

Градът и Зоната – референции на фразовата метафоричност при Атанас Далчев и Гийом Аполинер

Живка Симова

Очаквано и същевременно необичайно е естетическото родство между Атанас Далчев и Гийом Аполинер. Очаквано – заради поетическото откриване на Париж в различни отрязъци от време, заради опита им да моделират свой поетичен свят – алтернативен на символичния. Изненадващо – заради многобройните инвенции у двамата, използвали свои символични кодове и семантични обрати, за да създадат „актуалния смисъл на думата и фразата“ (П. Рикьор) чрез метафората. Сред многото примери от творчеството им ще изберем най-емблематичните – поемата на Аполинер „Зона“, с която започва книгата му „Алкохоли“ (1913) и Далчевата стихосбирка „Париж“ (1930).

Изкушаващо е да се потърсят аналогични или близки поетични пространства, контрапункти у двамата поети, за да се види как един и същ град от времето на първия продължителен полет със самолет и от епохата на екзистенциалистите поражда различни духовни пейзажи / поетически сюжети. Пък и за подобен избор е достатъчен фактът, че става дума за неповторими почерци, вписали се не само във времето на пост-символистичния модернизъм, но и достатъчно показателни за раждането на поетичен език, който и в двата случая провокира повече последователи, отколкото скептици и отрицатели.

Как така се случва, че Далчевият „Париж“ модулира *зони* на човека, а Аполинеровата „Зона“ – *града* на човека? Очевидно е, че става дума за два кода с подвижна артикулация, които бихме могли да разпознаем като семантични дадености и семиотични възможности.

Струва ми се, че поетичният образ „зона“ у Аполинер може да бъде трансформиран в знаковата система на Далчевия *град*. Идентичният референтен образ в стихосбирката му „Париж“ осигурява транспозицията на няколко конотативни *зони*: на „слепите“ задни дворове, на екзистенциалната самотност, на огрешения свят... Вярно е, че някои от тях продължават и в „Ангелът на Шартър“ (1943), но нас ни интересува техния първи живот в Далчевия поетичен свят през 30-те години, когато *градът* като образ в българската поезия има приоритетно своята символична или пролетарска визия.

Първият Далчев поетически „разказ“ в книгата е не *за*, а *на града*. Денотатът е в самото заглавие – „44, Avenue du Maine“, което, подобно на удвоения образ „листът пожълтял“ – „Стопанинът замина за Америка“ („Повест“), се оказва своеобразна поетическа визитка за никого и никъде.

В „44, Avenue du Maine“ две фрази инициират потока на отсъстващия живот: „...и гледа, без да види нищо, / прозорецът ми цели дни“ и „... върху плочите на двора / валяха думи и пари“. Тяхната метафоричност поражда противоположни, но и допълващи се нива на означаемост: първото полага мотива за слепотата, а второто включва парадигмата „вали“ (откриваме я и в други стихотворения), колкото в онтологичен, толкова и в екзистенциален план – думите „валят“, както и ненадейният дъжд, както и сълзите, както и дните, в които не се случва нищо. В това безвремие „прозорецът“ получава ролята на „зрящия слепец“, който, за разлика от ажурната приказна картина от едноименната творба, има двойка задача: първо – да присъства/участва в пространството/ „слепотата“ на един „прихлупен двор“ и второ – да „види“ нещо, което да я „излекува“. Деперсонализираният образ на уличния музикант, назован и като „юноша ослепял“ – традиционен архетип на слепите аеди и рапсоди в изкуството – е нужен поетически щрих към слепотата в един свят, затворен между „осем реда прозорци“. Старинната песен, референция на топлия френски шансон, е единствената причина дворът да оживее чрез плача на жените, които инак липсват – и в рамките на прозорците, и в живота, рамкиран от *чакането*. Впрочем познатата алюзия от „Старите моми“.

Втората фраза финализира цяла семантично-метафорична верига: „...и ненадейно заръмбя.“; „И се разля старинна песен, / еднообразна като дъжд“; „...валяха думи и пари...“. Ненадейното случване променя и посоката на движение „заръмбя“ – „разля“ – „валяха“. Дните, в които животът е сведен до три от тях: „Мълчим и денонощно работим...“, до този момент като че ли също са „слепи“, или пък просто „валят“, без да оставят следи след себе си.

