

Hermeneutics
Херменевтика

ЧОВЕКЪТ, ТЕКСТЪТ И ЕЗИКЪТ: НА ГРАНИЦАТА МЕЖДУ ОТВОРЕНОСТТА И ЗАТВОРЕНОСТТА

Валери Личев

Българска академия на науките

Резюме. Статията изследва проблема за „отвореността“ и „затвореността“ на текста и езика от философска и антропологическа гледна точка в теоретичен и интерпретативен план. Според идеята на Г. Башлар, изразена в произведението му „Поетика на пространството“, чрез значението речта затваря, докато чрез поетическия израз се разтваря. Движенията на „затваряне и отваряне са толкова многобройни, тъй често обратими, тъй колебливи“, че философът предлага следната формулировка: „човекът е полуотворено същество“. Допълнително са използвани теоретичните идеи за художествения език на автори като М. Хайдегер, Л. Пирандело и други философи и писатели. На тази основа са анализирани примери от областта на художествената литература. По този начин екзистенциалната значимост на феномените на отваряне и затваряне се разкрива в хоризонта на смъртта като последна възможност на човешкото битие.

Keywords: phenomenology, semiotics, anthropology, text interpretation

В своите анализи на поетическото въображение Г. Башлар се спира на ролята на речта като възплъщение на диалектиката на отвореното и затвореното. Чрез смисъла тя затваря, докато чрез поетичния израз се разтваря. Тъй като езиковите движения на „затваряне и отваряне“ са толкова многобройни, обратими и колебливи, философът дава следното определение на човека: той е „полуотворено същество“ (Башлар, 1988: 245).

Всъщност Башлар продължава някои идеи на М. Хайдегер (Башлар, 1988: 43). В своите възгледи за изкуството немският философ изхожда от античното значение на думата „поезис“ (ποίησις), която означава про-извеждане, извеждане на бял свят. Действителността на изкуството е в творението, в „себепологане на истината в творбата“ (Хайдегер, 1993: 82).

Ако същността на творчеството е да извежда на бял свят, тогава всички изкуства могат да бъдат сведени до поезията като един от основните начини на осветляващо проектиране на истината. В езика биващото бива доведено до

откритост, като същевременно се осъществява и противоположният процес на скриване и забравяне на битието (Хайдеггер, 1993: 103). Така в художествената творба истината присъства като изначален спор между просветляване и заличаване (Гадамер, 1993: 129).

Хайдегер се стреми да разкрие структурата на художественото произведение съобразно основния херменевтичен тезис за саморазбирането на човека, без да прибягва към субективността на художника (Гадамер, 1993: 126). От онтологична гледна точка езикът предшества както поетическото творчество, така и вещното битие на всяка вещ. „Творението на езика е изначалното поетическо творение на битието. Мисленето, способно да мисли всяко изкуство като поезия, разкривайки езиковото битие на всяко художествено творение, е на пътя към езика“ (Гадамер, 1993: 132).

Под влияние на поезията на Хьолдерлин Хайдегер въвежда опозиционната двойка „свят и земя“. Художественото произведение поддържа откритостта на света чрез сътворяването на свой собствен свят (Хайдеггер, 1993: 78). Затова битието на творбата винаги е в спора между свят и земя, където се разиграва противоречивият процес на разкриване и скриване (Хайдеггер, 1993: 82).

Основният тезис на Хайдегер е, че съществуващото, което се разкрива в откритостта на присъствието, същевременно и скрива себе си (Гадамер, 1993: 130). Светът открива, тъй като не търпи нищо затворено. Саморазбирането на човека като захвърлен сред съществуващото се осъществява в света, който съдържа всичко проектирано (Гадамер, 1993: 121). За разлика от последния земята, която е негова опора, затваря и скрива в себе си. Същевременно в нея обаче може да бъде открит и противоположният процес на разкриване (Хайдеггер, 1993: 81).

Поезията е проектиращо казване на света, земята и на игралното пространство на техния спор. Езикът е поезия в истинския смисъл на думата, защото е онова събитие, в което биващото се разкрива за човека. Именно езикът съхранява първичната същност на поетическото (Хайдеггер, 1993: 104). Проектиращото казване довежда в света едно неизразимо. Събитието на произведението се случва, доколкото скритото преминава в нескрито (Хайдеггер, 1993: 72).

Разкриването на скритото, т.е. истината, е събитие, намиращо се в близко родство със свободата (Хайдеггер, 1993: 232). Пълната нескритост би означавала тотално определяне, т.е. свеждане на съществуващото до една гола повърхност без дълбочина. В такъв случай на биващото би се гледало не откъм неговото битие, а откъм полезността му.

