

ИЗ СВЕТОВНАТА ЕСТЕТИЧЕСКА МИСЪЛ

Ф

илип Солерс е роден в Париж през 1936 г. Смятан за един от „бащите на френския „нов роман“, той е основател на сп. „Tel quel“ (1960). Автор е на десетки романи, между които можем да споменем „Жени“ (1983), „Портрет на играча“ (1984) и др. Предложеното тук есе „Данте и прекосяването на писмото“ е отпечатано през 1968 г. в парижкото издателство „Съой“.

Георги Цанков

Филип Солерс

Данте и прекосяването на писмото

L'acqua ch'io prendo già mai non si corse.

Par. II, 7.¹

М

алко книги са така отдалечени от нас, както е „Божествена комедия“. Въпреки че исторически е по-близо до „Енеидата“, която сочи за свой извор, тя ни се струва по-далечна; коментирана и преповтаряна с маниакална ерудираност, за нас тя си остава загадка, вероятно защото е скрита в дълбините на нашата култура като неосветено кътче, като неопределено тайнство, чиято близост, изглежда, ни прави невнимателни и бърбиви.

Въпросът, който тя повдига, е толкова обширен, че нейната все още проблематична видимост се очертава пред нас едва сега. Хуманизмът много скоро я обездвижи и сведе до културен реферат, чиято вцепененост като че ли бе разтърсена само от един художник — Ботичели. Въпреки творчеството на Милтън класицизмът няма и представа за истинския замисъл на тази велика поема, която му изглежда варварска. С изключение на Вико, който встрани от времето си подготвя

¹ „До днес не е браздена тук водата“ (Рай, II, 7). Всички цитати от „Божествена комедия“ следват българския превод на Иван Иванов и Любен Любенов, С., 1975. — (Бел. пр.).

„Scienza Nuova“², чието заглавие само по себе си отдава почит на човека, когото той нарича „Тосканския Омир“, през XVIII век подобен текст е вече само нечетлива, нечовешка (нечетливото винаги означава нечовешко) причудливост, „гювец“, уточнява „Енциклопедията“. Не би било парадоксално да се каже, че по онова време Данте е толкова невидим, колкото е и Сад, чийто замисъл вероятно единствен може да се сравни с неговия. Деветнадесети век не е така категоричен, ала проявява същата недалновидност: благодарение на Шелинг Данте веднага е включен в романтическата митология, наложила във Франция един декоративен и впечатляващ образ, където *Данте* и *Ад* са синоними, слети в категорията на ясно-видството и ужасяващото. Въпреки това именно през втората половина на миналия век настъпва вече традиционният разрыв, който превърна „Комедията“ във формално („Омировско“) присъствие, в основа за бъдещи решаващи размествания и промени, свързани с появата на означаващото само по себе си и на езика като все по-радикален въпрос.

Това присъствие се възприема противоречиво. Джойс и Паунд наблягат на онази негова страна, която бихме могли да наречем „изцяло езиков микрокосмичен проект“; Клодел намира в него повод за своите формули относно поезията, която „не се потопява в безкрая, за да открие нещо ново, а слиза на дъното на определеното, за да открие там неизчерпаемостта“, но по свойствения си маниер се стреми да успокои католиците, които не се нуждаят от толкова обременителен (универсален) автор. Всъщност Данте подхожда на всичко: университетът, академичният дух и модернизмът могат да се позовават на него, без да се излагат на опасност. Но проблемът е другаде (това се отнася също за Хьолдерлин, Лотреамон или Маларме, пък и, както е известно, тези повърхностни класификации вече отдавна са изоставени). Ако съществува „загадката“ Данте, ако археологическата поява на този текст може да ни разкрие нещо, което постоянно е определяло по невидим начин нашата история, то трябва да се насочим не към външната форма или към съдържанието му, а към дълбоката връзка на Данте с писмото. И така, „Божествената комедия“ — тя приема това показателно заглавие едва през XVI век; Данте я нарича просто „свещена поема“ — ще бъде за нас текст, който в момента се пише и, нещо повече, първата голяма книга, осмислена и осъществена от автора изцяло като книга.

Днес разбираме все по-добре колко съществено е историческото значение на писмото и книгата³. Безкрайна метафора, самозаменяща се в хода на времето, писмото е във всяка литература и най-вече във всяка мисловна система онази своеобразна привилегирована точка, огледало, референциален предел, съдържащ не само пространството, но и ключа и смисъла на всеки изказ. И именно този изна-

² Scienza Nuova — „Нова наука“: основно съчинение на италианския философ Джанбатиста Вико (1668—1744), чието заглавие е в съзвучие с първия поетичен сборник на Данте „Vita Nuova“ („Нов живот“). — (Бел. пр.).

³ Вж. Курциус, Е. Р. Литературата и латинското Средновековие (и по-специално главата „Символизъмът на книгата“); Бланшо, М. Бъдещата книга (в частност: „Пророческото слово“ и казаното за „Книгата“ на Маларме). — (Бел. авт.).

чален символизъм, чиято непрекъснато променяна, имитирана, преправяна и подновявана съдба можем да проследим — този общ знаменател, потаен, разпръснат и понякога толкова по-скрит, колкото повече се самопризнава и излага на показ, — намира на Запад с Данте своята най-пълн изява и сочи целостта, с която той се сблъсква като автор. Като „автор“, но също и като действащо лице и читател, при което неговата поява придобива съществена и образцова осезаемост, типична за пресичането на две равнини — хоризонтална (историческа) и вертикална (индивидуална). Символизирайки подновяването на античността и провъзгласяването на новото време, символизирайки една самотна авантюра без последователи и предшественици, Данте застава в равновесие на средата на времето, на темпоралната ни ос, както и в центъра на всеки индивидуален опит: *nel mezzo del cammin di nostra vita*⁴. Така поне го иска той съзнателно, изграждайки чрез своя текст един самоопределящ се цялостен свят, комедия на езика и на пътя, който може да измине в него стремящият се да го изчерпи във всичките му измерения посредством едно активно разбулване.

Следователно ще трябва да се опитаме да осмислим това двойно движение: от една страна, създаването и изграждането на книга, която застава на пресечната точка на всички книги — съществуващата целокупност (памет, мисъл, митове, текстове, религия), сведена до символиката на писмото, — с други думи, книга, спрямо която всички останали книги (всички явления) да бъдат съпоставими и периферни; от друга страна, утвърждаването — просвещаването — на *субекта* на тази книга, на този, който ще бъде неин краен израз и смисъл. Или още нещо, зараждането на език, възприеман като неделима повърхност на всички най-последотворени и преведени езици, а също и местонахождението в този език на оператор или по-точно на ординатор, който да владее неговия код и в същото време да си служи ефективно с него. Такава книга, която се стреми да бъде не идеална, а *писана* (т. е. използва символизма на книгата като механизъм на собственото си съществуване: книга, за която всичко е книга, но тя единствена твърди това, с други думи, *книга*, а не *една* книга) ще бъде следователно напълно съобразена с читателското гледище. Независимо от въпросите на ерудицията тази съществена черта в словото на Данте днес го доближава значително до нас.

Не е достатъчно да се установи постоянното обръщение на „Комедията“ към читателя (най-показателният израз е очевидно „O tu che leggi udirai nuovo ludo“ — О, ти, който четеш, ще чуеш нова песен“ от *Ада*). Като че ли цялата поема е насочена към това празно място, което я чете и към което тя се обръща, за да стане четивна. По отношение на нея то не е нито външно, нито вътрешно, нито пък и нейна опака страна, и всъщност не като място трябва да си го представяме, а по-скоро като източник, предхождащ всякакво локализиране. Както ще видим, думите, с които Данте го изразява, предполагат двойствена енергийна сила: *страст*, *действие*. Това място е прочит на текста, но и негово писане, доколкото от първия до последния ред по силата на времевото протичане на разказа, който свършва с края на всеки разказ и безкрайно подновява една анонимна, единствена поема или

⁴ „На попрището жизнено в средата“ (Бел. пр.).

език, то не е било нищо друго освен непрекъснато раждане на пишещия сред език, насочван към някой, който постоянно се ражда, и в същото време е пораждане на смисъла, който се е разпореждал повсеместно и винаги с тях. Това изисква от нас книгата — „тотално разстилане на буквата“ по думите на Маларме.