Така фразовата метафоричност на няколко стиха оформя характерни за Далчев гнезда от „осъзнаващи“ значения: първото – център в омагьосания кръг на сляпото битуване в града е задният двор – своеобразна екзистенциална зона за градския човек – и второто – „проглеждането“ става в последователни въпроси, синтактично организирани в последните две строфи, които сякаш повтарят движението на дъжда. Важно е може би не самото „проглеждане“ чрез питането „... кога ще заживеем ний?“, а осъзнаването, че до този миг то изобщо не се е случвало... И тук Далчев е верен на философските си внушения. Всичко, което е видимо, осъзнато, се променя във времето. Вечно е само невидимото, чудото. То е скрит, „случаен“ знак, както е случайна и появата на музиканта в задния двор.

Разпознаваме глагола „вали“ в стихотворението „Сняг“ като божествен знак чрез метафоричното „слизане“ от висините – загатнато в не

едно и две Далчеви стихотворения, – но и като хипотетично присъствие в място, отредено само за чистия свят на децата. Образът на снега следва символичния ред, започващ от „бял и лъчезарен ангел“, до „бял сняг ще има само във градините, / където са играели деца“, за да се превърне в негова алтернатива („Във този черен като въглен град / ще бъде зимата на pewno черна...“). Снегът всъщност изобщо не вали. Подобно на Клод Дебюси, за когото музиката е в пространството между нотите, за Далчев често поетическият смисъл е в липсващите неща. След един въпрос, последван от кратката констатация „Аз не вервам“, и няколко отговора в бъдеще време всичко е предполагаемо, условно... *липсващо*. Колкото до метафоричната обобщеност на финала – трактовката на белия цвят би могла да бъде различна от известната интерпретация на В. Кандински: „...бялото... ни се представя като символ на един свят, в който са изчезнали всички цветове... Този свят е толкова високо над нас, че не долавяме никакъв звук оттам... Оттам идва едно голямо безмълвие...“¹. По-сетнешната алюзия с белия ледников период на земята кореспондира с разбирането на Умберто Еко за т. нар. „мъртва метафора“, чието оживяване зависи от „социокултурния вид на енциклопедията, с която разполагат тълкуващите...“². Белият цвят се разчита различно от един художник и от един поет. Далчевият символичен код го експлицира като намеса на божественото, но и като част от предполагаема шумна игра, внушение за свобода, за отворено пространство – спомен от детството или предполагаема картина, която позволява живота на всички цветове. Тази *зона* на града като че ли събира всичките му съмнения, оказва се запазено място за блянове.

И синтаксисът, и строфите в „Нощ“ експонират глагола „вали“ в друго семантично и семиотично поле. Отново прозорец: „неспирен дъжд *бразди* (к. м. – Ж. С.) студените стъкла“. Конотативно ситуираните спрямо „дъжда“ и „мрака“ поетически случвания са: появата на „развратник стар с едно полудете“ в хотела и прибиращият се стражар – „разбит и уморен“, „самотен“. Ако тези образи бяха продължени в поетическото време и пространство, може би вече щяхме да четем Смирненски. Но в „Нощ“, както и в голяма част от Далчевото творчество, образният и смислов регистър е подчинен на една не фикционална, а изстрадана екзистенциална самотност. Между епизодичните случки и лица на *града* визията за дъжда е свързана с метафората „бразди“, а референциалната функция на образа е съотносима колкото към иначе обичания градски дъжд, толкова и към лирическият Аз. Глаголът „вали“ е в разгърнат семиотичен план – от едносъставните безглаголни изречения „Безсъница“, „Среднощ“, до финала, където дъждът „сгъстява“ мрака. Така образният трансфер дъжд-мрак концентрира, удвоява и утроява самотата – третата конотативна „зона“ на града: „...и три пъти по-чер, по-тежък става мракът/ и мойта самота“.

¹ Кандински, В. За духовното в изкуството. С., 1998, с. 83.

² Еко, У. Семантика и философия на езика. С., 1993, с. 144.

