

# Портретът и Жените на Георги Марков

## Щрихи към контекста около две новели

Пламен Дойнов

След дебютния си сборник с разкази „Цезиева нощ“ (1957), след поредица от един фантастичен роман, нови сборници с разкази и новели, след изключително успешния роман „Мъже“ (1962) и спрения от предпубликационна цензура друг роман „Покривът“, Георги Марков стига до книгата с новели „Портретът на моя двойник“ през 1966 г. и до сборника с разкази и новели „Жените на Варшава“ през 1968 г. – последните издания на творчеството му в НРБ преди писателят да избере пътя на политическата емиграция. С времето тъкмо те се оказват изданията, от които литературната история изтегля образците му творби – двете новели, дали заглавията на книгите. Ако „Задочни репортажи за България“ е неговата върхова нефикционална проза, чрез която Марков екстериториално подрежда, инвентаризира, анализира като че ли целия български свят от годините на комунистическия режим, „Портретът на моя двойник“ и „Жените на Варшава“ се превръщат в представителните му художествени произведения, във върхови възплащени на художествената му дарба – текстове, кандидати за новия литературен канон. След 1989 г. двете творби дори се публикуват заедно, съвоени в общи издания като това от 2001 г.<sup>1</sup>, опаковани от метатекстове (предговор и послеслов), които настояват на бъдат възприемани като „най-зрелите белетристични текстове на писателя“, вписващи се „сред класическите творби на новата българска проза“<sup>2</sup>, а в ценностна перспектива „Портретът на моя двойник“ се назовава „необходимото допълнение“ към „Жените на Варшава“<sup>3</sup>.

С времето се наблюдава особен метонимичен ефект. Всяка от двете новели може да замести всички останали текстове от едноименните книги. Новелата „Портретът на моя двойник“ започва сама да представлява сборника „Портретът на моя двойник“, а новелата (или романът) „Жените на Варшава“ припокрива в читателското съзнание другия сборник. Това синонимизиране на сборниците с едноименните белетристични текстове сякаш допълнително извежда новелите пред скобите на Марковото творчество. Впрочем дори самото по-късно пренаписване в емиграция от Марков на новелата „Жените на Варшава“ като роман също демонстрира тяга към нарастване на значението на този текст, който се стреми да бъде сам в книга, самостоятелен в отделно книжно тяло. Впрочем за същото говори и фактът, че през 1976 г. се захваща да превежда на английски и фактически да пренаписва „Портретът на моя двойник“<sup>4</sup>.

\* Симптоматично е, че в обвинителния акт срещу Георги Марков от 1972 г. именно двете новели се посочват като знаци за неблагонадеждност, проявена преди окончателното му оставане откъд Желязната завеса. Първо „Жените на Варшава“ се представя като непосредствен подтик за *невъзвръщаността* на писателя, чиито „славолюбиви амбиции до известна степен подхранвал Петър Увалиев – българин, емигрант в Англия, кинопродуцент, който обещава да екранизира „Жените на Варшава“, а Марков отишъл в Лондон през лятото на 1970 г. „със сценария и с надеждите за екранизация“<sup>5</sup>. Обвинителният акт изтъква още, че Марков „е бил един от лансираните млади писатели“ и „повече от критиците... не са доловили скептицизма, който се прокрадва дори в най-добрите му произведения“:

„Сюжетите на повестите и разказите му са главно от живота на една неустановена, ненужна прослойка в нашето общество. Ярък пример за това е новелата „Портретът на моя двойник“, чиито герои са група млади хора, комарджии, за които загубата в играта е загуба на всичко, тъй като други идеали в живота си нямат. Ако се обърне внимание на заглавието на новелата и на факта, че сред приятелите си ГЕОРГИ МАРКОВ е известен като голям покерджия, не е трудно да се отгатне каква цел в живота и какви идеали е имал авторът на новелата.“<sup>6</sup>

Всъщност оценката в обвинителния акт за „Портретът на моя двойник“ е почти изцяло взаимствана от служебната характеристика на Георги Марков,

<sup>1</sup> Вж. Марков, Георги. *Портретът на моя двойник. Жените на Варшава*. Съст. Емил Николов. Изд. „Слово“, Велико Търново, 2001.

<sup>2</sup> Игов, Светлозар. *Художествената проза на Георги Марков* – Пак там, с. 9.

<sup>3</sup> Николов, Емил. *Два портрета на (само)излъгания съвременник в творчеството на Георги Марков* – Пак там, с. 207.

