

ПРЕОБЪРНАТИЯТ ЛЮБОВЕН ТРИЪГЪЛНИК  
В ПИЕСАТА „ЕНИГМАТИЧНИ ВАРИАЦИИ“  
НА ЕРИК-ЕМАНЮЕЛ ШМИТ

*Илияна Банчева*  
*Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“*

THE REVERSED LOVE TRIANGLE  
IN ERIC-EMMANUEL SCHMITT'S PLAY  
“ENIGMATIC VARIATIONS”

*Iliana Bancheva*  
*University of Plovdiv “Paisii Hilendarski”*

This paper offers a possible interpretation of the way a love triangle can be flipped upside down, as demonstrated by Eric Schmitt in his play “Enigmatic Variations”. He shows us the two sides of love: eros and agape, embodied by the characters of Znorko and Larsen. The third point of this triangle is Hellena, a common love interest for both men and the one who swaps eros and agape. At the end of the play, the absence of Helena is not an obstacle to Znorko and Larsen keeping their love alive by writing letters to each other.

**Keywords:** Eric-Emmanuel Schmitt, “Enigmatic Variations”, love, eros, agape, opposites

В този текст ще интерпретираме една пиеса на Ерик-Еманюел Шмит – съвременен френско-белгийски драматург. Той е ерудитран учен и автор, който умее да говори просто и достъпно за сложни неща. Затова си е спечелил прозвището „Популярен философ“ (Янева/Янева 2005). Творбите му са предимно с моралистична, библейска и философска тематика.

Пиесата „Енигматични вариации“ (“Variations énigmatiques”) е създадена през 1996 г. и представлява „текст с ключ“, преращанщ към музикалното произведение с ключ “Variations Enigma” на сър Едуард Елгар<sup>1</sup>. Творбата на Шмит е поставена за първи

---

<sup>1</sup> “Enigma Variations”, оп. 36 е оркестрова творба на английския композитор Едуард Уилям Елгар (1857 – 1934), създадена през 1899 г. Представлява тема с

път в Париж с участието на Ален Делон, който изключително рядко приема ангажименти в театъра и се ограничава до камерни представления.

Ще анализираме текста на пиесата с идеята, че той ни предоставя възможна пресечна точка между две привидно несъвместими форми на любов – *eros* (ἔρως) и *agape* (ἀγάπη). Тази пресечна точка се явява ключ към разбирането на пиесата, защото сближава чрез човешкото отношение абстрактни теоретични конструкти, преобръща ги и ги смесва. Как двете любовни перспективи се свързват в един обект и образуват неделимо цяло, което ги прави не чак толкова различни, колкото са изглеждали в началото, ще проследим, като анализираме обичта на двата основни персонажа в творбата към една жена.

През различните периоди на европейската култура, от епохата на Платон до съвременността, разбирането за любовта се изследва, типологизира, оспорва и преосмисля. Затова е необходимо да обясним как разбираме и как ще използваме понятията, с които характеризираме отношенията в изследвания текст. *Agape* е тази любов, с която обичаме Бог – всеотдайна, безрезервна, жертвена. Това е любовта, с която по Божията воля ни е предписано и ние да обичаме. Тя не е спонтанна и неконтролируема емоция, а израз на триумфа на доброто над злото. *Agape* отговаря на християнската идея за любовта – тя е щедра, неегоистична, алтруистична, безусловна. Тя е даваща добро на света, тя е любовта, която християните трябва да имат към Бога, помежду си, а и към всички хора (Кавракирова/Kavrakirova 2004: 4 – 6). За нея е характерна дълготрайността и милостта, тя не е егоистична, не опитва да задоволи своите нужди като приоритет и цел в живота, не се ръководи от себелюбие, не изпитва гняв, радва се на истината; търпи и прощава; тя е вечна и безсмъртна (Кавракирова/Kavrakirova 2004: 18 – 20).

*Еросът*, от своя страна, е дълбоката, страстна, чувствена любов, която може да съществува между двама души и винаги свидетелства за физическата природа на отношението. В християнс-

---

14 вариации. Европейските ѝ премиери започват от 1901 г. Това е една от най-изпълняваните творби на композитора до наши дни.