Нека уточним, че за разлика от Аполинер, при Далчев „зоната“ като предградие на Париж е с нулева референция. Така названията от нас образ по-скоро участва в една интерпретационна мрежа, която представя Далчевата метафоричност, неговата явна или скрита игра на преозначаване. Поетът търси и постига образно равновесие между видимото и невидимото, присъстващото и липсващото, между града („черен като въглен“, „град прокажен“) и „зоните“ на човека в него. Понякога използва естетически антиноми, за да се справи с изтичащото време, друг път (особено в ранната си поезия) заключва символа, за да създаде „предметно-сетивна“ артикулация на поетиката си, за да бъде верен на естетическото си кредо, прокламирано в кръга „Стрелец“. При него една фигура може да бъде метафизичен енигматичен глобус, който изведнъж или постепенно добива своята кристална прозрачност. Това се случва почти във всяко стихотворение от „Париж“.

Далчевите образи на *града* се размножават и чрез различни отрязъци от време – здрач, вечер, пладне... горещо пладне... тогава, когато небето е „изядено от пламък...“ („Носачи на реклама“), но и когато „въздухът трепери като пламък“ („Пладня“). В Далчевия град може да има и друг живот. Последната цитирана фраза е част от рядка за поета чувствена поетика, кореспондираща и с единствения с подобна тоналност стих. „Ручей“ от първата му книга „Пладня“ концентрира в себе си ярка белота. Всичко е простичко, възприятията са откровено споделени: „Съхнат устните, кръвта ми съхне. / Пее младата жена...“, а „прозорецът ... пълни сянката на стаята ми с мълнии“. Внушението за апотеоз на живота, наподобяващ витален старогръцки епод, се засилва и от чувственото назоваване на женския напев: „...строен като нея / и като плътта ѝ сладно-морен“. Всичко добива смисъл чрез семиотичния код на гледането, слушането, назоваването... – за да оживее един епизод, уловен от вездесъщия далчевски *прозрец* – участник в мълниеносно палаво приключение на въображението.

И за да не попаднем във вече доскучали интерпретации, ще открием само функцията му на камера, изследваща лица и случки от *града*. Първи епизод: появата на музиканта в задния двор („44, Avenue du Maine“), в контрапункт – втори: жената, чиито измит прозорец праща мълнии („Пладня“), а третият – завръщащият се вкъщи мъж, чиято фигура е положена в сакралната обобщеност на една скучна за чуждия човек повторителност („Работник“). В последния епизод „камерата“ избира, подрежда и сякаш полага в декаданс детайлите в случайно доловена градска интериорна картина. Колоритът идва от лампата над човека, осигуряващ прехраната, която свети „като нимба“ – своеобразна Далчева празнична проекция на семейните вечери, но и важен фрагмент от *зоната* на града, чиято референция този път е насочена повече към дискурса на киното и живописата.

Подобен ефект откриваме и в последното стихотворение от книгата – „Пътник“. Тук отсъстват знаците на утрото, пладнето, здрача. Стихотворението като че ли събира времената. Или ги изтрива. Първото нещо, което изненадва, са стиховете: „пред лудия ти поглед блясва бяло / познатото

заснежено поле.“ Какъв е този „луд поглед“? Необходим деструкт, както в „Дяволско“...? При това – в една картина, където липсват установени детайли от пейзажа, освен един-единствен – червената „къщица“?

Метафората на приключилото пътуване – „минатия лес“ – (но не и пътешествие, каквото е част от внушението на Аполинеровата „Зона“) сякаш загърбва модалността на сливането (прескачането) изтичането на времето („Есен на Ке Волтер“), и града, който „Мора е бил навярно...“ („Завръщане“), за да остане безмълвното стъписване през „проникването“ на небето и земята. Може би тогава пред „лудият ти поглед“ бялото поле изтрива всичко в съзнанието ти, забравяш и пътя, и града, и себе си... Пространството е необозримо. До „лудост“ – „така дълбок е този стар простор, / че ти се иска да извикаш“. А времето – зримо. Усещаш го с всичките си сетива: „Ти спираш... ти виждаш къщицата си – червена, / невям заруменяла от студа“. Нюанс на интимност носи както асоцииращата към мила родна архаичност дума „невям“, така и умалителната форма, каквато по принцип Далчев рядко употребява, „къщица“. Поетът влиза в традицията, изразяваща култ към родното място, но пак по своему. Мигът, в който зърваш твоя обичан, нужен, свещен пристан, изпълва всичко. Той е подчинен на естествения ритъм на нещата, когато изживяваш и добиваш силата на мястото, от което си тръгнал – чрез изтриване, изтласкване, погълване на Одисеевското начало у себе си. Това е твоето място, в която „пиеш въздуха като вода / и на сърцето ти отново става леко“. Никъде в стихосбирката „Париж“ не се усеща такава лекота. Може би, защото тук говори не *човекът чужденец*, а *човекът стопанин*, който е в *своята зона*. Мотивът за невиджането („лудостта“) е превърнат в мотив за осезаемото усещане на родното чрез цвета: „къщица червена“. (Да си спомним и „бяла спретната къщурка“...) Пред нас отново е поезия на визуализираната идея, трансферираше значения в една инак традиционна тема.