<sup>4</sup> Вж. Писмо от Георги Марков до Димитър Бочев от 25 януари 1976 г. – В: *Аз бях той. 121 документа за и от Георги Марков*. Съст. Любен Марков, С., 1999, с. 202.

<sup>5</sup> Вж. *Обвинителен акт по преписка вх. № 7172/72 год. по описа на Софийска градска прокуратура* – В: *Аз бях той...*, с. 88.

<sup>6</sup> Пак там, с. 96.

На 23 ноември 2018 г. в Нов български университет се състоя националната научна конференция „Портретът на моя двойник“ (1966) и „Жените на Варшава“ (1968) от Георги Марков в българската литература и култура“, организирана от департамент „Нова българистика“.

Участваха преподаватели и учени от водещите академични центрове в България.

Целта на конференцията беше да бъде описано и анализирано мястото на двете творби в литературата на ХХ век, с фокус върху присъствието им в един възможен алтернативен канон от творби, създавани в периода на НРБ.

Акцентите в докладите бяха поставени както върху сюжетите около написването, публикуването и критическите реценции на произведенията, върху близкото четене на двете новели в сравнителен план с останалите текстове в едноименните книги, върху спецификите на наративните им модели и текстологически проблеми, свързани с по-късни преработки, така и върху мястото им в творчеството на Георги Марков като вероятни върхови постижения в неговата художествена проза, ролята им в литературата от 60-те години на ХХ век и в контекста на българската белетристика от периода на НРБ.

След сесията и конференцията, посветени на „Хайка за вълци“ от Йвайло Петров и на „Стихове“ от Константин Павлов, това е третият форум в този модул от програмата „Литературата на Народна република България (1946–1990)“.

В следващите страници публикуваме варианти на три от предложените доклади.

Всичко от конференцията ще бъде представено в сборник – книга трета от издателската поредица „Алтернативният канон: Творбите“.



## Жените в „Жените на Варшава“

Морис Фагел

Защо заглавието на „Жените на Варшава“ говори именно за жените? Защо не става въпрос за индивидуализиращото, но и обобщаващо „жената“? Защо го няма категориалното „женското“? „Жените“, „женското“ и „жената“ едно и също ли са? Не е задължително. Арабският език обозначава с два различни корена „жена“ и „жени“<sup>1</sup>. Една от първите сури в Корана е „Жените“. Там брачните отношения в ислямското семейство се уреждат при разбирането за жената в множествено число: мъсюлманинът може да има две, три или четири жени. Въсъщност твърде е възможно в „Жените на Варшава“ изобщо да няма жени. Нищо в текста не опровергава съмнението, че Павел, който има склонност към историите, просто не си е измислил любовните приключения, които представя пред Йордо. Но даже и да не е така, в сюжета на „Жените на Варшава“ пак липсват жени. Има двама мъже, които си говорят за жени, ала не и жени. Защото Павел и Йордо са в ада – джендема, Джендем баур. И сурата „Жените“, и „Жените на Варшава“ са обърнати към жените като множество, не към жената. Жената в единствено число не е на почит в текста на Марков. Йордо няма добро отношение към жена си. Онова, което привлича и него, и Павел, са многото жени. Не само тях, но и текста. Любовниците на Павел не блестят с индивидуалности. Романът или повестта не ги психологизира. Любовниците на Павел не са личности, светове сами по себе си. Те са просто различни. Различни – в най-елементарния смисъл на думата, в смисъла на това е това и не е друго. Барбара е социално ангажирана, Ева е обърната към насладата на младостта. Ева, Барбара, Соня обаче не образуват цяло, наречено „жената“, нито имат общи черти, така че между тях като червена нишка да преминава женското. Несводими

