

Джордано Бруно

СВЕЩНИК

Giordano Bruno

CANDELAIO

София, 2019

Преводът е направен по изданието
Edizione critica delle *Opere Italiane*
di Giordano Bruno
a cura di Giovanni Aquilecchia

Италиански творби на Джордано Бруно
Поредица, ръководена от
Владимир Градев и Нучо Ордине

Opere Italiane di Giordano Bruno
Collana diretta da
Vladimir Gradev e Nuccio Ordine

Всички права запазени. Нито една част от тази книга не може да бъде размножавана или предавана по какъвто и да било начин без изричното съгласие на „Изток-Запад“.

- © Сава Славчев, увод, превод, бележки, 2019
- © Нучо Ордине, въведение, 2019 (Nuccio Ordine, introduzione)
- © Издателство „Изток-Запад“, 2019

ISBN 978-619-01-0376-9

**Giordano
Bruno**

**Джордано
Бруно**

CANDELAIO

СВЕЩНИК

Traduzione dall'italiano
Sava Slavtchev

Превод от италиански
Сава Славчев



Con il patrocinio
dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici
e del Centro Internazionale
di Studi Telesiani Bruniani e Campanelliani
„A. Segonds e G. Aquilecchia“

Con il contributo
dell'Istituto Italiano di Cultura



Със съдействието
на Италианския културен институт

СЪДЪРЖАНИЕ

Драмата на невежеството. Пиесата „Свещник“; между реалното и привидното (<i>Нучо Ордине</i>)	7
---	---

СВЕЩНИК

Книга на зажаднелите да пият от конския извор	31
На госпожа Моргана Б.	33
Тема и подредба на комедията	39
Антипролог	55
Пропролог	59
Вестоносецът	69
Действащи лица	71
Първо действие	73
Второ действие	117
Трето действие	149
Четвърто действие	197
Пето действие	249
Бележка на преводача	356
Биобиблиография на Джордано Бруно	359
Бележки към „Драмата на невежеството“	379

ДРАМАТА НА НЕВЕЖЕСТВОТО

ПИЕСАТА „СВЕЩНИК“, МЕЖДУ РЕАЛНОТО И ПРИВИДНОТО

Нучо Ордине

В Париж Бруно открива сезона на простонародния италиански език с една пиеса. Иска да даде на хората да опитат от неговата философия, като предлага очевидно комичен ключ за нейното разбиране. Нещо като истинска увертюра, която загатва за някои силни теми от неговата философска мисъл, като в същото време трасира основните принципи на поетиката му. Херменевтиката на Силен¹, която е характерна за всичките диалози на Бруно, в пиесата „Свещник“ намира първата си формулировка. Необходимо е да уловиш трептенията на комичното, за да усетиш механизмите, които показват как работи моделът.

Преди всичко нека разгледаме енигматичната структура, която разделя комедията. Защо да се вплитат три истории в единното тяло на пиеса? Дали е плод на случайност, или е добре обмислен план? Без да прибъгваме до хипотезите на нумерологията и на езотеричните триединства, бихме могли да предположим, че Бруно просто е искал да представи три типове персонажа от театъра на XVI век: влюбения, алхимика и педанта. Но защо точно тези три, сред всичките други, които би могъл да използва? И защо точно три, а не четири, пет или два персонажа, както загатвахме по-горе?

¹ Син на Хермес, или Пан, най-старият от сатирите, изобразяван като добродушен, плешив старец с големи конски уши и опашка, весел и често пиян, но надарен с мъдрост и пророческо вдъхновение. – Б.пр.

Вероятно един от отговорите би могъл да дойде от анализа на теориите върху комичното. Да прочетем трактатите, изясняващи механизмите, които пораждат смеха, не означава да се ограничим до няколкото реда, посветени от Аристотел на комедията, в неговата „Поетика“. Съвсем близо до доминиращата теза на Аристотел, на която ще се спрем по-нататък, е и другата много разпространена теза в дебата на XVI век, повече или по-малко явна, тази на Платоновия „Филеб“^{1, *}, публикуван на латински през 1484 г. от Марсилио Фичино². Франческо Бончани³ например, в своя трактат „Как да пишем новели“^{II}, въпреки че ползва Аристотелевите указания, се води от Платоновия диалог, за да предложи схема на механизмите, които пораждат смеха. Същият избор, но малко по-смекчен, са направили ренесансовите хуманисти Маджи, Трисино и Кастелветро⁴ в своите коментари на Аристотелевата „Поетика“^{III}.