Опитът да покажем как при Далчев метафоричната свобода на един глагол може да променя, измива, събира, разделя, откроява лицата на града, а времената да разгръщат познание за „зоните“ в него, е своеобразен подстъп към навлизането в Аполинеровата „Зона“. Вярно е, че полисемията на образа от едноименната поема носи известни интерпретационни рискове, но си заслужава да проследим как се променя кодът на *града* (света) и *зоната* (предградието) в един колкото автобиографичен, толкова и абсурдистки модел на битието. Такъв свят може да се окаже „предградие“ – „зона“, сътворена от човека, но и свобода – „зона“, сътворена от Божественото.

„Поетът трябва да може да се учудва... от езика...“³ – казва Гийом Аполинер в една от статиите си. „Учудването“ от думите, способността да играеш с тях, да бъдеш тяхна жертва, но и да ги владееш – такава сила вижда за себе си човекът с италианско и полско потекло, авторът на „Алкохоли“ и „Калиграми“ (1918), френският баща на модерното изкус-

³ Цитирано по: Френски поети сюрреалисти. Превод и съст. Ст. Гечев. С., 1993, с. 136.

тво, след когото тръгват поетите, вдъхновени от „съдийство“ между „традицията“ и „откривателството“, между „порядъка“ и „приключението“ („Червенокосата красавица“).

„Спонтанното избухване на метафори“, за което се смята, че е сред трите елемента от творчеството му (другите са езиковата свобода и отношението към всичко ново в живота), възприети от сюрреалистите във Франция⁴, откриваме и в появилата се още през 1912 г. поема „Зона“. *Алкохоли* в известен смисъл подготвя „избухналата“ във френските поетически среди четири години по-късно историческа реч – „Новият дух на поетите“.

„Новият дух... не иска да придава на ужасното благороден смисъл. Той го остава ужасно и не принижавя благородството. Това не е едно декоративно изкуство... То е цялото изследване на външната и вътрешна природа, целият плам към истината.“⁵ Това е част от веруюто на поета, наричан „неосимволист“, „орфист“, „кубист“. Той самият назовава изкуството си „орфизъм“ и „сюрнатурализъм“, изкуство, което да „не е само фотографски натурализъм, но същевременно да бъде и природа“.⁶

На пръв поглед „външната природа“ на „Зона“ е населена със суров реализъм, взривено въображение, неизчерпаеми изненадващи асоциации. Думите, фразите, изреченията са освободени от пунктуация, но това не разколебава тяхната „вътрешна природа“. Смесването, наслагването на образи – улицата, самолета, митологичните знаци, птиците, Исус, са достатъчно открити. Но не като метафорична апликация, а като необходими знаци за разчитане на *зоната*, и най-вече на автобиографично поле в нея, каквото при Далчев например почти липсва.

Различно е и поетическото „разхождане“, гледане, слушане в Париж. Но е и факт, че в художествената образност на двамата поети са впрегнати всички сетива. Изказът им следва обективни, ежедневни референции, но всеки „сгъстява“ метафоричната фраза по различен начин. Преплитането на аналозиите, липсата на логически връзки, алюзиите не пречат, а напротив – помагат на Аполинер да изследва като наблюдател, но и като участник живота в града/предградията, да концентрира цяла вакханалия от образи *край* или *върху* знаци от собствения си живот.

Автобиографичното пулсира в различни семантични вериги: от детския спомен („облечен в бяло и в синьо вървиш и майка ти до теб“⁷), споменаването на приятеля Рьоне Дализ и първите молитви „в параклисчето на колежа“, през драматичните събития в живота – „Ти си в Париж под следствие привлечен“ (същата година Аполинер е погрешно обвинен в кражба на картини от Лувъра и дори арестуван) и в любовите – „ти страда от любов на двадесет и на тридесет години...“ (вероятно

⁴ Гечев, Ст. Г. Аполинер. Цит. съч., с. 140.