една към друга, те са нищо повече от една отворена към нарастване верига, чиято единствена особеност е, че не може да се затвори: жените не стават Жената, многото женски персонажи не правят женското. Тази отворена към нарастване поредица от жени обаче не се среща с мъжките персонажи. Мъжете в „Жените на Варшава“ са без жени. Павел е идентичен с Йордо, Те са въсъщност един персонаж – самотният мъж. Мъжете в романа, за разлика от жените, се събират в цялости. В романа може и да не е възможно да се говори за „женско“, но за „мъжко“ изглежда вероятно. Жените са другаде – в миналото на Павел или във фантазиите му. Те не са на никой от двамата персонажи, свързани са с едно „някъде“ – Варшава, част са от него. Романът се казва не „Жените от Варшава“ или „Жените във Варшава“, а „Жените на Варшава“, т.е. жените, които принадлежат на този град, както съпругите на съпрузите си. Жените не само са другаде, но и искат да са там, което се вижда в тяхното винаги изненадващо напускане на Павел. Той приема това напускане мъдро. „Все един ден се свързва“ – твърди Павел по отношение на раздялата с Барбара<sup>2</sup>. Романът или повестта иска сякаш да изкаже Лакановото твърдение „Няма такова нещо като сексуална връзка“. Жените и мъжете не се срещат извън паметта, езика, разказа. Тези срещи са винаги другаде, защото и паметта, и езикът, и разказите по един или друг начин не са част от конкретното настояще, в което сме.

<sup>2</sup> Марков, Г. *Жените на Варшава*. Изд. „Сиела“, С., 2017.

<sup>1</sup> Това, както и много други ценни наблюдения върху арабския език и ислямската култура, дължа на моя приятел и колега, преподавателят в Нов български университет г-р Велин Белев.





# Релативизмът в новелата „Жените на Варшава“

Иван Станков

Теорията на относителността на Алберт Айнщайн е безспорно една от най-важните идеи на XX век. Като всяка цялостна идея тя престава да бъде чисто физико-теоретичен модел за „описание“ на безкрайно малките и безкрайно големите величини, но предлага радикално нова картина за свят. Тъй като води до промяна в разбирането за фундаментални категории като материя, време и пространство, Теорията намира много широк отзвук и пряко приложение в света на хуманитаристиката и изкуствата. Развила се като последица от постановките на Айнщайн, квантовата механика установява двойствената природа на материалните частици и въвежда в широка употреба термина „корпускуларно-вълнови дуализъм“ на елементарните частици.

Абсолютният си, обективен и независещ от възприемащото съзнание характер изгубват и времето, и пространството. Теорията доказва, че всяка инерциална система, движеща се праволинейно и постъпателно спрямо друга, има свое собствено, „субективно“ време, което няма абсолютен характер, защото зависи от скоростта, с която първата система се движи спрямо втората. Колкото по-близка е нейната скорост до скоростта на светлината, толкова времето е „по-бавно“.

Макар да не могат да се наблюдават реално, тези постановки променят Евклидовата представа за света въобще и посягат върху досегашния абсолютен характер на материята, времето и пространството, върху който са построени всички дотогавашни модели на света, в особена степен марксистко-ленинския, където те са положени като абсолютна обективна даденост. Това е причината Теорията да е смъртно преследвана в Съветския съюз, където редица физици заплащат с живота си за разпространението ѝ.

В България тя се радва на голяма популярност в периода между двете войни, когато между 1923 и 1937 година има десет предназначени за обикновения читател издания, някои адаптирани от самия Айнщайн, други от Асен Златаров, един от нейните най-големи български агенти. Рефлексии от Теорията могат ясно да се видят в творбите на Атанас Далчев, Чавдар Мутафов и въобще в българския авангардизъм, който, заедно с европейския авангард свободно ползва философските „последци“ от Теорията на относителността. Лявата философска мисъл в България възлага с Тодор Павлов вижда в нея голяма идеологическа опасност и още в началото на трийсетте години той лично съставя сборника „Енгелс или Айнщайн?“ (1930). Така съвсем нормално след 1944 г. у нас Теорията няма реално публично битие нито във философията, нито в изкуствата. След двайсет години пълно мълчание по въпросите на релативизма, в началото на шейсетте години започва мълчалива реабилитация, „позволена“ от съветската марксистко-ленинска мисъл, която със специално официално становище постановява, че Теорията не противоречи на основните постановки на марксистко-ленинизма.

През шейсетте голямото нещо, което се случва в литературата, е усъмняването в действителността като единствен ресурс за обезпечаване на художествените търсения. Разлюляването на реалността като единствена възможна майка за всяко художествено раждане може да се усети в творбите на почти всички важни от днешна гледна точка писатели, но най-осезателно се усеща това разлюляване у автори като Васил Попов, Йордан Радичков и Георги Марков. Интерпретации от гледна точка на някои Айнщайнови идеи в литературата на шейсетте направи Сабина Беляева в книгата си „Време, Литература. Човек“ (1986). Изкуството през 60-те релативизира не само света и човека, но и понятието за Истина. Нещо изключено през петдесетте години. Появяват се изречения от типа „Истина ли беше това или не, това днес никой не може да каже“ у Йордан Радичков, или на Васил-Поповия Босьо към Генерала: „Генерале, тя твоята истина е една, ама моята е друга, на Горския – трета“. Релативизирането на истината е едно от първите поражения на Идеологията в областта на литературата.