„ФИЛЕБ“ НА ПЛАТОН И „НЕПОЗНАВАНЕТО НА СЕБЕ СИ“

В комичен план страниците на „Филеб“ показват редица размишления, които правят впечатление с неразривната връзка между философия и литература. Докато разсъждава върху термина „добро“ от диалога, Сократ отново се връща на разпространените по онова време дефиниции на термините удоволствие, радост, наслада. И за да даде пример, че в душата съществуват удоволствието и болката, се спира на структурата на театралните представления. (Такова е предразположението на душата

* Бележките, отбелязани с римски цифри, съдържат допълнителна информация за произведения, автори и източници – вж. стр. 381–383. – Б.пр.

² Марсилио Фичино (1433–1499) – италиански философ, хуманист и астролог. – Б.пр.

³ Франческо Бончани (1552–1619) – италиански архиепископ, автор на трактати. – Б.пр.

⁴ Винченцо Маджи – философ и писател, Джан Джорджо Трисино – хуманист и филолог, Кастелветро – хуманист. – Б.пр.

ни в театъра, „във воплите и копнежите болките и насладите се преливат“⁵.) Именно поради интереса към смесването на противоположни чувства, каквито са смехът и плачът например, Платон твърди, че те могат да се комбинират „във всяка трагедия и комедия от живота“⁶. Това го тласка към желанието да изучава механизмите, които отприщват смешното. Става дума за едно кратко и наситено лирично отклонение, в което за първи път се формулира обяснение, включващо в играта едновременно жертва, автор и зрител.^{IV}

За да убеди събеседника си, Сократ конкретизира в едно известно изображение причината за смешното: за да разберем добре какво се случва на театралната сцена и на тази на живота, трябва да мислим „ситуация, обратна на записаната в храма в Делфи“⁷. Оказва се, че елементът, който отключва смеха, е „непознаването на себе си“, порок, който носим в душата си и който генерира фалшива представа за собствената ни стойност. Нещо като опасно невежество, което се проявява в три различни направления:

- а) първото е това на богатството: смятаме, че сме по-богати, отколкото всъщност сме („Най-напред по линия на богатството, като си въобразява, че е по-богат, отколкото е в действителност“)⁸;
- б) второто се отнася до качествата на тялото: смятаме, че сме по-красиви или по-силни, отколкото сме всъщност („Още повече са онези, които се мислят за по-велики, по-красиви и за нещо значително повече по отношение на всичките си телесни качества от онова, което действително представляват“)⁹;

⁵ Платон, Филеб, 48а (вж. Платонов диалози, том IV. Филеб, изд. „Наука и изкуство“, 1990, превод Д. Марковска).

⁶ Пак там, 50b.

⁷ В храма в Делфи е имало много надписи, но най-често цитираният от Сократ е „познай себе си“ (Филеб, 48с–d).

⁸ Платон, Филеб, 48е.

⁹ Пак там, 48е.

- в) третото универсално качество на душата е това да се смятаме за по-добродетелни, отколкото сме всъщност („А най-многобройни са, мисля, онези, които са в заблуда по отношение на третото, разположено в душата богатство – те виждат в добродетелта своето превъзходство, без да го имат“)¹⁰.

Смешното според интерпретацията, предложена от Сократ, се ражда от разминаването между това, което ние си мислим, че сме, и това, което реално представляваме. Предизвиква смях онзи, който претендира за някакво превъзходство, което бива опровергано от действителността на фактите. Да се хвалиш с богатства, физически качества или добродетели естествено предизвиква смях. Но това тройно разделение в модела, предложен от Сократ, има един общ корен: непознаването на себе си, парадирането с предполагаемо знание в крайна сметка се оказва мизерно невежество.

Разбира се, споделеното от Сократ отваря вратата на други важни въпроси (отношенията на зависимост, които се създават между жертва и публика, или определящата функция на „завистта“, която провокира у зрителя сливането на удоволствието и болката), на които не е им е тук мястото да бъдат разглеждани. Така или иначе, за нас е важен начинът, по който действат механизмите, провокиращи смеха.

ТРОЙНО ОРГАНИЗИРАНА СТРУКТУРА НА КОМЕДИЯТА

При един внимателен анализ на комедията „Свещник“ ще си дадем сметка, че трите основни персонажа биха могли да бъдат чудесен онагледяващ пример за схемата, използвана във „Филеб“:

- а) Бартоломео се заблуждава по отношение на богатството си и на материалните блага: счита себе си за потенциално богат, защото след толкова неуспехи и в крайна сметка се заблуждава, че е открил формулата, която ще му позволи

¹⁰ Пак там, 48е.