Във връзка с проблема за откритостта и скритостта в художествения език могат да бъдат посочени и възгледите на Л. Пирандело. Според италианския писател и философ хората използват един и същ език, но никой не може да бъде сигурен в начина, по който се *разбират* или *превеждат думите* му. Причината за това е, че говорещият влага *собствен смисъл* в тях, за който слуша-

щият го може само да се *досети*, без да е сигурен, че го е разбрал (Хлебников, 2005: 121).

Както отбелязва Ж. Дерида, няма нито един текст, който да е непосредствено открит за разбиране (Derrida, 1999: 176). Пирандело преобръща господстващата до него традиция, тъй като за него по-важно е движението от *казаното* към *скритото* и *значимото*, а не обратното. Именно „*неизказаното*“ се превръща в двигател, скрит зад различните гледни точки на героите (Хлебников, 2005: 119).

Писателят разграничава *два типа езици* – на *живота* и на *рефлексията*. При първия смисълът се разполага между думите и може да бъде реконструиран въз основа на откъслечни намеци, фрагменти, детайли, както и от „зоните на премълчаване“.¹⁾ Характерни за него са поетичността и образните метафори. Езикът на рефлексията се характеризира с „неспособност за заключение“. Общото за двата езика е довеждането на съзнанието до колебание и нерешителност, които не му позволяват да прецени на коя от двете страни принадлежи правотата и към каква алтернатива да се придържа (Хлебников, 2005: 124).

Ако истинският простор, както отбелязва А. Екзюпери, се създава от речта, (Екзюпери, 1982: 334), това означава, че избягването на субстанциалистките разбирания на феномените на откритост и скритост е от решаващо значение. Башлар остро се противопоставя на пространствените представи, изобилстващи в много философски системи, с които основният въпрос за отношението между битието и неговото отрицание се подменя с опозицията *вътрешно* – *външно*. В резултат онтологичните измерения на проблемите се заличават, а философията бива догматизирана още на езиково равнище (Башлар, 1988: 235).

М. Сер също критикува неадекватността на пространствените философски интуиции. Изхождайки в топологическите си анализи от Хайдегеровата интерпретация на наречието „Да“²⁾, той отбелязва, че *живото* не е нито *тук*, нито *там*, а едновременно и *тук*, и *там* (Сер, 1996: 42). Както отбелязва Башлар: „Затворени сме в съществото, но все пак трябва да излезем от там. Едващо сме излезли и ето трябва да се връщаме обратно. И така цялото съществуване е само в лъкатушене, завой след завой, покой, прибой, тук стой, там стой, напеви, припеви и безкрайно стихоплетство“ (Башлар, 1988: 236).

Изкуството предлага възможност за изследването на лабиринтите на лъкатушещото човешко съществуване, което е не по-малко ценно от прецидните научни дискурси, тъй като е способно да разкрие в екзистенциален план символните преходи между субективните преживявания и външната природна или социална реалност. В тази връзка Башлар цитира Р. Рилке: „Чрез всички същества се разгръща единственото пространство, вътрешното пространство на света“ (Башлар, 1988: 224).³⁾

Отношението между вътрешно и външно според Г. Башлар е асиметрично и поради това повдига неравносложни проблеми. „Да се придаде конкретност

на вътрешното и пространство на външното, това са, изглежда, първите задачи и първите въпроси, които стоят пред една антропология на въображението. Между конкретното и пространното противопоставянето съвсем не е рязко“ (Башлар, 1988: 238).

Проблемът за отварянето и затварянето неизбежно отправя към символиката на вратата. Според Г. Башлар целият човешки живот може да бъде разказан чрез описанието на *вратите*, които са се *отваряли* или *затваряли* пред него (Башлар, 1988: 245). Както Карл Сандбърг пише в едно свое стихотворение от стихосбирката си „Залезът на бизоните“:

Отворена, вратата казва влез.
Затворена, говори: Кой си ти?
Затворени ли са вратите, пропускат духове и сенки.
Затворена ли е вратата и ти харесва тъй,
защо ще я затваряш?
Забравят бързо всичките врати, но само те си знаят
какво забравят всичките врати (Сандбърг, 1985: 12).

От психическо гледна точка вратата е динамична величина (Шевалие, Геербрант, 1995: 176). В речника на Литре тя е описана на цели две страници, обхващащи значението ѝ от *отверстие* до *подвижен затвор*. Също както и прозорецът, тя „дава“ (полето, нивата) (*fenêtre donne sur la campagne*). По същия начин според Хайдегер на немски се дава битието – „Es gibt Sein“ (или: „Има битие“).