За да осветлим тази песен, може би ще трябва да дефинираме един временен мит за езика — движение, колебаещо се между два възможни, но винаги недостижими полюса, чиято действена реалност и смесване сме длъжни да разглеждаме като непрекъснато променящи се граници: митът за непреодолимата нечетливост и непроницаемост и симетричният мит за абсолютната прозрачност. Няма нещо, което винаги да е нечетливо, но и нищо не е напълно четливо. Между тези два полюса, очертаващи контурите на един-единствен връх, вероятно се простират цялото пространство на смисъла и неговото определяне при всеки от тях. В такъв случай изключителният въпрос за произволения характер на езика или за неговото съответствие на предметите (Данте повтаря формулата: *nomina sunt consequentia rerum*⁵) би трябвало да бъде вмъкнат в раздвояването на една-единствена даденост, основа за различieto между Еднакия и Другия, празна и изначална форма на мисълта. Интересно би било да си представим, дори и с риск да се объркаме, че всеобщата и индивидуалната история изпитват тайното влияние на тази поляризация, като че ли неизбежно обикаляме някаква елиптична фигура, чийто два центъра са въпросните митове. Цикличен ход, чието пораждане и завръщане Вико се осмели да резюмира, разграничавайки три типа езика (ням език на боговете, героичен език, простонароден език), и повторение, което разгръща нескончаемо тези три означаващи равнища. Може да се каже, че „Комедията“ е ново описание на това движение.

Нов живот, ново изкуство

Тук два текста ще бъдат ключови за нас: „За народното красноречие“ и „Нов живот“⁶. Показателен е фактът, че първият е написан на латински и е посветен на езика (италиански), на който е написан вторият и който очевидно ще бъде праг към „Комедията“. Значимостта на започнатия от Данте разрыв със средновековието (десет века се сгромолясват в един нов начин на изразяване, а следователно и в един нов живот) е залегнала в следния парадокс: единичността на езика се утвърждава едновременно с неговата универсалност („светът е наша родина, така както морето е родина за рибите...“). „Простонародният“ език, пише Данте в „Пир“, „ще бъде новата светлина, новото слънце за онези, които живеят в мрак и тъмнина, защото угасналото слънце се е скрило и не ги огрява“ (а знаем, че за Данте слънцето е обичайна метафора на аритметиката, на единството, от което струят другите числа, а така също и на Бог, защото той „занемява“ в ада). Този език трябва да търсим в три посоки: на първо място, както живият език се

⁵ Думите са следствие на предметите (лат.) — (Бел. пр.)

⁶ Използували сме френския превод на Андре Пезар, от когото черпим някои сведения, както и от книгата на Ивон Батар „Данте, Минерва и Аполон“. — (Бел. авт.)

противопоставя на мъртвия, ще говорим за матерен език, „на който децата са приучени от околните, в чието обкръжение започват да оформят различни звуци. . . , езика, който говорим без никакви правила, подражавайки на дойката“, а след това посредством него за двойното измерение на родния език. Функцията на този мит е в основата на Дантевата идея: именно благодарение на словото човек заема междинно място между животните и ангелите. На първите е присъщо еднакво поведение и еднакви чувства в рамките на един вид и те не общуват с други видове. На вторите се приписва способността да общуват пряко помежду си или пък посредством бляскавото огледало на божеството (благодарение на предишното си състояние демоните също могат да се разбират непосредствено помежду си). Следователно може да се каже, че едните се намират в цялостно означаващо, а другите — в чисто означаемо. По такъв начин се разкрива функцията, която действа едновременно „на разума и на сетивата“: „Защото ако действуваше само на разума, не би могъл да преминава от едно място на друго; ако действуваше само на сетивата, не би могъл да получи нищо от разума, нито да вложи нещо в него. И в действителност този признак представлява същността на благородния предмет на моето разсъждение, защото е нещо сетивно, доколкото е звук, но и рационално, доколкото означава едни или други неща според нашето желание.“ Каква е първоприродата на този признак? В диханието Божие и в отговор на него у Адам блика непосредствено слово: Бог може да накара въздуха да говори, но словото принадлежи изцяло на първия човек, който проговаря на Бог и прославя получения дар (това следователно е нулева степен на означаването, слово заради самото слово). „Значи наистина можем да вярваме, че наслажда, която изпитваме от подреденото изразяване на естествените си вълнения, е заложена божествено у нас.“ Раят не е нищо друго, освен мястото на изначалното слово, и така „изначално“ има не само времево измерение.

На този митичен език се противопоставя сегашното разнообразие от езици, т. е. невъзможността за комуникация: „Понеже хорските дела се обсъждат на множество различни говори, тъй че много хора, използвайки много говори, не се разбират по-добре, отколкото без думи, нужно е да търсим говора, използван според нас от човека без майка, от човека, който не е сукал мляко, не е бил в детска възраст, нито е раснал.“ Данте наблюдава на факта, че Бог е създал определена форма на език едновременно с изначалната душа, а „формата“ според него включва звуците, техните съчетания и начина на произнасяне на словосъчетанията: това е адамическата форма, „с която би си служил езикът на всички говорещи същества, ако тя не беше унищожена и разпиляна по вина на хорското тщеславие“ и която е запазена в еврейския език, „създаден от първия проговорил човек“ след Вавилон и смесването на езиците. За Данте Вавилон е не само изображение на нашето състояние, а и основен мит в Библията, нейна най-тъмна точка и, както ще видим след малко, той наистина пише в тази митична перспектива (Джойс също ще бъде обзет от подобна идея и ще се опита чрез *съновидението* да изрази сливането на означаващите). Телесният символ на Вавилон е великанът Немрод, който заема определено място в „Ад“. Но на кой жив език (а не мъртъв като латинския) Данте ще може да говори (*и да изгради себе си*)? И как този език ще получи достъп до спрелия дви-

гител на всеки друг език въпреки своята променлива специфика? В трите езика, които разглежда (на *ок*, на *ойл* и на *си*) и които се определят от формата на утвърждаващото *да*⁷ — то напомня за утвърдителната функция на езика, — той трябва да посочи основния формален елемент, защото „връзката между думите се бори с объркването, изпратено свише, докато се е съграждал Вавилон“. Затова, казва той, думата *amouir* е обща за трите езика (изборът на тази дума като показателно означаващо се обуславя от това, че за Данте тя е смислово най-натоварена). И така проблемът се състои в следното: на хоризонта е първичният мит за непеклатимото, недостъпно слово, до което никой друг език не ще може да бъде сведен, доколкото за разлика от това несътворено слово езиците непрекъснато са били претворявани след първоначалното объркване. Забележителното при Данте е, че това объркване е съпроводено от *забравянето* на първородния език, стоящо в основата на онова, което бихме могли да наречем история и което непрекъснато променя навичите, обичаите и най-вече самото слово. Данте казва, че ако мъртъвците, минали там, където вървим и ние, възкръснеха, ние не бихме могли да ги разберем. Нещо повече, тази незабележима промяна, която можем да помислим за телесно израстване, е за нас постоянен източник на заслепление: смятаме за непроменливо непрекъснатото изменящото се (самите ние, нашето тяло, езика): „колкото повече е необходимо време, за да разберем промяната, толкова повече смятаме за непроменливо дадено явление“. Така всеки момент миналото е най-близко (настояще в нашето слово) и най-отдалечено, и именно езикът ни разкрива това. Езикът „се променя с възрастта и по никакъв начин не търпи застой“. Хората са изложени на двойно определящото влияние на вида и на словото, в рамките на които протича илюзорната комедия на тяхната свобода. Все пак посредством *граматиката*, която е „само определен словесен облик, непроменящ се от разнообразието на време и място“ (понеже тя по принцип не „угодничи“ на този или онзи), независимо от езиковите „размествания“ ние стигаме до другите езици, т. е. до чуждите и до миналото (до литературите — известно е, че под *писания* Данте разбира както Библията, така и древните автори.) По такъв начин Данте изтъква необходимостта този, който иска да си служи със словото да се пробуди за неговата история, картография, за неговия ход, за чепризнатата му актуалност, за постоянното му обновление, което трябва да се преоткрива в един своего рода революционен акт. Той прибегва до яркия образ на ситото, което ще се стреми да задържи само поливалентното и общото (полисемийното), а ще отсее регионалното и частното. С този пункт от разсъждениято си Данте ни сочи прага на „Комедията“. Търсейки език, „безупречен в сравнение с останалите“, ние се стремим да уловим в мрежата „плячката, чиято миризма се носи навсякъде, но никъде не се проявява видимо“, гоним я в *италийската гора* (гората на езика и знаците, „гората от символи“, за която ще говори Бодлер в сонета „Съответствия“). Множеството на означаващото, при което означаемото ни убягва, ще отстъпи място на единството на означаващото, което да е в състояние да разкрие невидимото множество на означаемото.

Така, казва Данте, „както във всеки вид неща трябва да има едно, с което да бъдат съпоставяни останалите от този вид“ (следователно да бъдат съизмерими

⁷ Съответно в Южна Франция, Северна Франция и Италия. — (Бел. пр.)