да произвежда злато; в очите на зрителя обаче, както и в очите на другите персонажи, които са го обрали, ще продължава да показва своята абсолютна бедност поради големите вложения, направени в празната алхимия;

- б) Бонифачо храни илюзии по отношение на красотата на тялото си: той не само си въобразява, че заради физическите си качества може да притежава Витория („Какво ще стане с Бонифачо, като си въобразява, че може да бъде обичан заради красивите си очи, сякаш няма други мъже на света?“), но и не си дава сметка, както му подсказва Джоан Бернардо, че е „свещник“^V, а не „златар“^{11.VI}.
- в) Манфурио се самозалъгва по отношение добродетелите на душата: смята себе си за изтънчен педагог, а се оказва, че е просто стерилен педант. В една от седемте части, със заглавие „Тема и подредба на комедията“, предхождащи самата пиеса, Бруно недвусмислено заявява, че „трите основни теми“ са „втъкани заедно“ и че и трите основни персонажа се различават „поради различната субектност“ и „различията в тяхната изкуствена същност“. Три основни теми се преплитат в пиесата: любовта на Бонифачо, алхимията на Бартоломео и педантизмът на Манфурио, а различната им субектност – безвкусният любовник, отблъскващият скъперник и смешният педант – съвсем не означава, че безвкусният не е мръсен и смешен, отблъскващият не е безцветен и непохватен, а смешният е приятен и умел. В това отношение Бруно не допуска съмнение: при-

¹¹ В цветистия метафоричен език на бурлескната поезия на Ренесанса с термина „злато“ се е означавал хетеросексуалният акт или актът „съгласно природата“, за разлика от „среброто“, което е по-малко благородно и загатва за содомистки практики. Терминът „златар“ обаче, като опозиция на „свещник“, се е приемал като разграничаване на активната и пасивна функция в сексуалния акт. „Златарят“ е активната, действащата, извайващата фигура, докато „свещникът“ символизира женското начало, пасивната страна, първо, защото е оформян от златаря, и второ защото е предмет и в тази си функция приема свещта.

писаните отрицателни качества на Бонифачо, Бартоломео и Манфурио ни водят към триякото единство в началото.

Безвкусният любовник, отблъскващият скъперник и смешният педант сякаш са резултатът на едно-единствено поведение, което е в състояние да породи всички останали. И в този случай отново онова, което обединява и трите персонажа, е непознаването на себе си. Смешното бива предизвикано от високомерна претенция за знание, която се разминава с реалното състояние на нещата, защото персонажът си мисли, че е нещо, което всъщност не е. Затова предложената от Бруно триизмерна схема може символично да бъде сведена до основното ядро на мисълта на Ноланеца: диалектиката реалност-привидност.

Произведението „Свещник“ показва на практика невежеството като пример за поведение от грешки и шантави постъпки, които произтичат от привидно знание и фасадни псевдоинтелектуални упражнения.

ПРИВИДНОСТТА ЗАБЛУЖДАВА В ПОЕТИЧЕСКИ ПЛАН

В своята „Поетика“ Аристотел прави строго разграничение между трагедия и комедия, както по отношение на подражанието, така и по отношение на стила.

Трагедията трябва да постави на сцена с тържествен език герои и благородни дела, докато комедията следва да си служи с незначителни персонажи, които постъпват и говорят съгласно социалната среда, която представляват^{VII}. Трактатите от XVI в. подчертават тези разлики, като ги предават в поредица от предписани формули, които още повече са допринесли за разграничаването на двата поетически вида.

Настоящата творба, но казаното тук е валидно и за следващите диалози на Бруно, се основава на съвплитането между комедия и трагедия, на смесицата между смях и плач. Дори да се абстрахираме от второто подзаглавие на пиесата: *В тъгата весел, във веселбата – тъжен*, местата с намеци за невъзможността тези противоположности да се разделят, са много, тези полюси непрекъснато си взаимодействат. Ако думите на Скарамурè показват как едно и също събитие за едни може да бъде трагедия, а за други комедия

(„Комедията ваша е добра, но за онези другите трагедия е тя“), то разказът на Марка за сплетните в хана на Черильо говори за изключителната трудност да се направи строго разграничение сред противниците на театъра на света:

Събрали се много хора, кой да се напие, кой да си удави мъката, някой да поплаче, друг да се повесели, някой да посъветва някого, някой друг пък да прави една физиономия, друг – друга, някой да се изрази по един начин, а друг – по друг. Все едно да гледаш едновременно трагедия и комедия: едни възпяват живота, други – смъртта. Така че ако има някой, който иска да види как е устроен светът, той е трябвало да бъде там.^{VIII}

ПРИВИДНОСТТА ЗАБЛУЖДАВА В СЪДЪРЖАТЕЛЕН ПЛАН

Както смехът не може да бъде отделен от плача, а комедията от трагедията, така и комичното не може да бъде отделено от сериозното. Под комичната обвивка на пиесата „Свещник“ Бруно ни показва кълновете на една нова философия. Поетиката на силните прави своята конкретна заявка в самата структура на пиесата. Тук комичното не е само забавно, то е инструмент за познание, механизъм, който служи на светогледа, *Weltanschauung*. Една от най-важните функции се откроява от ролята на Мом¹², богашут, който отправя сурова критика към боговете, предизвиквайки смях с жлъчния си сарказъм. Върху „цензора на създаденото от Юпитер“ се спира и Асканио в разпаления си разговор с Джоан Бернардо, за да подчертае, че:

... тези, които говорят свободно, са необходими: първо, за да покажат на съдии и властници грешките, които са допуснали, без да забележат, заради обкръжението си от лентяи и долни подлизурковци; второ, за да се боят да проявяват пристрастия...