Двете крайни състояния, в които пребивава вратата, според Лакан са *асиметрични*. От една страна, вратата осигурява достъп, докато, от друга, го прекратява или блокира. Тъй като съчетава противоположни възможности, тя е истински символ. Когато двете алтернативи бъдат обединени, се създава затворен контур. Иначе, ако вратата е отворена, ние не можем да кажем накъде води: към Реалното или към Символното; със сигурност обаче води към един от двата регистъра (Лакан, 1999: 426 – 427).

От семиотична гледна точка вратата въвежда композиционния проблем за „рамкирането“, както и възможността за промяна на гледната точка на разказвача, която от „външна“ може да стане „вътрешна“ и обратното. В изобразителното изкуство рамките придават семиотична значимост на изображението. Без тях според Д. Честъртън пейзажът не би означавал нищо. Когато обаче бъде наложен някакъв контур: рамка, прозорец или арка, той придобива стойността на изображение (Успенски, 1992: 139 – 140). В тази връзка Б. Успенски отбелязва: „За да се види светът знаков, е необходимо... да се обозначат границите – именно те създават изображението. (Показателно е, че в някои езици „да изобрази“ се свързва етимологически с „да огранича“)“ (Успенски, 1992: 139 – 141).

В митологичен план вратата символизира мястото на *преход* между две състояния, два *свята*, между *познатото* и *непознатото*, *светлината* и *мрака*, *богатството* и *бедността*. Преминаването през нея винаги предполага промяна на равнището, средата, центъра или живота. Тя отваря път към някаква *тайна* и приканва човека да осъществи *преход*. Може да се каже, че е покана за *пътешествие* в *отвъдното*, за *преход* от света на *простосмъртните* към този на боговете.

В зависимост от това, дали е отворена, или затворена, в религиозен план вратата символизира *забранената* или *достъп на трансцендентност* (Шевалие, Геербрант, 1995: 180). В много храмове вратите водят към Светая светих – към мястото на присъствието на самия *Бог*. Преминалият през тях поема по пътя, водещ към Небето (Шевалие, Геербрант, 1995: 176). Същевременно е възможно и противоположното низходящо движение на изпращане на послания към простосмъртните или към посветените в светите тайни (Шевалие, Геербрант, 1995: 178).

Според Майстор Екхарт в *мистичен план* вратата символизира разликата на *външния* от *вътрешния човек*. Първият е променлив като подвижната врата, докато вторият е устойчив като пантите. Така той може да служи като ос или център на външния (Шевалие, Геербрант, 1995: 177).

Затворената врата въвежда и отношението *позволено – забранено*. От психоаналитична гледна точка тя е свързана с тайната, която интригува и мотивира детското въображение. „Какво става зад вратата на спалнята на родителите?“. Това е един от основните въпроси, които си задават децата по време на прехода си през експерименталния комплекс. Отговорите, които изобретяват, понякога са крайно шокиращи за възрастните.

В „Междуетажи“ Х. Кортасар отбелязва, че затворената врата съдържа призив за незабавното си отваряне. Тъй като този зов се намира под клепачите на бленувания откъд Кантовите пространство и време, той няма нито история, нито пък представлява някакво пророчество. Като „чисто ясновидство“ не познава разделението между субект и обект. Може да се каже, че в него човекът е едновременно мечтано и мечтател. Времето на това бленуване без субект и обект е „*преситеното настояще*“, в което душата трябва да се научи да използва скритите си творчески способности.

Кортасар предлага сюрреалистичен вариант за преодоляване на затворените врати. „Вратата чака досами твоята ръка. Трябва да я отвориш („Никога не отваряй тази врата“ – каза Синята брада) и начинът е тоя: трябва да се научиш да се събуждаш в съня, да налагаш волята си на тая съновна действителност, на която досега си бил само пасивен автор, участник и наблюдател“ (Кортасар, 1985: 262).

В размислите си на тема открехване на вратата аржентинският писател заявява, че една от лудостите на съвременния човек е вярата му, че „вратите

(от рог) се отварят зад гърба му или го чакат (от слонова кост) на хоризонта“. Всъщност всички тези врати са „нарисувани върху крепостна стена от дим и хартия“ (Кортасар, 1985: 261), т.е. не водят наникъде.

В разсъжденията на аржентинския писател ясно проличава влиянието на Башлар. Същевременно в тях се откриват проблеми от интертекстуално естество, доколкото съдържат митологични елементи, присъстващи и в новелата на Т. Готие „Мъртвата възлюбена“. Според античните вярвания истински сънища преминават през врати от рог, докато лъжливи – през врати от слонова кост. Готие небрежно подхвърля, че в древния Помпей вратите на спалните били направени от слонова кост, давайки по този начин закодиран знак на читателя си, че разказваната от него история е нереална, тъй като се разиграва във фантазиите на героя му (Готие, 1998: 64). Последният е меланхолик-идеалист, влюбен във вулканичния отпечатък на гърдта на млада помпейка, запазен в Неаполитанския музей. Една нощ той въображаемо се пренася във века на Тит, където се среща с обекта, напуснал временно криптата на неговото несъзнавано.⁴⁾

Това интертекстуално отклонение може да направи по-разбираема лудостта на съвременния човек. Х. Кортасар определя последния чрез хиазма: „ясновидец на историята или историк на ясновидството“. Казано по друг начин, съвременниците му са „пророци на бъдеще, което няма да се сбъдне“, и същевременно „историци на несбъднали се пророчества“.