ката култура *ерос* се мисли само като връзка/любов между съпрузи. Тя е дар и благословение от Бога, носи радост и щастие, интимност и хармония. Когато се практикува извън брака, е проява на прелюбодеяние и грях. Днес по-често се говори не за любовта *ерос*, а за секс, който се свежда до удовлетворяване на биологични импулси чрез физически действия (Кавракирова/Кавракірова 2004: 3). Смятаме за важно да уточним, че общото между тези два вида любов е стремежът към единение, към възстановяване на целостта. Но докато *еросът* е извънлична (безлична) сила на привличане, то любовта в нейното християнско разбиране е жертвена воля за отдаване и себеотдаване, с други думи казано, тя е *агапе* – любовта благодат (Видева, Горанов/Videva, Goranov 1994: 175 – 176).

В пиесата на Е.-Е. Шмит завесата се вдига и с гръмовен пукот още в самото начало авторът събира на едно място два напълно несъвместими персонажа. Именно пълната противоположност между двамата единствени участници на сцената повдига съвсем естествения въпрос какво е довело до срещата им. Събирателен център в случая е образът на една жена, който ги приковава в едно своеобразно пространство, а именно дома на Абел Знорко, някъде край Норвежко море.

Знорко е твърде силен персонаж в началото на пиесата, толкова завладяващ, че събеседникът му, журналистът Ларсен, остава на заден план, или както самият той твърди, сравнявайки Знорко с Бог: „блестите прекалено силно за мен, това ме заслепява“ (Шмит/Shmit 2010: 98). В началото Абел е обрисуван като арогантен мизантроп, подложил се на своеволно отшелничество, твърдейки, че връзката с хората носи само нещастия и скърби. Той е саркастичен и нагъл, с особено превъзходство иска да покаже на новодошлия, че е едно нищожество, а в желанието си да го стъпче, разкрива своя особена дълбока слабост. Защото всичко, за което се представя в началото на действието, не е нищо повече от надменна маска, прикриваща дълбоко емоционалната същност на героя. Той притежава добродетели, но за нищо на света не би ги проявил пред околните. Тази острота и жестокост в характера му е само повърхностна – щом Ларсен пожелава да си тръгне, Знорко по очарователен начин се опива от вниманието му

и се опитва с особена манипулативност да го задържи в своята компания – сякаш търси начин да удължи контакта със себеподобния си. Знорко се проявява като арогантен и лицемерен, но заедно с това е гостоприемен, което само по себе си буди жалост, примесена с леко отвращение. Още от началото на пиесата се създава усещането за нещо недоизказано или нарочно прикривано от Знорко, а именно нуждата от любов, която той теоретически отхвърля, но за която практически жадува. Тази своя необходимост героят прикрива зад неприятно поведение и демонстративно отчуждение.

По интересен начин след първоначалните формалности по отношение на връзката писател – журналист двамата герои съвсем естествено заговарят за любов, каквато е и темата на Знорковия новоиздаден епистоларен роман. Тук Шмит отново сблъсква две противоположности, две крайно различни виждания, две противоречиви дефиниции за любовта. Според нас става дума за *eros* – идеята за сексуалната страст и плътското желание, и за *agape* – всеотдайната любов, свързана с отношението на човека към Бога. За „говорител“ на първия тип любов е избран писателят Знорко, а на втория – журналистът Ларсен.

Знорко упорито защитава тезата, че мрази любовта, или както самият той твърди: „това е чувство, което винаги съм искал да избегна“ (Шмит/Shmit 2010: 108). Той приема любовта „като посредственост“, като перверзия, като грешка, биологична или божествена мутация за бягство от реалността – все определения, които Ларсен не може да приеме. Всичките „обвинения“ от страна на Знорко спрямо любовта изглеждат безмерно жестоки. Но последният му роман показва тъкмо обратното – той извежда на преден план една ранима душа, която не само е способна да обича, но сякаш през целия си живот е била отдадена на любовна мъка. Към подобно заключение навеждат не само репликите на героя, но и тяхното отсъствие. Периодичното мълчание на Знорко в пиесата е от съществено значение, защото понякога то казва повече от думите – нещо, което Ларсен веднага забелязва, а писателят преднамерено се опитва да замени издайническата тишина с още философски съждения върху любовта.