спрямо *най-простото* от тях: числата спрямо единицата, цветовете спрямо белия цвят и т. н.), така и в нашите постъпки, „доколкото се делят на видове, трябва да се открие признакът, по който те да бъдат преценявани“. Както се вижда, става дума за антропологически постулат: ето защо човек може да се дели на „човек изобщо“, човек гражданин, човек латинец. . . Езикът трябва да се търси в градовете (където според Вико в Дантевото време на постоянно враждуване хората живеели като в гората), бихме казали, също и сред авторите в библиотеките — градове в градовете, — които също имат своя странен ад. Данте разглежда цялостното съществуване като своеобразна гама, където всичко е повече или по-малко близко до основния такт. Така получаваме следните поредици: **ЕДИНИЦА/НЕЧЕТНО ЧИСЛО/ЧЕТНО ЧИСЛО/ И БЯЛО/ЖЪЛТО/ЗЕЛЕНО/ и** — по начин, който изглежда чисто формален **БОГ/ЧОВЕК/ЖИВОТНО/РАСТЕНИЕ/МИНЕРАЛ/ЕЛЕМЕНТ/ОГЪН/ЗЕМЯ**. Не е трудно да разберем, че тези метонимични серии пропадат в първородния факт на метафората (това е според Данте, а и според Донат, тропата, на която другите са производни). Така „огледалото на говора“, което ще открием и към което можем да съотнесем всички неща, става наша главна тема: средство⁴ за измерване на човека и света, извлечено от разделянето и ограниченията на езиците, върху които се опира, това огледало изпълнява синтетизираща функция. Данте определя езика посредством четири елемента, чийто смисъл уточнява: прославен, кардинален, царствен и изискан.

Прославен: който просветлява и, доколкото е осветен, излъчва блясък; който напътствува; който изпълва с „воля неволевия“ благодарение на сила, по-могъща от тази на кралете и на изгнанието (което несъмнено е пряка нейна последица);

Кардинален: това са „вратата и пантата“, „градинарят и калемът“, това, което бихме могли да наречем *осовата* страна;

Царствен: доколкото този език „търси подслон в скромна обител по липса на царски двор“;

Изискан: доколкото е теглилката и мярката (това, което мери, а не което се мери).

Накратко казано, обитателите в този двор на любов към езика (и на език на любовта, както ще видим) за разлика от двора на князете са „обединени от светлината на разума“. (Разбира се, тук става дума не за смътна „литературна република“, защото смисълът на пассажа предполага не някаква повърхностна, академична или еkleктична теория, а напрегнато и тайно преживяване, върху което ще се опитаме да хвърлим известна светлина.)

Поради лингвистични причини поезията играе съществена роля в създаването на този език, който е своеобразен абсолютен отзвук на първопроизхода и на нещата: в нея езикът бива *свързан* (именно тя разкрива „осезаемата страна на знаците“⁸). Тя е онази *fictio rhetorica musicaque posita*, реторически и музикално обработена измислица, съдържаща специфичен смисъл, накратко казано, „човешкият език, сведен до своя същностен ритъм“ по думите на Маларме. Ще напомним показателното сходство, по силата на което *музиката*, за която става дума, се ражда едновременно

⁸ Якобсон, Р. Очерци по общо езикознание. — (Бел. авт.)

менно с Данте; с Ars Nova се появяват изоритмиката и пропорционалното нотира-не; развива се полифонията, проявява се стремеж към по-голяма мелодична и рит-мична самостоятелност на отделните части; тази революция е преди всячко рево-люция в *писмото* под влиянието на *редовете*. От друга страна, между езика и поз-нанието се установява дълбока връзка: „Най-добрата реч ще подобава на най-доб-рите понятия.“ По онова време „най-доброто“ се проявява във военното изкуство, в любовния плам, в „честното желание“, т. е. там, където всъщност може да има най-много творчество. Обхождайки най-различни места, трубадурите разнасят свободното слово, което търси себе си и се повтаря в стремежа към *откривател-ство*. Тогава *песента* става предпочитана форма: тя съсредоточава в себе си и обхваща цялото изкуство“. Достойният за такова изкуство поет трябва да притежа-ва „смел дух, упорство в изкуството и владее на другите науки“. Такъв е Верги-лий, такава е шеста песен на „Енеида“, такава са „любимите на Юпитер поети, издигнали се до въздушния небосвод благодарение на огнена добродетел, синове на богове, макар че той (Вергилий) се изразява образно“. Тук се появява *орелът*, който ще играе толкова важна роля в „Чистилище“ (мечта за пренасяне) и в „Рай“ (като метафора на многостранното писмо).

Незавършеното съчинение „За народното красноречие“ продължава и свършва с технически разсъждения. Единадесетричния стих (на който е написана „Комедия-та“) се определя там като най-съвършения нечетен стих, „най-завършения по своето времетраене, по широтата на мисълта и чувството или по обхвата на съче-танията от думи“. Тук на преден план излизат въпросите на композицията и на съ-държанието: така всъщност само няколко страници са посветени на *момента*, от който Адам проговаря в Рая, до момента, в който ръката изписва знаци върху листа. Данте подразделя стила на блед, съдържано-сладостен, сладостно-украсен (повърхностна реторика), сладостно-украсен в втора степен (прославна реторика). Сред поетите образци са Вергилий, Овидий, Стаций, Лукан, а сред прозаците — Тит Ливий, Плиний, Фронтин, Павел Орозий. Думите се делят на детски, женски, мъжки или на горски, градски, вчесани, изгладени, кос-мати и настръхнали. Изгладените и настръхналите думи звучат пресилено. Вче-сани са думите със следните белези: трисричния, без придихание, без остро или сло-жно ударение, без букви с двоен звук като *З* или *Х*, без двойни плавни съгласни или една няма, равни, с леко отделяне на устните (*amore, donna, disio, vertute, donare, letitia, salute*). Косматите са едносрични или междуметия (*si, no, me, te, se*) или пък думи, служещи за неизменна украса като: *terra, honore, speranza, gravitate, impossibilità*. Всички тези разсъждения пораждат тъканта и остротата на творба-та, нейния вплетен строеж и убедителност, чиято сила ще бъде толкова по-голяма, колкото повече я възприемаме и като чисто означаващо (едва ли не лишено от значение). В такъв случай е необходимо да разграничаваме *действието* от *чув-ството* в песента. Защото „истинското значение на думата песен е всъщност дей-ствието пеене или страстта да пееш, така както лекция-четене означава чувство или действието четене“. Друг е смисълът, когато Вергилий казва: „Пей за битки и герой“, и ако някой певец каже: „Аз възпявам.“ Песента (текстът) е ту задейству-вана, ту действаща. На нечие действие отговаря нечие чувство (днес бихме из-

ползували термините закодиране и декодиране). Въпреки всичко текстът добива облика си от действието и поради това автор на песента е не този, който я пее, а който я е написал. Песента е „завършеното действие на диктуващия съчетани помежду си слова, готови за модулиране“, и това действие ще ни доведе до стан-сата — „просторна стая, където намира място всяко изкуство“.

Ето как в съчинението, което можем да разглеждаме като мостра и микрокосмос на голямата му творба, като нейна генетична фикция и формена матрица, Данте непрекъснато изостря читателската критичност през призмата на собствения си поглед. Той ясно предупреждава, че въпросът е тук, пред очите, пред гласа ни, че произтича от местонахождението ни в езика, че там условията на съществуването ни са разбулени и в същото време представляват своеобразна абсолютна загадка. Думите, отношенията между тях, строежът, произходът, формата и смисълът им представляват за нас опит, който можем да понасяме или да желаем. Както вече казахме, той първи създаде трилогията изпълнител, автор, читател. Действието на автора е чувство за читателя, но то води началото си единствено от чувството на изпълнителя. Този дълбинен изпълнител на езика предвещава *нов живот*, ако съумее да използва нестихващо живителното обновление, като избягва несъзнателните и механични предписания. Оттук навлизаме в писменото измерение на „Комедията“.

„Любовта“

Как да тълкуваме „Нов живот“? Като всичко, писано от Данте, т. е. буквално. Буквата е сърцевината на живота и писанията му, към които трябва да подходиме като към *съществителни* — пространни, променящи се, повтарящи се, образувачи подвижната почва на текстовете, чиято изразителност винаги е вторична, производна. Вторичните неограничени по брой значения се раждат от прекомерността на това много дълбоко или много повърхностно равнище на езика, до което води самата липса на значение. Сосюр с основание отбелязва, че *придържането към буквата* стои в загадъчността на поезията (и особено на ведическата). Тук музиката може да ни послужи за сравнение, макар и бегло. Става дума за изпитанието, на което субектът подлага *смисъла* — като субект на *съществуването*, на телесното преживяване и на непознатото пространство, където мястото му на субект е изцяло под въпрос⁹.

В „Нов живот“ има три равнища на изказ: един разказ прераства в поеми, които пък пораждат своя коментар. Трите нотни „линии“ (претекст, текст, контекст), *разделянето* (в смисъл на описване, разказване, което поставя тази дума етимологично начело на поредицата: разделяне—разграничаване—подробно обяснение разказ—твърдение) определят положението на действащото лице и на автора на

⁹ По въпроса за *буквата* вж. двата основни текста на Ж. Лакан: „Инстанцията на буквата в несъзнателното“ и „Откраднатото писмо“ (*Съчинения*, 1966). Текстът на Сосюр, за който говорим, бе публикуван от Жан Старобински под заглавие „Анаграмите на Фердинан дьо Сосюр, в сп. *Меркюр дьо Франс*, февр. 1964 — (Бел. авт.).