Всъщност реабилитирането на Мом показва, че в определен контекст пороците могат да бъдат добродетел, а някои добро-

¹² От старогръцки (gr. Μῶμος, lat. Momus) – второстепенен бог, олицетворение на злословието, сатирата и иронията.

детели – пороци. Качеството, което притежава богът-шут „да говори свободно“, не е в противоречие с ролята му на теоретик на прикриването, което му отрежда Леон Батиста Алберти¹³ в известното си произведение „Мом“^{IX}. Няма защо да се учудваме. За Бруно прикриването няма само негативно значение. В това отношение „Свещник“ сякаш е предвестник на някои размишления, представени по-късно в „Прогонване на тържествуващия звяр“. В лондонския диалог прикриването като положителна практика е във връзка с истината – ако обикновено се счита, че прикриването е „определяно като недостойно за небето“, понякога се случва „с него да си служат и боговете“, цитат пак от „Прогонване на тържествуващия звяр“.

Скарамурè отрежда положително място на прикриването, за да избегне опасни отмъщения и безполезно проливане на кръв:

Ако жалбоподателят е с висок ранг, правосъдието много би му навредило с подобно омаскаряване, тъй като правосъдието няма мярка, не прави разлика между присъдата на онзи, който слага рога и поругаването на честта на известна личност чрез показването на неговия позор на целия свят. В този случай правосъдието ще му навреди повече от извършителя на деянието, тъй като в съдебния процес, изложени на обществено достойние, рогата добиват някаква славна тържественост.

Така че всеки човек със здрав разум си дава сметка, че като не се стига до съд, се предотвратяват много следващи разправи и проблеми; ако някой опозорен рогоносец остане в сянка (ако изобщо можем да го наречем опозорен рогоносец, след като репутацията му не е накърнена), той ще се въздържа от отмъщение, било за да не го разкрият, било защото никой не вижда рогата (които фактически са нищо), но ще бъде задължен да го направи, ако всички знаят за рогата му.

¹³ Леон Батиста Алберти (1404–1472) – архитект, художник, поет, лингвист, философ и музикант, автор и на една брилянтна сатирична творба със заглавие „Momus sive de principe“, текст, създаден около 1450 г., в който се говори за властта и за човешката суета на владетеля. – Б.пр.

Прикриването на рогата, покриването им с воал означава частично неутрализиране на една разпространена практика, която може да нанесе тежки разкъсвания на социалната тъкан. Съдията, който въздава справедливост на съпругата или съпруга със съдебно решение, което може да служи за пример, в крайна сметка води до още по-голямо унижение: доказвайки истината и опитвайки се да разсее всяко съмнение, той превръща едно прикрито безчестие в универсално заявено безчестие. Джордано Бруно ползва рогата, един от любимите топоси на Франсоа Рабле^X, за да покаже конкретно относителността на гледните точки, тъй като никое нещо само за себе си не може да бъде преценявано в абсолютен смисъл като източник на добро и зло, на добродетели и пороци^{XI}. Както вече видяхме в предишния параграф, самата маска на комичното при силените изпълнява функцията да прикрива, като играе ролята на щит, за да държи настрана множеството от невежи.

На темата за честта и достойнството Бруно се спира просторно и в „Прогонване на тържествуващия звяр“, но що се касае до „Свещник“, тази тема е добре защитена чрез образа на художника Джоан Бернардо, когато ухажва Карубина, уплашена да не компрометира честта и достойнството си. В този случай художникът прави възхвала на привидността:

*Живот прекрасен мой, мое дихание,
убеден съм, знаете какво е чест
и какво безчестието означава.
Честта е нещо като почитание,
което остава си ненакърнено,
когато репутацията съща си остава.
Честта е доброто мнение на другите за нас
и докато то такова е – честта е жива.
Не ни прави по-достойни това,
което сме и което правим,
стига хората да ни почитат
и да им се нравим.*

Иронията в доминирането на показността над същинското, независимо че става дума за мотивирана стратегия, имаща за цел

покоряването на съпругата на Бонифачо, слага акцент върху една от причините, които доведоха до оварваряването на обществото. В разрез с всички наръчници за поведението на куртизанките, Бруно иска да покаже границите на една реалност, където вече няма значение „какво сме и какво правим“ наистина, а онова, „което другите ценят и мислят за нас“, външната представа, която ние успяваме да наложим.