Как се проявява релативизмът в „Жените на Варшава“? За жалост, Георги Марков не оставя много време на критиката да осмисли публично последната негова книга, тъй като малко след излизането ѝ емигрира (книгата излиза от печат на 25 януари 1968 г.) и всякакво писане за него и за творчеството му става невъзможно. Известни са ми четири рецензии за „Жените на Варшава“ – на Максим Наумович във „Вечерни новини“ (1968, бр. 5161 от 23 април), на Николай Никифоров в „Студентска трибуна“ (1968, бр. 37 от 4 юни), на Енчо Мутафов в „Народна култура“ (1968, бр. 23 от 8 юни)



и на Нина Андонова в сп. „Пламяк“ (1968, кн. 16, с. 82-83). Споменат е Георги Марков и в няколко общи материала, посветени на текущата литературна продукция през 1968 г. Те оставят впечатление за конвенционално отношение към книгата, и все пак ще отбележа няколко места от тях, които имат отношение към проблема тук, независимо от съгласията или несъгласията ми с тях.

Николай Никифоров: „Но „Жените на Варшава“ е едно откровение (...) Всяка негова предишна книга е била просто стъпало към нея (...) Художественият експеримент тук не само не е самоцел, а е една ярка реализация на художествената идея (...)“

Нина Андонова: „Интересен е подтекстът, който се създава (...) В него е спотаяно нещо повече от това, което авторът пряко казва (...) Сякаш повествованието се развива по линия на прякото изображение, от една страна, и на косвеното внушение, от друга (...) Онова, което писателят се въздържа да посочи, което е само загатнато, прозира между редовете, усеща се зад думите. И може би тази недоизказаност, която е нова в почерка на Георги Марков, е едно от големите достойнства на произведението му.“

Енчо Мутафов: „Всеки герой е превърнат в определен нравствено-психологически тип. Той е до голяма степен схематизиран (...) Това именно причинява чувството за житейска нереалност на някои ситуации (...) Художествената сила на творбата идва от взаимоотношението между тези героически, от взаимодействието на абсолютизираните характеристики. Нереалното става художествено правдоподобно и въздействащо.“

Чавдар Добрев: „В друг свят ни въвежда белетристиката на Георги Марков. Той озолва целите и набляга изключително върху майсторството, върху „игровия“, ако може така да се каже, момент на творчеството.“

Дмитрий Марков: „Съцината на новото (у Георги Марков) е в рязко изразения интелектуално-концепционен характер на изображението.“

Ако се опитам да резюмирам обобщено някои от наблюденията на рецензентите, то книгата „Жените на Варшава“ е видяна като върхово постижение на белетриста, в което ясно личат различни варианти на

двойствеността, на съвояването на рационалното и емоционалното, на текст и подтекст, на реалност и нереалност, при което експериментално героите-схеми разголват игровия характер на повествованието като нов интелектуално-концепционен модел на белетризиране. Без да го формулират изрично и подчертано, рецензентите признават високата степен на условност в „Жените на Варшава“ и нейният интелектуализъм. А рязко повишената степен на условност, както и интелектуализмът са две от основните черти на процесите в прозата на шейсетте, която усложнява себе си в съответствие с нарасналото разбиране за сложността на света и на самия човек. В съответствие с усложняване на разбирането за Истината. В този смисъл „Жените на Варшава“ е истински продукт на 60-те години, невъзможен в предходното десетилетие. Съвсем провокативно, противоположно на досегашната утвърдителна увереност на литературата, Разказвачът в „Жените на Варшава“ още от самото начало поставя под съмнение истинността не само на героите, но и на самия свой разказ: *Бедата е, че никога не съм ги виждал и двамата... Затова тяхната среща ми изглежда почти фантастична, като че всичко е било отнапред измислено и нагласено... Твърде възможно е, предадена чрез мене, историята да звучи изопачено, невярно, когато най-голямата ѝ стойност е в нейната достоверност...* Още от първия си ред новелата „Жените на Варшава“ приканва не да ѝ вярваме, а да мислим нейната невъзможност като вероятност, като игра колкото на въображението, толкова и на мисълта. Още от първото изречение книгата изтънява до скъсване нишката, която я свързва с реалността, вменявана досега като единствен обект за „отразяване“.