Знорко противопоставя любовта на удоволствието – последното според него представлява миг от вечността, постоянен стремеж, цел, която всеки иска да достигне, докато любовта предлага „съблазънта на лабиринта“, създава обрати, радости, скърби и неволи; тя е по-устойчива във времето, отколкото мимолетността на удоволствието, тя създава истории. Или казано по друг, ласкаещ Знорко, начин: „любовта не е нищо друго освен историята, която си измислят в живота онези, които не умеят да измислят истории в словото“ (Шмит/Shmit 2010: 111). От позицията си на творец той демонстрира надменност спрямо другите хора и спрямо изконното християнско разбиране за любовта като насъщна съставка на творението. Знорко се представя и като ексцентрик, отричаш се от любовта, и по много заобиколен начин насочва разговора към една жена, споделяща местожителството си с Ларсен – в малкото градче Новобростник.

Особен е подходът на Знорко, когато описва връзката си с Хелена Метернах – поклоннически ироничен. Когато споделя за първата си среща с нея, той всячески се опитва да омаловажи личността на Хелена, с цел да отрече дори и пред себе си влиянието, което тази жена оказва върху него. Защото Знорко смята, че тази връзка между него и Хелена е способна да придобие заплашителни размери, от които той видимо се ужасява. Опасява се, че ще изгуби уникалността си, че ще стане напълно обикновен в кръговрата на битовата обич, защото не приема нейната творческа природа.

Вероятно и затова породилата се страст между Знорко и Хелена е унищожителна в своята невъзможност да ги превърне в едно смислено цяло. Принудителното разделяне на двамата влюбени не е нищо повече от отчаяно действие от страна на Знорко, породено от слабост – той жертва Хелена в името на писателската си същност. Сякаш е убеден, че *eros* не би могъл да прерасне в *agape*, а и както стана ясно, не свързва *agape* със създанието. Той е твърде голям егоист – не би се превърнал в посредствен съпруг, никога не би искал да стане „обикновен“ в името на любовта. А в ерудираното му съзнание между любов и обикновеност видимо е поставен знак за равенство вероятно защото героят отъждествява любовта с *eros*. Затова той я пренебрегва и бяга уплашено. За-

белязваме, че до този момент Ларсен остава на заден план, докато не изтъква, че Хелена е негова съпруга. Това е и първият неочакван обрат в пиесата, който ни препраща към пречупването на класическия любовен триъгълник – съпруга, любовник, измамен съпруг. Това води и до въпроса как тези две мъжки противоположности биват приласкани в обятията на една и съща жена? Какво е общото между двамата, за да се влюбят в Хелена? На пръв поглед нищо. Знорко и Ларсен представляват, освен две трудно съвместими концепции за любовта, и две коренно различни вариации, два противоположни аспекта на Хелена. Или казано с думите на Ларсен: „има две Хелени: Вашата и моята. Защо Хелена ще иска да бъде еднообразна като каменен блок? И ако е избрала нас двамата, толкова различни, то е, защото е искала да бъде различна с всеки от нас. С Вас – страстта. С мен – любовта“ (Шмит/Shmit 2010: 141). *Ерос* и *агапе* като две несъвместими само у един човек, но силно желани типологии. Може да разглеждаме двамата герои през призмата на Хелена: ако нея я нямаше, те никога не биха се срещнали, съдбите им по никакъв начин не биха се преплели по този умилителен и същевременно нещастен начин. Вариативността на Хелена, невъзможността да събере в един-единствен човек всички нужни ѝ роли, всички нужни ѝ (за да бъде щастлива) типове любов, довеждат Знорко и Ларсен до тази абсурдна ситуация. Отсъстващият образ на тази жена, пречупен през призмата на музикалното произведение „Вариации енигма“ (“Enigma Variations”), ни довежда до съждението, че тя е загадъчна, неуловима, далечна както за единия персонаж, така и за другия: „Жените, те са онези мелодии, които човек сънува и които човек не чува. Кого обичаме, когато обичаме? Това никога не знаем“ (Шмит/Shmit 2010: 146). Хелена е представена като загадка, която и двамата не могат да разрешат, като музикално произведение. Вариацията в музиката е разработка на основна музикална тема чрез ритмични и мелодически преобразувания. Но в същината си темата на творбата остава непроменена. Така е и с Хелена – колкото и образът ѝ да варира в крайности, в основата си тя е една и съща, жадуваща за всеобемеща любов. И понеже е пресечната точка между Знорко и Ларсен, можем да допуснем, че и те не са фундаментално различни, че и двамата тър-

сят едно и също – божествената любов, но я разбират по различен начин. Хелена възплъщава тяхната идея за любовта и по-точно гледната им точка към нея; тя е онази мелодия, която Знорко и Ларсен си тананикат всеки по свой собствен начин, но в сърцевината ѝ са залегнали общи тонове.