Джоан Бернардо знае какво говори. Независимо от отредената му роля на говорител на автора на пиесата, той се е оставил да бъде хванат, макар и за кратко, в мрежата на лъжливите впечатления. Подведен от показното, той погрешка отдава на „измамната орис“ всякаква отговорност за „съпътстващите грешки“:

Прекрасно сте разбрали. Всички грешки, които се случват, се дължат на тази изменчива, предателска съдба. Тя е дала много на твоя господар Малефачо, а на мен ми е отнела. Тя удостоява онзи, който не заслужава; дава добър урожай на онзи, който не се; хубава градина на онзи, който не седи; много пари на онзи, който не знае да ги харчи; много деца на този, който не може да ги отглежда; добър апетит на човек, който няма нищо за ядене, и бисквити на оня, дето няма зъби. Но какви ги говорят? Тя, клетата, е спяла, трябва да я извиним, защото носи богатствата, като се движи слепешката, пипнешком и често се препъва в глупци, безумци и мошеници, с които светът е пълен. Голям късмет е когато попадне на достойни хора, а те са малко. Още по-голям късмет е, когато попадне на особено достоен човек, това е още по-рядко. А да попадне на изключителен и извънреден човек – тези случаи се броят на пръстите на едната ръка. Така че, ако вината не е нейна, тя е на нейния създател.

С възраженията на Асканио, че „желанието на боговете е грижата да пропъжда злата орис и да носи желаното“, художникът веднага се съгласява, изхождайки от собствения си опит („Това, което каза, е вярно, вече го изпитах“), и признава, че притежаването на Карубина, независимо че му е било „отказано от съдбата“, се е оказало възможно благодарение на неговата способност, или с неговите думи „здравият разум ми показва изгодния случай, находчивостта ми го хвана за косите и усърдието ми го задържа“. Човек не може да остане бездействен и пасивен в очакване някой

друг да задоволява желанията му, понеже „който се стреми, не е трудно да го постигне“. Без работа и без действия не е възможно да се сдобиеш с „желаните неща“.

В тия страници не е и трудно да открием някои теми, които Бруно развива по-обширно в „Прогонване на тържествувания звяр“, като речта, посветена на участта, на нашата орис, на съдбата – фортуна, което е нещо като манифест на нашата непрестанна активна загриженост и действеност. В различен контекст тези аспекти изплуват и в настоящата комедия по разнообразни поводи. Достатъчно е да разгледаме приказката за магарето и лъва, която разказва Сангуино. Това е още една вулгарна, неприлична сценка, която буди смях. Но в същото време показва и готовността на магарето да сграбчи удобния момент. Споразумението между двете животни поражда у тях реципрочна лоялност: при преминаването на една река първо единият ще носи другия, а после обратното. На отиване лъвът, понеже го било страх да не падне, забива нокти в гърба на магарето „ужасна болка пронизвала магарето, ноктите на лъва стигнали до костите му“, но осем дни по-късно вече бил ред на магарето да се качи на гърба на спътника си:

За да не падне обаче, магарето захапало лъва за гривата, но тъй като това не било достатъчно и продължавало да се клатушка, решило да си завре оная работа (или както там да я наречем, надявам се да ме разбираш правилно) в онова място, което можем да определим като празно и неокосмено под опашката. Така лъвът, понеже изпитал болка, по-голяма дори от родилните болки на жените, започнал да вика: „Ооо, ох, ох, предател!“ Тогава магарето с нисък и спокоен глас отвърнало: „Ще търпиш, брат, нали виждаш, че аз нямам нокти, само това имам, за да се закача.“ Така лъвът трябвало да се примири, да стиска зъби и да плува към брега. По този повод можем да кажем: „Omnia rero vecissitudo este“ – всичко подлежи на промяна, и никой не е толкова голямо магаре, че да не се възползва от изникналия изгоден случай..

В конкретния епизод темата за магарето е поднесена в положителен ключ, като символ на будния ум и готовността да уловиш мига, но в друг случай в пиесата – още в самото начало – авторът използва фигурата на магарето, за да осмее християнската религия, превърнала се вече в чисто суеверие:

И в името на благословената магарешка опашка, пред която генуезците се прекланят, бързай, мързелив негодник такъв, и не влизай в дома му, чу ли?

Да си послужиш със създалата се ситуация означава да имаш пъргав ум, да си буден, активен и да използваш подходящия момент, да не бездействаш, а да съжителстваш, като си готов за действие. Витория, правейки кратка равностметка на живота си, стига до заключението, че *„ако чакам да дойде моментът, моментът няма да ме чака“*. За да оцелеем, *„трябва да се занимаваме с другите, когато имат нужда от нас“*, необходимо е да се действа на принципа *„грабвай плячката, докато ти е в ръцете, не чакай да ти избяга“*, защото *„през зимата се храним с това, което сме жънали през лятото“*.

