздри“ — австралийски бозайник с нос човка) или „октоедър“ (четиристенник) не би имала по-голям успех. Взет отделно, един шкаф нито ще те разсмее, нито ще те разплаче. Ще си стои там инертен и всекидневен. Но точно този шкаф, съчетан с куче, беше съвсем друго нещо. Беше откритие, изобретение, възбуждащ въображението стимул.

Години бяха минали оттогава, когато прочетох написаното от Макс Ернст, с което той обясняваше своето схващане за „систематическото преселение“. Ернст си беше послужил именно с изображението на един шкаф — този, който беше нарисуван от Де Кирико: в самия център на един класически пейзаж, сред маслинен дървета и гръцки храмове. „Преселен“ по този начин, захвърлен сред необичайното обкръжение шкафът се превръщаше в някакъв загадъчен предмет. Може би в него бяха закачени дрехи, може би — не: сигурен беше само фактът, че ние самите бяхме закачени за него като урочасани.

Виктор Шкловски описва този ефект, наречен на руски от него „остранение“*, като ефекта, постигнат от Толстой, когато говори за един най-обикновен диван с думи, които би употребил човек, невиджал никога преди това диван и никога неподозирал за какво може да служи.

[* Нека на български бъде „очудняване“ — бел.пр.; „остранностяване“, „създаване на необичайност“. — Бел. NomaD.]

Във фантазийния бином думите не са взети в обикновеното им значение, но са освободени от езиковия порядък, който ги свързва във всекидневната реч. Те са „очуднени“, направени са „чудни“, „странни“, „преселени“ са, хвърлени една срещу друга на фона на никога невиджан дотогава небосклон. Тогава само, мисля аз, те се намират при най-добри условия, за да родят занимателен разказ.

И така, достигнали дотук, нека вземем същите две думи: „куче“ и „шкаф“.

Най-простият способ, за да ги съчетаем помежду им, е да ги свържем посредством даден предлог. Така получаваме следните образи:

кучето с шкафа

шкафът на кучето

кучето върху шкафа

кучето в шкафа и т.н.

Всеки един от тези образи очертава възможността да измислим конкретна фантастична ситуация:

1. Едно куче пробягва по улицата: то носи на гърба си шкаф. Какво се чудите — той му е колибката. Всякога я мъкне със себе си, както охлювът — своята черупка. И така нататък, по ваш избор.

2. Шкафът на кучето: струва ми се, че това е идея най-вече за архитекти, дизайнери, специалисти по луксозните интериори. Шкафът на кучето е предназначен да побира дрехите му: неговата пелеринка, различните намордници и каишки, плетените терлички, предпазителя за опашката с пискюлчета, гумени кокали, котета играчки, указател на градските улици (нали кучето трябва да ходи за млякото, вестника и цигарите на господаря!). Нито шкафът, нито умът ми обаче могат да поберат още някаква история на тази тема.

3. Кучето в шкафа — тази тема е още от пръв поглед многообещаваща. Доктор Полифемо се прибира в къщи, отваря шкафа, за да вземе домашния си халат, и какво — намира там едно куче. Заставени сме веднага да измислим обяснение на това появяване. Но обяснението може да бъде отложено за по-късно. За момента е по-интересно да се анализира от близко разстояние положението. Кучето е от неопределена порода. Може би е обучено за особен лов: да търси гъби трюфели или циклами из Алпите, или рододендрони. То е добродушно, маха приветливо с опашка, вежливо подава лапичка, но да излезе от шкафа не иска и да чуе, колкото и доктор Полифемо да го умолява. След това доктор Полифемо отива в банята да вземе душа си и в тоалетното шкафче намира друго куче. Трето куче си седи в кухненския шкаф сред тенджерите, четвърто — в машината за миене на съдове, още едно — полузамръзнало — в хладилника. Едно мъниче се е свило в ъгъла при метлите, а друго — още по-миниатюрно, в чекмеджето на писалището. Доктор Полифемо би могъл в този момент да извика портiera на помощ, за да бъдат отблъснати нашествениците, но не това му повелява неговото кучелюбно сърце. Напротив, той изтичва при месаря и купува десет килограма филе, за да нахрани гостите си. И от този час той всекидневно започва да купува по десет килограма месо. Но това не може да остане незабелязано. Месарят заподозрява нещо. Започват шушукания, пораждат се злословия, запълзяват клевети. Дали този доктор Полифемо не крие в къщата си шпиони, търсещи атомни тайни? Не прави ли той някакви дяволски експерименти, иначе защо ще му е толкова месо? Горкият доктор започнал да губи клиентите си. Запристигали доноси в полицията. Полицейският началник разпоредил да се обискира домът му. И само при обиска се изяснило, че доктор Полифемо, невинен, е понасял толкова обиди изключително поради любовта си към кучетата. (И т.н. и т.н.)

На този свой стадий разказът е само „суровинен материал“. Неговата обработка, превръщането му в готов продукт е задача на писателя. Но това, което ни интересуваше, бе привеждането на един пример: как се употребява „фантазийният бином“. Безсмислицата може да си остане безсмислица. Важен тук е механизъмът, който децата успяват да овладеят и приложат на практика много добре, като при това извличат от упражнението истинско удоволствие — аз лично имах възможност да наблюдавам това из толкова училища на Италия.

Упражнението, за което става дума, разбира се, принася и напълно реални плодове, върху това ще ни се случи да поговорим по-нататък. Но не бива да остане недооценен моментът на радостното развлечение. Особено ако си признаем, че в нашите училища главно се говори, а смях се чува много малко. Една от най-трудно изкоренимите представи е тази, че педагогическият процес, кой знае защо, трябва да бъде нещо сериозно-мрачно. Все нещо е знаел от свой личен опит Джакомо Леопарди, щом е написал в своя „Дзибалдоне“ с дата от 1 август 1823 година следното:

„Най-хубавото и най-щастливото време от живота на човека — детството, е така хилядократно изтезавано от хилядите мъки, тревоги, трудове и страхове на възпитанието и учението, че възрастният човек дори сред своите злочестини и митарства на възрастен не би приел да се превърне отново в дете от страх да не изстрада пак това, което е страдал в детството си.“

5. „СВЕТЛИНА“ и „ОБУЩА“

Историята, която следва по-долу, е била измислена от едно дете на пет години и половина с участието на още три негови другарчета в детската градина „Диана“ в град Реджо Емилия. „Фантазийният бином“, от който тя се е появила — „светлина“ и „обуща“, — е бил подсказан от учителката (на следния ден подир обсъждането на биномния метод в нашия семинар). Но ето и самата история без по-нататъшни предговори:

„Имало едно време момченце, което все обувало татковите обуща. Веднъж, вечерта, таткото се ядосал, че детето взема обущата му, взел, че го окачил на електрическата крушка, ама после, в полунощ, то паднало и тогава таткото казал: «Какво става, да не е някой крадец?» Отишъл да види — детето лежи на земята. И цялото светело. Тогава таткото се опитал да му завърти главата — но то не угаснало, опитвал се с мачкане на края на носа му — пак не угасвало, опитал с дърпане на косата — но още не угасвало, опитал с натискане на пъпа — пак не угасвало, опитал да му изуе обущата и успял — угаснало.“ Находката при финала, намерена не от главния разказвач, но от друг малчуган, толкова допаднала на децата, че те почувствували потребността да изръкопляскаат сами на себе си: тъкмо последният образ наистина по съвършен и логичен начин затварял кръга и придавал на разказаното завършеност. Но тук е имало и нещо повече.

Аз мисля, че самият Зигмунд Фройд — ако би могъл лично да присъствува, та макар и незримо, като привидение — би изпитал силно вълнение при слушането на тази история, която така лесно се поддаваше на интерпретация в духа на „едиповия комплекс“, и то още при завръзката с това дете, което посяга да нахлузи обущата на бащата. Та нали „да смъкнеш обущата на баща си“ означава да заемеш мястото му край майката. Неравна борба, осеяна с призраците на смъртта. Ето: да „окачиш“ някого не значи ли да го „обесиш“? А къде е лежало детето: „на земята“ или „в земята“? Дори да възникнеха съмнения спрямо подобно тълкуване, те биха отпаднали, ако се разчетеше, както трябва, това „угаснало“, което дава на драмата

толкова трагична развързка: „да угаснеш“ и „да умреш“ са синоними. „Угасна в прегръдката господня“, четем в некролозите, които нашите италианци разлепват по стените. Побеждава по-силният, по-зрелият за живота. Побеждава в полунощ, в часа, когато бродят духовете... И преди смъртта — мъчението: завъртял му главата, дърпал му ушите, смачкал му носа...

Няма много да се увличам в това непозволено практикуване на психоанализа. Има си специалисти: „Videant consules!“ („Нека се заемат отговорните лица!“ — римска поговорка).

Но ако „гълбинното“, подсъзнателното е превзело „фантазийния бином“, служейки си с него за инсценировка на своите драми, поставя се въпросът: откъде точно то се е вмъкнало вътре. Мисля, че пролуката е резонансът, събуден в детското съзнание от думата „обуща“. Всички деца обичат на игра да надяват обущата на татко и мама. За да бъдат „те“. За да станат по-високи. Но също — просто да бъдат „други“. Преобличането като игра — освен своето символично значение — е винаги забавно поради гротесковото въздействие, което поражда. То си е театър: преобличането в чужди дрехи, играенето на роля, вживяването в друг нечий живот, откриването на нови жестове. Жалко, че, общо взето, само през карнавалното време е позволено на децата да обличат татковото сако или бабината фуста. А би трябвало в къщи винаги да има по един кош с излезли от употреба дрехи, които да служат за играта на „маскиране“. Детските градини в Реджо Емилия за тази цел притежават не по един кош, но по цяла стая гардеробна. В Рим на улица „Санио“ има един битпазар, където се продават най-различни дрехи, като например излезли от мода вечерни облекла; там ходехме, когато дъщеря ни беше малка, за да попълваме запасите на гореспоменатия кош. Нейните другарки бяха особено обикнали дома ни именно поради този кош.

Защо детето „свети“? Най-очевидната причина би трябвало да потърсим в аналогията: окачено на електрическата крушка като лампа, детето започва да се държи като лампа. Но това обяснение щеше да бъде задоволително, ако детето беше „светнало“ в същия момент, в който бащата го беше „окачил“. Точно в този момент обаче разказът не отбелязва никакво „светване“. Ние виждаме, че детето „цялото светело“ едва след като е паднало на земята. Аз мисля, че ако детското въображение е имало нужда от известно време (само няколко мига), за да открие аналогията, то това се е случило, защото аналогията не се е проявила веднага видяна — разказвачът „вижда“ детето „окачено“, вижда го „светнало“, — а е протекла по-напред по „оста на селекция“, по оста на „словесния подбор“. Докато разказът е протичал, в главата на детето се е вършела отделно друга работа около думата „окачено“. Ето веригата: „окачено“, „включено“, „светнало“. Словесната аналогия и произнесената гласно рима са накарали да щракне също аналогията с видимата картина. Накратко казано, извършила се е работа по „кондензиране на образите“, която доктор Фройд — все същият пусти виенчанин! — е описал така добре в труда си върху творческите процеси по време на съня. От тази гледна точка разказаната история наистина приема вид на „сънуване с отворени очи“. Такава е цялата ѝ атмосфера, уклонът ѝ към абсурдност, натрупването на темите.

От тази атмосфера излизаме посредством опитите на бащата да „угаси“ „детето електрическа крушка“. Вариациите на тази тема са натрапени от аналогията, но те се разгръщат многопланово. Тук е привнесен както опитът от привычния жест, с който се загасява лампата (отвинтва се самата крушка, натиска се копче, дръпва се шнурче и т.н.), така и опитът, натрупан от контакта със собственото тяло (от главата се преминава към ушите, към носа, към пъпа и

т.н.). На този етап играта придобива колективен характер. Главният разказвач е изиграл ролята само на детонатор, а взривът е повлякъл всички. Неговия резултат кибернетиците биха нарекли „амплификация“.

Докато търсят все нови варианти, децата се оглеждат взаимно, като търсят в тялото на съседа изходна точка за нова находка. Сегашното се намесва в разказаното, неговите форми подсказват нови значения в един процес, който има известна аналогия със способността на римата да диктува на поета, докато последният работи, значения, които, така да се каже, са извън лирическата ситуация. Описаните жестове също са в рима, макар и не според звука. Това са съседни рими, тоест най-простите, както е и справедливо да бъде при детски стихчета.

Заключителният вариант „изул му обущата и то угаснало“ представя още по-решително скъсване с атмосферата на сънуването. И това е логично. Именно бащините обуща са държали детето в „светнало“ състояние, нали от тях всичко е започнало: достатъчно е да му се изуят обущата и светлината ще изчезне, разказът може да свърши. Зародишът на логическото мислене е направлявал магическия инструмент — „татковите обуща“ — в направление, което е противоположно на първоначалното.

От момента, в който децата правят това откритие, те въвеждат в свободната игра на въображението математически елемент „обратимост“ — засега само като метафора, не като понятие. До понятието те ще дойдат по-късно, а междувременно приказният образ, както се вижда, е създал вече основата за структурирането на понятието.

И още една последна забележка (разбира се, само случайността я поставя на последно място): тя засяга вътъканите в разказа ценностни критерии. Прочетена от тази гледна точка, историята е разказ за наказаното непослушание — всичко, издържано в рамките на прекалено традиционен културен модел. На бащата се дължи послушание и той има правото да наказва. Цензурата на обкръжаващата среда се е намесила, за да съдържи разказаното в пределите на семейния морал. Намесата на последния наистина дава право да кажем, че върху тази история „са положили ръка и небето, и земята“: подсъзнанието с неговите конфликти, опитът, паметта, идеологията и, разбира се — словото във всичките му функции. Едно чисто психологическо или психоаналитично прочитане не би било достатъчно, за да осветли значението на разказа от различните му страни, както, макар и накратко, аз се опитах да сторя.

6. Какво би станало, ако...

„Хипотезите — пише Новалис — са като мрежи: хвърляш мрежата и рано или късно все нещо ще се хване.“ Нека веднага приведа прочутия пример: какво би станало, ако някой човек се събудеше, превърнат в отвратително насекомо? На този въпрос е отговорил с присъщото му майсторство Франц Кафка в разказа „Метаморфоза“. Не твърдя, че този разказ се е родил като отговор точно на този въпрос, но факт е, че трагедийната ситуация в него се създава именно като следствие на една напълно фантастична хипотеза. Вътре в тази хипотеза всичко става

логично и човешки разбираемо, изпълня се със смисъл, който се поддава на различни тълкувания, а символът заживява със свой самостоятелен живот, пригаждащ се към множество реални ситуации.

Техниката на „фантастичните хипотези“ е крайно проста. Тя е изградена във формата на неизменния гореспоменат въпрос. „Какво би станало, ако...“

За да се формулира въпросът, се вземат първите паднали ни подръка подлог и сказуемо. Тяхното съчетание ни снабдява с хипотезата, върху чиято основа може вече да работим.

Да кажем, подлогът е „Реджо Емилия“, а сказуемото — „лети“: какво би станало, ако град Реджо Емилия почнеше да лети?

Да кажем, подлогът е „Милано“, а сказуемото „обкръжен от морето“: какво би станало, ако Милано внезапно се намереше обкръжен от морето? Ето две положения, в рамките на които повествователните събития могат сами по себе си да се множат до безкрайност. За да се запасим с подръчен материал, можем да си представим как различни лица реагират на необикновената новина, да си въобразим най-различните произшествия, свързани с едното или с другото събитие, или възникналите около тях спорове. Така би се получила полифонна история — роман в стила на последните работи на Палацески. За главен герой бихме могли да изберем например някой малчуган, около когото като в панаирска въртележка да се завърти приключенска вихрушка от най-непредвидени събития.

Забелязал съм, че селските деца, поставени пред подобна тема, приписват първото откриване на новината не другиму, а на селския фурнаджия. Той става най-рано от всички, дори по-рано от клисаря, който трябва да удари камбаната за ранната литургия. В града откритието прави нощният пазач. В зависимост от това, дали у децата е по-силно развито гражданското чувство или привързаността към семейството, пазачът съобщава новината на кмета или на жена си.

Градските деца често са принудени да работят с действащи лица, които те не познават лично. По-късметлии от тях са селските деца: те не са принудени да мислят за някакъв неопределен фурнаджия, но веднага си мислят за фурнаджията Джузепе (друго име аз и не бих могъл да употребя: баща ми беше фурнаджия и се казваше Джузепе) и последният веднага им помага да въвеждат в разказа познати лица, роднини и приятели. Така играта веднага става много по-забавна.

В споменатите вече статии от вестник „Паезе сера“ аз бях формулирал следните въпроси:

— Какво би станало, ако остров Сицилия си изгубеше копчетата?

— Какво би станало, ако на вратата ви би почукал крокодил, молещ ви за малко розмарин?

— Какво би станало, ако асансьорът ви се провалеше до земния център или изхвъркнеше чак до Луната?

Само третата тема по-късно ми се превърна в истински разказ с главен герой сервитьорът от един бар.

С децата се случва същото. Най-голямо забавление се получава, когато се формулират най-шутовските и неочаквани въпроси: то е именно затова, защото последвалата работа, тоест развиването на темата, е само усвояване и продължение на вече направено откритие. Макар че се получават понякога и случаи, когато темата, съвпаднала с личния опит на детето, оказала се съзвучна с обстановката, в която то расте, с обкръжението му, подбужда детето да навлезе в нея самостоятелно, да пристъпи към вече изпълнената с познато за него съдържание действителност откъм необикновената ѝ страна.

Неотдавна в едно средно училище аз и децата формулирахме заедно такъв въпрос: „Какво би станало, ако на телевизионната викторина «Рискувай всичко» като участник се явеше един крокодил?“

Въпросът се оказа много продуктивен. Той като че ли ни разкри нов зрителен ъгъл, под който да гледаме телевизия и от който да съдим собствения си опит на телевизионни зрители. Най-вече изскочиха какви ли не смешни предложения за инсценировка, като почнем например от разговора между крокодила, който настоява да бъде допуснат до състезанието като специалист по ихтиология, и напълно шашнатите чиновници от телевизионния театър на булевард „Мацини“. В самите излъчвани състезания крокодилът се проявяваше като непобедим. При всяко удвояване на залагането той си глътваше най-спокойно по един от конкурентите, без дори да се сети после да пролее сълзи. Накрая изяждаше и водещия — Майк Бонджорно, но на свой ред крокодилът биваше изяден от помощничката на водещия — хубавата Сабина, на която децата бяха пламенни поклонници и на всяка цена искаха да я изкарат финалистка победителка.

По-късно аз преработих разказа и със значителни изменения го включих в книгата си „Новели, изработени на машина“. В моя вариант крокодилът е експерт по котешкото акане, наистина фекална материя, но този натурализъм придаде на разказа демистификационна функция. В края на разказа Сабина не изяжда крокодила, но го заставя да изплюе в обратен ред погълнатите жертви.

Струва ми се, че не се намираме вече в областта на безсмислицата. Намираме се по най-очевиден начин в друг етап: при употребата на фантазията за установяване на активна връзка с действителността.

Светът може да бъде гледан от височината на човешки бой, но също от задоблачни висоти (във века на самолетите това не е трудно). В действителния живот може да се влезе през главния вход, но може да се промъкнеш в него — и колко по-забавно е това! — през едно прозорче.

7. Дядото на Ленин

Тази малка глава е само продължение на предшестващата. Отделих я, защото твърде много ме блазнеше мисълта, че дядото на В. И. Ленин — бащата на Мария Александровна Улянова — заслужава да стои в заглавие.

Селският дом на Лениновия дядо се извишава недалеч от Казан, столица на Татарската АССР, върху една баирчинка, в чието подножие тече малка рекичка, носеща по своята повърхност весели колхозни патета. Околността е красива и там аз съм пил хубаво вино, гостувайки у мои татарски приятели. Трите големи прозореца на всекидневната гледат към градината. Децата, между тях и Володя Улянов, бъдещият Ленин, обичали да се промъкват в дома и да излизат през прозорците вместо през вратата. Мъдрият доктор Бланк (баща на Лениновата майка) не само че не забранявал на децата това невинно забавление, но бил наредил да поставят под прозорците здрави пейки, та децата да стъпват на тях при своите провириания, без да рискуват да си счупят вратлетата. Според мен такова поведение е истински образец за това, как трябва да се поставяме в услуга на детското въображение.

С измислянето на истории и с фантастическите способности за тяхното фабрикуване чрез фантазията мисля, че помагаме на децата да проникнат в истинския живот през прозореца вместо през вратата. Щом им е по-интересно, значи — по-полезно им е.

Между другото нищо не ни пречи да увеличаваме допира на децата с действителността посредством по-сериозни хипотези.

Например: Какво би се случило, ако в целия свят, от полюс до полюс, внезапно изчезнеха парите?

Това е тема за развиване не само на детското въображение. Ето защо считам, че тя е особено подходяща за децата, които обичат да си премерват силите с въпроси, надхвърлящи ръста им. За тях това е единствената възможност да пораснат. А няма съмнение, че те искат преди всичко и над всичко останало да пораснат. И все пак правото им да пораснат ние им го признаваме само на думи. Всеки път, когато те пожелаят да се възползват от него, ние поставяме на карта целия си авторитет само за да им попречим.

По повод на „Фантастическата хипотеза“ остава ми да отбележа още нещо: в крайна сметка тя е само частен случай на „фантазийния бином“, представен от произволното съчетание на някой подлог с някое сказуемо. Менят се съставките на „бинома“, но не и техните функции. В примерите, описани в предшестващите глави, разгледахме „биноми“, съставени от две съществителни, докато във фантастическата хипотеза съединяваме съществително и глагол, подлог и сказуемо или подлог и определение.

Примери:

- съществително и глагол: „градът“; „лети“;
- подлог и сказуемо: „Милано“, „е обкръжено от морето“;
- подлог и определение: „крокодилът“, „специалист по ихтиология“.

Не се съмнявам, че могат да съществуват и други форми на „фантастически хипотези“, но за целите на тази книжка стига и гореизредената верижка. (Римата, макар че се чувствава как е търсена от автора, тук играе провокаторска роля: надявам се, че ще я забележите.)

8. Произволната представка

Един от словотворческите похвати за продуктивност на фантазията е деформацията на думите. Децата обичат да играят на тази игра: тя е весела и същевременно много сериозна. Учи ги да изследват възможностите на думите, да ги владеят, да ги принуждават да възприемат неизвестни преди облици; стимулира свободата им на „словопроизводители“ и окуражава правото им да разполагат със своя лична реч (мерси, господин Сосюр), поощрява в тях антиконформизма.

В духа на тази игра е именно и прибавянето на произволно избрана представка към думите. Аз самият съм прибягвал към този метод неведнъж.

Достатъчно е прилепването на представката „S“ носителка на отрицателно значение, за да превърне тя „temperino“ (джобно ножче), всекидневен и маловажен предмет, при това опасен и агресивен, в „stemperino“ (не-ножче), фантастичен и миролюбив предмет, който служи не за подостряне на моливите, а за удължаване на графита им, когато върхът се е вече притъпил. Това — за голям яд на продаващите моливи книжари и в разрез с идеологията на потребителското общество. Също не без сексуално оцветени намеци, които, макар и дълбоко прикрити, са все пак (подсъзнателно) разбираеми за децата.

Същата представка „S“ ми дава думата „staccaranni“, тоест нещо обратно на „attaccaranni“ (закачалка), т.е. служи ми не да окачвам дрехи, а да ги откачвам, когато ми е нужно, в някаква фантастична страна, където витрините са без стъкла, магазините без каси и гардеробите съблекални без номерчета. От представката към утопията. Какво, нима е забранено да мечтаем за града на бъдещето, в който палтата ще бъдат безплатни, както водата и въздухът?... При това утопията възпитава не по-зле от който и да е критически ум. Стига да умеем да я пренесем от света на разума (на когото Грамши с право предписва методически песимизъм) в света на волята (чиято главна характерна черта пак според Грамши трябва да бъде оптимизмът). С една дума, напред! Дори „закачалката“, така както си е без представка, е само „книжен тигър“, неспособен да спре прогреса.

После аз измислих цяла „страна с отрицателни представки“, където „оръдието“ става „не-оръдие“ и последното служи да „раз-тури“ войната, вместо да я „тури“ в действие. „Осмислената безсмислица“ (изразът е на Алфонсо Гато) тук, както ми се струва, е повече от прозрачна. Представката „bis“ ни дарява с „bispenna“ (двойна химикалка), която пише двойно дълго време (или с нея пишат ученици близнаци...), с „bispira“ (двойна лула) — лула за пристрастени пушачи, с „bisterra“ — втора Земя...

„Има още една, втора планета Земя. Ние живеем и на тази, и на онази едновременно. Каквото тук върви накриво, там си върви право и обратно. Всеки от нас има там свой двойник.“ (Научната фантастика вече отдавна широко използва подобни хипотези, затова дори само поради тази причина един такъв разговор с децата ми се струва напълно законен.)

В една отдавна измислена от мен история бях въвел чрез уголемителната представка „архи“ — „архикучета“, „архикокали“, както и думата „тринокъл“ — производно от представката „три“, също като „трикрава“, животно, за съжаление още непознато на зоологията.

В архива си имам и един „античадър“, но още не съм успял да му измисля практическо приложение.

За разрушителни цели чудесно подхожда представката „dis“, чрез която лесно получаваме „discompito“ (разтоварително), тоест домашно, което в къщи не трябва да пишем, а само да разкъсваме на парчета...

Да се върнем пак при зоологията. Освободена от скобите, в които преди малко бяхме я затворили, тя ни среща с едно „вицекуче“ и с един „заместник котарак“. Който от вас има нужда от тези животни, за да насели с тях историите си, аз най-сърдечно му ги подарявам.

Между другото в състояние съм да предложа на Итало Калвино, автор на „Полувиконтът“, едно „полупривидение“: нещо средно между жив човек и призрак, загърнат в чаршаф и дрънкаш с вериги. С него биха могли да се организират чудесни страхотии — смехории.

„Супермен“, вече утвърдена дума от комиксите, е ярък пример за „фантастически префикс“, макар че имитира нещастния „свръхчовек“ на Ницше. Но стига да поискате, с тази представка вие можете да си измайсторите един „супергол-майстор“ или „суперкибрит“ (способен, както изглежда, да подпали цялото съзвездие „Кумова слама“).

Изглежда, че особено производителни се оказват свежите представки, родени през втората половина на двадесетия век. Такива като „микро“. Или „мини“. Или „макси“. Ето ви ги и всичките все гратис: един „микрохипопотам“ (отглежда се в къщи, в аквариум); един „мининебостъргач“, който се побира целият в една „миникутия“ и е обитаван само от „минимилардери“; едно „максиодеяло“, способно да покрие в зимния мраз всички бедняци, които умират от студ.

Едва ли е нужно да поясняваме, че „произволната представка“ е също частен случай на „фантазийния бином“: единият съставен елемент е префиксът, представката, която поражда новите образи, а вторият елемент е обикновената дума, облагородена, така да се каже, от деформацията.

Ако бихте настояли да ви препоръчам тук някакво упражнение на тази тема, бих ви посъветвал да напишете представките и каквито и да било съществителни в две паралелни колони, а след това да ги комбинирате, както ви хрумне. Лично аз вече опитах. Деветдесет и девет от брачните двойки, съчетани посредством този ритуал, се разтрогват още по време на сватбения гуляй, но стотният брачен съюз се оказва щастливо и плодовито чифтосване.

9. Творческата грешка

Ако кажем, че от една грешка на езика може да се роди цяла история, ние няма да съобщим нищо ново. Ако аз пиша на машината си някаква статия и изчукам на клавишите „Лампония“ (lampone — малина) вместо Лапония (Лапландия), ето че ще бъде открита нова страна — дъхава и гориста. Ако посегна към специалната гума и изтрия тази страна от географската карта на възможния, още неоткрит свят — ще бъде наистина жалко. По-добре ще бъде да я кръстосам надлъж и шир като истински турист фантаст.

Ако детето напише в тетрадката си „l'ago di Garda“ (иглата Гарда) вместо „Lago di Garda“ (езерото Гарда), аз трябва да избирам: или грабвам червено-синия молив и поправам грешката, или приемам това като подсказване при трудна задача, следвам го и измислям историята и географията на тази толкова важна игла, която е отбелязана дори върху картата на Италия. Интересно дали Луната ще се отразява върху нейния връх или върху нейното ушенце? И няма ли Луната да си убоде носа?...

Великолепен пример за творческа грешка може да се намери според Томпсън (вж. „Приказките в народната традиция“, Милано, 1967, с. 186) в „Пепеляшка“ на Шарл Перо. Пантофката отначало трябвало да бъде от „vair“ (вид сивопепелява кожа) и само поради една щастлива грешка е станала от „verre“, тоест от стъкло.

Стъклената пантофка, разбира се, е много по-необикновена от някакво си кожено чехълче, тя е и много по-съблазнителна, макар че произхожда от езиков каламбур или от грешка при преписването.

Правописната грешка, ако добре се взрем в нея, може да стане повод за много забавни и поучителни истории, често нелишени от идеологическа подплата, както сам съм се опитал да го покажа в моята „Книга на грешките“. Itaglia (Италя), написана с буква „G“ по средата, вместо Italia (Италия) не е само ученическа волност. Съществуват наистина типове, които крещят и дори скандират в хор I-ta-glia(И-та-ля) с тази отвратителна „G“ в повече, която отвътре кънти с националистическо, дори с фашистко звучене. Италия няма нужда от една буква повече, но от честни и порядъчни люде и най-вече от умни революционери.

Ако от всички думи на италианския речник изчезне „H“, буквата, която децата най-често изпускат, когато пишат, могат да възникнат интересни сюрреалистични положения. Напр. „cherubini“ (херувимите) ще бъдат низвергнати до някакви си безсмислени „cerubini“ (черубини) и ще престанат да бъдат небесни обитатели. Началникът на станцията „Chiusi-Chianciano“ (Кюзи-Кянчано), като чуе, че ръководеният от него пост е разжалван в смешното Ciusi Cianciano (Чузи Чанчано), ще се почувствува понижен в длъжност и ще си даде оставката. Или ще се оплаче пред профкомитета.

Много от така наречените „детски грешки“ се оказват след проверка съвсем друго нещо: излиза, че те са самостоятелно творчество, с помощта на което децата усвояват непознатите им още неща. Думата „*pastichina*“ (хапче) нищо не значи за детското ухо, затова детето не ѝ се доверява и като уподобява предмета на вложеното в него действие, употребява думата „*mastichina*“ (мастикина — дъвка). Всички деца имат богати сборки от подобни преосмисляния.

Едно момиченце, току-що прибрало се от детската градина, попитало майка си: „Не мога да разбера! Сестрата монахиня винаги казваше, че свети Йосиф е толкова, ама толкова добър, а отзарана изведнъж каза, че той е най-лошият баща на Исус Христос.“ Очевидно думата *putative* (путативо — баща осиновител) нищо не е говорила на момиченцето и то си е изтълкувало непознатата дума по свой начин, като я преправило на *il più cattivo* (ил пю кативо — най-лошият) въз основа на вече познати думи. Всяка майка разполага с цял репертоар от такива анекдоти. Във всяка грешка е заложена възможността от нея да възникне разказ.

Веднъж едно дете бе допуснало необичайна грешка: вместо „*casa*“ (къща) бе написало „*cassa*“ (сандък, каса и т.н.) и аз го посъветвах да измисли история за някой си човек, който живеел в сандък. И други деца също се нахвърлиха на подсказания сюжет. Получиха се много истории: имаше един човек, който живеел в „*cassa di morto*“ (ковчег); друг пък бил толкова дребен, че му стигала една щайга за зеленчук за подслон и за спане през нощта; но тъй той се озовал на пазара сред цветното зеле и морковите и някакъв си купувач искал непременно да го купи, като давал по еди-колко си на килограм.

Какво ли пък ще представлява „*libbro*“ с две „В“ вместо „*libro*“ (книга)? Дали ще е по-тежка книга от всички други или някаква сбъркана книга, или тясно специализирана книга?

А „*rivoltela*“ с едно „L“ вместо „*rivoltella*“ (револвер) с какво ще стреля: с минипатрони или с теменужки?

Каквото и да казваме обаче, да се смееш над грешките е вече начин да се отървеш от тях. Точната дума съществува само като противоположност на неточната. И като вземем предвид това противостоене, ето че пак се озоваваме при фантазийния бином. Използването на грешките, били те волни или неволни, е само една от неговите интересни и тънки разновидности. И наистина: първата съставка на „бинома“ само поражда втората, почти както това става при партеногенезата. „*Serpente bidone*“ (змията бидон) се е появила от „*serpent pitone*“ (змията питон) по един начин, който е явно съвсем различен от начина, по който от „*sasso*“ (камък) се поражда „*contrabasso*“ (контрабас). И двата предмета, да кажем, правилното „*acqua*“ (вода) и погрешното „*acqua*“ (без „Q“) си остават най-тясно свързани. Значението на втория може да се извлече само от значението на първия. Второто значение е като някакво „заболяване“ на първото. Това става ясно от примера с „*cuore*“ (сърце) и „*cuore*“. Второто, „*cuore*“, е без никакво съмнение едно болно сърце: то има нужда от витамин „С“.

Грешката може да изкара наяве и прикрити истини — видяхме това в примера с „*itaglia*“ със злополучното „G“.

В една и съща дума могат да се допуснат много грешки, а това означава, че тя може да даде началото на много истории. Например „*automobile*“ (автомобил) — *ottomobile* (*otto* —

осем). Изглежда, че ще бъде автомобил с осем колела. „Automobile“ (alto — висок): високоавтомобил; „ettomobile“ (etto — сто грама) стограмово автомобилче. „Autonobile“ (nobile — благородник): този пък ще бъде някакъв аристократ, който ще отказва да стои в какъв да е простолуден гараж. От грешките се учим. Това е стара поговорка. Новата би могла да гласи; от грешките се учим на фантазия.

10. Стари игри

Търсенето на фантастични теми може да ни отведе при игрите, с които някога са се забавлявали дадаистите и сюрреалистите и които със сигурност са по-стари от тези движения в изкуството. Можем да наречем тези игри сюрреалистични по-скоро за удобство, отколкото поради някакво закъсняло желание да отдадем нужното на Бретон. Една от тези игри се състои в следното: от вестници се изрязват заглавия на статии и известия и така се размесват, че се получават съобщения за най-нелепи, сензационни или просто забавни събития като:

Куполът на черквата „Свети Петър“

ранен с удар от кинжал

ограбил касата, избягал в Швейцария.

Сериозна катастрофа по магистралата А2

между две танга

в чест на Алесандро Манцони.

По този начин само с помощта на вестник и на ножици могат да се сглобяват цели поеми — ако не чак толкова смислени, то поне нелишени от известен комичен чар.

Не твърдя, че това е най-полезният начин за четене на вестник, нито че той трябва да се внася в училище само за да бъде нарязан на парчета. Хартията е сериозна работа. Свободата на печата — също. Но нашата игра, мисля няма да подкопае уважението към печатното слово, макар че известни услуги за намаляване на прекаления култ към него тя може да окаже. В края на краищата да се измислят истории е също сериозна работа.

Чудатостите, произведени от гореописаната операция, могат да имат съвсем краткотраен комичен ефект или могат да положат основите на едно същинско повествование. Всякакви средства, за да не изпуснем такъв случай, са добри.

Техниката на играта изтласква процеса на „очудняване“ на думите (Шкловски наричаше този процес „остранение“ — бел.пр.) чак до крайните му последици и оттам тръгва цялата верига от същински „фантазийни биноми“. Дори би трябвало да ги наричаме „фантазийни полиноми“.

Друга игра, разпространена из целия свят, е играта на въпроси и отговори, написани на листче. Започва се с поредица от въпроси, които вече образуват някаква серия от събития — канавата за повествование. Например:

Кой беше?

Къде се намираше?

Какво правеше?

Какво каза?

Какво казаха хората?

Как свърши всичко това?

Първият участник от групата отговаря на първия въпрос и подгъва листа така, че никой да не може да прочете отговора му. Вторият отговаря на втория въпрос и на свой ред подгъва листа. И така нататък, докато свършат въпросите. След това се прочитат отговорите като цял разказ. Възможно е да представлява пълна безсмислица, но възможно е и да се очертае зародишът на смешна история.

Например:

Мъртвецът

на кулата на Пиза

плетеше си чорап.

Той каза: „Колко прави три по три?“

Хората пееха: „Болката ми разбери!“

Мачът свърши с нула — три!

Прелестната крайна рима се е получила наистина случайно!

Прочитат се значи отговорите, всички се размиват и работата свършва дотук. Или получената се ситуация бива анализирана, тъй че от нея да излезе разказ.

Всъщност цялата работа е, че наслука от думите избират тема. Основната разлика се състои в това, че при тази процедура е налице „случаен синтаксис“. Вместо „фантазиен бином“ — „фантазийна канава“. На всекиго става ясно, че с малко опит, като се разнообразяват и усложняват въпросите, могат да се получат доста насърчителни резултати.

Съществува още една много известна сюрреалистична игра: рисуване от няколко ръце. Първият от участниците рисува някаква фигура, загатва образ, чертае знак, който може да има смисъл, а може и да няма никакъв.

Вторият участник в играта на всяка цена се разграничава от този смисъл и използва рисунката на първия като елемент за друга фигура с друго значение. Така прави и третият, но не за да допълни рисунката на първите двама, а за да смени отново насоката, да извърти пак смисъла. Крайният резултат най-често представлява някаква неразбираема рисунка, в която никоя форма не е окончателна и всичките преминават една в друга в непрекъсваща комбинация от движения.

Виждал съм колко много се забавляват децата с тази игра и колко бързо схващат правилата ѝ. Едно е нарисувало, да кажем, овалното очертание на око. Друго, изтъкувало по своему овалната форма, прибавя към нея кокоши крака. Третото, работейки с боичките, прави да разцъфти истинско цвете на мястото, където трябва да дойде главата. И така нататък. Крайният резултат значи по-малко от играта, от борбата да се надвият фигурките на другите и да се наложат своите, от изненадите и откритията, изникващи от всеки жест в това движение, което Умберто Еко сигурно би нарекъл „совалка на смисъла“.