Още Ницше критикува прекомерното увлечение по историята. На същите позиции стои и Кортасар, за когото историческите блянове или утопии са равностойни на безсмислени сънища, мерзеещи се зад илюзорни врати от слонова кост. Тяхната несъстоятелност ще бъде разкрита едва когато преминат в миналото през вратите от рог.

Идеята на Кортасар е да се научим да бленуваме съзнателно в настоящето без никакви примеси на минало или бъдеще, защото само при това положение бихме могли да създадем нова реалност, изчистена от каквито и да било спомени за несбъднати пророчества или от предсказания за събития, които никога няма да се случат.

В художествената литература могат да бъдат открити различни варианти на символиката на вратата. Например героинята Клариса от романа на Р. Музил „Мъжът без свойства“ остава вратата на стаята си полуотворена, за да се облеche „в тайнствеността на съдбата“. Периодично тя се появява пред чакащите я в различен вид, докато накрая със задоволство констатира: „Аз ходя по въже от светлина“ (Музил, 1984; 2: 184 – 185). Всъщност инфантилното ѝ поведение напомня това на малките деца, които се опитват да се уверят, че предметите и хората не изчезват, ако временно се скрият от погледите им.

В разказа си „Арабия“ Д. Джойс въвежда полуотворената врата като рамка на *обекта на желание*. Главният герой е влюбен в сестрата на Манган.

Понякога момичето се появява на „полуотворения входник“ на къщата, за да извика брат си за вечеря. Струящата светлина очертава контура на тялото ѝ, докато скритият в сянка тийнейджър тайно я съзерцава, неспособен да ѝ признае чувствата си (Джойс, 1999: 58 – 59).

Вратата е символ на раздялата и на възможността за събиране (Шевалие, Геербрант, 1996: 243). Тези две възможности са обединени като в истински символ в разказа на Джойс.

В рамката на полуотворената врата девойката е полузасенчена. Точно по този начин обаче се явяват обектите на меланхоличното желание. Техните образи са *полуосветени* от светлината на *любовта* и същевременно са полупотопени в *мрак* поради *недостъпността* си. Когато обаче една вечер сестрата на Манган заговаря влюбения тийнейджър, с отпадането на *комуникативната бариера* се променя и нейната *осветеност*. Този път светлината се излъчва не от вътрешността на къщата, а от един уличен фенер, разположен срещу дома на момчето. Лъчите осветяват бялата шия на момичето, плъзгат се по косите ѝ, след което се спускат по ръката, докато накрая близват едвам видимия бял (невинно чист) ръб на фустата (Джойс, 1999: 60 – 61).

Както пише Хердер: „Сянката не е в природата на децата, тяхното око вижда така, както осезава тяхната ръка“ (Хердер, 1985: 309). Джойс използва движението на светлината, за да опише промяната в погледа на главния си герой. Момчето вижда любимата си така, както би я погалило с ръката си. Въпреки пространствената близост преодоляването на физическата дистанция обаче може да бъде само въображаемо.

В края на разказа влюбеният тийнейджър се визира продължително в затворената врата на дома на обичаното от него момиче. Обещал е да ѝ донесе подарък от панаира, на който ще ходи, но заради вуйчо си закъснява. Между затворената врата и провалено обещание съществува символна връзка, защото за детското въображение неизпълнената дума е равносилна на безвъзвратна загуба на единствения обект на любовно желание.

В края на разказа светлините на базара изгасват, а огорченото дете се вижда във вътрешния си взор огорчено и опозорено от мирската суета (Джойс, 1999: 65). Така началната ситуация на полуосветеност завършва в мрака на провалените надежди.

Освен с езика и символиката на вратата феноменът на полуотвореност е свързан и с особен тип „смесени“ предмети, които Г. Башлар определя като обект-субекти. Такива са разпъващото се легло, писалищата с чекмеджета, сандъците с двойни дъна и др. Те създават усещане за интимност, тъй като вътрешното им пространство не е достъпно за всекиго. Разтварят се подобно на нас, само че чрез и за нас (Башлар, 1988: 109).