„Комедията“. Първи разрез: *книгата* за света (за езика) се покрива с книгата на отделната личност („книга—спомен“). И тази пресечна точка се нарича Беатриче, Любов — име, или по-скоро цифра (9), чийто наименован е само словесен израз (Беатриче е 9, казва Данте). „Нов живот“ за нас е не само обновеният, нов живот, но и животът под знака на новото¹⁰ (т. е. зараждащият се живот, който започва на деветия месец, и животът в ритмичното пространство на Музите — също девет. Кръстосването — езиковото раждане на субекта — придобива всекидневно и космологично измерение. „Любовното осенение“ на Данте, което днес можем да наречем поява и изблик на неговото несъзнателно, разтърсва целия му организъм. Вижда, че Беатриче го поздравява, почти припада, връща се вкъщи, привлича му се как любовта поднася сърцето му за храна на тази жена и незабавно сяда да пише. Тук съзираме поредица от действия с поразителна логика. Защото ако по такъв начин Данте бива шеметно понесен в писане и в търсене, което ще се окаже безкрайно, на точката на говорене на езика (това не е проява на автоматични действия, а на по-сложен, постоянен и дълбок порив), то веднага след това единствена цел ще стане общуването. От момента, в който оттеглилият се от обичайните форми живот се възобновява в писането (по своя характер събитието изолира онзи, който го приема с цялата му тежест), Данте ще се придържа завинаги към парадоксалното уравнение: някой го подтиква да говори, той говори, говори за друг. В това уравнение той е едновременно задоволена жертва и преводач, а също и адресат: неизвестното се дели на три. Наистина това първо слово бива подкрепено от минимална събитийност: Беатриче „съществува“, читателят, който му отговаря, е неговият приятел Кавалканти. Но тук същественото е конкретният теоретичен модел на Данте за словото изобщо, който, повтаряме, е само движение, общуване. Пространството, открито тук, е пространство на тялото като главно означаващо, като разтърсено от желания поле на символни значения. Сложната Дантева математика, проявяваща се в едновременното прикриване и разкриване на знака на тези желаниа, следва повелята на словото, което „сочи“ и остава вътре в това сочене като място за собственото си съхранение. Във вътрешността на това отклонение явленията се съотнасят и обвързват по непредвидим начин: от сънищата до „действителните“ срещи, от натрапчивата мисъл до физическите сътресения, от видяното до видението (книгата започва с поздрав, който заличава съзнанието, извежда тялото на повърхността и предизвиква езика; тя завършва с видение; което слага край на същия този език), всичко е обвързано, всичко е в съзвучие. Но Данте все още стои от външната страна на действието, което изпитва: Любовта е *кръг*, от който той все още не произлиза. Обръща се към любовното слово, но не го владее. Разбира се, той вече е „станал друг“, въодушевлението го е завладяло (понякога то се явява единствен критерий, позволяващ на читателя да разбере написаното): „Туй, що спомням си, умира, щом очаквам да те видя, радост моя“ („По смъртта си погледът копнее“). Но е в плен на субективния изказ, нещо, за което ще го упрекнат „Дамите“, срещнати „като че ли по повеля на Фортуна“, въпреки че признават „новата подбуда“ на любовта му.

¹⁰ Авторът играе с омонимите 9 (neuf) и нов (neuf). — (Бел. пр.)

Следователно писането трябва да се стреми към нещо друго: да стане ням и обективно, вместо да бъде „романна“ жалба. Ражда се друг замисъл, а с него и истинското желание за писане, но също и страх от началото. Началото трябва да бъде по-дълбоко, неволно, да се роди не вследствие на някакво решение или по силата на дадена воля, а както в деня, когато, вървейки покрай „бистрата рекичка“, Данте ще рече: „Тогава казах, че езикът ми заговори като от само себе си с думите: „*Donne ch'averte intelletto d'amore*“ („Дами, които знаете шо е любов“). Данте има предпочитание към този стих, цитира го два пъти в „За народното красноречие“, припомня го в „Чистилище“, защото той сочи спонтанното начало на неговата форма, неговия звук и несъзнателен слой, т. е. езика, на който принадлежи и който му принадлежи, който ще подкрепя съществуването му и развитието на един народ. Отсега нататък Беатриче става универсално означаващо. Измъкнати от вещественния порядък, отдадени на безгранична задушеvnост, нейните уста, очи, усмивка, поглед въздействуват сега на всеки от нас. В същото време тя влиза и въвежда Данте в смъртността на едно постоянно глеене. Това е „обгръването“: болест, халюцинации, предзнаменования за смърт, хаотично разпръскване. Данте вижда Беатриче мъртва и чува, че и той ще умре заедно със света. Наближава момента, в който противоречията достигат върхната си точка, пораждат непозната дотогава взаимност между вътрешността и външността, неразграниченост, доведена от езика до безлично, пророческо състояние. Занапред любовта ще идва и ще говори в сърцето, в трепета, който обгръща потърпевшия в мълчание и самота. Като че ли за Данте най-важното е да не застине никога в покой, да може да обясни всяко явление, всеки аспект от стихотворенията си, и то, за да пренасочи разбирането и временния резултат, постигнати в процеса на непрекъснатия порив: творчеството и критиката са неделими. Любовта не притежава и не иска да притежава нищо: нейната единствена (но безгранична) истина е да се отдаде на смъртта. В този смисъл смъртта на Беатриче става ключ за езика на Данте, не толкова, защото е нечия смърт, а защото се явява единствен знак за изживяване и изразяване на собствената. Коментарът води началото си от нея, след което впрочем преминава към разказ и оставя стихотворението да завърши с мълчание (за да се покаже ясно, че текстът *овдовява*, пише Данте: не би могло да се посочи по-добре ролята на означаемото, която занапред ще играе Беатриче, като текстът се превръща в претекст и позволява на текста да се прояви като единствен изход, като заключение: индивидуалните елементи изчезват или по-скоро биват върнати на онова място, където „никой език не би могъл да ги изрази“).

И така, ще подчертаем, без да се страхуваме, че се повтаряме:

Основаващият се на „биографичното“ неразбиране хуманистичен и психологичен конформизъм винаги се е стремил ожесточено да „отъждестви“ Беатриче. Неизбежно недоразумение: може да се каже, че то съдържа в сбят вид един образцово погрешен смисъл. Това в никакъв случай не означава, че Беатриче е алегория: за Данте обаче нейната реалност произтича от дистанцията и смъртта. Именно доколкото обектът на желанието му е не само тленен, но и черпи живот единствено от постоянното умиране — блестяща точка, чиято парливост нараства от тъмната, където той може да се утвърди, — самоличността на този обект (несводима до

позицията на обект, защото е друг, все по-друг субект) разрушава фиксирането на обществената самоличност. Така, струва ни се, трябва да се разбира тайната поезика на трубадурите (*trobar cluz, senhàl*¹¹) и на *fedeli d'amore*¹², която не е илюзорно идеализиране на реално същество, а конкретна, еротична връзка между непреодолимостта на порива и смъртта. Изобщо за жената (от която произлизаме) можем да кажем, че е единственият знак, способен да породи безпределно желание. Тя е местонахождението на закона (за възпроизвеждането) и едновременно с това има материалната (биологическата) власт да признае неговото престъпване. Смъртта на мъжа като че ли е изискване, създава впечатление за завършеност, за необходимост и цяла съвкупност от определени и ясни чувства. Обратно, смъртта на жената изпълва с неудовлетворение. В нея има нещо скрито, измамно, зовящо. Оттук и необходимостта да преследваме тази смърт, да превърнем нейното неизчерпаемо, чуждо на всякакъв разум въздействие в източник на писане и видимост, които са незначителни. Доколкото е свързан със смъртта, другият е знак за тази неопровержима истина: главата на мъртвеца, казва Кеведо, е мъртвецът, а смъртта е лицето, най-живото лице.

Жената е преминаване през майката, през матерния език (през главната забрава) към видението (обратното на Едип), към огъня, който сме самите ние. Тя води към отвъдното съзиране на лика и повтарящите се тела. Смъртта на Беатриче позволява на Данте, който черпи живот за тялото в света на смъртта, да вдъхне живот на мъртвата като условие за собствения си живот и благодарение на нея да види този свят на смърт, да извади „наяве своето видение“. Друго пренасочване на древния мит: *Беатриче* противостои във всяко отношение на *Евридика*. Сляпото древно слово бива заместено от умишлено престъпване, от появата и изчерпването на зрението (в „Комедията“, след като секва башиният език — Вергилий — във възраждането на един невинен, незасегнат от закона език, Беатриче приканя Данте да я гледа и да ѝ говори, кара го да се обърне назад към изминатия път, към земята и накрая изчезва в писането, което поражда).