Пречупването на класическия любовен триъгълник се изразява в това, че любовникът е представен пръв: консумира плътската страст с Хелена, а после ранимо и егоистично се оттегля. Страстта достига своя апогей, но тя е невъзможна в дългосрочен план, защото *erosът* присъства само в началото, когато всичко е ново и забулено в неизвестни, когато плътта още не се е наситила напълно. Чисто физически ние се чувстваме привлечени от хора, които са наша пълна противоположност. Страстта трае кратко, затова на по-късен етап трябва да се развият по-устойчиви качества, но в случая с Хелена и Знорко това е невъзможно тъкмо поради непреодолимите им различия или защото Знорко е твърде страхлив егоист, за да пренебрегне себе си заради нея. Той е всичко друго, но не и жертвоготовен по отношение на любовта, защото в *erosa*, както героят разбира любовта, няма нужда от себеотдаване, а само от утоляване чрез консумация. От друга страна, съпругът се появява по-късно и представлява второстепенен образ, сякаш пълнеж, той обича истински и е способен на всеотдайност, но това не може да замести страстта на Хелена към Знорко. И въпреки че Ларсен демонстрира основни характеристики на *agape*, те се оказват недостатъчни, за да задоволят представата на съпругата му за любовта. Така се представя и раздвоеността на Хелена. В нея живеят две несъпоставими една с друга личности – едната мила и покорна, търсеща *agape*, а другата – дива и необузdana, преследваща *erosa*. Варираща по тази синусоидна скала, Хелена не може да живее нито без единия, нито без другия мъж: всеки от тях запълва две различни необходимости в живота ѝ. Тъкмо през нейния образ е изразен стремежът за съвместяване на отделните видове любов. Потърсена е пресечна точка между *eros* и *agape*, което изглежда противоречиво, защото *erosa* свързваме с най-ниското стъпало на любовта, с изходната

точка, със страстта, с първоначалното привличане<sup>2</sup>. Възможно ли е *еросът* да израсне, да се превърне във *филия*<sup>3</sup> и вървейки нагоре по йерархията, да достигне до *агапе* – най-висшата обич? Според текста изглежда по-вероятно този вид любов просто да се стопи, след като желанието бъде удовлетворено. Струва ни се нелогично да съберем на едно място *ерос* и *агапе*, без да сме „отгледали чувството“, без да сме положили усилия; изглежда противоестествено просто да прескочим от първото на последното ниво на любовта, без да сме учили и страдали. На пръв поглед така изглежда и в пиесата на Шмит.

В класическия любовен триъгълник жената, вече преситена от ласките на съпруга си, започва да търси чуждо внимание отвъд посредствеността на брака, който е принудена да търпи. В случая с Хелена не е така. На нея не ѝ липсва нито единият, нито другият вид любов, защото съвместява съпруга и любовника по парадоксален начин. Тя се радва на ежедневната любов със споделяната закуска и дълбокия сън в едно и също легло с Ларсен и едновременно с това успява да последва повика на страстта чрез писмовната си връзка със Знорко. На едно ежедневно физическо равнище Хелена живее щастливо със съпруга си, на друго, почти творческо – фантазира с любовника. Шмит инверсира частично „местата“ на двете чувства. Високата любов се проявява на битово равнище, а страстта се изявява във виртуален план. Освен че самите герои, Знорко и Ларсен, представляват вариации на търсените форми на

---

<sup>2</sup> Тук изхождаме от Платоновото разбиране за любовта като висше благо, като многостранна и велика сила, която, когато се проявява в добри дела с благодарумие и справедливост, има най-голяма мощ и доставя огромно щастие (Платон/Platon 1982: 117). В този смисъл е създадена и йерархията на любовното чувство, най-високата форма на което е *агапе*.