Пример за въздействието на подобен род предмети можем да открием в романа на А. Екзюпери „Земя на хората“. След като се приземява принуди-

телно в латиноамериканските пампи, писателят попада в един странен „дом на фокусничества“, чиито обитателки изчезват някъде по пътя между стаите. Въпреки напуканите стени и надупчени като картофена нива подове Екзюпери изпада във възторг от жилището, тъй като „къща без тайнственост“, скрити ъгълчета и дупки по пода за него е суха и празна като общински салон (Екзюпери, 1982: 202).

Възхитеният писател описва „смесените предмети“ в чудатия дом по следния начин: „Долавяше се, че от най-малкия полуотворен шкаф ще се изсипят вързопи пожълтели писма, разписки от някой прапрадядо, повече ключове, отколкото ключалки имаше в къщата, и които ключове, естествено, не стават нито на една ключалка. Очарователно ненужни ключове, които смущават разума и карат човек да мечтае за подземия, за заровени ковчезета, за жълтици“ (Екзюпери, 1982: 202).

„Чудатият дом на фокусничествата“ възхищава Екзюпери, тъй като в кипящия и интензивен живот на неговите обитателки той открива тайната на цялостната личност. Както пише в Упанишадите, ковчезето, криещо скъпоценности, символизира най-ценното съкровище – „Аза“ (Шевалие, Геербрант, 1995, 1: 480). Поради това то е свързано с тайните на вътрешния живот. Башлар също отбелязва, че между *ковчезето* и психологията на *тайното* съществува хомология. Символиката на първото позволява да се проникне в *затворената душа*, която с радост би разкрила своите *скъпоценности* (Башлар, 1982: 112).

Във впечатленията на Екзюпери откриваме един неотчетен от Г. Башлар момент – *времето измерение*. Чуждото *минало* сякаш се опитва да изскочи от *полуотворените шкафове*, макар че вързопите от „пожълтели писма“ сигурно никога повече няма да бъдат прочетени, а от „ненужните разписки“ няма никаква полза. „Домът на фокусничествата“ обаче пази историята на своите обитатели и по този начин разкрива в терминологията на М. Хайдегер „времето на човешкото битие“ (Хайдегер, 2005: 287). В противен случай проективният характер на човешкото съществуване би бил загубен.

Не всички следи от отминало присъствие обаче могат да предизвикат същото очарование, което те събуждат у Екзюпери. Например Улрих от романа на Р. Музил „Мъжът без свойства“ заварва в кабинета на починалия си баща множеството разхвърляни дребни предмети, които придават на стаята „трогателната *пустинност* на току-що напусната *обиталище*“. Видно е, че от „чрупките на техния живот“ собственикът им е успял да скалпи свое собствено яйце – онова защитено пространство, за което си мечтае героят на Ф. Нурисие от романа „Домът“ (Нурисие, 1977: 26).

След смъртта на собственика си осиротелите вещи се открояват като „издълбани от пространството“, тъй като редът, на който са се подчинявали, се е срутил.⁵⁾ В този момент синът усеща как дълговечността на разхвърляните вещи

прозвучава тихо под траурните им маски. Предметите сякаш посърват, след като вдъхващата им живот душа ги е изоставила (Музиль, 1984, т. 2: 23 – 24).

Интимната символика на смесените предмети притежава едно свойство, което не е отчетено от Г. Башлар. Те имат очарование единствено за човека, който е способен да удържи личностния си интегритет. В противен случай потенциално скритата в тях тайна става заплашителна за душата, престанала да бъде свой пълноправен господар. Психичният разпад дезинтегрира и обект-субектното единство на смесените предмети, които въображаемо придобиват значението на убежища на зли сили. Такъв пример ни предлага Ги дьо Мопасан в разказа си „Орла“ („Извънтокашното“). Всъщност произходът на последното не е чуждоземен, а несъзнателен.

Главният герой бива поразен от тежка меланхолия, след като красив бразилски кораб навлиза срещу течението на Сена. След три дни внезапни пристъпи на паника го карат да започне да претърсва шкафовете, да проверява под леглото и да се ослушва за странни звуци, защото му се струва, че е съпътстван от невидимо същество. Накрая открива в жилището си следи от чуждо присъствие, които го навеждат на мисълта, че подобно на сомнамбул живее двоен живот. Вероятно някакво чуждо, непознато и невидимо същество е влязло във вцепененото му от съня тяло, опитвайки се да подчини разума и волята му (Мопасан, 1996: 294).

Опитите на героя да избяга от невидимия си враждебен спътник завършват с неуспех. Накрая, след няколкоминутно вглеждане, той успява да го зърне в огледалото, само че забулен като от водна пелена. Всъщност това е пелената на несъзнаваното, чието съдържание нахлува през разрушените защиты на „Аза“, изопачавайки по този начин възприятието на физическия образ. За да се избави от вътрешния си преследвач, героят подпалва къщата си, но така изгаря само прислугата си. Накрая не му остава нищо друго, освен да се самоубие (Мопасан, 1996: 318).