Накрая все пак от фигурките може да изникне и разказ. Появило се е, без да е било обмислено, някакво чудновато действащо лице или някакво чудовище, или фантастически пейзаж. Оттук словото може да продължи играта. Движението е отново от безсмислицата към смисъла. Стимулът за въображението и в тази игра се поражда от интуитивното долавяне на някаква нова връзка между два елемента, които случаят съпоставя в съприкосновение. И ако заемем жаргона на лингвистите — това са „форми на изказа“ и „форми на съдържанието“ в различни съчетания, но тяхното взаимодействие го римува отвътре все същият двоен, биномен ритъм. Владичеството на диалектиката се разпростира също и над пределите на въображението.

11. Колко полезен е Джозуе Кардучи

При търсенето на фантастична тема ние дължим на сюрреалистите още и техническия похват за „обработка“ на даден стих чрез проучване всички възможности, които той съдържа в звуково, асоциативно и смислово отношение.

Да вземем първия стих от известното стихотворение на Кардучи:

Sette paia di scarpe ho consumate...

Седем чифта обуца протърках вече аз...

Нека се опитаме да го препишем, тъй да се каже, със затворени очи, допускайки волни грешки, непочтително разбърквайки сричките, като че ли пред нас е само купчина от звукове, очакващи да им се придаде нова форма. Получаваме например следното:

Sette appaiate carpe scostumate... Седем шарана, разюздано чифтосани,

Или:

Se ti parlo di scope oh che sudate... Ако ти говоря за метли, о, недей се поти.

Ако подходим към всеки следващ стих като към рудник за все нови поетически изкопаеми, само за десет минути ние бихме могли да съчиним следната бърканица:

Sette paia di scarpe ho consummate...

Sette paia di scope

Sette scarpe una trota

Una trota di mota

Una muta di Portici

Una multa sette multe...

Седем чифта обуца протърках вече аз

седем чифта метли

седем шала една пъстърва

една торта от кал

Нямата от Портичи*

[* „Нямата от Портичи“ — прочута опера от Даниел Обер (1782–1871) с текст от Е. Скриб и Ж. Делавил.]

една глоба, седем глоби...

Ползата от горното упражнение се състои в това, че въображението се тренира да излезе от познатите релси на привычния смисъл и да долавя дори най-малките проблясъци, които всяка дума, била тя и най-баналната, може да разискри във всички посоки. Пародийните ефекти допринасят още повече за усещането, че се намираме сред упражнение игра. Безсмисленото стихче случайно може да намери свой собствен ритъм и завършеност.

Но тук-там може да се появи и някое интересно действащо лице, повикано от случайността. Може и да греша, но ми се струва, че стихът „една глоба, седем глоби“ намеква за някой си, който си прави колекция от глоби. Човек, който иска да бие всички световни рекорди на глоби за нарушения. Той обикаля света, за да събира квитанции, подписани на всички всевъзможни езици от пазителите на реда на петте континента: за непозволено гарирание в Лондон, за задръстване на уличното движение в Буенос Айрес, за хвърляне на бананови кори по тротоарите в Москва и т.н. Според мен съвсем нелоша история. Да вземем един друг стих на Кардучи:

Verdun vile citta di confettieri...

Citta di confeture e di confetti

Di confezioni e di sorbetti

Di prefetture e di prefetti...

Вердюн е град на бонбонджии...

град на бонбони, конфитюри

на конфекции и шербетчии

на префекти и префектури...

Тук спирам. „Конфитюри“ и „префектури“ ми подаряват един истински, римуван, „фантазиен бином“, който ми се вижда подходящ за изграждане на ново стихче:

Il signor Confetto

Sta nella confettura

Col signor Viceconfetto,

La signora Confetessa,

Il capo di gabinetto...

Господин Конфета

седи в конфитюра

с мадам Конфетеса,

с Вицеконфета

и с началника на кабинета...

И така нататък. Но ето че ми хрумна още една идея: в края на краищата стихчето би могло да се използва иносказателно против префектурите като обществен институт, който според италианската конституция би трябвало отдавна да е отменен. И така иззад финалната завеса може да изскочи ново действащо лице, което, след като се вторачи добре в господин Конфета, решава:

„Ами аз ще си го изям!“

Трети пример — пак с прочут стих на многоуважаемия професор Кардучи:

... rinverdi tutto or ora

... и внезапно всичко се раззелени

Който веднага ни дава прекрасния вариант:

... venerdi tutto odora

... в петък благоухание всичко покри...

Тук съдържанието на историята, което ще последва, не е просто подсказано, то ни е направо натрапено: „петък“ повлича след себе си и всички останали дни от седмицата, „благоухание“ пък разнася около себе си цяла гама от най-различни парфюми. Стига да

съчетаем парфюмите с дните на седмицата, и се получава новела за елегантната дама, която сменяла парфюмите си всеки ден. Имала си един парфюм за в понеделник, друг за в сряда, друг за в събота... Хората разпознавали дните според парфюма, който ухаел в супермаркета, където госпожата си купувала полуготовите храни. Жасмин? Значи е петък. Купува се риба. Пармски виолетки? Значи е събота. Купува се карантия.

Но ето че в същия град се заселила друга елегантна дама, която следвала друго календарно разпределение на парфюмите. За нея пармската виолетка била петъчна, а не съботна. Хората започнали да объркват и дните, и парфюмите. Последвали недоразумения, междусобни сблъсъци, хаос. От събитие на събитие историята все повече заприличва на съвременен вариант на мита за вавилонското стълпотворение. Но ако се взрем по-добре, тя ще ни разкрие може би още много други смислови линии.

Приведените примери според мен доказват колко полезен е Джозуе Кардучи. Полезен досега и завинаги. Но ясно става още нещо: че техническият похват на „безсмислицата“ е пряко свързан с играта, която всички деца обичат, а именно — да употребяват словото като играчка. Следователно този технически похват има психологическа мотивировка, която далеч надхвърля пределите на фантазийната граматика.

12. Построяването на „Limerick“ (римувана безсмислица)

„Limerick“ се нарича на английски организиранят и узаконен вариант на „нонсенса“ (безсмислицата). Прочути са лимериците на Едуард Лир. Ето един от тях, публикуван в италианския превод на неговата книга*:

[* Edward Lear, *Il libro dei nonsense*, 1970. — Бел.пр.]

Сред блатото живуркаше дядка белобрад,
грубичък по нрав, че още — глуповат;
на пън седеше, кривеше си шапката
и пееше задявки на милата си — жабката —
тоз поучителен старец белобрад.

С много малко и все авторизирани изменения лимериците открай време до ден-днешен преповтарят все една и съща структура и тя е проанализирана с голяма точност от съветските семиотици.

Първият ред на стиха съдържа указания за героя (дядка белобрад).

Във втория му е направена характеристика (грубичък по нрав, че още глуповат).

В третия и четвъртия ред присъстваме при реализацията на сказуемото (на пън седеше... пееше задявки).

Петият ред е запазен за появата на финалния епитет, нарочно избран екстравагантен (тоз поучителен старец белобрад).

Някои от вариантите на лимерика са в действителност алтернативни форми на структурата. Например във втория ред характеристиката на действащото лице може да бъде обозначена не с просто определение, а чрез предмет, който лицето притежава, или чрез действие, извършвано от него. Третият и четвъртият ред могат да бъдат посветени не на реализацията на сказуемото, а на реакцията, с която присъстващите посрещат действието. В петия вместо един прост епитет героят може да изтърпи по-сурови репресии.

Да разгледаме още един пример:

1) Героят:

Живееше старик в Граниери

2) Сказуемото:

Той стъпваше на пръсти със странни маниери

3) и 4) Реакцията на присъстващите:

Но рекоха му: „Ама забавление!

Да срещаме в момента такова проявление!“...

5) Финалният епитет:

О, вдетинен старчок от Граниери!

Като подражаваме на тази структура, тоест използвайки я като същинско ръководство по композиция и запазвайки съчетанието на римите (първият, вторият и петият ред се римуват помежду си; четвъртият се римува с третия), ние можем сами да си построим един лимерик по подобие на Лировия:

Първа операция: избор на герой:

1) В град Комо имаше много дребничък сеньор

Втора операция: посочване на характерна черта, изразена чрез действие:

2) и той се покачи върху църковния събор

Трета операция: реализация на сказуемото:

3) и 4) и когато на върха се извиши, беше толкова висок, колкото преди.

Четвърта операция: избор на завършителния епитет:

5) Този микроскопичен от град Комо сеньор.

Друг пример:

„Веднъж се случи тъй, че доктор от Ферара

поиска да отреже сливиците на комара.

Насекомото се разбунтува и носа на доктора щурмува —

на този сливицорезач доктор от Ферара.“

В горния случай при третото и четвъртото стихче бяхме ръководени от желанието да останем в рамките на „реакцията на присъстващите“. Освен това доста свободно следвахме

метричната структура, макар че се придържахме към римата (последната, както навярно сте забелязали, просто повтаря първата). Мисля, че когато става дума за построяването на безсмислица, всякакъв педантизъм е неуместен. Структурата на лимерика е лесна за копиране именно защото е лека, многократно изпробвана и винаги резултатна. Тя не е някакво учебно задължение.

Децата успяват за съвсем кратко време да овладеят гореописаната техника. Особено забавно е съвместното търсене на крайния епитет: дума, изпълнена с най-много фантазия, някакво прясно измислено прилагателно, което с единия си крак стои в областта на граматиката, а с другия — в пародията. Много лимерици могат да минат и без него. Но децата настояват да има такъв завършителен епитет.

Един пример:

„Господин един на име Филиберт
обичаше да ходи на кафене-концерт.
Под звука мелодичен на чаши и лъжички
поглъщаше кларнети, тромбони и тръбички —
този музиколюбец господин Филиберт.“

Тук епитетът „музиколюбец“, тоест меломан, е най-обикновен, в него няма нищо особено. И наистина като че ли тъкмо затова едно дете, като го чу, обърна вниманието ми върху факта, че за човек, който яде музикални инструменти, може би повече ще подхожда „музикоед“. И то имаше право.

Един друг наблюдател, не от детската възраст, забеляза, че лимериците от моето производство, макар и да съдържат горе-долу сносни абсурдни истории, всъщност не са истински безсмислици. Той също имаше право. Но и аз лично нямам понятие защо се получава така. Изглежда, всичко ще да е в зависимост от разликата в езиците — английския и италианския. Или от нашата, по-скоро от моята тенденция да разглеждам всичко от рационална гледна точка.

При децата обаче, и в техен интерес, възрастните ще трябва много да внимават да не би някак си да ограничат влечението им към абсурда. Не мисля, че то би нанесло вреда на тяхното формиране за научно мислене. Още повече, че и в математиката съществуват доказателства „за обратното“.

Построяването на една гатанка упражнение ли е на нашето логично мислене или на нашето въображение? Вероятно и двете неща едновременно. Съответно правило ние ще изведем, като анализираме една от най-простите народни гатанки: тая, в която се казва или поне се казваше едно време, когато бяха още в употреба кладенците: „Надолу се смее, нагоре ридае — що е то?“ (Ведрото).

В основата на херметически тайнствената дефиниция лежи процесът, който в предишните глави вече нарекохме „очудняване“ на предмета, т.е. изолирането на предмета от неговото значение, изтръгването му от неговия обичаен контекст. Предметът слиза надолу и се качва нагоре — това е всичко, което узнаваме за него.

При описанието обаче се вмъкват асоциации и сравнения, чийто обект е не цялостният предмет, а една от неговите страни, в нашия случай — звуковата. Ведрото проскързва... Това скрибуцане е различно: когато ведрото слиза е едно, когато се изкачва, то е друго...

Ключът към новата дефиниция се крие в метафората, която подсказва глаголът „плача“. Изкачвайки се нагоре, ведрото се клатушка, водата плиска... Ведрото „плаче“... „Нагоре ридае...“ От тази метафора по пътя на контраста се ражда предходната: „Надолу се смее.“ Сега двойната метафора е готова да представи предмета: едновременно тя го прикрива, но и го въвежда от равнището на домашен съд, обикновен и всекидневен, до ранга на някакъв тайнствен предмет, който предизвиква въображението.

И тъй анализът, извършен по-горе, ни дава следния ред: очудняване — асоциация — метафора. Това са трите задължителни етапа, които трябва да преминем, преди да стигнем до формулирането на една гатанка. Как функционира това правило, можем да проверим с какъвто и да е предмет. Да вземем например някакъв писец (днес вместо автоматична писалка най-вероятно това ще бъде някаква химикалка).

Първа операция: очудняването на предмета. Трябва да дадем на химикалката такова определение, като че ли я виждаме за първи път в живота си. Това е най-често пластмасова пръчица с цилиндрична или паралелепипедна форма, завършваща с конусообразно връхче. Характеризира се с това, че ако се търка върху светла повърхност, оставя добре видима следа. Определението е най-общо и приблизително. За по изчерпателна дефиниция, моля, обърнете се към романистите от „школата на погледа“*.

[* „Школата на погледа“ — едно от направленията на т.нар. „нов роман“ във Франция. В романите на А. Роб-Грийе „Гумите“ (1953), „Воайорът“ (1955), „Ревност“ (1957), „Къщата за срещи“ (1965) и във филмите му: „Последната година в Мариенбад“ (1961) и „Безсмъртната“ (1963), се прилага тезата, че резултатът от творческия процес трябва да бъде определян не от психологията на автора и на неговия обект, а от погледа му, описващ точно и „безучастно“ външния облик и измененията във външния облик на неговия обект.]

Втора операция: асоциация и сравняване. „Светлата повърхност“, спомената в нашата дефиниция, може да се тълкува по най-различни начини и посредством най-различни картини и образи. Освен листа хартия съществуват още толкова много „светли повърхности“! Например това може да е бялата стена на някоя къща или някоя заснежена нива. По аналогия това, което

върху белия лист хартия изглежда като „черен знак“, върху „бялата нива“ може да се очертае като пътека.

Трета операция: финалната метафора. Сега сме вече готови да дадем на писалката следното метафорно определение: „нещо, което прокарва черна пътека през бяла нива“.

Четвърта операция (тя не е задължителна): Състои се в обличането на тайнствената дефиниция в по възможност най-привлекателна форма. Често гатанките вземат образ на стихчета. В нашия случай това не е мъчно:

Върху нива бяла-бяла

черна се пътечка очертала.

Трябва да подчертаем решаващото значение на първата операция, която на пръв поглед е само подготвителна. В действителност „остранението — очудняване“ е най същественият момент, защото той поражда най-малко изтърканите асоциации и предизвиква най-неочакваните метафори. (Колкото в по-странен полумрак тъне гатанката, толкова по-интересно е да се разгадава.)

Защо децата така много обичат гатанките? Бих казал, а то си е ясно и от пръв поглед — защото гатанките представляват в концентрирана и почти символична форма детският опит от опознаването на действителността. За детето светът е изпълнен с тайнствени предмети, със събития, които то не разбира, с неразгадаеми образи. Самото негово присъствие сред света е за него тайна, която то тепърва ще разбулва, гатанка, която то ще трябва да отгатне, като кръжи около нея с преки и обиколни въпроси. Процесът на познанието при децата най-често протича като мигновено озарение, като внезапно откритие.

Оттук и удоволствието, което детето безкористно изпитва от вълнението на самото търсене и от изненадата при игра или при тренировка.

Мисля, че няма да сбъркам, ако кажа, че нещо общо съществува между прирастието да се решават гатанки и играта на криеница. Последната все пак по принцип има съвсем друго съдържание: изпитанието да изживееш страха, че си изоставен, че си изгубен. Или че ти сам си се изгубил. Да, същото е като с Палечко, който разиграва сам своето изгубване в гората. А да бъдеш намерен е все едно, че отново се появяваш на света, отново придобиваш правата си, отново се раждаш. Преди ме нямаше — сега ме има! Вече не бях — но ето че още съм тук!

При тези предизвикателства у детето укрепва чувството за сигурност, способността му да израства, удоволствието от живота и от познанието.

По повод на всичко това би могло да се каже още много нещо. Но то би ни отвело встрани от целта, която си поставят тези бележки.

14. Лъжегатанката

Лъжегатанката е такъв вид гатанка, която по един или друг начин съдържа вече в себе си своя отговор.

Ето една такава лъжегатанка:

„Ване, Дане, Вера, Нино отишли да берат цветя.

Кой да, кой не —

цветя все някой понабра.

Кой набра? (Отговор: Дане.)“

Тук става дума не за истинско „отгатване“, а просто да се внимава как са разположени звуковете, които чуваме, за да можем после да ги комбинираме по друг начин.

Лъжегатанки има пръснати навсякъде, и то цяло множество. Не са две, не са три. Предлагам ви тук една, която е съвсем прясна:

Господин Освалдо в Африка пребивава

и чувствава, че стъпва върху жарава.

Тука се пита: защо ли той там се толкова много поти?

Дали защото бе родом от Форли,

или пък защото се Освалдо назовава?

Структурата на горната лъжегатанка ни напомня лимерика.

Отговорът се намира вече в съдържанието на самия стих: господин Освалдо чувствава, че стъпва върху жарава, защото пребивава в Африка, място, чието име е станало синоним на висока температура. В лъжегатанката този факт е замаскиран но следния начин: вниманието на слушателя е отклонено към съвсем произволния алтернативен въпрос: „дали — или“, подсилен от повтореното „защото“. В дадения случай, за да се намери точният отговор, само усиленото внимание не помага, трябва да се впрегне на работа и логиката.

Ето още един пример:

Градинар един с празна глава

словото „ряпа“ пося.

Пита се тук: кажете, деца,

какво поникна — репи или пък слова?

В този случай прекият отговор („нищо не е поникнало, защото, за да поникнат репи, е нужно семе от репи, а словата не никнат по градините“) не присъствува ясно в стиха; към отговор навежда само глаголът „поникват“. За решението на тази лъжегатанка ще е нужна повече работа, отколкото при предходния случай. Но пътят на решението е същият: трябва да се отхвърли лъжливата алтернатива „или — или“. Мисля, че такъв вид упражнения си имат и свое точно определено възпитателно значение, защото много пъти в живота се случва така, че за да вземем правилно решение, трябва да умеем да заобиколим лъжливите алтернативи.

Естествено, ако на децата бъдат зададени две или три такива лъжегатанки, всички ще внимават къде е капанът и верният отговор бързо ще бъде готов. Но забавлението ни най-малко не намалява от това.

15. Народните приказки като първичен материал

Народните приказки са влезли като първичен материал в редица фантастически операции от литературната игра (Страпарола*) чак до игрите „в двореца“ (Перо); от романтиците чак до позитивистите и накрая в нашия век — в голямото дело на „фантастическата филология“, която позволи на писателя Итало Калвино да придаде на нашия език това, което не беше получил през деветнадесети век поради отсъствието на италиански братя Грим. За некачествените имитации, на които народните приказки са ставали жертва, за педагогическите изопачавания и търгашеската експлоатация (Дисни), на които приказките — без вина виновни, — милите са били подлагани, аз премълчавам.

[* Страпарола (1480–1557) — италиански писател, използвал народните приказки за построяване на литературни игри. Автор е на „Приятни вечери“ — сборник от новели, уж разказани по време на един карнавал във Венеция. — Бел.пр.]

От света на приказките щастливо са се вдъхновявали, макар и по различни пътища, Андерсен и Колоди.

Андерсен подобно на братя Грим е увлечен от приказките на родната си страна. Но братя Грим — същински немци в това отношение — са искали, като са записвали приказки

направо от устата на народните разказвачи, да издигнат жив паметник на немския език в поробената от Наполеон Германия. И затова пруският министър на просветата е отдал признание ма техният патриотизъм. Андерсен от своя страна се е обърнал към народните приказки не за да остави да зазвучи в тях гласът на неговия народ, а за да оживи чрез тях спомена за своето детство, да се докосне до него, да си го върне обратно. „Аз и приказките“ е фантазийният бинот, който подобно на двойна пътеводна звезда от високо е направлявал неговия трудов път. По-късно Андерсен се откъсва от традиционната народна приказка и създава приказка от нов тип, населена с романтични герои и с битови реалии, използвана понякога от него и за изразяване на личната му неприязън към нещо или някого. Опитът, който той извлича от народните приказки, съгрял при това от слънцето на романтизма, послужва на Андерсен за пълното освобождаване на неговата фантазия; с негова помощ той си извоюва и език, който го прави способен да говори на децата без вдетиняване.

В „Пиноккио“ на Колоди също оживяват пейзажите, оттенъците и колоритът на тосканската народна приказка, но те присъствуват в разказа му като дълбоко разположен субстрат, а в езиковата комбинационна смес те влизат само като първични суровинни съставки. Това прави тестото на приказката доста разноразно и този факт се проявява в различните тълкувания, които по-късно Пиноккио е получавал и получава.

Братя Грим, Андерсен, Колоди като създатели на приказки са изиграли ролята на велики освободители на детската литература от назидателното опекунство, което ѝ е било възлагано още от времето на нейното възникване, тоест откакто се е появило въобще народното образование. (Създателите на „авантюрни разкази“ са вторите по място много ценни съюзници на децата, особено със своите приключенски герои: индианците, пионерите в Америка, следотърсачите, първите колонизатори, пиратите, корсарите и цялата останала сбирщина от подобни юнаци.)

Андерсен би могъл да бъде считан за пръв създател на съвременната приказка. В последната темите и образите от миналото се измъкват от преддверието на ада, където цари безвремието, за да се спуснат в настоящия ден и час на нашата грешна земя. Колоди отива още по-далече, като в ролята на главно действащо лице въвежда детето, и то детето каквото си е, а не каквото биха искали да го видят учителят или свещеникът, а също като дава нов облик на някои от действащите лица от класическата приказка. Неговото красиво Момиче (по-късно: Феята) с тъмносините коси е само далечна роднина на традиционните феи вълшебници; под одеянията на Огнегълтача (Манджафуоко) или на Зеления рибар някогашното чудовище от старите приказки е неузнаваемо; Масленото човече пък е само забавна карикатура на Магьосника.

Андерсен е неподражаем, когато на най-блудкави, най-повседневни предмети се заема да вдъхне живот посредством ефекта на „очудняването“ или на „амплификацията“. Чрез тези похвати той е постигнал образи, станали вече христоматийни образци. Колоди е неподражаем, когато създава диалози: тренировката му в тази област идва от дългогодишното писане на безуспешни комедии.

Но нито Андерсен, нито Колоди — и това доказва тяхната гениалност като творци поети — са познавали приказния материал така, както го познаваме ние днес: каталогизиран, сортиран и проучен под микроскопите на психологическия, психоаналитичния, формалния,

антропологичния, структуралния и други подобни методи. Това означава, че ние сме снабдени с всичко необходимо, за да „обработваме“ класическите приказки и да ги популяризираме посредством редица игри, които развиват фантазията. За тези игри именно без каквато и да е система, а както ми дойдат наум, ще ви разкажа в малките глави, които следват по-нататък.

16. „Объркване“ при приказките

— Имало едно време едно момиченце, което наричали Жълтата шапчица...

— Не Жълтата, а Червената!

— Ах, да, Червената. И така повиква я баща ѝ и...

— Ама не баща ѝ, майка ѝ я повикала.

— Точно така. Повикала я и ѝ казала: иди при лелка си Розина да ѝ занесеш...

— Иди при баба си, ѝ казала, а не при лелята!

И така нататък.

Такава е схемата на старата игра „объркване при приказките“, която може да възникне във всяко семейство в независимо какъв час от денонощието. Аз също съм я ползвал преди години в моите „Приказки по телефона“.

Играта е по-сериозна, отколкото изглежда на пръв поглед. Тя трябва да се играе в подходящо избран момент. Децата, когато става дума за приказки, си остават дълго време консерватори. Искат им се приказката да бъде разказана със същите думи от първия път, приятно им е да разпознават тези същи думи, да ги научават наизуст в първоначалната им последователност, да изпитват същите вълнения, както при първата си среща с тях, в същия ред: изненада, страх, възнаграждение. Децата се нуждаят от порядък и сигурност: светът не трябва да напуска грубо и внезапно релсите, върху които детето с толкова усилия го е закрепил.

Затова напълно възможно е в началото играта на „объркване при приказките“ да дразни децата, да ги обезпокоява. За появяването на вълка те са подготвени, появяването обаче на непознато действащо лице ги разтревожава, защото не знаят дали е приятел или враг.

Но идва такъв момент, когато Червената шапчица няма повече какво да им каже. Тогава децата са готови за раздялата с нея и те го правят, както се разделят със стара, изтъркана от дълга употреба играчка. Именно тогава те се съгласяват приказката да се превърне в пародия — отчасти защото пародията като че ли позволява раздялата, но също така, защото новата гледна точка подновява интереса към самата история, прави отново да бъде преживяна, но

вече върху други релси. Децата не играят толкова с Червената шапчица, колкото със самите себе си: те се претрашават да предизвикват свободата, да поемат риска на отговорността. Тук трябва да сме готови за един здрав излишък от агресивност, а също и за стремглави скокове в абсурда.

В някои случаи тази игра ще има и своето оздравително въздействие. Тя ще помогне на детето да се изтръгне от някои сковаващи го склонности. Играта ще лиши вълка от драматичност, ще унижи чудовището, ще осмее вещицата, ще очертае по-отчетлива граница между света на истинските неща — където някои волности са просто невъзможни — и света на измислиците. Всичко това по-рано или по-късно трябва да стане. Разбира се, не по-рано от момента, който позволява на вълка, чудовището и вещицата да изпълнят своята традиционна мисия, но, разбира се, и не много късно.

Другата сериозна страна се състои в това, че участникът в нея трябва на нивото на интуицията да извърши наистина и напълно анализа на приказката. Алтернативата или пародията може да се намести само в определени моменти, а не в други и особено в моментите, които характеризират и структурират приказката; но докато думите спокойно се разполагат от един смислов възел до друг, операциите по декомпозиране и по ново композиране протичат едновременно. Ето защо такава едно вмешателство би могло да бъде наречено оперативно, а не абстрактно-логическо.

Като резултат се получава една „серийна“ измислица, която рядко довежда до нов синтез със своя собствена нова логика; това по-скоро прилича на скитосване между приказните теми без никаква определена цел. Ще оприличим още резултата на спонтанни дракулки вместо на рисунки. Но ние вече видяхме, че и дракулките могат да бъдат полезни.

17. Червената шапчица на вертолет

В някои училища наблюдавах такава игра. На децата биват зададени по няколко думи, върху чиято основа те трябва да измислят някаква история. Например пет думи, които подсказват сюжета на Червената шапчица: „момиченце“, „гора“, „цветя“, „вълк“, „баба“. Прибавя се и шеста дума, странична, която разкъсва сюжетната верига, например „вертолет“.

Учителят или другите евентуални автори на експеримента измерват с тази игра упражнението способността на децата да откликват на новопоявил се, а по отношение на известна поредица от взаимносвързани събития и на неочакван елемент; измерват уменията на децата да включват такава нова дума в тъканта на вече познатия сюжет, а също — как те заставят привичните думи да реагират на новия контекст, сред който са се озовали.

Ако се взем в нея отблизо, тази игра се оказва разновидност на „фантазийния бином“: от едната страна — Червената шапчица, от другата — вертолетът. Вторият елемент на бинома се състои само от една дума. Първият — от няколко, но те все пак по отношение на думата

„вертолет“ образуват единна цялост. И така от гледна точка на фантазийната логика всичко е ясно.

За психолога според мен най-интересни резултати се постигат, когато тази фантастична тема се зададе за тъй наречената „студена обработка“, тоест без подготовка и само с минимум обяснения.

След като лично аз се бях научил за съществуването на този експеримент от един учител от Витербо (името и адреса му за съжаление изгубих), опитах се да го приложа по време на срещата ми с деца второкласници. Това бяха доста сковани дечица, пъшкащи под школската рутина на обучение от най-лош вид (безкрайни преписвания на текстове, скучни диктовки и тям подобни). Въобще бяха деца, поставени в най-лоши условия.

В началото всичките ми опити да изтръгна от тях някаква история бяха останали напразни. Мъчно начинание, особено когато си попаднал сред детския колектив неочаквано, като страничен човек — децата въобще не разбират какво очакваш от тях. При това разполагах само с преброени минути, очаквах ме и в други паралелки. Не исках обаче да напусна тези деца просто така, оставяйки им само впечатлението от някакъв чудак, който като палячо ту сядаше на пода; ту се покачваше на стола (а как иначе в такова обкръжение ще разчупиш бюрократичната атмосфера, създадена от присъствието на учителя плюс училищния инспектор?). Да си бях поне донесъл устната хармоничка, пищялка, барабан!...

Накрая ми дойде наум да попитам дали някой не иска да разкаже приказката за Червената шапчица. Девоичетата закимаха към едно момченце, момченцата — към едно девойче.

„А сега — им казвам, след като един малчуган ми беше вече издърдорил «Червената шапчица», но не така, както сигурно беше я разказвала баба му, а във вид на някаква окастрена безвкусица (спомни си бедничкото за някакво школко утро) — сега, казвам, измислете ми една каквато и да е дума.“

Не могат да схванат, разбира се, какво ще рече „каквато и да е“. Хайде, нови обяснения. Накрая им измъквам от устата думата „кон“. Това ми позволява да разкажа историята за Червената шапчица поновому: как тя срещнала в гората един кон, метнала се на гърба му и пристигнала при бабината къщурка преди вълка...

След което аз се приближавам до черната дъска и сред настъпилата пълна тишина, най-после започнала да излъчва като огнище топлинка и очакване, написвам: „момиченце“, „горичка“, „цветя“, „вълк“, „баба“, „вертолет“. Обръщам се... Новата игра дори не се нуждаеше от обяснения. Най-съобразителните бяха вече пресметнали колко правят две по две и вдигаха ръка. Получи се прекрасна и многогласна история, в която вълкът, докато чука на бабината порта, е забелязан от високо кръжачия вертолет на хората от пътния надзор. „Какво прави той там? Какво му е притрябвало?“ — недоумявали те. Вертолетът стремглаво се заспушчал надолу, а вълкът — беж да го няма, но право срещу него — ето ти ловеца...

Би могло да се поспори за идейното съдържание на новата версия, но аз мисля, че в този точно случай не си струва труда. По-ценното тук е друго: че децата се раздвижиха. Сигурен

съм, че децата сами ще искат от време на време да им се устройва игра на Червена шапчица с по една нова дума. Ще опознаят удоволствието да изобретяваш.

Експериментът с измислицата е добро дело, когато децата се забавляват с него, дори ако за постигане на целта (тук самото дете е цел) престъпваш правилата на самия експеримент.

18. Приказки „наопаки“

Един от вариантите на играта „объркване при приказките“ се състои в умишленото и по-органично преобръщане на приказната тема.

Червената шапчица е лоша, а вълкът е добър...

Палечко и братята му се наговорили да избягат от къщи и да изоставят горките си родители, но те били предвидливи и продупчили джоба му, след което го напълнили с ориз, който малко по малко се изсипвал по пътя, докато бягали.

Всичко е като в първообраза на приказката, но видян в огледало: това, що е било дясно, е станало ляво...

Пепеляшка е една никаквица, довела до ръба на отчаянието търпеливата си мащеха и отнела кандидата жених на смирено-кротките си доведени сестри...

Снежанка среща вдън гори тилилейски не седемте джуджета, а седем гиганти и става техен талисман във всичките им бандитски набези.

По този начин техниката на „объркването“ предоставя нова насочваща мисъл, проекта за нова рисунка. Резултатът, който ще се получи, ще бъде нещо ново — частично ново или напълно ново в зависимост от това, дали принципът за преобръщане „наопаки“ ще бъде приложен към един или към всички елементи на дадената приказка.

Чрез „преобръщането“ можем също да получим не само пародия на приказката, но и отправна ситуация за разказ, свободен да се разгъне самостоятелно и в други направления.

Едно момче, ученик в четвърти клас — наистина притежаващо ярко изразена творческа жилка, вместо да приложи метода за „преобръщане приказката наопаки“, кривна към областта на същинската история, или, по-точно казано, към историческата легенда. В неговата версия Рем убива Ромул (а не обратното), новоосновеният град бива наречен не „Рома“ (Рим), а „Рема“ и жителите му започнали да се наричат древни „ремани“ („ремляни“ вместо римляни). Преименувани по този начин, те не вдъхват вече страх, а събуждат смях. Анибал ги побеждава и става „ремски“ император. И така нататък.

Упражнението си остава без никаква историческа стойност, защото, както се казва, историята не се пише с думичката „ако“. Освен това в разказаната история има повече нещо от Волтер*, отколкото от Борхес*2.

[* Волтер, Франсоа-Мари Аруе (1694–1778) — френски поет, автор на драми, разкази, романи и памфлети. Пръв въвежда в историческото повествование („Векът на Луи XIV“, „Историята на Карл XII“ и др.) смеха, анекдота, комичните обстоятелства на бита, ироничната лична забележка, като запазва все пак обективното и хронологическо излагане на събитията. Обратното е при Борхес. — Бел.пр.]

[*2 Борхес (1899 г.) — аржентински писател с космополитна култура, пишещ стихове, есета и романи на английски и испански език, участник за известно време в литературното движение на „ултраистите“ (смесица от кубизъм, дадаизъм и футуризм на испанска почва). Отрича сюжета и сантименталността в името на „чистата лирика“. Според него сънят и фантазията са пътища за опознаване на тоталното „аз“ на човека. — Бел.пр.]

Може би най-ценният, макар и непредвиден резултат от тази игра е, че се поставя в смешна светлина методът и самата претенциозна мисъл да се преподава историята на древния Рим на деца от началните класове.

19. Какво се случи после?

— А после? — питат децата, когато разказвачът млъкне.

Дори когато приказката съвсем е привършена, все ще се намери възможен начин за някакво „после“. Действащите лица са като навити и готови да продължат действието, познаваме поведението им, знаем в какви отношения се намират помежду си. Просто самото въвеждане на нов елемент привежда в действие целия механизъм, нещо, което добре знаят всички, които са писали или измисляли устно „продължения“ на Пинокио.

Група от деца петокласници предварително се условили: „А сега нека направим крачка назад“, и въвели новия елемент на приказното действие право в корема на акулата. В същия ден, когато Пинокио се превърнал в истинско дете, Джепето неочаквано си спомнил, че по време на своето пленничество в утробата на чудовището е видял там скрито съкровище. Пинокио незабавно организира улова на акулата, което означавало същевременно издирване на съкровището. Но той не е единственият издирвач. Зеленият рибар, станал корсар, силно ламти по съкровището, за което е научил от Котака и Лисицата, които съставят засега целия му съмнителен екипаж. След много приключения и схватки Пинокио излиза победител. Но финалът си има още и „опашка“: уловената акула е балсамирана и препарирана по всичките му там правила и ще бъде показвана на публиката срещу „вход“ от Джепето, който е вече стар, за да работи като дърводелец, но все още може да къса билетите от кочана...

Фантазийният бином, който задвижва пружината на новата история, е „Пинокио — скритото съкровище“. Ако се вгледаме добре в нея, историята фактически си е все същата: героят е възнаграден за претърпения неуспех в областта на „съкровищата“ от времето, когато е бил още дървено човече и наивно е засявал златните монети с надеждата, че от тях ще поникнат дървета със златни листа.

Съществува едно доста известно „продължение“ на „Пепеляшка“ в пародийна форма. (Дали наистина съществува? Както и да е, намирам го в главата си, а не си спомням да съм го измислял.) Пепеляшка дори след като се е омъжила за лазурния Принц, не се разделя със старите си привички на домошарка, която вечно стърчи в кухнята край огнището, не изпуска из ръце метлата, раздърпана, несресана, с омазана престилка. Няма нищо за чудене, че само след няколко седмици Принцът започнал да скучае в съседство с подобна съпруга. Къде по-забавни и привлекателни били доведениците на Пепеляшка, любителки на танца и на киното, както и на екскурзии с яхта до Балеарските острови. Самата мащеха, още младееща се и с широк кръг интереси (свири на пиано, посещава сказки, посветени на страните от Третия свят и на литературни вторници), не е за пренебрегване. От това следва и се разиграва цяла трагедия на ревността с всички перипетии от скандалната хроника на вестниците...

Същинското ядро на играта отново се крие в интуитивния „анализ“ на приказката. Играта се завързва около нейните структурни възли, около организационната ѝ мрежа, при което се дава предимство на една тема пред другите. В известната на всички приказка положението на Пепеляшка като пазителка на домашното огнище се възприема като тегоба наказание; в нейното „продължение“ същата тема е преувеличена до карикатурен шарж, което принуждава другите теми — например тази за „светските увлечения“ на сестрите доведеници, да придобият нов смисъл.

Когато бива разказвана приказката за Палечко на група деца, все ще се случи така, че след края на приказката едно от тях ще попита: „А после какво е направил Палечко със седемкилометровите си ботуши?“ От всички мотиви в приказката този му е направил най-голямо впечатление и следователно го подтиква да мисли за продължение. Това е типичен пример за „предпочитане на дадена тема“.

Ако измежду всички теми, които се намират в „Пинокио“, ние предпочетем мотива за носа, който се удължава при всяка нова лъжа, без особен труд можем да измислим нова приказка, в която дървеното човече ще лъже нарочно, за да се запаси с купища дърва, с които ще търгува и спекулира. Така то разбогатява и още приживе му поставят паметник. Дървен без съмнение.

В приведените примери възниква нещо като „засилване на инерцията“ на въображението, което засилване не само че не отслабва при движението, но и нараства, трансформирайки се и някакво автоматизирано фантазиране. И все пак новата приказка се ражда не защото сме се оставили във властта на този атоматизъм, а защото рационално сме го използвали, тоест проявили сме способността сред стихийния ход на повествованието да видим определено направление, да каптираме градивния гласък.

Дори при най-добрите творчески опити на сюрреалистите атоматизмът постоянно е отхвърлян встрани от неудържимата склонност на въображението към подреден синтаксис.

20. Салата от приказки

Червената шапчица срещнала в гората Палечко и братята му: приключенията им се смесили и избрали нова пътека, която, тъй да се изразим, ще бъде „диагоналната на две сили, които действуват в една и съща точка“, както във фамозния паралелограм, който аз с голямо учудване видях да се появява върху една училищна черна дъска в 1930 година под ръката на учителя Ферари от Лавено.