По такъв начин загубената самоличност на Беатриче става знак за липса на самоличност у Данте, пространство, където се разгръщат писането като желание и желанието му като неопределено писане. Преживяването става все по-анонимно; на различни и може би на все по-дълбоко потънали в нощта равнища това са изпитали също така Хьолдерлин (Диотима), Нервал (Орелия), Бодлер и, по-близо до нас, Жорж Батай. Подобно изживяване е по принцип престъпващо: днес няма нищо по-скандализиращо от това умишлено, „неромантично“ преиначаване на *любовта* — най-изпразнената от съдържание дума в нашия език. Батай разбира, че занаятчийският смисълът на тази дума (която може би според него е *приятелството*, проявило се от смъртното споразумение в основата на шанса и на смеха, приятелството отвъд доброто и злото, отвъд всякакво значение) трябва да се търси в

¹¹ *Trobar cluz* — затворен, неясен стил в поезията на трубадурите, предназначен само за посветените в условностите на поетичния език. *Senhàl* — с тази измислена дума трубадурът често се обръща към своята Дама, без да я назовава конкретно. — (Бел. пр.)

¹² *Fedeli d'amore* (ит.) — верни на любовта. — (Бел. пр.)

пошта, в изплъзването, в ненормалното, в оскверняването. Но същественото тук е да се разбере, че ако при всички тези случаи става дума за преживяване, което изолира и унищожава субекта извън всякакъв изход, извън всякакво общество, това е така поради оголеното преживяване на *изкупуващия* себе си език, на неговото винаги отклонявано и скрито действие (чиито два полюса тук са Ерос и Танатос: Ерос, който по думите на Фройд „държи заедно всички живи същества“ и чийто вик предполага „немия зов“ на неговия брат близък).

В този смисъл „Нов живот“ може да се разглежда като борба чрез езика да се поддържа копнежът на висотата на смъртта. Незабавна последица от тази битка са изчезването на ограничения и обикновен субект, неговото раздвояване на говорещо тяло и на писане, включващо това тяло. Този текст обявява собствения си код, изгражда истинска времева „прочитология“ на „Комедията“, където се сливат конкретно трите противостоящи линии на разказа, на поемата и на коментара. Трите пана на „свещената поема“, състояща се от въведение и три пъти по тридесет и три песни, групирани в терцини, ще разгърнат пред нас в едно предварително зададено, произволно и цифрово пространство, включващо кръгово времето като едновременност и завръщане, една поема, която е разказ, разказ, който е поема, един преобразен език, съдържащ собствената си „поука“, която го презарежда безкрайно. *Тялото* на Данте ще бъде действащо лице (страст) в „Комедията“, неговият език — автор (действие), а всичко онова, в което те са увлечени от съвместното движение, разкриване и горене, представя читателя (страст). От „Нов живот“ сме научили да разпознаваме въздействието на Любвта (на смисъла, който ни кара да говорим) и как всичко е видимо посредством знака, съобщен на друга под прикритието на обикновеното общуване. Занапред материал за мисълта на Данте ще бъде Беатриче с „кървавоалени одежди“: „цялата ми мисъл се ражда от моята дама“. Но тази мисъл, казва той, „в стремежа си да оцени добродетелта на дамата се издига до такава степен, че надхвърля възможностите на моя разум“. Ето как „прелестното видение“ от края на книгата за момента се оказва неизразимо, разказът вече не може да пристъпва към него и езикът трябва да се възобнови „отвъд кълбото, що описва най-широкият кръг“, като достигне неподвижната и в същото време движеща се област, откъдето ще може да изрази не някакво отделно преживяване, а целия свят, в който тя е вписана и изживяна. Отношението между двата езика (латински, италиански) бе позволило да се открие смисълът като преминаване на знаците на онзи закон, според който „смисълът на един знак е друг знак, посредством който той може да бъде преведен“¹³, на размяната и метаморфозата на означаващото. Истински живият език (*poeta*) се открива едва след изчерпването на мъртвия език, който носи в себе си. Засегнатият в дълбочина език сега трябва да се раздвои и да отговаря за себе си, да се превежда във всеки момент. Подобен, но и твърде различен опит ще наблюдаваме по-късно в „Един сезон в ада“¹⁴, чиято техника толкова учудващо напомня за „Нов живот“. И наистина в

¹³ Пирс. — (Бел. авт.)

¹⁴ „Един сезон в ада“ — сборник от поеми в проза от Артур Рембо. — (Бел. пр.)

„Просветления“¹⁵ четем: „Аз съм откривател, чиито заслуги чувствително се различават от тези на моите предшественици, аз съм дори музикант, който изнамери нещо като ключа за любовта.“

„Данте“

Комедията е преминаване в трето измерение. Появата на обемност може да се възприеме като обединяване на трите езикови равнища в книга, която е в състояние да ги разпреди посредством едно „обективно“ писмо, и в същото време като необходимост от троичността на пишещия субект. Авторът се представя като действащо лице и негов водач. Данте ще бъде Данте и Вергилий (латинският език), Данте и Беатриче (смисълът), Данте и онова, което му се случва, използва и буди въпроси у него. Тази несиметричност е съществена; тя позволява на другия да се прояви по отношение на същия и едновременно това означава, че другият, същият принадлежат на едно пространство, предшествуващо тяхната поява. Дантевото alter ego, което в качеството си на действащо лице търпи рязка промяна, все пак обозначава един „Данте“, стоящ отвъд разграничаването на двете съставки. Онова, което Данте като друг научава от друг и посредством друг, той вече го знае, защото го пише: но той не е това, което е, без да говори, без да доведе докрай опита си със словото и със своя субект. Той поражда обобщението, на което е предмет, но това „той“ в известен смисъл „не съществува“. Или по-точно може да бъде само наш прочит. Това текстуално отношение е всъщност *unus ambo*¹⁶, диалектическо отношение, и тук можем да кажем, че *Данте се представя като писмо на Данте*, като прекосяване на това безпределно и безкрайно писмо.

Целокупна творба, над която „са работили небето и земята“, „Комедията“ трябва да обедини максимум противоречия в езика на един анонимен и митичен автор, от когото познаваме само неговия действителен двойник. Тя очертава една безкрайно изпълнена и празна сфера, тъй че в центъра ѝ съвпадат всяко явление и неговата противоположност. Това е един вид игра с нулев сбор, доколкото осъществяването на този проект може да бъде само неговото изчезване (за да не остане нищо друго освен целокупността като разтърсване и завръщане и всичко да бъде прието и изчерпано). Читателят на „Комедията“ се натъква на невъзможна целокупност; тя притихва в едно все по-обхватно подновяване, а вдъхващият ѝ живот смисъл я излага навсепо-активно преобръщане. Ако нашата истина днес се проявява като прекъснатост (исторически този разрыв е свързан с името на Хьолдерлин; поврат в мисленето, възприемано като фрагмент от писмото, което обитава, отделяне на чезнещия ритъм, изискващ ново преживяване), то е може би, за да се осъществи чрез необходимостта от метаморфози смисълът на тази занаятотска съществуваща, нахъсана от мълчание и изблици целокупност. Голямата обединяваща форма, в която тя се е представяла за прочит, е вече отживелица, потъваща в нощта звезда, чийто блясък — знамение за невзрачно завръщане — стига до

¹⁵ „Просветления“ — последният поетичен сборник на А. Рембо. — (Бел. пр.)

¹⁶ *Unus ambo* (лат.) — двойствена единичност. — (Бел. пр.)

погледа ни с голямо закъснение¹⁷. И наистина „Ад“, „Чистилище“ и „Рай“ имат нещо общо: те пропадат заедно в едно четвърто пространство, което е всяка и никоя от тях, място не само на „поемата“ (нещо „направено, съществуващо“ според пожеланието на Маларме), но и на нейния сюжет, който е *също така* всяко нещо и неговата противоположност, мъка и възторг, безсмислица и прозрачност, мраз и огън. „Комедията“ е навсякъде и никъде. Окръжността ѝ е навсякъде, центърът — никъде. Въпреки че очертава един необратим път, достигащ своя връх в „Любов, която дава тласък на слънцето и другите звезди“, тази точка препраща *фактически* единствено към смисъла и думите от текста, към онова, което поддържа постоянното им движение. Доказателство за съществуването на център е окръжността, доколкото от нея нищо не се откъсва и там се проявяват нейната противоречивост и отвореност, докато той по принцип е пространствено неопределен: *повсеместността обуславя* липсата на определено място. Историята и отделният човек са неделими, изложени са на прочит върху един и същ фон, който не ги премахва един спрямо друг, а ги разкрива в тяхната реципрочност. Така, въпреки че са неотъждествими, пишещият и четящият биват сведени до една обща външност. Действието на автора е насочено към този, който е самият него и в същото време се различава от него, към страстта на всеки евентуален читател. Би могло да се каже, че „Комедията“ включва в себе си и пише трагедията като *зараждане*, ако под трагедия разбираме подобно на Ницше Дионисиевската драма на индивидуализацията, „когато вярата в неделимостта и определеността на индивида изчезва, когато почвата под краката ни се разклаща.“ Тогава Аполон и Дионисий въплъщават двойното измерение на езика, разчленяването и изблика му в гласните и съгласните звучения на удоволствието и болката. Върхната точка на символната функция (задвигваща цялото тяло), своеобразното яростно себеоголване, „символичният“ Аполонов огън, който заменя Дионисиевата музика (самата тя е функция на болката и на изконното противоречие) — всичко това според Ницше лирическият поет представя посредством един „аз, чийто глас се надига от дъното на човешката бездна“. И достигналият до езика „аз“ принадлежи не на индивида, а на самия език, станал вече друг и „празнуващ изкуплението си в привидността“. Ето защо той може да бъде едновременно субект и обект, поет, действащо лице и зрител. Още в 1229 г. Ибн Арабина¹⁸ казва: „Вътрешното казва не, когато външното казва аз; а външното казва не, когато вътрешното казва аз. Така е при всяка антиномия; ала има един, който говори и той сам си е автор.“ Но можем да отбележим, че в „Или. . . или. . .“ и Киркегор сочи структурата, която Данте ясно осъществява: „И наистина, ако имаме тук кураж да приемем преобразяването на естетиката, ако се чувствуваме герой на сътворената от божеството драма, където поетът не се разграничава от суфълора, където отделният човек подобно на опитния артист, който изцяло се въплъщава в характера на ролята си, без да се притеснява от суфълора, усеща, че

¹⁷ Енгелс, 1893 г.: „Краят на феодалното Средновековие и началото на съвременната капиталистическа епоха са белязани от една изпълниска фигура: това е италианецът Данте — последният поет от Средновековието и първият поет на новото време. И днес, както през 1300 г., започва нова ера.“ — (Бел. авт.)

¹⁸ Ибн Ал'Араби (1165—1240) — ислямски философ, мистик. — (Бел. пр.)

суфлираната дума е тази, която той иска да каже, тъй че можем да се запяваме кой от двамата е суфлорът; ако дълбоко в себе си се чувстваме едновременно поет и поема, ако в момента на творчеството проявяваме непосредствен лирически патос, а в момента на изпълнението — еротичен слух, улавящ всяка нотка, тогава и само тогава ще постигнем най-доброто в естетиката. Но тази история, която, изглежда, не се свежда до самата поезия, е вътрешната история. Тя съдържа идеята, поради което е естетика. Ето защо тя започва с притежаването и продължава с усвояването на това притежаване. Тя е вечност, от която временното не е изчезнало като идеален момент, а присъствува постоянно като реален момент. Когато по такъв начин търпението се придобива с търпение, получава се вътрешна история.“

Тази „вътрешна история“, включваща повторението и преминаваща символично от говореното към писането или по-скоро изграждаща посредством писмото и вътре в него изконното слово, което говорите премълчават и прикриват в многообразието от езици; тази археология на езика, тази *археография*, възобновяваща трите равнища, които Вико разграничава във външната история (възкресена така в посочената от него перспектива), ни изправят пред мита за Вавилон — разработван в дълбочина, а след това възстановен и накрая изоставен. На тази степен на крайно символизиране езикът — свидетел на противоречието и на разделянето, но също и на тяхното преобразяване — ще сочи и описва себе си във всеки момент, ще използва всичко като метафора на себе си. Това е библейският мит за изписаната „отвътре и отвън“ (*intrus u extra*) книга и можем да го илюстрираме с разказаната от Бенвенуто легенда, че когато Данте решил да пише „*Комедията*“, „всички рими на света (бихме могли да преведем: светът като рими, като знаци) му се представили, за да бъдат приети в толкова велика творба“. „Когато книгата била доведена до своя успешен край, никоя рима не останала навън.“

Комедията

Ето нашия прочит на „Комедията“:

I. а) В началото една авансцена — праг, свързващ творбата със земята, спътникова песен, отделена от останалите 99, — показва как по принцип комедията на езика не може да бъде нито изживяна, нито видяна истински. Именно защото се е изплъзнал от смъртта (от абсолютния детерминизъм на означаващото — мрачен лес, сравним със съня, нош на несъзнателното), истинският Данте ще може да говори, воден от произхода на своя изтръгнат от мълчанието език (Вергилий, към когото се обръща проговорилата под въздействието на любовта — на смисъла — Беатриче). Една реактивизирана от желанието книга, която резюмира всички останали („Енеидата“), ще стане причина и повод за друга книга;

б) „Ад“, обърнато 9, става матрица на означаващото, което е едновременно активно и пасивно, река и циркус на втората смърт, на безнадеждното повторение: в близост до вечността адът се увековечава. Да си в ада означава да си прогонил себе си със собственото си слово: това е обратната страна, преобръщането, където „слънцето млъква“, това е мястото на действие и смесване на езиците, на оконча-

телните метаморфози, на необщуването, на илюзията за самоличност. Немрод е великанът, поискал да се построи Вавилон, за когото „всички езици са това, което е неговият за другите и който никой не разбира“. Всичко тук протича под знака на зрелището, на радикалната външност. Тук словото е не само толкова разнообразно, колкото са и мъченията, а е фиксирано окончателно и е все по-афазично. Според Данте земята е място, където книгата се разпилява, докато пълнените земни недра разкриват вцепенението на този, който не е обединил фрагментите, взел е частта за цялото и поради това се е превърнал в собствения си означаващ предел, в собственото си повтарящо се мълчание. Под формата на живи тела огромният и тромав Луцифер поглъща трикратно кървавата и смразена тишина. Обратно, небето ще бъде мястото, където ще се разкрият *взаимоотношенията*, а не вече *връзките* (там Бог или любовта, или смисълът и т. н. изписва книгата за кръговрата на звездите и знаците).

Следователно в дълбочина адът е телесният затвор — толкова по-соляден, оголен, самотен, ограничен и гигантски, колкото повече словото отсъства от него: нулева степен на пространството и на словото. Стъгвяването се проявява като фигура на множественото *едно* (Герон, „Луцифер“), вместо на *множественото едно* (Грифон и шествието в Чистилището) и на *множественото едно* (райският орел), като първият и последният са два обърнати образа на цялото. Стоящ извън времето, но съдържащ едно предхождащо историческо знание, насочено към заслепението (бъдещето се връща към тях), езикът на осъдените се оказва все по-здравео обхванат в плен: „жалните слова преминаваха в езика на пламъците, защото не намираха в огъня нито път, нито излаз“. Осъдените трябва да бъдат подложени на продължителен и жесток разпит (за тях говоренето е излишно и безинтересно страдание, което при Одисей придобива *геройно* измерение, защото е насочено към най-забележителните моменти от тяхното минало). Тук се натъкваме на потискащата разточителност на означаващото, която може да се възприеме като пръв закон за света. „Прегрешенията“ се определят от позицията спрямо смисъла: деянията, парите, стопанството са метафори на означаващото, което бива отклонено от неговата самоцелна употреба в името на нещо друго (лихварство, измама, измяна, ерес и др). Всичко, сторено от интерес, се проявява отново обезценено и с обратен знак (око за око). *Езикът се преобръща и завладява този, който се е смятал за негов владетел, а всъщност е бил само един от знаците му*. По принцип това състояние е непреодолимо (тук е нужна помощта на Божия пратеник) и Данте набляга на *изключението* благодарение на което откриваме правилото (същото прави и Вергилий в Енеидата: „Noces atque dies patet atri janua ditis Sed revocare gradum superasque evadere ad auras (Hic opus, his labor est.“)¹⁹. Еней е бил отведен в подземния свят от Сибила (орган на означаващото) и Данте уточнява, че езикът на Вергилий е ключ за неговата власт над долното царство: творбата (орус) достига до истинското си значение. Така Беатриче (желанието) ще потърси

¹⁹ „Ден и нощ черният Дит е разтворил широко вратите, но да извърнеш пак стъпки, на белия свят да излезеш, то е труд, мъка.“ („Енеида“, кн. VI, превод на Г. Батаклиев, С., 1980. — (Бел. пр.)

Вергилий в ада, но пред действащото лице Данте ще се покаже едва след археологическото прекосяване на езика.

След като сме заобиколили най-непроницаемата дълбочина на механичното млчание (вдън земя, тъмен полос на езика), настъпва пълен обрат, който води езика до неговото настояще, до съзрането на означаващото (на звездите).

II. След това навлизаме в разстилащото се означаемо, участвуваме активно (а не ужасено пасивно) в изкачването на непристъпната Вавилонска планина, на чийто връх се намира земният рай; изкачването ще става толкова по-леко, колкото по-добре разбираме, че цялата „Комедия“ е усвояване на мисълта, видението и писмото.