Освен на индивидуално ниво ареалът на полуотвореното в унищожителен план може да добие глобални размери. За пример могат да бъдат посочени бойните действия през Втората световна война. Когато над Англия се изсипва порой от бомби, населението на големите градове бива принудено да потърси спасение от огнения ад в подземни убежища. По този повод Г. Грийн пише: „Трошици от преживяното остават с човека под паважа. Легнал ничком, докато бомбата с вой стига земята, човек осъзнава как трошиците свързват този към другия живот по същия начин, както любимата играчка със своята привлекателност помага на детето да свикне с чуждия дом“ (Грийн, 2001: 31).⁶⁾

След напускането на бомбоубежищата хората откриват, че някои сгради оцелели като разсечени сякаш със скалпел наполовина. Тази полуразруха разкрива в символен и материален план границите между частно и публично пространство. Първата реакция на излезлите от бомбоубежищата е потресът

им от *разголениа интериор*. Интимните *тайни* излизат наяве с крещяща *очевидност*. Минувачите обаче деликатно отклоняват погледите си, за да не нахлуят неприлично в чуждия интимен живот.⁷⁾

Преди избухването на войната е имало много знаци, свидетелстващи за предстоящия социален катаклизъм. В това отношение възгледите на Г. Грийн коренно се различават от тези на сюрреалиста Х. Кортасар. Предзнаменованията напомняли стаите от онези сънища, в които сънуващият знае, че ще се разиграят ужасни събития, без обаче да може да направи каквото и да било. „Ще се отвори вратата или райберът на прозореца ще поддаде и краят ще нахлуе вътре“ (Грийн, 2001: 31).

Предчувствайки предстоящото бедствие, много писатели тръгнали да дирят насилието по чужди страни. След като се прибрали по домовете си, те описали впечатленията си, които по време на войната станали полезни рецепти за хората от бомбоубежищата. В тяхното затворено пространство Г. Грийн се обръща към спомените си за различни диктатори и открива причините за радостта, с която част от съвременниците му са приемали насилието. „Може би някой жесток учител или някоя гувернантка като онази, от която е страдал младият Киплинг, или пък някакъв звяр вътре в самия човек (може би като Орла – бел. моя, В. Л.) подготвят всички за този живот?“ (Грийн, 2001: 38). След приключването на бомбардировките хората излизат от укритията си, за да проверят какво е изчезнало и го забравят съвсем скоро.

От гледна точка на поетиката на Башлар със своите сипеши огън и разруха търбуси бомбардировачите са типични смесени предмети. Благодарение на високите технологии в наши дни те буквално, а не метафорично, могат да бъдат определени като истински субект-обекти. Като такива те се явяват най-радикалната критика на откъснатите от реалността мечтания.

Ако темата за човешката полуотвореност е важна от философска гледна точка, то е защото разкрива начините, посредством които езиковата откритост на човешкото битие позволява както разширяването на неговите хоризонти, така възможността за пълното им заличаване, когато разбирането стане невъзможно. В тази насока художествената литература има съществено значение не само защото обогатява символния ни опит, характеризираш ни като човешки същества, но и защото – както посочва Г. Грийн – може най-малкото да предвиди унищожителните последици, до които може да доведе деструктивно ориентираната човешка дейност.

Благодарение на езика хората могат както да се разбират, така и да влизат в конфликти с унищожителни последици. От тази гледна точка херменевтично-философското вникване в определени художествени текстове може да допринесе за разширяването на екзистенциалната откритост на човешкото битие, а оттука и на диалога, без който човешкото съжителство не би било възможно.

Тези възможности обхващат целия човешкия живот: от раждането до смъртта и от съзнателното до несъзнателното.

БЕЛЕЖКИ

1. Аналогично в психоаналитичен план Ж. Лакан отбелязва, че речта трябва да бъде анализирана „по етажи“, тъй като само така могат да бъдат разкрити многобройните смисли, разположени между редовете (Лакан, 1998; 1: 318). Тази идея с пълно основание може да бъде приложена и при интерпретацията на определен род художествени текстове, които поради сложната си многопластова структура могат да бъдат характеризирани като свръхкодирани. За да бъдат открити скритите смисли „между редовете“, се налага последователното използване на кодове, позволяващи придвижване от едно семантично равнище към друго. Подобен род четене задължително изисква и разграничаване на различни времеви пластове (ако можем да заимстваме това понятие от областта на историческата антропология: Ф. Бродел, Р. Козелек), които могат и да не са очевидни на повърхността на повествованието. Поради това идеята, че „понятието е времето на вещта“, която Лакан заимства от Хегел, не бива да бъде игнорирана при литературните анализи (Лакан, 1998; 1: 316).
2. „Тук, там, налице е, ето на“ (Немско-български речник, 1992: 319).
3. Идеята на Рилке е да бъде даден глас дори на немите, безгласни предмети (Ман, 2000: 51). Сходна идея може да бъде открита и у сюрреалиста Ф. Понж. Според Дерида вещите диктуват закона и реда на поета, който знае и чува себе си в писането (Derrida, 1984: 18).
4. Криптата е един вид изкуствено несъзнавано, разположено между „Аза“ на интроекцията и Динамичното несъзнавано, увековечава тайната на едно срамно обектно преживяване (Абраам; Торок, 2000: 125 – 126). Готие дава недвусмислени знаци, че зад вулканичния отпечатък на гръдта на погубената помпейка се крие образът на младата майка, към която са насочени ретроспективните желания на героя му.
5. Поддържането на символния ред без езика, утвърждаващ битието (Лакан), е невъзможно. В дома на покойника редът, на който са се подчинявали вещите, рухва, защото речта, свързвала някога ги и свързвала (А. Екзюпери), е престанала да звучи.
6. В метафориката на Г. Грийн се откриват характеристиките на преходния обект. Това е играчка или любим предмет, чиято функция е да предпази детето от тревожността, която възниква при раздялата с майката. Благодарение на него настъпва диференциацията между „Аза“ и „Не“-а и се полага началото на символизацията на обектната реалност (Рудинеско, Плон, 2000: 696). В опитите си за оцеляване под земята човек неизбежно регресира, а опитите му да удържи във времеви план идентичността си придобиват инфантилен характер.

7. Формирането на този тип задръжки е резултат от процеса на цивилизация. През XVIII в. Й. К. Барт препоръчва на минувачите да отклоняват погледи-те си от облекчаващите се на улицата, за да не ги притесняват с неделикат-ността си (Елиас, 1999: 210).

ЛИТЕРАТУРА

- Абраам, Н., М. Торок (2000). *Кора и ядро*. София: ЛИК.
- Башлар, Г. (1988). *Поетика на пространството*. София: Народна култура.
- Гадамер, Х.-Г. (1993). „Введение к истоку художественного творения“. В: М. Хайдеггер. *Исток художественного творения*. Москва: Гнозис.
- Готие, Т. (1998). *Фантастични новели*. София: Colibri.
- Грийн, Г. (2001). „Като у дома си“. В: сп. *Панорама*, 2001, бр. 1.
- Джойс, Д. (1999). *Дъблинчани. Портрет на художника като млад*. Со-фия: Хемус.
- Екзюпери, А. (1982). *Избрани творби*. София: Народна култура.
- Елиас, Н. (1999). *Относно процеса на цивилизация*. Т. 1. София: АТИКА.
- Кортасар Х. (1985). *Междуетажие*. София: Народна култура.
- Лакан, Ж. (1998). *Семинары. Работы Фрейда по технике психоанали-за (1953 – 1954)*. Кн. 1. М.: Логос.
- Лакан, Ж. (1999). *Семинары. ‘Я’ в теории Фрейда и в технике психоа-нализа (1954 – 1955)*. Кн. 2. М.: Логос.
- Ман, П. (2000). *Алегории на четенето*. София: Критика и хуманизъм.
- Мопасан, Г. (1996). *Орла*. В: М. Сер. *Атлас*. София: Прозорец.
- Музиль, Р. (1984). „Человек без свойств“, т. 2. Москва: Художествен-ная литература.
- Немско-български речник* (1992). София: БАН.
- Нурисие, Ф. (1977). *Домът*. София: Народна култура.
- Рудинеско, Е., М. Плон (2000). *Речник на психоанализата*. София: Лик.
- Сер, М. (1996). *Атлас*, София: Прозорец.
- Сандбърг, К. (1983). *Залезът на бизоните*, Варна: Георги Бакалов.
- Успенски, Б. (1992). *Съчинения*. Т. 1. София: Наука и изкуство; Крити-ка и хуманизъм.
- Хайдеггер, М. (2005). *Битие и време*. С.: Марин Дринов.
- Хайдеггер, М. (1993). *Исток художественного творения*. Москва: Гнозис.
- Хердер, Й. (1985). *Естетически студии и статии*. София: Наука и изкуство.
- Хлебников, А. В. (2005). „Поиск „предъязыка“ и идея „молчания“ у Луиджи Пиранделло“. В: *Вестник Московского Университета*. Сер. 9/2 Филология.
- Шевалие, Ж., А. Геербрант (1995). *Речник на символите*. т. 1, София: Петриков.

- Шевалие, Ж., А. Геербрант (1996). *Речник на символите*. т. 2, София: Петриков.
- Derrida, J. (1984). *Signéponge/Signponge*. New York: Columbia University Press.
- Derrida, J. (1999). *Points... Interviews 1974-1994*. Stanford: University Press.

REFERENCES

- Abraam, N., M. Torok. (2000). *Kora i yadro*. Sofiya: LIK.
- Bashlar, G. (1988). *Poetika na prostranstvoto*. Sofiya: Narodna kultura.
- Gadamer, H.-G. (1993). „Vvedenie k istoku hudozhestvennogo tvoreniya“. V: M. Haydegger. *Istok hudozhestvennogo tvoreniya*. Moskva: Gnozis.
- Gotie, T. (1998). *Fantastichni noveli*. Sofiya: Colibri.
- Griyn, G. (2001). „Kato u doma si“. V: sp. *Panorama*, 2001, br. 1.
- Dzhoys, D. (1999). *Dablinchani. Portret na hudozhnika kato mlad*. Sofiya: Hemus.
- Ekzyuperi, A. (1982). *Izbrani tvorbi*. Sofiya: Narodna kultura.
- Elias, N. (1999). *Otnosno protsesa na tsivilizatsiya*. T. 1. Sofiya: ATIKA.
- Kortasar H. (1985). *Mezhduetazhie*. Sofiya: Narodna kultura.
- Lakan, Zh. (1998). *Seminaray. Rabotay Freyda po tehnikе psihoanaliza* (1953 – 1954). Kn. 1. M.: Logos.
- Lakan, Zh. (1999). *Seminaray. 'Ya' v teorii Freyda i v tehnikе psihoanaliza* (1954 – 1955). Kn. 2. M.: Logos.
- Man, P. (2000). *Alegorii na cheteneto*. Sofiya: Kritika i humanizam.
- Mopasan, G. (1996). *Orla*. V: M. Ser. *Atlas*. Sofiya: Prozorets.
- Muzily, R. (1984). „*Chelovek bez svoystv*“, t. 2. Moskva: Hudozhestvennaya literatura.
- Nemsko-balgarski rechnik* (1992). Sofiya: BAN.
- Nurisie, F. (1977). *Domat*. Sofiya: Narodna kultura.
- Rudinesko, E., M. Plon (2000). *Rechnik na psihoanalizata*. Sofiya: Lik.
- Ser, M. (1996). *Atlas*, Sofiya: Prozorets.
- Sandbarg, K. (1983). *Zalezat na bizonite*, Varna: Georgi Bakalov.
- Uspenski, B. (1992). *Sachineniya*. T. 1. Sofiya: Nauka i izkustvo; Kritika i humanizam.
- Haydeger, M. (2005). *Bitie i vreme*. S.: Marin Drinov.
- Haydegger, M. (1993). *Istok hudozhestvennogo tvoreniya*. Moskva: Gnozis.
- Herder, Y. (1985). *Esteticheski studii i statii*. Sofiya: Nauka i izkustvo.
- Hlebnikov, A. V. (2005). „Poisk „predayazayka“ i ideya „molchaniya“ u Luidzhi Pirandelo“. V: *Vestnik Moskovskogo Universiteta*. Ser. 9/2 Filologiya.

- Shevalie, Zh., A. Geerbrant (1995). *Rechnik na simvolite*. t. 1, Sofiya: Petrikov.
- Shevalie, Zh., A. Geerbrant (1996). *Rechnik na simvolite*. t. 2, Sofiya: Petrikov.
- Derrida, J. (1984). *Signéponge/Signponge*. New York: Columbia University Press.
- Derrida, J. (1999). *Points... Interviews 1974-1994*. Stanford: University Press.

MAN, TEXT AND LANGUAGE: ON THE BORDER BETWEEN OPENNESS AND CLOSEDNESS

Abstract. The article examines the problem of “openness” and “closedness” of language and text in theoretical and interpretive layout from philosophical and anthropological point of view. According to G. Bachelard’s ideas, mentioned in his “Poetics of space”, speech closes through meaning while through poetic expression it opens. Movements of opening and closing are so numerous, so reversible, so tentative that the philosopher suggests the following definition: “man is semi-opened being”. Additionally are mentioned theoretical views about artistic language of authors like M. Heidegger, L. Pirandello and other philosophers and writers. On this basis examples from the field of belles-letters are analyzed. In this way the existential significance of the phenomena of the opening and closing in the horizon of death as a last option of the human being is revealed.

✉ **Dr. Valeri Lichev, Assoc. Prof.**

Institute for the Study of Societies and Knowledge
Bulgarian Academy of Sciences
13A, Moskovska Str.
1000 Sofia, Bulgaria
E-mail: vlichev_61@yahoo.com