<sup>3</sup> Поради ограничения обем на изложението няма да се спираме на въпросите за същността на други видове любов като *филия*, *строге* (φιλία, στωργή). Само накратко ще отбележим, че *строге* е семейната любов – нежната обич и привързаност на родителите към техните деца, любовта между членовете на рода, на семейството. Това е най-искрената, най-естествената и неподправена, ненасилствена, непринудена свободна обич, благост, любов и привързаност на децата към родителите им, както и на децата в семейството едно към друго. А *филия* е приятелската обич, тя носи смисъла на силна привързаност към някого извън семейството.

любов от страна на Хелена, полагаането им в отделни пространства от нейния свят потвърждава трудността при интегрирането на *eros* и *agape* в единно любовно чувство. Така противостоеното между Знорко и Ларсен става напълно ясно – Ларсен предлага устойчивостта на всекидневната, битовата, но и жертвоготовната любов, тази, която е трайна в потока на времето, докато Знорко успява да запълни мига на страстта. Ларсен е отдаващият тип – дава обич, загриженост, сигурност, боготвори жена си, а Знорко умее само да взима – чрез отсъствието си. И въпреки това Ларсен е представен като делника, а Знорко – като празника в любовта, сякаш *erosът* е не първото, а последното стъпало към искреното чувство, което, като съдим по Ларсен, изглежда скучновато. Струва ни се, че Шмит отправя послание към хиперконсуматорското общество, преобръщайки концепцията на Платон и поставяйки *ероса* на най-високото стъпало.

Хелена обича и двамата, но по различен начин – толкова различен, колкото нейната собствена вариативност ѝ позволява. „Кого обичаш, когато обичаш“ е въпрос, който си е задала и самата тя. „В любовта си човек обича не точно другия, а това, което вижда в него, или това, което иска да види. Любовта е вглеждане в себе си чрез другия или вглеждане в другия чрез себе си, но и в двата случая тя не е познание, а самопознание“ (Питерс/Piters 2001).

Пречупването на любовните взаимоотношения в пиесата продължава да ескалира до втората перипетия, когато Знорко разбира за смъртта на Хелена. Тук за първи път истински се усеща нейното присъствие на сцената, когато двамата съперници се успокояват за момент и всеки е изпълнен от собствената си представа за Хелена – тази, която тя е решила да им предостави. Защото отсъствието ѝ от сцената дава възможности за вариации, за всевъзможни посоки за интерпретиране на образа ѝ по начин, който двата персонажа намират за подходящ – всеки сам за себе си.

Обстоятелствата, с които Шмит обвързва героите си, сякаш до този момент не са достатъчни. Следващият обрат е, когато Ларсен споделя, че са изминали десет години от смъртта на Хелена. Последвалото осъзнаване на този факт от страна на Знорко,

т.е. че в продължение на десет години е водил любовната си кореспонденция<sup>4</sup> със самия Ларсен, довежда до пълен абсурд.

Съвсем логичен е въпросът защо Ларсен продължава да пише писма до Знорко след смъртта на Хелена. Нима съпругът е доволен от това, че жена му си е имала любовник? В класическия любовен триъгълник е по-вероятно да се предизвика свада или пък смирение при подобни обстоятелства. Тук обаче Шмит довежда любовта до нейния абсолютен – да обичаш толкова, че да поддържаш мистификация, се случва тогава, когато любовта излезе извън заслепяващия кръг на егоизма, защото обичаш дотолкова, че знаеш какво прави другия щастлив и се опитваш в името на неговото щастие да превъзмогнеш себе си в любовта. И защото, разбира се, само по този начин съпругът може да задържи представата за живата Хелена – между редовете на писмата и в очакване на отговор от Знорко.

Причината този епистоларен трепет между двамата герои да спре, е именно публикуването на книгата с писмата, която ги прави публично достояние. В този случай любовният триъгълник претърпява такава метаморфоза, че прераства в любов между двама мъже чрез чувствата им към една жена. Шмит ни кара да се запитаме: „Какво е споделената любов? Две мечти, които по случайност съвпадат“ (Шмит/Shmit 2010: 167). В случая мечтата е въплътена в образа на Хелена, в тази жена, която тъй неразделно свързва двата персонажа. Тук любовта надхвърля битовата логика на живота, страстта сама по себе си и персоналните особености. Тя изглежда необяснима и идеална.

