

АРХИТЕКТИТЕ.
**ЗА ЕДНА МЕТАФОРА ОТ МЕТАЕЗИКА
НА ЕВРОПЕЙСКАТА ЛИТЕРАТУРНА ПРИКАЗКА**
АЛБЕНА ХРАНОВА

Това заглавие признава две свои несъвместими изкушения, първото от които се крие в знаменитата Хайдегерова метафора, според която езикът е дом на битието. Тя също търпи изкушенията на разрастването: така онтологизираният език може да бъде прочетен и в Ницшевия „Заратустра“ като наглед на възврата: „вечно се гради все същият дом на битието“, и в Курса по обща лингвистика на Сосюр като наглед на невъзвратимостта: „Езикът напомня за дом, . . . но тези, които живеят в дома, знаят само едно негово устройство.“ Разбира се, нашата редукционистка синтагматика съвсем умишлено погръща на този текст да се превърне в самодостатъчно разсъждение върху магистрални перспективи на европейската мисъл и концептуалните разбягвания на нейните привидни синонимии. Ще споменем само това, че Хайдегер сигурно няма да се съгласи със Сосюровата абсолютизация на синхронизираната в настояще структура, а пък Борхесовите безсмъртни ще са забравили езика и ще живеят в домове, чиято архитектура е изродена и невъзможна. Съзнанието за множественост на езиците и за множествени състояния на езика пък ще накара Витгенщайн във „Философски изследвания“ да мисли езика като град, в който едновременно не е еднородно – и този наглед ще бъде въодушевено цитиран не другаде, а в „Постмодерната ситуация“ на Лиотар, и т.н.

Второто ни изкушение се намира в началото на Четвърта песен от „Поетическо изкуство“ на Боало, където е разказана поучителната история на един много лош и неспособен лекар („лечител самозван, убивал той без жал“), който заживял в дома на един абат („Избягал от града, където мразен бил. Другарят му — абат — след туй го подслонил“), а пък лекарят убедил абата да преустрои дома си и така се доказал като много добър архитект: „и станал... /отличен архитект наместо лекар жалък“. За Боало това е пример, предписващ означеното на всеки възприемател: „От този пример ти вземи поука пръв“, но пък изследователите на Боало са открили и други поуки за днешния читател, една от които е тази, че споменатият лекар-архитект най-вероятно е Клод Перо, от чиято медицина Боало биографично е патил, както признава в по-късната си полемична работа „Критически размишления върху някои места от съчиненията на ритора Лонгин“. Клод Перо впрочем е брат на Шарл Перо, а историята за лекар-архитект може да се прочете от любопитстващата литературоведска памет

и като поучителен прототипно-интертекстуален образ на започналия десет години след „Поетическо изкуство“ спор между „антични“ и „модерни“. В своите „Паралели между античните и модерните“ Шарл Перо също ще въведе един Абат като протагонист на „модерните“ — и същият абат във втория диалог ще въведе архитектурата като важен предмет на спора за това кое е образец на съвремението — градините на Алкиной или Версай. Там Абатът настоява върху преимуществата на Версай и върху начина, по който дворецът въдворява античността, нейните сюжети и нагледни, в една алегорическа употреба, прославяща Краля-Слънце.

Приказките на Перо, появили се през 1697 г., в залеза на спора между „антични“ и „модерни“, също са несъмнени алегии, защото са построени върху откровеното съседство на сюжета и поуката. Техният предговор-посвещение скрито ги дефинира като бурлески, защото дели наивитетността и простотата на сюжетите от ценността на разумните поуки (така в метафориката на самия Перо от „Паралелите“ приказките се самоосмислят като онзи вид на бурлеската, който той формулира като „принцеса в рокля на селянка“). Затова пък тъкмо следващи времена (например романтическата конвенция) и следващи императиви (например детската литература) ще унищожават алегоричността на приказките, премахвайки изцяло поуките от текста. За романтическия фолклоризъм тъкмо селянката от бурлеската ще е придобила ценност, за детската литература възрастният почерк на Перо и особените тематизации на сюжетите в поуки ще са се оказали неприемливи. Така че век след спора между античните и модерните (въпреки съгласието им по отношение ценността на алегорическото), античните, начело с Боало, ще са получили един вид метаисторична победа, един вид референциализация и метабукувализация на историята от Четвърта песен на „Поетическо изкуство“. Доколкото всяко *moralité* *предписва* норми, поведения, ценности и т. н., то тъкмо *предписанията* на Перо нямат дълъг живот. Унищожаването на поуките, независимо дали за детски или за романтически цели, го вкарва в сюжета на неговия брат, описан от Боало; доказва го като зле предписващия лекар — и като перфектния архитект, автор на Версайските стилови фасади на сюжетите. Впрочем, върху означаващите също е посегнато — там, където те имат алегорическа функционалност, където препращат към разпознаваемото време на XVII век. Адаптацията трие времето, за да изпрати подменения почерк на Перо в паннастоящото на детството. Ако прочетем това събитие от съдбата на приказките през пространствената понятийност на Хайдегер, през убеждението му: „Времето не е. Времето има място. Място, вмествашо времето. . .“ („Време и битие“, 1962), ще се окаже, че езикът на Шарл Перо е бил вторично лишен тъкмо от онези места, в които се вмества неговото време, че посетителите на дома му са разрушили местата на времето му, за да могат да поместят там едно друго битие на жанра.