Следва каскада от взаимопричащи се възможности за образа на Павел, сякаш той изцяло е под знака на корпускуларно-вълновия дуализъм на елементарните частици. Един път той е А, втори път – не-А. Павел е *донякъде красив*, едни казват, че е бил точно красив, други – го намирали за *грозен тип, когото не биха желали дори да срещнат*. Едни от познатите му твърдят, че очите му били черни, други – че в никакъв случай не били черни. Едните казват, че гласът му е бил бас-баритон, други – само баритон с *приятни височини*. Едните казват, че бил добър студент, други – че не *блестял с никакви извънредни способности*. Част от първоначалните наброски върху образа на Павел могат да бъдат видени и в пряка връзка с Теорията на относителността и нейните постановки върху инфлационната Вселена, но това също веднага е разколебано: *Може би вниманието му малко по-дълго се е задържало върху теориите за произхода на земната кора и изобицо върху тая бездънна мисъл за мястото на човека в космоса. Но след безплодното блуждаене към галактиките (какво ли пък се вижда) мисълта му бързо се е завърнала върху паважа на варшавските улици*. От първите страници Павел е положен едновременно и при непостижимите галактики, и при свършената проза на варшавската пътна настилка, при материалната и при вълновата своя природа. Веднага разказвачът се усъмнява в собственото си твърдение и съвсем безпроблемно го



отрича, при това с лека ирония: *Той едва ли е хълцал пред неизвестността, едва ли е изчислявал патологичното отношение човек към безкрайност...*

Павел е въведен като четящ литературен човек, после веднага като нечетящ и разказвачът държи това да се дължи не на произвол в разбиранията му, а на неговата **НЕПОСЛЕДОВАТЕЛНОСТ**. Тук разказвачът откровено пояснява характерния за Павел релативизъм: *Точно този миг на неговото свободно преминаване от една на друга позиция (не само литературна), както и приемането на две взаимоизключващи се решения мнозина са отбелязвали като лекомислие. Но тези негови скокове са ставали съвсем естествено... Изключващите се една друга „позиции“ на Павел са еквивалентни на „позициите“ на частиците, което в единия момент са частица, в другия – вълна. След всички тези скокове между изключващите се взаимно позиции, разказвачът държи да заключи: *Той си оставал той*. Следователно Павел може да бъде четен като сума от взаимоизключващи се същности, еднакво истинни в рамките на повествованието.*

Важна добавка на повествователя: *ни една (жена) нямала за него сходна представа с коя да е от другите. Всички жени го възприемали най-различно, парадоксално различно*. Павел, превърнат в обект на наблюдение, показва всеки път различна природа в зависимост от субективните очаквания на наблюдателя. Когато Павел престава да бъде обект за изследване на наблюдателя, една от жените заявява откровено: *А когато си отиде, аз се усъмних дали изобщо е съществувал*.

Релативистката възможност едно нещо едновременно да бъде и да не бъде (напомням известна метафора на физиците за котката на Шрьодингер, която е и жива, и мъртва едновременно) се простира и върху реални топоси от съвсем близкото минало на героя, споделено с еднаква сила между Павел и разказвача: *Предполагам, че и Павел се е обръщал често назад, за да погледне с учудване Варшава, която оставил преди няколко дни и която хем е била, хем не е била*. И Павел, и Варшава, могат и да бъдат, и да не бъдат, при това едновременно.

Междувременно повествованието върви, изпълнено с кратки формули, перманентно подлагащи на съмнение истинността на разказването: *навярно го е запитал..., вероятно е отговорил..., възможно е изобщо да не са разговаряли..., Павел едва ли се е опитал да повлияе...* Срецу релативисткото допускане, че *старецът не е старец, а бог, и че овците не са овци, а одухотворени същества*, Павел двукратно потропва по твърдата почва на реалността: *„Един старец и едни овци!“* Във второто издание обаче Георги Марков е добавил финалната фраза на героя за сцената: *Той не е само старец и те не са само овце*.

С това навярно подготвя предстоящата възможност самият Павел да не е само геолог. Оставайки се на наблюдателското око на Йордо, героят заявява първолично: *За него аз не съм ни повече, ни по-малко овенът Павел*. При това различните субективирани хипостаси на персонажа – на геолога и на овена – са еднакво правдиви и достоверни в съзнанието на наблюдателя.