Любовният триъгълник би трябвало да се разруши с отсъствието на Хелена. Тя изчезва, а с нея изчезват и чувствата ѝ, но вече има зададени въпроси, а нейната гледна точка остава загадка, както и трябва да бъде според замисъла на пиесата. Погледната чисто геометрически, щом премахнем дадена страна от триъгълника, остава просто един ъгъл – две прави с единствена пресечна точка, в която се явява именно образът на Хелена. Без тази

---

<sup>4</sup> Редно е да отбележим, че подобен похват не е новаторски в западноевропейската литература. Писането на писма от чуждо име и последвалото им публикуване като художествена творба е познато от епохата на Просвещението (напр. „Монахинята“ на Дидро).

пресечна точка двамата влюбени щяха да се разпаднат на две независими прави без нищо общо, което да ги свързва. Но у героинята парадоксално се съвместяват ниската и високата любов – *eros* и *agape*. У Хелена намират среща двата вида обич и тяхното единение е представено именно чрез писмата, в които се развива духовната привързаност, лишена от физическо тяло, сърдечна и безусловна заедно с физическия допир до хартията и мастилото; трепетът, че същите тези вещи е докосвал и любимият човек.

Краят на творбата се връща към началото – с остър директен залп от куршуми, насочени към Ларсен – образувайки една своеобразна цикличност в пиесата заедно с мрачния Знорко, който простиичко казва на събеседника си, че ще му пише. Дава обещание, че ще поддържа любовта – единственото нещо, което носи и на двамата лъч надежда. Те ще продължат връзката си по пътя към откриването на истината за любовта и въпреки че илюзията е угаснала, ще продължат да опитват да се доближат в концепциите си, пък било то и само в една-единствена точка – тяхната основа на музикално равнище, тяхната представа за Хелена.

## БИБЛИОГРАФИЯ

- Видева, Горанов/Videva, Goranov 1994:** Видева, Н., П. Горанов. *Етика*. София: Минерва, 1994. [Videva, N., P. Goranov. *Etika*. Sofia: Minerva, 1994.]
- Кавракирова/Кавракирова 2004:** Кавракирова, Р. Любовта – АГАПЕ. // *Църквата*, 13 март 2004. <[http://www.curkvata.eu/download/lubovta\\_-\\_agape\\_13.03.24.pdf](http://www.curkvata.eu/download/lubovta_-_agape_13.03.24.pdf)>, 15 март 2019. [Kavrakirova, R. Lubovta – AGAPE. // *Tsarkvata*, 13 March, 2004. <[http://www.curkvata.eu/download/lubovta\\_-\\_agape\\_13.03.24.pdf](http://www.curkvata.eu/download/lubovta_-_agape_13.03.24.pdf)>, 15 March, 2019.]
- Питерс/Piters 2001:** Питерс, М. Енигматични вариации. // *Литературен форум*, брой 20 (461), 22.05. – 28.05. 2001. <<https://www.slovo.bg/old/litforum/120/mpiters.htm>>, 16 март, 2019. [Piters, M. Enigmaticzni variatsii. // *Literaturen forum*, br. 20 (461), 22.05. – 28.05. 2001. <<https://www.slovo.bg/old/litforum/120/mpiters.htm>>, 16 March, 2019.]
- Платон/Platon 1982:** Платон. *Избрани диалози*. София: Народна култура, 1982. [Platon. *Izbrani dialozi*. Sofia: Narodna kultura, 1982.]
- Шмит/Shmit 2010:** Шмит, Е. – Е. *Театър I*. София: Лере Артис, 2010. [Shmit, E. *Teatar I*. Sofia: Lege Artis, 2010.]
- Янева/Yaneva 2005:** Янева, А. Енигматични вариации. // *Капитал*, 29.01.2005. <[https://www.capital.bg/light/lica/2005/01/29/5498\\_erik-emanjuel\\_shmit/](https://www.capital.bg/light/lica/2005/01/29/5498_erik-emanjuel_shmit/)>, 21 май, 2019. [Yaneva, A. Enigmaticzni variatsii. // *Kapital*, 29.01.2005. <[https://www.capital.bg/light/lica/2005/01/29/5498\\_erik-emanjuel\\_shmit/](https://www.capital.bg/light/lica/2005/01/29/5498_erik-emanjuel_shmit/)>, 21 May, 2019.]