Той беше даскалче с руса брадица и с очила. Накуцваше. Веднъж писа „десетка“ — най-високата бележка у нас — на моя съперник по италиански език, който беше писал в съчинението си: „Човечеството много повече се нуждае от добри човеци, отколкото от човеци велики.“ От което нещо се подразбира, че учителят ни е бил социалист. Един друг път, за да ме затрудни и за да накара съучениците ми да разберат, че аз в края на краищата не съм „кладенец от познания“, рече пред целия клас: „Ето сега например, ако попитам Джани как се казва на латински «хубава», той няма да го знае.“ Но аз, който наскоро бях чул в църква да пеят „Тота пулхра ес Мария“ и не бях мирнал, докато не узнах що значат тези благозвучни думи, аз станах от мястото си и почервенял отговорих: „Казва се «пулхра»!“

Целият клас се изсмия, също и учителят и аз разбрах, че да казваш всичко, което знаеш, не е всякога необходимо. Ето защо и в тази книга аз по всички начини се въздържам от употреба на трудни думи, чието значение ми е известно. По-горе написах думата „паралелограм“, мъчна на пръв поглед дума, само след като си спомних, че съм я учил в пети клас.

Ако Пинокио се озове в колибката на седемте джуджета, той ще бъде осмият поред сред питомците на Снежанка, ще влее в старата приказка своята жизнена енергия, а приказката, ще не ще, ще се преустрои според резултатата от двете линии: тази на Пинокио и тази на Снежанка.

Същото нещо ще се случи, ако Пепеляшка се омъжи за Синята брада, ако Котаракът в чизми се постави в услуга на Иванчо и Марийка и т.н. и т.н.

Подложени на такава обработка, дори и най-излинените образи ще оживеят, ще пуснат нови филизи, предлагайки ни изобилно нови цветове и плодове. Хибридът си има също своя чар.

Първи признаци на тази „салата от приказки“ могат да бъдат наблюдавани в някои детски рисунки, в които точно по гореописания начин фантастично съжителствуват действащите лица от различни приказки. Познавам обаче и обратния случай, когато възрастните приготвят „салатата“. Една жена си беше послужила с този похват, когато децата ѝ, още малки и ненаситни гладници за нови приказки, непрекъснато я караха да им разправя нещо. С годините те растяха, но не преставаха да искат нови приказки и майка им се научи да

импровизира: към тези от своето частно производство тя примесваше и действащи лица от старите общопознати приказки. От самите деца изискваше само да ѝ подскажат темата. От нейните уста помня, че изслушах една чудновата приказка, която повече приличаше на криминален роман: в нея същият този Принц, който се беше оженил предния ден за Пепеляшка, на другата сутрин събуждаше с целувка приспаната с магия от вещицата Снежанка... Следваше веднага страхотна драма с ужасни схватки между джуджета, сестри доведеници, феи, вещици и кралици...

„Фантазийният бином“, който управлява тази игра, се различава от общия тип биноми само по това, че е съставен от две съществителни, които са собствени имена, а не от нарицателни или от подлог и сказуемо и така нататък. Собствени имена, взети от приказките, разбира се. От този вид имена, които обикновените граматички не са задължени да отбелязват като примери. Като че ли изричането на „Снежанка“ и „Пиноккио“ би могло да бъде същото нещо, както да кажеш някакви си там „Алберто“ и „Розина“...

21. Прекопирани приказки (или „приказки калки“)

Досега като обект на играта бяха използвани, макар и в обърнат наопаки и забавно преиначен вид, старите приказки, като техните герои бяха открито назовавани с имената им и дори в новите адаптации те не бяха подлагани на преименуване. Темите на приказките бяха размесвани, използвана бе силата, идваща от инерцията на вече задвижените познати сюжети, но всичко това се правеше без откъсване на теми, сюжети и герои от родното им обкръжение.

По-сложна е играта на „прекопирани приказки“, с която игра от една стара приказка се получава нова и последната може в различни степени да си остане вкоренена в първата или пък напълно да бъде пренесена на чужда почва. Този похват има знаменити предшественици и между тях най-знаменита е „ваденката“, или копиецо, или калката, която Джойс е направил на „Одисеята“. Но не е трудно да се разпознае калката на един гръцки мит и в романа на Роб-Грийе „Гумите“. При по-внимателноизиране би могло да се открие също и очертанието на някой библиейски разказ в сюжетната тъкан на някой от разказите на Алберто Моравия. Тези примери, разбира се, нямат нищо общо с многобройните романови интриги, скитащи се от роман в роман и различаващи се помежду си само по имената на героите и по календарните дати.

„Одисеята“ е послужила на Джойс само като сложна система от фантастически координати, тя е като мрежа, в която той е поискал да улови цялата многообразна действителност на своя Дъблин, и заедно с това тя е нещо като система от криви огледала, отразяваща тези пластове от споменатата действителност, които с невъоръжено око не могат да бъдат видени. Макар и сведен до игра, този метод не губи ни най-малко от своя благороден профил и от своята способност да вълнува и въздейства.

Взема се една известна на всички приказка и се свежда до оголената схема на нейните основни сюжетни линии:

Пепеляшка живее с мащехата си и с доведените си сестри. Те отиват на грандиозен бал, като оставят Пепеляшка сама в къщи. С помощта на една добра фея Пепеляшка също попада на бала. Принцът се влюбва в нея. И т.н. и т.н.

Втората операция се състои в свеждането на сюжетната канава до още по-абстрактна схема:

„А“ живее в дома на „Б“ и се намира с „Б“ не в същите отношения, които имат към „Б“, „В“ и „Г“, които също живеят в дома. „Б“, „В“ и „Г“ отиват в „Д“, където става нещо, означено с буквата „Е“. „А“ остава сама (сам или само: граматическият род тук не играе роля). Но благодарение на намесата на „Ж“ „А“ също може да отиде в „Д“, където прави неизгладимо впечатление на „З“. И т.н. и т.н.

А сега нека дадем на тази абстрактна схема нова интерпретация. Можем да получим например очертанието на следната история:

Делфина е бедната роднина на госпожа Нотабилис, която пък е собственица на бояджийница в град Модена и майка на две префърцунени гимназистки. Докато госпожата и дъщерите ѝ участвуват в екскурзионно пътешествие до Марс, където се провежда голям фестивал с участници от всички галактики, Делфина стърчи в бояджийницата, за да гледи вечерната бална рокля на графиня Куалункуис. Отдадена на мечтите си, Делфина облича роклята на графинята, излиза на улицата и без много да му мисли, се качва в космическия кораб „Фея — 2“... същия, в който пътува и госпожа Куалункуис, запътила се за марсовото празненство. Разбира се, Делфина е без билет и пътува по втория начин. На бала Президентът на Марсианската република забелязва Делфина и танцува изключително с нея. И т.н. и т.н.

В този пример втората операция — абстрактната формулировка на дадената приказка, ни изглежда почти излишна: толкова точно новият сюжет копира по-предишния с изключение само на няколко прости вариации. Почти излишна е, но не напълно, защото благодарение именно на нея се постига известна дистанцираност спрямо приказката, което и улеснява нейната маневреност.

Веднъж получили общата формула, нека се опитаме да изтласкаме от главата си първоначалната приказка и ето ни доплували до още по-различно внушение:

Момченцето Карло е конярче в конюшната на граф Пепеляшки, който пък е баща на Гуидо и Анна. Графът и децата му решават през голямата ваканция да направят околосветско пътуване с тяхната собствена яхта. С помощта на юнгата Карло тайно се качва и се скрива в яхтата. По-нататък всички претърпяват корабкрушение и се озовават на един див остров, където Карло се оказва много полезен със своята газова запалка, която той подарява на местния магьосник. Диваците започват да се покланят на Карло като на бог на огъня и т.н. и т.н.

По този начин ние доста се отдалечаваме от първоначалния вариант на „Пепеляшка“. Но той си остава и в новата приказка, стаен в нейните дълбини като скрит организъм, който

живее в утробата ѝ и диктува оттам най-неочаквани обрати. С око ако не видиш, с ръка попирай — и ще повярваш, говореха старите едно време.

Ето още един пример:

„Иванчо и Марийка са братче и сестриче, които са се изгубили в гората; приютила ги една вещица в къщурката си, като крояла план да ги опече в пещта...“

Нека пак сведем приказката до абстрактна схема:

„А“ и „Б“ са се изгубили в мястото „В“, прибрани са от „Г“ в място „Д“, където има също една пещ „Е“ ...

А ето и новия сюжет:

„Братче и сестриче (родителите им по всяка вероятност са южняци, преселили се в Северна Италия) са били изоставени от татко си пред Миланската катедрала. Бащата, отчаян, че не може да ги изхрани, си е въобразявал, че с тази си постъпка ги поверява на обществената благотворителност. Наплашените деца дълго се скитали из града. Нощта паднала и те се сгушили в един вътрешен двор — посред куп празни сандъци; най-послед те заспали. Открил ги лекарят, който излязъл през нощта в дворчето за нещо. Прибрал ги на топло и ги сложил край пещта...“

Ако сам си поставя въпроса: на кое място от разказа в мен блесна искрицата и заработи тази сила, която е нужна, за да се създаде нова история, няма никак да ми е трудно да отговоря: това бе при думата „пещ“. Мисля, че вече казах: аз съм син на пекар. „Хляб, хлебни изделия и хранителни стоки“. При думата „пещ“ пред мен изниква голяма стая, натъпкана с чували брашно, вляво е машината, която замесва хляба, а отсреща светлеят белите плочки около пещта, чиято паст ту се разтваря, ту се захлопва; виждам и баща си, който меси, окръгля самуните, хвърля ги в пещта, изважда ги. Само за мен и брат ми — големи гладници, любители на неговите изделия, той всеки ден приготвяше по свой особен начин дузина симитчета, наръсени със сусам и извити като осморки. По наше настояване те трябваше да бъдат много препечени.

Последното нещо, което съм запомнил около баща си, е как той се опитва, а не може да стопли гърба си на пещта. Целият е измокрен и трепери. Беше изтичал под проливния дъжд на пролетната буря, за да помогне на едно котенце, което жално мяукаше сред големите локви. След седмица баща ми умря от бронхопневмония. Пеницилин по това време още нямаше.

Зная, че са ме водили да го видя вече мъртъв на леглото, със скръстени ръце. Запомнил съм именно ръцете, а не лицето. И когато се грееше край пещта, притиснат до топлите бели плочки, пак съм запомнил не лицето, а ръцете му. Той ги пърлеше над запален вестник, защото не искаше в никакъв случай в тестото му да попадне някой косъм. Вестникът беше „Ла газета дел пополо“ (Народен вестник). Запомнил съм го точно, защото имаше страница за децата. И датата виждам: беше 1929 година.

Думата „пещ“ аз загребах из паметта си и тя изплува с нежния си и тъжен цвят. Този цвят присъствуваше после при пораждането и на другите съприкосновения: между

изоставените деца от старата приказка и онези от новата, между горските дървета и колоните на Миланската катедрала. Останалото е дедукция на фантазията, а не на логиката.

Краят на тази история беше неочакван, защото пекарят изпича в своята пещ хляба, а не децата. Също така неочаквано новата приказка ще ни прикани да погледнем откъм низините, през погледа на двете изгубени дечица огромния индустриален град и чрез играта и през призмата на въображението да видим драмите на суровата социална действителност. Така нашето съвремие властно ще нахълта в нашата абстрактна приказка калка с нейната буквена формула: А, Б, В, Г... Ще се намерим по този начин на земята, в сърцевината на земните събития. И нашата приказка калка ще се допълни с политически и идеологически понятия, белязани с точно определен печат, защото аз съм си аз, а не някаква дама, членка на благотворителен патронаж. Това си е неизбежно. И всеки път, когато такива работи ще се случват, ще се раждат образи и ситуации, които на свой ред ще подлежат на проучване и на тълкуване.

Хората са различни и пред всекиго „калката“ ще отваря различни пътища. В края на всеки път ще изниква — ако въобще изникне — от всекиго негово собствено „послание манифест“. Тук ние не тръгнахме от позицията на предварително приготвен „манифест“: той се появи от само себе си, като неволен завършек.

Най-същественният момент на прекопираната приказка (калката) е анализът на дадената приказка. Тази операция има едновременно характерните черти и на анализ, и на синтез, движи се от конкретното към абстрактното, за да се върне пак при конкретното.

Възможността за операция от този род е свързана с естеството на самата приказка: зависи от нейната структура, която пък в голяма степен се обуславя от наличието, от завръщането и повторемостта на някои съставни компоненти, които, разбира се, можем да назовем и „теми“. Съветският фолклорист Владимир Проп ги нарича „функции“. За да анализираме играта, за да придобием интимно познаване на нейната същност и за да си изработим нов инструментариум, сега трябва да се обърнем именно към него — към Владимир Яковлевич Проп.

22. Картите на Проп

Една от характерните черти в гения на Леонардо (много вярно схваната и подчертана от автора на една статия в популярно научно списание) се е състояла в неговата способност да разглежда по-сложното като произлязло от по-простото. За пръв път в историята той започва да описва всяка машина не като организъм, не като някакъв неповторим първообраз, а като съчетание от по-прости устройства.

Леонардо да Винчи „разчлени“ машините на отделни елементи. На „функции“. Така например той специално е проучил „функцията“ на триенето, което му позволило да разработи

план за сачмени лагери, за конусни лагери, дори за цилиндри с формата на пресечен конус, като последните наистина започнали да се произвеждат фабрично, и то в най-ново време, за жироскопите, употребявани за нуждите на авиацията.

С подобни проучвания великият Леонардо успява дори да се развлича и забавлява. Неотдавна бе открита негова рисунка на шеговито изобретение: „амортизатор, за да забави падането на човек от височина“. На рисунката се различава човек, който пада, откъде не се вижда, задържан от цяла система от взаимносвързани подпори, а в крайната точка на падането — от цяла бала вълна и нейната съпротивителна сила се регулира от една последна, най-ниско закрепена подпора.

И тъй става ясно, че Леонардо по всяка вероятност се е занимавал покрай всички други неща и с изобретяване на „безполезни машини“, които той си е построявал просто за собствена забава, за да даде простор на фантазията си. Сигурно ги е рисувал с усмивка — напук на утилитаристичните изисквания на научно-техническия прогрес, господстващ по негово време.

Нещо подобно на Леонардовото разчленяване на механическите устройства на техните „функции“ е направил с народните приказки съветският фолклорист Владимир Яковлевич Проп в своята книга „Морфология на приказката“ (М., 1969) и в студията си „Трансформация на вълшебните приказки“ (сб. Фолклор и действителност, М., 1976).

Проп спечели напълно заслужена слава също с книгата си „Историческите корени на вълшебните приказки“ (Л., 1946), където увлекателно и — поне от гледна точка на поетиката — убедително той е изложил теорията, според която вълшебната приказка води корените си от първобитното общество и е свързана с обредите на „инициацията“, това почти религиозно-мистично посвещаване в живота на възрастните, което африканските племена са устройвали за децата, намиращи се пред прага на своето полово съзряване.

Това, което приказките разказват — или след цяла редица от метаморфози са дълбоко прикрили в себе си, — някога наистина се е случвало. Децата, след като достигнали определената възраст, били иззимани от семействата им и отвеждани в гората (както Палечко, както Иванчо и Марийка, както Снежанка), където шаманите-магьосници на племето, облечени така, че да всяват ужас, прикрили лицата си със страшни маски (в нас веднага възникват асоциации със злите вълшебници и вещиците от приказките...), ги подхвърляли на тежки, понякога дори на заплашващи живота със смърт изпитания (всички герои от приказките срещат такива изпитания по пътя си...). Децата изслушвали митовете на племето, които им били разказвани, и получавали на съхранение оръжие (нека си припомним вълшебните дарове, които героите от приказките получават от свръхестествените същества в момент на опасност...). Накрая те се завръщали по домовете си, нередко с променени имена (героите от приказките също много често се връщат в къщи инкогнито, с променена външност...), и бивали считани вече зрели за брак. Същото е и в приказките, от десет приказки девет завършват със сватбено пиршество.

Структурата на приказката повтаря структурата на изконно-древния ритуал. Именно върху това наблюдение Владимир Проп (но не само той) строи теорията, според която приказката заживява като такава, когато старинният ритуал е отрял, оставяйки след себе си

само спомени във вид на разказ. Разказвачите в течение на хилядолетия все повече и повече са се отклонявали от спомена в конкретния му изначален вид и все повече и повече са се грижели за автономните изисквания на самата приказка. Последната при своето преминаване от уста на уста е променяла облика си, обогатявала се с варианти, съпровождала е народите (особено индоевропейските) в техните скиталчества, попивала е в себе си влиянията на историческите и обществените преобразования. Същото е било и с езиците: тези, които са говорили на тях, са променяли облика им дотолкова, че в течение на едва няколко там столетия от един език се е получавал друг. Нима много векове са потрябвали, та от латинския език от епохата на разпадането на Римската империя да се появят романските езици?

С една дума, приказките ще да са се родили, когато сакралният свят се е търкулнал в повседневието, при упадъка на верското до битовото. По същия „разпадъчен“ начин до детския свят са доплували и са били сведени до играчки отломките на древни предмети, които в предходни времена са били принадлежности на култа, изпълнени са били със сакралната култура на миналото. Такива са например куклите, пумпалът. А нима при възникването на театъра не намираме същия процес — прехода от култовото към светското?

Около едно изначално магическо ядро приказките са насъбрали и други десакрализирани митове, приключенски разкази, легенди, анекдоти; наред с приказните герои са въведени действащи лица от селския бит (например хитрецът и глупакът). Така се е получила плътна и многослоеста магма, намотало се е кълбо от стотици многоцветни нишки, сред които обаче — казва Проп — главната нишка си остава описаната по-горе.

Колкото до теоретическите изводи, те съществуват в немалко количество и всяка теория си е добра по свой начин, но изглежда, че никоя от тях не може дори да претендира за пълно обяснение на произхода на приказките. Теорията, поддържана от Проп, притежава особена притегателна сила и поради това, че тя установява дълбока връзка (някои биха се изразили: „на равнището на колективното подсъзнание“) между праисторическото дете, изпитало на собствения си гръб древния ритуал на „инициацията“, и детето от исторически обозримите епохи, което именно посредством приказката изпитва първите трепети от допира със света на възрастните. В светлината на тази теория идентификацията между малкия слушател и Палечко от приказката, разказвана от майка му, има не само психологическа обосновка, но и една друга, много по-дълбока, вкоренена в тъмните пластове на кръвта.

Като прави анализ на народната приказка и отделяйки особено внимание на руските народни приказки (които между другото са в значителна степен част от същото индоевропейско наследство, към което принадлежат и немските, и италианските приказки), Проп формулира следните три принципа: 1) Постоянните, трайните елементи на приказката са функциите на действащите лица независимо от това, кой е извършителят и какво се върши; 2) Броят на функциите, които излизат наяве във вълшебната приказка, е точно определен; 3) Последователността на функциите е винаги еднаква.

Според системата на Проп тези функции са тридесет и една и като се вземе предвид, че те имат още варианти и вътрешни подразделения, става ясно, че има достатъчно материал, за да бъде описан целият облик на приказката. Ето реда на функциите:

1) Отдалечаване.

- 2) Забрана.
- 3) Нарушение.
- 4) Разузнаване.
- 5) Донос.
- 6) Клопка.
- 7) Неволно съучастничество.
- 8) Увреждане (или недостиг).
- 9) Посредничество.
- 10) Съгласие на героя.
- 11) Заминаване на героя.
- 12) Героят бива изпитван от дарителя си.
- 13) Реагирането на героя.
- 14) Получаване на възшебното средство.
- 15) Пренасяне на героя до мястото на това, което дири.
- 16) Борба между героя и противника.
- 17) Беязването на героя.
- 18) Победа над противника.
- 19) Началните беди или недостиг биват отстранени.
- 20) Завръщане на героя.
- 21) Преследването му.
- 22) Спасение.
- 23) Героят пристига неузнаваем в къщи.
- 24) Лъжлив герой предявява необосновани претенции.
- 25) На героя възлагат трудна задача.
- 26) Решаване на задачата.
- 27) Героят е разпознат.
- 28) Изобличаване на фалшивия герой или на противника.

29) Преобразяване на героя.

30) Противникът бива наказан.

31) Сватбата на героя.

Разбира се, не във всички приказки са налице всички функции. Сред строгата последователност на функциите могат да се получат прескачания или прибавки, или синтези, но всички те обаче ни най-малко не противоречат на общата насока. Приказката може да започне от първата функция, от седмата, от дванадесетата, но — ако, разбира се, приказката е достатъчно старинна — тя едва ли ще започне да се обръща назад, за да възстанови пропуснатите откъси.

Функцията на отдалечаването, която Проп отбелязва на първо място, може да се осъществи от каквото и да е действащо лице, което се отдалечава от дома по някакъв повод: може да бъде принц, който заминава на война, баща, намиращ се на прага на смъртта, единият от родителите, който, преди да тръгне за работа, заръчва на децата (ето я „забраната“) да не отварят вратата на никого или да не се докосват до еди-кой си предмет, може да бъде някакъв търговец, който тръгва на далечен път по своите си работи, и т.н. Във всяка „функция“ може да се съдържа и нейната противоположна възможност: например „забраната“ може да бъде представена от „заповед“ с положително съдържание.

Нашите наблюдения върху „функциите“ на Проп ще ограничим дотук; ще си позволим още само да посъветваме тези, които проявят желание да се упражнят в сравняването на гореприведения списък със сюжета на който и да е днешен криминален филм: удивен ще бъде всеки, като установи колко многочислени са съвпаденията и колко точно се съблюдава същият порядък. Ето какво представлява структурата на приказките: и досега тя е нетленно жива и упорито присъствува в днешната ни култура. Към нейната канава се придържат и много приключенски книги.

Нас тези „функции“ ни интересуват затова, защото можем да ги употребим за постройката на безброй истории, тъй както безброй мелодии биха могли да бъдат композирани посредством дванадесет ноти (без да броим четвърттоновете, тоест като си оставаме в рамките на приетата на Запад строго ограничена звукова система от периода преди електронната музика).

На нашия семинар в Реджо Емилия, за да експериментираме колко продуктивни могат да бъдат „функциите“, ние ги сведохме по наш почин до двадесет, като прескочихме някои, а други заменихме със същото количество приказни „теми“. Двама наши приятели художници нарисуваха двадесет карти за игра и всяка от тях бе обозначена с краткото название на съответната „функция“ и с по една символична рисунка или карикатура, съответстваща на темата:

- 1) Забрана или предписание;
- 2) Нарушение;
- 3) Увреждане или недостиг;

- 4) Заминаване на героя;
- 5) Задача;
- 6) Среща с дарителя;
- 7) Вълшебни дарове;
- 8) Поява на неприятеля;
- 9) Дяволска мощ на неприятеля;
- 10) Взаимна борба;
- 11) Победа;
- 12) Завръщане;
- 13) Пристигане в къщи;
- 14) Лъжливият герой;
- 15) Трудни изпитания;
- 16) Бедата е ликвидирана;
- 17) Разпознаване на истинския герой;
- 18) Лъжливият герой е разобличен;
- 19) Наказание на неприятеля;
- 20) Сватба.

След това една от нашите групи пристъпи към измисляне на история, построена върху серията от дванадесет „проповски карти“. Трябва да кажа, с много смях и веселие и със значителни резултати при пародията.

Забелязах, че с помощта на тези карти децата много лесно успяват да съчинят приказка, защото всяка дума от поредицата („функцията“ или „приказната тема“) е наситена с приказни значения и се поддава на една безкрайна игра от вариации. Спомням си как оригинално в една група изтълкуваха „забраната“. Преди да излезе от къщи, бащата забранява на децата да хвърлят от балкона саксиите с цветя по главите на минувачите... А между „трудните изпитания“ не липсваше задължението да се отиде на гробищата точно в полунощ. До определена възраст за децата това е връх на ужаса, но и на куража.

Но децата обичат също да разместват картите и да импровизират свои си правила: например да изтеглят наслуки три карти и с тях да си построят цяла история; или пък да започнат да съчиняват от края, от последната карта, или пък да си разделят тестето с картите между две групи, които ще се състезават чий разказ ще излезе по-интересен. Често пъти само една карта стига, за да се подсказже необикновеното.

Така картата с названието „вълшебни дарове“ бе достатъчна на един четвъртокласник, за да измисли историята с химикалката, която сама пишела домашните упражнения.

По една колода от „картите на Проп“ може всеки сам да си изготви. Те могат да бъдат по двадесет, тридесет или по петдесет — по избор, — стига върху всяка карта да е написано названието на „функцията“ или темата, а пък илюстрацията не е чак толкова необходима.

Гореописаната игра само по погрешка може да напомни структурата на една друга игра — главоблъсканица с рисувани кубчета, при която играещият получава двадесет (или дори хиляда) отломъка от една рисунка със задача да възстанови като мозайка цялата картина. Както вече казахме, „картите на Проп“ позволяват да се създадат не една, а безчислен брой завършени рисунки, защото при тях всеки отделен елемент не е еднозначен, а се поддава на много тълкувания.

Защо да се настоява върху употребата точно на „картите на Проп“, а не на други карти, получени по пътя на фантазията, или на няколко наслука взети илюстрации, или пък на поредица думи, извадени от речника? Според мен преимуществото на „проповските карти“ е очевидно. Всяка от тях не представлява нещо изолирано само по себе си, а е цял отрязък от света на приказките. За децата, които що-годе са привикнали с приказките, с тяхната лексика и с техните теми, една само такава карта е истинско гъмжило от фантастични отзвуци.

Освен това всяка от „функциите“ на Проп изобилствува с призови към личния свят на детето. Когато то прочете думата „забрана“, тя незабавно докосва личния му опит от „забраните“ в семейството („не пипай“, „не играй с водата“, „остави на мира това чукче“). Смътно детето отново преживява своето първо съприкосновение с вещите, когато само майчиното „да“ или „не“ му е помагало да различи позволеното от непозволеното. „Забрана“ представлява за детето и сблъсъкът с авторитета или с авторитарността на училището. Но забраната е нещо положително, защото „забрана“ и „ред“ функционално са равностойни. Тя означава откритието на правилата на играта — „така може, но така — не!“, срещата с границите, които действителността и обществото налагат на неговата свобода; тя е един от инструментите за неговата социализация.

Според Проп структурата на приказката не само копира структурата на ритуалите на инициацията, но също така в известна степен се повтаря в структурата на детския опит. А той е цяла редица от мисли и разни двубои, трудни изпитания и неизбежни разочарования в някои моменти. На детето не липсва дори опитът на „вълшебните дарове“, раздавани в Италия от Бефаната и от детенцето Исус. И задълго майката и бащата за него остават „вълшебни дарители“, които могат всичко, (прекрасни неща по този въпрос е изрекъл Ален*). Дълго време детето населява своя свят с могъщи съюзници и със свирепи противници.

[* Ален, Емил-Огюст Шартие (1868–1951) — френски философ, есеист, който в дългогодишната си учителска практика е прилагал метода на Сократ, а на философията е гледал като на етика, възпитаваща на подчинение пред дълга, диктуван от „ума и духа“. Автор е на „Разговори“ (1908–1919); „Система на изящните изкуства“ (1920); „Идеи и възрастово развитие“ (1927); „Разговори върху щастието“ (1928) и др. — Бел.пр.]

Така че „функциите“ според мен помагат в известна степен детето самичко да се ориентира във вътрешния си свят. Те са винаги край него и подръка, многократно изпробвани и лесни за употреба. Да ги изхвърляме би било излишно разточителство.

Към тази глава, която и без това доста се удължи, бих желал да прибавя още две забележки.

Първата засяга интересното наблюдение, което Владимир Яковлевич Проп прави, когато проучва трансформацията на една отделна тема в руските приказки. Той взема темата „горската къщурка на кокоши крака“ и проследява как тя се конкретизира в различни варианти: чрез редукция — „къщурката на кокоши крака“, „къщурката в гората“, „къщурката“, „гората“; чрез амплификация — „къщурката на кокоши крака в гората със стени от марципан и с покрив от сладкиши“; чрез замяна — вместо къщата се появява пещера или замък; чрез интензификация — цяла възшебна страна. Стори ми се интересно, че когато изброява типичните вариации, Проп всъщност си служи почти със същите изрази, с които свети Августин описва работата на въображението: то според него „разполага, умножава, съкращава, разширява, подрежда, отново съединява по най-различен начин образите“.

Втората ми забележка е един спомен. В дома на Антонио Фаети (учителя художник, автор на много оригиналната книга „Как да гледаме изображенията“) видях цяла поредица големи картини, посветени на „функциите на Проп“. Всяка от тях е многопланов разказ, който има един и същи герой — детето с неговите фантазии, комплекси, цялата многопластовост на детското подсъзнание, но отразява също и възрастния човек и неговите митарства, както и самия художник с неговата култура. Населени с най-различни образи, намеци и позовавания, това са плътно наситени картини, които като че ли пускат пипалца, от една страна, към простонародните панаирджийски щампи, а, от друга — към сюрреализма. Тези „картини на Проп“ са изпълнени от художник, който обича в приказките един поразително богат свят, глупаво пренебрегван. Всяка от тези картини разказва много, много неща, които биха могли да бъдат изказани с думи, само че с много думи, и други, които с думи не могат да се изкажат.

23. Франко Пасаторе „разкрива картите си“

Това, че в предишната глава говорих за спасението на народната приказка в игрите с измислицата, не беше, за да внуша, че нейното присъствие е задължително. Наред с „картите на Проп“ могат да съществуват и други похвати, но не по-малко плодотворни.

Като пример ще приведа великолепната игра, изнамерена от Франко Пасаторе и приятелите му от ансамбъла „Театър — Игра — Живот“, която се нарича „да разкрием картите си“. В книга под заглавие „Аз бях дървото (а ти конят)“ авторите на играта — Франко Пасаторе, Силвио де Стефанис, Аве Фонтана и Флавия де Лучио — я описват така в главата „Четиридесет и повече игри за школския живот“:

„Играта се състои в това, че колективно трябва да се измисли и онагледят някакъв разказ. Подтик към разказа може да бъде даден от специална колода карти, които «водещият» е приготвил, като върху петдесетина картончета е налепил най-различни образи и картинки, изрязани от вестници и списания. Разчитането на тези картинки е всеки път различно, защото всяка карта от колодата може да бъде свързана с предходната само посредством свободна асоциация на представите и въобще — посредством игра на фантазията. Водещият, седнал всред кръга от деца, предлага на едно от тях да изтегли от колодата, напосоки и без да гледа, една карта. Детето ще започне устно да я тълкува; останалите деца ще трябва внимателно да слушат, като всяко от тях се готви да поеме и продължи тълкуването. Така е положено началото на колективния разказ. Това, което първото дете разкаже, ще му послужи при изобразяване на първия откъс от разказа — с бои или чрез колаж върху бяла основа, — а и на съседа му, който ще трябва да продължи разказа, като на свой ред разтълкува следващата карта, свързвайки своята част от разказа с предходната и онагледявайки по-нататъшния развой на повествованието с рисунка или колаж, разположени в съседство с първите. Играта продължава така до последното дете, на което се пада задачата да завърши разказа. Резултатът е едно дълго пано, което са направили самите деца и по което те ще могат да преразказват своя колективен разказ, като го имат винаги пред очи.“

Когато тази игра на зрелищно претворяване бе описвана в гореспоменатата книга, тя още не беше никъде изпълнявана. Но оттогава до днес, надявам се, стотици деца вече са „разкрили картите си“ и са дали на възрастните — „водещи“, достатъчно храна за размисъл.

Това е според мен една прекрасна игра. Игра толкова хубава, че бих желал аз да съм нейният автор. Но това не е завист — добре е, че я измислиха именно Франко Пасаторе и приятелите му. Видях ги запретнали се на работа в Рим по време на един фестивал на вестник „Унита“. Те разполагат с голям брой игри, които поощряват въображението, и владеят до съвършенство техниката на водещи, изпробвана в десетки и десетки експерименти. Например те раздават на участващите в играта деца три с нищо несвързани помежду си предмета — джезве, празно шише и мотика — и приканват с тях да се измисли и разиграе някаква сценка. То е все едно да се измисли разказ въз основа на три думи, но така е много по-добре, защото предметите предлагат на въображението много по-здрава опора, отколкото думите. Могат да бъдат огледани, опипани, повъртени в ръка и от всичко това могат да се родят многобройни подтици за въображението. Разказът може изведнъж да бликне само при един случаен жест или звук. При това колективният характер на измислянето го оживява още повече: влизат в играта и творчески се сблъскват различен опит, спомени, различни ритми и критическата намеса на групата.

Групата „Театър — Игра — Живот“ се доверява на вещите. Често, за да накарат децата да рисуват, нейните участници раздават на всяко дете по една тайнствена кутийка, в която се намира я кълбенце памук, което мирише на бензин, я по един бонбон или нещо, което ухае на шоколад. Вдъхновението може да се промъкне така също и през носа.

В игрите, които групата устройва, каквото и да се случва в тях, децата са винаги и едновременно автори, актьори и зрители. Ситуацията благоприятства творческото начало у децата да се развива всеки момент в най-различни посоки.

24. Приказки „непременно с ключ“

Поради играта „да разкрием картите“ ние за момент се разделихме с народните приказки. Сега обаче нека пак се върнем при тях, за да опишем един последен технически похват. Може би щеше да е по-добре да се спрем върху него, преди да бяхме говорили за „функциите“ на Проп. Така щеше да е по-правилно. Но изключенията от правилото са за една граматика също почти „задължителна“ категория. От друга страна, техническият похват, за който ще говорим, може много добре да се приложи и към „картите на Проп“, а те на свой ред ще съдействуват за неговото доизясняване.

Вътре във всяка приказна „функция“ са възможни, както бе казано, безкрайно много варианти. Но техническият похват на варирането може да бъде приложен и към цялата приказка и да бъде замислена друга модулация, да бъде пренесена от една тоналност в друга.

Да вземем например фантастичната тема „Разкажете историята за свирача от германския град Хаймлин, но мястото на действие трябва да бъде Рим от 1973 г.!“. За да зазвучи историята в нов ключ (дори в два ключа: по време и по място), ние сме длъжни да се поровим в старата приказка и да потърсим точно този пункт, от който може да започне новата модулация. Рим 1973, наводнен от плъхове, не е трудно да си го представим, и то дори без да изпадаме в особено абсурдни положения. Но служи ли ни това? Рим наистина е наводнен, но не от плъхове, а от автомобили. Те задръстват улиците, струпали са се по големите и малките площади, преливат по тротоарите, отнемат пространството на пешеходците, а на децата просто забраняват да играят. Така на наше разположение се намира фантастическа хипотеза, която въвлича в приказната схема голям отрязък от действителния живот — по-добро нещо от това не бихме могли и да си пожелаем. Ето примерна канава за повествованието в нов ключ.

Рим е наводнен от автомобили. (Тук би било полезно да се поупражним в приказно описание на автомобилното нашествие: с паркинги, организирани дори върху купола на съборната черква „Свети Петър“, но за това нямаме време.) На този, който измисли някакъв изход от това отчаяно положение, кметът е обещал награда и собствената си дъщеря за жена. При кмета се явява един млад свирач гайдар, един от тези, които всяка година по коледно време бродят из Рим, за да свирят с гайдата си. Той казва, че ще освободи Града на градовете от автомобилните чудовища, ако кметът обещае, че най-просторните площади на Рим ще бъдат дадени в разположение на децата за техните игри. Сключват договор. Момчето надуло гайдата си. И от всички страни: от всички райони, квартали, предградия, иззад всеки ъгъл се застинали автомобили и започнали да се нареждат след момчето гайдарче. То се отправило към Тибър... Но шофьорите настръхнали: развикали се и направили нещо като бунт (в края на краищата автомобилите са плод на човешкия труд, лошо се получавало, ако бъдели разрушени...). Гайдарят размислил, сменил пътя и се отправил към подземията. Там долу колите ще могат и да се движат, и да стоят, оставяйки свободни градските улици и площади за децата, за банковите чиновници, за продавачките на плодове...

В двадесет и първия раздел на тази книжка ние вече си представихме как може да изглежда една междупланетна Пепеляшка, а Иванчо и Марийка да са „милански“. Теоретически възможностите за изнамиране на нови „ключове“ са неограничени. В действителност те всички или почти всички се свеждат до двете категории за време и място.

Старата приказка, зазвучала с нов ключ и приспособена към новото изпълнение, неочаквано ще издаде необичайни звуци. Тя би могла да има дори някаква „нравствена поука“, която ще бъде приета, разбира се, само ако бъде безизкуствена и се разбира от само себе си. Нравственото поучение не бива никога да бъде насила търсено и налагано на приказката.

В едно средно училище, доста унило поради бюрократичния подход към „Годениците“* (преразкази, разбор на изречения, изпитвания, развиване на теми), юношите се отнесоха отначало без възторг към моето предложение да изложат съдържанието на романа в съвременен ключ. Но веднъж открили възможностите за игра — всички импровизираха в хор идентификации между ландскнехтите на Манцони и нацистите, — те съвсем сериозно се заловиха за работа.

[* „Годениците“ — роман на Алесандро Манцони (1785–1853), който стои в центъра на литературното обучение в италианските училища. — Бел.пр.]

Лучия сега продължаваше да си бъде все същата текстилна работничка от ломбардската провинция. Но избраното време 1944 година през нацистката окупация — задължаваше Ренцо да хване гората, за да не бъде депортиран като работник в Германия. Чумата беше заменена с бомбардировките. Местното господарско синче, което досаждаше на Лучия със своите ухажвания, се оказа не някой друг, а местният главатар на „черните бригади“. Свещеникът дон Абондио си оставаше верен на себе си: вечно разпънат и нерешен между партизаните и фашистите, между работниците и господарите, между италианците и чужденците. „Безименният“ беше се превърнал в едър индустриалец от същата местност, който в миналото е бил поддръжник на режима, но сега по време на окупацията бе дал на разположение вилата си на бежанци и на останали без покрив...

Не мисля, че Алесандро Манцони — ако по някакъв начин се озовеше сред нас — би намерил повод да се засегне, че учениците така си бяха послужили с неговите герои. Може би щеше само да им помогне за по-тънки отсенки при някои аналогии. И само той единствен би могъл да подскаже на дон Абондио шеговитите реплики, подходящи за най-новата му ситуация.