Затова се оказва твърде любопитен фактът, че три века след Шарл Перо Сент-Егзюпери съвършено доброволно ще извърши подобна процедура в знаменитата си детска книга. „Малкият принц“ настойчиво борави със същата знаковост, станала обесивна за автора му през цялото време на писането между „Южна поща“ и „Цитадела“. Отдавна известният факт, че Сент-Егзюпери настойчиво повтаря мотиви, сюжетни ядра (роза, лисица, принц, дете, самолетна катастрофа в пустинята, цивилизация, постигната чрез изкубване на джунгли и баобаби, строеж на катедрали и на общности и др.);

че повтаря изкристализирали до паремийност синтагми от текст в текст — всичко това сякаш е нещо, което не се отнася до „Малкият принц“ и не се разпознава в него. Моралистът ще е прерязал пътя към *moralité*-то на означаемото, към оголванията на значенията, изобилстващи във възрастните му текстове и които много лесно биха заработили и при четенето на „Малкия принц“ при наличие на памет, която носи параграфа за розата от „Писмо до Х.“; за това че „принц“ е име на *понятието човек*“ от „Боеен пилот“; за смисъла на пустинните лисици и техните опитомявания от „Земя на хората“ до „Цитадела“; за това, че думата „дете“ е заработила в режим на небуквалност и в значение на „човек“ и „човешко“ още от финала на „Южна почта“. Това дори не е интертекстуализъм, а просто констатация на паметта, които при това не са никак генерализиращи и свръхинтерпретативни — те просто записват непротиворечиво „Малкият принц“ към текстовото и идеологическо „цяло“ на Сент-Егзюпери. Но ако французинът от края на XVII век рязко би се противопоставил на изтриването на означаемите, които съставляват основната ценност на „разумните поуки“, то французинът от средата на XX век застава рязко против припомнянето на значенията, против готовността на интертекста да ги прояви като вече налични и работещи. Такъв порив би срещнал изречението от „Малкият принц“ „аз не искам книгата ми да бъде четена лекомислено“ и би затихнал, примирявайки се дори с интенционалната грешка. В аргументацията защо детската книга се посвещава на възрастния Леон Верт участва и убеждението, че „той разбира всичко, даже и книгите за деца“. Така причината за издигането на цитадела около „Малкият принц“, затварянето му пред постоянните означаеми има по-сложни причини от предназначението на книгата и спецификата на нейния детски читател. В незавършената „Цитадела“, чийто повествовател — строител и владетел на цивилизация — с обесивна настойчивост нарича себе си „аз, архитектът“, ще бъдат отделени твърде много думи, за да се прокламира невалидността на думите и нещо повече — невалидността на всяко означаване. В лексиката-сюжетика на романа самото понятие „означаване“ се появява твърде често, и то все като отрицателен герой; неговата противоположност-протагонист е „разбирането“ и „проумяването“. Така и Леон Верт *разбира* без посредничеството на никакви — резултирали от означаването — означаеми; а целият път на малкия принц от змията (която говори със загадки, но той много добре ги разбира) през лисицата (най-истинското е невидимо за очите) до невидимата овца в сандъка, нарисуван от летеца, се оказва път към точно такова разбиране за разбирането. Следователно „Малкият принц“ може да се чете и като цитадела на опитомения знак, докато романът „Цитадела“ — като метатекстово указание за това как се прави подобна цитадела, каквато е „Малкият принц“. С това обаче текстът „Цитадела“ парадоксално се отваря, защото е принуден да означава непрестанно безсилието на означаването. И да бъде пореден прочит на повтори и редукции, от които няма изход, защото „аз, архитектът“ е принуден да прави все същия избор — единствения, който се привижда като избор, конституиращ цивилизация — „Оня, който гради дом, придава някаква форма на дома си. И естествено всяка форма може да е желана. Ала не всичките заедно. В противен случай няма дом“. В подобно мислене Хайдегеровата метафора няма какво да прави, защото езикът е изправен срещу дома. Защото формата на дома е само една, за разлика от думата, тъй като „това, което е вярно за един знак, е невярно за друг“. Така и когато гласът на „Цитадела“