Множеството епиграмни формули и поговорки ни откриват виталността на второстепенните персонажи в комедията, тяхната способност да се възползват от всяка ситуация, за да обърнат нещата в собствена полза. На фона на този простодушен Неапол авторът ни показва как работоспособността, независимо от целите, които я движат, дава плодове. Свърхдеятелността, находчивостта и игривата жизнерадост на мошениците например, въведени в началото на пиесата с термина нехранимайковци, изпълват с живот комедията, като в същото време те играят ролята на защитна стена, в която се разбива невежеството на трите основни персонажа. На много места в пиесата Сангуино, главният мошеник, напомня, че *„правосъдието ще изпълни задълженията си“* и че *„грешките трябва да се наказват“*.

А основните три персонажа – Бонифачо, Бартоломео и Манфурио, живеят в неподвижността на тяхната самонадеяна ученост и представляват грешното поведение в три различни сфери, в три области, които обхващат целия диапазон на познанието. Така че тяхното невежество обхваща всички аспекти на живота: социален, физически и духовен. За разлика от произведението си „Прогонване на тържествуващия звяр“, където Бруно определя трите върховни блага в съдовете, положени под действието на героичния Персей, които са символ на положителните завоевания на Въображението и на Придобиването, в комедията „Свещник“ тези три блага са с негативни окраски, като описват споменатите

горе три главни персонажа с тяхната стерилност, загуба и илюзорно преследване на нещо.

ТЕАТЪРЪТ НА СВЕТА

Диалектиката реалност-показност (недействителност и симулативност) обхваща и отношенията между живота и изкуството, между истината и лъжата. Както вече успяхме да видим, сцената на „Свещник“ се проявява най-вече като сцена на света. Още Сократ във „Филеб“ напомня за някои аналогии между драматичните театрални постановки и онова, което се случва „в трагедията и комедията на живота“. Джордано Бруно познава литературата за театъра на света. В настоящата пиеса отношението живот-комедия сякаш не изяснява особено суетата на нашето съществуване, преходността на човешкия живот и прекалената привързаност към материално-крехкото в нашето ежедневие. Именно напрежението между тези две повърхности отприщва с още по-голяма сила разделението между реалност и привидност, които от театралната сцена се разпростират върху сцената на света. Така че загубата на ориентация, лудостта и грешките не се отнасят само до актьорите в театъра, а най-вече за хората върху сцената на живота. Позицията на Бруно е доста далече от тази, формулирана от Епиктет, който твърди, че поведението на хората е предопределено от друг така, както играта на актьорите в театъра се определя от автора на пиесата. Според гръцкия стоик човечеството е играчка в ръцете на съдбата. Или според интерпретацията на Лутер – нещо като „играчка в ръцете на Бог“, Бог, който от профанната (тленна и телесна) история прави театрален спектакъл. В „Прогонване на тържествуващия звяр“ и в настоящата пиеса Бруно показва обратното. Съдбините на хората не са в ръцете на външен режисьор, който от високо ръководи събитията. Нито съдбата, нито боговете притежават такава власт. Джоан Бернардо го е изпитал на гърба си. Две години по-късно ще го засвидетелства и самата Фортуна-съдба, в небесна реформа, направена от Юпитер. Бруно дава свобода на топоса на неопределеното и мъглявото, като го почиства от всякаква предзададеност и предначертаност. Философът умело използва темата за „маската“, както

тя е заявена в един откъс на Сенека от неговите „Нравствени писма до Луцилий“, в които стоикът призовава да не се доверяваме на външните впечатления: богатите и властни хора са щастливи, колкото са щастливи актьорите, които на сцената играят ролята на краля. Като свърши представлението, като остави човек сценичното облекло и останалите атрибути, той отново става онзи, който си е в реалния, всекидневен живот.^{XII}

Така че трябва да съблечем актьорите и да ги разглеждаме „голи“, за да избегнем измамите. „Маските“, най-вече във водовъртежната игра, предложена от Еразъм във „Възхвала на глупостта“, свидетелстват за разликата между вън и вътре, *intus* и *extra*.

Тук е мястото да кажем, че пиесата „Свещник“ се състои от 5 действия, които обаче са предхождани от 7 вида въвеждащи в пиесата части, пролог, пропролог и т.н. Първата от тях е със заглавие „На зажаднелите да пият от конския извор“, като с това Бруно има предвид извора на планината Хеликон, обиталището на бог Аполон и на музите, където крилатият кон Пегас, тропвайки с копитото си, отприщил извора, чиито води, се счита, са давали вдъхновение на поетите, на които Бруно се присмива в първите три стиха:

*Вий, които сучете на Музите от майчината гръд, облени във гра-
нясалия сок – отвара, нека ваши височества ме чуят този път.*

Пиесата „Свещник“ също не убягва на тази неопределеност и мъглявост, както казахме по-горе. Затова и в цитирания преди малко сонет философът продължава:

*принуден съм да скитам гол и в немотия, като Биант¹⁴, че даже и
по-зле, не крия тялото открито пред моята любима.*

Джордано Бруно ни показва невежеството на трите главни действащи лица, символи в пиесата, като показва техните телесни срамотии с цел да разголи тяхната същност и да разкрие невежеството им, като по този начин подчертава разликата между

¹⁴ Един от седемте мъдреци на древна Елада, известен още и като Биас. Негова е крилатата фраза: *Omnia mea mecum porto* (Всичко мое със себе си нося). Затова името му се свързва с представата за бедняк и просяк. – Б.пр.