25. Образът на вещицата Бефана (разбор)

Нека наречем „фантазиен разбор“ на някое действащо лице от приказка неговото разчленяване на „първични фактори“ с цел да получим тези съставки, които ще ни позволят да

построим нови „фантазийни биноми“, тоест ще ни позволят да измисляме други истории около все същото действащо лице.

Да вземем Бефаната. Тя не е в пълния смисъл образ от приказките, но това няма значение, дори така е по-добре: като проведем експеримента си върху нея, а не върху някоя обикновена вещица от приказките, ние ще докажем, че разборът ни може да бъде приложен към всякакъв вид действащи лица — от Палечко до Одисеи, от Пинокио до Джек Тексасеца. Съгласно „функциите на Проп“ можем да дадем на Бефаната определението „дарителка“. При анализа излиза, че Бефаната може да бъде разделена на три части, както „Галия“ на Юлий Цезар и „Божествената комедия“:

Метлата;

Чувалът с подаръците;

Разкривените обуца (споменати, и то съвсем на място, в една прочута народна песенчица).

Някой друг би могъл да раздели Бефаната другояче — не възразявам: свободен е да го стори. Но на мен ми стига нейната троична подялба.

Всеки от трите „първични фактора“ може да стане за нас извор за творческо вдъхновение, стига да съумеем посредством съответния метод да използваме заключените в тях възможности.

Метлата. Обикновено Бефаната си служи с нея, за да лети. Но ако изтръгнем предмета от обичайния му контекст, възниква въпросът: какво ли прави Бефана с метлата, след като отmine богоявленската нощ? От този въпрос могат да се зародят няколко хипотези:

а. След като облети Земята, Бефаната хвърква към другите светове на Слънчевата система и на цялата Галактика.

б. Бефаната използва метлата в къщи при домашното си почистване. Но къде ли живее? Какво прави в течение на цялата година? Получава ли писма? Обича ли да пие кафе? Чете ли вестници?

в. Не съществува една само Бефана, а има много такива. Живеят в страната на бефаните, където най-важният магазин е, разбира се, магазинът за метли. Ползват го Бефаната на Реджо Емилия, Бефаната на Оменя, Бефаната на Сараево. Оборътът на метли е значителен. Бефаната, която държи магазина, увеличава стокооборота, като непрекъснато въвежда нови моди метли: една година е модерна марката „мини-метла“, следващата година „макси“, после — „миди“ и т.н. Разбогатяла, тя започва да търгува с прахосмукачки. И от този момент бефаните започват да летят само с този електроприбор, който предизвиква порядъчна космическа суматоха: прахосмукачката всмуква звездния прах, поглъща птици, комети, един самолет с всичките му пътници (по-късно ще бъдат доставени по домовете им през комините или — където няма такива — през кухненските тераси).

Чувалът с подаръците. Предположението, което мигновено минава през главата ми, е, че на чувала се е появила дупка. За да не губя време, не се питам защо и как и просто следвам създалото се положение.

а. Докато Бефаната лети, подаръците се сипят от дупката на чувала. Една кукла пада точно до вълчето леговище; вълците започват радостно да си въобразяват разни неща: „Ах — възкликва вълчицата, — пак става, както тогава, с Ромул и Рем! Славата е пред прага на дома ни.“ И започнали вълците най-важно да се грижат за куклата, но тя пък не искала да расте. А вълчетата си играели с нея, без да ги е грижа за славата.

Но ако изберем друг вариант с куклата — че тя трябва например да порасне, — то тогава пред нея се открива интересна горска кариера: ще стане кукла Тарзан, кукла Маугли...

б. Съставяме списък на подаръците и друг списък на лицата, за които са предназначени. Чифтосваме по двойки и наслуки подарък и име (дупката в чувала може да стане в действителност увертюра към някой интересен случай, а не непременно към хаотична случайност). Така например коженото палто, поръчано от един богаташ за неговата приятелка, пада в Сардиния в нозете на един овчар, който пази овцете си в студената зимна нощ. Много навреме...

в. Нека да закърпим дупката на чувала и да се върнем при хипотезата, че бефаните са много. Щом е така, това значи, че и чувалите са много. Ами какво ли ще стане, ако в суматохата при заминаването те вземат та объркат адресите: Бефаната на Реджо Емилия ще достави играчките си в Домодосола, а тази, която обслужва Масаломбарда — в Минервино Мурдже. Когато забелязват грешката, бефаните отчаяно отпускат ръце. Решават да направят контролно облитане по места, та да се установят нанесените щети. Щети обаче — никакви: децата навсякъде са еднакви, по целия свят те обичат все същите играчки. (Но не е за изключване и един по-малко поетичен завършек: в целия свят децата са свикнали с все същите играчки, защото навсякъде са изработвани от все същите едри индустриалци; децата избират винаги все същото, защото има някой, който вече е избрал за тях...)

Разкривените обуца. Като фантастичен предмет разкривените обуца са, общо взето, подминавани при разбора, но те са не по-малко продиктувани от метлата и подаръците.

а. Бефаната, която е решила на всяка цена да си достави чифт нови обуца, тършува из всички къщи, които посещава при разнасянето на подаръците, и в края на краищата откъква единствения чифт обувки на бедна учителка пенсионерка.

б. Дечицата, след като научават, че Бефаната е с разкривени обуца, им става жал за нея и те написват за това нещо до вестниците; по телевизията съобщават, че за целта се събират средства. Но ето че банда мошеници започва да обикаля по къщите и с измама прибира пожертвованията. Като събират двеста милиарда лирети, те отиват да ги пилеят в Швейцария и в Сингапур.

в. Вечерта срещу 6 януари децата с милостиви сърца поставят до чорапа, който трябва да прибере подаръците, чифт нови обуца за Бефаната. Но ето че виджеванската Бефана узнава това по-рано от другите бефани, обикаля къщите преди определеното време, събира двеста

хиляди чифта обуща (толкова са децата с милостиви сърца) и като се завръща в своя град, отваря там магазин за обуща и забогатява. После и тя духва към Швейцария и Сингапур.

С всичко казано дотук аз не претендирам, че съм направил пълен разбор на Бефаната. Исках само да покажа, че фантазийният разбор заставя въображението да работи дори при наличието на най-прости данни: било само една-едничка дума, било то среща сблъсък между две думи или между два елемента, единият от които е приказен, а другият — реален; с други думи, достатъчно е най-елементарното противопоставяне и фантазията избликва като фонтан, раздвижва рояк от фантастически предположения, отваря се възможността да бъдат въведени и други тонове и тълковни „ключове“ (например „междупланетният“). Въобще става дума за упражнение, при което едновременно се пуска в ход цяло множество от похвати за развитие на въображението. Това би могло лесно да се покаже, като още сега, в момента, направим един „разбор на разбора“. Но няма ли пък това да ни направи преголеми педанти?

26. Стъкленото човече

От характерните особености на дадено действащо лице, било то вече познато (като Бефаната или Палечко) или току-що измислено (като стъкления човек, който сега ми хрумна), могат логически да бъдат изведени и неговите приключения. „Логически“ от гледна точка на фантазийната логика или просто на логиката? Не зная, може би ще е нужно и двете да се вземат предвид.

И така, щом сме го намислили, наш герой нека да бъде стъкленият човек. Той би трябвало да действа, да се движи, да завързва запознанства, да бъде подхвърлян на всякакъв вид произшествия, да бъде причина за определени събития, само като строго се съобразява с естеството на материята, от която според нашия замисъл е направен.

Анализът на материята (в конкретния случай стъклото) ще подскаже с каква мярка ще трябва да подходяме към героя.

Стъклото е прозрачно. Стъкленият човек е прозрачен. Можем да четем мислите в главата му. За да общува, той не се нуждае от разговори. Той не може да лъже, защото това би проличало веднага — освен ако не нахлути на главата си шапка. Нещастен ден ще е денят, в който в страната на стъклените люде бъде въведена модата да се носят шапки. Това ще означава, че влиза в мода да се скриват мислите.

Стъклото е чупливо. Това означава, че къщата на стъкления човек би трябвало да бъде от вси страни обвита в нещо меко. Тротоарите ще бъдат застлани с дюшеци. Ръкостискането ще бъде забранено(!). Тежката работа — също. Същинският лекар в тази страна ще бъде не медицинският работник, а стъкларят.

Стъклото може да бъде оцветено. Стъклото може да се мие. И така нататък. В моята енциклопедия на стъклото са посветени четири страници голям формат и почти на всеки ред

ще срещнем дума, която би могла да придобие особено значение в нашата история за стъклените човечета. Черно на бяло тази дума стои написана там наред с разни сведения за химическите, физическите, производствените, историческите и стоковедските свойства на стъклото, стои си там и не предугажда, че мястото ѝ в приказката отдавна е пригответено.

Действащото лице, което е от дърво, трябва да се пази от огъня, който може да му подпали нозете, във водата то не потъва, удари ли те с юмрук — все едно, че са те цапнали с тояга, обесиш ли го — няма да умре, а рибите не могат да го изядат. Тъкмо всички тези неща се и случват на Пинокио, защото е от дърво. Ако беше железен, приключенията му щяха да имат друг характер.

Човече от лед, от сладолед или от масло може да живее само в хладилник, иначе ще се разтопи. Ето защо неговите приключения ще се движат само в жизненото пространство между „камерата ледница“ и решетката с пресни зеленчуци.

Човечето от папирусна хартия ще има по-различни приключения от човечетата, направени от мрамор, от слама, от шоколад, от пластмаса, от дим, от бадемов крем.

В тази област стоковият анализ и фантазийният анализ почти изцяло съвпадат. И нека не ми казват, че вместо приказки по-добре ще е да произвеждаме от стъклата прозорци, а от шоколада — великденски яйца: в този вид истории фантазията си играе на люлка между действителност и измислица, което аз намирам много градивно, нещо повече — дори задължително: който прекроява действителността, той основно я овладява.

27. Каубоят Бил Пианото

Не по-различно от нашите стъклени или сламени човечета са задвижени действащите лица от рисуваните разкази — комиксите. Тези герои следват логиката на някаква своя отличителна черта, която ги различава от другите и която им стига, за да ги сблъсква винаги с все нови приключения или винаги с едно и също приключение, което в различните си варианти и преправки се повтаря до безкрайност. Тук отличителната черта не е външна, а в повечето случаи е нравствена.

След като познаваме нрава на Паперон деи Паперони — богатата вариететно и хвалипръчко, — както и на неговите помощници и противници, можем лесно да наизмислим хиляди истории за него. Истинското изобретяване на тези „постоянно завръщащи се“ действащи лица става един-единствен път: останалото е в най-добрия случай вариации, а в най-лошия — щампа, до краен предел изстискване на темата, серийно производство.

Прочели десетки, а понякога и стотина разказа за Паперон деи Паперони (независимо от всичко занимаието е увлекателно), децата са напълно в състояние да си измислят други такива истории сами. След като са изпълнили дълга си на потребители, те би трябвало да получат възможността да се проявят и като творци. Жалко, че за последното малцина ги е еня.

Да съчиниш, че и да нарисуваш разказ в картинки е упражнение във всяко отношение къде по-полезно, отколкото да развиеш тема за „деня на жената“ или за „празника на цветята“. За това е нужно да измислиш сюжета, да съобразиш как да го поднесеш и построиш, как да разположиш картинките, да съчиниш диалозите, да направиш външна и психологическа характеристика на героите и така нататък. Децата са схватлив народ и всички тези неща ги увличат, особено когато ги оставим да действуват сами. В същото време — да се чудиш — в училище те получават по родния си език тройки и двойки.

Понякога основната черта на действащото лице може да получи материален облик на предмет: например, както е при Попай — консервена кутия със спанак.

И така нека нашите герои бъдат двама близнаци, единият на име Марко, а другият — Мирко; дето и да ходят, всяко братле носи като оръжие със себе си по едно чукче, единствената отлика помежду близнаците са дръжките на чукчетата: Марко носи чукче с бяла дръжка, а Мирко — с черна. Приключенията им могат да бъдат предсказани предварително независимо от срещата им: било че те са налетели на крадец, било че тях ги е посетил призрак, вампир или лошият вълк. Само като им погледнеш чукчетата, става ясно кой е победил. Родени без страх и трепет, братлетата са нападателни и кавгаджии, предназначени за безпощадна борба (с всички средства и без много-много да ги подбират) срещу чудовища от всякакъв вид.

Моля да обърнете внимание: написал съм „чукета“, а не „гумени палки“. В никакъв случай тук не може и дума да става за някакви си две неофашистчета...

Силният идеен заряд на горния вариант — нека ми бъде позволено да направя и това отстъпление — не би трябвало да въвежда в заблуда. Той не беше програмиран, а възникна сам. Работата стои така: веднъж бях намислил да напиша нещо за близнаците на приятеля ми Артуро, които се казват Марко и Америго. Написах имената им на лист хартия и почти неусетно за самия мен започнах „фантастично“ да ги „обработвам“. Получиха се двете имена „Марко“ и „Мирко“, които ми се струваха по-симетрични и по-подходящи за близнаци от първоначалните. Трето попадение беше думата „martello“ (мартело) — чукче, очевидно дъщерна клетка на сричката „мар-“ от Марко, отчасти контрастирана, но и отчасти подсилена от „мир-“ на Мирко. Множественото число „martelli“ (мартели) — чукчета, възникна не по логически път, а като рима на „gemelli“ (джемели) — близнаци, рима — произнесена гласно, но безгласно присъстваща. Така получих образа картина: двама близнаци (джемели) — верни братлета, въоръжени с чукчета (мартели). Останалото следваше от само себе си.

Съществуват и действащи лица, чиято характеристика е „дадена“ от самите им названия. Такива са: „Пиратът“, „Разбойникът“, „Следотърсачът“, „Индианецът“, „Каубоят“ — по-нататъшни обяснения не са и нужни.

Ако пожелаем да изобретим някакъв нов тип каубой, трябва много да внимаваме при избора на неговата отличителна черта, привичка или на предмета атрибут, който като негова емблема винаги го придружава.

Каубой „храбрец“? Банално. „Лъжец“? Изтъркано. Каубой, който свири на китара или на банджо, е премного традиционен. Да продължим търсенето сред музикалните инструменти...

Каубой, който свири на пиано, е вече по-обещаващо нещо... Но може би още по-добре ще бъде да го представим как винаги мъкне пианото със себе си, натоварено върху кон носач...

Както и да го наречем, Джеки Рояла или Бил Пианото, каубоят си има винаги два коня: той сам на първия, пианото — на втория. Обикаля самотен сред хълмовете на Толфа, а когато спре на бивак, разтоварва пианото и започва да си свири приспивната на Брамс или вариациите на Бетховен върху валса от Диабели. Вълци и чакали започват да се стичат отдалече, за да го слушат. Кравите, известни любителки на музиката, започват да дават по-голям млеконадой. В неизбежните схватки с бандити или шерифи Бил Пианото не си служи с пистолет. Своите врагове той обръща в бягство, като ги поразява с фугите на Бах, с атонални дисонанси, с избрани откъси из „Микрокосмоса“ на Бела Барток... И така нататък.

28. Просто да ядем и „да играем на ядене“

„Мисловната дейност — пише Л. С. Виготски в своя труд «Мислене и реч» (вж. «Избранные психологические исследования», М., 1956) — започва със словесния и «жестов» диалог между бебето и родителите му. Самостоятелното мислене започва тогава, когато детето за пръв път успее «да погълне» тези родителски разговори и да ги «смели» вътре в себе си.“

В началото на тези кратки наблюдения върху „домашната фантастика“, която получава първоначалния си тласък от майчината реч, аз избрах като уводно мото този цитат, след като бях отбутнал настрана много други изказвания на същата тема. Защо именно него? Защото ми се струва, че Виготски е казал просто и ясно това, което други казват и пишат с толкова големи усилия, че накрая никой не може да ги разбира.

Диалогът, за който говори съветският психолог, е преди всичко монолог на майката или на бащата, състоящ се от ласкави окуражителни звуци, усмивки, от тези дребни събития, които малко по малко подтикват разпознаването на родителите, изненадата, глобалния отговор с подритването, гукането като реч преди езика.

Особено майките не се уморяват да говорят на бебето, и то още от първите седмици на живота му. Те като че ли се стараят да го държат повито в облак от нежни и топли думи. И при това майките го правят така спонтанно, като че ли са чели това, което Мария Монтесори* казва за „поглъщащия ум“ на бебето, което именно чрез такова „поглъщане“ интериоризира езика и всякакви други сигнали от външния свят.

[* Монтесори, Мария (1870–1952) — италианска педагожка, първата жена в Италия, получила докторат по медицина; занимава се отначало с обща медицина и педагогика, след това с бавноразвиващи се деца, накрая създава възпитателни центрове за всички деца, чиито родители желаят да ги поверят на нейния метод на възпитание, развиващ творческата свобода, чувствата и паметта у детето без принуда и наказание. Авторка е на: „Научна педагогика“ (1909). „Етапите на възпитанието“ (1936), „От детето към юношата“ (1948). — Бел.пр.]

— Не разбира, но е доволно: значи все нещо става в главичката му — възразява на детската лекарка, която ѝ изглежда премного рационалистка, една майка, свикнала да води с бебето в люлката съвсем „възрастни“ разговори. — Каквото и да казвате, докторке, то ме слуша!

— Не те слуша, а просто те гледа, доволно е че си до него, че се занимаваш с него...

— Не, не, все нещичко разбира, нещо в главичката му работи — остава на своето си майката.

Да се свърже гласът с лицето, та това е също труд, плод на някаква, макар и елементарна умствена дейност. Тъй че майката, която разговаря с още неразбиращото бебе, така или иначе извършва нещо полезно — не само защото със своето присъствие му осигурява усещането за безопасност и топлинка, но и затова, че доставя храна за неговата „нужда от стимули“.

Често пъти изобретателната и поетична майчина реч превръща обичайния ритуал на къпането, преповиването, папкането в игра между двамата: всяко свое движение майката съпровожда с неизчерпаеми нови фантастични хрумвания, скоропоговорки, дори стихчета.

— Сигурна съм, че когато му надявам обущенцата на ръчичките вместо на крачетата, на него му е много смешно.

Едно шестмесечно бебе много се забавлявало, когато майка му вместо да насочи лъжичката към устата му, я насочвала към собственото си ухо, като че ли искала него да нахрани. Бебето развеселено трепкало и настоявало шегата да се повтори.

Някои от тези игри са вече станали традиция. Например много разпространен е обичаят, когато бебето „папка“, то да бъде уговаряно да изяде още една лъжичка „за лелка“, „за бабка“ и т.н. Обичаят не е чак толкова разумен и аз мисля, че добре съм го подчертал в стихчето, което следва:

Една за мама —

колко сладко-о-о!...

Другата за татко.

Малко и за бабка мила,

тя ни чака в своята вила.

Таз за леля Ани

дето е в Аняни...

Бебето поема ли, поема...

Всичко свърши

с болки в корема.

Но бебето поне до известна възраст с охота се включва в играта, защото тя държи будно вниманието му, заобикаля трапезата му с най-разнолика публика и превръща неговата закуска в „закуската на краля“. Играта изтръгва храненето от веригата на всекидневната скучна рутина и му придава нещо като символически смисъл.

Да ядеш се превръща в естетическо действие, в „игра на ядене“, в „закуска рецитал“. Обличането и разсъбличането също стават по-интересни, ако вземат облика на „игра на обличане“ и „игра на разсъбличане“. И тук ми идва наум да попитам Франко Пасаторе дали неговата дефиниция за „Театър — Игра — Живот“ не се разпростира и върху тези прости и всекидневни събития, но нямам телефонния му номер...

Майките — поне по-търпеливите — всеки ден имат възможност да установяват колко действено е „хайде да играем на...“. Една от тези майки ми разказваше, че момченцето ѝ много бързо се научило самичко да закопчава всичките си копчета, след, като тя, докато го закопчавала, все му разказвала историята на малкия Копчо, който търсел къщичката си и все не я намирал. Накрая хлътва в нейната врата и бил доволен и предоволен. Сигурно майката е казала не „врата“, а „вратичка“, като е злоупотребявала с умалителните, което никак не е за препоръчване. Но самата случка е отрадна и многозначеща. Тя показва голямата значимост на въображението при възпитателната дейност.

Грешка би било обаче, ако си въобразим, че историята с Копчо може да запази чара си, написана и отпечатана. Не, тя си остава част от — нека заемем израза от Наталия Гинзбург* — „семеиния лексикон“. Защо ще му е на детето книжка с такава приказка, ако то отдавна се е научило вече да се закопчава и дори не си спомня за това свое затруднение? От напечатаното на хартия то очаква нещо по-интересно. Тъй че който иска да съчинява истории за най-малките, за още недораслите дори до Палечко, той би трябвало, както ми се струва, да се заеме отблизо с анализа на „майчината реч“.

[* Гинзбург, Наталия (1916) — италианска писателка, родена в Сицилия; принадлежи на поколението, развенчало субективистичните идеали на Габриеле д'Анунцио и утвърдило ново, по-реално съдържание, пределна яснота и пестеливост на изразните форми и преобладаването на диалога в системата на тези форми. Авторка е на романите: „Път за града“ (1942), „Всичките наши вчера“ (1952); „Валентино“ (1957), „Вечерни гласове“ (1961), „Малките добродетели“ (1962); „Семеен лексикон“ (1963) и др. — Бел.пр.]

Майката, която се преструвала, че иска да пъхне лъжичката в ухото, е прилагала, без сама да подозира това, един от съществените принципи на художественото творчество. Тя е „очуднявала“ лъжичката, извличайки я от света на баналното, придавала ѝ ново значение.

Същото прави детето, когато, седнало на стола, ни заявява, че кара влак, или когато взема (по липса на друго навигационно средство) пластмасовото си автомобилче и го кара да плува във ваната, или парцаления си мечо кара да играе ролята на самолет. Точно така Андерсен е превръщал една нищо и никаква игла или напръстник в герои на приключения.

Разкази за най-малките могат да бъдат съчинявани, като одушевяваме по време на храненето предметите, които се намират на масата или на ръчката на креслото. И ако привеждам тук някой и друг пример за такива разкази, то не е с цел да поучавам майките как да бъдат майки — опазил ме бог, — а само защото се придържам към правилото: ако твърдиш нещо — подкрепи го с пример.

Ето съвсем накратко няколко примера:

Лъжичката. С умисъл сбърканото движение на майката подсказва и други такива. Лъжичката се лута. Цели се в окоето. Сблъсква се с носа. И ни дарява с бинома „лъжичка-нос“, който не бива да се изпуска. „Имало едно време един синьор, който имал нос като лъжичка. Не можел да сърба супата си, защото не успявал да пъхне в устата този нос лъжица...“

След това нека видоизменим бинома, като поставим на мястото на втората му съставка друга дума. Така ще получим нос кранче, нос лула, нос електрическа лампичка...

„На един синьор носът бил като водопроводно кранче. Всичко било много удобно: искал да се изсекне: отвори, после затвори... Но един ден кранчето прокапало...“ (В тази история детето със смях се сблъсква с нещичко от собствения си опит: не са винаги лесни за поддържане отношенията със собствения нос.)

„Господин един имал нос като лула, при това бил и страстен пушач... Съществувал и нос електрическа лампичка. Запалвал се, угасвал. Осветлявал насядалите около масата. Само че при всяко кихване крушката изгаряла и трябвало да я сменят...“

Лъжичката, след като ни е подсказала всички тези истории за носове, които, както изглежда, съвсем не са лишени от известен психоаналитичен подтекст (засягащ детето много по-отблизо, отколкото ние си мислим), може да стане и самостоятелно действащо лице. Господин Лъжичко се движи, тича, пада. Завързва сантиментални афери с една вилица. Негов съперник е ужасният нож. В тази нова ситуация приказката се раздвоява: от една страна, следва или предизвиква реалните движения на лъжичката предмет; от друга — създава действащото лице „господин Лъжичко“, при който от предмета е останало само името и известна негова способност да напомня отдалеч за първообраза си. „Господин Лъжичко беше висок-превисок, тънък-претънък, а голямата му глава така му тежеше, че едва си стоеше на краката. Затова по-лесно му беше да върви с главата надолу. По този начин цял свят минаваше пред очите му обърнат наопаки и той разсъждаваше за всяко нещо «с краката нагоре»“.

Одушевяването довежда до „оличностяване“, до персонификация, както е в Андерсеновите приказки.

Чинийката. Ако позволим на детето, то ще я превърне в какво ли не. Тя ще стане автомобил, че и самолет. Защо ли да му я издърпваме от ръцете? Голяма работа, че щяла да се счупи още една чинийка! По-добре е да се намесим и ние и да активизираме играта — нали сме врели и кипели.

Чинийката лети. Отива на гости у бабини, у лелини при татко в завода... Какво трябва да им каже? Какво ще му отговорят? Ние, възрастните, ставаме, помагаме (с ръка) при полета на чинийката из стаята, тя се насочва към прозореца и през вратата изчезва в другата стая, за да се върне с един бонбон или друго някакво простичко „сюрпризче“.

Чинийката е самолетът, а лъжичката пилотира. Лети около настолната лампа като около слънце. „Извършва околосветско пътешествие“ — подсказваме ние...

Чинийката е костенурка... Или охлюв: чаената чаша му е черупката. (Чашата ще оставим на разположение на читателя: нека се поупражнява с нея сам.)

Захарта. След като ни е припомнила „първичните си данни“ („бяла“, „сладка“, „като пясък“), захарта разтваря пред въображението ни три пътя: единият е обусловен от „цвета“, вторият — от „вкуса“, третият — от „формата“. Когато пишех думата „сладка“, аз си помислих: какво ли би станало, ако така, просто изведнъж захарта изчезнеше от света? Всички сладки неща се превръщат в горчиви, и то без предварително да ни предупредят. Бабата си пиела кафето, но то било толкова горчиво, че тя почнала да се пита дали вместо захар не му е насипала сол. Горчив свят. По вина на зъл вълшебник. Вълшебникът Горчилко. (Подарявам този герой на първия, който вдигне ръка.)

Изчезването на захарта ми дава възможност да вмъкна на това място, и то без да поставям скоби, за да подчертая дължимото му значение, разговора за една операция, която ще нарека „действие изваждане посредством фантазията“. Операцията се състои в постепенното изнемане на всичко съществуващо от лицето на земята. Изчезва слънцето; то вече не изгрява: светът потъва в мрак. Изчезват парите: на борсата настъпва вавилонско стълпотворение... Изчезва хартията: маслините, които бяха така сигурно опаковани в книжни пликосе, се търкалят по земята... Изваждайки предмет след предмет, ние се озоваваме сред пустотата, в опразнен от всичко свят, посред свят от нищо...

„Имало нявга човече от... нищо, то вървяло по път от нищо, който водел към никъде. Срещнало коте от нищо, с мустаци от нищо, с опашка от нищо, с нокти от нищо...“

Тази история вече съм я разказвал. Полезна ли е тя? Мисля, че да. „Играта на нищо“ децата си я играят сами, като зажумяват с очи. Тя приучва да виждаме нещата в тяхната вещественост, да отделяме факта на тяхната видимост от факта на тяхното реално съществуване. Масата придобива извънредно важно значение точно в момента, когато, впивайки поглед в нея, аз кажа: „Масата я няма вече.“ Гледам я вече като че ли с други очи, като че ли я виждам за пръв път — не за да разгледам как е изработена, това ми е вече известно, а просто да се уверя, че тя „е“, че „съществува“.

Убеден съм, че детето започва да долавя доста отрано взаимната връзка между битие и небитие. Понякога може да го заварите потънало в следното занимание: то ту замижава (и под спуснатите ресници нещата изчезват), ту ококорва очи (и нещата пак се появяват) и така —

търпеливо, много пъти поред. Философът, който си поставя въпроси за същността на Битието и Нищото (написани, разбира се, с главни букви, както и се полага за толкова почтени и дълбоки понятия), всъщност само възобновява, но на по-високо равнище същата тази детска игра.

30. Пътуване през собствения дом

Какво е за едногодишното дете масата независимо от това, за какво я използват възрастните? Тя е покрив. Там можеш да се пхнеш, да се сгушиш и да се чувствуваш господар в своя дом: дом по твоя мярка, а не така просторен и застрашителен като дома на големите. Столът пък привлича вниманието, защото можеш да го буташ тук и там и така да премерваш собствените си сили, можеш да го катурнеш и да го влачиш където щеш, да лазиш през него в най-различни направления. А ако той злобничко те чукне по главата, можеш и да си го набиеш като нищо: „лош стол такъв!“.

Масата и столът са за нас всекидневни предмети, почти незабележими, с които си служим машинално, но за детето те остават дълго време загадъчни и многолики обекти за проучване, където отрано си подават ръка знанието и измислицата, опитът и символизацията. Докато се учи да опознава външния им облик, детето непрекъснато си играе с тях и същевременно строи хипотези за тяхната същност. Положителните сведения, които се натрупват в неговото съзнание, са в същото време подложени на непрекъснатата фантастическа обработка. Така то е научило, че ако завърти кранчето, потича вода, но това не му пречи да мисли, че „от другата страна“ стои „един чичко“, който налива вода в тръбата, за да може тя да протича през крана.

„Принципът за противоречието“ му е непознат. Детето е в едно и също време учен изследовател и „анимист“ („лоша маса такава!“) и конструира реалното: „има един чичко, който пълни тръбите с вода“. Тези качества, макар и да менят съотношението помежду си, съжителствуват у детето доста дълго време.

Констатацията на този факт поражда въпроса: добре ли постъпваме, като разказваме на детето истории, чиито герои са най-близките домашни предмети, и не рискуваме ли, като окуражаваме неговия „анимизъм“ и „артифициализъм“, да навредим на способността му за научно мислене?

Отправлям въпроса повече от добросъвестност, а не защото съм обезпокоен наистина. Играта с предметите служи за по-доброто им опознаване. И не виждам полза в ограничаването ни свободата на играта, което би било равнозначно да се отрича нейната възпитателна и познавателна функция. Фантазията не е „лошият вълк“, от който трябва да се боим, и не е престъпник, по петите на който трябва постоянно да ходи патрул. Колкото до мен, всеки път работата е да разбера къде в момента е съсредоточен интересът на детето: дали то очаква „сведения за водопроводния кран“, или просто иска „да си поиграе с кранчето“ и чрез тази игра да си набави сведенията, които са му нужни.

От тези предварителни забележки ще се опитам да изведа някои ръководни положения, които, мисля, ще ни помогнат да обогатим нашия разговор с детето относно домашните предмети.

1. Още в началото съм длъжен да отчета, че първото приключение, което очаква детето, щом то започне да напуска кошчето или да изпъзлява вън от затвора на „кошарката“ си, е откриването на дома, на неговите мебели и битови прибори, на тяхната форма и тяхното приложение. Именно те са материал за първите му наблюдения и емоции. Тези предмети му служат да си изфабрикува речник и в света, в който детето расте, те функционират като ориентири. Аз ще му разкажа — в рамките на това, което то само изисква и допуска — „истинските истории“ за нещата, без да забравям, че повечето от тези „истински истории“ на него ще му прозвучат само като върволица от думи, ще бъдат само място за приложение на въображението, нито повече, нито по-малко от приказките. Ако му разказвам откъде идва водата, думите като „извор“, „водохранилище“, „водопад“, „река“, „езеро“ и други подобни ще възбудят недоумение и то ще търси обекта, докато не види и не докосне нещата, които тези думи обозначават. Добре би било, ако разполагахме с цяла поредица от илюстрирани албуми: „Откъде идва водата“, „Кой направи масата“, „Кой постави стъклото на прозореца“ и така нататък, които ще му онагледят образа на нещата. Но такива албуми няма. Литература за деца до тригодишна възраст все още никой не е систематически проучвал, нито създал, ако не се смятат някои неорганични хрумвания.

2. За мен „анимизмът“ на детето и неговият „артифициализъм“ са постоянен извор за вдъхновение и аз ни най-малко не се страхувам, че бих могъл да предизвикам или да поощря някои детски „заблуждения“. Напротив, аз смятам, че „анимистичната“ приказка по своя начин ще подскаже на детето, че неговата тенденция да „одушевява“ неодушевените предмети не е истински отговор на въпросите му. Ще настъпи време, когато приказката, в която са олицетворени и масата, и електрическата лампа, и леглото, ще му разкрие по силата на своята условност, че е подобна на играта, където то се разпорежда с предметите по свое усмотрение и като следва собствената си фантазия. Игра на „като че ли“, в която реалните свойства на предмета не се вземат под внимание. Тогава то самото ще разбере противопоставянията между „реално — измислено“, „неистина — истинско“ и „наужким — истинско“, нещо, което ще му позволи да вникне в темите на действителността.

Тук аз искам да поразмисля върху днешните особености на детското „пътуване през собствения дом“, което е така различно от моето собствено пътуване през дома на моето детство.

Относно горното наистина си струва да се поговори.

Електрическата крушка, електрическата или нафтовата печка, телевизорът, пералнята, хладилникът, сешоарът за косите на мама, миксерът, с който тя приготвя сладки, електрическият грамофон — това са само някои от съставките на домашния интериор, които днешното дете познава и които са толкова различни от всичко, що е било познато на неговия дядо, отрасъл в една селска кухня, покрай огнището и ведрото с вода. Всички тези предмети говорят на днешното дете за свят, препълнен с машини. Където и да погледне, то вижда електрически контакти и ключове по стените и макар че то знае, че те не бива да се пипат, не можем да твърдим, че то не си прави своите изводи: за човека и неговите възможности, за

силите, които палят светлини, карат моторите да бръмчат и да ръмжат, превръщат топлинното в студено, суровото във варено и така нататък. От балкона то вижда как профучават автомобили, как прелитат вертолетите и самолети. И сред играчките си го има най-различни машини, които копират в умален вид тези от света на възрастните.

Външният свят прониква вътре в домовете по най-различни пътища, които за децата отпреди петдесет години бяха непознати: телефонът звъни и се чува татковият глас; завърта се копчето на радиото и се понасят звуци, шумове и песни; натискаш клавиша на телевизора и екранът се запълва с картини, а от всяка картина лека-полека се отделя и си проправя път по някоя думичка, която трябва като буболечка да уловиш и да си я представиш, по някое сведение, което трябва да разчепкаш и с дължимото благоразумие да присъединиш към всичко, що вече притежаваш.

Представата, която днешното дете си съставя за заобикалящия го свят, неизбежно се различава от представата, която от малък си е бил изработил дори неговият баща, макар че последният е по-стар от сина си само с две-три десетилетия. Опитът, натрупан от съвременното дете, му дава възможността да извършва операции от съвсем друг вид и както по всичко личи, много по-сложни в интелектуално отношение; жалко е само, че липсват съответните измервания и проучвания, които биха позволили да твърдим това с пълна сигурност.

И още нещо: домашните предмети са носители на информация посредством самите материали, от които са изработени, и разцветките, в които са оцветени, и формите, в които са замислени (не от занаятчии, а от дизайнери). „Разчитайки“ тези предмети, детето научава неща, които се различават от нещата, които неговият дядо е научавал, когато е „разчитал“ газовата лампа. Казано с други думи, днешното дете ще намери мястото си сред съвсем нов културен модел.

Кашицата за дядото е била варена от собствената му майка, когато той е бил бебе. На внучето му я приготвя едрото промишлено предприятие, което замотава детето в своя кръговрат много преди то да може вече да излиза от къщи, стъпило на собствените си крака.

И тъй сега имаме на разположение малко повече материал за изфабрикуването на нашите истории и можем да се ползуваме от по-богат речник. Въображението е производно от опита, а опитът на днешното дете е по-обширен (не зная дали би могло да се каже по-наситен, това е друг въпрос) от опита на вчерашните деца.

Примери в този смисъл са почти излишни. Всеки предмет съобразно естеството си предлага поводи за приказност. И аз на свой ред съм се възползвал от тези гвоздеи за фантазията, на които висят толкова табла с приказки, за да окача някоя и друга моя приказка. Например аз измислих принц Сладолед, който живее в един хладилник; един чешит, който не се отлепваше от екрана на телевизора си, аз го цамбурнах в телевизионния търбух; сватосах едно ергенче, което преди беше влюбено в японската си червена мотоцикълка — за една перална машина; измислих една омагьосана грамофонна плоча, която заставяше хората, когато я слушат, непрекъснато да танцуват, а в това време двама побратими джебчи пребъркваха палтата им. И така нататък все в тоя дух.

Що се отнася до най-малките, мисля, че трябва да се започне при тях с разказчета за тези предмети, с които те имат най-непосредствен и близък допир. Например за креватчето. Какво ли не прави детето, когато се намира върху креватчето си: и скача, и играе, и всичко друго — само да не легне да спи. Ако го заставят да спи и да прекъсне някоя своя дейност, която то счита за много важна, то е готово да намрази креватчето. Отразим ли този отказ от любимия доскоро предмет, ще получим историята на креватчето, което не оставяло детето да заспи. Това креватче се преобръщало, скачало до тавана, изтичвало до площадката на стълбището и се търкулвало по стъпалата; възглавницата непрекъснато се местела и искала да лежи откъм краката, а не откъм главата... Съществуват и креватчета с мотор, които пътуват в далечни страни на лов за крокодили. Има едно креватче, което говори и разказва най-различни истории: сред тях е и историята за креватчето, което не искало да остави детето да заспи, и така нататък...

Подчинението на естеството на предмета все пак няма да ни забрани по-свободната му употреба, ако се възползуваме от примера на детето, което отрежда на обектите на своите игри най-невероятни роли.

Един стол тичал, за да хване трамвая. Тъй като бил много окъснял, той тичал с все сила, като подскачал с четирите си крака. Изведнъж един от тях се извадил и столът опасно залитнал. За щастие един младеж, който минавал оттам, бързо вдигнал крака и го завинтил. Докато правел това, поучавал стола: „Не се тича така, време много — живот малко.“ „Млади човече, оставете ме на мира, че ще изпусна трамвая!“ И пак се затичал, и то по-бързо отпреди... и така нататък. Този стол учел да говорят папагалите. И тъй нататък.