⁵ Аполинер, Г. Новият дух на поетите. – В: Аполинер. Литературна критика. Прев. Г. Ходжов. С., 1998, с. 289.

⁶ Пак там, с. 300.

⁷ Всички цитати са от: Аполинер, Г. Поезия. Подбор и превод К. Кадийски. С., 1993, 55–61.

визира връзките си с Ани Плейдън, когато е бил на 21 г., и с художничката Мари Лорансен, с която се разделя на 32 г. – месеци преди публикуването на „Зона“, – до ... „зоната“ – предградията Отьой, където е живял четири години. И всичко това под знака на формулата „Живеех като луд и тъй живота ми измина...“ Подобна ясна автобиографичност би могла да се приеме за начин на отреагиране спрямо символистичната поезика, но в случая тя, сгъстявайки очакването, любопитството, прояснява постепенно полиморфната визия на *зоната*.

За разлика от по-статичното живеене на Далчевия град, Аполинеровият стих моделира/модулира непрекъснатоменящото се градско пространство, където се задават/маркират следи от етически, социални и културни отношения. В „Зона“ градът е открит и със своите емблеми, към които поетът никога не е безразличен – Айфеловата кула, Нотър Дам, Сакре Кьор... („Мостът Мирабо“, „Вандемиер“ и дори затворническият цикъл „В Санте“ от „Алкохоли“ също носят своята емблематичност)..., тук са и спомените от многобройните Аполинерови пътувания, тук е и нещастният влюбен, тук са и емигрантите „с посърнали лица“... Очевидно е влиянието на Рембо в тази ненаситност да опознава, да овладява пространства, да бъде едновременно навсякъде (подобен мотив, но в друг контекст, откриваме във „Вечер“ на Далчев), да търси нови поетически езици на света, дори и само когато се разхожда по авеню дьо Терн, хълма Монмартър, Шартър, Отьой... При Далчев градският пейзаж носи философска угълбеност, засилена от „гъстото писане“ на фразовата метафоричност, а при Аполинер предизвиква противоречия, миметични несъвместимости. Често наподобява *разхвърлян*, но с режисьорска последователност, монтаж на документален филм. Това вероятно се случва и заради многото функции, с които Аполинер натовазва обикновено водещите си образи. (В тази връзка достатъчно е да си спомним „Бестиарий“).

Колкото до образа „зона“, ако използваме терминологията на Рикьор, той би могъл да бъде „обобщен денотат“, но подобна формулировка едва ли би изяснила достатъчно полифункционалността му. Той е обединяващ – чрез заглавието, референциален („зона“ – в превод от фр. – „предградие“) – отнесен към реален обект, метонимичен – спрямо града изобщо, и в крайна сметка – хипограма в текста... При това последната е в подмолите на една особена диалогична интонация, моделирана от развиващата се интимност на редуващите се „аз“ и „ти“ форми, раздвояващи Азовото споделяне в друга кондензирана образност. Паралелно с нея се разгръща метафоричният Аполинеров урбанистичен пейзаж, уплътняващ в различна степен контурите на „зоната“, посредством „свободата на езика“. А тази свобода непрекъснато се опитва да събере няколко негови нива (по-късно – в „Калиграми“ – и да ги рисува чрез графиката на стиха). Например: „Овчарко Айфелова кула стадото на мостовете блее / в утринния хлад“ редом с „Четеш проспектите афишите запели с всички сили / Това е новата поезия на утрото“...

Има някакъв „ред“, зададен още в началото – от мнимата диалогичност, споменаването на религията („самолетните хангари“), християн-

ството, прохладния Божи храм... до: „Аз днес видях една красива улица...“ По-късно тези знаци ще разроят други, а „улицата“ ще се превърне в една от семиотичните константи в *зоната*, както Далчевият „прозорец“ – в *града* („Париж“).