казва привидно Хайдегеровото „аз съм великата условност на езика — дом, рамка и архитектура“, той го записва всъщност в страшната необходимост на архитекта-владетел — „да сътвори езика, който ще погълне противоречията“.

Двата различни случая от писането на XVII и на XX век си заприличаха по еднакъв ефект от две толкова различни намерения и конвенции — ефектът на скриването и изтриването на означаемото, поради опитите приказките на Перо да бъдат превърнати в детски; и поради убеждението на Сент-Егзюпери, че същинското човешко (= „детско“ в метафориката му) разбираше изобщо не минава през подвежданията и заблудите на означаването. Въпросът за предназначението само допълнително усложнява този и без това нелек проблем, но не можем да не споменем, че при Шарл Перо понятието „детска литература“ все още не е възникнало в днешния си смисъл, а при Сент-Егзюпери то вече е изчезнало, тъй като небуквалността на „дете“ е очевидна за контекста на книгите, от който „Малкият принц“ иска да се отдели и оразличи, ако и тази стратегия да се оказва неуспешна в перспективата на интертекстуалното четене. Т. е. буквалността на детето като читател за двата случая се колебае между полюсите на „още не“ и „вече не“, колебае се между различни видове на отсъствието.

Досега всъщност се занимавахме със сюжети, които илюстрираха опосредствени съотнасяния между приказката, метафориката на езика-дом и детето като читател. Не по-малко проблематични обаче са случаите, в които тяхната заедност е зададена съвсем непосредствено, както е например в знаменитото заглавие на братя Грим от 1812 г. „Детски и домашни приказки“ (Kinder- und Hausmärchen). Съчинителното „und“ съполага детето, приказката и дома, само че докато домът и приказката са направили графиката на обща дума, станали са органи на едно и също словесно тяло по силата на самото немско словообразуване, то детето остава от другата страна на бариерата-съюз „und“. В контекста на щюрмерството и на романтическия филологизъм на Грим „Hausmärchen“ се чете в смисъла на „народна приказка“, с онова значение на фолклора, което романтическите почерци предписват — значението на национало-интегративен дискурс. Това, разбира се, е прочит на термина през Хердер, който твърде много говори за „домашен тон“ и „фамилен дух“, които стоят в самата категориалност на националното. У Хердер може да бъде открит не само контекст за разчитането на значенията в „Hausmärchen“, но и синтаксис, много подобен на този от заглавието „Kinder- und Hausmärchen“: „Може ли да се докаже, че тя [Германия] действително е имала . . . **национална и детска митология**“ („За приликата между средновековната английска и немска поезия...“, 1777) — това е твърде странно за днешния ни слух понятиyno и терминологично свързване, но очевидно е част от концептуалния речник на немския XIX век. Що се отнася до буквалното в двете имена, които Грим дават на приказката, от тяхното раз-полагане излиза, че детето и домът правят две различни природи и предназначения на едни и същи приказки. Този проблем ще придобие неудобна очевидност при адаптациите върху Грим. Те отнемат романтическото от приказките, за да ги направят безалтернативно детски по силата на същото намерение, с което отнемат и класицистичното от почерка на Перо. Така многобройните и разноречиви адаптации доказват невъзможността за мирното разделяне на „Kinder“ от „Hausmärchen“ без взаимно осакатяване на езиците им, както е невъзможно алтернативата да бъде прокарана без сблъсък между историчното и безисторичното стилово и идеографско битие на жанра.