След тъмния лес, словесната несвързаност и фунията от ледено млчание, ето го и пустинният остров, където ще възкръсне „мъртвата поезия“. Събраните в една лодка души пристигат, водени от ангел — светла ивица по водата. И веднага се стига до преоткриването на гласа и музиката. „Чистилището“ е всъщност разгърнат образ на поетическия живот: там непрекъснато срещаме позовавания на слуха и зрението (мигновени и невидими стонове, живи фрески по стените и земята). Срещата със Стаций — друг вдъхновен от „Енеидата“ писател — показва новото раздвояване на действащото лице Данте: езикът му си проправя път между два езика — онзи отпреди раждането и този след смъртта му. Навлизаме в намереното време, насочено към своя извор, във времето на истински напредващото действие. Страданиято не е вече *от* словото, а с *оглед* на словото; функцията на въображението и съновидението става все по-рафинирана, сънят променя естеството си и, така да се каже, плътността си, все по-опознатото тяло олеква и преминава през огъня, отвъд който го очаква светлината (копнежът му), а то е само нейна сянка. Данте върви, пита (задаването на въпроси е главна движеща сила в „Комедията“ и никоя мисъл на действащото лице Данте не може да остане скрита за Вергилий и Беатриче, т. е. за произхода на езика и копнежа, такива, каквито Данте ги възприема двойствено и се задължава да ги отрупа с въпроси), преминава през „non falsi errori“ (нелъжовните грешки), през „visibile parlare“ (видимия говор), през видението за превръщането на мисълта в съновидение („è'l pensamento in sogno transmutai“), докато от челото му една след друга се заличават изписаните от ангела букви — израз на изтърпяното писмо (на съгрешението). Обръщайки се непрекъснато към читателя, чиято празна и бъдеща форма („pensa la succession“) той съзира до себе си, доближавайки се все повече до едно спонтанно означаващо, противопоставящо се на означаващото на ада както песните се противопоставят на жалбите, включвайки се в действието — нито субективно, нито обективно — на *immaginativa*²⁰ на *l'alta fantasia*²¹ в прекъснатостта, която наново открива млчанието и долавя нов език, той се упътва на пресекулки към „l'umana radice“ (човешкия корен), т. е. към корена на един неподвластен на съгрешението език. Тук голямата въртелива форма на Комедията се откроява в посочването на осъщественото писмо:

²⁰ *Imaginativa* (ит.) — въображението — (Бел. пр.)

²¹ *L'alta fantasia* (ит.) — върховната измислица. — (Бел. пр.)

Io mi son un che, quando
amor mi spira, noto, ed a quel modo
che ditta dentro, vo significando,²²

което е вродено, музикално превъзходство; продиктуван смисъл, позволяващ „да вървиш означавайки“, нешо, до което стигат само неколцина, признава Бонаджунта²³:

Io veggio ben come le vostre penne
diretro al dittator sen vanno strette²⁴.

Неслучайно този епизод почти веднага е последван от познанието за раждането на душата и тялото, а след това от преминаването през огъня (където срещаме Арнаут Даниел²⁵ и провансалския език, а в същото време непрекъснато отекват възгласи на латински: новият език все повече обгръща предишните езици) и накрая Вергилий заявява, че занаят пред Данте е свободен и сам ще си бъде водач. И тогава навлизаме в сърцевината на думите в поемата, в „la divina foresta spessa e viva“ (обратна на тази от първа песен, навлизане в забелязания далеч от слънчевия хълм недостъпен лес, до който се стига след преминаването през „Ада“), „божественият буен и зелен лес“, където обновената от огъня природа се възражда сама, мит за езика като разпадаща се, но неизчерпаема непреходност, чието шествие — танцуващо и пеещо, носещо единствения знак на копнежа (Беатриче) — показва превъплъщението. Тук природата е само присъствие, тя е сбитост, където едно неизменно означаващо приема все повече означаеми — и едва тогава името на Данте бива изписано за пръв и последен път на мястото си, като в същото време разкрива поставената му задача:

e quel che vedi
ritornato di là, fa che tu scrivi.²⁶

Преминал през припадъка и забравата; съзрял отвъд съня центъра на времето и знаците, като спрямо него е променил словесното си положение, занаят насочен единствено към копнежа си (който ще му позволи да престане да говори като насън, а от „тъмния разказ“ да извлече своя текст като завършане, завършване на

²² Отвърнах аз: „Шом сладката любов
ме вдъхнови, словата на сърцето
веднага да запиша съм готов.“
(„Чистилище“, XXIV, 52—54). — (Бел. пр.)

²³ Бонаджунта да Лука — поет от предното поколение, подражател на провансалските поети и на сицилианската Скола. стилът му често пъти е грубоват. — (Бел. пр.)

²⁴ „Аз виждам как перото ви реди
слова, които чувството диктува.“
(„Чистилище“, гл. XXIV, 58—59). — (Бел. пр.)

²⁵ Арнаут Даниел (поч. към 1210), провансалски поет, когото Данте високо цени. — (Бел. пр.)

²⁶ „Когато се върнеш оттам, опиши това, което виждаш“, („Чистилище“, гл. XXXII, 103—105.) Тук преводът на И. Иванов и Л. Любенов се отдалечава от оригинала и представяме буквален превод — (Бел. пр.)

миналото, видимо настояще, разгърнато бъдеще на смисъла, предназначен за онези, чийто живот ги тласка към смъртта:

Tu nota; e come da me son porte,
così queste parole segna ai vivi
del viver ch'è un correre alla morte²⁷.

Данте е станал точен посредник на самия себе си, „мозък, който не променя положения отпечатък“, мисъл, която ще бъде разбираема, пишеща ръка, тяло, възродено в паметта му като „млад листак“, което ще може „salire alle stelle“ — да се покачи на звездите, във владението на езика, където най-синтетичното писмо ще се разкрие безрезервно.

III. Тогава с „Рай“ настъпва разцветът на означаващото — начин на повтаряне на знаците, противоположен на този от „Ад“, извън времето и пространството, извън *където* и *когато*, вътре в прозрачната, кръгла и пареща вечност (по посока на едно въображаемо 9). Текстът се превръща във „висока пещна лодка“ (това също е и течащият по „непрекосяваната“ вода смисъл, и корабът на Язон, който представлявал земята и можел да говори). След гледката и участието идва моментът на сливането в резултат на равновесието между действащото лице Данте и Беатриче, между мъжа и жената. Това е мястото на самопишешото се писмо, състоянието, в което действащото лице и неговият женски двойник (превърнали се в знаци на това писмо) заемат все по-централна, революционна позиция. Преминането отвъд човека (trasumanar), казва Данте, не би могло да се означа с думи (per verba), което вероятно трябва да разбираме така: след като преминаването става вътре в езика, то не може да бъде изказано *от* него. Твърдението бива веднага оборено (то цели да обозначи преливането на прекомерността на езика спрямо самия него), защото нуждата от слово става все по-наложителна: появяващите се като отражения сенки имат желание да говорят, искат да бъдат разпитвани и действащото лице — както го подтиква Беатриче — трябва да говори, за да се доближи все повече до своето желание и да превърне думите си във видение. Сега е налице пряко вживяване в мисълта, тя тлеев неописуемата си бързина (мисълта и езикът са включени във взаимовръзката между стрелата и лъка, където всички създания биват изстрелвани към целта, която бележи и техния край). Според този възглед пространството и мисълта стоят на *една и съща страна* и тогава обръщението към читателя стават все по-настойчиви: единствено читателят (другият) може да приеме истината за неограниченото общуване. Факли, пламъци, песни, танци, концентрични огнени обръчи, чието въртене представя последователни версии, влизат във взаимодействие; фрази, които се обособяват, преди да се вляят в едно безкрайно хоро — пробягващи светлини, музика, нескончаем език, секващи само за да заговори на този, който иска да го чуе — писмо на смеха („l'affocato riso della stella“ — ожареният смях на звездата), доловено отвътре, от мълчанието

²⁷ „Чуй думите от моите уста
и вярно ги предай на всички живи,
чиито дни са полет към смъртта.“
(„Чистилице“, гл. XXXIII, 52—54. (Бел. пр.).