В стиха на Аполинер Париж от началото на миналия век звучи полифонично: – от песента на афишите, трикратното „простенване“ на сирената, разделяща монотонния работен ден, до „бесния лай“ на камбаната и „крясъка“ на обявите... Странна е подобна агресивната метафоричност, съотнесена към нещо, което известява. Не говори ли това за отношение към един примитивен и двуличен градски порядък, в който „прозата във вестниците се е настанила“ (Аполинер), а човекът е „зид, / на който се лепят афиши“ (Далчев – „Носачи на реклама“)...? Независимо от близо 20-годишната разлика в отпечатването на творбите, поетите имат близко усещане, показват по своему изненадата, „учудването“ от езика. „Прозата“ се преръща в експлициран драматизъм, породен от овеществяването на човека – един абсурд, който има и своя блестящо намерен от Далчев анонс – „реклама да четете реклама“.

И ако в Далчевия град човекът размишлява, търси своите *зони*, открива/осъзнава/отрича екзистенционалните си състояния, то при Аполинер можем да говорим за „Зоната“ като даденост и вечност. В нея човекът, за добро или зло, е намерил мястото си. Индустриалната улица поражда патос – чужд за Далчевия пътник, но естествен за Аполинер, доведетото дете в Париж: „Обичам красотата на тази улица индустриална...“ В живота на неговата „улица“ повторителността не състарява, не овехтява знаците. Напротив. „И пак е улицата млада нищо че не си дете“.

По-скромна е партитурата на образа, положен в темата за алиенацията във втората част на поемата. Постепенното наслагване, смесването с друг тип образност, измества „фрагмента“ („стадата автобуси“, преминаващи с „мучене“), подкопава „външната природа“ на „Зона“: „Любовните терзания се впиват в гърлото ти сякаш...“ Това е не само по-дълбокият пласт в текста, но и далечен анонс към неговия финал, ситуиран впрочем отново на улицата... Споменатите метафорични фрази са разделени/открити чрез ясните повтарящи се знаци на алиенацията: „Сега си“/ „днес си“ ..., „сам в Париж“... до „ти пак си сам...“. Тя се долавя дори и в многолюдното на Париж, където монотонният делник е потенциален носител на отчуждението („директори машинописки и работниците здрави / от понеделник сутринта до събота следобед / по четири пъти преминават...“) и стига до емигрантите в чакалнята на „Сен Лазар“. Тяната безпомощност, самотност, угнетеност сякаш е скрила Далчевия въпрос: „А ние, кога ще заживеем ний?“ И ... отново изненадващ метафоричен обрат, съотнесен към човека, тръгнал да търси щастието си по света: „Едно семейство носи червена пухена възглавница / тъй както *вие* (к. м. – Ж. С.) своето сърце / и нашите мечти като възглавницата са безплътни“.

Необичайното събиране на подобни образи „пухена възглавница–сърце–мечти“ избледнява пред социално-комуникативната насоченост на още по-необичайното за творбата обръщение „вие“. Тази форма се сре-

ща само на още едно място, за което ще споменем след малко. Сега нека прочетем и известния Далчев призив от „Носачи на реклама“: „Човечество, спри да въздишаш, /скрий лицемерните сълзи!...“ Мащабната диалогичност, макар и с различна граматична и семантична характеристика, и в двата случая очевидно е породена от социален контекст. Градът е поетическото място, в което подобни обръщения най-добре биха прокънтявали. И при двамата *градът* е пристрастие, задаващо други правила на поетическото случване, чиято формула може би е *Urbi et orbi*. При Аполинер „Зоната“ се оказва градът / светът на човека. В него има и страдание (в интервю Аполинер споделя, че човек трябва да се наслаждава на всичко, дори и на страданието), има и чудеса. При Далчев те понякога се случват в живота на задните дворове, в загатнатото спасително божествено присъствие в „Сняг“ и в по-късното му открито показване в „Ангелът на Шартър“...