Освен изключващи се екзистенциални статуси, в мисълта на героя и на разказвача силно е лансирана възможността да бъдеш на различни места едновременно: *Ето – казвам си – аз съм тук, както бих могъл да бъда навсякъде!* И тази вероятна възможност практически се потвърждава пряко в самия текст: *Внезапното и произволно появяване на Варшава го разтърсило... Той седял до стареца Йордо, а бил във Варшава. Бил във Варшава, а седял до стареца Йордо*. Павел е частица и вълна едновременно в два паралелни свята (по физическата теория на Хю Евърет за паралелните светове). Той е там и тук едновременно и при това двете твърдения са истинни. Нека припомним, че литературата на шейсетте обича да държи героя си на повече места едновременно – напр. в разказа „Безкрайни пътеки“ героят на Васил Попов е на шест места едновременно, в „Корените“ Жегъла е едновременно в каруцата и в някогашната си гора. Това силно разклаца самата истина за автентичното битие и е израз на откровено релативистко конституиране на героя в света, в който паралелните светове са възможни, както е възможен и физическият дуализъм на частиците. От чисто филологическа гледна точка подобни ситуации са продукт на много силна субективизация, на такова компресиране на идеята за време, че то загубва векторната си протяжност и героят получава възможност да живее в различни времена едновременно. Дори Коко, най-важният „информатор“, единственият гарант за някаква истинност на разказа в „Жените на Варшава“, е видян по следния начин: *Той е от ония, дето умират да бъдат едновременно навсякъде, а са никъде*.

При това няма съмнение, че и двете неща са верни. След като Павел, запленил от първоначалното обаяние на Йордовия семпъл живот, е станал възможен като овен, сега идва ред на стареца Йордо да стане студент по геология във Варшава. Материалната частица Йордо и вълната Павел се разконспирират като две страни на една и съща монета. Без да се ангажирам сериозно с идеята, смятам, че и в „Жените на Варшава“ възкръсва постепенно идеята за двойничеството. Двамата герои тръгват един срещу друг като реципрочни взаимни отрицания във всички възможни нива (дори възрастта им е съответно 28 и 82 години), а по протежението на разказа всеки се трансформира в другия. Първо Павел става Йордо, харесва си, присвоява си неговия свят, после Йордо прави същото с Павел и с неговия свят, присвоява си всички атрибуции на идентичността му. Тази реципрочност на възможните истини се илюстрира и в чисто фигуративна форма. При запознанството с Барбара в шадравана, догадил желанието ѝ да сформират двамата скулптурна група, на неговия въпрос какво иска да изобразят заедно, тя отвръща: *Атомният век*. При което Павел се поколебал за миг, после се навел и се изправил на ръце с краката нагоре. Барбара застава в нормална поза с ръцете нагоре, Павел – обрънат „реципрочно“ с краката нагоре. Две фигури, които се отричат една друга. Така фигуративно биба изобразен именно атомният век, векът на относителността, векът на Айнщайн. И двете фигури, правата и обрънатата, са „атомно“ верни едновременно. Не само Павел, всички герои си набавят въображаеми действителности в съпротивителен устрем спрямо реалността. В самия разказ тя е не просто фрустрирана и фрустрираща, но е уязвена самата ѝ автентичност, изравнена е с въобразената. Текстът твърди, че когато видиш някого, това не е доказателство за неговата, а за твоята собствена наличност: *Достатъчно е да я видиш – казал Павел на стареца Йордо, – за да знам, че съм аз!* Павел не може да бъде герой на петдесетте и „Жените на Варшава“ придобиват стойност именно като продукт на шейсетте. Павел идва нееднозначен, сглобен от противоречиви и взаимоизключващи се фрагменти, без каквато и да е готова идея, готовността му е единствено да търси. Ето какво казва на своя приятел Коко: *Най-много ме е страх от времето, когато няма да има за търсене и всичко ще се знае!* По своята обща, последователна и систематична конструкция, Павел е отрицание на готовия, монолитен по отношение на идеята герой от 50-те. Самата му противоречива, постоянно отричаща се на всички нива природа е гарант, че еднозначното време, когато всичко ще се знае със сигурност, няма как да дойде. Защото няма една цялостна, пълна и обективна Истина. Светът е сума от изключващи се една друга „субективни“ истини. Това казват „Жените на Варшава“ от Георги Марков, напомняйки постоянно, ако не за друго, поне за типологическата си близост с важни хуманитаристки „последници“ от постановките на Айнщайновата теория на относителността.