истинско знание и псевдознание, между показност и същина, между реалност и илюзия. Можем да обобщим, като кажем, че целият сюжет на комедията е построен като игра на огледала, на умножение на измамите, които стават на сцената. Ако Скарамурè и Манфурио намекуват за объркване на персонажите, на които в определени моменти им се струва, че са част от някаква комедия, валсът на различните дегизирания достига връхната си точка във внезапните обрати при преобличанията на Витория и Карубина или в срещата между Бонифачо и Джоан Бернардо:

Джоан Бернардо Здравей, месер чернобрадецо, кажи ми кой от нас двамата е аз: аз или ти?

Бонифачо Вие сте си вие, а аз съм си аз.

Джоан Бернардо Как така „аз съм си аз“? Не си ли ти, крадецо, отъмкнал моята осанка, за да извършваш, предрешен в моята персона, деянията си злосторни?...

Всъщност художникът Джоан Бернардо не само крие, че е запознат със събитията, с ироничните фрази „кажи ми кой от нас двамата е аз: аз или ти“, но с поведението си допринася за още по-парадоксалното възприемане на отношението живот–театър, когато е в „сянка“ и наблюдава действието отстрани съгласно плановете си. Театър в театъра: зрителят в залата (или четящият въщи) възприема сцените, сякаш е сам участник в представлението. Едновременно във и вътре в спектакъла. Сцената завладява света, а светът се превръща в сцена. Фикция и реалност се вплитат, наслагват се и се смесват.

Но всички преобличания, раздвоявания и дегизирания всъщност заклеяват измамите, които се случват на сцената на света.

ЕДИННОСТ И МНОЖЕСТВЕННОСТ

Да се проследят случките с трите персонажа означава да се обхоят на различни нива разните форми на диалектиката реалност–привидност. Измамите покриват и двете полета – и на поетичното, и на комичното, в комедията и в живота. Тяхната мощ обаче

най-вече се проявява на ниво знание, на способността на героите да се ориентират в плътната мрежа от илюзорност и дегизировки, които доминират многостранната вселена, в която са потопени. Не само сцената на „Свещник“ се определя от превратностите на нещата и енергията на персонажите, в състояние да унищожат всичко спряло и едноизмерно. Театърът на света (*Theatrum mundi*) е подвластен на същите правила; на времето, на непрестанния поток на противоположностите, тъй като „времето всичко отнема и всичко дава“, както казва авторът на пиесата в една друга от въвеждащите части, както стана дума по-горе, озаглавена от Бруно „На госпожа Моргана Б. Винаги високопочитаема“¹⁵:

Помнете, госпожо, нещо, на което със сигурност не е необходимо някой да ви учи: времето всичко отнема и всичко дава; всяко нещо се променя и нищо не изчезва; един-единствен е неизменен, един-единствен е вечен и може вечно да бъде единен, подобен и единосъщчен. С тази философия моят дух се издига, а интелектът ми се изостря. Но в който и час на вечерта да съм застанал в очакване, щом е истина, че има промяна, аз, който съм в нощта, очаквам деня; онези, които са в деня, очакват нощта. Всичко онова, що е, не може да бъде другаде освен тук или там, близо или далеч, сега или после, рано или късно. Така че бъдете щастлива, бъдете здрава, ако е възможно, и обичайте онзи, който ви обича.

Всяко нещо е изменчиво и се променя. Това, което е пред очите ни, сякаш окончателно се изгубва, завинаги. Авторът на много места в пиесата ни подканя да „видим“^{ХІІІ}. Една форма избледнява, изчезва някой определен индивид. В същото време обаче се ражда друга форма и ново същество се отваря към живот. Събраното се разпилява, а неразрушимите елементи се смесват кога с едно, кога с друго – безспир, – не познавайки спирка и покой. От една страна, непрекъснатата промяна на формите, а от друга, запазване на идентичността на невидимите. Това е друга основна тема в комедията, която играе ролята на увертюра към диалозите на

¹⁵ Според Винченцо Спампанато (Въвеждане в „Свещника“, Бари, 1909 г., и „Животът на Джордано Бруно“, Месина, 1921 г.) става дума за дама от Нола, която Бруно обичал в младостта си и която се омъжила за Томазо Бордзело. – Б.пр.