„Божествената игра на живота и на въображението придават характер на една съвсем нова действителност... Най-сетне поетите ще се натоварят да дадат заедно с архилирическите алхимии и лирически теологии един винаги най-чист смисъл на божествената идея, която е в нас толкова жива и толкова истинска и която е това вечно обновяване на самите нас, ... тази непрекъснато раждаща се поезия, от която живеем.“⁸ Използвам тези Аполинерови думи като своеобразен ключ към един от най-специфичните художествени пластове в „Зона“ – колкото религиозно-мистичен, толкова и подчинен на „чудото“ в началото на миналия век – първият полет на човека със самолет... Многозначността на тази сложна и противоречива образност изисква по-обстойно и гъвкаво разглеждане. Тук ще се спрем само върху „съжителството“ на Христовия образ с този на птиците, както и с асоциациите, породени от „първия в света аероплан“. Образите на Христос, самолета и птиците са подчинени на специфичен поетичен порядък. Сами по себе си те са метафори, осигуряващи друг живот на *зоната/града/света*. От друга страна, те произвеждат символи (семиотична особеност, изследвана от Умберто Еко) на съвършенството и свободата. Това вероятно е една от причините за мирното съвместно съжителство на високата универсализираща образност и предизвикателно-скандалния нонсенс: „Око зеница на Христос / Ти двайсето око на вековете имаш сили ти / Превръщаш в птица този век като Исус да полети“ – „Това е сам Христос издигнал се в небето като авиатор горд / И подобрил световния рекорд“). Птиците от всички краища на земята, редом с някои от митологичните си праобрази – Рок, Пи-й, Феникс, Лири, – Аполинер „сродява“ с „летящата машина“. Това от своя страна поражда отключването на нови и нови *зони* на свободата. Първата, разбира се, е на езика. Друга би могла да бъде и далечна автобиографична реминисценция – близо 20 години Аполинер е с неустановено местожителство – факт, подсказващ за „прелетната“ съдба на търсещия човек. Свободата е пътуване, полет, откривателство и т. н., и т. н. – безкраен абстрактен семиозис.

⁸ Аполинер, Г. Новият дух на поетите. – В: Цит. съч., с. 291.

Но „най-чистият смисъл на божествената идея“ откриваме всъщност там, където е човекът със своя огрешен живот, а не с неговите постижения. И това е заявено още в началото на „Зона“: „А ти смутен от погледите на прозорците гориш от срам / Да влезеш и се изповядаш в празния прохладен храм...“ След повече от две страници текст поетическото асоциативно мислене, сякаш уловило фрагмент от сън, отново се връща към този „срам“. Необичайната единична смяна на граматическата форма вероятно е заради универсално послание, адресирано към човека от града/света: „Срамувате се днес да коленичите с молитва на уста...“. Тъй като мотивът не е продължен, приемаме, че това е едно от ониричните състояния в „скритата природа“ на *зоната*. Там е животът, любовта, грехът, смъртта...

След сложната полифонична и полисемична амалгама в последната част на „Зона“ „улицата“ е само косвено маркирана: „млекарите дрънчат с бидоните по тротоара“. Времето продължава да бъде фиксирано – от... „утринния хлад“ – „новата поезия на утрото“ – повтарящия се работен ден – през „Заварва те нощта в... ресторант“, до... „настъпва утрото/отива си нощта като мулатка“. Но всъщност всички знаци на живота („виси като картина в мрачен стар музей“, „ти пиеш алкохола като живота си парлив...“) се разпиляват. Стават сенки на липсващите думи. В последния стих те градят разтърсващ нонсенс: „Сбогом Сбогом / Слънце отрязан врат“. Това са последните знаци на човека от *Зоната*. В нея е животът. В нея е и смъртта. Може би тази изненадваща с оксиморонното си внушение поанта – *соларен образ-смърт* – е своеобразна предтеча на френския сюрреализъм. Този финал свидетелства и за това как референцията на фразовата метафоричност у Аполинер, в смисъла на Бенвенист, често е свързана с някакъв факт, който „ние не може никога нито да предвидим, нито да отгадаем“⁹. Остава само внушението за многото животи на Аполинеровия *град*, събрал в себе си знаци от различни времена.

Така конструирани в различно време два дискурса за един и същ град учредяват една новаторска поетика, един друг тип естетическо усвояване в литературата на две европейски държави от първите десетилетия на миналия век.

И при Далчев, и при Аполинер *зоната* може да бъде и референция, и метафора, която участва на конотативно ниво в „обмена между думата и фразата“ и, според концепцията на Рикъор¹⁰, се оказва между тях. С помощта на тази нейна роля бихме могли още дълго време да подреждаме кубчето на вариациите между *града* и *зоната*, между човешкото и божественото, между самотата и многолюдието, между света на „осем реда прозорци“ и на „впиващите“ се в гърлото любовни терзания, между „людостта“ на един поглед и на един живот..., за да бъде продължено във времето приключението на „заклучения“ символ и на свободната метафора.

⁹ Рикъор, П. Живата метафора. С., 1994, с. 183.

¹⁰ Пак там, 178–189.