За целта и момента, за който са предназначени тези истории, обикновено ги разказват в часа на „папкането“ или на „нанкането“ — те не трябва непременно да се придържат към железните закони на „сонатната форма“, а са достатъчни и по-гъвкавите на музикалното „импромптю“. Такъв вид истории могат да се ограничат само с начален „запев“, да бъдат поднесени като отделни „коматчета“, могат да бъдат зигзагообразни приказки с начало, но без край или да преминават една в друга, да забравят за какво се разказваше в началото — с една дума: да се държат като маймуните в клетките на зоологическата градина. Тези истории могат да носят въобще отличителните черти на първите детски игри, които почти никога не достигат до някакъв завършек, а най-често имат формата на приказки — скитнички, блуждаещи по различни пътища, осеяни с най-разнообразни предмети, които биват вземани, оставяни, отново вземани на ръце, за да бъдат изгубени по пътя.

31. Играчката като действащо лице

Между света на играчките и света на възрастните съществуват отношения, които в действителност не са така ясни, както може да се стори на пръв поглед: от една страна, играчките са резултат на „упадък“, а, от друга — резултат на завоевания. Никои неща, които някога са имали голямо значение в света на възрастните, приемат, когато времето им отшуми,

да бъдат сведени до играчки, та дано някак си се запазят, пък макар и под този вид. Например лъкът и стрелата: отписани от полесраженията, те са се превърнали в предмети за игра. Или пък маските: пред очите ни те се отказват да изпълняват ролята си в карнавала на възрастните и биват монополизирани от децата. Куклите и пумпалът са били свещенодействени предмети, имали са сакрално-обреден характер, преди да бъдат сведени до детски играчки. Да слезат от пиедестала, с който са тикнали, може да се случи и на най-обикновени предмети: старият счупен будилник, изпаднал до положението на играчка, би могъл дори да види в това събитие нещо като повишение в чин. А когато децата открият на тавана забранения сандък заедно с погребаните в него съкровища — „падение“ ли е това или „покачване“?

Случва се и обратното: чрез завоеванието на децата в играчки се превръщат — по силата на своевременни превращения — предмети, животни и машини. В услуга на игрите се притичат изкуствата, занаятите, различни професии. Разбира се, направата на влакчета играчки, автомобилчета, сандъка със зестрата на куклите, портативните кутии на „малкия химик“ е поверена на цял отрасъл от промишлеността, който непрекъснато възпроизвежда в умален вид света на възрастните и всичко, което той съдържа, без да прескача минитанковете и миниракетите. Но потребността на детето да подражава на възрастните не е измислена от индустриалците, които произвеждат играчки, тази потребност не е натрапена на детето, тя отразява детското желание да расте.

Следователно светът на играчките е свят сложен. Такова е и поведението на детето към играчката. От една страна, то се подчинява на нейните внушения, учи се да играе с нея според правилата на игрите и се старее да използва всички възможности, които тя предлага на неговата динамика. От друга страна, за детето играчката е средство за самоизява, нещо като предавател на неговите преживявания. Играчката е за него външният свят, който то иска да завоюва и с който си премерва силите (оттук идва неизменното му желание да разглоби играчката, за да види как е направена, или съвсем да я потроши), но играчката е също проекция, продължение на детската личност.

Момиченцето, което играе с куклите си и с техния чеиз — а последният е станал толкова по-богат в наши дни: тук са и дрехите, и мебелите, и домакинските съдове, и чайният сервиз, и електрическите прибори, и макетът на кукления дом, заобиколен от цяло миниатюрно село, — повтаря в игрите си всичко, което знае за съвременния домашен свят. То се учи да борави с предметите, с уредите за битово обслужване, разгъва и пренарежда макетите, за всичко намира нужното място и предназначение. Но в същото време куклите ѝ служат при драматизирането на нейните собствени отношения — понякога те са конфликтни — с околната среда. Момиченцето се кара на куклите си със същите думи и изрази, с които майка му се е карала на него, и така то разтоварва от себе си върху тях чувството си за вина. Когато пък ги глези и гали, то изразява своята собствена потребност за обич. Може да избере една от куклите за любимка, а друга особено да възненавиди, ако олицетворява например братчето, от което тя ревнува родителите. Тези играчки със символи, както пише Пиаже*, са „мисловна дейност от най-чиста проба“.

[* Пиаже, Жан (1896–1981) — швейцарски психолог, един от най-известните специалисти по детска психология. Създател на теорията за „генетическата психология“, с която обосновал постепенната социализация на индивидуалната детска психика чрез

взаимодействието с околната среда. Автор е на: „Език и мисъл при детето“ (1923); „Разсъдъчната способност и начин на съждение у детето“ (1925); „Представата за света у детето“ (1926) и много други. — Бел.пр.]

Често, докато си играе, детето разговаря само със себе си: разказва си съдържанието на играта, ободрява играчките или, обратното — изоставя ги, заслушано в отгласа на някоя дума или внезапен спомен.

Като оставим настрана някои сполучливи наблюдения на Франческо де Бартоломеис над „колективния монолог“ при децата, които играят вкупом в една детска градина — вкупом, а не заедно, тъй като всяко дете играе самостоятелно, без да води „диалог“ с другите деца, и всяко „монологизира“ на висок глас, — като изключим тези наблюдения, не ми е известно някой друг да е проучвал „монолога“ при играещото дете, както би трябвало и както заслужава. Мисля, че едно такова проучване би ни разказало доста много неща относно отношението на детето към играчката, неща, които ние все още не знаем и които могат да се окажат от съществено значение за „граматиката на фантазията“. Уверен съм, че поради нашето невнимание към подобни въпроси стотици интересни находки си остават безвъзвратно загубени за нас.

Колко думи в час произнася детето, което с дървени кубчета си играе „на постройки“? И какви точно са тези думи? Колко от тях се отнасят до плана, стратегията и тактиката на играта и колко нямат към нея пряко отношение? Кои точно кубчета внезапно се превръщат в действащи лица, получават имена, започват да действуват самостоятелно, придобиват поведение на приключенски игри? Какви асоциации на идеи възникват у детето по време на играта? След като внимателно сме го понаблюдавали, какво тълкуване бихме могли да дадем на движенията му, на измислената от него символика или просто на подредбата на кубчетата? Знаем само, и то защото търпеливи учени са го установили по опитен път: момченцата се стремят да строят на височина, момиченцата се стремят да създават затворени пространства, утвърждавайки съответствие между структурите на въображението и на физиологията, което е поразително и невероятно за нас, профаните. Това спрямо всичко, което знаем, представлява твърде малко нещо.

Да измисляме истории с играчки е нещо естествено: щом си се хванал на игра с децата, то се получава от само себе си. Историята не е нищо друго освен продължение, преображение на играчката, нейното празнично ликуване. Знаят го всички родители, които намират време да поиграят с децата на кукли, на кубчета, на автомобилчета. Дейност, която би трябвало по някакъв начин да бъде въведена като задължителна и, разбира се, възможна.

Възрастният при играта си с детето притежава спрямо него това предимство, че разполага с много по-широк опит, което ще рече, че може да отиде по-далече с въображението си. Именно затова децата така много обичат да имат за свои другари в игрите родителите си. Например, ако заедно играят с кубчета на „постройки“, възрастният ще знае как да помогне, защото по-добре пресмята пропорциите и равновесието, притежава по-богат репертоар от форми, на които може да се подражава, и така нататък. Играта се обогатява, придобива органичност и по-голяма продължителност, пред нея се разтварят нови хоризонти.

Не става дума да се играе „вместо детето“, като на последното се предостави унизителната роля на зрител. Става дума да се поставим напълно в негова услуга. То е, което командва. Възрастният играе „с него“ и „заради него“, играе, за да стимулира неговата способност да изобретява, за да го въоръжи с нови похвати, които то ще употреби, когато играе самичко. Въобще играе, за да го научи да играе. И докато играят, разговарят. Научава се от детето да говори чрез играчките, да ги именува и да разпределя роли помежду им, да превръща грешката в някакво ново хрумване, а жеста — в цяла история, служейки си с онова, което Брунер (вж. Дж. Брунер. Психология познания. М., 1977) нарича „свободата да се оставиш във властта на предметите“. Възрастният, както прави и това детето, се научава да поверява на играчките си тайни послания, защото на тях се пада да кажат на детето, че му желаем доброто, че може да разчита на нас, че нашата сила е и негова сила.

Така в играта се ражда „театърче“, в което играят парцаленото мече и минibaгерът, къщурките макети и автомобилчета, на сцената излизат приятели и роднини, появяват се и изчезват герои от приказките.

В тази игра и детето, и възрастният могат да срещнат даже скуката, но само ако играчката бъде принудена и ограничена да изпълнява само техническата си роля, бързо изучавана и бързо изчерпвана. Тук са нужни чести промени на сцената, сценични ефекти, скокове в абсурда, благоприятни за открити.

Възрастният, стига да иска, без много труд може да научи детето на основните начала на „драматизацията“. И после те двамата са, които ще издигнат тази драматизация на по-високо и плодотворно равнище, отколкото това би могъл да стори със своите все още неукрепнали и ограничени сили малкият откривател.

32. Марионетки и кукли

В думата „театърче“ вече прозвуча намекът — без по-нататъшно уточняване — за марионетки и кукли. Тук те лично ще се появят на авансцената. Очарователни малки личности! Към тази мъглява характеристика аз няма да прибавя нищо друго. И през ум не ми минава в описването на техния чар да започна да се състезавам — ни повече, ни по-малко — с автори като Гьоте и Клайст.

Три пъти през живота си съм бил кукловод. Като дете, когато развивах дейност в килера под едно стълбище: там имаше прозорче, което като че ли нарочно беше направено, за да служи като амбразура към сцена; като млад учител, когато преподавах в първоначалните класове и разигравах куклите пред учениците си в едно селце на брега на езерото Маджоре (помня, че един от тези ученици именно във въпроси и отговори разказваше в своя „свободен дневник“ цялата си изповед при свещеника); и вече като възрастен, когато в течение на няколко седмици давах представления с куклите пред публика от селяни, които после ме даряваха с яйца и наденици. Кукловод — най-хубавата професия на света!

Марионетките и куклите, ако прескочим при обяснението чисто филологическите подробности, можем да кажем, че са достигнали до децата след едно свое двойно „падение“. Техните най-далечни прадеди са ритуалните маски на първобитните народи. Това е първото им падение: от свещеното до мирското, от обредното до театралното действие. Второто падение е от театъра в света на играчките. Тази метаморфоза продължава до ден днешен и се развива пред очите ни. Обаче поставя се въпросът: кой още в Италия ще упорствува да държи будна тази изключителна форма на театър за народа, след като си отидат Отело Сарци и малцината му следовници?

Мариано Долчи, който дълго време беше работил със Сарци и беше написал за Съвета по културните упражнения при кметството на град Реджо Емилия (а в кой друг град на Италия* това би било възможно) малък, но много ценен труд с практическа насоченост под заглавие „Куклите в служба на педагогиката“, така коментира кукления „упадък“:

[* В град Реджо Емилия общината се ръководи от комунистическата партия. — Бел.пр.]

„Тези малки театри са изиграли голяма роля при изграждането на народната култура; оставаме учудени, когато преглеждаме заглавията на сценариите, които са били играни дори до първите десетилетия на двадесетия век, и като виждаме какъв широк кръг от интереси те са задоволявали: там намираме пиеси с библейска тематика, разработки на митологични сюжети, съкратени варианти на знаменити драматически спектакли, инсценировки на световноизвестни литературни произведения, възсъздавания на исторически събития, комедии със социално-политическо съдържание, полемични, антиклерикали, злободневни“... и така нататък.

Навремето още аз успях да видя куклената инсценировка на „Аида“. Но единственият „сериозен“ куклен спектакъл, който все още си спомням, е „Джиневра дели Алмиери, или Жива погребана, с участието на гробищния крадец Джиопино“. Запомнил съм го, защото го гледах в същата вечер, в която се влюбих в едно девойче от Кремона. Как обаче се наричаше девойчето — не си спомням: това се случи много преди първата ми любов, която, както е известно, нивга не се забравя.

Сарци и неговите приятели бяха направили много за кукления театър. Но най-голямата им заслуга се състои според мен в това, че когато започнаха да обикалят училищата, те не само изнасяха спектакли, но и учеха децата как сами да си изработват собствени кукли и как да ги движат, да си строят театралните павилиончета, да си приготвят декорациите, да осигуряват осветлението, музикалния съпровод, да измислят истории, да ги инсценират и... да ги разиграват с куклите. Мариано Долчи има великолепно брада и прилича на огнегълтача Манджафуоко. Щом го видят, децата вече знаят: сега ще започнат да стават най-необикновени неща. Мариано започва да измъква от торбата си разни бели топчета — още необработени главички, и да учи децата как да им залепят нос и очи, да рисуват устни, да съобразяват как да придадат на куклите определен характер, точно определено тяло, което ще трябва да облекат и с пъхнати в него пръсти да задвижат...

В детските градини на град Реджо Емилия кукленият театър е просто част от мебелировката. Детето може всеки момент да се скрие зад „сцената“, да се докопа до любимата си кукла и да ѝ създаде работа. Ако към него се присъедини и друго дете, това означава, че ще се играят едновременно два спектакъла. Децата могат дори да се сговорят как

да играят на „смени“: първом куклата „А“ ще вземе пръчката и ще набие куклата „Б“, а след това „Б“ ще натупа „А“. Има деца, които са способни да разговарят само посредством куклата. Едно дете, докато движеше куклата крокодил, с уплаха се отвърщаваше от нея и я държеше отдалечена от себе си — да не го глътне! Хем неговите пръсти бяха подпъхнати в изкуственото тяло на „животното“, хем то, детето, лично го задвижваше и все пак: лично, лично — ама за всеки случай...

Покойният учител Бонако, който преподаваше в началните класове на римското училище „Бадини“ и който си отиде от нас още много млад, държеше в създадения от него специално за неговите петокласници куклен театър една кукла учител. На тази кукла децата разказваха това, което не биха се решили да кажат на собствения си, истинския учител. Последният седеше пред куклената барачка и — разбира се — слушаше всичко. Така той винаги знаеше какво учениците му в действителност мислят за него. Веднъж той ми каза: „Уча си недостатъците.“

В Италия по училищата най-често ще видиш кукли, а по домовете — марионетки. Навярно това си има своя причина, но аз и досега не съм я съзрял. Най-хубавият марионетен театър, който съм виждал, е английски. Целият е от картон — изрязваш си го и си го монтираш; изрязвани биват и декорите, и действащите лица. С такова театърче се работи много леко именно защото е сведено до най-същественото, до костната система и всичко в него си измисляш сам.

Език за куклите и марионетките е езикът на жеста. Те не са предназначени да произнасят нито дълги монолози, нито да водят обстоятелствени диалози. (Освен ако не ни хрумне, докато Хамлет произнася прочутия си монолог, от време на време да му изпращаме едно дяволче, което да се опитва да открадне черепа, който принцът държи в ръка, и да го подмени с домат.) Но една-единствена кукла, ако си знае добре работата, може сама да води многочасов диалог с детската си публика, без да се умори и без да умори публиката.

Предимството на кукления театър пред марионетния театър се състои в това, че кукленият има по-големи възможности по отношение на динамиката.

Предимството на марионетния театър е в по-големите сценографски и постановъчни възможности. Докато момиченцата нареждат по сцената мебелировката, придружаваща куклата им, това запълва толкова време и дава начало на толкова събития, че в края на краищата като че ли няма вече нужда спектакълът да се състои.

Възможностите, свойствени за единия и за другия тип театър, могат да бъдат опознати само в практиката. Към вече казаното не можем да прибавим нищо повече. Най-много мога да посъветвам да бъде прочетена книжката на Мариано Долчи. Мен в момента и на това място повече ме занимава друг въпрос: какви истории биха могли да бъдат измислени за марионетките и куклите?

Народните приказки и обработката им посредством техническите похвати, за които вече стана дума, са неизчерпаем извор от теми. С една уговорка: въвеждането на комическо действащо лице там е нещо почти задължително, но резултатът пък е винаги плодотворен.

Две случайно подбрани кукли представляват „фантазиен бином“, който не се нуждае от по-нататъшни обяснения, остава ми само да го препратя към предидещите глави.

По-скоро тук ме занимава друго едно съображение: като имам предвид възможността на кукления театър да бъдат покорявани някои „негласни поръчения“, ще ми се да отбележа поне две упражнения за развитие на въображението. Първото се състои в използването на материал от телевизията: това позволява да се изработи критически подход или поне да се положи началото на такъв в противоположност на едно чисто пасивно слушане и гледане на програмите. Второто упражнение се състои в това, че на известни действащи лица може да бъде наложено да играят ролята си в несвойствено за тях обкръжение. Сега ще обясня за какво точно става дума и в двата случая.

У нас, в Италия, а сигурно така е и другаде, практически не съществува такова телевизионно предаване, което да не може да бъде използвано като суровинен материал за представление в куклен театър. С това съвсем не искам да кажа, че кукленото представление на всяка цена трябва да се обърне в контрателевизия, въпреки че в крайна сметка това е неизбежно. Куклите сами ще се погрижат за това и с движенията си, както и със способността си всичко да свеждат до абсурд те ще съумеят да осмеят и свръхсамоуверения говорител, и лаещия певец, и капризния участник в телевизионната викторина, и незаблудимия детектив, и баналния злодей от телевизионните филми. А възможно е просто да бъдат обединени лицата, които сме свикнали да виждаме на малкия екран, с други, съвсем несъответстващи лица: например Пинокио чете новините в „По света и у нас“, вещицата участва в „Златния Орфей“, а дяволът — във фестивала в Сан Ремо.

В едно начално училище видях да се разиграва с куклите телевизионната викторина „Рискувай всичко“, в която като състезател участвуваше дяволът. Вярно е, че малко преди това аз им бях разказал историята с крокодила, който се явил на конкурса в телевизията и там глътнал водещия Майк Бонджорно. Децата не притежаваха между играчките си крокодил, но в замяна на това имаха дявол. В това „диаболлично решение“ историята излезе много по-смешна от моята.

За разбора на второто упражнение нека пак се върнем в къщи при най-малките дечица. Това, което учениците правеха със своя учител, като му говореха посредством куклата учител, ние можем да сторим с нашите деца, като им говорим посредством марионетките. Трябва да имаме предвид, че марионетките се поддават до известна степен на трайно отъждествяване. Кралят, каквото и да прави, си остава по правило бащата, властта, силата, възрастният, от когото имаш нужда, но и от когото малко те е страх, който ограничава, но и огражда от всяка опасност. Кралицата е майката. Принцът е самото то, момчето (принцесата е момиченцето). Феята е „нещо прекрасно“, доброто вълшебство, надеждата, изпълненото желание, бъдещето. Дяволът събира в себе си всички страхове, притаени чудовища, всички и всякакви врагове. Имайки наум тези равнозначни присъствия, става възможно да натоварим марионетките — докато разиграват на сцената своите приключения — със задачата да въздействуват на детето по успокояващ начин. Общуването с помощта на символи има не по-малко значение от словесното общуване. Понякога то е единственият начин за общуване с детето.

Не зная, защото не ми се е случвало да го проверя в практиката, дали на детето би се поправило то самото да бъде представено от марионетка, замислена като негов представител,

носеща неговото име и играеща неговата роля в кукления театър. Възможно е то да приеме такъв вид игра, както приема приказката, в която то лично се явява като главно действащо лице. Но възможно е и да не приеме, да отхвърли такова тяхно отъждествяване пред публика с точно определен предмет, който всеки би могъл да разгледа и опипа. „Децата също си имат тайни“ — такова беше заглавието на една книга, излязла в Мюнхен.

33. Детето като главно действащо лице

— Имало едно време едно момченце, което се наричало Карлето.

— Като мене?

— Да, като тебе.

— Аз ли бях?

— Разбира се, че ти.

— И какво правех?

— Сега ще ти разкажа.

В този класически диалог между майка и син е дадено първо обяснение на това прекрасно глаголно време, каквото е минало несвършеното, което децата употребяват, когато ще започнат някаква игра:

— Аз бях стражата, а ти бягаше.

— Ти викаше...

То е като завеската в кукления театър, която се вдига в началото на всеки спектакъл. Според мен то води началото си право-право от имперфекта, с който започват приказките. „Живееше някога...“ Но който иска да узнае повече по въпроса, нека отгърне към края на тази книга, там си има съответен „фиш“ (вж. „Глаголно време за игрите“).

Всички майки имат навика да разказват на детето случки, в които то самото е герой. Това отговаря на неговия естествен егоцентризъм. Но майките се възползват от това, за да преследват своите си назидателни цели...

— Карлето беше толкова лошо дете, че обръщаше солницата, не искаше да си пие млякото, не желаше да легне в креватчето...

Жалко е наистина да се изразходва хубавият имперфект от приказките и игрите за четене на нотации и за сплашване. То е все едно със златен часовник да дълбаеш дупки в мръсния пясък. А може по-иначе:

— Карлето беше голям пътешественик, правеше околосветски пътувания, виждаше маймуни, лъвовве...

— А слона виждах ли го?

— И слона виждаше.

— А жирафа.

— И жирафа.

— А магарето?

— Разбира се.

— А после?

Така, струва ми се, е много по-добре. Играта принася неизмеримо по-голяма полза, ако с нейна помощ ние поставяме детето в приятни ситуации, които биха го подтикнали и към извършването на героични постъпки, а като слуша бъдния си живот, разказан му като приказка, то ще си го представя пълноценен и многообещаващ. Разбира се, добре зная, че бъдещето му никога не ще бъде красиво като приказка. Но не е в това работата. Важно тук е детето да натрупа запаси от оптимизъм и вяра, нужни му в борбата с неизбежните житейски трудности. Освен това не бива да подценяваме възпитателната роля на утопията. Ако не бихме вярвали напук на всичко в едно по-добро бъдеще, кой би ни заставил тогава да тръгнем например за към зъболекаря?

Ако реалният Карлето се бои от тъмното, тогава Карлето от приказката хич няма да го е еня от него, ще върши това, което никой не се осмелява да извърши, ще ходи там, където никой не смее да припарва...

В истории от такъв вид майката предава на детето своя опит и предлага своята вече оформена личност като предмет за подражание, помага му да си изясни своето място в света на нещата, да схване системата от взаимовръзки, на която то самото е съсредоточие. За да познаеш себе си, трябва да имаш първо възможност да се самовъобразиш.

Значи не става дума у детето да бъдат поощрявани празни фантазирства (ако допуснем — за разлика от психоаналитиците, — че могат да съществуват напълно празни, неговорещи за никакви следи от съдържание, фантазирства). Става дума на детето да се протегне ръка за помощ, за да може то да се види във въображението си, да си представи собствената си съдба.

„Карлето беше обуцар и майстореше най-красивите обуца на света. Карлето беше инженер и правеше най-дългите, най-високите, най-здравите мостове в света.“

За тригодишните и петгодишните деца всичко това не трябва да бъде „сладки, но забранени сънища“, а съвършено необходими упражнения.

Историите, в които детето се появява като главно действащо лице, за да звучат „по-наистински“, трябва на всяка цена да притежават и своя „частна“ страна: в тях трябва да

участва в вуйчото (ако стане дума за него) в качеството му на истинския, конкретния вуйчо, а не измислен; конкретната портиерка на конкретния дом, а не друга някоя; мястото на действието в своите ключови моменти трябва да бъде познато на детето; думите, които се произнасят, трябва да бъдат натезжали от намеци за познати неща. Мисля, че примери тук са излишни.

И по-големките деца обичат да бъдат упоменавани в приказки, та макар и само името им да се мерне в тях. Колкото пъти ми се налагаше да изпълнявам по училищата дълга си на разказвач, толкова пъти аз се стараех да давам на действащите лица от приказките имената на моите слушателчета, а географските названия сменях с такива, които децата вече познаваха. Имената и названията преработвах: те разгаряха интереса и усилвах вниманието, защото бе задвижен механизмът на идентификацията.

Именно този механизъм, винаги присъстващ у детето, което чете или гледа било филм, било телевизия, ни позволява да въвеждаме в историите „послания“ с увереността, че те ще пристигнат на своето местоназначение.

34. Истории „табу“

Ще нарека „табу“ точно определена група истории, които лично аз намирам, че е полезно да бъдат разказвани на децата, но пред тези истории някои от възрастните извържат нос. Представяват опит да се разговаря с детето на теми, интересувачи го интимно, до които традиционното възпитание нарежда между нещата, за които „не е красиво да се говори“: естествените нужди на тялото и сексуалното любопитство. Ясно е, че определението „табу“ е спорно и че аз призовавам това „табу“ да бъде нарушавано.

Вярвам, че не само в семейството, но също и в училище за тези неща би трябвало да се говори напълно свободно, и то не единствено с научни термини. Защото не само с едната наука живее човек. Съзнавам също колко солено може да излезе на педагозите — били те в детските градини, били те в училищата, — ако поискат от децата изцяло да изразят проблемите си, да се освободят от всичките си страхове, да победят евентуалните комплекси за вина. Тази част от общественото мнение, която почита всяко „табу“, веднага е готова да обвинява в непристойност, да изисква намесата на училищните власти, да развява като знаме наказателния закон. Нека детето само се опита да нарисува голо тяло — било то мъжко или женско, но с всичките му атрибути, — веднага върху учителя му ще се впусне всичката сексофобия, тъпота и жестокост на ближния. Но колцина са учителите, които биха признали на учениците си правото да напишат, ако това се налага, думата „лайно“?

Народните приказки в това отношение са олимпийски отчуждени от каквото и да било лицемерие. Свободата на разказа им не се поколебава при употребата на онова, което се нарича „храносмилателен жаргон“, предизвикващ уж непристоен смях, нито когато ясно ни

осведомяват за половите отношения и така нататък. Не можем ли и ние да се смеем с този съвсем не непристоен, а освобождаващ смях? Честно мисля, че можем.

Знаем колко важно е при растежа на детето то да придобие контрола над естествените си нужди. Психологизмът ни е направил наистина голяма услуга, като ни е разяснил, че тази придобивка е свързана с напрегнат и изтънчен труд на емоциите. Останалото е част от опита на всяко семейство през дългия период, когато детето се намира в съвсем особени отношения с „гърненцето“ и с тях са съпричастни всички домашни, както и с ритуалите, в които тези отношения побиват форма. Отправят се заплахи, „ако не го направи“, обещания, ако се реши „да го направи“, има награди и тържествуват, ако „го е направило“ и го показва гордо като доказателство за своята храброст. Следват: внимателно оглеждане, разисквания между възрастните за значението на известни признаци, консултации с лекаря, телефонирането на лелята, която знае всичко. Наистина не бива да се стъписваме, ако в живота ни детето в продължение на години „гърненцето“ и това, което се отнася до него, придобиват почти драматичен облик, асоциирайки противоречиви и даже мистериозни впечатления. Защото за тези неща, така важни, после не ще може да говорим свободно, камо ли да се шегуваме с тях.

Възрастните, за да кажат, че нещо не е хубаво, не трябва да се пипа, нито да се гледа, казват, че е „аки“. Възниква около „акито“ един свят от неща подозрителни, забранени, може би криещи вина. От тях се поражда напрежение, безпокойство, кошмари. Възрастният носи тези неща в себе си, без да го съзнава, като мистериозни предмети, скрити в една забранена стаичка. Но той поне може да потърси и намери компенсация в комичната страна на мръсното, непристойното, забраненото, от което има дълбоки следи в приказките и още по-дълбоки в репертоара на анекдотите, които не се разказват в присъствие на деца и които търговски пътници разпространяват, както едновременните търговци са разпространявали разказите за фантастични далечни събития или легенди за светци. Този смях е забранен за детето. А именно то е, което се нуждае от него повече от възрастния...

Нищо друго освен смеха не може да му помогне да дедраматизира, да уравни своите отношения с темата, да излезе от примката на обезпокояващите впечатления, на невротичните теоретизации. Има един период, през който е почти необходимо да се измислят за него и с него истории за „аки“, за „гърненца“ и други подобни. Аз го правих. Познавам много други родители, които са го правили и те не се разкайват за това.

Между моите спомени на баща — поне в това отношение без табу — има много стихове и песни на тази тема, импровизирани специално за деца на близки. Песните се пееха в автомобила, не зная поради какъв условен рефлекс, неделя сутрин, защото вечерта на връщане децата бяха много уморени, за да пеят. Ако не бях и аз като всички други повече или по-малко повлиян от условностите, бих включил тези „експериментални“ песни в моите сборки със закачливи детски стихотворения. Вярвам, че едва след двехилядната година ще имаме достатъчно смели автори, за да го направят...

Случаят с автомобила директно повлия върху моята „История за цар Мидас“, който, освободен от дарбата да превръща в злато всичко, до което се докосва, поради известно неблагоприятно обстоятелство бива принуден да превръща всичко, до което се докосва, в „аки“ и първото нещо, до което се докосва, е, разбира се, неговият автомобил...

Историйката няма нищо особено, но често когато отивам в едно училище, чувам да питат за нея, докато в целия клас витае закачливо очакване. Децата искат да ме чуят да произнасям думата „аки“ буквално и от начина, по който се смеят в този момент, се разбира много добре, че те, бедничките деца — наши родственици, не са могли никога да се осмелят да я произнасят лично до пълно изчерпване на желанието си.

Една сутрин на село с група деца от нашето си племе измислихме цял екскрементален роман, който трая няколко часа и има необикновен успех. Нещо не по-малко необикновено: след като се смяхме толкова, та чак ни заболя стомахът, никой не направи по-късно и намек за това. Историята беше изпълнила функцията си, подтиквайки до крайни последствия с цялата агресивност на случая пререканието с така наречените „условности“. Схемата, ако се интересува някой, беше горе-долу следната.

В Тарквиния се случват най-различни неща: един ден саксия пада от един балкон и едва не убива един минувач, друг ден се откачва водопроводен улей от покрива и пробива един автомобил... Все около една и съща къща... Все по едно и също време... Коварен замисъл? Уроци? Една учителка в пенсия след внимателни изследвания успява да установи, че нещастните случаи са в пряка връзка с „гърненцето“ на някой си Маурицио, на години три, на месеци пет. На това влияние обаче могат да се припишат също много весели събития, печалби от лото, намиране на етруски съкровища и пр. Накратко: различните случки — щастливи или нещастни — зависят от формата, количеството, консистенцията и цвета на „акито“ на Маурицио. Тайната не е вече тайна. Най-напред някои от семейството, а после и други групи от приятели и неприязтели се заемат да заговорничат, за да овладеят хода на събитията. Интриги и съзаклятия се заплитат около храната на Маурицио: целта оправдава средствата... Съперничаещи банди се бият, за да владеят царството на неговите черва и да осъществят своите противоположни проекти. Подкупване на лекаря, на аптекаря, на прислужницата... Един немски професор на почивка в Тарквиния, осведомен за нещата, решава да напише научно есе, което ще му донесе слава и пари, но вследствие на необмислено взет пургатив се превръща в кон и избягва в Марема, последван от секретарката си. За съжаление не си спомням вече заключението, което обхващаше космични мащаби. Не ми се иска сега да изфабрикувам едно такова на студено.

Ако един ден напиша тази история, ще предам ръкописа на нотариуса с нареждането да го публикува около 2017 година, когато концепцията за „лош вкус“ ще да е претърпяла необходимата и неизбежна еволюция. В тази епоха за „лош вкус“ ще се смята използването на чужд труд и поставянето на невинни в затвора, а децата ще бъдат свободни да си измислят истории, наистина поучителни, даже и за „акито“.

В детските градини, когато са наистина свободни да измислят истории и да говорят за неща, които за тях имат значение, децата прекарват един период, през който си служат по най-агресивен, почти натрапчив начин с така наречените „лоши думи“. Едно доказателство за това е историята, която следва, разказана от едно дете на пет години в детската градина „Диана“ в Реджо Емилия и записана от преподавателката Джулия Нотари.

35. Пиерино и пластилинът

„Веднъж Пиерино си играеше с пластилин. Минава поп и го пита:

— Какво правиш?

— Правя поп като тебе.

Минава каубой и го пита:

— Какво правиш?

— Правя каубой като тебе.

Минава индианец и го пита:

— Какво правиш?

— Правя индианец като тебе.

После минава дявол, който беше добър, но след това става лош, защото Пиерино хвърля акито върху него, дяволът плачеше, защото беше целият изцапан с лайна, после пак става добър.“

Прави впечатление в тази история употребата на екскрементален език с освобождаваща функция. Детето, когато е поставено от средата в условия да се изразява без цензура, бърза да се възползува от тази свобода, т.е. да изгони от себе си чувството за вина, свързано с познаването на естествените нужди. Става дума за „забранени думи“, „които не са прилични“, „които не бива да се казват“ според семейния модел за култура. Самото им произнасяне означава впрочем отказ да се понася този репресивен модел и превръща в смях чувството на вина. Този порив е проникнат от една по-широка дейност за самоосвобождение от страха, от всякакъв вид страхове. Детето персонифицира своите неприятели, всичко, което му е известно като вина и като заплаха, и ги хвърля един срещу друг, забавлявайки се да ги унижава.

Вижда се, че тази дейност по-нататък съвсем не е праволинейна. Към дявола в началото се пристъпва с известна предпазливост. Той е „добър дявол“. Кой знае? Заклинанието, вложено в ласкателното прилагателно, се подсилва изключително много с жеста. За да укроти дявола, детето изсипва „акито“ върху него, т.е. това е един вид обратното на светената вода. Но не се ли случва също даже и в сънищата един предмет да представя своята противоположност? (Д-р Фройд го доказва.)

Сега дяволът е загубил успокояващата маска на добротата. Той е това, което е: „лош“. Но признаването идва, когато можем да пренебрегнем неговата лошота и да се надсмеем над него, защото е съвсем мръсен: „изцапан с лайна“.

Смехът на превъзходство, който позволява на детето да тържествува над дявола, му дава възможност също за изкупление: от момента, в който вече не вдъхва страх, дяволът може

да стане отново „добър“, но вече като марионетка. Истинският дявол беше бомбардиран с изпражнения. Сега той е оразмерен наново, сведен е до играчка. Може да му се прости... вероятно за да бъдем извинени и ние заради употребата на „лоши думи“, нали? Остатък от безпокойство или компенсация поради вътрешната цензура, това са неща, които приказката не е в състояние да разтълкува изцяло...

Това тълкуване, отнесено към беседата от предшестващата глава, все пак не е достатъчно да даде пълно обяснение на историйката. И тъй като сме на въпроса, да не се отказваме да го подновим.

Говорейки за литературното творчество, Роман Якобсон отбелязва, че „поетичната функция проектира принципа на еквивалентност от оста на избора (словесен) до оста на комбинацията“. Римата например може да открие звукова еквивалентност и да я наложи на речта: звукът предшества значението. Това се случва също в детското въображение, както видяхме по-горе. Но още преди „оста на словесния избор“ виждаме да се проектира за Пиерино и пластилина оста на личния опит: в конкретния случай — играта с пластилина и самият начин, как тя е преживяна от детето. И наистина приказката е във форма на „диалог“, с който детето придружава играта си да моделира фигурки. Формата, а не материята за изразяване, която в играта е преди думите, пластилина; в разказа обаче материята за изразяване са думите.

В разказа изобщо езикът приема напълно своята символична функция, отказвайки материална поддръжка на играта. Не става ли дума може би за връзка с реалното, не така богато, както е самата игра. Трябва ли да помислим, че играта е по-конкретно творческа в нейната основна двусмисленост на игра работа, докато разказвачът в качеството му на фантазиране чрез словото е форма на бягство от действителността? Мисля, че не. Разказът, напротив, ми изглежда да е по-напреднала фаза на доминиране над реалното, една по-свободна връзка с материалното. Това е момент на размишление, преминаващ отчасти играта. Това е вече форма на рационализация на опита: отправен пункт към абстракцията.

В играта с пластилин, глина и други пластични материали детето има един-единствен антагонист: материала, с който работи. В разказа то може да размножи антагонистите, да прави с думите това, което с пластилина не би успяло да направи.

Около пластилина виждаме да се открояват и други внушения на опита на детето и на героите от неговия свят за тези на неговия мит. Такива елементи се явяват комбинирани в двойки според „мисленето по двойки“, посочено от Валон (и също според нашия принцип за „фантазийния бином“). Пластинът се противопоставя на „акито“, изразявайки го според аналогии за казуалност, които сигурно са открити и експериментирани от детето в играта: форма, цвят и пр. Кой знае колко пъти детето с пластилина е фабрикувало „аки“? Каубоят е веднага противопоставен и свързан с индианеца, с попа и дявола.

Истина е, че дяволът не се явява веднага в историята, а с едно многозначително закъснение. Бихме казали, че детето, мислейки едновременно за него и за свещеника или веднага след като е помислило за свещеника, е решило да го държи настрана, за да конструира финалния ефект... Всъщност то може наистина още отначало да се е отказало от него, за да събере в историята присъствия, по-малко заплашителни от онези на каубоя и индианеца...

Страхът е разделил двойката „поп-дявол“ още в нейния зародиш... По-късно детето е трябвало да разчисти сметките си с вдъхващия му страх образ и тогава е намерило начин да въведе дявола в историята с цел да го укроти и подиграе.

Но не може даже да се изключи — да не губим от погледа си „словесния подбор“ — богинята на „индианеца“ да е подтикнала решително появата на образа на „дявола“ чрез внушението на двойката.

Самият дявол, както се вижда, се раздвоява на „добър дявол“ и „лош дявол“. Успоредно с това се раздвоява на равнището на изразяване също и „акито“, наречено така първия път, а втория — „лайно“, в едно кресчендо от детинското наименование до наименованието от възрастните, което е по-рисковано. То свидетелства за растящата сигурност, с която въображението манипулира своята история. Тя расте заедно със свободния израз на доверието на детето към себе си.

При това особено дете впрочем не е изключено „кресчендото“ да има нещо общо с определено негово предразположение към музиката, белези, които биха могли да се проследят било в подбора на думите, било в структурирането на историята.

Забележете честата употреба на буквата „п“ (или даже... п — главно): Пиерино, „понго“ (пластилин), „паса“ (преминава), „прете“ (поп, свещеник). Защо това е така предопределено? Дали не е думата „папа“ (татко), която всеки път се натрапва и отхвърля? Това нещо си има сигурно значението. По възможно е също ухото да настоява за тази алитерация, както при най-простата музикална тема: впрочем може да е именно буквата „п“, която кара „попа“ да „мине“ (паса) пръв. Изобщо най-напред звукът, а после лицето, както се случва много пъти в поетичната дейност: пак прочетете... ще ме видите повлечен от множеството „п“.

Също и изразът „добър дявол“ изисква едно обяснение, от което психологът не би почувствувал необходимост. Не е оригинална детска измислица според мене, а ехо на разговори в семейството, спомен за популярната метафора: „добър дявол“ (добродушна личност, скромна, неспособна да направи зло). Детето вероятно е чувало този израз в къщи и го е запомнило, но интерпретирайки го буквално, не без известна обърканост и недоумение: ако дяволът е лош, как изведнъж става добър?

Дже тази обърканост и двусмисленост подхранват творческия процес у поета, както и у детето, както и у всеки човек. Малкият разказвач е взел метафората и е обърнал термините: „добър дявол, дявол добър“... Натрапва се паралелът с начина, по който се процедира в музиката...

Колкото за структурата, историята ми изглежда разделена на две части, ясно разграничени една от друга, всяка от които има троен ритъм.

Първа част:

- 1) свещеникът;
- 2) каубоят;
- 3) индианецът.

Втора част:

- 1) добрият дявол;
- 2) лошият дявол;
- 3) добрият дявол.

По-аналитична е първата част, в която мелодията, така да се каже, просто е повторена три пъти според схемата А-В:

А какво правиш?

В правя поп като тебе

А какво правиш?

В правя каубой като тебе

А какво правиш?

В правя индианец като тебе.

По-бърза и по-раздвижена е втората част със сблъскването — не вече словесно, а физическо — между детето и минаващия (дявола).

Отначало „андантино“, после „алегро престо“. Инстинктивното чувство за ритъм явно преобладава в тази конфигурация.

Внасям тук по-скоро от скрупули, отколкото от необходимост за яснота възражението, което почувствувах, че трябва да направя. В срещата с дявола пластилина вече го няма, а това като че ли лишава историята от логика, а финала — от това успокояващо тонално съзвучие, което всички биха очаквали.

Това не е вярно. „Пластинът“ и „акито“ са едно и също нещо. Детето, изглежда, не е успяло да обясни, че е хвърлило върху дявола „пластин“, който прилича на онова друго нещо и който дяволът в своето невежество сбърква с онова друго нещо. Но би стигнало до педантизъм.

То е кондензирано двата образа. Неговото въображение ги е кондензирано според закона за „ониричната кондензация“, за която се спомена вече в тези страници. Няма никаква грешка. Логиката на фантазията може да бъде напълно задоволена.

От анализа би трябвало да проличи как историята е подхранвана чрез елементи от различен произход: думите, тяхното звучене, техния смисъл, тяхното импровизирано сродяване; личните спомени, излязлото от глъбините потисничество на цензурата. Всичко се е комбинирало, изразено е било в едно действие, доставило на детето силно задоволство. Негов инструмент е станало въображението, но цялата личност на детето е участвувала в творческия акт.

При преценката на детски текстове за съжаление училището насочва своето внимание преди всичко в ортографно-граматическо-стилистично отношение, което, освен че пренебрегва сложния свят на съдържанието, не докосва даже и най-типичното — „лингвистичния“ аспект. Факт е, че в училище четат текстовете, за да ги преценяват и класифицират, а не за да ги разберат. Ситото за „правилност“ задържа и придава ценност на камъчетата, а оставя да мине златото.

36. Истории за смях

Детето, което вижда майката да си мушка лъжицата в ухото вместо в устата, се смее, защото мама „греша“. Толкова е голяма, а не знае даже да употребява, както трябва, лъжицата според правилата. Този смях на „превъзходство“ (вж. „Чувството за комичното у детето“ на Рафаеле ла Порта) е една от първите форми на смях, на които детето е способно. Че мама е сбъркала нарочно, няма никакво значение. Нейният жест ще бъде във всички случаи погрешен. Ако мама, след като е повторила два или три пъти този жест, го разнообрази, поднасяйки лъжицата към окото, „смахът на превъзходство“ ще бъде подсилен от „смах на изненада“. Тези най-прости механизми са добре известни на съчинителите на „gags“* в киното. Психологът ще забележи по-скоро, че даже и „смахът на превъзходство“ е инструмент на познание при противопоставяне между правилната употреба и неправилната употреба на лъжицата.

[* триковете (англ.) — бел.пр.]

Най-простата възможност да се измислят комични истории възниква при използване на грешката. Най-ранните истории ще бъдат повече на жеста, отколкото словесни. Таткото си обува обувките на ръцете, поставя си обувките на главата. Исква да яде супа с чука... О, ако татко Моналдо Леопарди се беше правил малко на палячо за своя малък Джакомо там, в дивия роден замък, може би вече пораснал, поетът щеше да компенсира това, написвайки стихотворение за него. Напротив трябва да стигнем до Камилио Сбарбаро, за да видим в поезията един баща в плът и кръв...

Малкият Джакомо на своето столче е съсредоточен в попарката. Разтваря се широко вратата: влиза графът баща, облечен като копач, надуващ свирка и... танцуващ салтарела... Хайде, хайде, графе татко, ти не си разбрал добре...

От погрешните жестове възникват после истински истории, за които те (жестовете) доставят цели фаланги сбъркани действащи лица.

Някой отива при обушаря да си поръча чифт обувки за ръцете. Това е човек, който ходи на ръце. С краката яде и свири на хармониум. Опак човек. Говори наопаки. Казва на водата „хляб“, а на глицериновата свещичка „лимонена пастилка“.

Едно куче не знае да лае. Вярвало, че може да се научи от котката, която естествено го научава да мяучи. Отива при една крава и се научава да мучи: муу-у!...

Един кон иска да се научи да пише на машина. С ударите на копитата си счупва цяла дузина пишещи машини. Трябва да му се направи една голяма колкото къща: пише, като галопира по клавишите...

Трябва да бъдем внимателни по отношение на една особеност на „смеха на превъзходството“: ако не бъдем осторожни, той може да приеме консервативна функция, да се свърже с най-плоския и най-грубия консерватизъм. Превръща се в източник на реакционен „комизъм“, който се надсмива над новото, необикновеното, над човека, който иска да лети като птиците, над жените, които искат да се занимават с политика, над този, който не мисли като другите, не говори като другите, както го изискват традицията и правилата...

Този смях, за да има позитивна функция, би трябвало стрелата му да засегне по-скоро старите идеи, страха от промяната, лицемерието на нормата. „Сбърканите герои“ от типа на антиконформиста в нашите истории трябва да имат успех. Тяхното „непокорство“ към природата или към нормата трябва да бъде възнаградено. Само непокорните са тласкали света напред.

Множество „сбъркани герои“ са представени с комични имена: „Господин Гърнеподставко живееше в едно село, наречено Тенжерково.“ В този случай самото име поражда историята в момента, когато баналното значение на обикновеното име се разширява и се проектира на по-благороден от истинското име план, където стои като жирафа всред хора от цистерциански манастири. Един герой, който се нарича „Перепе“, задоволяващ се с малко, е сигурно по-комичен от друг, който би се наричал Карлето. Поне отначало, после ще се види.

Комичните ефекти по пътя на изненадата могат да се извлекат чрез одушевяване на метафорите на езика. Още Виктор Шкловски отбелязваше, че някои еротични разкази в „Декамерон“ не са нищо друго освен разработки на популярни метафори, за да бъдат дефинирани сексуални факти („дяволът в ада“, „славееят“ и други подобни). В обикновения език употребяваме много метафори, изтъркани като стари обувки. Говорим за часовник, който „отсича минутите“, и не изпитваме никаква изненада, защото вече сме употребявали или сме чули да се употребява тази метафора сто пъти.

За детето може да бъде нова при положение, че „сека“ значи наистина „правя на парчета“, както при „сека дърва“...

Имаше едно време един часовник, който отсичаше минутата. Сечеше също дърва, камъни. Разрушаваше всяка къща... (И ето че чрез чиста комбинация безсмислието придобива значението на парабола върху времето, което наистина „сече всичко“...)

Ако ни се случи да ритнем камък, „виждаме звезди“, но не като астрономи, а като говорещи хора. Даже и този израз се поддава на интересни разработки.

Имаше едно време един цар, който обичаше да вижда звездите. Това му харесаше толкова, че би искал да ги вижда даже през деня, но какво да направи? Дворцовият лекар му препоръчва чука. Царят опитва, като нанася удар с чука по краката си, и наистина „вижда звезди“ по пладне, но работата не му харесва. Предпочита дворцовият астроном да си нанесе удар по краката и да опише звездите, които вижда. „Ох, виждам зелена комета с виолетова опашка. Ох, виждам девет звезди, вървят три по три като тримата царе мъдречи...“ Астрономът

избягва в далечна страна. Царят, изглежда, вдъхновен от Масимо Бонтемпели, решава да следва звездите в техния ход: ще прави всеки ден обиколка на земята, за да живее само през нощта с обсипано със звезди небе. Неговият двор е върху реактивен самолет...

Ежедневният език и речникът са пълни с метафори, които очакват само да бъдат взети буквално и да бъдат развити в историята. Толкова повече, че в детското ухо даже и обикновени думи разкриват още непокътната първичната метафора.

Много продуктивен механизъм на комични истории е грубото вмъкване на банален герой в необикновен за него контекст (или, обратно, на необикновен герой в банален контекст). Той присъства в почти всички творчески подходи: от комичното у него се възползва способността на „изненада“, елементът „отклонение от нормата“.

Въвеждането на говорещ крокодил в един телевизионен фарс е пример за това. Друг много известен анекдот е за коня, който влиза в един бар да си поръча бира. После анекдотът се усложнява с ефекти от друг характер: барманът, който се изненадва, защото конят изпива бирата, изяжда чашата, но изхвърля дръжката, „която е най-вкусна“, прави отстъпка на абсурдното много изтънчено. Но тук не ни интересува. (Да поставим за упражнение на мястото на коня една кокошка, а на мястото на бара една месарница.)

Една сутрин млада кокошка влиза в месарницата и иска овнешко месо от Каstell Сан Пиетро, без да чака реда си. Скандал всред клиентите: каква нещастница, няма вече религия, къде ще стигнем и прочие... Но прислужникът на месаря услужва веднага на кокошцицата. След няколко секунди, докато тегли стоката, той се влюбва в нея. Исква ръката ѝ от квачката: оженва се за нея. Описание на сватбения празник, през време на който кокошцицата се отстранява за момент, за да приготви прясно яйце за съпруга... (Не е антифеминистична история: обратното е, ако я направим, както трябва.)

Децата са винаги готови да се възползват от този механизъм. Обикновено си служат с него, за да „развенчат“ различни авторитети, които са принудени да търпят. Правят да попадне учителят всред племе от канибали, в клетка от зоологическата градина, в кокошарник. Ако учителят е интелигентен, се забавлява, ако не е, бедният се ядосва много. Толкова по-зле за него.

Даже механизмът на пълно и грубо отхвърляне на нормата е лесен за употреба и е приятен за децата. Ето един Пиерино (но аз вече говорих за него, раздвоявайки го на Марко и Мирко в друг контекст), който, вместо да се страхува от привидения и вампири, ги преследва, малтретира, напъхва ги в кофата за боклук.

В този случай заклинанието на страха идва чрез „смях на агресивност“ — доста сходен с тортите, захвърляни в лицето, любими на немия филм, и „смях на жестокост“, към който децата са винаги склонни. Но и той носи своите опасности: например, когато се смеят на физическите недостатъци, измъчват котките, откъсват главите на мухи.

Специалистите са ни обяснявали, че се смеем на човек, когато падне, защото не се е държал според човешката норма, а като кегла. От това наблюдение, ако го вземем буквално, извличаме механизма на „превръщане във вещь“.

а) Чичото на Роберто е по професия закачалка. Стои във фоайето на луксозен ресторант с вдигнати ръце: на ръцете му клиентите закачват палта и шапки, в джобовете му мушкат чадъри и бастуни...

б) Господин Дагоберто по професия е масичка за вземане на бележки. Когато шефът прави обиколката, той върви до него и щом шефът поиска да си вземе бележки, превива гръбнак и шефът пише...

Смехът, в началото жесток, отстъпва място полека-лека на чувство на безпокойство. Ситуацията е комична, но несправедлива. Смеем се, но сме тъжни. Като че ли сме навлезли в обсега на Пиранделовата дефиниция за хумор, и то откъм обратната ѝ страна. Ще спрем тук, за да не усложняваме нашия разговор.

37. Математиката в историите

Прочутата приказка за грозното пате на Андерсен — лебеда, попаднал погрешно в ято патици — може да бъде изразена в математически термини като „приключението на елемент А, попаднал погрешно в сред елементите В, който не намира спокойствие, докато не влезе отново в своето естествено цяло, това на елементите А“.

Фактът, че Андерсен не я е замислил в термини на множественост, няма никакво значение. Че вероятно не го е даже и докоснало подозрението, че си играе с класификацията на Линей, с неговата особено, не значи нищо. Той е имал наум съвсем друго нещо: преди всичко една парабола на своя собствен живот: от „грозно пате“ до „лебед“ на Дания. Но съзнанието е едно-единствено и няма кътче в него, което да остане чуждо на движенията и активността на умствената му дейност, непременно преднамерена. Приказката с нейната несъзнателност е също упражнение на логиката. И е трудно да се очертаят граници между дейността на логиката на фантазията и дейността на логиката без прилагателни.

Така детето, което слуша или чете приказката, минавайки от нежност към ентузиазъм и откривайки в съдбата на „грозното пате“ сигурно обещание за триумф, не си дава сметка за факта, че приказката запечатва в неговото съзнание зародиша на логическа структура: но фактът остава.

Сега въпросът е следният: можем ли да тръгнем по обратния път, да си послужим с едно разсъждение, за да получим една приказка, да използваме логическа структура за съчиняване на приказка? Мисля, че да.

Да разкажа на децата историята за едно изгубено пиленце, което отива да търси майка си и отначало мисли, че я е разпознало в една котка („Мамо!“ — „Мяу, махай се от тука или ще те изям!“), после в една крава, в един мотоциклет, в един трактор... и накрая среща квацката, която го търси и която излива върху него своето безпокойство с четири плесници (получени наведнъж с блаженство). Сблъсквам се главно с тяхната дълбока потребност да имат всеки

момент сигурността, че майка им се намира до тях. Карам ги да преживеят преди успокояващата развързка тръпката, когато често са се страхували и се страхуват да загубят родителите си. Засягам някои механизми на схема, но в същото време задвижвам тяхното съзнание: процес, съществен за изработване на познавателни средства.

Слушайки, децата се научават да класифицират, да изграждат възможни и да изключват невъзможни множества от животни и предмети. Докато слушат, въображение и разсъждение се сливат в едно цяло и ние не сме в състояние да предскажем дали трайното, което ще остане в края на историята, ще бъде някаква емоция или някакво отношение към реалното.

Друга история, която можем да разкажем на детето в този ред на идеи, е тази, която бих нарекъл „играта за кой съм аз“.

Едно дете пита майка си: „Кой съм аз?“ — „Ти си мой син“, отговаря майката. На същия въпрос различни лица ще дадат различни отговори: „Ти си мой внук“, ще каже дядото, „мой брат“, ще каже братът, „пешеходец“, „велосипедист“, ще каже регулировчикът, „моят приятел“, ще каже приятелят... Изследването на множествата, в които детето участва, е за него едно възбудително приключение. То открива, че е син, внук, брат, приятел, пешеходец, велосипедист, читател, ученик, футболист: т.е. открива своите многостранни връзки със света. Основната дейност, която то извършва, е от логически характер. Емоцията в нея представлява едно подсилване.

Познавам учители, които измислят и помагат на децата да измислят прекрасни истории, маневрирайки с „логически блокове“, структурирани материали за аритметиката, жетони за прилагане метода на множествата, олицетворявайки ги, приписвайки им фантастични роли. Това не е друг начин да се прилага методът на множествата в противоположност на оперативно-ръчния начин, изискван в първите класове на училищата. Това е все същият начин, но обогатен със смисъл. По този начин се намира приложение не само на способността на детето да „разбира с ръцете“, но и на умениято, също така ценно, да „разбира с фантазията“.

Всъщност историята за синия триъгълник, който търси къщата си между червените квадрати, жълтите триъгълници, зелените окръжности и прочее, е също като историята за грозното пате, но пресъздадена наново, съчинена и преживяна с повече вълнение, отколкото индивидуалната обогатеност може да даде.

По-трудна умствена дейност е тази, която довежда до разбирането, че „ $a + b = b + a$ “ е равно на $b + a$. Не всички деца достигат до това преди шестата си година.

Директорът на началното училище Джакомо Сантуци от Перуджа пита редовно учениците си от първи клас: „Имаш ли брат? — Да. — А твоят брат има ли си брат? — Не!“ — е чудесният и решителен отговор девет пъти срещу десет. Възможно е на тези деца да не са разказвали достатъчно вълшебни истории, в които пръчицата на феята или едно заклинание на вълшебника може да произведе със същата леснота определени действия и обратни действия: да превърне човека в плъх и плъха обратно в човек. Подобни истории могат да помогнат чудесно (и да сложим едно „между другото“, за да влезем в противоречие) на съзнанието да си изработи средство за обратимост.

Ето историята за един човечец, попаднал в града кой знае откъде. Трябвало да вземе, за да стигне до катедралата, най-напред трамвай номер три, а после номер едно. Въобразява си, че ще икономиса един билет, като вземе трамвай номер четири (три плюс едно). Тази история би могла да помогне на децата да различават правилното събиране от невъзможното. Преди всичко това естествено ще ги забавлява.

Лаура Конти разказва във „Вестник на родителите“, че от дете е култивирала следната измислица: „В една малка градина има голяма вила, в голямата вила има малка стая, в малката стая има голяма градина...“ Тази игра с връзката между „голям“ и „малък“ представлява първо овладяване на относителността. Мисля, че ще бъде много полезно да се измислят подобни истории, в които взаимодействията „малък-голям“, „висок-нисък“, „слаб-дебел“ и прочее да бъдат действащи лица.

Имаше веднъж един малък хипопотам. И имаше също едно голямо мухище. Голямото мухище се шегуваше често с малкия хипопотам, защото беше малък. И тъй нататък до откритието, че един малък хипопотам е винаги по-голям от едно голямо мухище.

Могат да се измислят пътувания към „най-малкото“ или „най-голямото“. Има винаги един герой по-малък от най-малкия герой. Има винаги (историята е на Енрика Агостинели) една дебела госпожа, по-дебела от друга госпожа, която се отчайва, че е дебела...

Друг пример, илюстриращ взаимодействията и относителността между „малко“ и „много“:

„Един господин имаше тридесет автомобили. Хората казваха: о, колко автомобили!... Този господин имаше също тридесет косъма. И хората казваха: Ох, колко малко косми има онзи господин. Завърши с покупката на една перука. И прочее.“

Основно начало за всяка научна дейност е измерването. Съществува една игра за деца, която трябва да е измислена от голям математик: играта на стъпките. Детето, което командва играта, нарежда на своите другарчета веднъж да правят „три лъвски крачки“, друг път — „една мравешка крачка“, „една рачешка крачка“, „три слонски крачки“... Така пространството на играта е непрекъснато и многократно измервано и очертавано според различните фантастични единици за измерване.

Тази игра може да даде повод за много забавни математически упражнения: да се открие „колко обувки е дълъг училищният коридор“, „колко лъжици е висок Карлето“, „колко тирбушона са от масата до печката“... От играта до историята има само една крачка.

Едно дете е измерило в девет часа сутринта сянката на бора, който се намира в двора на училището: „дълга е тридесет обувки“. Второ дете, заинтригувано, слиза в единадесет часа и измерва наново: сянката е дълга „само десет обувки“. Дискусии, спорове. Двете деца отиват заедно да измерят сянката в два часа след обяд и намират трети размер. „Мистерията със сянката на бора“ ми изглежда едно заглавие, подходящо за история, която може да бъде едновременно преживяна и разказана.

„Изпълнителската“ техника, така да се каже, за измисляне на приказки с математическо съдържание не се различава от тази, която илюстрирахме тук и там във връзка с други истории.

Ако един герой се нарича „Господин Висок“, той има в името си своята съдба, а в своята природа — своите приключения и своите беди. Достатъчно е да се анализира неговото име, за да се изведат случаите. Той ще представлява измерителна единица за света, една специална гледна точка, която ще има преимущества и несполуки. Той ще гледа от по-високо, отколкото другите, но ще се начупва често на толкова парчета, които трябва търпеливо да се събират отново в едно цяло... Удобен е да се направи от него символ, както всяка друга играчка, всеки друг герой. Би могъл по пътя да загуби своя математически произход и да придобие други значения. И тогава нека оставим фантазията свободна да го следва до краен предел, без да го опримчваме в схемата на волята и разума. За да успеем, историята трябва винаги да бъде поднасяна с достоверност, със сигурността, че упражнението на достоверност ще бъде компенсирано сто на едно, както правилно казва евангелието, когато препоръчва да мислим за царството небесно, тъй като другото идвало от само себе си.

38. Детето, което слуша приказки

За да проникнем в опитността на детето на три или четири години, на което майката чете или разказва приказка, имаме твърде малко сигурни факти, на които да разчитаме, и сме принудени на свой ред да си служим с въображението. Ще сбъркаме обаче, ако търсим нашия изходен пункт в самата приказка и в нейното съдържание. Най-значителните елементи в преживяната от детето ситуация могат даже да не се отнасят пряко до нея.

Преди всичко приказката за детето е идеално средство да задържи при себе си възрастния. Майката е винаги толкова заета, бащата се появява и изчезва в един мистериозен ритъм, извор на повтарящи се безпокойства. Рядко възрастният има време да играе с детето, както това би му харесало, с всеотдайност и пълно участие, без да се разсейва. Но с приказката е различно. Докато тя трае, мама е тук, изцяло за детето — присъствие трайно и успокояващо, източник на протекция и сигурност. Не е казано, че когато поиска след първата втора приказка, то е наистина заинтересувано или изключително заинтересувано от нейните случки. Може би то иска само да продължи колкото се може по-дълго тази приятна ситуация, да продължи да има мама до своето легло или седнала на същото кресло съвсем удобно, за да не й хрумне да избяга твърде бързо...

Докато спокойният поток на приказката тече между двамата, детето може най-после да се наслади на майка си на спокойствие, да наблюдава лицето ѝ с всичките му особености, да разучава очите, устата, кожата... Колкото до слушането, слуша: но си позволява на драго сърце да се разсее от слушането, например, ако познава вече приказката (затова може би самото то е поискало умишлено повторението) и поради това трябва само да контролира за нейното правилно развитие. Междувременно неговото главно занимание ще бъде това проучване на майката или на възрастния, което рядко може да направи в подробности и както би искало.

Гласът на майката не му говори само за Червената шапчица или за Палечко — говори му за самата нея. Един семиолог би казал, че детето е заинтересувано в този случай не само от

съдържанието и от неговите форми, не само от формите на изразяване, но от същността на изразяването, т.е. от майчиния глас, от неговите оттенъци, сила, модуляции, от неговата музика, която внушава нежност, която развързва възлите на безпокойството, прави да изчезват привиденията на страха.

Идва после или по-скоро едновременно контактът с майчиния език, нейните думи, неговите форми, неговата структура. Не можем никога да уловим момента, в който детето, слушайки приказката, овладява, поглъщайки я, определено отношение между частите на речта, открива употребата на едно глаголно наклонение, функцията на един предлог. Но ми изглежда сигурно, че приказката представлява за него един богат източник на информация върху езика. В неговото усилие да разбере приказката участва и усилието да разбере думите, от които тя се състои, да установи между тях аналогии, да направи дедукция, да разшири или стесни, да уточни или коригира полето на едно значение, границите на един синоним, сферата на влияние на едно прилагателно. В неговата „декодификация“ този елемент на лингвистична дейност не е допълнителен, а е решаващ, както и другите. Говоря за „дейност“, за да подчертая също по този повод, че детето взема от приказката, от ситуацията, от всички случки на действителността това, което го интересува, това, което му служи чрез непрекъснат подбор.

За какво му служи още приказката? Да си конструира мисловни постройки, да прави съотношения като „аз, другите“, „аз, нещата“, „истинските неща, измислените неща“. Служи му да определя разстоянията в пространството („далече — близо“) и във времето („някога — сега“, „преди — след“, „вчера — утре“). Изразът „имаше едно време“ от приказката не е различен от израза „имаше веднъж“ от историята даже ако и реалността на приказката — както детето открива много бърже — е различна от реалността, в която то живее.

Спомням си един диалог с момиченце на три години, което ме питаше:

— И после какво ще направя?

— После ще тръгнеш на училище.

— И после?

— И после в друго училище, за да научиш повече неща.

— И после пак?

— Ще станеш голяма, ще се омъжиш.

— А, не...

— Защо?

— Но защото съвсем не съм в света на приказките, а съм в света на истинските неща.

„Да се омъжиш“ беше за него глагол от приказките, пределният глагол, съдбата на принцесите и на техните принцове от един свят, който не беше неговият.

От тази гледна точка приказката представлява полезно навлизане в човечността: в света на човешките съдби, както е писал Итало Калвино в предговора на „Италиански приказки“, в света на историята.

Казано е и е истина, че приказките предлагат богат репертоар от характери и съдби, сред които детето намира белези на действителността, която още не познава, на бъдещето, за което не знае да мисли. Казано е после също, и това впрочем е вярно, че приказките отразяват най-вече архаични, отживели образци на културата, контрастиращи със социалната и технологичната действителност, която детето ще среща, докато расте. Но възражението отпада само като помислим, че приказките представляват за детето отделен свят, малък театър, от който ни отделя плътна завеса. Не са предмети за имитиране, а за съзерцаване. И съзерцаването се извършва активно, налагайки на слушането по-скоро интересите на слушателя, отколкото съдържанието на приказката. Впрочем, когато детето преминава в реалистичната фаза на детството през своя период на съдържателност, приказката престава да интересува детето именно защото нейните „форми“ не ще бъдат повече в състояние да му доставят суровина за неговата мисловна дейност.

Имаме чувството, че в структурата на приказката детето наблюдава структурата на собственото си въображение и в същото време я изработва, като построява необходимото средство за опознаване и овладяване на действителността.

Слушането е навик. Приказката има за него същата сериозност и достоверност, както и играта: тя му служи да отразява действителността, да опознава себе си, да си мери силите. Например да се пребори със страха. Всичко, което се говори за отрицателните последици, които биха имали върху детето „ужасите“ от приказките — чудовищни създания, страшни вещици, кръв, смърт (Палечко, който отрязва главите на седемте дъщери на чудовището), — не ми изглежда убедително. Зависи от условията, при които детето среща, да кажем, вълка. Ако е гласът на мама, който го призовава в изпълнената със спокойствие и сигурност домашна обстановка, детето може да му се опълчи без страх. То може да играе на „страшни игри“ (игра, която има своето значение при конструиране на механизмите на защита), но, разбира се, за да бъде отдалечен вълкът, стига силата на татко, чехълът на мама.

— Ако беше ти, би го изпъдил, нали?

— Естествено, с плесници.

Ако детето обаче изпитва мъчителен страх, срещу който не може да се защити, от това би могло да се заключи, че страхът е бил вече в него, преди да се появи вълкът в историята: бил е вътре в него, в някаква конфликтна дълбочина. Тогава вълкът е симптомът, който събужда страха, а не негова причина.

Ако мама разказва историята на Палечко, изоставен в гората със своите братчета, детето не се страхува, че същата съдба може да сполети и него, и може да насочи цялото си внимание към добре известната хитрина на мъничкия герой. Ако мама я няма, родителите ги няма и някой друг му разказва същата история, тя може да го изплаши, но само защото му разкрива неговото положение на „изоставено“. А ако мама не се върне? Ето повод... за неговия неочакван страх. Ето отразена върху „оста на слушането“ сянката на несъзнателни страхове,

преживявания на самота — спомена за онези случаи, при които детето се е събудило, викало е, викало и никой не му е отговорил. „Декодирането“ не се извършва впрочем според закони, еднакви за всички, но според частни, най-лични закони. Само в широк смисъл може да се говори за тип на слушател. И наистина няма слушател еднакъв с друг слушател.

39. Детето, което чете комикси

Ако има „ос на слушането“, има също „ос на четенето“. При изследването ѝ, проследявайки или въобразявайки си умствената дейност на детето, което чете един комикс, биха могли да се направят интересни открития.

Детето е на шест — седем години. Минало е фазата, когато то кара баща си да му чете комикси или си въобразява, че чете, като тълкува винетките по показатели, известни само на него. Сега знае да чете. Комиксът е неговото първо четене, напълно спонтанно и мотивирано. Чете, защото иска да знае какво става, а не защото му е възложена тази задача. Чете за себе си, не за други (например за учителя), не за да се представи добре (за бележка).

То трябва на първо място да индивидуализира и разпознава героите в последователните ситуации, да запазва цяла тяхната самоличност при различните положения, които те приемат с променени изрази, представяйки се понякога различно оцветени и чрез което детето тълкува значението: червеното е гняв; жълтото е страх... Но кодексът на „психологическия цвят“ не е даден веднъж завинаги, той може да бъде пресъздаден всеки път от художника, ще бъде открит и реконструиран отново.

На героите трябва да припише глас. Истина е, че мястото, откъдето тръгват думите, е почти винаги означено с точност: тази уста, ако лицето говори; тази глава, ако героят мисли (и даже различието между произнасяните реплики и репликите наум изисква точно отчитане на определени сигнали).

Когато героите разговарят, то трябва да отнесе репликите към единия или към другия; да разбере в какъв ред се произнасят (не всякога времето в комикса тече отляво надясно, както в типографията), дали са едновременни; дали единият герой говори, а другият мисли; дали единият от тях мисли едно нещо, а казва друго нещо и прочее.

Едновременно с това детето трябва да разпознава и да различава обстановката, вътрешна и външна, да отбелязва нейните изменения, нейното влияние върху героите, да схваща елементите, предварящи това, което може да се случи на героя, ако направи определено нещо или отиде на определено място. А той не го знае, защото не е всезнаещ, както внимателният читател. В комикса обстановката не е почти никога декоративна, но е функционална на повествованието, тя е негова структура.

Необходимо е активно присъствие на въображението, за да се изпълнят празнините между две картинки. На кино или пред телевизионния екран образите следват в непрекъсната

последователност, като описват стъпка по стъпка хода на действието. В комикса действието може да започне в първата картинка и да завърши в следващата, като прескочи всички междинни преходи. Героят, който в първата стои гордо на кон, във втората лежи в праха. Самото падане е чисто въображение. Още от даден жест проличава крайният ефект, но не и развитието. Предметите изменят разположението си; трябва да си представяме как всеки един от тях преминава от първоначалното разположение до новото. Цялата тази работа е поверена на ума на читателя. Ако киното е текст, комиксът е стенография, от която трябва да извличаме текста.

Междувременно читателят не трябва да губи от поглед звуците, посочени в нарочни облачета, да им улови нюансите (едно „пляс“ не е „скръц“), да бъде индивидуализирана тяхната причина. В по-обикновените комикси азбуката на шумовете е много ограничена и грубовата. В комичните комикси или в по-изтънчените такива към основните шумове се прибавят често нови изобретения и те също биват дешифрирани.

Целият ход на историята е в това, да строи отново във въображението, комбинирайки указанията от пояснителните бележки с тези на диалозите и на шумовете, с тези на рисунката и цветовете, свързвайки в мисълта в една непрекъсната нишка множеството накъсани нишки. От тях се състои сценарият, чиято канава остава невидима за дълго време. Читателят е, който дава смисъла на всичко: на характерите на героите, които не са описани, а показани в действие; на техните отношения, които произлизат от действието и от неговото развитие; на самото действие, което му се разкрива единствено чрез скокове и фрагменти.

За едно дете на шест-седем години това ми изглежда един труд доста обременителен, богат на дейности на логиката и фантазията независимо от стойността и съдържанието на комикса, които тук не са предмет на разискване. Неговото въображение не присъства пасивно, но е подтиквано да взема позиция, да анализира и обобщава, да класифицира и решава. Няма място за празно фантазиране, докато умът е принуден да внимава във всички посоки, а фантазията е призована да разгърне своите най-благородни функции.

Бих казал, че до известна степен главният интерес на детето към комикса не е обусловен от неговото съдържание, но е съприкосновение с формата и същността на изразителността на самия комикс. Детето иска да овладее начина, ето това е. Чете комикса, за да се научи да чете комикси, за да разбере правилата и условността. Наслаждава се от работата на собственото си въображение повече, отколкото на приключенията на героя. Играе със собствения си ум, не с историята. Не че нещата се съгласяват да бъдат така категорично ясни. Но си струва труда да бъдат различавани, ако различаването ни помага да не подценяваме детето дори и в този случай: да не подценяваме дълбочината на неговата сериозност, моралното усърдие, което влага във всички свои дела.

Всичко останало относно комиксите е вече казано добре или зле и аз не ще го повтарям.

Веднъж учениците на Марио Лоди чели в клас историята за бедната козичка на господин Сеген, която, отегчена от въжето, с което господарят ѝ я държи вързана, избягва в планината, където вълкът — в края на героично сражение — си я изяжда. Пазя стария брой на „Инсиеме“ — едно вестниче за ученици, което от години децата на Во, едно поколение след друго, съставят и изпращат на своите приятели, — където е цитирано разискването, последвало едно прочитане на тази случка. Ето го:

Валтер: Доде е написал историята за една коза, козата на господин Сеген, и ние я разисквахме, защото не бяхме съгласни с него.

Елвина: Козата на Доде избягва, защото искаше свобода, а вълкът я изяжда. Ние преправихме историята по друг начин.

Франческа: Господарят казваше на козата, че в планината има вълк, но ѝ го казваше, защото искаше да държи козата затворена, за да получава от нея мляко.

Данила: Ние писахме, че козата е избягала и е намерила щастие в планината на свобода.

Мириам: Както човекът иска да живее свободен, така и нашата коза желае да живее свободна.

Марио: И имаше право за това. Ако беше дошъл вълкът, козите заедно биха го убили с рогата си.

Мириам: Аз мисля, че Доде е искал да покаже, че когато не се подчиняваме, случват се беди.

Валтер: Но нашата коза, прескачайки оградата, не се е подчинила на един господар, който я е държал затворена, за да ѝ краде млякото: в този случай не е непослушание, а е бунт срещу крадеца.

Марио: Вярно, защото той ѝ крадеше млякото, докато тя искаше да бъде свободна.

Мириам: Но на него му трябваше млякото на козата.

Франческа: А на козата трябваше свобода. Господарят можеше да води козата на разходка в планината и тя щеше да му дава мляко.

Валтер: Но козата, както казва Доде, не искаше дълго въже на врата: не искаше въже нито дълго, нито късо.

Франческа: Тази приказка ме кара да мисля за борбата на италианците да се освободят от австрийците.

Мириам: Когато италианците бяха свободни, бяха щастливи като козата, когато е пристигнала на върха.

Във вестничето следваше текстът на историята, написана наново от децата. В нея мечтата на козата беше увенчана с триумфа на едно общество от свободни кози на свободна планина.

Избрах този текст, за да проследя в друго направление изследването на „оста на четенето“, започнало с детето, което чете комикси. А и защото без друго като ограничен случай илюстрира това, което теоретичите на информацията разбират, когато твърдят, че „декодифицирането на едно съобщение става винаги според кода на получателя“.

Историята на Доде всъщност би се поддавала на по-тънка интерпретация. Не е просто случай на наказано непослушание. Козата на финала приема героически смъртта, като се сражава. Би могло направо да се стигне дотам, че да я накараме да каже „по-добре да умра, отколкото да живея в робство“... Но децата от Во, отказвайки да се пъхат в неясни отсенки, както са неясни често пътеките на хумора, са отстранили грубо от историята един реакционен морал, достоен да изтърпи обвинение. Славната финална трагедия не можеше да ги убеди: героят за тях трябва да победи, справедливостта трябва да тържествува...

Всички деца, еднакво „придържачи се към съдържанието“ и нечувствителни към благосклонността на израза, после изказват в хода на дискусиата различни становища.

Мириам съвсем не изглежда разположена да отрече, че „когато не се подчиняваме, случват се беди“, и признава с напълно феминистичната си способност да се поставя на мястото на другите, че на господарят „му трябвало млякото на козата“.

Франческа би се задоволила с един реформистки компромис: „Господарят можеше да води козата на разходка в планината, а тя щеше да му дава мляко.“

Валтер е най-последователен, най-радикален: „Козата не искаше въжето нито дълго, нито късо.“

Това, което се налага накрая, е системата от стойности на колектива с техните думи: „свобода“, „дълг“, „заедно“ (обединението прави силата).

Децата живеят и работят от години „заедно“ в една малка демократична община, която изисква и стимулира тяхното творческо участие, вместо да го потиска, да го отклонява или да го инструментализира. Четат се двете необикновени книги на Марио Лоди: „Има надежда това да се случи във Во“ и „Сбърканото село“. Те обясняват как децата, когато произнасят думи като „свобода“, „дълг“, „заедно“, ги чувствуват пълни с техния опит. Не са заучени думи, това са думи, преживени и завоювани. Те се радват на свободата на мисълта и на свободата на словото. Те са свикнали да критикуват всяка първична материя, включително и напечатаната хартия. Даже и не знаят какво са изпитвания и бележки. Никой момент от тяхната работа не е продиктуван от бюрократични програми, от дидактична рутина, от изискванията на едно училище като институция, но всеки момент е мотивиран като жизнен опит. Това е „момент от живота“, а не е „училищен момент“.

За тях впрочем да се разисква върху разказа на Доде не е училищно упражнение, а е една необходимост.

Повечето от децата са синове на земеделски работници. Ние сме в една ферма на Вале Падана, място, където има силни традиции на социални и политически борби, което е дало своя принос през Съпротивата. Думата „господар“ има за тях точен смисъл. Тя има лицето на „господаря“ на фермата. Господар — неприятел. Главно думата „господар“ е тази, която играе роля на болт в тяхното въображение при „декодифицирането“ на съобщението.

Франческа и Мириам, съобразявайки се с интерпретацията на колектива, се опитват да я извадят от полето на класовата борба, като припомнят за „борбите на италианците за освобождаването им от австрийците“, т.е. прибягват към фигури от смътната митология на училищните книги. Но решаващото сравнение е произнесено пламенно от Валтер, когато открива равенството между „господар“ и „крадец“. На основата на това равенство той може вече да разграничава „непослушание“ и „бунт“.

Франческа беше говорила за господаря, който държеше козата затворена, за да „получава“ от нея мляко. Но Валтер енергично отхвърля глагола „получава“ и неговото училищно ехо („от овцата се получава вълна“...), за да го измени без недомлъвки в едно яростно „да открадне“. Така в дискусиата думите в прочетения текст губят тежестта си, а изплуват други, които съчиняват наново приказката според една независима норма.

Дже древният писател казваше: „de te fabula narratur“*. Също и децата, които не знаят латински, отнасят към самите себе си приказките, които слушат. Тези от Во всъщност са забравили козата и поставят в нейното положение самите себе си и „господаря“, таткото — земеделския работник и „господаря“.

[* „За тебе приказка ще разказва“ (лат.). — Бел.пр.]

Във въображението на детето читател (както и на детето слушател) съобщението не пада като острие върху восък, но се сблъсква с всичките сили на личността. Това се оказва по-очевидно в примера с децата на Марио Лоди, които са били поставени при условия да изявят недвусмислено „авторефлексивния“ аспект на четенето и да се изразят творчески. Но сблъсъкът идва винаги. Той може да се осъществи дълбоко в съзнанието и да остане там непродуктивен, ако детето е принудено да слуша само за да се съгласява с това, което слуша, да чете, като остава в границите на модела за култура и морал, наложен от текста. Но в повечето от тези случаи то не прави нищо друго, освен да се преструва на учтиво...

Разкажете му историята за козата на господин Сеген, като му подчертаете възможността ѝ да бъде апология на „бедите“, с които се сблъсква неподчиняващият се, и детето ще разбере, че вие очаквате от него строго осъждане на непокорството. Ще го изрази даже писмено, ако му наредите да направи резюме на историята. Изкуствено ще се убеди, че вярва в това. Но това не ще бъде вярно. То ще ви е излъгало, както лъжат всеки ден децата, като пишат по „темите“ точно това, което те мислят, че големите искат да прочетат в тях. Колкото за себе си, ще се задоволи да забрави колкото може по-бързо историята с козата, както забравя другите поучителни истории...

Решителната среща между децата и книгите става на ученическите скамейки. Ако настъпи при творческа ситуация, където важи животът, а не упражнението, би се породил този вкус към четенето, с който човек не се ражда, защото не е инстинкт. Ако настъпи в една бюрократична ситуация: ако книгата бъде умъртвена и превърната в инструмент за упражнения (преписи, резюмета, граматични анализи и прочее), задушена от традиционалистичния механизъм на „изпитване — оценка“, тогава ще се роди техниката на четенето, но не и вкусът. Децата ще знаят да четат, но ще четат само когато са задължени. А вън от задължението ще търсят убежище в комиксите — даже когато са способни за по-сложни и по-богати четива — може би защото комиксите не са „заразени“ от училището.

41. Истории за игра

Разказвам на група деца (радиопрограмата „Толкова истории за игра“) една история за призраци. Живеят на Марс. Напротив, живуркат, защото никой не ги взема на сериозно, големи и малки ги малтретират и най-сетне губят вкус към дрънкане на стари ръждясали вериги... Решават накрая да емигрират на Земята, където според това, което знаят, много хора все още се страхуват от призраци.

Децата се смеят и уверяват, че те никак не се страхуват от тях.

— Историята — казвам — се прекъсва тук. Трябва да я продължим и завършим. Вие какво бихте подсказали?

Ето отговорите:

— Докато пътуват за Земята, някой да смени местата на пътните табели в безвъздушното пространство и призраците ще се намерят на далечна планета.

— Даже няма нужда да объркат пътните табели. Призраците не виждат, защото имат чаршаф на очите, сбъркват пътя и се намират на Луната.

— Някои пристигат също на Земята, но са твърде малко, за да изплашат хората.

Пет деца между шест и девет години, единодушни дотогава в желанието си да подиграят призраците, сега са също така съгласни да се избегне тяхното нахлуване на Земята. Като слушатели се чувствуваха доста на сигурно, за да се смеят. Като разказвачи обаче се подчиняват на вътрешен глас, който препоръчва благоразумие. Тяхното въображение е ръководено сега от едно несъзнателно отношение към всички техни страхове (от призраците и друго, очевидно, което приема да бъде представено от призраците).

Така върху математиката на въображението повлияват поривите на чувството. Историята може да продължи само през многобройни филтри. Въпреки че тя се представя открито като гротескна история, чува е като заплаха. „Кодът на получателя“ е позвънил на едно алармено звънче, и то там, където кодът на преподавателя би искал да възбуди смях.

В това време разказвачът може да избира между един успокояващ финал („призраците умират в дъното на Млечния път“) или един предизвикателен финал („дебаркират на Земята и правят всякакви бели“). Лично аз в този случай избрах пътя на изненадата: в околностите на Луната, призраците, избягали от Марс, се сблъскват с тези, избягали от Земята, и заедно потъват в пропастите на космичното пространство. Опитах се да балансирам страха със „смях на превъзходство“. Ако съм сбъркал, разкайвам се.

На друга група деца в същия цикъл на предавания предлагам историята на човек, който не може да спи, защото всяка нощ чува ридания и не може да се успокои, че не се е притекъл на помощ веднага на този, който има нужда от него, близък или далечен. (В разказа той може да се премества мигновено от един кът на Земята до друг). Проста парабола на солидарност. Но от дошлите да дискутират възможния край деца първото поканено да даде съвет отговаря: „А аз бих си сложил тампони в ушите!“

Да заключим от този отговор, че се касае за едно егоистично и асоциално дете, е лесно, но ще се отклоним от целта си. Всички деца са по природа егоцентрични, но не е там въпросът. Това дете в действителност е „декодифицирало“ комичната страна на ситуацията, предпочитайки я пред патетичната: не е чуло ридания, не е преживяло положението на един нещастник, който нощ след нощ не е оставян да спи спокойно, няма значение по каква причина.

Прибавям, че бяхме в Рим и че съвременните му жители още от деца са готови за реплика. И още: обстановката никак не притесняваше тези деца (това беше радиостудиото, в което сме се срещали много пъти) и те бяха свикнали да казват първото нещо, което им идваше в главата. И че има едно детинско парадиране, за което трябва да се държи сметка.

В течение на дискусиата същото дете ще бъде едно от най-готовите да признае, че светът е пълен със страдания, явни или прикрити, с неща, които не вървят добре, и ако би почувствувало дълга да се намеси навсякъде, не би му останало много време за спане. Но неговата реакция беше също така ценна и ми подсказва, че за твърде добрия господин ще трябва да се намери по-скоро един авантюристичен финал, отколкото патетичен. Ще трябва да го поставим при условията на този, който триумфира над своите неприятели, а не при условията на този, който непрекъснато изтърпява нещо. Всъщност този път историята ще завърши така: човекът, който излиза всяка нощ да се притичва на помощ на другите, е сбъркан с крадец и е поставен в затвора, но от всички страни на света дотичват да го освободят всички онези, на които е помагал.

Не може да се каже предварително коя особеност на разказа, коя дума, кой пасаж ще ръководи „декодифицирането“.

Друг път разказвам историята за един Пинокио, който става богат, като трупа и продава зеленчуците, които си доставя чрез разпространяване на лъжи, като при всяка от тях носът му се удължава. При откритата дискусия за финала всички присъстващи деца си представят един наказващ завършек. Уравнението „лъжа — зло“ участва в системата от ценности, които даже не се дискутират. Нещо повече, този Пинокио е идентифициран с „мошеник“ и справедливостта изисква мошеникът накрая да бъде наказан. Децата изобщо наказваха „хитреца Пинокио“, въпреки че се бяха забавлявали с неговата история, защото мислеха, че

изпълняват своя дълг. Никое от тях нямаше достатъчно опит за нещата от този свят, за да знае, че някои видове крадци, вместо да завършат със затвор, стават граждани първа категория и стълбове на обществото. Финал, при който Пинокио става най-богатият и най-известният човек на света и му правят паметник приживе, децата не намериха.

Дискусията става по-жива и по-творческа, когато трябва да се намери наказанието, което приляга. Тук влиза в действие задължителната двойка „лъжа — истина“. Децата решават цялото богатство на мошеника да се превърне в дим в момента, когато той каже истината. Но тъй като Пинокио е хитрец и се пази добре да не я казва, трябва да се намери трикът, чрез който да се накара да я каже въпреки волята му. Търсенето на този трик става много забавно. Същата „истина“, която се приема като стойност, но не е „забавна“, става такава в момента, в който е подправена с „трика“.

Тук децата не са вече на страната на палача, който трябва да отмъсти за оскърбената истина, но на страната на мошеника, който трябва на всяка цена да измами друг мошеник. Условната моралност е само алиби за тяхното забавление, искрено казано, „неморално“. Изглежда, като че ли има един закон: няма автентично създаване без известна двусмисленост.

Откритите истории, т.е. незавършените или онези с повече финали по избор, имат формата на задача на фантазията. Разполага се с известни данни и трябва да се вземе решение относно тяхната комбинация, която е резултатна. В това решение влизат изчисления от различен произход: фантазийни, основани върху чистото движение на образите; морални в зависимост от съдържанието на чувството, в зависимост от опита; идеологически, ако излезе на бял свят едно „съобщение“, което да пояснява. Може да се случи така, че започват с дискусия за финала на историята, а по пътя съглеждат аргумент за дискусия, който съвсем не се отнася вече за историята. Според мен трябва да се почувствуваме свободни и тогава да изоставим историята на нейната участ и да приемем това, което случаят ни подсказе.

42. Ако дядо стане котарак

Много пъти на различни групи деца, на различни места, в Италия и чужбина, предлагам незавършената история за един стар пенсионер, който, като се чувствувал безполезен в къщи, където всички, големи и малки, са твърде много заети, за да му обърнат внимание, решава да отиде да живее с котките. Казано — сторено, отива на площад „Аржентина“ (нали сме в Рим), преминава през желязната бариера, отделяща улицата от археологическата зона — царство на изоставени котки от всякакъв вид, и ето го превърнат в хубав сив котарак. В края на една прилягаща за случая серия от приключения той се завръща в дома си. Като котарак обаче. И като такъв е приет и приветствуван. За него хубаво кресло, ласки, мляко и месце. Като дядо не беше никакъв — като котарак е център на вниманието в къщи...

В този момент питам депата: „Искате ли сега дядото да остане котарак или отново да се превърне в предишния дядо?“

Деветдесет и девет пъти от стоте децата предпочитат котаракът да се превърне отново в дядото. По съображения за справедливост и обич или за да се освободят може би от едно неприятно безпокойство, което може да крие чувство за вина. Искат дядото възстановен, интегриран отново в неговите човешки права, обезщетен. Това е правилото.

Регистрирах досега единствено две изключения. Едно дете веднъж поддържаше енергично, че дядото би направил добре да остане котарак завинаги, за да „накаже“ тези, които са го наскърбявали. А едно момиченце на пет години каза малко песимистично: „Трябва да остане котарак, иначе всичко ще започне, както преди, и няма повече да се грижат за него.“

Ясен е смисълът на двете изключения. И те са също продиктувани от симпатия към дядото.

Питам най-напред всички деца: „Но какво ще направи котаракът, за да стане отново дядото?“

Децата независимо от географската ширина и височината над морското равнище не се колебаят да посочат разрешението: „Трябва да мине отново под бариерата, но в обратната посока.“

Бариерата: ето магическия инструмент на метаморфозата. Като разказвах историята за първи път, не се досещах за нищо. Децата бяха тези, които ми го откриха и които ми показаха правилото: който минава под бариерата в едната посока, става котка, който минава под нея в обратна посока, става отново човек.

С бариерата в средата обаче би било възможно също противопоставянето между „минавам отгоре“ и „минавам отдолу“. Но никой никога не ми го е загатвал. Вижда се, че ритуалната употреба на бариерата трябва да се съобразява с много точни правила и да не се прекалява с променливите. „Преминаването отгоре“ ще бъде запазено за котките, които отиват и се връщат, като остават такива... И наистина, когато едно дете веднъж възрази: „Как котаракът, преминавайки под бариерата, за да се върне в къщи, не е станал веднага отново дядото?“, веднага друго дете взе да му възразява: „Но този път не е минал отдолу, а е минал отгоре (прескочил е бариерата).“

След което обаче възниква подозрението, че превръщането на котката наново в дядо не е продиктувано изключително от мотиви за справедливост, но също така — макар и мъничко да пресилваме — и от съображения за симетрия във фантазирането. Станало е едно магическо събитие в едно направление. Въображението, без да го съзнава, вече е очаквало да се извърши магическо събитие и в обратна посока.

За да бъде пълно удовлетворението на слушателя, трябваше да има формалнологическа основа — или поне една морална. Разрешението беше подсказано едновременно от математическия ум и от сърцето.

Може би впечатлението, което остава, че единствено сърцето решава, зависи от някакъв дефект в анализа. С това, разбира се, не искам да отрека напълно, че сърцето има своите основания в смисъла, посочен от Паскал. Но и въображението, както се видя, има своите.

43. Игри в боровата горичка

10:30 часът. Джорджо (седем години) и Роберта (пет и половина години) излизат от хотела в боровата горичка, която го огражда.

Роберта:

— Да потърсим гущери?

Аз, който ги наблюдавам от прозореца, разбирам много добре причината на това предложение. Роберта лови гущерите с ръце, Джорджо обаче изпитва от тях отвращение. Обикновено Джорджо предлага да тичат, защото е по-бърз. Роберта отбива удара, като предлага да рисуват, защото там е по-добра. Природата е нелоялна в своята наивност.

Обикалят бавно. Освен че търсят гущери, търсят случая. Също Новалис го твърди: „Играта е експериментиране със случая.“ Избягват широките пространства, като остават зад кухнята на хотела, където горичката е по-домашна. Идват до един куп с дърва.

Роберта:

— Ние се скривахме.

Минало несвършено време е знак, че очакването е свършено, налучкването приема формата на игра. Глаголът установява разстоянието между света, съществуващ заради самия себе си, такъв, какъвто е, и света, превърнат в символи за играта.

Скриват се, обикалят бавно около купа, преместват някое парче дърво. Има парчета с правилна форма, лесни да се борави с тях, насечени за кухнята. Започват да пренасят някои от тях. Зад купа има един кашон и една голяма кошница. Вземат ги. Джорджо започва да ръководи играта.

Джорджо:

— Бяхме в джунглата на лов за тигри.

Горичката, която беше част от ежедневната действителност през ваканцията, не ги интересуваше като такава: ето я вече умалена или провъзгласена за „символ“ на ново значение. „Когато нещата — казва Дюи — са станали символи и придобиват репрезентативната способност да застанат на мястото на други, играта се превръща от чиста физическа изява в дейност, включваща интелектуалния фактор.“

Преместват се към едно възвишение, което се издига над земята. Кошницата и кашонът стават (продължава възлагането на роли на предметите) две колиби. Събират се дръвца за огъня.

Играта се представя тук като отворена последователност, протичаща в откриване и измисляне на аналогии. Думата „джунгла“ е подсказала думата „колиба“. Но сега се намесва опитът: децата са играли толкова пъти в къщи и вмъкват тази игра в играта на джунгла.

Роберта:

— Палехме огън.

Джорджо:

— Отивахме да спим.

Всеки един се оттегля в своята „колиба“. Там остават сгушени няколко секунди.

Роберта:

— Сега беше сутрин, аз търсех пилета за запас.

Джорджо:

— Не, пилета, за да се сготви обяд.

Повъртят се, събират от земята шишарки. Часът е 11:15.

Да отбележим преди всичко, че в играта е минал цял ден. Нейното време не е действителното време, а по-скоро едно упражнение с времето, една равностметка на опита чрез времето: вечер е, отиваме да спим, сутрин е, ставаме. Да се събират шишарки в борова горичка беше още от първия момент една по-проста дейност. Обаче шишарките са останали пренебрегнати до момента, когато, извадени от техния ботанически контекст, бяха получили функцията на „пилета“, озарени от ново значение. Чрез сближението възможно е буквата „р“ върху оста на избора между думите да е сродила „пинье“ (шишарки) с „поли“ (пилета). Въображението работи в играта по същите правила, с които си служи всяка друга творческа дейност.

Часът е 11:20. Минали са само пет минути, откакто „спаха“, и вече се връщат да „спят“ още веднъж.

Нова намеса: върху оста на играта на джунгла се проектира другата класическа игра — да се играе на „татко и мама“. Това е значението — отчасти несъзнателно — на това „да отидем да спим“.

Джорджо:

— Искам да чувствавам мълчанието.

Джорджо произнася репликата с една особена интонация — вероятно с тази на неговата учителка, когато в училище устройва „играта на мълчание“. Забележете непрекъснатото отиване и връщане между опита и измислицата.

Роберта:

— Куукуруигуу! Сега се събуждахме.

На идеята за драматизация, предложена от Джорджо, който е играл ролята на учителката, момиченцето отговаря, играейки ролята на петел. В двете реплики децата са преобразили себе си в „символи“. Джорджо — в този на учителката, Роберта — на петела.

Минал е втори ден. Защо е всичкото това време? Може би за да се увеличи разстоянието между играта, творчеството, света на навиците. За да бъдат „по-далечни“... „повече вътре“ в играта.

Джорджо:

— Сега на лов!

Стават, лутат се мълчаливо няколко мига. Връщат се към купа.

Часът е 11:23. Роберта:

— Аз пия бира.

Джорджо:

Аз вземам аперитив.

Купът е станал непредвидено бар. Не е ясна причината за отдалечаването от играта. Може би поради изчерпване на темата. Но е по-вероятно, след като са закусили набързо, за да излязат да играят, децата да чувствуват нужда да се нахранят поне символично. Като ловци очевидно имат право на напитки, които за тях са обикновено забранени.

Джорджо има колан с два пистолета. Взема единия и го предлага на Роберта. В началото на играта не беше помислил да го направи и Роберта беше твърде горда, за да поиска. Сега, след като бяха спали два пъти заедно, предложението има значение на признание: Джорджо е този, който признава Роберта за равна на него в играта. Само това ли?...

Роберта (насочвайки пистолета към главата):

— Аз се самоубивах.

Всичко това трае няколко секунди, както във внезапна любовна драма. По този въпрос би трябвало наистина да се чуе психологът.

Роберта:

— Ставах мумия, а ти избягваше.

Мумията, струва ми се, е спомен от телевизията.

Часът е 11:25. Отнасят дървата обратно на купа, като че ли са завършили играта. Джорджо е от типа деца, които са научени да „поставят нещата на мястото им“. В новата работа се явява веднага ритъм: Джорджо събира дървата. Роберта ги хвърля върху купа.

Роберта:

— Аз ги хвърлях.

Тази употреба на минало несвършено време означава, че също дейността събиране и поставяне върху купа е превърната в игра, в „символ“ на самата нея. „Аз ги хвърлям“ ще бъде работа, усилието „аз ги хвърлях“ е изпълнение на роля.

Часът е 11:35. Близко до купа има теглилка. Децата играят на нея, но не успяват да се претеглят. Намесва се бабата на Джорджо като „експерт“, после си отива.

Часът е 11:40. Роберта сядва в кашона и предлага „да се правят на палячовци“. Преструва се, че пада, търкаля се. Джорджо не приема предложението, но казва: „Да направим пързалка.“

Подпират кашона, получава се елементарна пързалка, която пада няколко пъти.

Часът е 11:43. Кашонът е станал лодка. И двамата се наместват в него. Плават между купа и скалата.

Джорджо:

— Тук има едно островче. Трябва да завържем лодката, иначе ще избяга.

Покатерват се върху скалата.

Вход е нова трансформация на нещата. След като скалата е станала островче, сега горичката вече не е джунгла, а море.

Отиват да вземат отново кошницата, така ще имат по една лодка за всеки.

Часът е 11:50. Пристигат, плавайки близо до теглилката, която е друго островче.

Роберта:

— Сега беше друг ден.

Този път, за да се премине от един ден в друг, не „спаха“. Достатъчно е да се обяви. Всъщност новият скок във времето подчертава отдалечаването на играта на джунгла от играта на море.

Влачат лодките, пеейки. Започват отново да плават. Кашонът на Джорджо се преобръща.

Роберта:

— Морето се развълнува.

Падането на Джорджо е неволно: миналото несвършено време използва веднага грешката творчески, обяснявайки я с логиката на играта.

Джорджо се обръща много пъти. За да се забрави неговата несръчност, повтаря я многократно, прави се на палячо. Роберта се смее. Джорджо сега „се прави на палячо“, смехът на Роберта напълно го обезщетява.

Има ли в неговата изява елемент на ухажване, на „свободен танц“?

Джорджо:

— Земя! Земя!

Роберта:

— Ура-а!

Спират до един бор.

Джорджо:

— Мир и благодат!

Джорджо живее в една област, където често се срещат монаси францисканци, събиращи милостиня. Може би и той понякога е мечтал да бъде монах. Не е възможно да се възстанови колко честа е била тази нова намеса. Монасите поздравяват по този начин, влизайки в къщите...

Пристигането до бора трябва да е станало за Джорджо нещо като „прибиране в къщи“. В игрите, както и в съня, въображението кондензира образите с мълниеносна бързина.

Може също да се отбележи, че появата на „острови“ е основателно обяснение за началната фаза от сутринта: „ние се криехме“. Децата са наистина „скрити“, отдалечени от всички, заобиколени са от морето.

Часът е 11:57. Джорджо се сеща, че са загубили pistolетите. Не знаят къде да ги търсят. Предшествуващата минута за тях потъва в едно минало, което не знаят как да възстановят. От прозореца им показвам двата pistolета, отиват да ги вземат, без да се учудят на моето всезнание.

Часът е 12:00. Разменят си корабите. На Роберта се пада сега кашонът. Изправя го. Една от страните се отваря като врата. Асоциацията е така подканяща, че лодката става къща. Сега отиват на лов за зайци.

„Зайците“ са същите шишарки, които преди са били „пилета“. Играта не ги възприема никога като шишарки.

Часът е 12:05. Събрани са шишарки в кашона.

Роберта:

— Тук ще остана завинаги с моята къщичка.

Джорджо:

— Аз си почивам.

Бъдещето и сегашното време на двата глагола означават отдалечаването от играта: един вид пауза на почивката.

Играта сега, когато започва отново, се раздвоява. Джорджо стреля по някой заек, а Роберта трябва да отиде да го прибере, но междувременно тя търси други неща за своята „виличка“.

Роберта:

— Аз имах ферма за отглеждане на млади кокошки.

Джорджо (който се е върнал след плуване с кошницата):

— Аз идвах да те намеря, защото бяхме приятели.

Още няколко минути играта се колебае уморено. Джорджо решително прекъсва нишката, като отива на люлката, извиквайки Роберта да го бутне. Люлката ги занимава с малки отклонения до часа за обяд.

Това, което тук скицирахме, както се скицира една тема на един инструмент, без наистина да се изпълни, е „изчитане“ на играта като „разказ в действие“. Аз не съм стенограф, по времето, когато правих тези наблюдения от натура (преди десетина години), не притежавах магнетофон, можех само да си вземам бележки в тетрадка. Тези бележки трябваше да обсъдя с един психолог и прочее и прочее. Но за целта на тази микрограматика на фантазията предшествуващите страници би трябвало да са достатъчни да подскажат как даже върху „оста на играта“ като в един свободен текст се съсредоточават приносът и подбудите, които обособихме, когато анализирахме историята на Пиерино и пластилина. Това са осите на словесния подбор, на опита, на неосъзнатото (кратката, но ужасна игра с пистолета...), привнасящи в играта ценностите. В случая това е редът, в който Джорджо подрежда отново дървата накуп.

За да се обясни напълно една игра, би трябвало да възстановим стъпка по стъпка как става символизацията на предметите, как се извършват измененията и трансформациите, „заобикалките на значението“. За тази работа психологическият инструмент, наистина ценен, се оказва недостатъчен. Не психологията, а лингвистиката или семиотиката е тази, която ще ни обясни как действието с хвърлянето на дървата върху купа, разгледано в тази глава, изисква глагол в минало несвършено време; как се налагат известни аналогии между един и друг предмет от играта веднъж по пътя на формата, веднъж по пътя на значението.

Имаме много, и то разумни („теории“ за играта, но все още няма една „феноменология“ на въображението, която да й даде живот.

44. Въображение, творчество, училище

Разделът „Интуиция“ в Британската енциклопедия цитира Кант, Спиноза и Бергсон, но не и Бенедето Кроче. Ха, все едно да се говори за относителността и да не се споменава за Айнщайн — само това липсва. Бедният дон Бенедето. Толкова бързах да му съчувствувам, че

поставих това сведение съвсем произволно в началото на тази глава. И се надявам с това просто действие, че съм си извоювал правото да я накарам да крачи колкото може по-малко тържествено и систематично.

В множеството философски речници и енциклопедии, с които разполагам в къщи и на работното си място, забелязвам веднага, че думите „въображение“ и „фантазия“ дълго време са принадлежали изключително на философията и историята. Младата психология е започнала да се занимава с тях едва от няколко десетки години. Не трябва значи да се учудваме, ако „въображението“ в нашите училища се третира като бедна роднина — всичкото преимущество е на вниманието и на паметта. Да се слуша и съвестно да се запамятава представлява и сега качеството на ученика модел. И после това е най-удобно и гъвкаво! Ученикът с дървената глава, драги Джусту.

Древните, от Аристотел до Свети Августин, в своя език не разполагаха с двете думи, за да направят разлика между „въображение“ и „фантазия“ и да им отредят различни функции. За тях не подозираха нито Бейкън, нито Картезий с цялата си яснота на разума. Трябва да се дойде до XVIII век — при Волф, — за да попаднем на първото разграничение между способността да се произвеждат възприятия за отсъстващи осезаеми неща и „*facultas fingendi*“*, състояща се в „създаване чрез разделение и обединение на образи, на образа на нещо, което никога не е възприемано сетивно“. В това направление, ни разказва Абаняно, са работили: Кант, за да бъдат обособени едно „репродуктивно въображение“ и една „продуктивна фантазия“, и Фихте, който привилегирова прекалено функциите на втората.

[* Способност за въображение (лат.) — Бел.пр.]

Решителния принос, за да различаваме „въображение“ от „фантазия“, дължим на Хегел. И двете са за него определения за интелигентност, но интелигентността като въображение е просто репродуктивна, а като фантазия е творческа. Така ясно разграничени и йерархизирани, двата термина служат отлично, за да бъде установено едно същинско расово различие, почти физиологично, между поета (артиста), способен за творческа фантазия, и обикновения човек, простия механик, способен само на въображение, което му служи за чисто практически цели: представя си леглото, когато е уморен, и масата, когато е гладен. Фантазията е към сериите „А“, въображението — към сериите „В“...

На философите прилича да теоретизират върху свършения факт. А в този случай свършеният факт е този, който Маркс и Енгелс разкриват в „Немска идеология“: „Изключителната концентрация на художествения талант в някои индивиди и неговото задушаване в голямата маса, свързано с това, са следствие от разделението на труда...“

Ето на какво се крепи обществото. Теоретизациите за качествената разлика между обикновения човек и художника (буржоата) съвсем му прилягат.

Сега нито философията, нито психологията успяват да видят коренните разлики между въображението и фантазията. Употребата на двата термина като синоними не е вече смъртен грях. За това трябва да се отправят благодарности и на Едмунд Хусерл, феноменолога, и даже на Жан-Пол Сартр, в чието есе „Въображението“ намирам една хубава фраза, която не се уморявам да преписвам: „Въображението е акт, не е вещ.“

Но разграничението може да се отнесе (за това говори Елемир Зола в своята „История на фантазирането“) към „фантазията“ и „фантастиката“. Първата конструира с реалното и върху реалното, а втората стремително бяга от реалното. Обаче: 1. Зола приписва на „фантастиката“ вместо на „фантазията“ голяма част от модерното и съвременното изкуство и затова то трябвало да се взема на малки дози. 2. В своята книга „Предлогически опит“ Едуард Таубер и Морис Р. Грийн доказват, че даже фантазирането не е нещо, което е за хвърляне на котката, тъй като черпи обикновено от по-недостъпните сфери на вътрешния опит, то е един свръхрафиниран шпионин, който може да бъде полезен.

Един добър наръчник по психология (аз използвам „Сборника“ на Гарднер Мърфи, Борингиери, Торино, 1957 г., и се чувствавам с него добре) може да даде тъкмо днес повече информация върху въображението, отколкото е дала цялата история на философията чак до Бенедето Кроче. А след него бяха също Бертран Ръсел („Анализ на ума“) и Джон Дюи („Как мислим“). Може полезно да се плагиатствува от „Психологията на изкуството“ на Виготски и от „Психологията на изкуството“ от Рудолф Арнхайм. Естествено за да си премериш силите с детския свят, четеш поне Пиаже, Валон и Брунер. От тези тримата на всичко, на което попаднеш, няма опасност да те обърка. И ако се отдалечаваш твърде много от земното, допитай се до Селестен Френе...

Малко ще послужи за съжаление четенето на диалога „За измислянето“ от Алесандро Манцони. Заглавието обещава много, но вътре всичко е като Розмини, където и един пасаж не запомняш.

Книжка, цялата от злато и сребро, обаче е „Въображение и творчество в детската възраст“ от Л. С. Виготски, която за мене, възрастния, има две достойнства. Първо, описва ясно и просто въображението като начин на действие на човешкия интелект. Второ, признава на всички хора — а не само на малцина привилегировани (художниците) или на малцина избраници (било подбраните чрез тестове, било финансираните от някоя фондация) — еднаква способност към творчество, като различията обикновено са резултат на социални и културни фактори.

Творческата функция на въображението принадлежи на обикновения човек, на учения, на техника. Тя е същината на научните открития, както и при раждането на едно произведение на изкуството. Тя е направо необходимо условие за ежедневиия живот...

Зародиши на творческо въображение, настоява Виготски, се проявяват още в игрите на животните, а още повече през детската възраст. Играта не е прост спомен от преживени впечатления, но една тяхна творческа преработка, един процес, през който детето комбинира чрез тях данните от опита, за да изгради нова действителност, отговаряща на неговата любознателност и на неговите потребности. Но тъкмо защото въображението гради единствено с материали, взети от действителността (и затова в зряла възраст то може да строи в по-големи мащаби), детето, за да подхранва своето въображение и да го прилага при съответни задачи, които укрепват неговата структура и разширяват неговите хоризонти, трябва да расте в среда, богата на импулси и стимули във всяко направление.

Настоящата „Грамматика на фантазията“ — тук, струва ми се, е мястото да го изясним окончателно — не е нито теория на детското въображение (има си хас...), нито сбирка от

рецепти, някаква енциклопедия на истории. Считаю, че е предложение наред с всички други целещи да обогатят със символи средата (дом, училище, без значение), където расте детето.

Умът е нещо единствено. Неговата творческа способност се разгръща във всички направления. Приказките (чувани или измислени) не са „всичко“, което служи на детето. Свободното използване на всички възможности на езика представлява само едно от направленията, в които то може да се развие. „Tous se tient“*, както казват французите. Въображението на детето, подтиквано да измисля думи, ще използва своите инструменти във всичко онова от опита, което предизвиква неговата творческа намеса. Приказките служат на математиката, както математиката служи на приказките. Служат на поезията, на музиката, на утопията, на политическото поприще: изобщо на човека като цяло, не само на фантазьора. Служат именно защото привидно не служат за нищо, като поезията и музиката, като театъра или спорта, ако не станат занятие.

[* Всичко се запомня (фр.) — Бел.пр.]

Те служат на цялостния човек. Ако едно общество, основано върху мита на производителността и върху действителността на изгодата, има нужда от хора наполовина — предани изпълнители, прилежни възпроизводители, послушни безволеви инструменти, — това значи, че е организирано зле и че трябва да се промени. За да се промени, необходими са творчески хора, които знаят да използват своето въображение.

Творчески хора, разбира се, търси и това общество за своите цели. Кропли пише наивно в книгата си „Творческа способност“, че изучаването на дивергентното мислене се помества в рамките на „максималното оползотворяване на всички интелектуални източници“ и е съществено, „за да запази собствените позиции в света“. Премного сме благодарни: „търсят се творчески личности“, за да остане светът такъв, какъвто е. А, не, господине: нека развиваме творчеството у всички, за да се промени светът.

За това „творческо начало“ трябва да знаем повече. Ще си изясним понятието — но след полезна консултация с „Творческото въображение“ на Т. Рибо — и с вече цитираната книга на Марта Фатори „Възпитание и творчество“, където са показани и коментирани, там дори понякога имаше случаи на критика, съвременни американски изследвания — първите впрочем достоверни изследвания по този въпрос. И не бива да казваме, че това зависи естествено от факта, че американците са по-богати от другите. В много неща са също така по-внимателни и по-подготвени. И знаят да работят добре.

„Творческата способност“ е синоним на „дивергентно мислене“, т.е. тя може да разкъсва непрекъснато схемите на опита. „Творчески“ е един интелект, докато работи, докато пита, открива проблеми там, където други намират задоволителни отговори, чувства се добре при неустойчиви ситуации, другите предугаждат само опасности, способен е на самостоятелни и независими (даже от бащата, от учителя и от обществото) оценки. Той отхвърля кодовете, борави с предмети и понятия, без да се предава пред забраните на конформизма. Всички тези качества се проявяват в творческия процес. И този процес — чуйте!, чуйте! — има винаги закачлив характер даже и когато е замесена „строгата математика“... (И тук трябва да припомним категорично, че същото нещо казва и моят приятел професор Виторио Кекучи от университета в Пиза в своята брошура „Творческа способност“, издадена от

Алфредо Нези в неговите „Тетрадки от Корея“. Казва това и го доказва чрез електронни изчислители със съвсем малко експерименти върху математически игри.)

Също и Марта Фатори напоследък заключава, че всички могат да бъдат „творци“, стига да не живеят в репресивно общество, в репресивно семейство, в репресивно училище... Възможно е значи да бъдем възпитавани на „творчество“.

Към тези заключения се присъединяват и преподавателите от Движението за сътрудничество по възпитанието в „Творчество при изразяването“, където те излагат някои свои изследвания. Общо взето, това е компилация под знака на едно неизказано мото: „Нека организираме такова училище, което да е благоприятно за възникване и развитие у всички деца на онези качества и наклонности, посочвани като характерни за «творческите» типове.“

Особено значимо ми изглежда тяхното завоевание — не го прави една личност, а едно войнствено движение, събрало най-напредничавото от италианските училища, когато, казвайки „творчество“, те разбират цялата училищна система, а не само определени „предмети“.

Цитирам:

„В миналото се говореше за творчество най-често във връзка с така наречените дейности за изразяване и с играта, противопоставяна на другия опит като математическо-научна концептуализация, изследване на средата, историко-географски проучвания... Фактът, че дори и по-заетите и добре устроените в живота хора отлагат творческата роля за моменти на по-малка заетост, може би най-добре доказва, че нехуманната система, в която живеем, поставя като своя главна цел репресията на творческия потенциал на човечеството...“

Цитирам още:

„... математическото формулиране не трябва да тича по принудителните релси на техническата сръчност и на ефикасността, но трябва да тръгне от признанието, че концептуализацията е свободна и творческа функция на нашия интелект... Даже, говорейки за сферите на възпитанието, се констатира, че основна характеристика за едно обучение би трябвало да бъде неговата способност да преобразява, т.е. да дава възможност на обучавания да възприема по отношение на себе си не едно пасивно възприемащо поведение, а поведение на активна и творческа намеса върху собствения си начин на съществуване...“

Ще отбележа, за да направя крачка назад (елегантно е от време на време да се правят една-две такива), че тук в употребата на термините „творчески“, „творческо начало“ не се чува вече даже и ехо от древни и съвременни налучквания. Тези опити да се придаде на

възпитателната дейност смисъл и характер, различни от онези, които са възприели учебните институции съобразно социалната си роля, сега са похвални, но едностранчиви.

Шилер — само го споменавам... не казвам друго — бе първият, който говори за „естетическо възпитание“ („Писма върху естетическото възпитание на човека“). „Човекът — пише великият Фридрих — играе само когато е човек в пълния смисъл на думата и е напълно човек единствено когато играе.“ Той тръгва от едно така решително твърдение, за да достигне направо до идеята за „естетическа държава“, на която поверява задачата „да даде свобода чрез свободата“. Погрешна идея, но нали все пак имахме „етическа държава“, а пък тя ни костваше кръв и сълзи.

За да намерим идеи толкова радикални и с подобна насоченост, нека направим скок от около двадесет години чак до Херберт Рийд и неговото прочуто „Възпитание чрез изкуство“. Неговата централна теза е, че художествената дейност и тя единствената може да осъществи и да развие у детето цялостен опит. Той има прозрението, че за да се развие логическото мислене, не е необходимо да се жертвува въображението. Тъкмо напротив. Сигурно е, че то не извършва дейността си, без да повлияе силно върху познанието и оценката на детската рисунка.

Неговата вина, казваме това като негови последователи, е, че е говорил за въображение единствено във връзка с изкуството. Тогава по-добре от него е виждал нещата Дюи, когато е писал:

„Същинската функция на въображението е виждането на реалността и на възможността, които не могат да се изявят в нормалните условия на сетивното възприятие. Неговата цел е да проникне дълбоко в отдалеченото, в отсъстващото, в неясното. Не само историята, литературата, географията, научните принципи, но също и геометрията и аритметиката съдържат аргументи, чрез които извършва дейността си въображението, за да бъдат те разбрани...“

Тук прекъсвам цитата, защото нататък не е така хубав и жалко за това.

Творческите способности на първо място. А учителят?

Учителят — отговарят онези от Движението за сътрудничество по възпитанието — се превръща в „аниматор“, в инициатор на тези творчески способности. Не е вече този, който предава добре изготвеното знание по хапка на ден, укротител на жребци, дресьор на тюлени. Той е възрастен, който е с децата, за да изяви най-хубавото от самия себе си, за да развие също в самия себе си навичките за творчество, въображение, за съзидателен ангажимент в дейности, смятани сега за равностойни: живопис, пластика, драма, музика, емоционален живот, морал (игра, ценности, обществени норми), познание (наука, лингвистика, социология), техническо конструиране, игра, „никоя от които не е предназначена за забавление или развлечение в сравнение с други, считани за по-достойни“.

Никаква йерархия на материите. И всъщност една-единствена материя: реалността, атакуваща от всички гледни точки, като се започне от първичната реалност — училището, общуването, начина да съществуваш и да се трудиш заедно с другите. В такова училище детето няма да бъде вече „потребител“ на култура и на ценности, но творец и производител на ценности и култура.

Това не са само думи. Това са размишления; пораждани от една практика на училищния живот, от политическа и културна борба, от едно вричане и от многогодишна опитност. Няма рецепти: това са завоевания на нова позиция, на друга роля. И се разбира, че в това отношение безкрайни проблеми се стоварват върху гърбовете на тези преподаватели и тези проблеми изискват да бъдат решени най-напред. Но между едно мъртво и едно живо училище най-достоверната разлика е именно следната: училището за „потребители“ е мъртво. Преструвайки се, че живее, не отстранява загиването си, което е явно за всички. „Едно живо и ново училище може да бъде само училището за «творци.»“ Така да се каже, не може повече да бъдем „ученици“ и „учители“, а пълноценни хора. „Тенденцията към многостранно развитие на индивида — бе казал Маркс — започва да се проявява...“

Истина е, че той казваше „започва“ преди толкова години... За да се видят за първи път нещата, се минава първо през мечтателите, защото времето на историята съвсем не е това на индивида и нещата не узряват през точно установени сезони, както прасковите. Маркс не беше фантазьор, но имаше изключително силно въображение.

Не отричам, че сега не се иска голямо въображение, за да прозрем отвъд сегашното училище, за да си представим как рухват стените на този „изправителен дом за броени часове“.

Не е необходимо още нещо, за да повярваме, че светът ще може да просъществува и заедно с това да стане по-хуманен.

На мода е апокалипсисът. Класите, които виждат как залязва тяхното господство и изживяват този залез като заплаха от световни катастрофи, разчитайки ги по екологичните карти, както в хилядната година астролозите четяха същото по звездите.

Старите са егоцентрични. Това го беше разбрал отлично още Джакомо Леопарди, песимистът с широко отворени очи и с буден мозък, преписвайки и коментирайки в своя „Дневник“ един неделен ден на 1827 г. едно писмо, остаряло още тогава и посветено на оплакването, че „сезоните не са вече като онези от онова време“.

Но прочетете:

„Той впрочем е сигурен, че старият ред на сезоните, изглежда, е нарушен. Тук, в Италия, се е вдигнала врява, че преходи между сезоните вече няма и при това изчезване на границите няма съмнение, че студът завладява земята. Чух да казват на моя баща, че като бил дете, в Рим на Великден сутринта всеки се е обличал лятно. Сега, който няма нужда да залага своята фланела, така да се каже, внимава да не свали и най-малкото от онова, което е носил посред зима (Магалоти, «Семейни писма», част I, писмо 28, Белмонте, 9 февруари 1683 г. — преди сто и четиридесет и четири години!). Онези, които поддържат заедно с добрия доктор Паоли (в

неговите хубави и високонаучни «Изследвания на молекулярното движение на твърдите тела»), че застудяването на земното кълбо продължава, ако биха имали и имаха други доказателства за това тяхно мнение освен свидетелства на нашите стари хора, твърдящи съвсем същото, както Магалоти, и прилагачи го тъкмо към въпросното време от годината! Но от този пасаж проличава, че те не могат да направят голям ефект с аргументите си. Старият *laudator temporis acti se puero**, недоволен от човешките неща, иска даже природните да са били по-добри през детинството и младостта му, отколкото след тях. Причината е ясна защо са му изглеждали тогава такива: студът му е досаждал тогава много по-малко и го е чувствувал много по-слабо и т.н.“

[* „Хвалител на отдавнашните времена от неговото детство“ (лат.) — Бел.пр.]

Ако се поупражним малко повече, възможно е да вземаме уроци по оптимизъм даже и от Джакомо Леопарди.

45. Бележки

Новалис

Новалис, цитиран в първата глава, започва да публикува своите „Фрагменти“ през 1798 г. на двадесет и шест години. В първия раздел се появява следната мисъл: „Изкуството да се пишат книги още не е открито. Обаче предстои да бъде намерено. Фрагментите от този род са нещо като литературни посеви. В тях могат да бъдат намерени сигурно някои безплодни зърна, но какво важи това, ако някое и друго покълне?“ Цитирам по превода на Дж. Прецолини, представен от него самия, за да не поемам отговорност да превеждам директно от оригинала.

От „Фрагменти“ на Новалис се отправят лъчи във всички посоки. Към лингвиста: „Всеки човек има свой собствен език.“ Към политика: „Всичко, което е практично, е икономично.“ Към психоаналитика: „Болестите трябва да бъдат считани като телесна лудост и отчасти като идея-фикс...“

Най-чистият глас на романтизма, мистикът на „магическия идеализъм“ беше способен да улавя действителност и в тази действителност проблеми, които съвременниците му не успяваха да видят.

Добър избор от „Литературни фрагменти“, представен от Джупина Калецки-Онести, е издало издателството Фуси ди Сансони. Там четем следното размишление:

„Всяка поезия прекъсва обикновеното състояние, ежедневието на живота — подобно на съня — с цел да ни обнови, да запази винаги живо у нас самото чувство за живота.“

За да разберем добре това, според мене трябва да го поставим до едно друго размишление, което дефинира романтичната поетика като „изкуството да се направи един предмет странен и все пак познат и привлекателен“. Четени без предубеждение, виждаме, че двата пасажа съдържат зародиша на концепцията за „очудняването“ на обекта — основна художествена процедура според Шкловски и руските формалисти от двадесетте години.

Двойна артикулация

В различните игри с думата „камък“ (вж. гл. 2) лесно се разпознават — ако сравним например с „Елементите на общата лингвистика“ от Мартине — упражненията при „първата артикулация“ на езика (когато всяка единица има смисъл и фонетична форма) и упражненията при „втората артикулация“ (когато всяка дума се анализира като последователност от единици, допринасящи за нейното разпознаване: „камък“ например чрез петте единици (к-а-м-ъ-к)). „Оригиналността на мисълта — пише Мартине — не може да се изрази освен чрез едно неочаквано разполагане на единиците (от първата артикулация): това «неочаквано разполагане» се предизвиква изкуствено чрез определени процедури. «Втората артикулация», съответно анализирана, ще доведе до възстановяване на отстранените думи.“

Мартине говори за „фонетично налягане“ и за „семантично налягане“, на които е подчинено всяко изказване от страна на близките единици на речевата верига и от страна на онези, които „образуват с нея система, т.е. такива, които биха могли да фигурират в съответния ред и които са отстранени, за да се каже точно това, което трябва да се каже“. Стимулирането на въображението ми изглежда очевидна функция на една активност, която при всяко изказване не отхвърля, но реконструира и оползотворява различните видове „налягания“.

Думата, която си играе

За да осмисля още повече изложението в гл. 2, 4, 9, 36 и изобщо във всички, където думата (тук е с малка буква) излиза на първи план, приготвил съм цитати от няколко подходящи „четива“ с малко лингвистика (Якобсон, Мартине, Де Муро) и също толкова хубава семиотика (Умберто Еко). Но не искам да споменавам имена. Само биха се открили, и то неизбежно, дилетантство, еkleктизъм и хаос. Аз съм обикновен читател, а не специалист по тези въпроси. Като толкова други открих етнографията и етнологията, каквито ми ги показва Павезе, измисляйки за издателство „Ейнауди“ една фамозна поредица. Открих лингвистиката доста години след като бях изоставил университета, което сполучих сигурно с помощта на същия автор — без и най-малко да подозирам за това. Но поне едно нещо съм научил: когато имаме работа с деца и искаме да знаем за това, което правят, и за това, което казват, педагогиката не стига, а психологията не успява да ни даде цялостна представа за техните изяви. Трябва да се проучат други неща, да усвоим други инструменти за анализ и измерване. Нека го направим и като самоуки — съвсем не вреди. Напротив.

Не ми е неприятно нито да призная беднотата на моята култура (която впрочем не ми позволи да напиша „есе“ върху детското въображение, ако и да ме остави свободно да общувам с моя опит), нито да се откажа да оправдая с обширна библиография толкова много неща измежду онези, за които говорих и които изглеждат импровизации или измислици за чадъра. Неприятно ми е да бъда невежа, но не и да правя лошо впечатление. Бих казал, че си длъжен да знаеш да правиш лошо впечатление в някои случаи.

След това предисловие обявявам тук равностметка с книгата „Формите на съдържанието“ на Умберто Еко и по-специално с есетата „Маршрути на сетивата“ и „Семантика на метафората“. Четох ги, вземах си бележки и ги забравих, но съм сигурен, че все пак нещичко от тяхната интелектуална празничност ми е извънредно много помогнало.

Есетото „Зараждането на естетически послания в един райски език“ също служи отлично като пример за една тенденция към омаловажаване на границите между изкуство и наука, математика и игра, въображение и логическа мисъл. Чете се като разказ. Може да се превърне в очарователна играчка за децата. И нека Еко не се обижда, ако го препоръчам на моите приятели начални учители — нека опитат, след като изследват всички други възможности (а те не са малко), да въведат играчката — например в пети начален клас. Силвио Чекато (вж. „Неправдоподобният учител“, Бомпиани, Милано, 1972 г.) е вече доказал, че с децата не трябва да се страхуваме да говорим за „трудни неща“: по-лесно е с тях да сбъркаш, ако ги подцениш, а не ако ги надцениш.

За мисленето на двойки (вж. гл. 4)

Интересно е да се отбележи как Валон (в цитираната книга „Произход на мисленето у детето“), разговаряйки с децата, открива също и „двойки по асонанси“. Например той пита: „Кое нещо е твърдо?“ Отговор: „Стената.“ Или: „Как става тъмно?“ Отговор: „Защото става вечер.“ И това, т.е. познавателната функция на римата, оправдава удоволствието, което децата

намират там много повече, отколкото ги възнаграждава простият ефект от повторението на звука.

Успенски в своето есе „Върху семиотиката на изкуството“ подхваща аргумента на равнището на художествено творчество: „Фонетичният афинитет задължава поета да търси семантични връзки между думите: по този начин фонетиката ражда мисълта...“

Очудняването

Относно концепцията за „очудняването“ да се види есето на Виктор Шкловски „Структурата на новелата и романа“, а също и другото — „Изкуството като похват“. Цитирам и двете:

„Целта на изкуството е да предаде впечатлението от обекта като виждане, а не като разпознаване...“ „Похватът на изкуството е да очуднява обекта...“

„За да се направи от един предмет художествен факт, е необходимо да го изтръгнеш от фактите на живота... да изтръгнеш предмета от серията на обичайните асоциации...“

„Сублиминалното възприемане“

Фонетичното привличане между „apeso“ и „accesso“* (вж. гл. 5) може да стане несъзнателно, на нивото на онова, което Таубер и Грийн в техния „Предлогически опит“ (Борингиери, Торино, 1971 г.) наричат „сублиминални възприятия“. Те пишат:

[* „Закачен“ и „запален“ (итал.). — Бел.пр.]

„Силно надарените творчески личности са много по-предразположени да събират у себе си материал за сублиминално възприемане.“

И дават за пример немския химик Август Кекуле, който една нощ сънувал змия, захапала опашката си, и разтълкувал съня като предкогнитивно състояние на своя опит да концептуализира някои структурни проблеми на химията. Изобщо първо е сънувал змията, която си хапе опашката, и после е имал идеята за „бензоловия пръстен“. Всъщност ониричният труд не създава — уточняват авторите, нов текст, а използва „сублиминални възприятия“, словесни или визуални, които са същинска мина за активното въображение.

Фантазия и логическо мислене

По отношение на историите, измислени от децата (вж. гл. 3, 5, 35), струва ми се, че важи, размишлението на Джон Дюи в „Как мислим“:

„Въображаемите истории, разказвани от деца, притежават всички степени на вътрешна последователност: някои са несвързани, други са разчленени. Когато са свързани, те стимулират някаква разсъдъчна мисъл. И наистина обикновено такива наблюдаваме в надарените с логически способности умове. Тези конструкции на фантазията предхождат често една мисъл от типа на по-строга последователните и подготвят пътя ѝ.“

„Стимулират“, „предхождат...“, „подготвят пътя...“ — не ми изглежда произволен изводът, че ако трябва да научим децата да мислят, трябва първо да ги научим да измислят.

У същия Дюи има едно друго хубаво размишление:

„Мисленето трябва да бъде запазено за новото, за временното, за проблематичното. Оттук чувството за принуда над ума им и за изгубено време, което децата изпитват, когато се иска от тях да разсъждават за познати неща.“

Отегчението е неприятел за мисълта. Но ако подканим децата да мислят „какво би се случило, ако (вж. гл. 6) Сицилия загубеше копчетата си“, готов съм да заложа всички мои копчета, че не ще се отегчат.

Гатанката — форма на познание (вж. гл. 13)

В своите „Есета с лявата ръка“ — книга, извънредно много стимулираща петгодишни деца, а не само интересувашите се от възпитанието — Жером С. Брунер, говорейки за „Изкуство и техника на отгатването“, пише:

„Уелдъм, английският философ, описва дейността при решаване на задачи по интересен и любопитен начин. Според него решаване на задача или правим откритие, когато облечем във формата на гатанка една трудност, за да я превърнем в задача, което може да бъде решено, и така да напреднем в желаната посока. С други думи, ние показваме трудностите във форма, с която знаем да работим и работим върху нея! Голяма част от онова, което наричаме открития, се състои в умението да наложим на различни видове трудности форма, върху която е възможно да се работи. Малка, но решаваща част от откритията на най-високо равнище се състоят в измисляне и в развитие на ефикасни модели, в превеждането на една задача в гатанка. Тук именно блести истински гениалният ум, но е също изненадващо да се види до каква степен съвсем обикновени личности могат поради благотворния принос на обучението да изградят интересни модели, които преди един век биха ги считали за изключително оригинални...“

Хубава глава за гатанката „във всички нейни най-разнообразни форми“ посвещава Лучо Ломбардо Радиче в книгата си „Възпитание на ума“ (издателство „Риунити“, Рим, 1962 г.). По-специално той анализира „играта на отгатване“, когато един играч „мисли“ (за предмет, за животно, за лице и пр.), а другият със серия въпроси, така да се каже, обсажда мисловния обект и го принуждава да се разкрива.

„Това е една от най-богатите и полезни игри от гледна точка на интелектуалното съзряване и приобщаването към културното наследство. Ще трябва най-напред детето да се научи какъв метод да следва, за да отгатне (оставено само на себе си, първия път то няма да знае какво да пита). Най-добрият метод е този — постепенно да бъде стеснявано полето на възможностите. Мъж, жена, дете, животно, растение, минерал? Ако е мъж, дали е жив, живял ли е наистина, но в древността или във фантазията? Ако го познаваме лично — млад ли е или е стар, женен ли е или е ерген?... Методът, за който говорим, е нещо повече от трик за отгатване. Това е главният метод на интелекта: класификация, групиране в понятия на данните от опита. Ще възникнат най-интересни въпроси, разграничения, все по-изтънчени и точни. Един предмет, но изграден от човека ли е или е естествен? И тъй нататък.“

Думата „гатанка“ се появява по любопитен начин в „Агостино д’Ипона“ на Петер Браун (Ейнауди, Торино, 1971 г.) в главата, където авторът говори за проповедника Агостино и за неговия начин да тълкува Библията, така да се каже, като шифровано „послание“.

„Ще видим как поведението на Агостино към алегорията би резюмирало цяла една концепция за знанието. Все пак и по-малко остроумни мотиви биха подтикнали неговите слушатели да оценят своя епископ. Видяна в тази светлина, Библията става всъщност една огромна загадка, почти едно дълго описание с непознати букви. Придобиваме съвсем елементарното изкушение на гатанката, на тази форма на тържествуване над непознатото, която е изключително примитивна и се състои в откриването на това, което ни е близко, но е скрито под непознатото.“

Следващият пасаж е също интересен:

„Африканците имаха чудновата любов — остроумието. Играта на думи винаги им доставяше наслада. Бяха превъзходни в писане на добре направени акростихове и много ценяха «hilaritas»*, т.е. онази емоция, в която се смесват интелектуална възбуда и чисто естетическо удоволствие, подбудени от една добра шеговитост. Тъкмо тази «хиларитас», която Агостино предлагаше на своята аудитория.“

[* Веселост (лат.) — Бел.пр.]

Да се види после „Математиката на човека от улицата при проблема за избора“ на Виторио Кекучи, където са представени изследвания в едно средно училище и в един институт по мореплаване в Ливорно, извършени от него и от неговите студенти от семинара по дидактика в Математическия институт при университета в Пиза. Първичният материал се състоеше от няколко гатанки и популярни задачи от рода на „как да отървем и козата, и зелето“.

Ефектът на амплификацията

От оригиналната приказка се преминава към „приказка калка“ (вж. гл. 21) по същество чрез ефекта на „амплификацията“ от рода на описания в есето, носещо същото заглавие, от А. К. Циолковски (на италиански е в тома „Знаковите системи и съветският структурализъм“):

„Елементът, отначало съвсем лишен от значение и същност, идва до положението да получи решаваща тежест в един особен контекст. Нещо, което е станало възможно поради многогранния и, така да се каже, асиметричен характер на нещата: това, което е незначително

в даден смисъл, открива пътя при определени условия към нещо трудно и важно в друг смисъл...”

Във физиката и кибернетиката този ефект е известен под името „амплификация“. В процеса на амплификацията малкото количество енергия, действаща като сигнал, задвижва големи маси от концентрирана енергия, която се освобождава и произвежда големи ефекти.

Според Циолковски „амплификацията“ може да бъде смятана за „структура“ на всяко откритие, художествено или научно.

Един второстепенен елемент на оригиналната приказка „освобождава“ енергията на новата приказка, когато действа като „амплификатор“.

Театър за деца

Относно развитието на „театър за децата“, т.е. на продуктивна театрална дейност от деца в училище и вън от него, освен книгата на Франко Пасаторе и приятелите му (вж. гл. 23) нека да се видят: „Театралната дейност в училище“ в броевете на „Сътрудничество за възпитание“ („Ла Нуова Италия“, Флоренция, 1971 г.); „Театрални техники“ във Фиоренцо Алфиери, в „Сътрудничество за възпитание“ № 11 — 12, 1971 г.; „Да направим театър“ от Джулиано Паренти, Паравиа, Торино, 1971 г.; „Една страна — опит в детската драматургия“ от Серджо Либеровичи и Ремо Ростаньо, „Ла Нуова Италия“, Флоренция, 1972 г.; „Театър на децата“ под редакторството на Джузепе Бартолучи, Гуаралди, Милано, 1972 г.

Експертите ще се изкушат да изхвърлят от тази серия, посветена на опитите и на техниката, отнасящи се до детето като „производител“, книгата на Джулиано Паренти, който е „гид в театралната практика“. Тя само в малка степен се отнася за детето като творец на своите текстове, а за един театър, „направен“ от децата, който не е, точно казано, „театър за децата“. В статията, цитирана от Алфиери, се застава на крайно противоположно становище: в нея виждаме как децата импровизират канава, изготвят един минимум от апаратури, рецитират по определен сюжет, въвличайки също и зрителите, и всичко това е под знака на една великолепна „неповторимост“. Театърът е станал „жизнен момент“, не е само „преживян“.

Аз лично намирам за напълно действителен момента „театър — игра — живот“ и не по-малко действително размишлението на Паренти върху една „граматика на театъра“, способна да разшири хоризонта на детето откривател. След първите импровизации, за да не се изчерпа играта, потребно е тя да се обогати. Свободата има нужда от подкрепата на „техниката“ в едно трудно, но необходимо равновесие. Същото казваше и Шилер.

Прибавям, че ако имаше такъв, щях да се съглася също и с един „театър за децата“ заради други културни изисквания, не по-малко достоверни.

„Театър от децата“ и „театър за децата“ са две различни неща, но еднакво важни, ако единият и другият могат да бъдат поставени наистина в услуга на децата.

Стокознанието на фантазията

Едно скромно трактатче по „стокознанието на фантазията“ (вж. гл. 26) се съдържа в моята малка книжка „Пътешествията на Джованино Безделника“. Там действащото лице посещава захарните хора, шоколадената планета, сапунените хора, хората от лед, гумените хора, хората облаци, меланхоличната планета, планината дете, хората „най“ (най-силен, най-дебел, най-беден и т.н.), хартиените хора (на редове и на квадрати), тютюневите хора, страната без сън (където се свири утринна заря, вместо да се пее приспивна песен), хората от вятър, страната, в която никой не знае да казва нито „не“, нито „да“, страната без грешка (която не съществува, но ще съществува някога може би). Не я споменавам тук само за да си правя реклама. Различни деца, след като са я гледали, след като са чели първите страници, не са чакали да стигнат до края, а са започнали да измислят и те страни и хора, направени от още по-странни материали: от алабастър до вата и също от електрическа енергия. Присвоявайки си идеята и проекта, използваха ги по свой начин, както използват играчките. Да успеем да възбудим желание у децата да играят ми изглежда добър успех за една книга.

Мечето от плат (вж. гл. 31)

Убедително се обяснява присъствието на мечета с козина и от плат, на кучета от гума, кончета от дърво и други животни в света на играчките. Всяко едно от тях изпълнява емоционална функция, която вече е добре илюстрирана. Детето, което си занася в леглото мечето от плат или с козина, е в правото да не знае защо го прави. Ние почти го знаем. То получава от него тази топлина и тази защита, които бащата и майката с техния физически допир тъкмо в този момент не му осигуряват. Люлеещото се конче ще има нещо общо с очарованието на кавалерията и полека-полека — поне така е било — и с военното обучение. Но може би, за да обясним напълно връзката между детето и животното играчка, трябва да се върнем много назад. Към онези далечни времена, когато бяха опитомявани от човека първите животни и се появиха около убежищата на семейството или племето първите наивничета, така подходящи да растат в компанията на децата. Или още по-назад, в дълбините на тотемизма, когато не само детето, но и цялото племе от ловци имаше едно животно — защитник и благодетел, което обявяваше за свой прародител, приемайки неговото име.

Първата връзка с животните е била от магическо естество. Че детето в своето развитие може да изживее отново тази фаза, е една теория, която навремето ни очароваше, без съвсем

да ни убеди. И все пак има нещо от „тотема“ в меченцето с козина и там, където живее, детето е обградено впрочем от митове, които не са произволно творение на фантазията, а са форми на приближаване към действителността.

Като стане голямо, ще забрави своето мече за игра. Но не всичко. Търпеливото животно ще продължи да се топли в него като в топло легло и един хубав ден неочаквано ще изскочи неузнаваемо за повърхностния поглед...

Виждаме го как се надига неочаквано в един пасаж от „Човекът създава себе си“ на В. Гордън Чайлд (Ейнауди, Торино, 1952 г.). Авторът говори между другото:

„Впрочем особеност на всеки език е известна степен на абстракция. Но след като сме извлекли така идеята за мечето от неговата конкретна и реална среда и след като сме я лишили от множество особени свойства, самата идея може да се свърже с други идеи, също така абстрактни, и така да ѝ прибавим други свойства, въпреки че никога не сме срещали никакви мечета при такива обстоятелства и с такива свойства. Възможно е например да говорим за мече, надарено със способността да говори, или да го опишем в момента, когато свири на музикален инструмент. Може да играем с думите и тази игра може да допринесе за формиране на митология или магия. А може да доведе също и до някое изобретение, ако нещата, за които се говори и за които се мисли, могат да бъдат действително реализирани и експериментирани. Приказката за крилатите хора отдавна е предшествувала изобретението на машината за летене, която е практически осъществима...“

Хубав пасаж, който говори много повече, отколкото изглежда за значимостта да се играе на думи. А и мечето ни е много подходящо. Но не са ли една и съща личност дивакът, който дарява със слово своята мечка, и детето, което заради играта дарява със слово своята? Ако се обзаложим, че като дете Гордън Чайлд е играл с мече и че този несъзнателен спомен го е направлявал, докато е писал този пасаж, това съвсем не ни оправя.

Глаголът на играта (вж. гл. 33)

„Децата знаят много повече за граматиката“, беше написано в една статия, публикувана в „Паезе сера“ на 28 януари 1961 г. и посветена на миналото несвършено време, което децата употребяват, „щом приемат ролята на една въображаема личност, когато навлизат в приказката, и са тъкмо на прага и се правят първите подготовки за играта“. Това минало несвършено време, законен син на „имаше едно време“, което дава старт на приказката, е едно особено сегашно време, измислено време, именно глаголът на играта. Според граматиката това е сегашното време в миналото. Речниците и граматиките не познават тази особена употреба на миналото несвършено време. Чепелини в своя полезен „Грамматически

речник“ отбелязва пет начина на употребата му. Петият е определен като „класическо време на описанията и приказките“, но са пренебрегнати игрите на децата. Панцини и Вичинели (вж. „Словото и животът“) решително правят откритие, когато казват, че миналото несвършено време „обгражда удивителните моменти на поетичните превъплъщения и спомени“, и най-вече, когато припомнят, че „fabula“, а оттам „favola“ идва от латинското „fari“, т.е. „говоря“ (favola: „приказка“, „нещо казано“)... Но дотам да обособят едно „приказно минало несвършено време“ не стигат.

Джакомо Леопарди, който имаше за глаголите наистина фантастично ухо, успя да улови у Петрарка едно минало несвършено време със значение на условно минало: „Че всичко друго нейно желание беше за мене смърт, а за нея — истинско безчестие“ (т.е. „би било“ смърт за мене). Вижда се обаче, че на детските глаголи не обръщаше внимание, докато гледаше децата да играят и да скачат „на орляци на площадчето“, и се радваше, добрата душа, на техния „весел шум“. И като си спомним, че може би сред този „весел шум“ е бил и гласът на едно детенце, което внушавало идеята за една лоша игра: „Аз бях гърбав, хайде, малки гърбав графе...“

Тоди в своята „Революционна граматика“ си служи в нашия случай с щастливия образ:

„Минало несвършено време — често го използват като сценичен декор, пред който се разгръща останалата част от разговора...“

Когато детето каже „аз бях“, в действителност то анализира този декор, сменя сцената. Но граматиките не се сещат за него, освен да му създават неприятности в училище.

Истории на математиката

Наред с „Математика в историите“ (вж. гл. 37) има също „История на математиката“. Който следи рубриката „Математически игри“ на Мартин Гарднер в списание „Науки“ (италианско издание на „Scientific American“), ме е вече разбрал. „Игрите, които математиците измислят, за да изследват своите теории или за да открият нови такива, приемат често особеностите на «фикции», които са на една крачка от изобретяване на повествование. Ето например играта, наречена «Живот», създадена от Джон Нортън Конуи, математик от Кембридж («Науки», май 1971 г.). Тя се състои в това, че изчислителна машина симулира раждането, трансформацията и залеза на едно общество от живи организми. В тази игра конфигурациите, отначало асиметрични, се стремят да станат симетрични. Професор Конуи ги нарича «кошер», «светофар», «калай», «змия», «шлеп», «лодка», «безмоторен самолет», «часовник», «жаба» и пр. Той уверява, че те представляват «чудно зрелище за наблюдаващия

екрана на изчислителната машина» — зрелище, където в крайна сметка въображението съзерцава себе си и собствената си структура.“

Защита на „Котаракът с чизми“

За детето, което слуша приказките (вж. гл. 38), и за възможните съдържания на неговото „слушане“ може да се види „Вестник на родителите“ от декември 1971 г.: статията на Сара Мелаури Черини за „Поуката от «Котаракът с чизми»“. В нея се казваше:

„В историите за деца често в началото има някой, който умира и оставя разни наследства на синовете, едно от които, най-скромното, има чудотворни качества. Обикновено синовете наследници не се обичат помежду си; най-облагодетелствуваният иска всичко за себе си и оставя другите сами да се оправят; така че в нашата история е най-младият, онеправданият, който остава само с един котарак и не знае как да се изхрани. За щастие котаракът, наричайки го «господар», се поставя не принудено в негова услуга и обещава да му помогне. Този котарак в действителност не е нищо друго освен хитрец, добре познаващ живота. Знае, че преди всичко трябва да се пази благоприличието, и с единствената жълтица, която поисква от господаря си, купува за себе си хубаво облекло, ботуши и шапка. Така нагизден и с един хубав подарък после се представя на царя, за да получи това, което желае. Ето как е посочена вече на малките една изпитана техника, за да се излезе от неизвестността, за да се дойде близо до властта и да се забогатее: облечете се добре, наумете си някаква важна мисия, занесете подарък на този, който ви гнети, сплашете този, който ви препречва пътя, представете се от името на важна личност и пътят ще ви бъде открит...“

И след като цялата история беше осмислена от тази гледна точка, заключаваше се:

„Ето поуката от приказката: с хитрост, с измама можем да станем могъщи като царете. Тъй като семейна доброта и взаимна помощ между братята няма, необходимо е да потърсиш помощ от този, който е схванал добре нещата, т.е. от политик като котарака, за да станеш глупав хлапак, какъвто е обикновено властвуващият.“

Долуподписаният, коментирайки това тълкуване на старата приказка, не оспорва правотата му, но подканва към предпазливост. Лесно е да се „демистифицира“, но може и да се сбърка мишената. Истината е, че в „Котаракът с чизми“ декорите и костюмите са средновековни, че е отразена темата за хитростта като оръдие за защита и нападение на слабия срещу властника, че тази тема принадлежи на една идеология на подчинението, че е

изразена от позицията на крепостните селяни, способни за солидарност (всички помагат, за да бъде измамен царят), но не и за истинска солидарност. Котаракът обаче в себе си е нещо друго.

„Не мога да се въздържа — добави защитникът на «Котаракът с чизми» — да не припомня страниците в есето на Проп «Историческите корени на вълшебната приказка», посветени на темата за «вълшебните помагачи» и за «вълшебните подаръци» — една от основните теми на народните приказки. Според Проп, а и според други автори животното, което фигурира в приказките като благодетел, помага в трудни начинания или възнаграждава по необикновен начин заради това, че е пощадено по време на лов — под форми вече «лаически» и чисто повествователни, — това е животното тотем, обожавано от първобитните племена на ловци, които сключваха с него религиозен договор. Като преминаваха към заседнал живот и към земеделие, хората изоставяха странните тотемистични вярвания, запазвайки все пак една особена и ярка идея за приятелството между хора и животни.

В древните ритуали на инициацията на младежите от племето се даваше едно животно покровител, един «дух пазител». Тези ритуали са изоставени, но от тях е останал споменът: животното покровител се е превърнало във «вълшебен помагач» и продължавайки да живее в народното въображение, придоби полека-лека с времето толкова различни отличителни белези, така че често трудно е да го разпознаем през одеянията, под които е трябвало да се скрие.

Необходимо е също въображение, за да си проправим път към миналото, да разсъблечем приказката от нейните ярки цветове и да достигнем до нейната интимна същина. Тогава в лицето на сирачето или на най-младия от тримата братя (винаги за него става дума в приказки от този род) можем да разпознаем предприемчивия младеж, а пък в котарака, който се нагърбва със задачата да му достави благополучие — неговия «дух пазител». И ако сега се върнем отново към приказката, възможно е котаракът да се окаже с две лица: едното, добре описано от Сара Мелаури, принадлежи на човек, посвещаващ ни в покварата и безчовечното на света. Но то има и друго лице, това на съюзника, който въздава справедливост на своето протеже. Във всеки случай този стар котарак, продължител на тъмни хилядолетни традиции, останки от времена, погребани в забвението на праисторията, ни изглежда по-достоеен за уважение, отколкото един покварен хитрец, един дворцов мошеник.

Естествено детето, което слуша приказката за «Котарака с чизми», я преживява в своето настояще, където няма място нито за история, нито за предистория. Но по някакъв начин, който не можем да определим, то успява може би да почувствува, че най-достоверната същина на приказката не е в кариерата на фалшивия маркиз Дьо Караба, а е връзката между сирачето и животното. Този е може би най-трайният образ и в емоционален план — най-въздействащият. Той се появява в него заедно с цяла една система от ласкави чувства, от която е частица, приемайки онази многозначителна роля, вече описана от психологията: животното действително или въображаемо (играчка)...“

В брой 3–4 от 1972 г. на същия „Вестник на родителите“ Лаура Конти написа нова защита на „Котаракът с чизми“, която тук цитирам почти изцяло:

„Искам да кажа как преживях аз като дете, и то преди половин век, историята за Котарака с чизми.

Преди всичко котаракът като своя господар от приказката и като мене беше малък в един свят от големи, но неговите ботуши му позволяваха да крачи надалече, т.е. да излиза от своето състояние на принизеност, оставайки такъв, какъвто е, да прави големи крачки, продължавайки да бъде малко коте. Също и аз поисках да остана малка, но «да правя всичко като голяма», дори и да бия големите на техния собствен терен с дължината на крачките... Отношението малко-голямо излизаше от точния смисъл, от измерваното, за да се открие като жива фигура. Котката, освен че е малка, също е и подценявана и считана за безполезна. Нейното присъствие в къщи се смяташе за мой неприятен каприз. Затова ми правеше удоволствие, че безполезното животно става могъщ съюзник. Каквото и да правеше котаракът, това не ме интересуваше никак. Така че го забравях напълно. «Вестникът на родителите» ми припомни неговите дипломатически хитрости и признавам, че се е касало за вулгарна дипломация. За мене действията на котарака нямаха значение, важни бяха резултатите. Важно беше за мене «да се победи», като се залага на «губещия», ако изразя с езика на възрастния едно детско усещане, защото наистина онова дете, което има като наследство Котарака, е оплаквано заради незначителното си наследство. Впрочем очароваше ме двойното превръщане: от малък на голям и от губещ в победител. Не ме интересуваше самата победа, интересуваше ме «невероятната» победа.

Двойната природа на Котарака (малък — голям, губещ — побеждаващ) уталожваше не само парадоксалното желание да види как побеждава едно създание, което си остава все същото малко, слабо, нежно котенце. В баснословните борби между силни и слаби бях на страната на слабите, отвращавах ме силните, но когато слабите побеждават, имаше опасност да бъдат смятани за силни, т.е. да ги намразя. Историята за Котарака с чизми се измъкваше от тази опасност, защото Котаракът — даже печелещ играта срещу царя — си оставаше пак котка. Касаше се значи за ситуацията Давид-Голиат, но за един Давид, продължаващ да бъде овчарче и никога не ставащ могъщият цар Давид. Не правя това сравнение *a posteriori*. Във възрастта, когато ми разказваха историята за котарака, ми разказваха и Свещената история и фактът, че овчарчето е станало цар, не ми харесваше напълно. Харесваше ми само, че с неговата малка прашка е повалило великана. За разлика от Давид Котаракът е победил царя, но не е станал цар, останал си е Котарак.

Така че, когато мисля за моя личен опит, мога напълно да потвърдя това, което ми казвах: не «съдържанието», а «движението» беше съществено в приказката. Съдържанието можеше даже да бъде опортюнистично, реакционно, но движението беше нещо съвсем различно, защото показваше, че важното в живота не е приятелството на царете, а приятелството на котараците, т.е. на малките същества, подценявани и слаби, но знаещи да се налагат на властниците.“

Експресивна дейност и научен опит

За коментар към гл. 44 относно училището прочетете следния пасаж от книгата „Начините да се преподава“ от покойния Бруно Чари:

„На пръв поглед изглежда, че не трябва да става и дума за съприкосновение между експресивна, творческа дейност и научен опит. Обаче има помежду им тясна връзка. Детето, което, за да изрази себе си, борави с четки, бои, хартия и картони, креда и т.н., като изрязва, лепи, моделира, развива по този начин навици към конкретното, към сродяване с предметите, към известна точност. Това способствува за формирането на привичка въобще към науката, при което, от друга страна, е винаги налице творческият аспект, проявяващ се в способността на истинския учен при експериментите си да си служи с по-простите средства, предлагани от непосредствено заобикалящата го среда. Но тъй като сме всички съгласни, че формирането на учения трябва да започне от фактите, от наблюденията, от фактическия опит на детето, много е важно за мен да покажа как най-важната експресивна дейност — свободният текст, стимулира детето да наблюдава по-добре реалността, да се вгълби в опита...“

Децата на учителя Чари отглеждаха хомяци, играеха си да смятат по системата на маите, откриваха времето, като правеха опити за консервиране на месо в лед, бяха превърнали половината от класната си стая в живописно ателие. Изобщо влагах фантазия във всичко онова, което правеха.

Изкуство и наука (вж. гл. 44)

По отношение на структурните аналогии и хомологии между естетическата и научната методология ще бъде интересен томът „Науката и изкуството“ под редакцията на Уго Воли (Мацота, Милано, 1972 г.). „Общата теза е, че трудът на учения и на художника имат същностната особеност да проектират, да осмислят, да преобразуват реалността: т.е. те свеждат предметите и фактите до социалното им значение. Те са семиотиките на реалността.“ Различните есета в повечето случаи се движат по традиционната граница между изкуство и наука, за да отрекат и разобличат нейната незаконност и да открият общите за тях области — все по-обширни, — където двете дейности боравят с все по-сходни инструменти. Компютърът например служи на математика, служи и на човека на изкуството, който търси нови форми. Художници, архитекти и учени работят заедно в центровете за автоматично създаване на

пластични форми. Формулата на Нейк за неговите „computer-graphics“ би подходдала много добре за една „граматика на фантазията“ и ето я преписана тук:

„Даден е ограничен репертоар от знаци R, ограничен брой правила M, за да бъдат комбинирани знаци, и една ограничена интуиция I, която да установява от време на време кои знаци и кои правила да бъдат избирани между R и M. Целостта от трите елемента (R, M, I) ще представлява в този случай естетическа програма.“

В нея — подчертава се още — I представлява намесата на случайността. Наблюдава се също, че целостта има формата на фантазиен бином, при който R и M, от една страна, са нормата, а пък I е творящият арбитър. „Даже в изкуството — казваше впрочем Кле още в предкибернетичната епоха — има достатъчно пространство за точни изследвания.“

Свалено от „Моята библиотека“: <http://chitanka.info/book/2759>

__Издание: __

Джани Родари. Граматика на фантазията

Наука и изкуство, София, 1986