Бруно, писани на простонароден италиански, където тя е доразвита. „Свещник“ е живо свидетелство за дистанцията, която разделя истината от привидното. На зрителя/читател е възложено да направи усилие за синтезиране, скок на интелигентност, който ще му позволи да отсее привидната множественост на събитията, свързани с трите основни персонажа, от техния общ знаменател, „точката на свързване“.

Зад историите следва да уловим една-единствена причина: невежеството, непознаването на себе си. Разбира, се това се проявява по различен начин, вярно е. Последиците от това също са различни, и това е вярно. Но общият знаменател е един: предположението и предпоставянето, че знаем.

ДЖОАН БЕРНАРДО, МЕЖДУ РИСУВАНЕ И ФИЛОСОФИЯ

Как да се ориентираме в този лабиринт от измами? Един от отговорите пиесата ни дава в лицето на художника Джоан Бернардо, чиито инициали са Дж. Б. и не оставят съмнение, че това е самият автор Джордано Бруно. На художника се пада задачата да направи тази фреска, това „платно“ на комедията (*Оказвате се твърде хитър, като велможа, изтъкал това платно така изкусно, че чак сега разбирам вашето изкуство*). Наистина авторът умело е изтъкал нишките на пиесата, за да прилича на „платно“, играейки си с думите и тяхната многозначност: изтъквавам, термин, който се използва както за платното, на което ще се рисува, така и за творенията на паяка, който тъче паяжината си, докато ефектът от тъкането е и т.нар. *ordito*, основа, вътък, който е и сюжет на литературно произведение. Разбира се, всичко това е и намек за клопките, които крие паяжината, също като измамите в комедията. Препратка е и към дейността на художника, към изкуството му да рисува платна: дейност, която сближава още повече писателя с художника, Джоан Бернардо с Джордано Бруно. Единият рисува платна, а другият тъче вътрешния свят на комедията. И двамата обаче „рисуват“ – Джоан Бернардо експлицитно в пиесата, а Бруно имплицитно, тъчейки нишките в ролята си на философ-художник. Тук веднага можем да направим връзка с „Филеб“

на Платон и корелациите философ-художник-поет. Позовавайки се на този Платонов диалог, Сократ на едно място използва метафората за художника, който рисува човешката душа („Художник, който след писателя рисува в душата образи на казаното“). В перспективата на Бруно обаче има много повече. В крайна сметка философия, поезия и рисуване се изразяват с образи. И именно чрез образи се изказва неизразимото и се вижда невидимото. Нека да напомним, че и „Пепеляната вечеря“ е определяна от Бруно като „портрет“. Така че Бруно не е просто някакъв си художник. Също като Джоан Бернардо, и той се занимава със специално „изкуство“, което изразява по съвсем точен начин разностранните интереси и на двамата. В пиесата Джоан Бернардо разграничава ясно реалност от фикция и когато среща претенциите на Бонифачо: „*Но, моля ви, направете ме красив*“, не се колебае да му отвърне, като разграничава двата начина на „изобразяване“ – „*Не прекалявайте все пак: едно е да искате да ви направя портрет, друго е да ви направя красив*.“ Това обаче не означава, че едно изображение, дори да е правдиво, е винаги еднакво на себе си през годините:

Интересни неща казвате. Но, дали е възможно нещото, което днес сте направили, да е било направено вчера или някой друг ден? Възможно ли е през целия си живот да правите същото нещо, което един път вече сте направили? Това, което сте направили вчера, никога вече не можете да го направите. Аз, например, днес нарисовах един портрет и никога повече няма мога да нарисувам същия. Ще мога обаче да направя друг портрет.

Устойчивост в изменчивостта и изменчивост в устойчивостта. Не става дума за игра на думи, а за семената на философията на великия мислител. Никое нещо не е винаги същото на себе си, всички неща се състоят от еднакви неделими. На пръв поглед и привидно днес не съм различен от вчера. Пак привидно анатомичната машина умира. И в двата случая не е лесно да се „види“ безсмъртието на последните елементи и формата, която се преобразява. Джоан Бернардо ни отправя послание. Заявява ни:

Занимавам се с изкуство и рисувам, като поднасям пред очите на хората изображенията на Исус Христос, на Светата Дева и на другите светци от рая.

Или казано с други думи, Дж. Б. се опитва да покаже „*пред очите на хората*“ онова, което не се вижда и което материалната реалност не ни позволява да уловим.

По същия начин и Бруно, авторът на комедията, още от първите страници посредством образи поставя пред погледа ни онова, което се крие зад показното и привидното, за да предложи с произведението си лъч светлина в една вселена, изпълнена със сенки и измени, илюзии, промени и превратности.

Нучо Ордине