или по-скоро от езика, който е „един във всички“ („con quella favella ch'è uni in tutti“); писмо, което чете в „голямата книга, където нито бялото, нито черното не се променят“:

leggendo nel magno volume
u' non si muta mai bianco nè bruno,

където може да се види огледалото, в което „преди да мислиш, мисълта се появява“ . . . Трябва да се говори не за да се изрази нещо, не за да се означа едно или друго (при всички случаи това вече е известно), а за да се погаси желанието. Данте показва, че, вървейки така, той отново преминава през своя биологически асцендент (своя „корен“) и тази регресия предизвиква мигновен умствен напредък. Той се доближава до точката, при която всички времена са настоящи, а бъдещето се разкрива пред погледа „както хармонията на органа достига до ухото“. По такъв начин, за да се впише в идното, текстът трябва да бъде двойно по-издържан, в противен случай, казва Данте, „опасявам се, че няма да съм сред живите, които ще нарекат нашето време старо“: писмото (радикалният езиков опит) е въпрос на живот и смърт. Затуй е от съществено значение човек да види своя език, да се постави в положение, което ще му позволи да се види как пише, как нашият свят говори и се пише:

Io vidi in quella gioivial facella
lo sfavillar dell'amor che li era
segnare alli occhi miei nostra favella.²⁸

Езикът на птиците изписва пет пъти седем гласни и съгласни, а Данте разшифрова и отбелязва (на латински) това, което чете по небето. По същия начин орелът, който с човката си издава звуците „аз“ и „мой“, докато в мисълта са залегнали „ние“ и „наш“ (така бихме могли да кажем, че в хода на историята има само един пишещ и ако следваме християнската митология само един човек, който да е действително отговорен пред историята, а тя пред него и в това единство се проявяват неопределените й очертания), притежава способността да кондензира знаците: „О, вечни цветя. . . всичките ви благоухания в едно.“ Световната книга се пее и пише пред нас в душата на Данте и словото му поражда всеки момент по-пламенно, по-сито слово сред множеството, където всяко нещо става това, което е. Тогава духът излиза извън себе си „както пламъкът се отделя от облака“ — мълния, поразяваща различно от „Нов живот“, след като усмивката на Беатриче излиза извън пределите на изразимото. По такъв начин, пише Данте, „свещената поема“ трябва да се „взриви“, да приеме своята недостатъчност, като че ли е станала част от текст и само негова фрагментарна проява. Действащото лице отива отново „на битката“ с „омекнали клепачи“ и тогава ще настъпят очевидни промени, като преобразяването на погледа ще преобрази средата, където той е насочен (структу-

²⁸ „Там в радостния блясък зърнах в миг
как любовта изписа с рой искрици
ред писмена на нашия език.“
(„Рай“, XVIII, 70—72). — (Бел. пр.)

ра, противоположна на тази на превъплъщенията в „Ад“: искрящата река се превръща в роза, става кръг; познанието е огнено писмо, samozапечатаваща се кръгова мелодия:

così la circolata melodia
se sigillava,

докато духовете се въртят като сфери и блещат като комети с поглед насочен там, „където всичко е изобразено“. Данте може да заеме мястото си в празничното слово, утвърждаващо съжителството на множеството и единичното (троицата), доколкото е престанал да бъде един или друг, отърсил се е от всякаква индивидуалност (свети Августин: „Разлей се, за да можеш да бъдеш напълнен; излез, за да можеш да влезеш“). Въпреки заслепението си той трябва още да говори, да възстанови зрението си след мрака: словото носи със себе си светлината на неограничената четливост в „двора на любовта“ —

lo ben che fa contenta questa corte
Alfa ed O è di quanta scrittura
che me legge amore, o lievemente o forte,

(доброто, що радва този двор, е Алфата и Омегата на писанието, което любовта ми чете — ми преподава — тихичко или силно) — и тъкмо на това място Адам повтаря думите от „За народното красноречие“, след което — и сега езикът казва „аз“ — най-сетне се разнася „световният смях“:

Cio ch'io vedeva mi sembrava un riso
dell'universo.

Беатриче отново изчезва и сред движението на ангелите ние стигаме до съзирането на целия *том*, от който в момента на писането може да се долови само един „проблясък“:

Nel suo profondo vidi che s'interna
legato con amore in un volume
cio che per l'universo si squaderna²⁹

(Примери за извънвременност: „корените на времето са в този съд, а листата му са в другите“; за повсеместност: отражението и отразеният пламък се съчитават така „както песента следва своя ритъм“, а погледът обхваща с лекота всяка точка от необятността; за множество: „Всички искри следваха своя огнен кръг и броят им превишаваше хилядите, получени от удвояването на квадратчетата от шахматната дъска“.)

Занапред, прекосявайки деветте кръга, които се ускоряват с отдалечаването от периферията (обратен образ на сетивния свят), езикът достига до словесния си край, устремява се към безкрайността, превишава себе си, не се поддава на никакво индивидуално изговаряне и в момента, в който Данте иска да види как нашата фи-

²⁹ „И аз видях в глъбта ѝ съкровена
в един том свързани с любов една
листата из безкрайната вселена.“ („Рай“, XXXIII, 85—87). (Бел. пр)

гура се слива с кръга, той ще влезе в *колелото*, което открай време задвижва желанието и волята му. Когато се превръща в това, което вижда и може би си дава сметка, че от самото начало е бил това, което е виждал (което е писал), той престава да съществува, за да отстъпи място на текста: *любовта, която движи слънцето и другите небесни светила, препраща към съвездието на смисъла и думите, вхождат за което се намира в средата на жизненото ни поприще.*

IV. В „Пир“ Данте разграничава четири равнища на тълкуване на теста: буквално, алегорично, морално и анагогично. Последното, казва той, „е върховният смисъл, при който освен буквалния смисъл на писанието се разкриват славните върховни неща“. Бихме могли да го наречем *хипербуквален* смисъл, ако както, надяваме се, го показахме, концентричните възможности за примери и преводи се отнасят спрямо езика (възприеман в най-широкото си проявление). Конкретните подбори в „Комедията“ (разкази, фигури, значения) се осъществяват кръгово въз основа на този последен смисъл, препращащ към първия, от който обаче го дели максимално пространство. „Булото от страни стихове“ пречи не те да бъдат сведени до ясно и плоско значение, не да бъдат преведени в поредица от плоски знаци (мъртъв език), а да се видят и изживеят (прочетат) такива каквито са. „Доктрината“, която се крие „под“ това було, е доктрина на смисъла, преминаващ през множеството знаци, това, което ние наричаме *прекосвяване на писмото*, защото тя предполага едновременно прочит и писане. Разбулването не е редуциране, а *страст*. Логически читателят на „Комедията“ е Данте, тоест *никой* — той също е в „любовта“, а познанието е тук само метафора на по-дълбоко преживяване: това на буквата, където животът и смъртта, смисълът и липсата на смисъл стават неразделни. Любовта е смисъл и липса на смисъл, тя може би е това, което, позволявайки на смисъла да се отдели от липсата на смисъл, прави последния очевиден и четлив: липсата или крайното изпълване са равностойни и водят до движението на отдадени-ния, на освобождения свят. В това пътуване на тялото към смисъла (на тялото, т. е. на целия свят, преминаващ през най-дългото и сложно заобикаляне, през най-взискателната мисъл: „само човек, казва Фойербах, чествува празниците на теоретичните възгледи“) езикът се явява като място на целокупността, като път към безкрая; който не познава езика, служи на идоли, който види езика си, ще види своя Бог. В неумолимото си изписване „Комедията“ е най-впечатляващото опровержение на всяка идея за друг свят и за отвъдното, тя е противоположна на съучастническото противопоставяне между идеализъм и механизъм: решаващото отрицание, което извършва тя спрямо самата себе си, нейното диалектическо утвърждаване, се представят като единствените действия, които не отнемат нищо от нашата реалност. Тя ни разкрива изграждането на формата, съдържаща заключителната дума за човека. Буквалността бива постигната, когато субектът става знак, след като преди това само е чел, възприемал, разбирал този знак. По такъв начин той не само произвежда, научава или превежда световния език: той е в една постоянна революция, и то буквално, а не в преносен смисъл, там той е несводима даденост, която не подлежи на опростяващо деление. Тук всички „значения“ липсват и не достигат целта си, която винаги ги е предшествувала. Ние сме вграждането на „Ада“, на „Чистилището“, на „Рая“; ние сме пишешата комедия на любовта, смисъла и

словото. Данте може да напише „Ад“, защото е бил в „Рая“; но е разкрил за себе си „Рая“, защото е могъл да напише „Ад“.

В своя сериен превод на „Комедията“ Ботичели е разбрал, че текстът е неделимо и непрекъснато видоизменящо се тяло, тъй че всеки пасаж винаги се явява само обновяване, реплика, анудиране или довършване на друг по силата на постоянно проверявана обратимост, в която книгата е била творена и преживявана: Водейки началото от пространството на численостите, той може само да се завърне в него. Пейзажите и персонажите са думи от един безличен език, където Данте е виждал и написал себе си като дума сред думите, осъществявайки това, което езикът е осъществявал в него: пътя на целокупността към „любовта“, която я разрушава и от която се поражда ново цялостно преживяване. Ботичели множи и видоизменя отделните черти, откроява геометрията на текста, неговите съгъствания, премествания, преминава от интензивно умножаване към равновесие, което се разединява и в крайна сметка чезне, и показва как от една бяла страница към друга бяла страница, от лицевата ѝ страна към опакото ѝ дистанцията може да разкрие един изследван в най-голямата си мащабност свят. И накрая си спомняме за мисълта на един Дантев съвременник, на онзи доминиканец, изчезнал след осъждането му от Църквата — а Данте е бил прокуден и после осъден на смърт от флорентинците — за Екхарт, чиито проповеди, преоткрити през XIX век, удивлявали Хегел: „Там съм това, което бях; не раста, нито се смалявам, защото съм там, неподвижна причина, която движи всички неща.“

Превод от френски: Стоян Атанасов