Следователно текстовете не излъчват дискурсивно отчетливи граници между детската приказка и универсалната „приказка на дома“ (адаптацията прави точно това — насилствено поставя липсващите граници). Но пък заглавието има точно обратната функция: то поддържа отделността, различието в двете имена на жанра, оставяйки детето извън дома, а дома — необитаем от деца. Затова пък любопитство внушава фактът, че Вилхелм Хауф ще предприеме обратното пространствено решение и подредба на този понятиен и метафоричен ред. В „Приказките като алманах“ принцесата Приказка се оказва нежелан гост в града с „умни стражи“ и „студени погледи“ (разбира се, това е прост наглед на поредна романтическа атака срещу рационалистичните естетски). Едновременно с това, за да влезе във враждебния град, Приказка се преоблича, т. е. метатекстуално напомня за нещо от метафориката на Перо („принцеса в рокля на селянка“). Обаче принцеса Приказка чисто романтически е „скромна“, тя мечтае за природността и излъчва природност — майка ѝ я преоблича в искрящите одежди на Алманаха, с което приликата между класицистичната бурлеска и романтическата травестия, между метафорите на Перо и Хауф се оказва закономерна прилика между полюси, близкост на антагонисти. Решението на Хауф за града, дома и неговите стражи напомня единствено лексикалния, но не и концептуалния ред на: „Езикът е домът на битието. В неговото обиталище живее човекът. Мислещите и създаващите поезия са пазачите на това обиталище. Тяхното бдение е изпълняването на откритостта на битието. . .“ („Писмо върху хуманизма“, 1947). Градът и стражите на Хауф са много по-трафаретни и предвидими, лишени са и от величествения мрачен утопизъм, към който се разширява и разраства Хайдегеровата метафора. Тук пишещите стражи са памфлетни — те са критици с насочени към Приказката пера, а пък един човек приютява прокудения жанр в дома, където са децата му. За разлика от Грим, тук детето, домът и приказката се поместват в пространство, лишено от всякакви прегради и съмнения.

Разбира се, нашето изложение би трябвало да продължи вероятно по посока на английския естетизъм и към втората книга приказки на Оскар Уайлд, чието заглавие е „The house of Pomegranates“, а на български се превежда ту като „Гранатовия дом“, ту като „Къщата на наровите“, ако и „pomegranate“ на английски да значи само „нар“. Колебанията на нашите преводи минават през руската традиция, където „гранат“ означава „гранат“, но и „нар“. Така славянската рецепция раздвоява дома на Уайлд в една лексикална полисемия (българският е подведен и от омофоничното „pomegranate“, чуто като транслитерация). Този сюжет поставя отново проблема за читателя, но вече не в плана на неговата възраст, а в плана на неговия език. Преминало от своя в славянския дом на битието, заглавието на Уайлд неочаквано започва да звучи съвсем „уайлдовски“, като че ли случилото се в славянските езици е издиктувано от самия негов почерк. Запазването и на двете потенциални значения е познато операционално средство, проявено например в омофоничното „The Importance of Being Earnest“ („Колко е важно да бъдеш сериозен (earnest)/да се наричаш Ърнест (Earnest)“). Така поместен и усвоен от чуждия дом, Уайлд, извън своя език, за пореден път се възползва от умножаването на значенията, за да изравни възможностите на полускъпоценния камък гранат и на плода нар да бъдат предикати на дома; защото наричанят от съвременниците си „минералог и ботаник“ Уайлд има еднакво пристрастие към едното и към другото. И защото, ако

гранатът и нарът си приличат по цвета и по зърната си, това едва ли прави по-плътен призрачния дом, блуждаещ между двете чужди значения на една и съща дума. Сравнението между нара и граната няма да покаже кой е управляващият подлог, защото и двете могат да бъдат тълкувани като еднакво възможни посоки за конструиране на миметически парадигми (чие качество на чие качество подражава); а пък това ще отпрати въпроса нататък към спорния и безспорен естетизъм в приказките на Уайлд, и т. н. Във всеки случай този последен засегна дом на приказничния език е толкова непространствен и нетематичен, че е в състояние отново да преобърне интертекстуалната перспектива на четенето, отдавна усъмнено в своята способност да подрежда и дефинира архитектурата и архитектурата на своя предмет. Това ни позволява да завършим изложението си без патетика и без надежда: