

Умберто Еко¹

Повествователните структури в творчеството на Ян Флеминг

През 1953 г. Ян Флеминг публикува „Казино Роял“, първият роман от серията за 007. Като първородна творба едва ли можеше да избегне играта на литературните влияния, още повече че, ако през 50-те години някой се отказваше от традиционния детективски роман в полза на „action“- романа, не можеше да подмине Спилейн².

С абсолютна сигурност „Казино Роял“ дължи на Спилейн минимум две неща: преди всичко момичето Веспер Линд, която знае как да спечели сяпао доверчивата любов на Бонд и на финала се разкрива като чужд агент. В роман на Спилейн героят би я унищожил, докато при Флеминг жената засрамено избира самоубийството. Все пак трябва да отбележим реакцията на Бонд: тя е спилейновско превръщане на любовта в омраза, на нежността в бруталност: „Курвата е мъртва“ — телефонира Бонд до лондонската централа и с това завършва тази глава от неговия любовен живот.

Второ: Бонд е обзет от представата за един японец, експерт по тайните кодове, когото е убил хладнокръвно на 31-я етаж в небостъргача на RCA; целил се от 40-я етаж на отсрещната сграда. Аналогията не е случайна: Майк Хамър се чувства постоянно преследван от спомени за един малък японец, когото е убил, без съмнение с много повече разточителност в чувствата, по време на войната в джунглата. В сравнение с това министерски упълномощеното с двете нули убийство на Бонд е антисептично и бюрократично. Споменът за първото извършено убийство би могъл да е основа за неврозата на Джеймс Бонд; без съмнение обаче както персонажът, така и авторът не разрешават този проблем по терапевтичен път. Неврозата остава извън света на повествователните

¹ За първи път настоящата статия е публикувана в изданието: U. Eco. L'analisi del racconto. Milano, 1969. Съкращенията в българския текст са изрично отбелязани.

² Мики Спилейн (Франк Морисън — р. в 1918 г.) — американски автор на action-романи. Главният му герой Майк Хамър не „разрешава“ случаи, а се стреми към физическо унищожение на противника.

възможности. Това ще да е повлияло и върху направата на следващите единадесет романа на Флеминг и в най-висока степен ще да е обосновало техния успех.

След като Бонд е присъствувал на разфасоването на двама българи, които се опитали да го вдигнат във въздуха; след като е трябвало да преглътне професионално злонамерено третиране на собствените му гениталии; след като е дърпал конците в ликвидирането на Лъо Шифър чрез руски агент, от когото е получил рана в ръката, и след като в края на краищата е трябвало да рискува загубата на любимата жена, Бонд преживява в болничното легло изцеление на праведник; беседва със своя Матис и му доверява съмненията си. Дали изобщо те се борят за доброто? Лъо Шифър финансира комунистическите стачки на френските работници, а може би изпълнява „една прекрасна, наистина жизнена, вероятно най-добрата и висшата от всички мисии“? Дали разликата между доброто и злото е действително толкова ясно различима, колкото я прави агиографията на контрашпионажа? В тази точка Бонд е узрял за криза, узрял за спасителното познание на универсалната двойственост. Той би могъл да поеме пътя на героя на Джон Лъо Каре³. Но тъкмо когато се пита за фигурата на дявола, започва да симпатизира на врага и да го разпознава като „далечен брат“. Матис предприема спасителна акция:

„Когато отново си в Лондон, ще стигнеш до идеята, че има още повече Лъо Шифри, които ти имат зъб, които се стремят да навредят на твоите приятели и твоята страна. И ще може да ти разказва достатъчно. И сега, когато си преживял един наистина лош човек и знаеш как може да изглежда злото, ти ще се отправиш в търсене на злото, за да го изкорениш и същевременно да опазиш себе си и онези, които обичаш. Сега ти знаеш кои са те и какво могат да направят на другите. . . Обгради се с човешки същества, мой скъпи Джеймс. По-лесно е да се бориш за тях, а не за принципите. Но. . . не ме разочаровай, като сам ти станеш човечен. Не бихме загубили една прекрасна машина.“

С тези лапидарни изречения Флеминг очертава образа на Джеймс Бонд не само за този, а и за следващите романи. От „Казино Роял“ му остава белегът на бузата, леко свирепото усмихване, удоволствието от добрата храна и един инвентар от второстепенни качества, който бива педантично сътворен в хода на първия том. Убеден от словата на Матис, Бонд напуска кривите пътища на моралното мъдруване и психологичния самоанализ с всичките опасности за невроза, която би могла да се породи от то-

³ Джон Лъо Каре (Дейвид Джон Мур Корнуел — р. в 1931 г.) — английски автор на шпионски романи.

ва. Бонд е вече обект за психиатрите, в краен случай за психолозите (независимо че в последния и нетипичен роман от серията „Човекът със златния пистолет“ отново се превръща в надарен с душа човек); той е една прекрасна машина, такъв, какъвто го желаят Матис, авторът и публиката. Оттук нататък Бонд ще размисля за истината и справедливостта, за живота и смъртта само в редките моменти на бездействие, предимно в баровете по летищата, но винаги само във формата на случайно фантазърство, без да се оставя да бъде докоснат от каквото и да е съмнение (поне в романите, докато в новелите ще се появява един или друг интимен лукс). Погледнато психологически, това преобръщане у Бонд само след няколко конвенционални изречения на Матис е най-малкото необмислено. Но тази промяна не се извършва в никакъв случай психологически. С последните страници на „Казино Роял“ Флеминг се отказва именно от психологията като повествователен двигател и решава окончателно да разполага характери и ситуации върху плоскостта на една обективна и конвенционално обусловена структурна стратегия. Без да знае, с това Флеминг взема едно решение, близко до логиката на много съвременни дисциплини: той преминава от психологическия към формалния метод.

В „Казино Роял“ всички елементи, с които може да се конструира механизъм, функциониращ с наистина прости отделни елементи, от своя страна се държат един за друг чрез строги правила на комбинация. Този механизъм, който преминава без каквито и да е отклонения и в следващите романи, обосновава успеха на „легендата 007“, успех, който почива, и това е безподобно, на одобрението както на масите, така и на по-капризните читатели. В следващите редове сме си поставили задачата да изследваме тази повествователна машина в нейните детайли, за да открием причините за успеха, т. е. целим да изработим една описателна таблица от повествователни структури в романите на Ян Флеминг и същевременно да оценим вероятната въздействие на всеки отделен структурен елемент спрямо читателя. Затова ще опитаме да установим повествователните структури на три нива: 1. Това на опозициите от характери и стойности; 2. Това на игровите ситуации и на интригата като „партия“; 3. Това на литературната техника.

Изследването се основава на следните романи, които изброяваме по годините на публикуване (датите на възникване ще да са с година по-ранни): „Казино Роял“ (1953), „Живей и остави другите да умрат“ (1954), „Мунрейкър“ (1955), „Диамантите са вечни“ (1956), „От Русия с любов“ (1957), „Д-р Ноу“ (1958), „Гоулдфингър“ (1959), „Гръмотевица“ (1961), „В тайната служба на Нейно Величество“ (1963), „Ти живееш само два пъти“ (1964). Позоваваме се

и на новелите от „Строго поверително“ (1960) и „Човекът със златния пистолет“ (1965). Няма да се спираме на „Шпионинът, който ме обичаше“, понеже се явява съвсем нетипичен и случаен⁴.

1. Опозицията на характери и стойности

Флеминговите романи се градят на поредица от установени опозиции, които допускат ограничен брой промени и взаимодействия.

Тези двойки конструират инварианти. Около тях от роман към роман кръжат по-малко важни опозиционни двойки, изобразяващи вариантите. Открихме четиринайсет такива; от тях четири (комбинирани различно) противопоставят един на друг четири характера, а останалите са стойностни опозиции, които биват определявани по различни начини от четирите основни характера. Четиринайсетте двойки са:

1. Бонд — М.⁵
2. Бонд — Злото
3. Злото — Жената
4. Бонд — Жената
5. свободният свят — СССР
6. Великобритания — неанглосаксонски страни
7. дълг — жертва
8. мерак — идеал
9. любов — смърт
10. случайност . програмиране
11. лукс — лишение
12. екстравагантност — мярка
13. перверзия — невинност
14. честност — нечестност.

Тези двойки не са аморфни, те са „прости“ елементи, т. е. непосредствени и универсални: ако се изпробва „далекобойността“ на всяка от тези двойки, ще се установи, че допустимите варианти притежават наистина широк спектър и покриват всички повествователни идеи на Флеминг.

Бонд — М. отговаря на отношенията между васал и сюзерен, което още в самото начало установява границите и възможностите на Бондовата фигура и предизвиква отделните действия. (. . .) Сигурно е, че и чисто повествователно-функционално М., като носител на тоталната информация, противостои на Бонд. Оттук произтича неговото превъзходство спрямо протагониста, който е

⁴ Заглавията на Флеминговите романи нямат гражданственост на български език. Оттук се явяват и някои различия при спорадичното им споменаване. Преводът на заглавията е по английския оригинал.

⁵ М. — шефът на Бонд.

зависим от него и захваща различните задачи като подставено лице в сравнение с всезнанието на шефа. Нерядко шефът отправя Бонд в приключения, чийто изход вече е предвидил, т. е. Бонд действа като жертва на една наистина приятелска интрига и при това не е без значение фактът, че в действителност ходът на събитията често надминава мирните предвиждания на М. Протекторатът на М. спрямо Бонд / . . . / позволява мощта на шефа да се проявява още по-безспорно и по-величествено; значи в М. лесно се сумират определени стойности: религията на дълга; отечеството (или Англия) и методът (който функционира като елемент на програмирането срещу типичния за Бонд стремеж към импровизиране). Ако Бонд е героят и затова притежава изключителни качества, то М. изразява мярката, която е валидна като национална стойност. В действителност обаче Бонд съвсем не е така изключителен, както биха могли да ни убедят прибързаният прочит на книгите или техните зрелищни киноварианти. Флеминг сам дава указания, че е концепирал Бонд като абсолютно средна фигура. От контраста спрямо М. се поражда действителният ръст на 007: блясъкът на неговата външност, смелост и присъствие на духа, без да притежава това или онова качество в излишък. За да издържа нечовешките изпитания без свръчовешки възможности, на помощ му идват преди всичко силата да довежда всичко докрай и жестоката му вярност към дълга — неговата вярност към заповедите на М., който е вездесъщ като прорицател.

Връзката Бонд — М. е без съмнение емоционално амбивалентна. Тя предполага взаимна омраза — любов, без да се нуждае за това от психологически обяснения. В началото на „Човекът със златния пистолет“, след като се пробужда от дълга амнезия с чувството, че е под влияние на СССР, Бонд прави опит за един вид ритуално убийство на бащата, като стреля по М. с газов пистолет. Този жест снима една поредица от напрежения, които са се затвърдили в срещите между М. и Бонд (. . . .)

2. Игровите ситуации в интригата като „партия“

Различните опозиционни двойки са елементи на вид *arg combinatoria*⁶, които се подчиняват на прости правила. Ясно е, че със сблъсъка на двата полюса от всяка двойка се пораждат алтернативни решения. Читателят знае кога и в коя точка от действието злото ще удари Бонд или Бонд злото и т. н. Информацията е зависима от избора, но до завършека на книгата сметката трябва да излезе по предварително фиксиран код: както при ки-

⁶ *Arg combinatoria* (лат.) — изкуство на комбинирането.

тайската игра на зарове, която 007 и Танака играят в началото на „Само ти“ — лява длан удря дясна, пляскане, дясна — лява, пляскане, двете длани. М. цака Бонд, Бонд цака злото, злото цака жената, дори и преди това Бонд да я е изцакал, свободният свят цака СССР, Англия цака „нечистите“ страни, смъртта цака любовта, мярката цака необикновеното и т. н.

Тази интерпретация на интригата чрез игрови понятия в никакъв случай не е случайна. В книгите на Флеминг доминират някои ключови ситуации, които ще наречем „игрови ситуации“. При това се появяват архетипични ситуации, като пътуването или яденето: пътуването може да се извършва с кола (така в играта навлиза една обилна автосимволика, тъй типична за нашия век), с влак (друг архетип без съмнение от XIX век), самолет или кораб. Забелязва се, че едно ядене, едно преследване с коли или една бясна гонитба в железопътния вагон винаги биват изиграни като предизвикателство, като партия. Бонд прави избора на отделните ходове като при играта „Пъзл“⁷, той се подготвя за ядене със същата досадна точност, както и за партия бридж (срв. в „Мунрейкър“ събирането на тези два елемента в едно отношение от типа „целта оправдава средствата“), като същевременно вижда в яденето игрови фактор. Точно така влакът и колата са части от спор с противника: преди пътуването да е завършило, един от двамата е мат.

Безполезно ще е на това място да посочваме предимството, което имат действителните хазартни ситуации (за всяка една книга). Бонд играе срещу злото или неговите заместници и печели. Педантичните описания на тези партии ще ни занимават, когато изследваме литературните техники; тук трябва само да се каже, че партиите заемат толкова място, защото се представят като редуцирани и формализирани модели на много по-обобщената игрова ситуация-роман. Въз основа комбинативните правила на опозиционните двойки романът се превръща в поредица от „ходове“, ориентирани по кода; той се конструира по една напълно обозрима схема. Неизменяемата схема изглежда по следния начин:

А. М. играе и възлага задача на Бонд.

Б. Злото играе и се появява Бонд.

В. Бонд играе и дава шах на злото първи път — или злото дава шах на Бонд.

Г. Жената играе и се представя на Бонд.

Д. Бонд взема жената: той спи с нея или започва съблазняването.

Е. Злото залавя Бонд (със или без жена или в друга ситуация).

⁷ Пъзл — игра за подреждане, популярна у нас като „картинна мозайка“.

Ж. Злото изтезава Бонд (със или без жена).

З. Бонд надиграва злото (той или го убива, или съпреживява умъртвяването му).

И. Докато оздравява, Бонд се забавлява с жената, която скоро след това ще загуби.

Схемата е дотолкова неизменна, доколкото всички елементи се появяват отново и отново във всеки роман. Затова би могло да се твърди, че основното игрово правило е: Бонд играе и печели в осем хода, но (благодарение на амбивалентността любов—смърт) в известен смисъл е възможно да се каже: „Злото контрира и в осем хода е маг.“ Не е казано, че ходовете трябва винаги да следват в същата поредица един след друг. Едно точно схематизиране на десетте изследвани романа ще даде в резултат някои форми на строеж по схемата АБВГДЕЖЗИ (пр. „Д-р Ноу“), но често са налице инверсии и повторения от различен вид. Понякога Бонд среща злото в началото на книгата, дава му за първи път шах и едва след това получава поръчение от М.: такъв е случаят в „Гоулдфингър“, където важи схемата от типа БВГДАВГЕЖГЗ: при това вниманието привлича най-вече повторението на ходове, както например две срещи и две игри със Злото, две прелъстявания и три срещи с Жена, първо бягство на Злото след поражението му и по-късна смърт и т. н. В „От Русия с любов“ тайфата на Злото получава подкрепа поради присъствието на дублиращата фигура на Керим, който се бори срещу наместника на злото Кириленко, както и благодарение на Бондовите два дуела на живот и смърт, и то с Ред Грант и Роза Клеб, която бива арестувана, но едва след като го е ранила с опасност за живота. Най-усложнената схема е ББББГА /ББВ/ ДЕЖЗЖЖЗ /И/. Тя съдържа дълъг пролог в Русия и парад на представителите на злото, първа среща с Татяна и Роза Клеб, изпращането на Бонд в Турция, дълга парентеза, докато се появяват Керим и Кириленко и последният претърпява фиаско; прелъстяването на Татяна, бягството във влака с едно изтезание, което Керим, при това загивайки, трябва да понесе като дубльор; победата на Ред Грант, вторият рунд с Роза Клеб, която, лежейки по гръб, нанася на Бонд опасни за живота рани. Във влака и по време на своите последни „шахматни ходове“ Бонд прекарва периода на любовно оздравяване с Татяна и вече предвижда раздялата с нея.

Варира и основният конструктор „изтезание“: понякога то се състои в непосредствени мъчения, понякога в своеобразен път на ужаса, който Бонд трябва да измине по изричната воля на Злото („Д-р Ноу“), или чрез случайност, за да убегне от Злото, но винаги като следствие от „ходовете“ на Злото (трагичен път през снега, преследване, лавина, запъхтяно бягство през швейцарски селца

във „В тайната служба на Нейно Величество“). Впрочем успоредно с последователността на главните ходове са налице по-малко важни ходове, които обогатяват действието чрез невидими решения, без да променят основната схема. (. . .).

Допълнителните изобретения са наистина многобройни и образуват мускулатурата върху повествователния скелет. Без съмнение те са това, което най-вече завладява във Флеминговите творби, свидетелствуват преди всичко за изобретателност. Както ще бъде показано, тези допълнителни изобретения могат да се сведат до точно установени литературни извори. Те функционират като доверено ехо от определени романови ситуации, които приема читателят. Чрез това същинското действие остава непроменено и странно, но напрежението се регулира с поредицата от напълно обозрими събития. Ако резюмираме, то действието във книгата на Флеминг, силно обобщено, е следното: Бонд е изпратен на дадено място, за да зачеркне научнофантастичния план на ужасен индивид от тъмен, във всеки случай не английски произход, който използва своята собствена организационна и производствена дейност не само за печалба на пари, а и за да се сражава на страната на враговете, заплашващи Запада. Докато Бонд се разправя с този изверг, среща една жена, която е потискана от последния; той я освобождава от миналото ѝ, като завързва с нея еротична връзка; последната бива прекъсната поради пленяването и изтезаването на Бонд от Злото. Но все пак 007 побеждава Злото, което умира от ужасна смърт, а след това Бонд си почива от своите героични дела в обятията на жената, дори когато е сигурен, че ще я загуби отново.

Човек може да се запита как една повествователна машина, от която се очакват сензации и непредвидими изненади, функционира точно така. В действителност обаче за криминалния, и то както за детективския, така и за „action“ романа не е типична вариацията на фактите (както вече разяснихме на друго място в сравнение „Apocaliffici e Jntegrati“, Milano — 1964, главата „Il mito di Superman“), а завръщането на обичайната схема, в която читателят отново може да намери нещо познато и обикнато. По своя вид криминалният роман е машина, която произвежда информация, но в същност е машина, която произвежда натрупване на еднородна информация; всъщност той твърди, че разтърсва читателя, в действителност обаче оставя необезпокоена леността на представите му и улеснява бягството от действителността, защото романът разказва не непознатото, точно обратното — вече познатото. Докато криминалният роман преди Флеминг почива върху личността на полицаия и обкръжението му, върху неговия начин на работа и трикове; и докато в тази схема се изтъркулват

непредвидимите събития (най-непредвидима остава фигурата на виновния), то при Флеминг навързането на събитията и дори характеристиките на второстепенните персонажи са втъкани в схемата; преди всичко при Флеминг виновният винаги е известен от самото начало. Удоволствието на читателя се състои в това, да може да участва в една игра, чиито елементи, правила, та дори и край познава. Неговата наслада се състои единствено и само в това, че може да проследява дори минималните вариации, с които победителят постига своята цел. (. . .)

Точно би било едно сравнение на тези книги с баскетболен мач на Харлем Глоуб Тратърс срещу неизвестен провинциален отбор. В този случай с абсолютна сигурност се знае кой ще победи и какви средства ще използва за това; удоволствието е в следното: да е възможно съпреживяване на виртуозните трикове, с които ще се стигне до финала, на находчивите заобиколни пътища, с които спортистите ще защитят прогнозата за своята победа, на фокусите, с които ще държат в напрежение противника. В романите на Флеминг по образцов начин биват отбелязани предрешените игри и абсолютното натрупване, типично за развлекателните машини, които функционират в масовата комуникация. Такива перфектни в своя механизъм машини представят повествователни структури, които работят със самоподразбиращи се съдържания и не се изчерпват с някои особени идеологически обяснения на догми. При все това става ясно, че и подобни структури неизбежно конотират идеологически позиции, че тези идеологически опозиции не толкова произхождат от структурни съдържания, колкото от вида и начина, структуриращи съдържанието повествователно.

3. Манихейска идеология⁸

Романите на Флеминг са били обвинявани според случая в следване на марксизма, на фашизма, на култа към свръхчовека и жестокостта, на расизма и други подобни лоши навици. След анализа, който направихме, ще е трудно да се твърди, че Флеминг не е склонен в известна степен да види англичанина като стоящ над ориенталските и средиземноморските раси. Също толкова трудно може да се твърди, че Флеминг не се застъпва за един закоравял антикомунизъм. Определящо е обаче това, че той престава да идентифицира Русия със злото в мига, когато международното положение изглежда не така заплашително във всеобщото съзнание; определящо е, че докато представя негърската банда на мистър

⁸ Манихейска — от манихейство: дуалистично религиозно-философско учение, в което двата първоосновни принципа са тъмнина — материя — зло и светлина — дух — добро.

Биг, Флеминг се впуска в едно признание към новите африкански народи и се задълбочава в техния принос към културата на нашето време (негърското гангстерство е доказателство за достигнатата във всички области перфектност на цветнокожите народи); определящо е в края на краищата, че подозрението за еврейски произход, предявено спрямо определени лица, е приглушено от скептични забележки. Както в укора към по-низшите раси, така и в оправданието Флеминг не излиза извън лесно разбираемия шовинизъм на обикновения човек. Затова се промъква подозрението, че нашият автор характеризира своите персонажи така, а не иначе, въз основа не на идеологическо заключение, а само по реторични причини.

Тук ние ще припомним реторичното като разбрано в първичния Аристотелов смисъл: като изкуство на убеждението е упътено към *Епдох*⁹, т. е. към това, което мислят повечето хора, за да бъде правдоподобно аргументирано. Флеминг държи на това с цинизма на джентълмен, без илюзии да конструира функционираща повествователна машина. За да го постигне, той решава да посегне към най-сигурните и най-универсалните реминисценции, които са доказали своите качества тъкмо в традиционните приказки. Нека приемем още веднъж набързо парада на двойките характери, които се явяват в опозиция един спрямо друг. М. е кралят и Бонд е рицарят, комуто е възложена мисия; Бонд е рицарят и Злото е Драконът; Жената и Злото се съотнасят като красавицата и звяра; Бонд, който отново дарява жената с душа и чувства в изобилие, е принцът, събудил спящата принцеса; между свободния свят и СССР, между Англия и неанглосаксонските страни възниква отново примитивното епическо съотнасяне между избран и подчинен, между бяло и черно, между добро и зло.

Флеминг е дотолкова расист, колкото илюстратора, който трябва да изобрази дявола и го рисува с дръпнати очи; той е расист, колкото дойката, която, като разказва за лошия човек, го прави черен.

Странно е това, че Флеминг е с еднаква безучастност антикомунист и антинемец. Затова той не е ту реакционер, ту демократ. Той е просто манихеец, и то по професионални причини. Флеминг търси елементарни опозиции; за да даде образ на универсалните пра-сили, той си служи с клишета. За да изнамери клишетата, си служи със средното мнение. Във времето на международно напрежение злият комунист е клише, точно както и (исторически доказуемо) избегналият присъда нацистки престъпник е клише. Флеминг ги използва и двете с най-голяма лекота.

⁹ *Епдох* (гр.) — слава, известност, популярност.

Флеминг нюансира своя избор най-вече чрез ирония, иронията обаче е съвсем маскирана и се разбулва само в неприемливост на преувеличението. В „От Русия с любов“ руснаците са така безумни и невероятно зли, че не могат да бъдат приети насериозно. И на всичкото отгоре Флеминг прави уговорки в краткия предговор към книгата, като разяснява, че всички страхотии, които разказва, били абсолютно истински. Той е тръгнал по пътя на приказката, а приказката изисква вероятност, иначе се превръща в сатирична поучителна басня. Изглежда, авторът като че ли цели двойствена рецептивна възможност за своите книги и ги посвещава както на тези, които ги вземат за чиста монета, така и на онези, които могат да се смеят, но условието за това да функционират в подобна двойственост, е техният автентичен, наивен, допустим и неподправено кръвожаден тон. Човек, взел подобно решение, е нито фашист, нито расист. Той е циник, инженер на *консумативния роман.

Флеминг не е реакционер, понеже попълва „злата“ схема с един руснак или евреин. Все пак е реакционер, доколкото работи със схеми. Схематизирането, манихейският дуализъм са винаги догматични, нетолерантни; демократично е онзи, който отклонява схемата и цени нюансите, различията, да знае да създава противоречия. Флеминг е реакционен толкова, колкото е реакционна по принцип приказката, всяка една приказка; това е предисторическата, догматичната, статичната консервативност на приказките и митовите, които обслужват една елементарна мъдрост, както и създават и предават една простичка игра на светлини и сенки; тя пък се предава традиционно чрез неоспорими образи, недопускателни критическо оразличаване. Ако Флеминг е фашист, то той е такъв, защото за фашизма е типична неспособността да премине от митологията към разума и да властвува без митове и фетиши.

И в имената на главните герои се отразява митологичното: те разкриват чрез образ или в игра на думи характера на персонажа веднъж завинаги, от самото начало, без каквато и да е възможност за преобръщане или промяна (не може да се казва Снежанка и да не знаеш как да си чист по лице и душа). Живее ли злото от игра? Тогава ще се казва Льо Шифър. В служба на червените ли е? Тогава ще се казва Ред и Грант¹⁰, ако лицето, примерно хонорувано, работи за пари. Кореец, който е убиец по професия и работи с необичайни средства, е Оддjob*, обезумелият от

¹⁰ Grant (англ.) — субсидия, дотация.

*Oddjob (англ.) — случайна работа.

Solitaire (англ.) — 1. пасианс; 2. единичен диамант като украшение.

Tiffany Case (срв.) Beauty case (англ.) — чанта за гримове.

Honeycomb от honey (англ.) — сладък и chile (англ.) — люто сос.

злото се казва Орик Гоулдфингър; не ще наблягаме изрично на символичността в името на едно зло, което се казва Ноу; но дори и представата за насеченото лице на Хюго Дракс бива провокирана от звукоподражателна рязкост на името. Красиво, бляскащо и телепатично Солитеър напомня студенината на диамантите; шикозна и мечтаеща за диаманти, Тифани Кейс напомня за най-големия Ню-Йоркски бижутер и за грим-атрибутите на манекенка. Наивитетът става видим в името на Хъничили, плътската нахаканост на Пуси (в сленг е израз на женски полов орган); Галор (което също на сленг означава „изобилен“, пищен, „билюк“); Домино е плочка в една тъмна игра; Киси Сузуки — нежната японска любима, квинтесенция на Ориента (въпреки че връзката с името на най-популярния разпространител на дзен-идеите е случайна?!). Безполезно е да говорим за не толкова загадъчните жени като Мери Гуднайт¹¹ или мис Трублад. Дори и името Бонд да е избрано почти съвсем случайно, както уверява Флеминг, то никак не е случайно, а с точна умисъл, щом този модел за стил и успех те кара да се замислиш за елегантната Бонд стрийт, така и за държавните финанси. Между впрочем стана ясно защо романите на Флеминг могат да имат толкова голям успех: те привеждат в движение всички елементарни асоциативни механизми, напомнят една първична и тайна динамика, а се харесват и на изтънчения читател, който преоткрива в тях с полета на естетическото удоволствие чистотата на примитивния епос, актуализирана безсрамно и дяволски. Той акламира образования човек у Флеминг, разпознава го като един от себеподобните, и то, естествено, като много изкусен и безгрижен.

Една възхвала, която трябва да се отдаде на Флеминг, може би не само една, защото успоредно на така явната игра с архетипични опозиции се развива и друга — играта със стилово-културните опозиции. Чрез тях изкушеният читател, като открива механизма на приказките, се чувства вече ехидно усмихващ се съучастник на автора. Същевременно обаче се превръща в негова жертва: той бива потикван да предполага стилистични новости там, където в действителност става въпрос само за един сръчен монтаж на *déjà vu*.

4. Литературните техники

Флеминг „пише добре“ в най-баналния и почтен смисъл на думата. Той притежава ритъм, чистота и несъмнено чувствено от-

¹¹ Mary Goodnight (англ.) — Мери Лека нощ.

True blood (англ.) — вярна (предана) кръв (произход).

Bond (англ.) 1. улица „Бонд“: популярна улица с луксозни магазини между ул. „Оксфорд“ и Пикадили в Лондон; 2. бон, облигация.

déjà vu (фр.) — вече видяното.

ношение към словото. Това обаче не значи, че Флеминг е художник; той пише изкусно¹². (. . .)

При Флеминг отклонението от разказваното събитие не събужда представата за зле пласирана статия от енциклопедия, а има двойно значение: преди всичко доста рядко е описание на необикновеното — като при Салгари или Верн, а е преимуществено описание на вече известното. Оттук и функционирането не като енциклопедична информация, а като литературна сугестия: в такъв смисъл е явен стремежът отклонението да „облагородява“ разказания факт.

Тези две точки ще изследваме малко по-отблизо, понеже са ядрото на Флеминговата стилова механика.

Флеминг никога не описва една секвоя, понеже читателят не може да я види. Той описва партия канаста, кола серийно производство, арматурното табло на самолет, железопътен вагон, менюто в един ресторант, кутията на определена марка цигари, които можеш да си купиш на всяка будка. Флеминг урежда с няколко думи нападението на Форт Нокс, защото знае, че никой от читателите му не ще обира Форт Нокс; разпростира се обаче върху удоволствието, което доставя кормилото в ръцете на шофирация, защото подобни жестове всеки от нас прави, може да прави или желае да прави. Флеминг не бърза, когато изобразява чрез фотографски прецизна техника *déjà vu*, защото именно чрез *déjà vu* може да възбуди нашата готовност за идентификация. Ние не се идентифицираме с оногова, който краде атомна бомба, а с този, който кара луксозна моторна лодка, не с оногова, който взривява ракета, а с този, който майсторски кара ски; не с онзи, който прави контрабанда с диаманти, а с този, който си поръчва обяд в парижки ресторант. Нашето внимание бива възбудено, ласкано, насочвано към възможни и желани неща. Тук разказът става реалистичен, наблюдението маниакално: за останалото, за невероятното са достатъчни няколко страници, едно почти незабележимо намигане. Удоволствието от прочита откриваме отново в очевидното и обичайното, а не в невероятното и новото. Неоспоримо е, че Флеминг използва вербални стратегии от рядка класа за потвърждаването на очевидното; но това, на което ни

¹² В пропуснатия откъс става въпрос за стилистични влияния от готическия роман; за бароково удоволствие от изображението и неемоционален изобразителен коментар (в отлика от Спилейн), за т. нар. „безсмислен разказ“, примерно 30-те страници от „Мунрейкър“, които описват подготовката и развоя на партия бридж между Бонд и Хюго Дракс; за техниката на „безцелния поглед“. Приведени са голямо количество примери за моменти на описателна рефлексия, които поради своя изкусен и въздействащ език са особено прелестни и дават основание стилистичната техника на Флеминг да се разглежда във връзка с опозицията напрежение — описание.

кара да се учудваме една такава стратегия, попада в областта на натрупваната, а не на породената информация. С езика се оперира по същия начин, както с действието. Най-голямата наслада не трябва да възниква от възбудата, а от покоя.

Вече казахме, че педантичното описание не служи на енциклопедичната информация, а на литературната провокация. (. . . .) Играта с култа към средното ниво при Флеминг се показва понякога напълно открито (и с това не по-малко въздействено). Бонд влиза в кабината на Тифани и стреля по двамата убийци. Убива ги, успокоява изплашеното момиче и се готви да си тръгва. „Сега най-сетне би могъл да спи с Тифани, с нейното сякаш за него предназначено тяло, завинаги.

Завинаги?“

Докато бавно отиваше към вратата на банята, погледът на Бонд срещна изцъклените очи на пода.

И очите на мъжа, чиято кръвна група бе F, отговаряха и казаха: „Приятелю, нищо не е завинаги. Само смъртта е вечна, само това, което стори с мен.“

Късите изречения, подобно на стихове, поради постоянното начало в нов абзац; характеризирането на мъжа с лйтмотива на кръвната група; библейската прозопопея на очите, които отвърщат и „говорят“; бързото и тържествено наблюдение върху факта (при вглеждане очевиден), че мъртвият си остава мъртъв . . . Целият арсенал на несъстоятелните „универсалии“, които Мак Доналд вече установи при късния Хемингуей. Въпреки това Флеминг би имал правото да предизвиква духа на смъртта с такива „профсъюзно договорени“ средства, ако тази случайна медитация върху вечността имаше и най-дребна функция в продължението на действието. Какво ще направи обаче Джеймс Бонд, след като е докоснат от прозрението за края? Абсолютно нищо. Ще прескочи група и ще легне с Тифани.

5. Литературата като колаж

С цялата си претенция да бъде живо резюме на противоречията в консумативната култура на различните ѝ нива Флеминг организира чрез една техника на масовия роман елементарни и брутални действия, които протичат като опозиции от приказките. Той описва често жени и слънчеви залези, подводни пейзажи и леки коли с литературна техника от втора ръка; при това често се доближава съвсем до кича, ако и да не се полъгва напълно по него. Той дозира повествователното си изкуство и колебаещите се монтажни, в които си разменят местата кукленият театър и новият роман, с такова сюжетно хладнокръвие, че трябва да бъде

причисляван вероятно не непременно към новаторите, но горедолу към професионалните обработвачи на един експериментален инвентар.

Ако тези романи биват четени не с целта за непосредствена и изпитнена с наслада консумация на първичните ефекти, то вече не е съвсем лесно да се открие до каква степен Флеминг измисля литература, за да симулира, че прави литература, и до каква степен той сглобява литературни фрагменти заради циничното и подигравателно удоволствие от колажа.

Флеминг е по-образован, отколкото дава да се разбере; 19-а глава на „Казино „Роял“ той започва със: „Сънуваш ли, че си обладан от сън, пробуждането е наблизо.“ Това е една общоизвестна истина, същевременно обаче е и изречение от Новалис¹³. Когато човек чете за дългото заседание на дяволските руснаци, които планират гибелта на Бонд в началните глави на „От Русия с любов“ (Бонд се явява на сцената, без да подозира нищо, едва във втората част), не е съвсем трудно да се почувствува обхванат от спомен за един пролог в ада по гьотевски маниер.

Би могло да се мисли, че подобни влияния и претенциозни прочити на добруващия джентълмен действуват в паметта на автора най-вече, без да бъдат осъзнавани от него. Вероятно Флеминг остава свързан завинаги със света на 19-и век: ясно наследство биха били неговият милитаристичен и националистичен светоглед, неговият расистки колониализъм, неговият викториански изолационизъм. Неговото удоволствие от екскурзии, гранд хотели, луксозни влакове съответствува напълно на *belle époque*. Тъкмо архетипът на железницата, пътуването в Ориент-експрес (където любов и смърт чакат наедно) произхождат от голямата и малката романтическа и постромантическа литература, от Толстой през

¹³ Новалис (Фридрих фон Харденберг — 1772—1801) — немски философ и писател-романтик.

Лев Николаевич Толстой (1828—1910) — класически руски писател. Декобра (Ернст Морис Тесие) (1888—1967) — френски писател. Романът му „Мадоната на снъщата“ е публикуван в 1928 г.

Блез Сандар (Фредерик Сосер — 1887—1961) — френски лирик и романист, чиито романи са поетическо ехо от автобиографични приключенски преживявания.

Самуел Ричардсън (1689—1761) — английски писател на епистоларни сантиментални романи, считан за един от бащите на тривиалната литература. Романът „Клариса“ (т. 1—7) е публикуван в 1747—1748 г. Октав Мирабо (1850—1917) — френски романист и драматург, съсновател на академията „Гонкур“. Първите му романи са белязани от натурализма. „Градината на мъките“ е публикуван в 1899 г. Морис-Карл Юисман (1848—1907) — френски разказвач-модернист от холандски произход. („La Bas“ — „Там долу“) — 1891 г. Юдит Готие (1846—1917) — дъщеря на Теофил Готие, френска романистка, есеистка и поетеса („Имперският дракон“ — 1869 г.).

Декобра до Сандрар. Неговите жени са, както се казва, ричард-съновски Клариси и отговарят на изследвания от Фидлер архетип (срв. „Любов. Сексуалност и смърт. Америка и жената“, Дармщад, 1964). Налице е и нещо повече, удоволствието от екзотичното, което не се е родило днес, дори и да прелитаме с днешна дата до островите — мечта. В „Ти живееш само два пъти“ се среща с една градина на ужасите подобно тази на Мирабо, чиито растения са описани с такава педантична старателност, че прозира нещичко от „Лекуван с отрова“ на Орфила, на когото Флеминг е попаднал вероятно с посредничеството на Юисмановия „Là Bas“.

„Ти живееш само два пъти“ със своите екзотични ескалации (три четвърти от книгата са посветени на напълно мистичната инициация в Ориента) и с многото цитати от антични мислителни напомня болнаво любопитство, с което Юдит Готие в „Имперския дракон“ (1869) подканва към откриването на Китай. Дори и тази асоциация да изглежда привнесена, то трябва да си дадем сметка поне за това, че Бонд подобно на Ко-Ли-Тзин, поетът-революционер, който се изплъзва от подземния затвор на Пекин посредством дракон, избягва от замъка на ужасите на Блофелд, вкопчен във въздушен балон, който го изнася навътре в морето; там, изгубил ума и дума, е поет от нежните ръце на Киси-Сузуки. Наистина, вкопчвайки се за балона, Бонд си спомня, че е виждал подобно нещо при Дъглас Фербанк¹⁴, а Флеминг е без съмнение по-образован от своя герой. Не става дума за това да се играе с аналогии и в двусмислената, болнавата атмосфера на Пицо Глория да се търси ехо от Вълшебната планина. Санаториумите са в планините и в планините е студено. Не става дума за това, в Хъничили, която се явява на Бонд, покрита с морска пяна, да се открива връзка с Джойсовото „момиче — птица“. Два голи, с играещи около тях вълни, крака си приличат навсякъде. Но понякога аналогията не просто засягат психологическата атмосфера, а са истински структурни аналогии. Така например в „Частица утеха“, една от новелите в сборника „Строго поверително“, може да се случи следното: седнал върху канапето на Бахамския губернатор, в атмосфера на едва доловимо неудовлетворение, след дълги преамбюли тип лабиринт Бонд слуша губернаторът да разказва дългата и вероятно вътрешно незакономерна история на една прелюбодейка и нейния отмъстителен съпруг, една история без кръв, без каквото и да е *coup de scène**, една частна история, история на вътрешния живот, от която все пак Бонд се показва странно

¹⁴ Дъглас Фербанк (1883—1939)—американски актьор, участвувал в много приключенски и комедийни филми.

Джеймс Джойс (1882—1941) — ирландски писател, един от законодателите на модерното разказване в XX век.

* *Coup de scène* (фр.) — сценичен ефект.

развълнуван и на това отгоре е склонен да възприеме своя изпълнен с опасности живот като безкрайно по-слабо вълнуващ и интензивен в сравнение с определени потайни и делнични съществувания. Структурата на тази новела, техниката на описание и въвеждането на персонажите, несъответствието между преамбюлите и неустойчивостта на историята, както и диспропорцията между нея и въздействието, което упражнява, напомнят особено много хода на доста новели от Барби д'Орвили¹⁵.

Бихме могли да припомним и това, че идеята да се покрие човешкото тяло със злато се появява у Дмитрий Мережковски (във всеки случай там не става въпрос за Гоулдфингър, а за Леонардо да Винчи).

Възможно е Флеминг да е нямал така широки и възискателни литературни познания; в такъв случай би трябвало да се допусне, че той — по възпитание и психологическо поведение, е свързан с един свят от близкото минало. Имитира, без да забележи неговите повествователни решения, като съживява стилем, които витаят във въздуха около самия него, но по-близо до ума е, че със същия занаятчийски цинизъм, с който структурира събитията чрез архетипични опозиции, той би могъл да реши, че пътищата на имагинерното за читател от нашето време ще да са тези на големия фейлетон от XIX век; че за разлика от домораслите стандарти фантазията трябва да се импулсира не непременно от Еркюл Поаро, а от Сам Спейд и Майкъл Чейни — проповедниците на една урбанистична и обозрима бруталност, и то посредством арсенал, направил известни Рокамбол Рултабий, Фантомас и Фу Манху. Може би е отишъл и по-далече, до корените на готическата романтика на ужаса, а оттам към неговите разклонения

¹⁵ Жул Барби Д'Орвили (1808—1889) — френски романист.

Дмитрий Мережковски (1866—1941) — руски писател. Тук се визира част втора от трилогията му „Христос и Антихрист“ — „Възкръсналите богове (Леонардо да Винчи)“ — 1899—1900 г.

Еркюл Поаро — герой-детектив на Агата Кристи (1890—1976).

Сам Спейд — герой-детектив на Дашиъл Хамет (1899—1963).

Майкъл Чейни — герой-детектив на Брет Хълидей (Дейвис Дресър) (1904—1977).

Изключително популярни герои от поредици:

Рокамбол — герой-детектив на Понсон дьо Терай (1829—1871) — френски автор. Рултабий — на Гастон Льору (1868—1927) — фр. автор.

Фантомас — герой-престъпник на Пиер Сувестър и Марсел Ален.

Д-р Фу Манху — на Сакс Ромер (Артур Хенри Сарсфилд Уорд — 1883—1959) — английски автор.

Марио Прац — съвременен италиански литературовед, изследовател на романтизма.

Джовани Батиста Марино (1569—1625) — италиански поет.

Джон Милтън (1608—1674) — английски поет, есеист и памфлетист.

(патологични). Една антология от характери и ситуации, която бихме съставили из романите му, ще ни се стори като глава от „Черният романтизъм“ на Прац.

Да започнем от неговите зли начала: техният проблясващ в червено поглед и обезкървени устни напомнят архетипа на сатаната у Марино, използван по-късно от Милтън и станал първоизточник за генерацията на готическата романтика: „В очите, где живее смърт и печал, припламва мрачна и червена светлина. — Злобните погледи и кривите очи изглеждаха като комети, а като лампи миглите. И от ноздрите и замрелите устни . . .“ Само че при Флеминг се е стигнало до несъзнато разпадане, понеже бележите на мрачното, омагьосващото, жестокото, сладострастно и безмилостно красиво се разпадат между Злото и Бонд.

По тези два характера се разпределят чертите от Радклифова Шедони¹⁶, от Луисовия Амброзио и Байроновите Корсар и Гяур; да обичаш и страдаш е неумолимата зла участ, която преследва Бонд подобно Рене на Шатобриан; „всичко бе за него зла орис, и щастието също“ — но злият е този, който подобно Рене „бе хвърлен в света като голяма беда, неговото болестотворно влияние се разпростираше върху окръжаващите го същества“.

Злият, който свързва своята злост с чара на големия демагог, е вампир и Блофелд притежава всъщност почти всички качества на вампира на Мериме („Кой би могъл да избегне магията на неговия поглед? . . . Устата му е кървавочервена и се усмихва като помръкнал и измъчван от омраза — любов човек“); философията на Блофилд, преди всичко онази, която проповядва в градината на мъките от „Ти живееш само два пъти“, произхожда в чиста форма от божествения маркиз, евентуално чрез английски ези-

¹⁶ Ан Радклиф (1764—1823) — английска романистка, авторка на готически романи.

Матю Греъри Лунс (1775—1819) — английски автор на готически романи. „Амброзио или Монахът“ е публикуван в 1795 г.

Джордж Ноел Гордън Байрон (1788—1824) — английски поет-романтик. „Източните“ му поеми „Гяур“ и „Корсар“ са публикувани в 1813 и 1814 г. Франсоа Рене Шатобриан (1768—1848) — френски белетрист, мемоарист-романтик. Повестта „Рене“ е публикувана в 1802 г.

Проспер Мериме (1803—1870) — френски писател и драматург.

Взира се Донатиен-Алфонс-Франсоа маркиз дьо Сад (1740—1814).

Чарлз Робърт Матюрин (1782—1824) — английски автор на готически романи. Малмот от „Малмот Скитника“ (1820) е типичен романов образ на мировата скръб, демонизма и бунта на романтизма.

Зигмунд Фройд (1856—1939) — австрийски невролог, психиатър и културолог, създател на психоанализата.

Ричард Фрайхер фон Крафт-Ебинг (1840—1902) — немски психолог с главно съчинение „Psychopathia sexualis“ (1886).

Шарл Бодлер (1821—1867) — френски поет-декадент („Интимен дневник“ — 1862—1865).

ковото посредничество на Матюриновия Мелмот. „Възможно е дори да обичаш страданието. Чувал съм за хора, отпътували в страни, където ежедневно можели да присъствуват на ужасни екзекуции, за да почувствуват онази възбуда, която винаги се явява върху лицето на страданието. . .“ И изображението на насладата, която Ред Грант получава при убийство, се превръща в малък трактат върху садизма. Действително обаче както Ред Грант, така и Блофелд не са изобразени като патологични случаи; а е напълно естествено, че приспособяването към нашия век изисква своя принос и че Фройд и Крафт-Ебинг не са живели напразно. Задръжаме се около насладата от мъченията, за да напомним за страниците от Бодлеровия „Интимен дневник“, където се коментира еротичният им потенциал; може би е безполезно да свеждаме модела Гоулдфингър, Блофелд, Мистър Биг и Доктор Ноу до различните супермени на голямата и на тривиалната литература, но не бива да пропускаме, че всички те, както и Бонд „носят“ непременно някои определени черти и затова има смисъл да сведем различните физиономични описания на героя — жестоката му усмивка, суровото му и красиво лице, белегът на бузата, перчемът, който непослушно пада по челото му, неговата луксозна любов до един възкръснал байронически герой, така, както го фабрикува по всички правила Пол Февал¹⁷ в „Лондонските мистерии“.

„Той бе мъж около 30-те, поне на външен вид, висок, елегантен и аристократичен . . . Лицето му бе белязано с необикновена красота: неговото високо, широко и гладко чело, пресечено отгоре надолу от почти забележим белег . . . Очите му не можеха да бъдат видени, но под спуснатите клепачи се долавяше тяхната сила . . . Насън се явяваше на девойките с проникновен поглед, набраздено чело, орлов нос, дяволска и божествена усмивка . . . Той целият бе чувствена наслада, надарен поравно със зло и добро; великодушен по характер, открит и вдъхновен по природа, но егоист в случай на нужда; студен от пресметливост, но в състояние да капарира целия свят за четвърт час наслада . . . Цяла Европа се дивеше на ориенталското му великолепие и целият свят знаеше в крайна сметка, че на сезон харчи четири милиона . . .“ Подобен паралел е фрапиращ, но не изисква филологически контрол, защото този прототип е разпръснат на стотици страници литература от първа и втора ръка и, в края на краищата, един

¹⁷ Пол Февал (1817—1887) — френски автор и драматург, изключително популярен в своето време („Лондонски мистерии“ — 1844).

Оскар Уайлд (Оскар Фингъл О'Флеърти Уйлс — 1854—1900) — английски писател и критик, привърженик на „естетизма“.

* Тук се визира трагедията му „Саломе“ (1893).

цял ствол на английския декаданс може да предложи славословенето на падналия ангел, на страдащото чудовище, на* *vice anglais*; Уайлд (за да не се отдалечаваме) бе в състояние да му сервира главата на Кръстителя на поднос като модел за голямата, сива, носеща се по водата глава на Мистър Биг. За Солитеър, която Бонд разсърдва във влака, за да не му се отдаде, Флеминг използва дори като заглавие на глава думата „възпламеняваща“; прототип, който срещаме при д'Орвили; при принцеса д'Есте на Пеладон¹⁸; при Клара на Мирабо и в „Мадоната на сънищата“ от Декобра.

Както видяхме, Флеминг навярно не може да приеме декадентския архетип на красивата „безмилостна дама“, понеже не отговаря много-много на един модерен идеал за жена, тъй че трябва да го поразмеси с модела на преследваната дева. Същевременно изглежда, че той се е приспособил към ироничната рецепта, на която Луи Ребо е дал път чрез писането на фейлетони — дотолкова, разбира се, доколкото Флеминг само не е имал достатъчно ум, сам да я открие или поне преоткрие: „Вземате примерно млада, нещастна и преследвана жена. Добавяте към това кръвожаден и брутален тиранин и т. н.“

Тъй Флеминг би направил една добре пресметната и добре платена майсторска работа, но същевременно би се отдал на пълния с копнежи спомен по миналото, което би могло да обясни склонността към литературни колажи между игра и клетва, полу-нашега и полу от пристрастност. Точно както и викторианският светоглед е едновременно игра и носталгия в своето анахронично чувство за елитарно и девствено британство, което се противопоставя на хаоса на нечистите раси. Тъй като тук не сме си поставили за цел да направим психологическа интерпретация на човека Флеминг, а структурен анализ на текстовете му, контаминациите от литературен остатък и брутален репортаж за престъпление; от XIX век и научна фантастика; от охота за приключения и предметна хипноза изглеждат като нестабилни съставни части на една донякъде впечатляваща конструкция. Последната живее обикновено тъкмо от подобно лицемерно събиране наедно и понякога маскира този *Ready Made*, за да се представя като литературно откритие. Доколкото Флеминговото творчество допуска един съучастнически знаещ прочит, то е успешна машина за развлечение, резултат от голямо занаятчийско умение; доколкото все пак при някои от наблюдателите събужда привилегирована поетична емоция, то е едно от многото

* *Vice anglais* (лат.) — вместо английското.

¹⁸ Жозеф Пеладон (1859—1918) — френски романист и драматург. Луи Ребо (1799—1879) — френски белетрист и популярен журналист.

Ready Made (англ.) — букв. — готово направен; фиг. — конфекция, по калъп, банално.

проявления на кича; доколкото в края на краищата задвижва елементарни психологически механизми, които са лишени от иронична дистанция, то не е нищо друго освен тънък и затова не помалко мистифициращ вид игра на развлекателната индустрия.

Отново едно послание се конкретизира единствено в конкретна и определена от ситуацията рецепция, която му създава стойност, т. е. ако един комуникативен акт освободи определени социопсихологически начини на поведение, то не могат да бъдат предприемани окончателни верификации спрямо самата книга, а само в обществото, което я чете.

Превод и бележки: Младен Влашки